

Scuola Normale Superiore



Tesi di Perfezionamento in Discipline Storiche

“L’OPERA OSTINATA E DEVOTA DEL PERSONALE RIMASTO”

*L’Amministrazione italiana e la protezione del
patrimonio artistico tra 1943 e 1945*

Relatore:
Prof. Daniele Menozzi

Candidata:
Alice Leone

Sommario

SOMMARIO	1
INTRODUZIONE	3
1 DIBATTITO INTERNAZIONALE E STRATEGIE DI PROTEZIONE DEI BENI CULTURALI IN GUERRA FINO AL 1939	7
1.1 LA PROTEZIONE PRIMA DELLA GRANDE GUERRA	7
1.2 LA PRIMA GUERRA MONDIALE: LA PROPAGANDA E LA SCOPERTA DI NUOVE STRATEGIE	10
1.3 LE TRATTATIVE DI PACE: BENI CULTURALI E RIPARAZIONI DOPO LA GRANDE GUERRA	13
1.4 I PROGETTI DI CONVENZIONE ED IL DIBATTITO INTERNAZIONALE NEL PRIMO DOPOGUERRA	16
1.5 LA GUERRA DI SPAGNA TRA IMPATTO DEI BOMBARDAMENTI ED ESILIO DELLE OPERE D'ARTE	22
1.6 IL PROGETTO DI CONVENZIONE DELL'OIM	25
1.7 LE INIZIATIVE DELL'OIM ALL'INIZIO DEL CONFLITTO	30
2 L'AMMINISTRAZIONE ITALIANA DELLE ARTI E LA PREPARAZIONE DEL CONFLITTO	32
2.1 LA RIFORMA DELLE SOPRINTENDENZE E LA SITUAZIONE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI ALLE SOGLIE DEL CONFLITTO	32
2.2 LA STRATEGIA DI PROTEZIONE ANTIAEREA DEL PATRIMONIO ARTISTICO ITALIANO PRIMA DEL CONFLITTO	36
2.3 LE MISURE DI PROTEZIONE ADOTTATE FINO AL 1942: I BENI IMMOBILI	42
2.4 LE MISURE DI PROTEZIONE ADOTTATE FINO AL 1942: LE OPERE MOBILI	48
2.5 ROTONDI E IL PROGETTO DI UN DEPOSITO NAZIONALE	54
2.6 CONSEGUENZE DEI CAMBI DI COMPETENZE SULLA TUTELA: IL CASO SIRACUSANO	56
2.7 LE TOMBE ANGIOINE DI SANTA CHIARA A NAPOLI E GLI EFFETTI NEGATIVI DELLE PROTEZIONI	59
3 DOPO IL 25 LUGLIO: LE AMMINISTRAZIONI CIVILI DELLE ARTI E LE FORZE D'OCCUPAZIONE TRA DIFFIDENZA E COLLABORAZIONE	61
3.1 LA DIREZIONE GENERALE ANTICHITÀ E BELLE ARTI E L'EVOLUZIONE DELLA SITUAZIONE ISTITUZIONALE FINO AL DICEMBRE 1943	61
3.2 GLI ALLEATI E LA SOTTOCOMMISSIONE MFAA	64
3.3 IL KUNSTSCHUTZ	68
3.4 IL CAMBIO DI STRATEGIA: L'EVACUAZIONE DELLE OPERE NEL MEZZOGIORNO	72
3.5 LE OPERE MOBILI DEL CENTRO ITALIA: L'OPERATO DELLA DIREZIONE ROMANA	76
3.6 LE OPERE MOBILI DEL CENTRO ITALIA: LE SOPRINTENDENZE TRA COLLABORAZIONE E AUTONOMIA	92
3.7 IL DEPOSITO DI SONDALO	97
3.8 I BOMBARDAMENTI DELL'ESTATE 1943 E LE PRIME RIPARAZIONI D'URGENZA	99
3.9 L'OCCUPAZIONE MILITARE E LE SUE CONSEGUENZE A NAPOLI	106
3.10 LE ZONE DI OPERAZIONE	110
4 LA RIORGANIZZAZIONE ISTITUZIONALE E LE OPERAZIONI DI PROTEZIONE FINO ALLA PRESA DI ROMA	116
4.1 L'AMMINISTRAZIONE DELLE ARTI SOTTO IL REGNO D'ITALIA	116
4.2 LA DIREZIONE GENERALE DELLA RSI	119
4.3 GLI UFFICI ROMANI PRIMA DELLA LIBERAZIONE DELLA CAPITALE	124
4.4 ROMA E LA CONTINUAZIONE DEI TRASPORTI IN VATICANO	127
4.5 I DEPOSITI SETTENTRIONALI E L'IPOTESI DEL TRASFERIMENTO IN SVIZZERA	133
4.6 LO SMONTAGGIO DELLE PROTEZIONI DEL TEMPIO MALATESTIANO A RIMINI	144
4.7 LA COPERTURA DELLA CAPPELLA DEGLI SCROVEGNI	148
5 L'EFFETTO DELLA LIBERAZIONE DI ROMA	169
5.1 LA RIORGANIZZAZIONE DELLA DIREZIONE DOPO LA PRESA DI ROMA ED I RAPPORTI CON GLI ALLEATI	169
5.2 LE PRIME ISTRUZIONI ALLE SOPRINTENDENZE DELLA NUOVA DIREZIONE GENERALE	179
5.3 LE OPERE MOBILI NELLA RSI E LE TRATTATIVE CON IL MINISTERO SULLE OPERE FIORENTINE	187
5.4 I DEPOSITI TOSCANI SOTTO L'OCCUPAZIONE TEDESCA	194

5.5	IL CAMPOSANTO DI PISA	206
6	GLI ULTIMI MESI DEL CONFLITTO	219
6.1.	LA DIREZIONE GENERALE DEL REGNO ED IL CAMBIO DI DIRETTORE	219
6.1	LE POLEMICHE ATTORNO ALLA DIREZIONE GENERALE.....	223
6.2	IL DIBATTITO SU “LA NUOVA EUROPA” LE PROPOSTE DI RIORGANIZZAZIONE DELL’AMMINISTRAZIONE	232
6.3	LA FORESTA DI CAMALDOLI E L’IMPEGNO PER LE BELLEZZE NATURALI	249
6.4	IL CLN ED IL PATRIMONIO ARTISTICO	253
6.5	IL DESTINO DELLE OPERE TOSCANE DOPO LO SVUOTAMENTO DEI DEPOSITI.....	264
7	DOPO LA LIBERAZIONE: I PROBLEMI DELL’AMMINISTRAZIONE DAVANTI A RICOSTRUZIONE E RIENTRO.	272
7.1	LA GESTIONE DELLE REGIONI SETTENTRIONALI E LA CREAZIONE DELL’ISPettorato TECNICO.....	272
7.2	LA RICOSTRUZIONE DEI MUSEI MILANESI ED IL CONFLITTO TRA PACCHIONI E MODIGLIANI.....	279
7.3	COM’ERA E DOV’ERA? IL DIBATTITO TRA BERENSON E BIANCHI BANDINELLI SULLA RICOSTRUZIONE DI FIRENZE	304
7.4	I PROBLEMI DELL’OPERA DI RICOSTRUZIONE	310
7.5	I BENI MOBILI: LA MOSTRA TRIENNALE DELLE TERRE D’OLTREMARE.....	315
7.6	IL RIENTRO DELLE OPERE D’ARTE SOTTRATTE DAI TEDESCHI: VENTURI E SIVIERO	318
8	LE PUBBLICAZIONI UFFICIALI SUI DANNI TRA PROPAGANDA E INFORMAZIONE.....	323
8.1	L’USO PROPAGANDISTICO DEI DANNI AL PATRIMONIO ARTISTICO.....	323
8.2	BARBARIE ANGLOAMERICANA	325
8.3	LA GUERRA CONTRO L’ARTE	326
8.4	WORKS OF ART IN ITALY: LOSSES AND SURVIVAL	335
8.5	CINQUANTA MONUMENTI DANNEGGIATI DALLA GUERRA.....	343
8.6	PUBBLICAZIONI SULL’ESPERIENZA BELLICA DEI PROTAGONISTI	351
	CONCLUSIONI	355
	NOTE BIOGRAFICHE DEI PRINCIPALI FUNZIONARI CITATI.....	382
	APPENDICE	360
	RELAZIONE A BIGGINI	360
	RAPPORTO DI CASTELFRANCO SULLA SUA REGGENZA	362
	VERBALE DELLA RIUNIONE DEL 13 APRILE 1944	365
	ISTRUZIONI ALLE SOPRINTENDENZE DEL 7 AGOSTO 1944	368
	APPENDICE FOTOGRAFICA.....	374
	FONTI	382
	FONTI ARCHIVISTICHE	388
	FONTI EDITE	388
	BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA SECONDARIE.....	391
	REPERTORI.....	391
	OPERE GENERALI	392
	OPERE SPECIFICHE	393

Introduzione

Il secondo conflitto mondiale è comunemente considerato un punto di svolta per la storia della protezione dei beni culturali in guerra. Esso rappresenta ancora oggi un punto di partenza per le riflessioni in materia, in termini positivi e negativi.

La seconda guerra mondiale fu segnata infatti da gravissime perdite nel patrimonio artistico mondiale, dovute in primo luogo all'enorme potenza distruttiva dei bombardamenti. Tali tragici eventi ebbero un considerevole impatto già sulla riflessione contemporanea. Essi infatti influenzarono l'elaborazione della Convenzione dell'Aja del 1954, che è tuttora alla base delle strategie di protezione dai beni artistici dai danni di guerra.

Ancor più impressionanti delle perdite sono però le opere che furono salvate nonostante le distruzioni subite dalle città che le ospitavano. Sul piano internazionale si registrò infatti uno straordinario impegno per il salvataggio del patrimonio culturale, che non si limitò a coinvolgere soltanto gli esperti del settore. Esso arrivò addirittura a coinvolgere i comandi militari, pur con notevoli contraddizioni. Grazie all'attenzione mediatica nei confronti del tema, entrambi gli schieramenti presero infatti alcune misure di contenimento dei danni, anche se i metodi adottati furono estremamente diversi.

L'Italia fu un fondamentale terreno di prova per queste misure, che furono per la prima volta messe in opera contemporaneamente proprio nella Penisola. Questa particolarità fu ovviamente dovuta alla tempistica dello sbarco in Sicilia. Un'altra ragione per cui queste misure furono adottate in occasione dell'occupazione dell'Italia era però la particolare notorietà dei beni artistici italiani, che esulava dalla dimensione nazionale. Questi ultimi erano infatti considerati a pieno titolo parte del patrimonio culturale universale. Per questo motivo anche la loro protezione fu presentata nella retorica dell'epoca come una responsabilità non soltanto italiana, ma almeno parzialmente condivisa anche dalle altre nazioni combattenti.

In questo quadro più ampio, la presente analisi considera soprattutto l'impegno delle istituzioni italiane preposte alla protezione del patrimonio artistico. In particolare si intende indagare la capacità dimostrata dagli uffici in questione di far fronte ai problemi sollevati dal conflitto e soprattutto di reagire alla crisi seguita all'8 settembre continuando a operare nonostante le difficilissime circostanze.

La loro protezione dalle offese di guerra richiese infatti una mobilitazione straordinaria di tutto il personale incaricato della tutela.

La gran parte degli individui coinvolti in questi sforzi si dimostrò più che disposta ad affrontare un compito immane come la protezione dalle offese di guerra, e diede prova di una dedizione davvero eccezionale.

Questo sforzo è ancora più stupefacente se si considera che l'intera Amministrazione delle Arti era stata oggetto di una radicale riorganizzazione negli anni immediatamente precedenti il conflitto. Quest'ultima era parte di un progetto più ampio che includeva le leggi Bottai, e aveva alterato in modo significativo le competenze dei singoli uffici.

Di conseguenza, la riforma aveva impedito alle Soprintendenze di preparare con sufficiente anticipo i piani di difesa antiaerea, soprattutto dove i settori di competenza degli uffici erano appena stati ridefiniti. L'impreparazione rese ovviamente ancor più complesso il lavoro di questi ultimi all'indomani dello scoppio del conflitto.

Vista l'enormità del compito di protezione, un contributo essenziale fu dato da quanti parteciparono da esterni a questi sforzi, su invito dei funzionari delle Arti o addirittura di propria iniziativa.

La sorte del patrimonio artistico nazionale durante gli anni del conflitto destò preoccupazioni non soltanto tra gli esperti del settore. Di fronte alla disperata situazione dell'Italia, esso rappresentava infatti un fondamentale motivo di orgoglio nazionale, e come tale poteva essere proposto come elemento costitutivo dell'identità italiana in un momento di crisi.

Questa percezione della questione è confermata anche dal fatto che l'impegno per la difesa antiaerea arrivò anche a coinvolgere i vertici del governo, anche se non sempre ottenne la risposta sperata. Un dettaglio ancora più rivelatore è però la frequente e spontanea partecipazione della popolazione civile all'opera di salvataggio. Risultano infatti numerose testimonianze di partecipazione volontaria dei cittadini al recupero di frammenti o ai lavori di messa in sicurezza urgente dei monumenti colpiti dai bombardamenti. In alcuni casi gli abitanti locali avrebbero addirittura tentato di impedirne la distruzione da parte dei tedeschi in ritirata.

Anche dopo la cessazione delle ostilità, la classe dirigente italiana si dimostrò consapevole dell'importanza del patrimonio artistico per il morale della popolazione e soprattutto per l'immagine internazionale dell'Italia. Questo portò anche a un notevole, anche se insufficiente, investimento da parte delle istituzioni nella riparazione dei danni di guerra e nelle restituzioni.

La migliore rappresentazione simbolica di questa consapevolezza fu però certamente l'inserimento della tutela del patrimonio artistico tra i principi fondamentali della Costituzione.

L'importanza epocale di questa esperienza era del resto ben chiara anche ai protagonisti dell'opera di protezione. Sin dalla fine del conflitto molti di loro pubblicarono infatti le proprie memorie del periodo bellico, rivelando al pubblico il proprio ruolo nel salvataggio del patrimonio artistico o i propri sforzi per prevenirne la distruzione.

Una parte delle testimonianze dei protagonisti della vicenda, redatte all'epoca dei fatti, sono invece state pubblicate postume, integralmente o in ampi estratti all'interno di opere di divulgazione in materia.

Da questi scritti emerge spesso la loro consapevolezza dell'enorme responsabilità di cui erano investiti, e del concreto rischio che un loro errore potesse portare alla perdita irrimediabile di una porzione di quella che era (ed è tuttora) una delle più grandi ricchezze nazionali.

Questa ricchezza di testimonianze, unita alla natura quasi romanzesca di alcuni degli episodi, ha portato allo sviluppo di un'ampia pubblicistica in materia, divisa tra il cronachistico e il celebrativo. Essa racconta le vicende più affascinanti e spettacolari della protezione dei beni culturali in guerra, arrivando quasi a mitizzare alcuni episodi¹.

Accanto a queste pubblicazioni più divulgative, sono stati però prodotti diversi studi sulla questione, di solito da parte di esperti del settore quali architetti o storici dell'arte².

Molti di questi sono incentrati sull'operato di una singola Soprintendenza, o addirittura sulla protezione o ricostruzione o protezione di un preciso monumento o la gestione di un singolo deposito. Altri lavori di natura

¹ Tra di essi cito gli scritti di Lattes e Giannella e Mandelli, e nel caso degli alleati Dagnini Brey ed Edsel.

² Tra gli architetti si segnalano in particolare i lavori di Treccani, De Stefani, e Casiello per le regioni meridionali. Nel caso degli storici dell'arte si vedano invece soprattutto gli studi di Nezzo e Ghibaudi.

più generale hanno riguardato invece le strategie delineate dalle autorità centrali e i rapporti di queste ultime con gli occupanti.

Da questi lavori emerge, seppure marginalmente, la natura molto particolare dei rapporti tra uffici centrali e periferici durante il conflitto, e soprattutto dopo l'8 settembre.

Questa tesi si propone di analizzare in modo più specifico questo aspetto della questione, e come si sia declinato diversamente nelle varie aree del paese durante il periodo 1943-45.

La crisi istituzionale dell'estate 1943 e il sostanziale collasso dell'Amministrazione centrale non fermarono l'operato degli uffici deputati alla protezione del patrimonio artistico. Generalmente infatti i funzionari delle Arti e soprattutto le Soprintendenze seppero compensare la debolezza degli uffici centrali sviluppando strategie autonome. Questa sorprendente capacità d'iniziativa permise loro di ovviare almeno occasionalmente ai drammatici problemi creati dal conflitto e dalla mancanza di risorse, utilizzando metodi anche irruolati.

Fondamentale per questa autonomizzazione fu anche la decisione da parte degli uffici periferici di coordinarsi tra loro senza l'intermediazione degli uffici centrali. Lo scambio di consigli ed informazioni fra Soprintendenze fu infatti fondamentale per compensare la mancanza di istruzioni superiori.

Questo fenomeno fu più accentuato nelle regioni sottoposte alla RSI, mentre nelle aree più meridionali fu ridotto dal controllo esercitato sull'amministrazione locale dal governo di occupazione alleato e dalla più rapida cessazione dell'emergenza.

Un tratto comune da entrambi i lati del fronte fu invece il tentativo da parte dell'Amministrazione centrale di riaffermare la propria autorità sugli uffici dipendenti, e di contrastarne le velleità autonomistiche. Pur essendo consapevoli delle loro limitazioni, le autorità centrali ambivano quindi a riassumere il proprio ruolo. Spesso però i funzionari delle Soprintendenze si dimostrarono riluttanti a seguirne le indicazioni, soprattutto quando temevano che queste ultime mettessero a rischio i beni loro affidati.

Data la vastità della materia, si è scelto di isolare alcune vicende emblematiche che illustrano i caratteri più significativi di questa dialettica centro/periferia. In particolare si è voluto considerare come questa influenzò i più importanti interventi di protezione e recupero, condizionandone non sempre positivamente l'esito. Parallelamente, si è cercato di dare conto dell'evoluzione della struttura amministrativa centrale, e di alcuni elementi che ne determinarono l'operato, a cominciare dalle tensioni politiche e dalle difficoltà di rapporti tra tecnici e non³.

L'operato dell'Amministrazione delle Arti per la protezione del patrimonio artistico dalle offese di guerra fu infatti possibile soprattutto grazie alla straordinaria dedizione dei suoi funzionari. Questi ultimi infatti si impegnarono

³ Sul tema del coinvolgimento dei tecnici nella burocrazia italiana, e sulla loro esclusione da posizioni dirigenziali a vantaggio di funzionari con una formazione giuridico amministrativa, iniziata con i governi Giolitti e generalmente protrattasi durante il fascismo si veda da ultimo Melis 2015, soprattutto pp. 20ss, che riprende in parte considerazioni già espresse in Melis 1999. Limitatamente invece alla fase precedente il primo conflitto mondiale, in cui iniziarono però la propria carriera alcuni dei funzionari ancora in servizio nel periodo qui considerato segnalo anche nello stesso volume Melis e Tosatti 1999, che considera nello specifico l'Amministrazione delle Arti. Meno dettagliatamente, il tema è trattato anche in Ragusa 2011 p.18.

ben oltre quanto previsto dal loro incarico per il salvataggio del patrimonio artistico italiano, in alcuni casi arrivando anche a correre gravissimi rischi.

Questa dedizione fu il diretto risultato della loro professionalità e formazione. Essi infatti, essendo studiosi prima ancora che amministratori, erano più facilmente interessati alla sorte delle opere loro affidate. Anche per questo, non stupisce che si siano rivelati inclini ad assumersi responsabilità che esulavano strettamente dai loro compiti pur di garantirne la tutela.

Questo comune interesse facilitava anche le comunicazioni tra i Soprintendenti, che in quanto studiosi erano spesso in contatto tra loro, e contribuì quindi a permettere il loro coordinamento autonomo.

Allo stesso tempo, questa caratteristica dei funzionari rendeva particolarmente difficili i rapporti con gli altri rami della pubblica amministrazione, meno sensibili alle questioni artistiche. Questo rappresentava un problema soprattutto per gli interventi che richiedevano la loro collaborazione.

Questa stessa differenza di sensibilità tra studiosi e non ebbe una certa ripercussione anche nei rapporti interni al Ministero, dato che sin da molto prima della guerra l'incarico di Direttore Generale Antichità e Belle Arti era stato affidato ad un funzionario non tecnico. Le priorità di quest'ultimo e la sua impostazione non erano quindi sempre condivisi dal resto dell'Amministrazione. Tale differenza era già presente in circostanze ordinarie, ma divenne ancor più evidente durante l'emergenza bellica.

Le due diverse visioni non tardarono infatti a entrare in conflitto, traducendosi anche in una polemica pubblica. Anche in risposta a questa situazione, l'ultimo anno di guerra, il 1945, segnò l'inizio di un periodo in cui il vertice dell'Amministrazione delle Arti, ovvero il Direttore Generale per l'Antichità e Belle Arti, fu scelto tra i funzionari dotati di un profilo tecnico e non politico o amministrativo.

La passione per la materia degli studiosi permise però anche all'Amministrazione di ricorrere al loro consiglio e alla loro collaborazione per l'opera di protezione del patrimonio artistico, anche quando gli studiosi in questione non erano suoi dipendenti.

Come già accennato, il loro coinvolgimento fu però parte di un piano più ampio volto alla sensibilizzazione della popolazione, il cui contributo alla protezione del patrimonio artistico era da più parti riconosciuto come potenzialmente decisivo, e si dimostrò tale in diverse occasioni.

Questo aspetto fu forse uno dei più interessanti dell'attività dell'Amministrazione, e rappresentò una delle principali strategie messe in campo da quest'ultima per la protezione dei beni culturali. Per questo la tesi presenta in conclusione una breve rassegna delle principali pubblicazioni promosse dalle istituzioni coinvolte nella protezione in merito ai danni di guerra, che cerca di illustrarne i caratteri fondamentali. Si tratta naturalmente di una selezione parziale, che non considera altri mezzi di comunicazione. Essa però permette di individuare quali messaggi l'Amministrazione scelse di comunicare di propria iniziativa al pubblico, e quali fini questi potessero avere.

Trattandosi di uno studio dedicato ai rapporti istituzionali, si sono utilizzati di preferenza documenti ufficiali. La tesi è quindi basata essenzialmente su documenti, editi e non, prodotti direttamente dai funzionari dell'Amministrazione, oppure da altre istituzioni che vi collaboravano, soprattutto dal Governo Militare Alleato. Solo occasionalmente si è invece fatto ricorso alle carte dei protagonisti, o alle loro memorie, quando il loro apporto risulta necessario per chiarire particolari aspetti delle questioni trattate.

1 Dibattito internazionale e strategie di protezione dei beni culturali in guerra fino al 1939

1.1 La protezione prima della Grande Guerra

Le riflessioni sulle strategie di protezione dei beni artistici durante i conflitti sono attestate sin dai trattati di epoca umanistica, e si svilupparono di pari passo al riconoscimento del valore degli stessi⁴.

Il tema conobbe però una maggiore diffusione soprattutto nel XIX secolo, grazie all'aumento del potenziale distruttivo delle armi utilizzate nei conflitti e alla nascita delle istituzioni museali⁵.

In questa prima fase la portata limitata dell'artiglieria rendeva improbabili distruzioni "collaterali" del patrimonio artistico. Di conseguenza, le strategie di contenimento dei rischi si concentrarono soprattutto sull'assicurazione della neutralità dei monumenti e dei musei, in modo da proteggerli da bombardamenti e saccheggi. A questo scopo gli sforzi dei responsabili della tutela e di quanti si interessavano del patrimonio artistico furono volti soprattutto alla sensibilizzazione del pubblico e all'introduzione di misure per la sua protezione nei regolamenti militari e nelle convenzioni internazionali.

Agli inizi del secolo successivo a queste iniziative si aggiunse anche l'elaborazione dei primi piani di difesa delle opere d'arte dai danni di guerra, che furono messi in pratica nella prima guerra mondiale. Proprio quell'esperienza avrebbe segnato un passaggio chiave. Nel primo dopoguerra tra gli addetti ai lavori si tenne infatti un'ampia discussione sulle misure più efficaci per preservare il patrimonio artistico mondiale in caso di conflitto, discussione che ovviamente coinvolse ed influenzò anche i funzionari dell'Amministrazione delle Belle Arti italiana.

La condotta di questi ultimi in occasione del secondo conflitto mondiale fu quindi influenzata da queste proposte, e dagli strumenti, tecnici ma anche legislativi, sviluppati grazie a queste precedenti esperienze.

⁴ Sull'evoluzione delle riflessioni in tema di protezione vedi Francioni 2007a (da bene culturale..) pp. 49-51. Si segnala anche Miles 2008 pp.285ss, che ricollega lo sviluppo delle prime norme di protezione del patrimonio artistico dai saccheggi addirittura alle Verrine di Cicerone, concentrandosi però più sul piano culturale che su quello giuridico.

⁵ Il tema del trattamento dei beni culturali nei conflitti è stato studiato abbastanza diffusamente, soprattutto sul piano giuridico. La storia della legislazione internazionale in merito è infatti stata spesso trattata, sia in pubblicazioni specifiche dedicate alla normativa per la protezione dei beni culturali in guerra ed alla sua storia, sia in quelle dedicate più in generale alle vicende del patrimonio artistico, non soltanto italiano, durante la seconda guerra mondiale. Questo conflitto, e la situazione ad esso precedente, sono state oggetto di particolare considerazione perché proprio da questa esperienza ebbe origine *la Convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato*, meglio nota come Convenzione dell'Aja del 1954, chiaramente ispirata a sua volta alla discussione precedente, a cui è dedicato questo capitolo. Tra i numerosi studi sulla normativa prebellica segnalò O'Keefe 2006 e Kowalski 1998, che si concentra sul tema delle restituzioni. Una sintesi delle diverse convenzioni è offerta anche da Kaye 1997, che, in appendice, riporta anche le trascrizioni dei documenti citati.

Come già accennato, le prime misure di protezione delle opere d'arte furono introdotte nelle convenzioni internazionali. Data la loro natura sovranazionale, esse rappresentavano il metodo migliore per dissuadere gli eserciti da azioni distruttive nei confronti del patrimonio artistico, pur presentando alcuni significativi limiti⁶.

La neutralità delle istituzioni culturali era prevista già nella dichiarazione della conferenza di Bruxelles del 1874⁷, che rappresentò il primo tentativo internazionale di codificare la protezione dei beni culturali nei conflitti. La Dichiarazione era ispirata a simili misure contenute nel Codice Lieber⁸, adottato dall'esercito statunitense nella guerra di secessione.

Questi precedenti ispirarono la Convenzione dell'Aja del 1907⁹, che prevedeva anch'essa un certo grado di immunità per gli edifici legati alle istituzioni culturali. Si tratta di un dettaglio particolarmente significativo perché la Convenzione era ancora in vigore con diversi ampliamenti al momento dello scoppio della Seconda Guerra mondiale. Le regole del 1907 sarebbero quindi rimaste la base del diritto di guerra fino al secondo dopoguerra anche in tema di beni culturali.

In particolare l'articolo 27 specificava che:

In sieges and bombardments all necessary steps must be taken to spare, as far as possible, buildings dedicated to religion, art, science, or charitable purposes, historic monuments, hospitals, and places where the sick and wounded are collected, provided that they are not being used at the time for military purposes.

It is the duty of the besieged to indicate the presence of such buildings or places by distinctive and visible signs, which shall be notified to the enemy beforehand.¹⁰

Le regole della convenzione erano ovviamente ancora basate su modalità di combattimento ottocentesche. Esse quindi assumevano che i bombardamenti e il rischio di danneggiamento di monumenti e altri edifici particolari si verificassero soprattutto durante gli assedi, e all'interno di un'area piuttosto limitata.

Monumenti ed edifici di carattere religioso e culturale erano equiparati agli ospedali ed ai luoghi che ospitavano i feriti, e avrebbero dovuto essere chiaramente segnalati come tali e non utilizzati a fini militari durante il conflitto.

⁶ Sul tema della scarsa efficacia delle convenzioni internazionali e dei problemi sul piano del diritto, con particolare riferimento ai beni culturali vedi Kaye 1997 p. 101 e soprattutto le considerazioni in Francioni 2007a, che però si concentra soprattutto sul periodo successivo al secondo conflitto mondiale.

⁷ *Project of an International Declaration concerning the Laws and Customs of War (progetto della Conferenza di Bruxelles)*, Bruxelles, 27 agosto 1874. (Simpson 1997, pp. 274-7). Il progetto, mai ratificato, disponeva all'articolo 17 che fossero risparmiati, per quanto possibile, gli edifici destinati a religione, arti e scienze, a patto che non fossero contemporaneamente utilizzati per scopi militari, e raccomandava che tali edifici fossero segnalati con simboli notificati in precedenza all'avversario.

⁸ *Instruction for the government of armies of the United States in the field (Codice Lieber)*, General Orders n. 100, 24 aprile 1863 (pubblicato in Simpson 1997 pp. 272-3) In particolare, l'articolo 35 dichiarava esplicitamente che le collezioni di carattere culturale, come gli ospedali, dovevano essere messe in sicurezza o addirittura se necessario spostate e dalle truppe occupanti per assicurarne la protezione.

⁹ *Convention respecting the laws and customs of war on land (Convenzione dell'Aja del 1907)*, Aja 18 ottobre 1907, in vigore dal 26 gennaio 1910 (Simpson 1997, pp. 278-9). La convenzione dell'Aja 1907 riprendeva per quanto riguarda la guerra terrestre le prescrizioni già contenute nella precedente convenzione dell'Aja del 1899.

¹⁰ Ibid. p. 279.

Soddisfatte queste condizioni, la convenzione imponeva agli attaccanti di prendere precauzioni per risparmiare *per quanto possibile* le strutture in questione.

L'articolo lasciava quindi ai combattenti un certo grado di discrezionalità e non garantiva la completa sicurezza dei monumenti, ma l'inclusione di monumenti e musei nella stessa categoria degli ospedali rivelava l'importanza attribuita loro già a queste date.

La stessa prescrizione era contenuta anche nella coeva convenzione sui bombardamenti navali¹¹, che però suggeriva anche quale simbolo utilizzare per segnalare i monumenti.

Anche nelle norme riguardo il saccheggio e la confisca delle proprietà nemiche da parte di eserciti occupanti per i beni culturali era previsto un trattamento particolare.

Le consuetudini di guerra prevedevano infatti che, in caso di occupazione, le proprietà private non potessero essere confiscate se non in caso di necessità militare. Le forze occupanti potevano invece prendere possesso delle proprietà pubbliche, in attesa che alla fine del conflitto se ne decidesse la destinazione.

Già con la proposta di Bruxelles e successivamente con la convenzione dell'Aja comparvero alcune limitazioni nelle tipologie di proprietà soggette a confisca. Potevano essere requisite solamente le risorse necessarie allo sforzo bellico, come denaro e rifornimenti di vario tipo, oltre naturalmente a edifici¹².

Le proprietà di carattere culturale, anche in questo caso accomunate a ospedali ed istituzioni religiose o caritatevoli avrebbero però comunque dovuto essere considerate come proprietà privata, anche nel caso di appartenenza allo stato avversario¹³.

In entrambi i testi risultava comunque proibita, oltre al danneggiamento volontario e la distruzione, anche la confisca di monumenti e oggetti d'arte o materiale scientifico. Inoltre, dato ancora più interessante, entrambe le convenzioni prevedevano esplicitamente la punizione di eventuali violazioni¹⁴.

Si trattava di un passaggio importante, perché la sottrazione delle opere d'arte da parte degli occupanti era probabilmente il rischio più grande corso dal patrimonio culturale delle nazioni combattenti in quel momento.

¹¹ *Convention concerning Bombardment by Naval Forces in Time of War (Convenzione dell'Aja sulla Guerra navale)*, articolo 5. (Schindler e Toman 1988 pp. 812-5). In questo caso la convenzione si spingeva addirittura a specificare quale simbolo dovesse essere utilizzato per segnalare gli edifici protetti, descritto come grandi pannelli rettangolari rigidi, divisi diagonalmente in due triangoli colorati, nero in alto e bianco in basso.

¹² *Progetto della Conferenza di Bruxelles* artt. 6 e 7, *Convenzione dell'Aja del 1907*, artt. 53 e 55. È da notare che in questa categoria erano incluse anche le proprietà agricole, comprese le foreste, pur con il caveat che si trattava di un usufrutto, e che quindi il ruolo degli occupanti doveva essere solamente quello di amministrare i beni in questione, che risultavano quindi almeno parzialmente protetti.

¹³ *Codice Lieber* art. 34; *Progetto di dichiarazione Bruxelles* art.8 comma 1; *Convenzione dell'Aja 1907* art. 56 comma 1.

¹⁴ *Progetto di dichiarazione Bruxelles* art.8 comma 2; *Convenzione dell'Aja 1907* art. 56 comma 2. I due articoli, per quanto adottino un linguaggio leggermente diverso, hanno esattamente lo stesso contenuto.

Questo principio era però almeno in parte già stato affermato in epoca precedente, ed in particolare dopo la sconfitta di Napoleone, quando per la prima volta furono condotte trattative specifiche per la restituzione delle opere d'arte sottratte nei paesi occupati.¹⁵

Tutte le prescrizioni in questa prima fase erano però fondate sulla distinzione tra strutture difese e non, e presupponevano un conflitto di tipo tradizionale, le cui caratteristiche erano ben diverse da quelle delle guerre del Novecento.

I primi bombardamenti aerei, soprattutto per la loro imprecisione, avevano infatti sin dal primo conflitto mondiale dimostrato la completa inadeguatezza delle prescrizioni dell'Aja. L'aumento del potenziale distruttivo degli armamenti sancì infatti un deciso cambiamento nel tipo di rischi che un conflitto avrebbe comportato per i beni culturali.

Mentre in precedenza il maggior pericolo per un'opera d'arte era il suo trasferimento nella patria dei vincitori, oppure l'intenzionale distruzione dei monumenti come atto di guerra "psicologica", dopo il primo conflitto mondiale la situazione cambiò totalmente.

1.2 *La prima guerra mondiale: la propaganda e la scoperta di nuove strategie*

Sul piano internazionale il primo conflitto mondiale fu quindi un importante punto di svolta, perché le prime sperimentazioni dei bombardamenti aerei, e l'aumento di potenza e gittata dell'artiglieria esponevano al rischio di distruzione anche le aree lontane dal fronte.

Nonostante l'accresciuto pericolo per i monumenti, il primo conflitto mondiale dimostrò anche che la sistematica denuncia delle violazioni della convenzione, compresi i danni ai beni culturali, poteva avere un effetto deterrente sui combattenti.

Ne furono prova soprattutto le forti reazioni suscitate dalla distruzione della biblioteca dell'Università di Louvain e dal bombardamento della Cattedrale di Reims¹⁶. I due episodi furono ampiamente pubblicizzati, al punto da costringere i tedeschi a giustificare la propria condotta, e da indurli ad annunciare l'istituzione di un programma di protezione dei beni artistici al fronte. Questo nuovo ufficio, chiamato *Kunstschutz* (protezione dell'arte), fu guidato dallo storico dell'arte Paul Clemen¹⁷. Le sue attività sul fronte e nei territori occupati furono nei fatti

¹⁵ Un ruolo particolare in questa vicenda ebbe lo scultore Antonio Canova, inviato dello Stato Pontificio. Egli ottenne infatti il riconoscimento di un principio profondamente innovativo, quello secondo cui un'opera doveva considerarsi appartenente al contesto per cui era stata realizzata, e dunque dovesse essere restituita alla sua collocazione originale. Si trattava di un'idea in completa contraddizione con la prassi diffusa fino a quel momento, e rappresenta la prima sanzione ufficiale dell'argomento su cui si fondarono le successive richieste di restituzione, anche fuori dal contesto delle trattative postbelliche. Vedi Romano 2013 pp. 29ss e più recentemente Curzi 2016 p.18 e soprattutto Sgarbozza 2016.

¹⁶ Sulle reazioni suscitate dai due episodi rimando ai due studi di Derez 2014 e a Rusch 2014 per il Belgio e Jullian 2014 per Reims. Il bombardamento della Cattedrale di Reims in particolare fu ampiamente sfruttato dalla propaganda francese, anche per via dell'importanza religiosa della struttura, che permise di legarne la distruzione al *topos* delle "città martiri", su cui si veda Lambourne 2001 p. 19, e Costa 2014 pp. 40s. Sul "martirio" della cattedrale di Reims si segnala anche Passini 2004.

¹⁷ L'operato del *Kunstschutz* fu documentato nel primo dopoguerra da Clemen stesso in due volumi intitolati *Kunstschutz im Kriege*. Sulla figura di Clemen e sul suo ruolo nella contropropaganda tedesca si veda Passini 2008 e Beyen 2014 (soprattutto in merito alla mancanza di interventi concreti del *Kunstschutz* nei territori occupati). Il nome sarebbe poi stato ripreso nella seconda guerra mondiale in alcuni dei paesi occupati dal Terzo Reich, a cominciare dalla Francia. Sul ruolo del *Kunstschutz* e sul suo operato in Italia vedi più avanti cap. 3.3.

molto limitate, ma la sua esistenza fu utilizzata dalla contropropaganda tedesca insieme alla denuncia dei danni provocati dai bombardamenti nemici.

Gli episodi in questione dimostravano quindi che l'attenzione mediatica sui danni al patrimonio artistico, almeno per quanto riguarda il mondo occidentale¹⁸, poteva indurre i paesi combattenti a prendere misure per prevenirli.

Naturalmente questa attenzione non aveva una funzione soltanto deterrente, ma era parte integrante della guerra di propaganda tra gli schieramenti avversari, e si rifaceva al *topos* della barbarie del nemico, già usato dai francesi nel caso delle città di Strasburgo e Parigi durante la guerra franco-prussiana del 1870-71¹⁹.

Anche in Italia la prima guerra mondiale causò alcune perdite del patrimonio artistico. La più grave tra di esse furono sicuramente gli affreschi del Tiepolo sul soffitto della Chiesa degli Scalzi a Venezia, la cui distruzione fu il risultato di un bombardamento austriaco diretto alla vicina ferrovia.

Esse ebbero però un impatto mediatico più limitato rispetto ai due casi sopra citati, nonostante la denuncia da parte delle autorità italiane²⁰. Questo avvenne probabilmente per via della maggiore diffusione della propaganda francofona sul piano internazionale.

L'esperienza bellica in Italia permise però di elaborare un altro tipo di misure di prevenzione dei danni, che sarebbe stato ripreso anche durante il secondo conflitto mondiale, soprattutto per quanto riguarda le opere mobili. Naturalmente queste esperienze coinvolsero soltanto le opere di alcune regioni vicine al fronte. Esse però videro la partecipazione di diverse altre Soprintendenze e soprattutto rappresentarono un modello da imitare per l'intera Amministrazione delle Arti²¹.

Nonostante l'elaborazione dei primi piani di difesa del patrimonio artistico risalisse ai mesi precedenti lo scoppio della guerra²², in una prima fase i provvedimenti presi si limitarono, su ordine della Direzione Generale guidata da Corrado Ricci, alla protezione *in loco* delle opere più preziose delle collezioni museali. Esse avrebbero dovuto

¹⁸ Bisogna infatti segnalare che non solo la condotta delle truppe coloniali al di fuori dell'Europa agli inizi del Novecento fu tutt'altro che prudente nei confronti dei beni culturali, ma anche che il dibattito pubblico in merito fu molto più ambivalente di quanto sarebbe avvenuto per le opere francesi durante la prima guerra mondiale.

¹⁹ Per un'analisi dei precedenti di danneggiamento alle opere d'arte nei due conflitti in questione e dell'uso propagandistico di questi ultimi si veda Lambourne 2001, pp.12-39. Con particolare riferimento alla propaganda tedesca si segnala anche Kott 2014.

²⁰ Su cui vedi Costa 2014, Ragusa 2011 pp. 203ss, Sicoli 2009 pp. 17-18 e Biscioni e Tomassini 2005 pp. 256-9 e Picchietti 2005 *passim*. Sempre sulle campagne di propaganda in merito alle distruzioni degli affreschi segnalò anche Nezzo 2003 pp. 82 ss. Riguardo invece alle distruzioni in Friuli si rimanda a Tonizzo 2008. Si segnala anche la rassegna di fotografie utilizzate per denunciare i danni in Callegari e Pizzo 2006 e l'analisi del trattamento del tema in *Illustrazione Italiana* in Corrain 2014.

²¹ Sulle vicende del patrimonio artistico italiano durante la Grande Guerra si veda da ultimo Treccani 2015 (dedicato soprattutto al patrimonio monumentale, ma con una sezione dedicata in particolare alla ricostruzione e alla riorganizzazione dell'amministrazione dei beni culturali nelle terre redente). Una panoramica dell'opera di protezione è rintracciabile anche in Costa 2014b, che considera gli interventi soprattutto dal punto di vista della comunicazione. Sulle vicende della Soprintendenze si veda invece Pacia 2009 (per la Lombardia) Sicoli 2009 e Nezzo 2003 e 2005 (per il Veneto e soprattutto per quanto riguarda il ruolo di Ogetti, incaricato della salvaguardia del patrimonio artistico in Veneto e nelle terre redente).

²² Per la tempistica della pianificazione delle misure di protezione, con riferimento al caso specifico di Milano, si veda Pacia 2009 pp. 25ss.

essere trasportate nei sotterranei dei musei o nel caso dei dipinti in depositi che garantissero adeguate condizioni di conservazione, ma salvo pochissime eccezioni²³ il Ministero non ne ordinò il trasporto fuori città.

Anche nel caso dei monumenti, nonostante il Genio Civile avesse condotto alcune sperimentazioni per stabilire le più efficaci misure difensive per gli edifici in caso di bombardamento, i provvedimenti effettivamente presi si limitarono alla vigilanza e solo occasionalmente al posizionamento di sacchi di sabbia alla base delle strutture o a protezione di elementi decorativi importanti.

La situazione cambiò con l'avanzare del fronte, che costrinse ad evacuare le opere mobili in aree a rischio come la Valcamonica, e soprattutto dopo la disfatta di Caporetto. In seguito ad essa infatti fu deciso di trasferire le più importanti collezioni di Veneto e Lombardia verso Roma. Le opere furono trasportate a gruppi, in ordine decrescente di importanza, durante diversi mesi, e rimasero ospitate nella capitale fino al 1920.

Anche nel caso dei monumenti, le vicende belliche indussero il Ministero a riconsiderare la propria posizione iniziale e ad esaminare seriamente il tema delle difese da adottare contro i bombardamenti. Le Soprintendenze furono quindi incaricate di progettare strutture protettive per i monumenti di propria competenza, confrontandosi anche sulle possibili soluzioni. Molte di esse non furono però mai realizzate perché i primi fondi per gli interventi furono stanziati soltanto nell'aprile 1918, e solo grazie all'insistenza della Direzione Generale e di alcuni studiosi preoccupati per la sorte dei monumenti italiani²⁴.

I provvedimenti dell'Amministrazione delle Arti durante il primo conflitto mondiale furono quindi a volte tardivi quando non inadeguati. Le decisioni prese soprattutto dopo il 1917 e quanto appreso e sperimentato dalle Soprintendenze durante il conflitto rappresentarono comunque il punto di partenza per le strategie per la difesa del patrimonio artistico nazionale in caso di guerra elaborate negli anni '30, che a loro volta guidarono l'operato del Ministero e dei suoi funzionari durante il secondo conflitto mondiale.

Inoltre, come nota giustamente Sicoli, l'emergenza bellica sancì "la legittimazione [...] dell'operato dello Stato nell'ambito della tutela"²⁵. Essa fu infatti la prima occasione in cui, in applicazione della legge Rosadi del 1909²⁶, l'Amministrazione delle Arti dovette assumersi la responsabilità della salvaguardia di tutte le opere, non soltanto statali, ma anche comunali, provinciali ed ecclesiastiche. La dimensione dell'impegno assunto al Ministero fu quindi straordinaria. Grazie a questa norma, però, la gestione da parte delle Soprintendenze di tutte le collezioni, anche non statali, rese possibile la progressiva evacuazione delle opere delle regioni più a rischio verso Roma.

L'esperienza della Grande Guerra fu quindi fondamentale per constatare i problemi posti da un conflitto con armi ben più distruttive di quelle usate in precedenza, e per comprendere le esigenze della difesa e i suoi potenziali costi. Il ritardo nei provvedimenti permise anche di misurare i tempi necessari perché le misure di protezione potessero essere operative, e di conseguenza quali dovessero essere le priorità di intervento.

²³ La principale eccezione fu Venezia, dove mancavano locali sotterranei atti a ospitare le opere. In merito alle evacuazioni di opere da Venezia si veda Fiocco 2007 p. 64 e Franchi 2010.

²⁴ Sicoli 2009 p.18.

²⁵ Sicoli 2009 p.17. Per quanto riguarda l'impatto dell'esperienza bellica, e della propaganda, sulla tutela dei beni culturali in Italia ed Europa e sull'amministrazione degli stessi si veda Fiocco 2007 p. 67 e soprattutto Ragusa 2011 pp. 198ss., che individua in essa una delle fonti di ispirazione per le leggi Bottai.

²⁶ Legge 20 giugno 1909 n. 364.

L'importanza di queste vicende era del resto ben chiara anche ai contemporanei, che non mancarono di scrivere e documentare, anche fotograficamente, gli interventi condotti. Questo sforzo di documentazione sarebbe servito non solo per rassicurare il pubblico e celebrare gli sforzi compiuti, ma soprattutto come punto di partenza per elaborare le strategie da adottare in vista di un conflitto successivo²⁷.

1.3 *Le trattative di pace: beni culturali e riparazioni dopo la Grande Guerra*

I beni culturali e le loro distruzioni condizionarono anche le trattative di pace.

Si è già accennato come almeno a partire dalle guerre napoleoniche fosse stato sancito il principio della restituzione delle opere asportate durante il conflitto²⁸. Anche dopo la prima guerra mondiale la stessa prassi che prevedeva la restituzione delle opere confiscate durante il conflitto fu ovviamente riproposta, ma ad essa si aggiunse la nozione della compensazione dei danni subiti dal patrimonio artistico.

IL 25 gennaio 1919, durante le fasi di preparazione delle trattative di pace, la Commissione per le responsabilità di guerra e le garanzie si sforzò anche di raccogliere informazioni sui danni ai beni culturali, che costituivano una violazione della sopracitata convenzione dell'Aja.

Questo lavoro di documentazione anticipava l'intenzione di considerare nelle trattative di pace anche la distruzione del patrimonio artistico, cosa poi avvenuta almeno in alcuni casi.

Mentre i trattati di pace non inclusero compensazioni specifiche per quanto riguarda Reims, alla Germania fu imposto di consegnare alla Università di Louvain "manoscritti, incunabuli, libri a stampa, mappe ed oggetti da collezione in numero e valore corrispondente a quelli distrutti nell'incendio della Biblioteca di Louvain"²⁹.

Questa disposizione introdusse l'idea che invece di riparazioni economiche, i beni perduti potessero essere sostituiti con oggetti di comparabile valore, con una compensazione per così dire "in natura". Si trattava di una soluzione assolutamente inedita per quanto concerneva il patrimonio artistico, e non priva di aspetti problematici. Essa però dimostrava l'impatto particolare che ebbe l'incendio della biblioteca sull'opinione pubblica belga.

Anche nel caso dell'Austria, le iniziali richieste italiane prevedevano il risarcimento in opere d'arte per i danni subiti dai monumenti durante la guerra.³⁰ La richiesta non era troppo diversa da quanto deciso per Louvain, ma data la tipologia di opere perdute, come i già citati affreschi del Tiepolo, sollevava dei significativi problemi in termini di stima delle perdite e di quantificazione della compensazione in opere d'arte. Anche per questo la rivendicazione non ebbe seguito, forse fortunatamente dato che essa avrebbe rappresentato un precedente estremamente problematico.

L'introduzione di una forma di riparazione per le perdite causate al patrimonio artistico era una completa novità, e avrebbe potuto rappresentare un deterrente in futuri conflitti, ma la natura sporadica di queste misure non poteva che limitarne l'impatto.

²⁷ Dragoni 2014 pp.229ss.

²⁸ Su cui vedi sopra cap. 1.1.

²⁹ *Trattato di Versailles*, sez. 2, art.247 (Simpson 1997 p. 281).

³⁰ Per una elencazione più dettagliata delle richieste italiane si veda Tea 1919. Si veda anche Narcisi 2005 p.121.

Inoltre, è importante notare che ad essere punite furono soltanto le azioni degli sconfitti, il che rappresentava un inevitabile limite nell'applicazione delle normative di guerra.

Un altro fattore che avrebbe ridotto l'effetto di questa novità era la presenza nei trattati di numerose misure, anche in merito ai beni culturali, non direttamente legate al conflitto appena conclusosi. Alcune delle prescrizioni si rifacevano infatti ad episodi di molto precedenti il 1914, grazie anche ad un'interpretazione piuttosto ampia del principio di appartenenza introdotto dopo le guerre napoleoniche.

La Germania fu ad esempio obbligata a restituire alla Francia "i trofei, gli archivi, i beni storici e le opere d'arte portate via della Francia dalle autorità tedesche durante il corso della guerra del 1870-71 e della scorsa guerra"³¹, sulla base di un elenco fornito direttamente dal governo francese³², e al Belgio diversi frammenti di opere esposte nei musei tedeschi³³, nonostante questi ultimi le avessero regolarmente acquistate sul mercato.

Lo stesso avvenne anche negli altri trattati dell'epoca, che in alcuni casi consideravano un intervallo temporale ancora più ampio³⁴. Tra di essi inclusa, pur con modalità più complesse, anche la pace con l'Austria. Date le numerose rivendicazioni avanzate, il Trattato di Saint Germain, oltre alla restituzione delle opere d'arte asportate dai territori invasi³⁵, prevedeva anche la nomina da parte della Commissione per le Riparazioni di un comitato di giuristi. Questo comitato avrebbe dovuto verificare se vi fosse stata o meno una violazione nell'esportazione di beni culturali da parte austriaca e se fossero o meno legittime le richieste di Italia, Belgio, Cecoslovacchia e Polonia³⁶.

Questa disposizione era dovuta soprattutto alle pretese italiane, poi emulate dagli altri due paesi.

L'Italia aveva infatti preteso la riconsegna di tutto quanto era stato esportato durante la dominazione asburgica, indipendentemente da quanto pattuito in precedenza³⁷. L'Austria si era opposta a queste richieste, ma mentre il Soprintendente Modigliani in quanto delegato tecnico per le questioni storico-artistiche presentava le

³¹ *Trattato di Versailles*, 28 giugno 1919, sez. 2, special provisions, art. 245. (Simpson 1997 p. 281).

³² Bisogna segnalare che il trattato prevedeva anche la restituzione di due opere di valore di provenienza coloniale. La Germania avrebbe infatti dovuto ridare al regno di Hedjaz (attuale ovest dell'Arabia Saudita) il Corano confiscato a Medina dai Turchi e donato al Kaiser Guglielmo II, e al governo britannico il teschio del Sultano Mkwawa, portato in Germania dal protettorato tedesco dell'Africa Orientale.

³³ *Trattato di Versailles*, sez. 2, art.247 (Simpson 1997 p. 281). Si trattava in particolare delle due ali del Trittico dell'Agnello Mistico di Van Eyck, provenienti da Ghent ed esposte al museo di Berlino, e di quelle del Trittico dell'Ultima cena di Bouts provenienti da Louvain ed esposti a Berlino e Monaco.

³⁴ Le rivendicazioni legate alle vicende più lontane nel tempo erano contenute nel trattato di Riga (*Trattato di pace tra Polonia, Russia ed Ucraina*, 18 marzo 1921, art.11, in Simpson 1997 p. 284 -5), che prevedeva addirittura la restituzione alla Polonia di quanto asportato dopo la guerra del 1772. Secondo un principio già applicato dopo le guerre napoleoniche, esso ammetteva la possibilità di consegnare oggetti di valore equivalente a quelli originariamente sottratti per preservare l'integrità delle collezioni.

³⁵ *Trattato di Saint Germain*, 10 settembre 1919, sez. 2, special provisions, artt. 191-2. (Simpson 1997 p. 282)

³⁶ *Trattato di Saint Germain*, sez.2 art. 195. (ibidem)

³⁷ Tra gli oggetti richiesti spiccavano in particolare i gioielli della collezione Medici portati in Austria nel XVIII secolo e tre codici estensi sottratti da Francesco V nel 1859, oltre naturalmente a quanto portato via durante la guerra appena conclusa, come le collezioni del Museo di Aquileia. Le richieste italiane si fondavano su quanto previsto dagli accordi di pace risorgimentali, in particolare il trattato di Zurigo del 10 novembre 1859, la Convenzione di Firenze del 14 luglio 1868, e il trattato di Vienna del 3 ottobre 1868, ma già all'epoca i delegati del governo italiano avevano rinunciato a riappropriarsi di alcune delle opere inizialmente pretese, data la difficoltà di raggiungere un accordo tra i due paesi.

rivendicazioni italiane alla conferenza di pace, a Vienna la Missione militare italiana di armistizio prese direttamente l'iniziativa.

La Missione, guidata dal Generale Segre, probabilmente su suggerimento della propria commissione artistica, invece di limitarsi a verificare la collocazione delle opere rivendicate dall'Italia ne iniziò addirittura la confisca. Questa iniziativa controversa della Missione, che puntava a porre davanti al fatto compiuto la Conferenza di pace, destò ovviamente lo sdegno della popolazione e della stampa austriaca. I metodi non sempre ortodossi di Segre provocarono anche una protesta formale da parte austriaca, che lo considerò una violazione del divieto di confisca di beni artistici contenuto nella Convenzione dell'Aja.³⁸

Come prevedibile, gli interessi dei vincitori prevalsero, ed il testo del trattato accolse le rivendicazioni italiane, pur previa verifica da parte della Commissione³⁹. L'Italia finì poi per raggiungere un accordo bilaterale con l'Austria, senza attendere l'arbitrato della Commissione per le Riparazioni. La Convenzione artistica del 4 maggio 1920 risolse infatti la questione con la rinuncia da parte austriaca alle proprie obiezioni in cambio dell'impegno italiano a difendere davanti agli altri stati l'integrità del patrimonio artistico austriaco⁴⁰. Le opere restituite all'Italia furono accolte ed esibite con ampie celebrazioni, l'ultima delle quali fu la mostra, curata da Modigliani, che ne fu organizzata nel 1922 a Palazzo Venezia⁴¹.

Nel complesso quindi le trattative di pace ebbero il pregio di penalizzare i danneggiamenti del patrimonio artistico, come l'obbligo di rifornire la biblioteca dell'Università di Louvain. La presenza di disposizioni riguardanti questioni estranee al conflitto e che esulavano da quanto previsto nella normativa finì però per oscurare queste novità. Esse anzi lasciarono l'impressione di una mancata punizione delle violazioni della Convenzione dell'Aja per quanto riguarda i beni culturali, il che rese nullo il possibile effetto deterrente nei conflitti successivi del lavoro del Comitato per le Responsabilità⁴² e soprattutto indebolì agli occhi dei contemporanei il valore della Convenzione stessa.

³⁸ In particolare destò scandalo la decisione di sequestrare altri tre codici, provenienti dall'Italia ma legittimamente parte delle collezioni viennesi, in reazione al rifiuto di consegnare i manoscritti estensi. Diversi componenti della missione pubblicarono, all'epoca e negli anni successivi, resoconti degli eventi, tra cui cito D'Ancona 1922, Segre 1928, e Pacchioni 1939 (su cui vedi anche più avanti 7.2). Una ricostruzione ben documentata della vicenda è rintracciabile anche in Narcisi 2005, con abbondante bibliografia precedente. Per quello che riguarda invece un'analisi della questione sul piano giuridico si veda ISTITUTO DI STUDI GIURIDICI INTERNAZIONALI, 1594/3 *La restituzione dei beni artistici italiani*.

³⁹ La commissione per le riparazioni deliberò a favore dell'Austria nel caso di Belgio e Cecoslovacchia, mentre la Polonia ottenne notevoli riparazioni sulla base del trattato di Riga con la Russia e l'Ucraina. Vedi Kaye 1997 p. 103.

⁴⁰ Per un'analisi dettagliata del contenuto della convenzione e delle trattative che la precedettero si veda, ISTITUTO DI STUDI GIURIDICI INTERNAZIONALI, 268/3 *La Convenzione artistica del 4 maggio 1920*.

⁴¹ Riguardo alla mostra si veda Narcisi 2005 pp. 124-6 e Nicita 2000 p. 38ss. Proprio in quell'occasione fu annunciata anche la nuova destinazione del palazzo come sede del Governo.

⁴² È l'opinione espressa nella nota storica preparata dall'UNESCO per la Conferenza Internazionale sulla protezione del patrimonio culturale in caso di conflitto armato tenutasi all'Aja nel 1954, UNESCO/CBC/7 in Toman 1996 p. 14: "The conference preliminary to the Peace Treaty of Versailles had considered the punishment of those responsible for violations of the Hague Conventions. A body known as "Commission on Responsibility for War and Guarantees" was set up on 25 January 1919. It assembled all available information on illegal attacks on cultural treasures, but its work as a whole was vitiated by its failure in the matter of sanctions, so it yielded no direct results."

Anche per via di questi limiti, la nuova sensibilità emersa in riferimento all'argomento, abbinata allo sviluppo degli armamenti ed in particolare agli esordi della guerra aerea, causò nel primo dopoguerra una nuova stagione di sforzi internazionali per garantire la sicurezza del patrimonio culturale durante i conflitti.

1.4 I progetti di convenzione ed il dibattito internazionale nel primo dopoguerra

Il primo conflitto mondiale aveva dimostrato chiaramente l'inadeguatezza convenzione dell'Aja ad assicurare la salvaguardia del patrimonio artistico. Allo stesso tempo, però, esso aveva messo in luce come la protezione dei beni culturali fosse considerata, almeno nella propaganda, un dovere morale delle diverse nazioni.

Da queste constatazioni derivarono nel primo dopoguerra diversi tentativi di elaborare una nuova convenzione, partendo da quelle che erano ritenute le debolezze di quella vigente.

Il primo e principale fattore che avrebbe reso inadeguata la Convenzione del 1907, e anche il più difficile da smantellare, era il fatto che essa prevedesse un'eccezione ai vincoli da essa imposti in caso di necessità militare. Si trattava ovviamente di una clausola a cui nessuna nazione sarebbe stata disposta a rinunciare, ma allo stesso tempo offriva una giustificazione difficile da smentire per qualsiasi violazione.

Qualunque esercito avrebbe infatti potuto sostenere di aver distrutto un museo, una chiesa o un monumento perché il proprio avversario ne stava facendo un uso militare. In tal caso sarebbe stato impossibile dimostrare se fosse vero o meno, dato che in contesto bellico non si sarebbe potuta avere una valutazione obiettiva della reale situazione sul campo.

Inoltre, come dimostrato dai trattati di pace, le violazioni della Convenzione non sarebbero necessariamente state punite, anche se attribuite agli sconfitti. Questo era vero soprattutto nel caso delle strutture monumentali, indipendentemente dalla veridicità delle accuse.

Il problema era quindi trovare un modo per garantire la neutralità delle strutture di valore artistico durante i conflitti, proprio mentre il potenziale distruttivo delle armi cresceva in modo straordinario.

L'esperienza della prima guerra mondiale, infatti, nonostante l'effetto piuttosto limitato avuto dai bombardamenti aerei, aveva aperto un capitolo completamente nuovo nei metodi di combattimento. L'aumento di potenza delle armi e la possibilità di colpire obiettivi anche al di fuori dell'area del fronte, rischiava di rendere superflua la legislazione internazionale di guerra vigente all'epoca⁴³.

I bombardamenti di artiglieria di lunga gittata e gli esordi della guerra aerea avevano infatti determinato il definitivo superamento della distinzione tra luoghi difesi e non difesi, che riguardava solamente le zone vicine ai combattimenti.

Fu quindi evidente dopo il conflitto che era necessario un aggiornamento della normativa e delle strategie di protezione.

⁴³ Ibidem, p.2: "it must further be acknowledged that damage to cultural property during the 1914-18 war cannot be attributed solely to willful lawlessness, or to neglect on the part of the persons responsible for the protection of works of art. In many cases, the destruction seems to have been due mainly to the fact that, in view of the substantial progress made in military technique, the protective measures laid down in the regulations in force were quite inadequate."

La prima analisi delle criticità della Convenzione del 1907 risaliva addirittura a prima della fine della prima guerra mondiale. Si trattava di un rapporto della Società archeologica d'Olanda, diretto al Ministero degli Affari Esteri olandese. Essendo stata redatta da un gruppo di studiosi che si occupavano di conservazione del patrimonio culturale, la relazione era di particolare interesse perché si concentrava soprattutto sugli aspetti pratici della difesa dell'arte in guerra.

Il testo, che divenne poi un punto di riferimento sul tema, notava che la Convenzione dell'Aja non includeva un aspetto estremamente importante della protezione del patrimonio artistico, ossia le opere preventive.

Esso suggeriva quindi di definire le misure protettive da adottare in tempo di pace per garantire la sicurezza di monumenti ed opere d'arte. Durante la guerra si erano infatti rivelati più efficaci nel contenimento dei danni, secondo il rapporto, i paesi entrati nel conflitto in un secondo tempo. Questi ultimi avevano infatti avuto il tempo di elaborare e mettere in atto una strategia di protezione dei propri tesori artistici. Sempre in considerazione delle novità nelle tecniche di combattimento, il rapporto notava anche come la quantità di opere che potevano essere protette si sarebbe inevitabilmente ridotta.

Una parte delle riflessioni della Società olandese furono riprese già nella prima proposta di convenzione del primo dopoguerra, che era però formalmente soltanto una continuazione della normativa precedente il conflitto.

Data la natura completamente inedita della guerra aerea, prima della Grande Guerra nessuno dei tentativi di regolare la condotta dei militari nei conflitti includeva indicazioni riguardanti quest'ultima. Proprio per questa ragione, pochi anni dopo la fine del conflitto, nel 1922, su iniziativa della Conferenza per la limitazione delle armi di Washington, fu avviata la procedura per elaborare un nuovo regolamento da aggiungere alla convenzione dell'Aja, finalizzato a regolare la guerra aerea⁴⁴.

Data la sua particolare natura, la proposta della conferenza di Washington era ancora estremamente vicina al modello della convenzione dell'Aja, differenziandosi in questo dagli altri tentativi qui considerati. Essa però conteneva comunque una serie di elementi originali, anche per quanto concerne i beni culturali.

Si trattava di un testo estremamente dettagliato, che offriva per la prima volta una stringente definizione di cosa potesse considerarsi un obiettivo militare⁴⁵. Forse anche per via della loro natura particolarmente vincolante, le regole non entrarono mai in vigore e furono generalmente considerate irrealistiche.

⁴⁴La commissione che la compose, riunitasi nel periodo compreso tra il dicembre 1922 ed il febbraio 1923, fu infatti convocata per aggiornare i principi della legislazione internazionale in considerazione dei nuovi metodi di combattimento sviluppatisi dopo il 1907. Altro argomento oggetto del rapporto della Commissione fu l'uso della radio in tempo di guerra, che occupava la prima parte del rapporto, seguita poi dalla sezione sulla guerra aerea.

⁴⁵*Progetto di regole dell'Aja del 1923 sulla guerra aerea*, cap. 4, art. 24:

"Aerial bombardment is legitimate only when directed at a military objective, that is to say, an object of which the destruction or injury would constitute a distinct military advantage to the belligerent.

Such bombardment is legitimate only when directed exclusively at the following objectives; military forces; military works; military establishments or depots; factories constituting important and well known centres engaged in the manufacture of arms, ammunition or distinctively military supplies; lines of communication or transportation used for military purposes.

The bombardment of cities, towns, villages, dwellings or buildings not in the immediate neighborhood of the operations of land forces is prohibited. In cases where the objectives specified in paragraph 2 are so situated that they cannot be bombarded without the indiscriminate bombardment of the civilian population, the aircraft must abstain from bombardment.

Il progetto è comunque di un certo interesse come primo tentativo di carattere ufficiale di regolare l'emergente guerra aerea.

Come prevedibile, uno degli elementi chiave del progetto erano i vincoli imposti ai bombardamenti. In questo aspetto, la proposta riprendeva a grandi linee quelli già previsti nella Convenzione dell'Aja per quanto concerneva la guerra terrestre, ma aggiungeva una serie di restrizioni.

In primo luogo, risultavano vietati i bombardamenti a scopo terroristico⁴⁶, o comunque contro aree popolate da civili che non fossero nelle immediate vicinanze del fronte, anche in presenza di obiettivi militari nella stessa area occupata dai civili⁴⁷. Si trattava ovviamente di una misura molto restrittiva, che avrebbe impedito i bombardamenti delle città, considerate obiettivi militari per le loro infrastrutture e impianti industriali.

Il tema delle strutture di valore storico ed artistico era trattato da due diversi articoli. Il primo riprendeva quasi letteralmente le istruzioni per i bombardamenti terrestri contenute nella Convenzione del 1907, salvo introdurre il divieto di collocare il simbolo di protezione su edifici che non rispettassero i criteri stabiliti⁴⁸.

Il secondo era invece dedicato ai monumenti, considerati come categoria a parte rispetto alle altre strutture oggetto di protezione speciale.

Questo articolo era il risultato di una proposta della delegazione italiana⁴⁹. Esso conteneva il primo tentativo di superare le principali e più comuni giustificazioni per il danneggiamento dei beni culturali in guerra.

L'idea era di rendere impossibile l'uso a fini bellici di un monumento, evitando così qualsiasi sospetto che potesse causarne il bombardamento. Inoltre esso affrontava un secondo fattore di rischio per i monumenti, ovvero la

In the immediate neighborhood of the operations of land forces, the bombardment of cities, towns, villages, dwellings or buildings is legitimate provided that there exists a reasonable presumption that the military concentration is sufficiently important to justify such bombardment, having regard to the danger thus caused to the civilian population.

A belligerent State is liable to pay compensation for injuries to person or to property caused by the violation by any of its officers or forces of the provision of this article." (Schindler e Toman, 1988, pp. 210-11)

⁴⁶ *Progetto di regole dell'Aja del 1923 sulla guerra aerea*, cap. 4 ostilità, articolo 22. (ibidem. p. 210)

⁴⁷ *Progetto di regole dell'Aja del 1923 sulla guerra aerea*, cap. 4, art. 24. L'articolo prevedeva anche l'obbligo di rimborso da parte dello Stato combattente in caso di danni a persone o cose in seguito a bombardamenti che violassero queste restrizioni. (ibidem p. 211)

⁴⁸ *Progetto di regole dell'Aja del 1923 sulla guerra aerea*, cap. 4 art. 25: "In bombardments by aircraft, all necessary steps should be taken by the commander to spare, as far as possible, buildings dedicated to public worship, art, science, and charitable purposes, historic monuments, hospital ships, hospitals and other places where the sick and wounded are gathered, provided that such buildings, objectives and places are not being used at the same time for military purposes. Such monuments, objects and places must be indicated, during the day, by signs visible from the aircraft. Using such signs to indicate buildings, objects or places other than those hereinbefore specified shall be considered a perfidious act. The signs of which the above mentioned use is to be made, shall be, in the case of buildings protected under the Geneva Convention, the red cross on a white ground and, in the case of the other protected buildings, a large rectangular panel divided diagonally into two triangles, the one white and the other black.

A belligerent who desired to ensure by night the protection of hospitals and other above mentioned privileged buildings, must take the necessary steps to make the aforesaid special signs sufficiently visible." (Schindler e Toman, 1988, p. 211)

⁴⁹ In particolare a proporla fu il senatore Vittorio Rolandi Ricci. Per la storia dell'articolo e delle discussioni al momento della sua redazione si veda ISTITUTO DI STUDI GIURIDICI INTERNAZIONALI, 1595/3 *La protezione dei monumenti storici e artistici*.

vicinanza di obiettivi militari, che data la scarsa precisione dei bombardamenti poteva portare alla loro accidentale distruzione.

L'articolo conteneva infatti delle procedure specifiche per assicurare una maggiore protezione ai monumenti storici⁵⁰, a patto di essere disposti a soddisfare alcune condizioni piuttosto stringenti⁵¹.

Esso permetteva ad uno Stato di designare una zona di protezione estendibile fino a 500 metri attorno al monumento in questione, che sarebbe stata immune da bombardamenti. Questa misura serviva principalmente a prevenire il danneggiamento involontario dei monumenti. Essa aveva però come conseguenza collaterale il fatto che, in città d'arte importanti come Roma o Firenze o Venezia, una buona parte del centro avrebbe potuto essere resa immune dai bombardamenti, dato che le aree di protezione avrebbero finito per sovrapporsi sino a coprire una buona porzione dell'area urbana.

Per ottenere un tale risultato, il monumento in questione avrebbe dovuto essere segnalato in tempo di pace, attraverso canali diplomatici, agli altri stati, con l'impegno a non ritirare la propria segnalazione in tempo di guerra.

⁵⁰ È da notare che l'espressione "monumenti storici" era una novità rispetto alla formula usata nelle precedenti convenzioni. La definizione offerta dal rapporto generale della Commissione lo spiega in questi termini: "le mots "monuments historiques" qui figurent dans cet article ont un sens large: ils comprennent tous les monuments qui, en raison de leur grande valeur artistique, sont appelés à entrer dans l'histoire." (Commission de juristes chargée d'étudier et de faire rapport sur la révision des lois de la guerre, Rapport général, citato in ISTITUTO DI STUDI GIURIDICI INTERNAZIONALI, 1595/3 *La protezione dei monumenti storici e artistici.*)

⁵¹ *Progetto di regole dell'Aja del 1923 sulla guerra area*, cap. 4, art. 26:

"The following special rules have been adopted to permit the States to ensure a more efficient protection of monuments of great historic value situated on their territory provided they are disposed to abstain from using for military purposes not only such monuments and also the area surrounding them and to accept a special system for control to this end.

1. A State, if it deems it suitable, may establish a protected area around such monuments situated on its territory. In time of war, such areas shall be sheltered from bombardments;

2. Monuments around which such area is to be established, shall already be, in time of peace, the object of a notification addressed to the other Powers through the diplomatic channel; the notification shall also state the limits of such areas. This notification cannot be revoked in time of war;

3. The protected area may include, in addition to the space occupied by the monument or the group of monuments, a surrounding zone, the width of which may not exceed 500 metres from the periphery of the said space;

4. Marks well visible from the aircraft, both by day and by night, shall be employed to enable the belligerent aeronauts to identify the limits of the areas;

5. The marks placed on the monuments themselves shall be those mentioned in Article 25. The marks employed to indicate the areas surrounding the monuments shall be fixed by every State which accepts the provisions of this Article and shall be notified to the other Powers together with the list of the monuments and areas;

6. Every improper use of the marks referred to in paragraph 5 shall be considered an act of perfidy;

7. A State which accepts the provisions of this Article should abstain from making use of the historic monuments and the zone surrounding them for military purposes or for the benefit of its military organization in any manner whatsoever and should also abstain from committing, in the interior of such monument or within such zone, any act for military purposes;

8. A commission of control, composed of three neutral representatives accredited to the State which has accepted the provisions of the present Article, or of their delegates, shall be appointed for the purpose of ascertaining that no violation of the provisions of Paragraph 7 has been committed. One of the members of this commission of control shall be the representative, or his delegate, of the State which has been entrusted with the interests of the other belligerent."

(Schindler e Toman 1988, 211-2)

Il monumento e l'area circostante dovevano essere ovviamente dotati di segnali visibili come previsto per tutte le strutture oggetto della protezione speciale, con l'aggiunta di una chiara delimitazione dei confini della zona di protezione.

La garanzia internazionale prevedeva però una serie di condizioni. Oltre a doversi astenere da qualsiasi attività militare o in alcun modo finalizzata ad ottenere un vantaggio militare all'interno della zona di protezione, lo Stato richiedente avrebbe dovuto anche essere disposto ad accogliere un comitato di ispezione composto da tre figure neutrali, compresa una rappresentante l'interesse del proprio avversario. Il comitato avrebbe avuto il compito di verificare che queste condizioni non fossero in alcun modo violate.

Si trattava ancora una volta di una dimostrazione della crescente considerazione per i monumenti in quel periodo, ma la procedura proposta era estremamente macchinosa. Uno Stato avrebbe dovuto infatti individuare in tempo di pace un numero limitato di monumenti da proporre per questa speciale protezione, e non avrebbe potuto rinunciarvi in alcun caso, indipendentemente dalle necessità militari e da qualsiasi circostanza bellica imprevista. Anche il comitato neutrale di ispezione poneva diversi problemi. Esso infatti avrebbe dovuto essere composto da persone accettabili per entrambe le parti belligeranti. Inoltre il comitato avrebbe dovuto essere messo in condizioni di visitare il monumento durante il conflitto, quando la presenza di testimoni neutrali sarebbe stata più utile ma anche più difficile da organizzare.

Il metodo proposto per garantire la protezione dei monumenti di fronte ai crescenti rischi della guerra era quindi piuttosto complesso, ma avrebbe rappresentato una perfetta soluzione ai principali problemi emersi durante la prima guerra mondiale. La presenza di indicazioni così dettagliate fu però una delle ragioni che distolsero gli stati dal sottoscrivere la convenzione.

Nonostante le resistenze incontrate da questa proposta, nello stesso periodo altre iniziative si mossero in una direzione simile, facilitate anche dall'evoluzione del panorama istituzionale.

Nel 1924, su proposta del governo francese, nacque infatti a Parigi l'Istituto Internazionale per la Cooperazione Intellettuale⁵², facente capo all'omonima commissione della Società delle Nazioni destinata a promuovere gli scambi culturali ed incoraggiare la pace⁵³. All'interno dell'Istituto nacque poi l'Office International des Musées (OIM), con lo scopo di coordinare le attività dei musei a favorire lo scambio di informazioni tra essi⁵⁴. Questa organizzazione avrebbe rappresentato un punto di convergenza ideale per le proposte volte assicurare la protezione del patrimonio artistico in caso di guerra, ma il primo progetto si concretizzò invece in un'altra sede.

⁵² Per la storia dell'Istituto si veda Renoliet 1999.

⁵³ Il Comitato internazionale per la cooperazione intellettuale, finalizzato soprattutto a promuovere gli scambi tra intellettuali aveva cominciato a riunirsi nel 1922 sotto la presidenza di Henri Bergson. Inizialmente fu composto da 12 personalità eminenti, poi diventate 19. Il comitato non era stato però in grado di trovare una sede permanente per le proprie attività fino al 1924, quando il governo francese si era offerto di finanziare l'apertura dell'Istituto come suo ramo esecutivo. Formalmente si trattava di un'organizzazione autonoma rispetto alla Società delle Nazioni, e come tale intratteneva direttamente rapporti diplomatici con i propri stati membri, nonostante rimanesse ovviamente uno strettissimo legame con l'istituzione sovranazionale.

⁵⁴ Sulle origini dell'OIM e la sua prima gestione si veda Ducci 2005 pp. 290ss.

Più di dieci anni dopo, alla conferenza di Washington, una nuova iniziativa internazionale ebbe infatti successo, ma entro un'area limitata. Si trattò comunque di un evento estremamente significativo, essendo la prima convenzione concernente esclusivamente i beni culturali.

Nel 1935, ancora a Washington, gli stati americani firmarono infatti un accordo, noto come il Patto Roerich, per la protezione delle istituzioni di carattere artistico e scientifico ed i monumenti storici. Questo accordo era il risultato di una campagna iniziata diversi anni prima dal pittore russo Nicholas Roerich⁵⁵. Nel 1929 egli elaborò una bozza di trattato internazionale incentrato sull'idea di creare un'organizzazione simile alla Croce Rossa per i beni culturali. Nel 1930 la bozza fu sottoposta all'OIM e attraverso questo alla Società delle Nazioni.

L'OIM espresse la propria approvazione ma a questa presa di posizione non seguì alcun impegno concreto per promuoverne l'adozione da parte dei paesi membri. Dopo il nulla di fatto di due conferenze internazionali tenutesi a Bruges negli anni 1931 e 1932, la proposta fu invece sottoscritta dai paesi dell'Unione Panamericana, riunitisi a Washington il 15 aprile 1935.

Il patto Roerich, composto da 8 articoli, sanciva l'obbligo per i paesi contraenti, in pace come in guerra, di rispettare e proteggere monumenti ed istituzioni di carattere culturale, considerati neutrali. Per la prima volta introduceva poi il principio che lo stesso rispetto e protezione dovevano essere riconosciuti anche al personale impiegato nelle istituzioni in questione⁵⁶. Questo principio di neutralità veniva ribadito per i monumenti ed istituzioni nel territorio dei paesi contraenti a prescindere dalle affiliazioni nazionali degli stessi⁵⁷.

Sempre in linea con le considerazioni emerse dopo la prima guerra mondiale, il patto prevedeva che i paesi contraenti redigessero in tempo di pace una lista dei monumenti da proteggere⁵⁸. Inoltre esso disponeva che le strutture protette fossero opportunamente segnalate, in questo caso con il "Banner of Peace", la bandiera utilizzata fin dagli inizi come simbolo del movimento nato intorno alle iniziative di Roerich⁵⁹.

Come tutte le elaborazioni giuridiche sul tema, anche il Patto Roerich includeva la proibizione dell'uso militare dei monumenti, che avrebbe reso nulle le altre disposizioni.

Il patto Roerich, nonostante le differenze nelle origini, era quindi in linea con le riflessioni emerse nel primo dopoguerra. Coerentemente a quanto messo in luce già dal rapporto della Società Olandese di Archeologia, era incentrato sulla preparazione in tempo di pace e sulla segnalazione delle strutture protette, unita alla redazione di un elenco delle stesse e alla loro demilitarizzazione. Mancavano in questo caso sia l'area di rispetto nelle immediate vicinanze sia le ispezioni internazionali previste dalla bozza dell'Aja sulla guerra aerea, il che ovviamente riduceva le possibilità di verificare la legittimità di qualunque azione militare contro le strutture protette. Questa semplificazione avrebbe però reso la proposta più accettabile per gli Stati contraenti.

⁵⁵ Roerich aveva iniziato a considerare il problema della tutela dei monumenti sin dalla fine del secolo precedente, senza però ottenere risposte positive dalle istituzioni russe e dei paesi alleati. (Calvano 2015 p.25)

⁵⁶ *Trattato sulla protezione delle istituzioni artistiche e scientifiche e dei monumenti storici (Patto Roerich)*, Washington 15 aprile 1935, art.1 (Simpson 1997 p. 286).

⁵⁷ *Patto Roerich* art.2 (ibidem).

⁵⁸ *Patto Roerich* art.4 (ibidem).

⁵⁹ *Patto Roerich* art.3 (ibidem). Il simbolo in questione era una bandiera con una circonferenza rossa con all'interno tre sfere rosse disposte a triangolo con la punta verso il basso, il tutto in campo bianco. L'immagine rossa in campo bianco era stata concepita esplicitamente per richiamare la Croce Rossa, e si differenziava in questo dalle altre tipologie di simboli proposti, compreso lo scudo blu poi effettivamente adottato ed usato ancora oggi.

Il patto Roerich ebbe un impatto limitato in Europa, essendo stato sottoscritto soltanto dall'Unione Panamericana. Esso però fu fondamentale perché per la prima volta si trattava di un testo dedicato esclusivamente al patrimonio artistico. Il patto rappresentava quindi un significativo passo avanti rispetto alla Convenzione del 1907, che lo considerava solo marginalmente.

Le proposte del primo dopoguerra dimostravano la crescente consapevolezza del rischio a cui sarebbero stati esposti i beni culturali in un conflitto successivo.

Questo rischio sarebbe però diventato ancor più evidente con la guerra di Spagna, che sconvolse quanti si occupavano di tutela dei beni culturali in Europa e dimostrò l'urgenza di nuove misure protettive, mentre un nuovo conflitto cominciava ad apparire imminente.

1.5 La guerra di Spagna tra impatto dei bombardamenti ed esilio delle opere d'arte

La guerra di Spagna fu il primo conflitto in cui un paese europeo si trovò a sperimentare la nuova portata distruttiva dei bombardamenti aerei sulle città. Essa fu anche il primo terreno di prova delle istituzioni internazionali del primo dopoguerra, e ne dimostrò l'intrinseca debolezza.

La scoperta di questi limiti fu però fondamentale perché indusse l'OIM e soprattutto i responsabili della tutela delle opere d'arte dei singoli paesi europei a riconsiderare i propri piani di protezione alla luce di quanto avvenuto in Spagna, affrontando con particolare attenzione la questione della difesa antiaerea.

Se le prime sperimentazioni avviate durante la prima guerra mondiale avevano dimostrato che i bombardamenti avrebbero potuto coinvolgere anche aree al di fuori delle immediate vicinanze del fronte, solo la guerra di Spagna rese chiaro l'impatto potenziale dei bombardamenti sulle città europee.

L'impressione suscitata dalla notizia dei bombardamenti delle città spagnole e delle vittime civili da essi provocate è ben nota. La guerra di Spagna non fu però soltanto una dimostrazione del potenziale distruttivo della guerra aerea. Essa rappresentò infatti anche la prima occasione in cui le strategie concepite in seguito agli eventi del 1914-18 furono messe alla prova, seppur parzialmente. Molti dei limiti già evidenziati durante il primo conflitto mondiale non erano infatti stati superati, soprattutto sul piano della legislazione⁶⁰.

Per quello che riguarda l'OIM, le possibilità di contribuire alla protezione del patrimonio artistico spagnolo erano limitate dal rifiuto delle potenze liberali di intervenire in alcun modo nel conflitto. Esso infatti fu considerato una questione interna alla Spagna e non sovranazionale.

Non potendo agire direttamente, l'OIM si limitò a pubblicare una serie di raccomandazioni. Queste ultime erano state redatte per la prima volta nel 1934, ma furono riviste allo scoppio del conflitto⁶¹.

La strategia ufficiale dell'OIM era ancora la protezione *in situ* delle opere. Nonostante queste indicazioni esso ammetteva la possibilità, se ritenuto più opportuno, di accentrarle in uno o più depositi lontani da obiettivi

⁶⁰ Era infatti in vigore per quanto riguardava l'Europa solamente la Convenzione dell'Aja, dato che il patto Roerich era stato sottoscritto solamente dalle nazioni dell'Unione Panamericana.

⁶¹ League of Nations 1937 p.1047.

militari. Il bombardamento del museo del Prado, avvenuto il 16 novembre 1936, nonostante l'edificio fosse isolato e chiaramente identificato, dimostrò l'insufficienza di questa strategia.

In assenza di precise garanzie da parte avversaria sulla salvaguardia del patrimonio culturale, il governo spagnolo decise di evacuare le opere d'arte più importanti del paese e nasconderle in diversi depositi nell'area da esso controllata. Con l'avanzata delle truppe franchiste, però, i depositi arrivarono a coincidere con le strutture in cui trovava rifugio il governo repubblicano. Questa soluzione finì quindi per aumentare il rischio di bombardamenti.

Grazie ad un accordo raggiunto *in extremis* tra il Governo repubblicano e un appositamente costituito "Comitato internazionale per la salvaguardia dei tesori dell'arte spagnoli", le opere furono sottratte al pericolo e trasferite da Figueras oltre il confine francese e da lì alla sede della Società delle Nazioni a Ginevra⁶².

In seguito all'esperienza spagnola, l'OIM cambiò le proprie raccomandazioni, abbandonando la strategia della protezione *in situ* nel caso delle opere trasportabili.

Quello riguardante i depositi e la constatazione del potenziale distruttivo dei bombardamenti non furono i soli due insegnamenti offerti alla comunità internazionale dall'esperienza spagnola, pur essendo i più significativi.

Lo sforzo per la protezione del patrimonio artistico nazionale compiuto dal governo repubblicano, soprattutto nella prima fase, richiese anche altre iniziative. Queste ultime furono possibili anche grazie a una profonda riorganizzazione amministrativa.

In seguito alle violenze contro le proprietà ecclesiastiche e nobiliari verificatesi nei primi momenti della guerra, il nuovo governo guidato dal socialista Caballero aveva infatti deciso di centralizzare la protezione del patrimonio culturale spagnolo, definito dalla nuova Costituzione un "tesoro nazionale", affidandola alla *Junta central del Tesoro Artistico*.

La *Junta*, costituita il 5 aprile 1937, coordinò tutta l'attività di tutela del patrimonio artistico spagnolo da quel momento fino alla conclusione del conflitto. Essa organizzò le evacuazioni dei beni mobili e la costruzione delle impalcature difensive attorno ai monumenti. L'attività coordinata della *Junta central* e delle sue emanazioni provinciali permise di elaborare e mettere in atto un piano strutturato per la protezione del patrimonio artistico spagnolo, nonostante il difficile contesto.

Parte di questo piano fu anche uno straordinario impegno per la sensibilizzazione della popolazione. Una campagna stampa abbinata alla produzione di manifesti sul tema fu infatti una delle iniziative promosse dalla *Junta*, esaurita la fase iniziale dedicata ad organizzare le protezioni ancora realizzabili nel contesto di emergenza.

Nonostante potesse sembrare secondaria, quest'opera di sensibilizzazione e più in generale il coinvolgimento della popolazione civile fu considerato dagli stessi protagonisti un fattore fondamentale dell'esperienza spagnola.

⁶² Per una ricostruzione dettagliata delle circostanze dell'accordo di Figueras e dell'evacuazione delle opere d'arte spagnole si veda Colorado Castellary 2015 pp.38-46.

Accanto agli aspetti tecnici delle opere di protezione, il ruolo essenziale del sostegno popolare era uno degli elementi su cui insisteva l'articolo sulla vicenda redatto dal Direttore Generale delle Belle Arti del governo repubblicano spagnolo, José Renau per la rivista dell'OIM⁶³.

In esso, il contributo dei cittadini era presentato come il risultato degli sforzi di educazione e sensibilizzazione messi in campo dal governo repubblicano. Secondo Renau, l'intervento dei civili si era rivelato essenziale non solo in termini di prevenzione di saccheggi e danneggiamenti ad opera della popolazione, ma anche nel lavoro di raccolta e messa al sicuro delle opere di proprietà privata, di cui la *Junta* ignorava la collocazione⁶⁴.

L'aspetto più interessante dell'articolo era però l'ultima parte, dedicata a come l'esperienza spagnola avrebbe dovuto influenzare il contesto internazionale.

La prima conclusione da trarre era che le città, e la popolazione civile che viveva al loro interno, sarebbero state trattate come obiettivi militari.

Durante la guerra civile esse erano infatti state oggetto di bombardamenti a tappeto senza considerazione per le norme internazionali del diritto di guerra. Questa considerazione rifletteva del resto le convinzioni degli strateghi dell'epoca, convinti dalle considerazioni sul potenziale impatto della distruzione di una città sul morale della popolazione nemica diffuse in Italia da Douhet⁶⁵

Ovviamente il bombardamento indiscriminato delle città poteva comportare anche la distruzione dei monumenti che vi si trovavano. Inoltre monumenti stessi, notava Renau, potevano costituire un obiettivo militare per la loro influenza sul morale della popolazione civile.

Dati questi elementi, l'articolo concludeva suggerendo di istituire un organismo internazionale di esperti, rigorosamente al di sopra delle parti. Questo avrebbe dovuto essere incaricato di denunciare qualunque azione di danneggiamento dei monumenti, indipendentemente dai responsabili. L'idea riprendeva parzialmente l'ipotesi di una commissione di garanti neutrali per la demilitarizzazione dei monumenti già contenuta nella proposta di convenzione sulla guerra aerea, seppure con un diverso scopo.

L'idea di Renau non prevedeva infatti per questo organismo il compito di certificare l'effettiva neutralità di una struttura allo scopo di certificare la non legittimità di un attacco, ma piuttosto quello di denunciare ogni danneggiamento. La ragione principale di questa differenza era naturalmente da rintracciarsi nella diversa natura degli organismi proposti.

In questo caso, infatti, lo scopo principale di questa struttura sarebbe stato quello di suscitare a scopo deterrente indignazione presso i paesi neutrali e più in generale la comunità internazionale, sul modello di quanto avvenuto durante la prima guerra mondiale ma da una posizione imparziale.

⁶³ J. Renau 1937. Pur non essendo esplicitamente dedicato alla questione, il numero di *Mouseion* che includeva questo intervento dedicava ampio spazio alla sorte delle opere d'arte spagnole. Nello stesso numero, la rivista riproponeva anche il documento proposto dalla Società olandese di Archeologia, oltre ad altri studi dedicati alla protezione dei musei in caso di conflitto, uno dei quali dedicato nello specifico alla vicenda del Prado.

⁶⁴ Renau 1937 p. 54ss

⁶⁵ Sulle previsioni di quest'ultimo in merito alle prospettive della guerra aerea e sul suo successo in Italia ed Europa si veda Fincardi 2012 pp. 213ss e Overy 2012 p.32. Per quanto riguarda invece l'effettivo impatto dei bombardamenti sul morale dei civili nelle città colpite si veda soprattutto il più recente Overy 2013 p.25ss, che però considera principalmente la situazione inglese e tedesca.

Consapevole quindi dell'intrinseca debolezza delle istituzioni e dei trattati internazionali, che la guerra civile spagnola aveva messo ancora una volta in luce, Renau proponeva di far leva sull'opinione pubblica. La pressione di quest'ultima avrebbe a suo giudizio potuto limitare, se non prevenire, i danni al patrimonio artistico mondiale in caso di conflitto. Naturalmente, una simile soluzione era particolarmente improbabile nel caso di un conflitto molto esteso. In presenza di un numero limitato di paesi neutrali sarebbe infatti stato difficile diffondere notizie da una posizione neutrale.

La guerra civile spagnola rappresentò quindi, almeno agli occhi dei protagonisti, un'ulteriore conferma di quanto già emerso al momento del primo conflitto mondiale: la distruzione di un monumento non sarebbe stata considerata un effetto collaterale accettabile. Essa dimostrò che la denuncia delle distruzioni poteva destare attenzione anche al di fuori dei paesi coinvolti nel conflitto e di conseguenza, la propaganda sul tema avrebbe potuto condizionare i combattenti.

1.6 Il progetto di convenzione dell'OIM

L'esperienza della guerra di Spagna aveva confermato timori suscitati dai progressi delle tecnologie belliche nel primo dopoguerra. Anche per questo, già nel 1936, mentre si avviavano le complicate trattative per il trasferimento all'estero delle opere d'arte spagnole, la Società delle Nazioni riaprì per l'ennesima volta il dibattito finalizzato a creare una nuova convenzione.

Si trattò della prima iniziativa promossa dalle istituzioni sovranazionali, il che avrebbe dovuto garantire maggiori possibilità di successo. Nelle intenzioni dei suoi promotori, questa convenzione avrebbe dovuto essere la sintesi più completa delle esperienze precedenti e della discussione svoltasi fino a quel momento.

La nuova proposta si proponeva quindi di riprendere e superare le precedenti riflessioni, in particolare i già citati suggerimenti elaborati dall'OIM nel 1934, e l'appello del 1932 della Società delle Nazioni che definiva l'educazione dei cittadini "The surest means of ensuring that remains and evidences of past civilizations would be respected in all circumstances"⁶⁶.

La novità era rappresentata dal fatto che per la prima volta anche la Commissione Internazionale per la Cooperazione Intellettuale era disposta a partecipare al processo di creazione di un trattato internazionale. Essa infatti aveva fino a quel momento manifestato una certa riluttanza ad intervenire⁶⁷.

⁶⁶ League of Nations 1937. L'appello della Società delle Nazioni era una risposta all'iniziativa della Conferenza di Atene, il cui documento conclusivo, noto come la Carta di Atene, esprimeva la convinzione che "la migliore garanzia di conservazione dei monumenti e delle opere d'arte venga dall'affetto e dal rispetto del popolo" (Carta di Atene, X, in Monti 1995 p.15) e invitava a compiere uno sforzo educativo in questo senso.

⁶⁷ *Ibidem*. Durante tutti i primi anni Trenta la Commissione si era infatti opposta all'ipotesi di una convenzione per la protezione dei beni culturali in caso di guerra, in quanto riteneva che una simile iniziativa fosse in contrasto con gli sforzi messi in campo dalla Società delle Nazioni per eliminare completamente la guerra, cosa che avrebbe ovviamente reso inutile una simile convenzione. La guerra di Spagna aveva però dimostrato la natura irrealistica di tali aspirazioni, mettendo fine alle resistenze.

In seguito ad una risoluzione della Sesta commissione dell'Assemblea generale, la Commissione Internazionale per la Cooperazione intellettuale affidò all'OIM il compito di elaborare una relazione preparatoria. La sua redazione fu affidata al giurista Charles de Visscher.

Il rapporto di De Visscher fu approvato dall'OIM e l'anno successivo anche dal Comitato Internazionale, che chiese di procedere alla preparazione di una bozza di convenzione.

Dopo un nuovo pronunciamento della Sesta Commissione, preoccupata dai rischi per il patrimonio artistico dovuti allo scoppio della guerra cino-giapponese, l'OIM nominò una commissione di esperti che provvedesse a redigere la bozza⁶⁸.

Nei mesi successivi, questa commissione produsse una bozza preliminare di convenzione, con annesso regolamento applicativo. La Società delle Nazioni intendeva far circolare la bozza tra i diversi stati, e il governo olandese si era già detto disponibile a convocare una nuova conferenza per l'approvazione della convenzione se questa avesse ricevuto risposte preliminari positive.

A quel punto, dato il drastico peggioramento delle relazioni internazionali, era però chiaro che non sarebbe stato possibile concludere in tempo l'iter per la ratifica della convenzione. Di lì a poco lo scoppio della guerra avrebbe infatti messo fine a qualunque speranza di ufficializzare la bozza dell'OIM.

La bozza dell'OIM, pur non essendo mai stata sottoscritta da alcun paese, ebbe comunque un ruolo nelle vicende della seconda guerra mondiale, perché rappresentava la più recente e realistica tra le proposte per le strategie di protezione dei beni culturali durante i conflitti⁶⁹. Consapevole del valore del documento, agli esordi della guerra l'OIM decise di pubblicare la bozza di convenzione, insieme ad una versione riveduta ed aggiornata dei consigli del 1934, in un numero speciale della propria rivista *Mouseion*⁷⁰.

Il testo era introdotto dalla già citata relazione di De Visscher⁷¹.

Dopo una serie di riflessioni sulla legislazione internazionale e i suoi limiti, egli suggeriva di applicare ai beni culturali il modello della Croce Rossa, che aveva già dimostrato la propria efficacia⁷².

Per riuscire a ottenere l'approvazione della proposta, spiegava il giurista, era fondamentale bilanciare interesse militare ed esigenze di protezione. Solo contenendo entro un limite accettabile anche a giudizio degli Stati Maggiori militari le limitazioni imposte ai belligeranti la convenzione avrebbe infatti avuto qualche possibilità di essere realmente rispettata.

Questo bilanciamento sarebbe stato particolarmente difficile in Europa, data l'alta concentrazione di monumenti nel vecchio continente ed il conseguente rischio che ve ne fossero anche nelle zone di svolgimento delle

⁶⁸ O'Keefe 2006 pp. 53s

⁶⁹ Anche per questo, la bozza dell'OIM sarebbe stata utilizzata come base per la redazione della Convenzione dell'Aja del 1954.

⁷⁰ *La protection des Monuments et Oeuvres d'art en Temps de Guerre*, *Mouseion* vol. 47-8, 1939.

⁷¹ *Ibid.* pp. 167-75 = De Visscher 1939.

⁷² L'idea di una croce rossa per l'arte era stata avanzata già durante la prima guerra mondiale da due docenti svizzeri, Ferdinand Vetter e Paul Moriaud, i quali già nell'autunno del 1914 avevano proposto la creazione di una "Croce d'oro", ricalcando anche nel nome lo stesso principio (cfr. Fasola Firenze 1945 p. 30; Tanchoux 2014 p.374 n.5.). La stessa idea era stata la principale fonte di ispirazione della proposta di Roerich.

operazioni militari e nei pressi di obiettivi sensibili. Anche per questo egli escludeva come modello il patto Roerich, inadatto ad un contesto in cui il tessuto urbano meno recente rendeva impossibile isolare adeguatamente tali edifici.

Questo difetto era secondo lui ulteriormente acuito dalla mancanza di una procedura che permettesse di controllare l'effettiva neutralità dei monumenti, il che riduceva ulteriormente l'impatto della convenzione.

Egli riteneva quindi più opportuno partire dalla proposta della Conferenza di Washington, ed in particolare dall'articolo 26⁷³.

Il dettaglio su cui la riflessione dell'autore si distingueva dalla proposta del 1923 era la natura dei controlli proposti per garantire il rispetto della neutralità delle strutture. De Visscher riteneva infatti che la commissione neutrale di sorveglianza dovesse dipendere da una istituzione centrale, e non essere legittimata sulla base di un accordo bilaterale tra i belligeranti. A questo riguardo egli insisteva sulla necessità di istituire un equivalente della Croce Rossa, indipendente anche rispetto alla Società delle Nazioni. In questo modo l'organizzazione avrebbe potuto sopravvivere alla crisi, ormai chiaramente terminale, in cui versava quest'ultima.

L'ultima nota contenuta nella relazione riguardava la possibilità di smilitarizzare e dichiarare neutrali addirittura intere città, prospettata dalla Società Olandese di Archeologia ma inclusa anche tra gli obiettivi dichiarati dell'articolo 26 della proposta della conferenza di Washington. L'autore esprimeva qualche perplessità sulla compatibilità tra una simile iniziativa e le esigenze militari, pur non escludendola del tutto.

Seguendo il suggerimento della Società olandese di archeologia, la relazione accennava anche al tema della mobilitazione preventiva. Naturalmente, essendo un testo redatto da un giurista, mancavano dettagli tecnici in merito alle misure protettive, che del resto erano una questione interna ai singoli paesi, ed era invece enfatizzata soprattutto l'opera di sensibilizzazione della popolazione.

Le riflessioni di de Visscher si riflettevano anche nell'impianto della bozza di convenzione.

Essa infatti partiva dal principio che "the destruction of a masterpiece, whatever nation may have produced it, is a spiritual impoverishment for the entire international community"⁷⁴, e insisteva sull'importanza della preparazione in tempo di pace. Di conseguenza la bozza riproponeva tra le prime disposizioni l'obbligo per i governi coinvolti di organizzare preventivamente le difese di edifici storici ed opere d'arte.

Queste misure precauzionali avrebbero poi dovuto essere comunicate agli altri stati contraenti, ricorrendo se necessario anche al supporto dell'OIM.

Sempre alla preparazione prebellica era dedicato l'articolo successivo, il numero 3, che prevedeva per ogni contraente l'introduzione nei regolamenti militari del rispetto dei beni culturali, e l'impegno a sensibilizzare le truppe sulla necessità di operare in questo senso. Si trattava quindi di un tentativo di applicare anche ai militari quanto già più volte suggerito per la popolazione civile.

⁷³ Vedi sopra n.48.

⁷⁴ *Avant-projet de Convention Internationale pour la protection des monuments et ouvres d'art au cours des conflits armés* Mousion 1939 p.181.

Gli articoli successivi erano invece dedicati alla neutralizzazione e protezione dei monumenti, e indicavano una serie di criteri per il riconoscimento dello *status* di struttura protetta.

Come la proposta del 1923, la convenzione infatti conteneva una serie di prescrizioni riguardanti in generale tutti i beni culturali, come ad esempio la loro immunità da azioni di rappresaglia⁷⁵. Essa prevedeva anche la possibilità di individuare un numero limitato di strutture a cui sarebbe stata concessa una protezione più completa, a patto che soddisfacessero alcune caratteristiche.

Si trattava di istruzioni estremamente dettagliate, che presupponevano le strategie di difesa antiaerea elaborate negli anni precedenti e descritte nella versione riveduta dei suggerimenti dell'OIM pubblicate nello stesso volume di Mouseion.

Le condizioni necessarie per ottenere l'immunità erano in buona parte comuni per tutte le categorie di beni protetti: obbligo di notifica in tempo di pace; disponibilità ad ispezioni internazionali; e ovviamente non utilizzo a fini militari. Alcuni aspetti della protezione variavano però in funzione della diversa tipologia della struttura considerata.

In particolare, l'articolo 4 trattava dei rifugi destinati alle opere mobili. Essi potevano essere edifici appositamente costruiti oppure preesistenti, ma per essere dichiarati immuni da atti ostili avrebbero dovuto essere un numero limitato. Inoltre le strutture avrebbero dovuto trovarsi a non meno di 20 km da qualsiasi obiettivo militare, compresi linee di comunicazione e aree industriali, a meno che l'estensione territoriale dello Stato in questione non fosse troppo ridotta per permettere una tale distanza. Infine l'articolo prevedeva, oltre alla possibilità di ispezioni internazionali, anche che i rifugi fossero accessibili in ogni momento alle autorità militari che desiderassero verificare il loro utilizzo secondo i termini previsti dalla convenzione.

Si trattava di una misura che avrebbe richiesto un certo grado di fiducia reciproca tra avversari, dato che permettere alle truppe nemiche l'accesso ai depositi avrebbe esposto al rischio di saccheggi le opere d'arte ivi ospitate.

L'articolo 5 era invece dedicato ai monumenti. In questo caso il primo comma aveva una formulazione molto simile a quella delle convenzioni dell'Aja. Esso impegnava i contraenti a rispettare e proteggere tutti i monumenti di interesse storico o artistico, e a prendere tutte le precauzioni possibili per risparmiarli durante le operazioni belliche. Esso conteneva però anche un secondo impegno, questa volta a carico dei difensori, ovvero quello di "assicurare che il loro utilizzo o situazione non li esponga ad attacchi."

Per la prima volta una convenzione proibiva esplicitamente l'uso militare delle strutture di valore culturale, invece di limitarsi ad indicarlo tra le ragioni per la perdita di immunità delle stesse. Si trattava di un importante spostamento delle responsabilità, perché implicava che i difensori avrebbero potuto essere ritenuti colpevoli di eventuali danni ai monumenti qualora li avessero utilizzati a scopo militare.

Il secondo comma considerava invece i criteri per la concessione di una "protezione speciale". Per poter godere di tale protezione i monumenti avrebbero dovuto soddisfare condizioni simili a quelle previste per i rifugi, ovvero la notifica in tempo di pace, la possibilità di ispezioni internazionali, il non uso a scopo difensivo, e la distanza da obiettivi militari, fissata in questo caso a 500 metri.

⁷⁵*Avant-projet de Convention Internationale*. art.8.

In questo caso i criteri per la protezione speciale risultavano quindi meno vincolanti di quelli per l'immunità dei rifugi, data l'impossibilità di spostare a piacimento i monumenti. Proprio per questo, l'articolo 6 introduceva la possibilità di estendere la protezione a monumenti "di importanza fondamentale per la comunità internazionale", anche quando essi non soddisfacessero i criteri fissati nell'articolo 4. Una simile misura sarebbe però stata possibile solo attraverso un accordo reciproco tra gli stati contraenti.

Come già nelle proposte precedenti, anche in questo caso era previsto che sia i rifugi sia i monumenti oggetto della "protezione speciale" fossero indicati da un apposito simbolo, in questo caso un triangolo blu iscritto in un disco bianco. La convenzione lasciava il compito di determinare luogo e grado di visibilità alle autorità responsabili per la difesa, ma proibiva esplicitamente l'uso dello stesso simbolo su edifici privi delle caratteristiche necessarie per ottenere la protezione speciale. Risultavano quindi esclusi i monumenti troppo vicini a potenziali obiettivi militari. Questi ultimi avrebbero quindi dovuto essere segnalati alla popolazione civile e alle eventuali truppe occupanti utilizzando un simbolo diverso.

Gli ultimi articoli della convenzione avevano invece per oggetto gli aspetti più originali della proposta, nonché quelli più probabilmente legati all'esperienza spagnola.

L'articolo 9 introduceva infatti la possibilità che uno Stato coinvolto in un conflitto potesse decidere di trasferire nel territorio di un'altra nazione le proprie opere d'arte in modo da garantirne la sicurezza. In tal caso il trasporto, compiuto sotto supervisione internazionale, sarebbe stato immune da atti ostili, solo ed esclusivamente per il tempo necessario ad effettuare il trasferimento. Naturalmente, la proposta prevedeva che le opere d'arte ospitate all'estero fossero immuni da confisca e non potessero essere in alcun modo utilizzate né dal paese ospitante né da quello di provenienza per la durata della loro permanenza fuori dai confini.

L'articolo 10 si concentrava anch'esso sulla possibilità di trasferire all'estero le opere d'arte, in caso però di una guerra civile. Esso prevedeva che potessero essere ospitate dai paesi contraenti opere messe in pericolo da un conflitto civile, con le stesse cautele previste nel caso di conflitti internazionali (divieto di disporre per le parti coinvolte per la durata del trasporto e della permanenza all'estero, immunità dalla confisca durante il trasferimento). La sola differenza era legata alla dimensione istituzionale. Mentre infatti l'articolo 9 prevedeva che uno stato potesse trasferire "alcune o tutte le opere d'arte in suo possesso"⁷⁶, in caso di guerra civile a chiedere asilo all'estero per le opere dovevano essere "musei e collezioni di carattere pubblico". La proprietà delle opere sarebbe quindi stata temporaneamente attribuita a questi ultimi, in modo da assicurare la legittimità dell'operazione chiunque fosse il vincitore⁷⁷. Sempre per prevenire un uso strumentale delle opere da una delle parti coinvolte nel conflitto, l'articolo prevedeva esplicitamente che i beni depositati non potessero essere restituiti se non dopo la fine della guerra. Anche nel caso delle proprietà private, l'ospitalità sarebbe stata concessa solo attraverso il coinvolgimento di musei o simili istituzioni, con le stesse modalità e garanzie previste per quelle pubbliche.

Gli articoli finali regolavano le garanzie internazionali. In particolare l'articolo 11 considerava il ruolo della Commissione internazionale a cui sarebbero state affidate di volta in volta le ispezioni sul campo durante le operazioni militari e che avrebbe dovuto constatare eventuali violazioni della convenzione. Gli articoli 12 e 13

⁷⁶ "All or any of the works of art in its possession" *ibid.* art. 9.

⁷⁷ "Museums and collection of a public character may store works of art abroad during a period of civil strife. So long as such works remain abroad, the museums which deposited them shall be deemed their owners." *Ibid.* art. 10 comma 3.

consideravano invece il ruolo del Comitato permanente, nominato dalla Conferenza generale degli Stati contraenti, e che avrebbe avuto il compito di nominare le commissioni di ispezione e di risolvere eventuali dispute tra gli stati belligeranti riguardo all'attuazione della convenzione.

Alle commissioni di ispezione e al comitato permanente ed ai rispettivi ruoli e poteri era dedicato quasi interamente anche il regolamento attuativo della convenzione. La sola eccezione erano una serie di disposizioni riguardanti i trasferimenti delle opere da un rifugio all'altro, previsti solo in casi eccezionali e con la supervisione della commissione internazionale di ispezione⁷⁸, e il fatto che il personale addetto alla sorveglianza dei rifugi ed alla conservazione dei beni artistici dovesse restare in servizio anche in caso di occupazione⁷⁹. Quest'ultima misura era particolarmente significativa perché avrebbe assicurato la continua presenza di curatori competenti in grado di monitorare le condizioni delle opere d'arte ed intervenire se necessario, indipendentemente dalle vicissitudini belliche.

Naturalmente nessuna delle prescrizioni contenute nella bozza ebbe mai valore vincolante, non essendo entrata in vigore la convenzione, ma essa rappresentò comunque un punto di riferimento. Alcune delle procedure in essa descritte servirono anche da ispirazione per le strategie adottate dai diversi stati al fine di proteggere le proprie opere durante il secondo conflitto mondiale.

La bozza di convenzione, unita alle iniziative dell'OIM, ebbe anche una certa influenza sull'operato degli eserciti coinvolti, e persino sugli impegni presi dalle nazioni belligeranti. Essa rappresentò infatti il punto di sintesi delle varie riflessioni del primo dopoguerra, di cui riprendeva diversi elementi, e soprattutto fu la fonte di ispirazione per la Convenzione dell'Aja del 1954. Solo grazie a questo lavoro di elaborazione e in seguito all'esperienza della seconda guerra mondiale si concluse finalmente il lungo processo di elaborazione di un trattato per la protezione dei beni culturali in guerra.

1.7 Le iniziative dell'OIM all'inizio del conflitto

Realizzata l'impossibilità di concludere l'iter della bozza di convenzione, agli esordi della seconda guerra mondiale, l'OIM decise di tentare altre strategie per contenere i danni ai beni culturali.

Uno dei primi risultati concreti fu la dichiarazione dei governi francese e britannico del 3 settembre 1939.

In essa i due paesi alleati si impegnavano a “*préservé, dans toute la mesure du possible, les monuments de la civilisation humaine*”. In particolare promettevano di limitare strettamente i bombardamenti aerei ai soli obiettivi militari, e di evitare in quelli terrestri “*la destruction des quartiers et édifices présentant un intérêt pour la civilisation*”⁸⁰.

Più che un successo dell'OIM, la dichiarazione anglofrancese fu però una risposta all'appello rivolto dal presidente statunitense alle nazioni belligeranti. Esse erano state invitate a non colpire la popolazione civile, ma la presenza di un impegno esplicito a risparmiare oltre ai civili anche i tesori culturali era anche in parte un prodotto degli sforzi avviati in questo senso dalla comunità internazionale.

⁷⁸ Artt. 8 e 10 (per i trasferimenti internazionali)

⁷⁹ Ibid. Art. 9. Era però previsto che il personale in questione fosse sottoposto alle stesse condizioni della popolazione civile del territorio occupato ed ancora una volta era contemplata l'eccezione in caso di necessità militare.

⁸⁰ Déclaration commune des gouvernements de la France et du Royaume-Uni (3 Septembre 1939), *Museion* 1939 p. 225.

Sempre in risposta a Roosevelt, anche il governo tedesco aveva promesso a limitarsi agli obiettivi militari.

In entrambi i casi l'impegno era però valido solo a condizione che anche l'avversario si attenesse agli stessi limiti. Questa condizione in breve tempo sarebbe bastata a rendere nulle entrambe le dichiarazioni, grazie ad una serie di accuse reciproche.

Il 4 settembre, immediatamente dopo la dichiarazione anglofrancese, l'OIM produsse un comunicato ringraziando le due nazioni per essersi spontaneamente assunte un tale impegno⁸¹. Essa colse l'occasione per ricordare ancora una volta alle Amministrazioni delle Belle Arti di tutti gli Stati le proprie raccomandazioni per la salvaguardia delle opere d'arte, così riassunte:

- 1) Les trésors artistiques pouvant être transportés devront être mis à l'abri loin des théâtres d'opérations militaires les plus probables ; loin de tout objectif militaire ; à l'écart des grandes voies de communication ; en marge des grands centres industriels ;
- 2) Les monuments historiques et les édifices renfermant des œuvres d'art intransportables devront faire l'objet de mesures de protection sur place en tenant compte des expériences signalées déjà par l'Office International des Musées, et, de toute façon, ne pourront être utilisés directement ou indirectement à des fins de défense nationale ; d'autre part, leur voisinage immédiat doit être dégagé de toutes installations pouvant constituer un objectif militaire.⁸²

Era quindi definitivamente accantonata l'idea della protezione *in loco* delle opere mobili, soprattutto nel caso delle collezioni ospitate in città industriali o vicino a potenziali teatri di guerra. Esse avrebbero dovuto essere trasportate in depositi distanti da obiettivi militari e vie di comunicazione. In assenza di accordi internazionali in questo senso, non era contemplata la possibilità di un loro trasporto oltre confine, anche se tecnicamente si trattava di una misura che fu a volte tentata, anche in Italia⁸³.

Quanto ai monumenti, il consiglio era di tener conto delle esperienze già segnalate, e soprattutto si raccomandava di evitarne l'utilizzo a fini bellici e di non collocare nelle vicinanze strutture che potessero essere a loro volta un obiettivo militare.

Si trattava quindi di istruzioni poco dettagliate, che individuavano però alcuni fattori fondamentali per tentare almeno di contenere i rischi incombenti.

Il comunicato concludeva reiterando la disponibilità dell'OIM a collaborare con le amministrazioni responsabili per la salvaguardia del patrimonio artistico e storico.

⁸¹ "Les milieux d'art du monde entier apprendront avec soulagement que, conscientes de leur responsabilité à l'égard du patrimoine artistique et historique commun, et convaincues que la destruction d'une œuvre d'art est un appauvrissement culturel pour l'humanité tout entière, la France et la Grande-Bretagne ont spontanément fait connaître leur détermination d'épargner dans les opérations militaires « les monuments de la civilisation humaine »." Ibid. p. 228.

⁸² Ibidem.

⁸³ Vedi più avanti cap. 4.5. Bisogna però segnalare che nel caso italiano l'ipotesi di un trasferimento delle opere aveva incontrato già nel 1938 la netta opposizione del Ministro dell'Educazione Nazionale (Bottai 1938). Egli riteneva il trasferimento in un paese neutrale delle opere inutile nel contesto della guerra totale, che avrebbe comunque portato all'annientamento del paese sconfitto. A suo giudizio infatti lo spostamento all'estero sarebbe stato superfluo in caso di vittoria e ne avrebbe solo facilitato la confisca in caso contrario, oltre a rappresentare un rischio per via del lungo percorso da compiere a conflitto in corso. Quanto alla protezione dai bombardamenti, egli riteneva sufficiente il trasferimento in depositi isolati.

Della stessa strategia di contenimento dei danni faceva parte anche la già citata pubblicazione del numero speciale di *Mouseion* dedicato alla protezione dei monumenti e delle opere d'arte in tempo di guerra, uscito alla fine del 1939. Esso conteneva nella prima parte anche una serie di riflessioni tecniche che facevano certamente parte delle "expériences déjà signalées" citate sopra.

Nonostante gli sforzi ben intenzionati dell'OIM, gli impegni presi all'inizio del conflitto non sarebbero stati rispettati. Il dibattito internazionale tra le due guerre e le strategie e le proposte elaborate durante gli anni Trenta contribuirono però comunque a contenere i pur terribili danni al patrimonio artistico delle nazioni coinvolte, compresa l'Italia.

Il movimento di opinione del primo dopoguerra aveva infatti destato sufficiente attenzione sul tema da rendere chiaro ai belligeranti il ruolo che i danni ai monumenti avrebbero potuto giocare nella guerra di propaganda. Inoltre le varie proposte di convenzione avevano suggerito alcune strategie per contenerli non soltanto alle autorità civili, ma anche a quelle militari.

Inoltre, lo scambio di suggerimenti ed esperienze anche tecniche tra funzionari di diversi paesi permise una migliore preparazione al conflitto da parte dell'Amministrazione delle Arti. Questo confronto contribuì a prevenire alcuni errori, come la protezione *in situ* delle opere mobili, che avrebbero potuto aumentare i rischi per il patrimonio artistico.

2 L'amministrazione italiana delle arti e la preparazione del conflitto

2.1 *La riforma delle Soprintendenze e la situazione delle Antichità e Belle Arti alle soglie del conflitto*

La condotta durante la guerra degli uffici deputati alla protezione del patrimonio artistico dipese ovviamente anche dalla loro organizzazione, che era stata profondamente rivista negli anni immediatamente precedenti il conflitto⁸⁴.

L'Amministrazione delle Belle Arti aveva infatti subito una serie di modifiche significative sotto il regime fascista, soprattutto durante il ministero Bottai, anche per via delle nuove leggi sui beni culturali e sul paesaggio.

Il primo intervento sul settore da parte del regime risale però alla riorganizzazione della pubblica amministrazione del 1923, che l'opera di Bottai intervenne a correggere.

La riforma del 1923 aveva infatti nettamente cambiato la distribuzione delle competenze alle singole Soprintendenze, oltre a ridurne drasticamente il numero⁸⁵ e ad eliminare il Sottosegretariato di Stato per le

⁸⁴ Una storia dello sviluppo della normativa in tema di beni culturali a partire dall'Unità d'Italia che considera anche l'evoluzione organizzativa dell'Amministrazione delle Arti e quanti ne determinarono l'operato è Ragusa 2011 (in particolare si segnalano le pagine 198ss). Per quanto riguarda invece esclusivamente il periodo fascista restano fondamentali gli studi contenuti in Cazzato 2001.

⁸⁵ Le Soprintendenze totali furono ridotte da 47 a 25. Per l'assetto precedente la riforma si veda Ragusa 2011 pp. 105ss.

Antichità e Belle Arti. In particolare la norma suddivideva le Soprintendenze in tre categorie: all'antichità, all'arte medioevale e moderna, oppure uniche (che riunivano le competenze di entrambe).

Il problema di una simile divisione era che non teneva in considerazione il fatto che le diverse tipologie di bene culturale richiedevano diverse competenze da parte dei responsabili della loro tutela.

Essa si accompagnava ad una serie di altre misure, come la nomina di ruolo dei Soprintendenti e l'introduzione del concorso nazionale per i dirigenti, che si inserivano nel piano generale di gerarchizzazione della pubblica amministrazione introdotto dal fascismo.

Sempre parte di una tendenza più generale fu anche il progressivo accentramento dei poteri decisionali nelle mani del Ministro, a scapito soprattutto dell'autonomia tecnica delle Soprintendenze e del peso degli organismi consultivi all'interno del Ministero⁸⁶.

La nomina di Bottai a Ministro dell'Educazione Nazionale segnò una nuova stagione di interventi sul tema, il cui punto chiave furono ovviamente le "leggi Bottai", volte a regolare la tutela dei beni culturali e del paesaggio.

L'iniziativa fu preparata da un convegno dei Soprintendenti, organizzato da Bottai nel 1938 con lo scopo di presentare il proprio progetto e confrontarsi con il personale tecnico. Sempre parte della fase di preparazione fu il cambio al vertice della Direzione Generale Antichità e Belle Arti, dove nel 1938 il Direttore Generale Piero Tricarico fu sostituito da Marino Lazzari⁸⁷, scelto da Bottai per la sua esperienza presso il Ministero nonostante non si trattasse di un tecnico né di un giurista⁸⁸.

Le leggi Bottai erano parte di un più ampio progetto di riforma complessiva dell'Amministrazione delle Belle Arti. Questo programma però non fu portato a compimento per lo scoppio della guerra, che lasciò le stesse leggi senza regolamento applicativo.

Proprio nel quadro di questa riforma, e contemporaneamente alle leggi sulla tutela, fu avviata anche la riorganizzazione delle Soprintendenze. Essa fu approvata come legge 22 maggio 1939 n.823⁸⁹, e avrebbe determinato la forma assunta durante la guerra dall'Amministrazione italiana delle Belle Arti.

La nuova distribuzione delle Soprintendenze era marcatamente più articolata, pur riprendendo alcuni elementi della situazione precedente la riforma del 1923. In primo luogo, il numero delle Soprintendenze fu aumentato a 58, attraverso una redistribuzione territoriale ma soprattutto delle competenze, con un aumento nel numero di

⁸⁶ Il programma di accentramento dei poteri nelle mani del Ministro raggiunse probabilmente l'apice durante il ministero di De Vecchi, il predecessore di Bottai. Sulle politiche di quest'ultimo si veda Serio 2001 p. 616-7.

⁸⁷ Per una sintesi della carriera di quest'ultimo e degli altri funzionari citati nella tesi si vedano le Note biografiche in appendice.

⁸⁸ Borghi 1996 p. 46 n.21 cita una lettera di Barracu del gennaio 1944 che suggerisce che la nomina di un "giornalista" e non di un esperto del settore alla Direzione Generale avesse sollevato molti dubbi ma sembra trattarsi di un attacco legato ad ostilità politica, soprattutto considerato che anche Tricarico non era un tecnico e non proveniva dalla Direzione Generale delle Arti al momento della sua nomina. L'ultimo studioso dell'arte ad aver ricoperto l'incarico era stato invece Arduino Colasanti nel primo dopoguerra, in una fase di particolare rafforzamento degli uffici di tutela del patrimonio culturale iniziata da Ricci (Ragusa 2011 pp. 191s.).

Anche di fronte alla tendenza a prediligere per gli incarichi dirigenziali figure dotate di competenze amministrative, incarnata da Tricarico, Lazzari rappresentava comunque un'eccezione, perché aveva avuto una formazione letteraria e non giuridica.

⁸⁹ G.U. 20 giugno 1939 n.143.

Soprintendenze alle Antichità. La norma reintrodusse infatti la divisione delle Soprintendenze sulla base delle specializzazioni, ricreando quindi le Soprintendenze ai Monumenti e quelle alle Gallerie, oltre ovviamente a mantenere quelle alle Antichità. In alcuni luoghi però rimasero le Soprintendenze uniche, che avrebbero curato sia i musei sia i monumenti per il proprio territorio di competenza.

Nel caso di alcuni musei o siti archeologici particolari furono istituite Soprintendenze dedicate esclusivamente ad essi, come nel caso del Museo Egizio di Torino o della GNAM di Roma.

La nuova organizzazione delle soprintendenze dopo la legge 823 era la seguente:

- Soprintendenze alle Antichità: Agrigento, Ancona, Bologna, Cagliari, Chieti, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Padova, Palermo, Reggio Calabria, Roma I (Roma e provincia, Frosinone e Littoria), Roma II (Etruria meridionale), Roma III (Ostia antica), Roma IV (Palatino e Foro romano), Roma V (Museo preistorico etnografico), Salerno, Siracusa, Taranto, Torino I, Torino II (Egittologia);
- Soprintendenze ai Monumenti: Ancona, Bologna, Catania, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Palermo, Ravenna, Roma, Torino, Venezia, Verona;
- Soprintendenze alle Gallerie: Bologna, Firenze, Genova, Mantova, Milano, Modena, Napoli, Palermo, Parma, Roma I, Roma II (R. Galleria Nazionale di Arte Moderna- Arte contemporanea), Torino, Urbino, Venezia;
- Soprintendenze ai Monumenti e Gallerie: Aquila, Bari, Cagliari, Cosenza, Perugia, Pisa, Siena, Trento, Trieste.

La classificazione prevedeva naturalmente diverse competenze: le Soprintendenze alle Antichità avrebbero avuto il compito di tutelare i siti ed i musei archeologici (con l'esclusione delle antichità cristiane, considerate come arte medioevale), oltre ovviamente a curare gli scavi; le Soprintendenze alle Gallerie avrebbero avuto la competenza sulle opere mobili di epoca medioevale e moderna e su gallerie e musei nelle proprie aree di competenza; le Soprintendenze ai Monumenti avrebbero invece curato le opere immobili (compresi gli affreschi di epoca medioevale e moderna) e esaminato i piani regolatori per quanto concerne le questioni urbanistiche. Sempre alle Soprintendenze ai monumenti fu affidata la tutela delle bellezze panoramiche e del paesaggio, che rappresentava una delle novità più significative delle leggi Bottai.

Alle diverse tipologie di Soprintendenza corrispondevano ovviamente anche le qualifiche richieste ai Soprintendenti. Le Soprintendenze alle Gallerie furono affidate a storici dell'arte, quelle ai Monumenti ad architetti e quelle alle antichità ad archeologi. Nel caso invece delle Soprintendenze ai Monumenti ed alle Gallerie, le ex soprintendenze uniche, la legge prevedeva che quelle di Trieste, Pisa, Aquila, Bari, Cosenza e Cagliari fossero preferibilmente affidate ad architetti, mentre quelle di Siena e Perugia sarebbero state assegnate di preferenza a storici dell'arte.

Nonostante questo ritorno al sistema precedente, la riforma non si distaccava completamente dalle novità del 1923. La nuova riorganizzazione delle Soprintendenze prevedeva infatti anche un loro raggruppamento in 3 diverse classi. Questa divisione fu concepita essenzialmente per riflettere la nuova rigida gerarchizzazione del

personale⁹⁰, in coerenza quindi con la riforma del 1923. Anche la tendenza all'accentramento era confermata dalla norma. Essa infatti all'articolo primo affermava che "la cura degli interessi archeologici, artistici, monumentali e panoramici è affidata al Ministero dell'educazione nazionale, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, che la esercita per mezzo delle Soprintendenze"⁹¹. Le Soprintendenze avrebbero dovuto quindi soltanto rappresentare gli interessi dell'Amministrazione centrale, ed applicarne le decisioni.

La riforma quindi riduceva drasticamente l'autonomia decisionale della Soprintendenze, anche se ne rafforzava formalmente i poteri. Esse erano infatti considerate le strutture a cui sarebbero state affidate "anche le funzioni direttive e di amministrazione" per tutte le cose d'arte, compresi musei e gallerie, di proprietà statale, e da cui sarebbero dipese tutte le altre strutture presenti nelle provincie di competenza. Bisogna però notare che i poteri non erano più accentrati nella persona del Ministro, ma piuttosto nella Direzione Generale Antichità e Belle Arti, secondo una pratica teorizzata dopo il 1932 da Mussolini⁹².

In questo quadro la Direzione Generale avrebbe infatti avuto un ruolo molto più significativo di quello affidatole in precedenza. Essa non sarebbe più stata soltanto l'ufficio di coordinamento delle Soprintendenze, ma ne avrebbe determinato l'indirizzo tecnico e scientifico. Ancor prima della riorganizzazione delle Soprintendenze il Ministero aveva del resto già avviato il processo di aumento dell'importanza della Direzione Generale, proseguendo nella già avviata politica di riduzione del ruolo degli organi consultivi. Essi furono raggruppati nell'unico "Consiglio nazionale dell'educazione, delle scienze e delle arti", la cui quinta sezione si sarebbe occupata delle antichità, belle arti e bellezze naturali, oltre alle arti musicale e drammatica. Inoltre la composizione del nuovo consiglio prevedeva l'aggiunta di una serie di componenti non tecnici, espressione delle diverse strutture politiche del regime e del PNF. Il ruolo di questo nuovo organo si sarebbe limitato a pronunciamenti su argomenti di carattere generale, svuotandone quindi definitivamente i poteri⁹³.

Sempre nel contesto dell'aumento dei compiti dell'Amministrazione centrale era anche stato istituito l'Ispettorato centrale delle Belle Arti⁹⁴. Esso avrebbe avuto lo scopo di coordinare le soluzioni amministrative sulla base di un "criterio scientifico" e quindi assicurare un orientamento unitario delle Soprintendenze⁹⁵. Anche l'articolazione delle divisioni della Direzione Generale fu modificata più volte durante questo periodo di cambiamenti, fino a raggiungere la forma definitiva solo nel 1940. La nuova riorganizzazione distribuiva i compiti di tutela del patrimonio culturale su tre diverse divisioni: la divisione seconda per l'archeologia, la divisione terza per l'arte medioevale e moderna ed infine la quarta per il paesaggio, mentre la prima avrebbe avuto in carico la gestione amministrativa e del personale. Durante il conflitto l'organizzazione della protezione antiaerea dell'intero patrimonio artistico sarebbe stata affidata alla divisione terza, diretta dal caposezione Michele de Tomasso.

In conclusione, lo scoppio della guerra avvenne mentre l'Amministrazione delle Arti stava attraversando una fase di grandi cambiamenti strutturali, che proprio a causa del conflitto non furono compiuti. Lo spostamento di

⁹⁰ È l'opinione di Serio 2001 p.618. Bisogna però notare che il piano di Bottai prevedeva che alla riorganizzazione seguisse una seconda fase di riordino dell'organico, che avrebbe comportato anche l'eliminazione della divisione in classi delle soprintendenze cfr. Bottai 1941.

⁹¹ Legge 22 maggio 1939, n.823 art. 1 comma 1 (G.U. 20 giugno 1939 n. 143)

⁹² Vedi Cassese 1976 p.61.

⁹³ RDL 21 settembre 1938 n.1673 G.U. 7 novembre 1938 n.253.

⁹⁴ RDL 21 luglio 1938 n.1096 G.U. 29 luglio 1938 n.171.

⁹⁵ Lazzari 1942 p.146.

competenze in corso determinò una situazione di incertezza che non fu di aiuto al lavoro di preparazione della protezione delle opere d'arte dalle offese di guerra. D'altro canto, l'accentramento dei poteri nella Direzione Generale avrebbe potenzialmente permesso di elaborare un programma organico di protezione bellica del patrimonio artistico italiano.

Questo potenziale non si realizzò pienamente per via di resistenze alla centralizzazione, ma la sua mancata concretizzazione si rivelò parzialmente positiva.

Infatti la natura ancora parzialmente incompiuta della riforma, e la presenza di un personale in gran parte ancora abituato ad una maggiore autonomia delle Soprintendenze, rese probabilmente più facile la loro sopravvivenza ed operatività nonostante il collasso dell'autorità centrale.

Nella fase precedente al conflitto, però, le modifiche all'organizzazione delle Soprintendenze complicarono gli sforzi della Direzione Generale per assicurare la protezione del patrimonio italiano. La programmazione della difesa antiaerea del patrimonio artistico nazionale era infatti cominciata ancor prima della riforma.

2.2 *La strategia di protezione antiaerea del patrimonio artistico italiano prima del conflitto.*

La prima elaborazione di un piano per la protezione antiaerea in caso di conflitto risale addirittura agli anni '20, in contemporanea all'emergere del dibattito internazionale. Nel 1924 si ebbe la prima menzione di un "Piano di mobilitazione delle opere d'arte in caso di guerra"⁹⁶, che delegava quasi completamente alle Soprintendenze l'elaborazione delle strategie. La situazione cambiò con la circolare del 1930⁹⁷ e nelle istruzioni ministeriali del 1931⁹⁸, che assegnavano la gestione alla Direzione Generale, anche se continuavano a prevedere le stesse strategie adottate durante la prima guerra mondiale. Esse quindi rinunciavano quasi completamente alla protezione dei monumenti, e prevedevano principalmente la protezione *in situ* o comunque poco distante dalla loro usuale sede per le opere mobili.

Un passo avanti fu compiuto in seguito all'approvazione del *Regolamento per la protezione antiaerea* nel marzo 1934, che prevedeva tra i provvedimenti di protezione antiaerea anche "la protezione del patrimonio artistico e scientifico nazionale e di tutto ciò che in genere sia opportuno sottrarre agli effetti delle azioni di aerei nemici"⁹⁹. Poco dopo infatti il Ministero dell'Educazione Nazionale retto da Francesco Ercole avviò una propria iniziativa. Nel dicembre 1934, con la circolare n. 107, esso riconobbe la necessità del trasferimento delle opere mobili in luoghi sicuri e lontano dai centri abitati¹⁰⁰. Si trattava di un cambio di strategia rispetto a quanto previsto in precedenza¹⁰¹, che anticipava quanto emerso dopo la guerra di Spagna.

⁹⁶ Coccoli 2010 p.2.

⁹⁷ Circolare n. 84 18 dicembre 1930, *Difesa contro attacchi aerei del patrimonio artistico dello Stato*, ACS, MPI, AABBA, Divisione II 1934-40 b.68.

⁹⁸ Organizzazione Centrale Interministeriale, *L'offesa aerea e i mezzi di protezione*, vedi Paticchia Brunelli 2014 p. 18 e Fiocco 2007 p. 68.

⁹⁹ *Regolamento per la protezione antiaerea del territorio nazionale e della popolazione civile* (RD 5 marzo 1934), art. 2 n.8.

¹⁰⁰ Circolare ministeriale n.107, 31 dicembre 1934 in ACS, AABBA, Div. II 1934-40 b.57. cfr. Franchi 2006 p. 19.

¹⁰¹ Franchi 2006 p.27.

La circolare prevedeva infatti che ciascuna Soprintendenza elaborasse un piano di azione per la protezione antiaerea delle opere mobili nella propria giurisdizione. Gli uffici avrebbero dovuto prepararne gli elenchi e individuarne le possibili destinazioni. Anche nel caso dei beni inamovibili, essa prescriveva la redazione di elenchi dei più importanti, al fine di segnalarne la presenza alle autorità militari nella speranza che questo permettesse di isolarli da obiettivi sensibili. Avrebbero dovuto essere redatti anche i relativi piani di protezione, da effettuarsi con rivestimenti non infiammabili¹⁰².

Si trattava però di piani di protezione ancora estremamente parziali, che prevedevano semplicemente la protezione da colpi indiretti delle porzioni dei monumenti coinvolti più semplici da proteggere. Il Ministero riteneva infatti che la migliore garanzia di incolumità fosse la distanza da obiettivi militari. Questa soluzione poteva essere forse realizzabile nel caso di strutture isolate, ma non era certamente applicabile nel caso della gran parte degli edifici di interesse artistico, situati all'interno dei centri abitati. Questi ultimi difficilmente potevano essere tenuti a distanza da obiettivi sensibili quali le infrastrutture e i complessi industriali¹⁰³.

Sempre in seguito al *Regolamento* del 1934, i Soprintendenti all'arte medievale e moderna furono inclusi tra i componenti dei comitati provinciali cui spettava la programmazione e se necessario la messa in atto delle opere di protezione antiaerea. Lo stesso ruolo poi con la riorganizzazione passò ai Soprintendenti ai monumenti. Tale incarico comportava ovviamente la preparazione di un piano di protezione antiaerea già in tempo di pace.

Nei mesi successivi il nuovo Ministro De Vecchi ribadì le indicazioni precedenti, ma soprattutto ordinò un'ispezione delle Soprintendenze per verificarne lo stato di preparazione nell'eventualità di una guerra. Il compito fu affidato al commissario Michele De Tomasso, che durante il conflitto sarebbe stato capodivisione dell'Ufficio di protezione antiaerea del Ministero.

Il rapporto di De Tomasso¹⁰⁴, che nel maggio 1935 visitò le Soprintendenze di Napoli, Torino, Milano, Padova, Venezia, Trieste, Bologna, Firenze, e gli uffici staccati di Genova e Pisa, era a dir poco sconcertante.

Egli concludeva infatti che nessuno degli uffici da lui visitato sarebbe stato in grado di mettere al sicuro le opere di propria competenza entro pochi giorni dallo scoppio di un eventuale conflitto. Questa situazione era da attribuirsi parzialmente alla mancata pianificazione, ma soprattutto alla scarsità di mezzi o quantomeno alla poca informazione riguardo alla praticabilità dei progetti. De Tomasso faceva quindi presente la necessità di un intervento del Ministero volto a garantire ai Soprintendenti la disponibilità di mezzi e personale adeguati, in modo da permettere loro di decidere le strategie più opportune, e da garantire una certa uniformità nei criteri di protezione. Sempre per evitare contraddizioni al momento della messa in atto delle strategie, la relazione raccomandava di fare in modo che i Soprintendenti comunicassero i propri piani ai comitati provinciali, evitando così che questi ne elaborassero di propri.

¹⁰² Tendenzialmente a questa data erano suggeriti sacchi pieni di terra e materassi imbottiti di alghe marine essiccate, anche se molte delle Soprintendenze iniziarono immediatamente a considerare altri materiali. Per questi primi limitati piani di protezione, con riferimento in particolare al caso di Milano, si veda anche De Stefani 2011 pp. 339ss.

¹⁰³ Il problema di questa strategia fu segnalato al Ministero dal Soprintendente milanese Modigliani che provò anche senza successo a suggerire di organizzare a livello nazionale almeno la difesa delle opere mobili. Esse avrebbero dovuto essere allontanate dalle regioni più a rischio (che egli individuava esclusivamente in quelle settentrionali), invece di delegare tutta l'organizzazione alle singole Soprintendenze. Cfr. De Stefani 2011 p. 340.

¹⁰⁴ *Protezione del patrimonio artistico mobile dai pericoli della guerra aerea*, ACS, AABBA, Div. II 1940-45 b.73.

Se tutte le esigenze logistiche da lui segnalate fossero state soddisfatte, De Tomasso stimava possibili sgombero e messa in sicurezza delle opere mobili conservate nelle città più a rischio entro tre settimane dall'inizio della guerra. A questo scopo era però essenziale decidere immediatamente i dettagli dell'evacuazione, i ricoveri da utilizzare e individuare il personale da coinvolgere. L'organico delle Soprintendenze non sarebbe infatti stato sufficiente allo scopo, ed occorreva individuare persone sufficientemente competenti da assumere in caso di necessità. Per la stessa ragione, egli suggeriva di richiedere al Ministero della Guerra di non chiamare immediatamente alle armi il personale dell'Amministrazione delle arti in caso di conflitto, in modo da assicurarne la presenza durante le operazioni di trasferimento.

La relazione non si limitava quindi soltanto a riferire in termini generali sul livello di preparazione, ma proponeva anche alcune considerazioni strategiche. Essa escludeva ad esempio l'allestimento di ricoveri sotterranei nelle città, per l'assenza di strutture preesistenti adatte allo scopo e per il costo eccessivo che avrebbe avuto il crearle dal nulla. Restava quindi solamente l'opzione già individuata dal Ministero, ovvero l'utilizzo di edifici isolati come depositi. A questo proposito, De Tomasso suggeriva di utilizzare più depositi per ciascuna delle Soprintendenze in modo da prevenire in ogni caso la perdita della totalità del patrimonio artistico locale.

Riguardo invece ai monumenti, che non rientravano strettamente nell'argomento della relazione, De Tomasso suggeriva di segnalarne la posizione alle autorità militari così da evitare la costruzione di installazioni militari nelle loro immediate vicinanze. Inoltre egli offriva alcuni suggerimenti pratici riguardo alle strutture protettive che avrebbero dovuto circondarli, basati essenzialmente sull'esperienza della prima guerra mondiale.

Il dato probabilmente più interessante della relazione è però la serie di proposte a essa allegate, che riportavano per ciascuna delle Soprintendenze visitate le strategie concrete elaborate direttamente da De Tomasso insieme al Soprintendente e per quelle restanti le proposte pervenute al Ministero.

In conclusione, dal rapporto emerge l'inadeguatezza della programmazione svolta fino a quel punto e la necessità di risorse eccezionali per la protezione del patrimonio artistico. Nonostante fosse ben chiara la funzione fondamentale della preparazione in tempo di pace, esso dimostra come alla metà degli anni Trenta l'Amministrazione italiana delle arti non fosse concretamente preparata ad affrontare un eventuale conflitto, pur potendo contare in alcuni casi su strategie ben concepite e sull'abnegazione del proprio personale.

Bisogna però segnalare che l'impraticabilità dei progetti notata da De Tomasso era anche il prodotto del fatto che in alcuni casi erano ancora da compiere i lavori preparatori, soprattutto per quanto riguardava la predisposizione degli impianti antiincendio. Questi ultimi avrebbero dovuto essere condotti in tempo di pace, ma avrebbero richiesto un finanziamento ad hoc da parte del Ministero, che non aveva messo a disposizione delle Soprintendenze i fondi per simili interventi.¹⁰⁵

Nel frattempo, l'exasperarsi delle tensioni internazionali legate alla guerra d'Etiopia prima e di Spagna poi indussero il governo italiano a definire in modo più accurato le proprie strategie in materia. Durante gli anni seguenti, nonostante l'emergere di nuove istruzioni in materia, la situazione continuava ad essere tutt'altro che soddisfacente in termini di risposte pratiche.

¹⁰⁵ È il caso per esempio di Milano su cui vedi de Stefani 2011 p. 141.

Le *Istruzioni per la difesa antiaerea*¹⁰⁶ pubblicate nel 1937 si limitavano a riproporre le stesse indicazioni già formulate in precedenza, restando quindi piuttosto generiche. Soprattutto esse continuavano a non fornire chiarimenti in tema di copertura finanziaria degli eventuali sforzi progettati.

Il principale problema era da individuarsi nel conflitto di competenze tra i diversi ministeri¹⁰⁷, ed in particolare su una serie di contrasti in merito a chi spettasse lo stanziamento dei fondi. Di fatto, con l'esclusione dell'invio di elenchi delle opere da proteggere, il lavoro di programmazione pratica rimase esclusivamente in mano alle Soprintendenze almeno fino al 1938¹⁰⁸.

Nel 1938 il Ministero della Guerra inviò alle Soprintendenze, tramite la Direzione Generale, una serie di richieste di elenchi delle opere da sorvegliare in caso di conflitto¹⁰⁹, ma soprattutto fu approvata la legge di guerra. La nuova norma prevedeva che edifici e monumenti potessero essere dotati di un particolare segno distintivo¹¹⁰.

Gli articoli della legge di guerra concernenti i beni culturali riprendevano però quasi letteralmente quanto previsto dall'articolo 27 della Convenzione dell'Aja del 1907, e dunque ancora una volta non contenevano alcuna istruzione precisa.

Sempre nel 1938 e sempre su iniziativa del Ministero della Guerra, e per la precisione della Commissione per la protezione e vigilanza delle opere d'arte e stabilimenti, venne chiesto alle Soprintendenze di inviare gli elenchi delle opere d'arte nella propria giurisdizione. Esse avrebbero dovuto essere divise in tre gruppi:

- 1) Opere di preminente interesse artistico e più esposte ai pericoli di guerra;
- 2) Opere di qualche interesse artistico, esposte ai pericoli bellici;
- 3) Le opere rimanenti¹¹¹

La classificazione delle opere fu il primo segnale dell'inizio di uno sforzo di programmazione concreta, dovuto probabilmente anche all'evolversi della situazione internazionale.

Solo a partire dal febbraio 1939, quattro anni dopo il rapporto di De Tomasso, la Direzione Generale cominciò a raccogliere dalle Soprintendenze le stime dei fondi necessari alla protezione antiaerea, ed iniziò il lento processo per il loro stanziamento¹¹².

Queste prime risposte erano dovute anche alla volontà del Ministero dell'Educazione Nazionale di ristabilire la propria esclusiva autorità sulla materia, e di porre limite all'iniziativa dei Comitati provinciali, che avevano elaborato nel frattempo una serie di progetti autonomi per la protezione dei beni culturali, e soprattutto dei monumenti, nelle proprie aree di competenza¹¹³.

¹⁰⁶ Ministero dell'Educazione Nazionale 1937.

¹⁰⁷ È quanto suggerisce il memorandum di De Vecchi del 15 luglio 1936 in ACS, AABBA Div. II 1934-40 b.57.

¹⁰⁸ Si veda a riguardo Nezzo 2011 pp. 204s, Franchi 2006 pp. 32-3 e Coccoli 2010 p.411.

¹⁰⁹ ACS AABBA 1934-40 b. 72.

¹¹⁰ Legge di guerra approvata con RD 8 luglio 1938 n. 1415, articolo 44 (G.U. 15 settembre 1938 n. 211).

¹¹¹ ACS AABBA Div. II 1934-40 b.72.

¹¹² *Appunto per il signor Ministro*, ACS AABBA Div. II 1934-40 b.57. Vedi anche Nezzo 2011 p. 205 e Iannetti 2005 p. 137.

¹¹³ La preoccupazione emerge chiaramente dalla circolare n. 2 del 5 gennaio 1939 (ACS AABBA Div. II 1934-40 b.57). Su insistenza del Ministero dell'Educazione Nazionale, il Ministero della Guerra produsse una circolare diretta ai Comitati

Un'altra fondamentale ragione per l'interessamento dimostrato dal Ministero era di carattere finanziario. Essendo stato infatti stabilito che la responsabilità dell'organizzazione della protezione antiaerea, e di conseguenza il suo finanziamento, spettavano all'Educazione Nazionale, una delle priorità era assicurare che i piani elaborati dalle Soprintendenze fossero economicamente sostenibili. Si trattava di un aspetto fondamentale soprattutto a fronte del notevole aumento dei costi dei materiali e dei lavori necessari che si sarebbe verificato con lo scoppio del conflitto e della scarsissima disponibilità di fondi per queste operazioni, frutto in primo luogo del totale disinteresse per la questione dimostrato da Mussolini¹¹⁴. Considerazioni puramente economiche indussero quindi le Soprintendenze a riformulare i propri piani riducendo quantità ed entità degli interventi da loro inizialmente previsti, proprio in seguito alle raccomandazioni ministeriali di contenere al minimo le previsioni di spesa¹¹⁵.

Nel complesso però questa prima risposta del Ministero non cambiò in modo significativo la situazione. Se si escludono le sollecitazioni per limitare i costi in modo da garantire la copertura finanziaria dei progetti, il Ministero intervenne pochissimo sui contenuti, lasciando le decisioni quasi completamente in mano alle Soprintendenze. Gli uffici ministeriali non sembravano quindi preoccuparsi di fornire a queste ultime una direzione unitaria se non nei termini estremamente generali già citati. L'apparente ripresa del controllo fu quindi quasi esclusivamente sul piano formale, e la mancanza di coordinamento a livello nazionale rimase un tratto significativo nell'organizzazione della protezione del patrimonio artistico agli inizi del conflitto, tanto da destare il sospetto in alcuni studiosi di un premeditato disinteresse da parte del Ministero¹¹⁶.

provinciali, che stabiliva che i piani di protezione riguardanti il patrimonio artistico sarebbero stati considerati validi solamente dopo l'approvazione del Ministero dell'Educazione Nazionale. Questa decisione giunse dopo un lungo periodo di indicazioni contraddittorie su quale fosse l'ufficio responsabile per l'approvazione finale dei progetti. Questa ebbe però un impatto minimo, perché fu presa dopo che gran parte dei piani in questione erano già stati elaborati, spesso su proposta delle Soprintendenze. Sulla questione vedi Coccoli 2010 p.4, De Stefani 2011 p. 342 e Scala 2011 p.217.

¹¹⁴ Questa riluttanza a finanziare gli interventi di protezione antiaerea del patrimonio artistico è testimonianza anche dal diario di Bottai (Bottai 2008 pp. 185, 207).

¹¹⁵ È il caso di Milano, dove la Soprintendenza cambiò i propri progetti proprio per contenere i costi su richiesta del Ministero, contenendo soprattutto la portata degli interventi previsti e rinunciando alle protezioni più estese e complesse vedi De Stefani 2011 p.342.

¹¹⁶ L'espressione più chiara di questa interpretazione è quella offerta da De Stefani: "Non emerge, in questa prima fase, una presenza qualificante, di impulso, di indirizzo e proposta, da parte del Ministero dell'Educazione Nazionale, nonostante la presenza di una figura sicuramente notevole quale Bottai [...] In realtà si tratta di un'anomalia solo apparente, se consideriamo l'impostazione ideologica, esplicitata dallo stesso Bottai sin dal 1938, sulla necessità che «ogni nazione deve avere il coraggio di accettarla com'è [la guerra, N.d.R.] e l'orgoglio di impegnare in essa non solo il proprio presente ed il proprio avvenire, ma anche il proprio passato».

[...] Il ragionamento di Bottai è di assoluta ed inquietante coerenza: la guerra è necessaria e inevitabile, l'eventuale perdita del patrimonio storico-artistico appare irrilevante, sia in caso di vittoria (la quale giustificerebbe il sacrificio patito) che di sconfitta (verrebbe a cadere il significato «nazionale» che conferisce valore al patrimonio). La perdita materiale non sarebbe quindi percepita, perché susseguente alla perdita dell'indipendenza nazionale, vera fonte dei valori storici, artistici, culturali. In altre parole, non ci si deve preoccupare di tutelare valori scomparsi." (De Stefani 2011 p. 343). La citazione contenuta è da Bottai 1938b p.1.

L'interpretazione di De Stefani applica quindi al settore monumentale le considerazioni di Bottai sull'inopportunità di ricorrere al ricovero delle opere mobili in paesi neutrali. Egli coglie certamente un aspetto reale del ragionamento del Ministro, ossia il fatto che data la natura totalitaria della guerra moderna la posta in gioco fosse a suo giudizio l'esistenza stessa della nazione. Bottai utilizzò però quest'argomento solamente per quanto riguardava il tema di un'eventuale restituzione, che sarebbe stata impossibile nel caso di una sconfitta, più che per negare la possibilità di una difesa del

Questa interpretazione sembra però smentita da alcune iniziative in senso contrario avviate dalla Direzione Generale¹¹⁷.

È probabile che invece questo scarso interventismo delle autorità centrali fosse anche e soprattutto il risultato della tempistica delle decisioni. Il nodo della competenza sulla materia fu infatti sciolto troppo tardi perché si potesse cambiare in modo radicale l'impostazione della difesa del patrimonio artistico nel conflitto ormai incombente. Inoltre, le Soprintendenze erano più informate riguardo ai propri territori e di conseguenza in condizioni migliori per organizzarne la difesa. Nonostante questi limiti, si trattò di un momento di svolta. Con la creazione del capitolo di spesa per la protezione antiaerea nel bilancio del Ministero i lavori preparatori fino a quel momento ostacolati dai conflitti di competenze e dalla mancanza di fondi poterono infatti finalmente cominciare. Le cifre destinate erano però ancora troppo ridotte.

La consapevolezza dell'inadeguatezza dei piani di protezione da parte del Ministero emerge chiaramente da una richiesta aggiuntiva rivolta da quest'ultimo alle Soprintendenze nell'autunno del 1939, sempre ai fini della preparazione del conflitto. Esso infatti ordinò una serie di campagne fotografiche per documentare le condizioni dei monumenti italiani. Essa avrebbe avuto lo scopo di facilitarne l'eventuale restauro in caso di danneggiamento, oppure per mantenerne almeno il ricordo se fossero andati distrutti.¹¹⁸

Un'altra significativa iniziativa ministeriale avviata nel 1939 fu la legge sulla protezione del patrimonio artistico italiano in caso di guerra, che sarebbe però giunta a compimento solo dopo lo scoppio della guerra, il 6 luglio 1940¹¹⁹. Essa autorizzava, previo decreto reale, il Ministero dell'Educazione Nazionale a prendere qualsiasi provvedimento ritenesse opportuno per la conservazione di opere d'arte pubbliche e quelle di proprietà privata registrate. Inoltre la legge prevedeva, se necessario, la requisizione dei locali da utilizzare come deposito per le opere mobili¹²⁰. In caso di necessità, i lavori di modifica alle strutture in questione sarebbero stati affidati al Ministero dei Lavori Pubblici.

patrimonio, a cui era infatti riconosciuto un valore sovranazionale. La sua scelta riguardo al ricorso all'ospitalità dei paesi neutrali era motivata più probabilmente da una sfiducia nella comunità internazionale e dal timore di eventuali confische in vista delle restituzioni che non dalla convinzione che la sorte del patrimonio artistico dovesse necessariamente seguire quella della nazione, anche se l'argomento era certamente suggerito nelle sue prese di posizione in merito.

¹¹⁷ Si veda ad esempio la creazione dei depositi nel Montefeltro (su cui vedi più avanti), che rappresentarono anche una risposta alla sopracitata richiesta di Modigliani di istituire dei ricoveri nazionali per le opere d'arte mobili delle regioni più a rischio.

¹¹⁸ Naturalmente le campagne fotografiche in questione non furono uniformemente condotte in tutta Italia, soprattutto per problemi di costi e di tempi. Alcune di esse furono però avviate nelle grandi città, dove erano disponibili le competenze ed i mezzi necessari ad una simile iniziativa.

¹¹⁹ Legge 6 luglio 1940 n. 1041, *Protezione delle cose d'interesse artistico, storico, bibliografico e culturale della Nazione in caso di guerra* (G.U. 8 agosto 1940 n. 185). La documentazione riguardante l'iter per l'applicazione della norma e la consultazione con gli altri ministeri è in ACS AABBA Div. II 1934-40 b. 57.

¹²⁰ Legge 6 luglio 1940 n.1041 art.1 (G.U. 8 agosto 1940 n. 185). Nel testo definitivo furono aggiunti tra le tipologie di beni considerati anche gli archivi, la cui protezione sarebbe però stata competenza del Ministero dell'Interno, e le biblioteche. Quanto ai costi per le operazioni di protezione, essi sarebbero stati soggetti, nel caso delle proprietà private, allo stesso meccanismo previsto per le operazioni di conservazione in circostanze ordinarie. Nel caso invece delle opere di proprietà ecclesiastica era previsto che le operazioni avvenissero in collaborazione con la chiesa.

La possibilità di simili requisizioni era già stata anticipata dalla legge 415 del 21 maggio 1940 (G.U. 24 maggio 1940, n.120) art. 16, che però affidava il compito alle Prefetture, e non specificava in alcun modo la possibilità dell'uso dei locali

La Relazione di accompagnamento al Consiglio dei Ministri¹²¹ insisteva sulla necessità di adottare la forma di decreto legge, nonostante l'Italia non fosse ancora in guerra. L'urgenza sarebbe infatti stata giustificata dall'instabilità della situazione internazionale. La decretazione non fu però ritenuta necessaria, e di conseguenza la legge fu approvata solo a guerra già iniziata.

Quanto ai fondi, la legge non specificava un ammontare preciso ma si limitava a determinare che sarebbero stati stanziati nel bilancio del Ministero dei Lavori Pubblici dal Ministero delle Finanze su proposta dei due ministeri competenti, Educazione Nazionale oppure Interni.

La norma appariva quindi risolvere la questione delle competenze, ma essendo stata approvata così tardi fu per molti versi priva di efficacia. Il decreto reale che autorizzava i due ministeri ad esercitare i poteri previsti dalla legge 1041 fu infatti emanato il 2 gennaio 1941¹²², poco meno di sei mesi dopo l'inizio del conflitto, quando ormai gran parte delle operazioni di protezione erano già avviate.

L'intervento fu quindi talmente tardivo da essere utile quasi unicamente a fornire una giustificazione legale per le iniziative già messe in campo dalle Soprintendenze. Gli enormi ritardi nell'iniziativa da parte dell'autorità centrale, ed in qualche caso anche le istruzioni contraddittorie ricevute prima e durante la guerra¹²³, ebbero come conseguenza una notevole disparità nelle misure di protezione adottate nei diversi luoghi.

Visto anche l'avvio piuttosto accidentato di queste misure, il processo di protezione del patrimonio artistico fu piuttosto lento. I lavori di messa in atto dei primi piani di intervento si protrassero infatti per i primi anni del conflitto¹²⁴.

Pur restando formalmente identiche le istruzioni, nei primi anni di guerra si ebbe un progressivo aumento delle opere protette ed alcuni casi anche una revisione delle tecniche adottate in reazione alla crescente frequenza e intensità dei bombardamenti.

2.3 Le misure di protezione adottate fino al 1942: i beni immobili

I problemi della fase di preparazione condizionarono quindi gli interventi di protezione antiaerea dei beni immobili. Essi richiesero spesso tempi molto lunghi, anche per le già citate questioni di competenza. Inoltre le misure protettive furono in alcuni casi modificate, soprattutto in seguito alla constatazione dell'impatto dei bombardamenti alleati¹²⁵. Gli interventi di messa in sicurezza condotti in un secondo tempo furono infatti solitamente dovuti ai danni provocati dalle operazioni belliche. In alcuni casi essi furono anche il frutto della

requisiti come depositi per le opere d'arte. Questa norma fu occasionalmente usata, ad esempio nel caso di Ravenna, dalle locali prefetture per la requisizione dei depositi ad inizio conflitto (Montanari 2005 p. 197).

¹²¹ *Schema di Regio decreto legge per la tutela del patrimonio artistico della nazione in caso di guerra. Relazione al consiglio dei Ministri*, ACS AABBA Div. II 1934-40 b.57.

¹²² RD 2 gennaio 1941 n.256 *Tutela delle cose d'interesse artistico, storico, bibliografico e culturale della Nazione in caso di guerra*, G.U. 28 aprile 1941 n.100.

¹²³ Sulle confusioni in termini di competenza e di indicazioni si veda Coccoli 2010 p.6.

¹²⁴ Basti pensare che la Soprintendenza ai Monumenti di Milano riuscì a realizzare solamente 10 protezioni ai propri monumenti entro il 1941. (Pertot 2008 p. 256).

¹²⁵ Coccoli 2010 p.5. Una rassegna, ben documentata ma cronologicamente un po' confusa e limitata principalmente a Veneto e Lombardia, dei continui interventi di protezione antiaerea dei monumenti e delle relative istruzioni ministeriali è raccolta anche in Scala 2011a.

decisione di estendere le aree di un monumento sottoposte a protezione. In altre occasioni invece gli interventi furono legati all'esigenza di cambiare i materiali originariamente scelti dalle singole Soprintendenze per realizzare le opere protettive.

Le protezioni e le strategie adottate variavano in modo significativo a seconda delle Soprintendenze, nonostante gli sforzi del Ministero per coordinare ed uniformare le azioni degli uffici locali. Si possono comunque individuare alcuni tratti comuni o almeno diffusi su buona parte del territorio nazionale. Furono riprese le tecniche sviluppate dopo i primi bombardamenti nella prima guerra mondiale, che all'epoca si erano rivelate efficaci nel pur breve periodo durante cui furono utilizzate¹²⁶.

Le disparità all'interno del territorio nazionale emergono anche dalla propaganda prodotta dal Ministero dell'Educazione Nazionale riguardo alle opere di protezione. Il culmine di questa campagna di comunicazione fu il volume del 1942 intitolato "Protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea"¹²⁷, che rappresentò il più ampio sforzo di documentazione del lavoro svolto. Esso era dichiaratamente destinato a rassicurare la popolazione di aver messo in sicurezza il patrimonio artistico italiano. Il volume considerava sia le opere mobili che quelle immobili, ma era concentrato soprattutto sulle seconde. Nel caso dei beni mobili fu infatti ritenuto più opportuno per motivi di sicurezza evitare di rivelare troppi dettagli, soprattutto sull'ubicazione dei depositi. La descrizione era organizzata per regioni, e per ciascuna di esse riportava una relazione a cura delle rispettive Soprintendenze, corredata da numerose fotografie. Nonostante l'intento esplicitamente propagandistico della pubblicazione, e la continua esaltazione degli sforzi dell'amministrazione fascista, emerge dalle singole relazioni l'esistenza di alcune significative lacune nella preparazione prebellica. Pur concentrandosi sugli interventi compiuti e non sulle difficoltà incontrate, esse rivelavano comunque l'occasionale rinuncia a proteggere un monumento prezioso per questioni di costi o per problemi tecnici. In alcuni casi, le Soprintendenze ammettevano addirittura di aver realizzato le protezioni in determinati materiali perché quelli previsti erano diventati introvabili allo scoppio del conflitto. Esse in questo modo offrivano una giustificazione per aver agito in contrasto con i suggerimenti del Ministero, ma allo stesso tempo rivelavano l'impreparazione al conflitto dei propri uffici.

Dal volume emergono quindi alcune importanti differenze nell'operato delle singole Soprintendenze. Nonostante questo è possibile individuare alcune caratteristiche fondamentali degli interventi di protezione, che generalmente riflettevano le indicazioni inviate dal Ministero alle Soprintendenze. In primo luogo, è importante notare che, a differenza di quanto avvenuto nel primo conflitto mondiale, sin dall'inizio furono previste opere di difesa antiaerea in tutto il paese. In questo caso quindi gli interventi non furono limitati alle aree considerate più esposte ai rischi del conflitto, anche se queste ultime ricevettero particolare attenzione.

Per quanto riguarda le strategie adottate, occorre premettere alcune considerazioni in merito alla tipologia delle opere e alle relative necessità di conservazione e di protezione.

¹²⁶ Sulle sperimentazioni risalenti al primo conflitto mondiale e sulla riflessione sulle tecniche immediatamente successiva vedi il già citato Treccani 2015 pp. 25ss e Coccoli 2010 p.1. Naturalmente però il potenziale distruttivo delle bombe utilizzate durante il secondo conflitto mondiale si sarebbe rivelato molto maggiore, rendendo quindi in molti casi insufficienti le misure di protezione immaginate inizialmente.

¹²⁷ Ministero dell'Educazione Nazionale 1942.

In primo luogo, la definizione di opere mobili ed immobili era suscettibile di interpretazione, e la decisione di trasferire o meno un'opera dipendeva da una serie di fattori. Nella gran parte dei casi fu infatti ritenuta preferibile la rimozione dei beni culturali trasportabili, comprese parti architettoniche come ad esempio le vetrate delle chiese più importanti¹²⁸ e in alcuni casi perfino i portali e le decorazioni scultoree, ma potevano verificarsi delle eccezioni. A volte infatti non era possibile asportare alcune opere mobili perché troppo pesanti¹²⁹, oppure perché talmente fragili da rischiare danni irreparabili se spostate.

Generalmente, le opere inamovibili erano riconducibili a un numero limitato di tipologie: gli edifici monumentali; i monumenti isolati; le decorazioni scultoree o gli altri elementi inamovibili all'interno di altre strutture; e i mosaici ed affreschi.

Le indicazioni ministeriali prevedevano che gli edifici monumentali ed i monumenti fossero individuabili attraverso un segno distintivo, un rettangolo in campo giallo diviso diagonalmente in triangoli uno nero ed uno bianco¹³⁰. Si trattava dello stesso simbolo previsto nella convenzione dell'Aja sui bombardamenti navali, ovvero dell'unico simbolo che avrebbe dovuto essere riconosciuto da tutti i belligeranti.¹³¹

Quanto alle modalità di protezione, le strutture di difesa adottate erano inefficaci nel caso di un colpo diretto, che avrebbe richiesto strutture protettive molto più elaborate. Esse erano infatti finalizzate soprattutto a contenere gli effetti di colpi indiretti, quali esplosioni nelle vicinanze; colpi delle schegge; incendi e gas. Questo dettaglio era riconosciuto anche in una nota del Soprintendente di Venezia Forlati, posta in conclusione all'elenco delle opere protette destinato al Ministero:

Tutti i provvedimenti adottati per la protezione delle su elencate opere d'arte immobili possono servire solo per la difesa contro le schegge e non contro i colpi diretti: essi consistono essenzialmente in saccate e in alcuni casi in protezioni in muratura.¹³²

Chi le aveva organizzate era quindi perfettamente consapevole delle limitazioni delle protezioni antiaeree adottate, e della loro sostanziale inutilità in caso di un bombardamento diretto. Si trattava però di un problema quasi inevitabile. Infatti, strutture di protezione universalmente efficaci, anche se teoricamente possibili, non sarebbero state praticamente realizzabili nei tempi e con le risorse a disposizione dell'amministrazione, soprattutto dato il numero di monumenti da proteggere.

Per questo fu quindi preferito adottare una politica di riduzione del danno, limitandosi a costruire protezioni efficaci contro le schegge. Il Ministero e i suoi uffici dipendenti speravano quindi, a torto, che il patrimonio artistico italiano non subisse colpi diretti, ma che bastassero i simboli e la distanza dagli obiettivi militari a prevenire una tale eventualità.

Anche in assenza di misure di difesa complete, le protezioni adottate potevano essere più o meno articolate a seconda dell'importanza del monumento e delle caratteristiche della struttura. Le difese più semplici

¹²⁸ È quanto avvenne per il duomo di Milano e per le chiese fiorentine, si veda Ministero dell'Educazione Nazionale 1942 p.83 e p.204.

¹²⁹ È il caso di una parte delle sculture di piazza della signoria e di una parte della collezione del museo archeologico nazionale di Napoli, ibid. p.204 e 281.

¹³⁰ Decreto 17 giugno 1940 (G.U. 20 giugno 1940 n,144).

¹³¹ In alcuni casi, con il procedere del conflitto, per segnalare i monumenti, soprattutto le chiese, fu addirittura usata la bandiera pontificia. Cfr., con riferimento in particolare al Ravennate, Marchetti 2005 p. 182.

¹³² Forlati, *Elenco delle opere sottoposte a salvaguardia contro le offese aeree*, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b.100.

prevedevano soltanto l'installazione di elementi di sostegno nei punti strutturalmente più fragili in modo da prevenire per quanto possibile i crolli dovuti ad esplosioni vicine. L'opzione più elaborata, utilizzata generalmente per proteggere le decorazioni interne e gli elementi più importanti, prevedeva la loro copertura tramite una parete. Questa struttura poteva essere costruita in diversi modi ma di solito era collocata ad una certa distanza dall'oggetto protetto, in modo da prevenire i danni dovuti alle schegge ed attutire l'impatto di eventuali esplosioni nelle vicinanze. Queste pareti erano la difesa più resistente, ma anche la più costosa e difficile da progettare. Ciò era vero soprattutto nel caso delle costruzioni in muratura, utilizzate occasionalmente anche per alcune porzioni esterne degli edifici. Occorreva infatti evitare che in caso di esplosione molto vicina le strutture diventassero a loro volta proiettili e colpissero gli oggetti protetti, rischiando di danneggiarli più gravemente di quanto avrebbe fatto il bombardamento.

Naturalmente, più complicata ancora era la situazione degli affreschi, la cui conservazione richiedeva necessariamente un ambiente controllato. Per prevenire eventuali danni dovuti all'umidità, furono scelti materiali impermeabili ed organizzate frequenti ispezioni, a cura del Consiglio tecnico del neonato Istituto centrale del restauro.

I materiali utilizzati erano fondamentali anche per la prevenzione degli incendi, che rappresentavano un pericolo forse anche peggiore delle schegge. A questo riguardo le istruzioni ministeriali prevedevano l'ignifugazione delle parti infiammabili e l'uso di sacchi di sabbia, ma non tutte le Soprintendenze furono in grado di ottemperare a queste richieste.

I lavori di protezione incominciarono sin dagli inizi di giugno, quando il Ministero ordinò alle Soprintendenze di procedere. Inevitabilmente però le complicazioni logistiche, e soprattutto le difficoltà nel reperire i materiali, costrinsero a modificare i piani iniziali ed allungarono in alcune occasioni i già lunghi tempi dei lavori. Nonostante infatti il Direttore Generale affermasse: "posso dire che, poche ore dopo lo scoppio delle ostilità, il 10 giugno, la maggior parte delle nostre opere d'arte e dei nostri monumenti era già, praticamente invulnerabile."¹³³, i lavori proseguirono a lungo dopo l'entrata in guerra. Nel luglio 1941 il Ministero dovette infatti produrre una circolare¹³⁴ diretta a tutti i Soprintendenti per ricordare loro che per ciascun monumento avrebbe dovuto essere presentato un progetto al comitato provinciale. La stessa circolare raccomandava di rimuovere i materiali combustibili, sostituendo il legno con cemento oppure metallo ed ignifugando ciò che non poteva essere eliminato. Simili indicazioni dimostrano come dopo più di un anno i lavori di costruzione delle protezioni fossero ancora ben lungi dall'essere completati e in alcuni casi non fossero nemmeno stati progettati. Ad essi poi si dovevano aggiungere gli interventi decisi successivamente a causa dell'inasprimento dei bombardamenti tra 1942 e 1943.

Come già accennato, la scelta delle opere da proteggere e dei materiali utilizzati variava sensibilmente a seconda della Soprintendenza, ma si possono individuare alcuni tratti comuni.

Nel caso dei puntellamenti, il materiale solitamente utilizzato era il legno, che avrebbe però dovuto essere ignifugato per prevenire il rischio di incendi, oppure il metallo, più sicuro ma meno elastico.

¹³³ Ministero dell'Educazione Nazionale 1942 p. VI. Cfr. il giudizio estremamente critico su questa affermazione del Soprintendente ai Monumenti della Liguria Carlo Ceschi (Ceschi 1949, 9).

¹³⁴ Circolare n.105 24 luglio 1941 ACS AABBA Div. II 1934-40 b.57.

Le indicazioni ministeriali suggerivano l'utilizzo di barriere formate da sacchi di sabbia oppure materassi di alghe sorretti da impalcature lignee. In alternativa potevano essere anche realizzate barriere in muratura, che però presentavano minore elasticità in caso di esplosioni, e dunque richiedevano un riempimento morbido che attutisse l'eventuale impatto con l'oggetto protetto. Nella maggior parte dei casi la soluzione adottata fu la prima, soprattutto nel caso di ampie protezioni da realizzare all'esterno, confidando nei sacchi di sabbia per il contenimento del rischio di incendi. Questa preferenza era legata principalmente a problemi di costi e disponibilità di materiale, sicuramente più gestibili nel caso delle saccate¹³⁵.

Mentre alcune Soprintendenze avevano provveduto ad accumulare nei propri depositi i materiali necessari nell'eventualità del conflitto¹³⁶, per la maggior parte di esse il primo problema fu quello di reperire quanto occorrente¹³⁷. La situazione era particolarmente complicata per quanto riguarda i sacchi di juta, che risultavano praticamente introvabili nei primi tempi del conflitto. In risposta a questa carenza, alcune Soprintendenze ne commissionarono la produzione in tempi estremamente rapidi¹³⁸, ma nella maggior parte dei casi esse adottarono soluzioni alternative, solitamente sacchi di carta, dove il clima lo permetteva¹³⁹. Anche le alghe marine furono utilizzate solamente dove si era provveduto a raccoglierle in precedenza, dovendo essere essiccate prima del loro utilizzo. Lo stesso valeva anche per la sabbia, che di preferenza avrebbe dovuto essere sabbia di fiume essiccata. Questa infatti non era disponibile nelle località dove la primavera era stata particolarmente piovosa, come ad esempio la Toscana¹⁴⁰. In sostituzione, fu spesso utilizzata la terra. Per quanto riguarda le strutture in muratura, utilizzate alla base delle barriere o per proteggere le strutture collocate all'interno degli edifici, i materiali erano meno problematici. Alcune Soprintendenze preferirono però utilizzare il tufo, che risultava più malleabile¹⁴¹.

Per quanto riguarda le protezioni di affreschi e mosaici, la soluzione più comune prevedeva la copertura con lastre di alluminio o popolit, separate dalla superficie protetta da uno strato di cotone o di lana di vetro, o più

¹³⁵ È da notare che le indicazioni del Ministero della guerra prevedevano invece l'utilizzo di "sacchetti a terra di ginestra e di fibra vegetale autarchica", che risultano utilizzati però solamente a Brescia (cfr. Treccani 2008 pp. 168s)

¹³⁶ È il caso per esempio delle soprintendenze del Friuli Venezia Giulia, vedi Ministero dell'Educazione Nazionale 1942 p. 150.

¹³⁷ Bisogna notare che la situazione era però il risultato di una decisione nazionale, che prevedeva di non stanziare le somme necessarie ad acquistare in precedenza i materiali necessari, considerati deperibili, ma piuttosto di limitarsi a verificarne la disponibilità in caso di bisogno, non considerando quindi l'incremento nella domanda in caso di conflitto. La decisione era stata suggerita alla Direzione Generale dal Comitato Centrale Istruzioni per la protezione antiaerea nel 1936, AABBA Div. II 1934-40 b.57.

¹³⁸ È quanto avvenne nel caso di Milano, vedi Ministero dell'Educazione Nazionale 1942 p.84.

¹³⁹ I sacchi di carta si rivelarono inadatti nel caso di Venezia, dove l'umidità li rese inservibili, cosa che costrinse la Soprintendenza a rivedere le protezioni nel 1941, quando ovviamente i prezzi dei materiali necessari erano nuovamente saliti, come racconta Sgarbozza 2005 p. 132. Al problema che aveva portato alla sostituzione dei sacchi di carta fa riferimento anche Ministero dell'Educazione Nazionale 1942 p.109. Il caso veneziano era particolarmente rivelatore, per via del fatto che il progetto iniziale della Soprintendenza prevedeva l'uso di materassi di alga o paglia di legno ignifugata invece delle saccate. L'adozione di queste ultime fu dovuta alle insistenze del Ministero per ridurre i costi dell'operazione, come attesta Sgarbozza 2005 p. 130.

¹⁴⁰ Vedi Ministero dell'Educazione Nazionale 1942 p.203.

¹⁴¹ È il caso ad esempio della Puglia, dove quasi tutte le opere di protezione furono realizzate in cubi di tufo, data l'ampia disponibilità del materiale e l'alto costo del legname. Si veda *ibid.* p 317.

raramente di cartone. Si trattava di una soluzione efficace per assicurare l'areazione e contenere l'umidità, soprattutto nel caso degli affreschi.

Il problema principale restava però la quantità di strutture che rimasero prive di protezione. Dato l'ammontare di risorse necessarie alle opere di difesa antiaerea, fu ritenuto impossibile proteggere adeguatamente tutte le strutture di valore storico o artistico. Risultava quindi necessario effettuare una selezione.

Il criterio generalmente adottato fu quello di garantire in primo luogo la salvezza delle opere la cui distruzione avrebbe rappresentato una perdita incalcolabile per il patrimonio artistico italiano. Quello dell'importanza dell'opera non fu però il solo criterio adottato. Il Ministero raccomandava infatti di proteggere preferibilmente le strutture collocate nelle vicinanze di obiettivi sensibili, in primo luogo nelle città, confidando che i rischi per quelle collocate in località isolate potessero considerarsi trascurabili. In alcune occasioni le Soprintendenze decisero di predisporre comunque dei piani dettagliati di protezione dei monumenti restanti da mettere in atto nel caso che l'evoluzione della situazione bellica lo suggerisse¹⁴².

Un altro criterio adottato era invece di natura esclusivamente pratica. Alcuni edifici, come ad esempio il Duomo di Milano¹⁴³, furono infatti ritenuti impossibili da proteggere per via delle loro dimensioni e della ricercatezza delle loro decorazioni. In questo caso si decise di asportare ove possibile le parti più significative e rinforzare la struttura per proteggerla almeno dagli effetti di esplosioni nelle immediate vicinanze.

Indipendentemente dalle protezioni adottate, dopo i primi bombardamenti divenne chiaro che il rischio più grave era rappresentato dagli incendi. Per questa ragione già nel 1941 alcune Soprintendenze cominciarono a predisporre ossature ignifughe per le proprie protezioni, applicando così le istruzioni ministeriali, nella convinzione che le sacature fossero insufficienti a prevenire eventuali incendi.¹⁴⁴

Simili misure però aggiungevano ulteriori costi alle operazioni di difesa, per cui già erano insufficienti i fondi e soprattutto richiedevano spesso lo smontaggio temporaneo delle protezioni, il che avrebbe messo a rischio l'incolumità dei monumenti. Di conseguenza alcune Soprintendenze preferirono invece potenziare le squadre di pronto intervento in caso di incendio, sperando che la misura fosse sufficiente. Si trattava comunque di scelte molto difficili, che in alcune occasioni ebbero tragiche conseguenze.

Nel complesso però le Soprintendenze realizzarono presto la gravità del problema e affrettarono il completamento delle difese, ancora incomplete ad un anno dall'inizio del conflitto. Inoltre esse ampliarono appena possibile il numero delle opere di cui si prevedeva la protezione.

Nonostante gli sforzi compiuti per la protezione delle opere immobili da parte dei funzionari competenti fossero indubbiamente impressionanti, solo una frazione del totale delle strutture di valore storico artistico del paese poteva essere però considerata al sicuro almeno dai colpi indiretti. Rimaneva inoltre il rischio di un bombardamento diretto, contro cui le difese adottate sarebbero state inutili se non addirittura controproducenti.

¹⁴² Questa fu la strategia adottata in Molise ed Abruzzo, cfr. *ibid.* pp. 363 s.

¹⁴³ *Ibid.* p.83. È da notare che anche per il duomo era stata progettata una struttura di difesa antiaerea, che fu però poi esclusa per decisione di Lazzari, sulla base di considerazioni di costo (cfr. Scala 2011 p.217).

¹⁴⁴ È il caso tra gli altri di Venezia (vedi Sgarbozza 2005 p. 132) e Milano (De Stefani 2011 p. 344).

Con il verificarsi dei primi, ancora limitati, danni iniziarono anche gli interventi di riparazione. Questi ultimi erano necessari per prevenire che le condizioni dei monumenti si inasprissero per via dell'esposizione agli elementi, oltre che per evitare un calo del morale della popolazione. Gli interventi in questione furono sin dall'inizio affidati al Genio Civile, il cui rapporto con le Soprintendenze non fu però sempre facile¹⁴⁵.

Oltre al già citato volume di propaganda, nell'ottobre del 1942 Bottai promosse anche un nuovo Convegno dei Soprintendenti¹⁴⁶, che dato il contesto fu meno ampio in termini di interventi e partecipazione rispetto a quello preparatorio della riorganizzazione dell'Amministrazione. Questo secondo convegno aveva lo scopo dichiarato di analizzare alcuni dei problemi tecnici che l'Amministrazione avrebbe dovuto affrontare. In particolare esso affrontava tre problemi fondamentali che la guerra avrebbe sollevato, in riferimento al patrimonio monumentale: il restauro ed i suoi aspetti teorici, l'ambiente monumentale nei piani regolatori, e la protezione antiaerea del patrimonio artistico. I primi due temi, su cui relazionarono rispettivamente il direttore dell'Istituto Centrale del Restauro Brandi e il Soprintendente ai monumenti del Lazio Terenzio, sarebbero in effetti stati fondamentali al momento della ricostruzione. Questa infatti oltre ai monumenti interessò intere porzioni delle città e dei centri storici italiani. L'ultima relazione, affidata a Chierici, era in realtà stata preparata ancor prima del conflitto, e proponeva quindi per i monumenti principalmente la documentazione fotografica.

Il convegno non fu quindi particolarmente incisivo dal punto di vista della discussione sulla protezione antiaerea, ma rappresentò un tentativo di avviare la riflessione sul lavoro da svolgere dopo il conflitto. Vi furono discussi anche i prevedibili interventi di restauro e di smontaggio delle protezioni, in vista della riapertura di monumenti e musei. Ancor più significativamente, vi fu trattata una questione chiave quale il ruolo che le Soprintendenze avrebbero dovuto assumere nei piani regolatori, soprattutto di fronte alla legge urbanistica approvata pochi mesi prima¹⁴⁷. Questa analisi giunse però in una fase in cui i danni dovuti ai bombardamenti erano ancora limitati rispetto a quelli che si sarebbero verificati nei mesi seguenti, e quindi gli interventi prospettati erano decisamente inferiori a quelli poi realmente necessari.

Il convegno rappresentò comunque un passaggio estremamente interessante, e suscitò una discussione che sarebbe durata sino al dopoguerra, nonostante lo sviluppo di questa riflessione fosse stato interrotto dai rivolgimenti e sostituzioni ai vertici dell'Amministrazione.

2.4 Le misure di protezione adottate fino al 1942: le opere mobili

A differenza di quanto si registra per le opere immobili, nel caso dei beni trasportabili la strategia era piuttosto chiara e fu apparentemente applicata con coerenza. Essa prevedeva il ricovero delle opere in depositi lontani da obiettivi militari, ma la scelta dei luoghi in questione poneva alcuni problemi.

Il primo erano i criteri di distribuzione. In coerenza con quanto suggerito da De Tomasso nel suo Rapporto al Ministro¹⁴⁸ era infatti stato stabilito l'utilizzo di più depositi per ciascuna Soprintendenza, in modo da non rischiare la perdita di tutto il patrimonio in un singolo attacco. Restava però da stabilire come distribuire le opere

¹⁴⁵ Riguardo ai problemi con il genio civile vedi più avanti cap. 3.7.

¹⁴⁶ Una sintesi del convegno, che riassumeva le principali relazioni, fu pubblicata nel seguente numero de *Le Arti* (Il Convegno dei Soprintendenti 1942). Sempre nello stesso numero compariva anche in versione rielaborata, la relazione conclusiva di Lazzari (Lazzari, Restauro dei monumenti e urbanistica 1942).

¹⁴⁷ Legge 17 agosto 1942 n. 1150 G.U. 16 ottobre 1942 n. 244, sul cui impatto, principalmente in relazione alla situazione romana, si veda anche Esposito 2008 pp. 35ss.

¹⁴⁸ ACS, AABBA, Div. II 1940-45 b.73.

nei diversi depositi e a quale distanza trasportarle, soprattutto nel caso delle regioni più a rischio di diventare teatro delle operazioni belliche. Naturalmente per poter individuare i depositi era necessario prima stabilire quali fossero gli obiettivi militari più a rischio, in modo da evitare di collocare le opere nelle loro vicinanze.

La scelta dei locali da utilizzare come depositi doveva tenere conto anche di una serie di criteri. Essi dovevano infatti rispettare delle condizioni di temperatura e umidità, oltre che di areazione. Allo stesso tempo i depositi dovevano essere in grado di resistere ad eventuali attacchi aerei, dato che la semplice distanza da obiettivi militari non costituiva una sufficiente garanzia di immunità totale dagli attacchi aerei.

Il secondo problema invece era legato a questioni di carattere logistico: il trasporto delle opere mobili avrebbe richiesto ovviamente una serie di cautele, in primo luogo nell'imballaggio, che doveva prevenire i danni dovuti agli urti.

Si trattava di operazioni che potevano essere svolte solamente da personale specializzato e dotato di mezzi affidabili. Questi requisiti erano però difficili da soddisfare in un momento in cui la mobilitazione nazionale connessa all'inizio del conflitto rendeva estremamente difficile procurarsi il necessario per il trasporto. Sempre dal punto di vista organizzativo, data la fragilità ed il valore monetario dei beni, bisognava provvedere alla vigilanza di tutti i ricoveri. Inoltre sarebbero state necessarie periodiche verifiche dello stato di conservazione delle opere lì depositate.

La difesa antiaerea delle opere mobili sollevava quindi un'ampia mole di problemi, nonostante le istruzioni fossero molto più chiare che nel caso dei beni immobili. In primo luogo, la loro protezione richiedeva un impegno di risorse non di molto inferiore a quello necessario per i monumenti, se si considerano i costi per la modifica dei locali e le complicazioni connesse alle operazioni di rimozione, di imballaggio e di trasporto delle opere. Inoltre, a differenza di quanto avvenne nel caso dei beni inamovibili, i lavori compiuti per la costruzione delle strutture protettive non rappresentarono la conclusione degli sforzi in merito. Non solo, infatti, restavano da compiersi le ispezioni periodiche dello stato di conservazione, previste anche nel caso delle opere immobili, ma i depositi richiedevano la presenza costante o quasi di personale di custodia, nei casi delle opere più preziose anche armato.

Per contenere gli sforzi durante il conflitto ma soprattutto per prevenire il rischio di bombardamenti un'alternativa possibile sarebbe stata anche il trasferimento in un paese neutrale delle opere più importanti, ipotesi che fu più volte sollevata durante il conflitto, ma che come già accennato aveva incontrato la netta opposizione di Bottai sin dalla sua prima formulazione da parte dell'OIM¹⁴⁹.

Questa posizione del Ministro rimase alla base del piano di difesa antiaerea delle opere mobili, tanto da essere richiamate da Lazzari nella sua *Introduzione* al volume sulla protezione del patrimonio artistico¹⁵⁰.

La strategia inizialmente delineata dal Ministero presupponeva però che le opere rimanessero nei propri depositi durante tutto il conflitto, ma nei fatti le vicende belliche tradirono queste aspettative.

Con l'evolversi della situazione militare, e in seguito a cambi di strategia da parte delle Soprintendenze o della Direzione Generale, le opere mobili sarebbero infatti spesso state trasferite da un deposito all'altro. Questi

¹⁴⁹ Bottai 1938. Vedi anche cap. 1.7.

¹⁵⁰ Ministero dell'Educazione Nazionale 1942 p. V.

spostamenti rappresentarono un disperato tentativo di proteggerle dai danni che le operazioni belliche avrebbero potuto causare, e di prevenire furti o saccheggi, soprattutto nelle vicinanze del fronte.

Nel caso dei beni mobili le strategie messe in campo avrebbero quindi subito significativi mutamenti, nonostante la maggiore coerenza iniziale. In un secondo momento infatti le Soprintendenze sarebbero arrivate addirittura ad adottare ciascuna la propria strategia, a volte anche in aperta contraddizione con le istruzioni della Direzione Generale.

Questa maggiore uniformità iniziale fu anche dovuta al numero più limitato di imprevisti rispetto al caso dei monumenti. Salvo alcune limitate eccezioni¹⁵¹, le operazioni di messa in sicurezza delle opere mobili si svolsero come previsto, anche se la mobilitazione comportò ovviamente alcuni rallentamenti nei trasporti.

Se si escludono i casi delle regioni settentrionali¹⁵², preoccupate di un'eventuale estensione del fronte all'interno del proprio territorio, nei primi mesi di guerra la maggior parte delle Soprintendenze utilizzò per i propri capolavori depositi all'interno della propria giurisdizione, o nelle immediate vicinanze. In questo modo esse avrebbero potuto monitorare da vicino la loro sicurezza e il loro stato di conservazione, in coerenza con le istruzioni ministeriali.

Nonostante la situazione delle opere mobili fosse di gran lunga più uniforme di quella dei beni immobili, questa tendenza al mantenimento del controllo delle Soprintendenze determinò quindi alcune variazioni nelle strategie adottate. Si tratta di un fenomeno che conobbe un sensibile aumento con il proseguire del conflitto, ma le cui premesse si possono individuare sin dagli esordi della guerra.

Uno dei tratti comuni invece a tutte le Soprintendenze, e derivati dalle istruzioni delle autorità centrali, fu il legame tra il trattamento riservato alle opere ed il rispettivo valore.

Come già accennato anche per i monumenti, le indicazioni ministeriali prevedevano una classificazione di tutte le opere mobili in tre diversi gruppi a seconda della loro importanza per il patrimonio nazionale¹⁵³. Questa

¹⁵¹ Si trattava in particolare della Soprintendenza di Napoli, che allo scoppio della guerra ospitava la Mostra Triennale delle terre d'Oltremare. Il contenuto di quest'ultima dovette essere interamente asportato per essere messo in sicurezza, cosa che costrinse la soprintendenza di Napoli ad allestire un deposito in più di quanto inizialmente previsto. Cfr. Ministero Educazione Nazionale 1942 pp. 277s.

Un'altra eccezione fu la Sardegna, dove la Soprintendenza di Cagliari dovette cambiare uno dei depositi, per via dell'eccesso di umidità registrata, cfr. Ministero Educazione Nazionale 1942 p.368. Ovviamente anche le regioni situate vicino ai confini dovettero gestire una situazione che richiedeva una risposta particolare, ma si trattava di una possibilità che era in un qualche modo stata già prevista dalle Soprintendenze in questione (vedi nota successiva).

¹⁵² Si trattava in particolare del Piemonte, che essendo regione di confine fu direttamente interessata dalle prime operazioni belliche, e del Veneto, principalmente per via dei precedenti nella prima guerra mondiale. In entrambi i casi i principali capolavori furono trasferiti in depositi in Emilia nell'Italia centrale, considerata meno a rischio di invasione. Nel caso del Veneto, furono comunque predisposti anche alcuni depositi, mentre in Piemonte la Soprintendenza non ritenne di poter individuare un luogo che potesse ospitare un deposito e non fosse a rischio di trovarsi nel teatro di guerra. Essa quindi decise di evacuare fuori dalla regione le opere più importanti, limitandosi invece a lasciare in città quelle restanti, trasferendole in rifugi sotterranei o proteggendole in situ. L'unico museo completamente sgomberato fu la Galleria Sabauda, considerata particolarmente a rischio per via delle vetrate.

¹⁵³ I gruppi erano classificati come "opere di eccezionale interesse storico", "grande pregio ma non essenziale", "pregio relativamente secondario" Ministero Educazione Nazionale 1942 p. 87. La divisione riprendeva quella richiesta dal Ministero della Guerra nel 1938 (su cui vedi sopra 2.2), che però teneva in considerazione anche il pericolo corso dalle opere.

divisione fu applicata più o meno rigidamente ovunque, e le Soprintendenze adottarono soluzioni diverse a seconda della categoria di appartenenza. Le prime ad essere sgomberate furono ovviamente le opere appartenenti alla prima categoria, che furono trasportate con ogni cautela nei ricoveri in tempi estremamente brevi. Quelle di seconda categoria furono generalmente evacuate a loro volta, mentre la situazione variava nel caso di quelle di terza.

Alcune Soprintendenze preferirono almeno inizialmente proteggere in loco le opere di terza categoria, trasferendole nei locali più protetti dei propri musei di competenza invece di rischiare le complicazioni connesse al loro trasporto¹⁵⁴, oppure limitandosi a trasferimenti in locali all'interno della città¹⁵⁵. Lo stesso valeva anche per le opere troppo fragili per essere trasportate, spesso di natura archeologica, come ad esempio i reperti del Museo Nazionale di Napoli e alcuni dei pezzi più importanti del Museo Egizio di Torino. Questi oggetti furono invece circondati da protezioni tali da "trasformare tali ambienti in vere e proprie camere blindate"¹⁵⁶.

In alcuni casi fu deciso di non rimuovere le opere non di prima categoria dai centri minori¹⁵⁷, confidando nel fatto che le operazioni militari non si sarebbero estese fino a coinvolgere le località in questione.

La situazione risultava invece più complicata nel caso delle opere di proprietà privata, che le Soprintendenze presero in carico solo dietro richiesta del proprietario, o delle opere presenti nelle proprietà ecclesiastiche sottoposte alla responsabilità della Chiesa. Generalmente le Soprintendenze si assunsero direttamente le responsabilità delle collezioni di prima categoria appartenenti a privati, limitandosi invece ad assicurarsi che i proprietari provvedessero adeguatamente alla difesa delle altre¹⁵⁸. Quanto infine alle opere ecclesiastiche, le Soprintendenze concordarono le modalità di protezione con le autorità religiose prendendole in custodia, ma si registrarono alcune eccezioni. Nel caso di opere particolarmente preziose, e soprattutto nelle diocesi di maggiore importanza, le opere di proprietà della chiesa furono protette separatamente, anche se sempre di concerto con le Soprintendenze locali. Le opere ecclesiastiche di importanza minore furono invece a volte trascurate dai Soprintendenti¹⁵⁹. Queste omissioni erano probabilmente anche dovute alle consistenti difficoltà logistiche che avrebbero comportato l'imballaggio ed il trasporto di tali opere, spesso distribuite anche in aree periferiche della giurisdizione della Soprintendenza e in numero abbastanza esiguo. Organizzare un trasporto che provvedesse a raccogliere le singole opere esposte nelle diverse chiese e ad imballare ciascuna di esse avrebbe infatti richiesto

¹⁵⁴ Nel caso di Roma fu per esempio scelto di trasportare fuori città solo le opere di maggiore importanza, lasciando invece nell'Urbe quelle restanti. Si veda Ministero Educazione Nazionale 1942 p. 10.

¹⁵⁵ In alcune rare occasioni ad essere collocati all'interno delle città furono addirittura i depositi principali. È il caso per esempio della Calabria, per cui fu predisposto un deposito regionale per le opere di maggior pregio nel Monastero di San Francesco d'Assisi a Cosenza, nonostante questo si trovasse nel pieno dell'abitato. Questo rimase il principale deposito regionale fino al maggio 1943, quando fu trasferito al di fuori della città. Si veda Filocamo 2008 p. 143 n. 15 e Mussari 2008 p. 119.

¹⁵⁶ Ministero Educazione Nazionale 1942 P.62.

¹⁵⁷ È quanto fu deciso per i centri minori lombardi, con l'eccezione di un limitato numero di opere importantissime. Si veda ibid. p.88.

¹⁵⁸ È quanto avvenne nel caso delle collezioni di arte contemporanea a Genova, cfr. Ministero Educazione Nazionale 1942 P. 65.

¹⁵⁹ È il caso di quanto avvenne in Umbria, come attesta il diario redatto da Lavagnino ad inizio 1944, pubblicato in Morselli 2010 pp. 127-184. La Soprintendenza aveva infatti ritenuto opportuno limitarsi a predisporre un piano di evacuazione, che sarebbe stato messo in pratica solo nel caso in cui lo sviluppo della situazione militare lo richiedesse. Lo stesso valeva per la Puglia, dove la decisione di non asportare le opere d'arte fu esplicitamente dovuta al loro valore religioso.

tempo e risorse non necessariamente a disposizione di tutte le Soprintendenze. Inoltre i luoghi isolati erano ritenuti relativamente al sicuro dal rischio di diventare obiettivi militari. In alcuni casi infine il significato religioso e l'utilizzo delle opere in questione per il culto rendevano inopportuna la loro rimozione, per il rifiuto delle autorità ecclesiastiche o per il rischio di impatto negativo sul morale della popolazione.

Le differenze di trattamento delle opere a seconda delle Soprintendenze si estendevano anche alle modalità di gestione del trasferimento e ai criteri adottati per i depositi.

Nel caso dell'imballaggio, le opzioni possibili per i quadri erano essenzialmente due: l'utilizzo di rulli oppure di casse. I rulli erano ovviamente più funzionali dal punto di vista della trasportabilità, ma rischiavano di compromettere la superficie della pittura. Nonostante questi limiti, essi furono utilizzati, nei casi in cui la condizione dei dipinti lo permetteva, quando le operazioni di sgombero dovevano svolgersi particolarmente in fretta¹⁶⁰. Le casse invece permettevano un imballaggio più sicuro. Esse infatti potevano, se ritenuto opportuno, essere variamente imbottite di materiale protettivo, come ad esempio paglia di vetro o carta o cotone, in modo da garantire la sicurezza delle opere più preziose. Inoltre le casse potevano essere realizzate su misura per ciascuna delle opere da proteggere, così da assicurare la massima efficienza. Nel caso però delle opere di grandi dimensioni, l'imballaggio in casse finì per rendere difficile il loro trasporto, costringendo le Soprintendenze a procurarsi mezzi di dimensioni eccezionali durante la mobilitazione generale.

Nella maggior parte dei casi le Soprintendenze optarono per il trasporto su gomma delle opere, anche perché la ferrovia costituiva un obiettivo militare e come tale non poteva trovarsi nelle vicinanze delle strutture scelte come ricoveri. I furgoni utilizzati furono nella maggior parte dei casi quelli di aziende specializzate, e dunque attrezzati in modo tale da assicurare alle opere un trasporto il più sicuro ed efficace possibile¹⁶¹.

Un ultimo elemento chiave erano ovviamente i depositi. Doveva trattarsi di edifici isolati, che offrirono però delle condizioni ottimali per la conservazione delle opere in essi depositate. Generalmente furono preferite ville o castelli di grandi dimensioni e dotati di pareti spesse, e quindi di solito non recenti, in modo da garantire un migliore isolamento dei locali scelti.

Simili edifici furono generalmente scelti prima dell'inizio della guerra dalle varie Soprintendenze, ed in alcuni casi furono addirittura requisiti. Più spesso, però, anche per via del ritardo nella normativa che autorizzava le requisizioni¹⁶², gli spazi furono affittati oppure concessi gratuitamente dai proprietari, spesso in cambio dell'inclusione delle opere delle loro collezioni tra quelle protette.

Nella maggior parte dei depositi le opere furono lasciate nelle casse, in modo da garantirne una protezione migliore in caso di bombardamento, ma in altri casi esse furono invece estratte per monitorarne costantemente le condizioni.

Anche il numero dei depositi variava sensibilmente. Alcune Soprintendenze decisero di distribuire il più possibile le opere di propria competenza, mentre in alcune regioni fu utilizzato addirittura un solo deposito per le opere

¹⁶⁰ È il caso ad esempio del Piemonte cfr. Ministero Educazione Nazionale 1942 p. 60.

¹⁶¹ In alcuni casi fu scelto addirittura di utilizzare solamente furgoni imbottiti, in modo da prevenire qualunque rischio di furti durante il trasporto. È il caso ad esempio della Campania che li utilizzò per ridurre il numero di casse cfr. Ministero Educazione Nazionale 1942 p. 279.

¹⁶² Su cui vedi sopra 2.2.

di più provincie. Nei casi di depositi multipli, la distribuzione dei beni mobili fu condotta sulla base di un criterio geografico, destinando quindi ad un solo deposito tutte le casse provenienti dallo stesso museo. Spesso però le opere di valore eccezionale furono raggruppate in un solo deposito¹⁶³, scelto per via delle condizioni ottimali di conservazione che offriva. Alcune Soprintendenze preferirono addirittura dividere le opere nei depositi solo sulla base della loro importanza, riservando a quelle di prima categoria quelli meglio organizzati e ben protetti, e destinando invece a ricoveri efficienti ma non perfetti quelle di seconda categoria. L'allestimento dei depositi aveva infatti a sua volta richiesto uno sforzo notevole, non solo per quanto riguardava la protezione antiaerea, con la chiusura di finestre e l'opera di rinforzo strutturale, ma soprattutto per la protezione da ogni altra eventualità.

Tutti i depositi ufficiali dovevano essere forniti di parafulmini ed estintori, o in alcuni casi addirittura di impianti antiincendio. Squadre di primo intervento furono predisposte per assicurare una pronta risposta in caso di incendi. Inoltre, in aggiunta alle periodiche ispezioni tecniche dello stato di conservazione delle singole opere, le condizioni generali dei depositi avrebbero dovuto essere monitorate costantemente. La sorveglianza fu affidata a custodi scelti dalla Soprintendenza, direttamente dipendenti di quest'ultima oppure nominati ispettori onorari. In alcune occasioni ad essi furono affiancati i carabinieri, allo scopo di proteggere le opere d'arte più preziose da eventuali furti.

Nonostante il tentativo di mantenere segreta la destinazione delle opere più importanti, non si poteva infatti pensare che l'ubicazione dei depositi rimanesse ignota. Di conseguenza era fondamentale assicurare anche la protezione dai furti.

Nel complesso lo sforzo compiuto dalle Soprintendenze per la protezione delle opere mobili ripropone quindi alcuni tratti fondamentali presenti anche nelle vicende della protezione monumentale. Emerge anche in questo caso l'enormità delle risorse necessarie e la conseguente necessità di selezionare solo una parte delle opere la cui protezione sarebbe stata assicurata completamente. Naturalmente alcuni fattori, come le collezioni di proprietà private e la prevenzione dei furti, riguardavano invece solamente le opere mobili e dovettero essere affrontati con particolare cautela. Queste differenze determinarono anche alcune scelte contrastanti, soprattutto per quanto riguardava la pubblicità delle misure adottate. Mentre nel caso dei monumenti fu considerato preferibile segnalare esattamente l'ubicazione delle strutture protette, i ricoveri delle opere mobili non furono sempre resi pubblici. In questo caso infatti la stessa misura che li avrebbe protetti dai bombardamenti li esponeva al rischio di furti.

Anche per questa ragione le azioni compiute ad inizio conflitto per protezione delle opere mobili furono tutt'altro che definitive. Le Soprintendenze si trovarono infatti a cambiare idea più volte su quale fosse la soluzione più opportuna per salvare le opere di loro competenza. Questi cambiamenti furono ovviamente legati all'evolversi del conflitto. In particolare l'Amministrazione dovette rivedere i propri piani quando le operazioni belliche di terra si spostarono sul territorio nazionale, il che ovviamente comportava una serie di rischi diversi rispetto a quelli dovuti ai bombardamenti.

¹⁶³ È quanto avvenne nel Lazio e nel caso dei depositi marchigiani, considerato più avanti.

2.5 *Rotondi e il progetto di un deposito nazionale*

Come già notato, la pianificazione della protezione delle opere mobili e l'organizzazione dei depositi furono generalmente affidate alle singole Soprintendenze. Vi sono però da segnalare alcune eccezioni, rappresentate da depositi che ospitarono opere provenienti da aree diverse del paese. Questi furono generalmente il risultato di accordi tra due o più Soprintendenze perché i capolavori provenienti dalle regioni considerate più a rischio rimanessero in luoghi ritenuti più sicuri per tutta la durata del conflitto. Il più noto ed importante tra essi fu direttamente promosso dalla Direzione Generale.

Negli anni immediatamente precedenti lo scoppio della guerra la Direzione Generale aveva infatti considerato la possibilità di organizzare un deposito finalizzato a raccogliere le opere più importanti da tutto il paese. Questo avrebbe dovuto essere posto lontano dai confini e in un luogo che non rappresentasse un obiettivo militare. Esso però doveva anche essere sufficientemente ben collegato da risultare accessibile velocemente in caso di necessità e da consentire il trasporto delle opere da ogni parte d'Italia in tempi ragionevolmente brevi.

La scelta cadde su Urbino perché considerata sufficientemente isolata da non costituire un probabile teatro di conflitto. Inoltre il Palazzo Ducale, essendo già attrezzato come museo, avrebbe permesso di conservare le opere senza doverle mantenere imballate, così da poterne controllare costantemente le condizioni. L'idea iniziale prevedeva anche la possibilità, se si fosse rivelato necessario, di dichiarare Urbino città aperta per garantire una maggior sicurezza alle opere lì custodite.

La responsabilità di gestire gli aspetti organizzativi della creazione del deposito fu affidata a Pasquale Rotondi, nominato a questo scopo Soprintendente alle gallerie di Urbino. A questo scopo egli fu convocato il 18 settembre 1939 a Roma, dove l'ispettore centrale Giulio Carlo Argan gli comunicò le intenzioni del Ministero¹⁶⁴.

Una volta entrato in servizio, il successivo 1 ottobre, Rotondi realizzò però che il progetto iniziale non sarebbe stato realizzabile. L'Aeronautica aveva infatti deciso di utilizzare una galleria ferroviaria abbandonata che correva sotto alla città come deposito di munizioni, cosa che rendeva Urbino un obiettivo militare e quindi inadatta a conservare le opere. Questo rappresentava un enorme rischio aggiuntivo in caso di bombardamento, quindi Rotondi dovette individuare un luogo alternativo e distante dalla città da utilizzare come deposito. L'episodio è particolarmente indicativo della confusione che caratterizzava gli uffici centrali. La scelta del luogo del deposito di munizioni era infatti stata comunicata al Ministero dell'Educazione Nazionale, e dunque la Direzione Generale avrebbe dovuto essere consapevole dell'impossibilità di tale soluzione¹⁶⁵.

¹⁶⁴ La storia dei depositi nelle Marche e del ruolo svolto da Pasquale Rotondi è probabilmente una delle più trattate nella pubblicistica sul patrimonio artistico italiano durante la seconda guerra mondiale. Tra di esse si segnala Giannella e Mandelli 1999, che pur essendo una pubblicazione di natura più che altro cronachistica contiene numerosi estratti dal diario di Rotondi. Meglio documentata è un'altra memoria, dedicata soprattutto invece alle questioni romane negli anni successive, dedicata ad Emilio Lavagnino (sul cui ruolo vedi più avanti), scritta dalla figlia Alessandra (Lavagnino 2006). Una cronologia molto dettagliata delle vicende del Montefeltro e dei depositi è individuabili anche nello studio di Emiliani 2010, che ha combinato i già citati estratti di diario editi con le relazioni pubblicate da Rotondi nell'immediato dopoguerra, ma non considera invece la documentazione della Direzione Generale (ibid. p.21).

Per uno studio dedicato in particolare alla figura di Rotondi ed ai suoi sforzi si veda soprattutto Lombardo 2008. Sulla vicenda si veda anche Iannetti 2005.

¹⁶⁵ Il predecessore di Rotondi alla Soprintendenza delle Marche, Guglielmo Pacchioni, aveva infatti comunicato al Ministero del deposito di munizioni, e quindi dell'impossibilità di utilizzare Urbino, fin dal giugno del 1939. Il comitato

Rotondi fu quindi incaricato di trovare un nuovo luogo al di fuori della città per ospitare le opere. Egli scelse come collocazione del deposito la Rocca di Sassocorvaro, situata non troppo lontano da Urbino e bisognosa di un numero ridotto di modifiche.

Allo scoppio della guerra, Rotondi ricevette l'ordine di procedere con il piano, nonostante non fossero ancora nemmeno cominciati i lavori per sistemare la struttura in modo da ospitare in sicurezza le opere d'arte. Pur non avendo ancora ricevuto i fondi necessari dal Ministero¹⁶⁶, Rotondi riuscì a far installare un sistema di sicurezza appropriato e l'8 giugno 1940 cominciarono i trasporti per Sassocorvaro delle opere della regione.

Nonostante il deposito fosse il risultato di un'idea della Direzione Generale, essa si limitò a consigliarne l'uso per le opere nelle aree più a rischio della penisola, lasciando però la decisione alle singole Soprintendenze. La sola a rispondere a questo invito fu la Soprintendenza alle Gallerie di Venezia. Quest'ultima era informata del progettato deposito almeno dagli inizi del 1940, quando il Soprintendente aveva comunicato al Ministero di ritenere le Marche una collocazione ideale proprio in virtù della mancanza di centri industriali che potevano destare l'interesse dell'aviazione nemica¹⁶⁷.

La Soprintendenza di Venezia inviò a Sassocorvaro il 2 settembre 1940 un proprio funzionario, Rodolfo Pallucchini, a verificare le condizioni del ricovero. In seguito a questa visita si ebbe il primo trasporto delle opere veneziane nelle Marche avvenuto il 16 ottobre. Si trattò del solo uso del deposito da parte di Soprintendenze diverse da quella di Rotondi durante i primi anni di guerra.

Il deposito di Sassocorvaro, concepito dal Ministero come un ricovero di carattere nazionale, fu quindi in realtà riempito principalmente di opere locali. Le Soprintendenze più vicine ai confini occidentali, a cui l'invito ministeriale era principalmente diretto, preferirono infatti spostare le proprie opere verso l'Emilia. Anche in questo caso quindi la condotta delle Soprintendenze fu autonoma rispetto ai suggerimenti ministeriali.

La situazione nelle Marche cominciò a cambiare nel gennaio 1943, quando Rotondi incontrò il capodivisione dell'Ufficio protezione antiaerea, Michele De Tomasso. Questi gli chiese di cercare un nuovo ricovero nel Montefeltro per mettervi in sicurezza le opere della Lombardia, ritenute particolarmente a rischio dalla Direzione Generale.

Rotondi decise di utilizzare una struttura da lui già presa in considerazione in alternativa alla Rocca di Sassocorvaro, il Palazzo dei Principi di Carpegna. Esso però, a differenza di Sassocorvaro, era proprietà privata e quindi poteva essere utilizzato solo su concessione dei proprietari. La trattativa con i Principi sulle modalità per l'istituzione del ricovero si svolse solo un mese dopo, il 15 febbraio 1943. Finalizzato l'accordo, Rotondi richiese al Ministero i fondi necessari ad allestire il deposito e a mettere a punto le indispensabili misure di sicurezza, compresa l'assunzione dei custodi.

provinciale era infatti stato informato delle intenzioni dell'aeronautica, ma nonostante le numerose obiezioni sollevate si era deciso di procedere. Non è chiaro per quale ragione la Direzione Generale abbia ignorato la notizia riferita da Pacchioni. Per una ricostruzione più dettagliata dell'episodio vedi Giannella e Mandelli 1999 pp. 33-38 e Lavagnino 2006 pp. 5ss.

¹⁶⁶La scarsità di fondi stanziati dal governo per la protezione antiaerea dei monumenti, nonostante le insistenze dello stesso Ministro, sarebbe rimasta un problema costante anche negli anni successivi.

¹⁶⁷La considerazione era contenuta in una lettera dell'allora Soprintendente alle gallerie di Venezia Fogolari a De Tomasso, datata 8 febbraio 1940, conservata in ACS, MPI, AABBA Div. II 1934-40, b. 102. Sulla decisione della Soprintendenza veneziana riguardo agli invii nelle Marche vedi anche Iannetti 2005.

Il 19 aprile i lavori erano stati ultimati e con l'arrivo dei custodi anche il nuovo ricovero di Carpegna era pronto per accogliere le opere. Due giorni dopo, la Soprintendente milanese Fernanda Wittgens consegnò a Rotondi un primo gruppo di opere provenienti dai musei milanesi, portando così a tre il numero delle Soprintendenze che utilizzarono il deposito.

Nel maggio successivo una nuova spedizione di opere da Venezia contribuì ulteriormente a riempire il deposito. Tra queste erano incluse non solo opere di proprietà pubblica ma anche beni ecclesiastici, compreso l'intero Tesoro di San Marco.

Il mese successivo giunsero a Carpegna anche le opere delle gallerie della capitale, accompagnate dal Soprintendente di Roma De Rinaldis. Il 26 giugno si aggiunse anche una seconda spedizione di opere dalla Lombardia, organizzata dal predecessore di Rotondi nelle Marche, Guglielmo Pacchioni, che dirigeva la Soprintendenza alle Gallerie di Milano.

Dopo un inizio molto rallentato rispetto al piano iniziale, agli inizi dell'estate 1943 i due depositi ospitavano quindi come previsto alcune delle più significative opere d'arte del paese. La loro concentrazione nei due ricoveri fu il risultato della mediazione della Direzione Generale, ma richiese una collaborazione diretta tra le singole Soprintendenze. I funzionari dei singoli uffici rimasero infatti in contatto con Rotondi per verificare lo stato di conservazione delle opere, e per deciderne la gestione con l'evolversi del conflitto.

Questa tendenza delle Soprintendenze a coordinarsi tra loro sarebbe diventata sempre più significativa con l'acuirsi dell'emergenza bellica e con la crisi degli uffici centrali.

2.6 Conseguenze dei cambi di competenze sulla tutela: il caso siracusano

Si è già notato che la riorganizzazione delle Soprintendenze così a ridosso del conflitto, ebbe delle conseguenze negative.

L'impatto peggiore fu probabilmente quello sulle catacombe di Siracusa, la cui vicenda bellica fu condizionata da una serie di significativi problemi di competenza.

Il Concordato del 1929 prevedeva infatti, all'articolo 33, che la disponibilità, ed i conseguenti oneri della custodia, manutenzione e conservazione delle "catacombe esistenti nel suolo di Roma e delle altre parti del territorio del Regno"¹⁶⁸ fosse riservata alla Santa Sede.

Il problema è che le catacombe siracusane non furono prese in consegna dalla Santa Sede se non dopo la guerra, il 2 agosto 1948. Tra il 1929 ed il 1948 esse restarono quindi nei fatti in un limbo burocratico, non essendo formalmente più sottoposte alle autorità del Regno ma non essendo ancora state prese in consegna dal Vaticano.

Inoltre, la legge sul riordinamento delle Soprintendenze prevedeva all'articolo 3 che "gli avanzi di monumenti dell'antichità cristiana presentatisi in uno scavo archeologico"¹⁶⁹ fossero affidati alle locali Soprintendenze ai monumenti. Siracusa però non ne aveva una, e dipendeva invece da quella di Catania. Nell'ordinamento precedente le catacombe ricadevano invece sotto la competenza della Soprintendenza alle Antichità, situata a Siracusa.

¹⁶⁸ Concordato tra la Santa Sede e l'Italia, art. 33, Acta Apostolicae Sedis n.6, 7 giugno 1929.

¹⁶⁹ Legge 22 maggio 1939 n.823 "riordinamento delle soprintendenze alle antichità e all'arte" G.U. 20 giugno 1939 n.143.

La formale rimozione delle catacombe dalla competenza dello Stato italiano, unita al trasferimento della responsabilità per il settore ad una Soprintendenza geograficamente più distante causarono di fatto il completo abbandono delle catacombe negli anni precedenti il conflitto. Ovviamente l'assenza di sorveglianza e tutela determinarono un progressivo degrado della condizione delle catacombe.

La situazione eccezionale dovuta allo status delle catacombe influenzò probabilmente il loro destino durante il conflitto.

Il Comitato provinciale per la protezione antiaerea di Siracusa, secondo una prassi utilizzata anche in altri casi¹⁷⁰, decise infatti di utilizzare le catacombe paleocristiane come rifugi antiaerei. Non si trattava di un'opzione particolarmente sicura. Trattandosi di gallerie scavate in una pietra estremamente friabile ed in alcuni casi anche caratterizzate da notevoli problemi strutturali, esisteva il rischio che in caso di bombardamento diretto queste collassassero sui civili sfollati al loro interno. Si trattava però di una soluzione priva di costi e utile almeno per la protezione da colpi indiretti, e per questo furono scelte.

Nel caso di Siracusa i rifugi antiaerei dovettero essere allestiti molto in fretta, per via della vicinanza con Malta che la rese una delle prime città ad essere bombardate. Il Comitato dovette quindi ricorrere per quanto possibile a strutture che richiedessero interventi piuttosto limitati, definiti "rifugi di ripiego"¹⁷¹, per ospitare la parte di popolazione civile non sfollata¹⁷².

Il disinteresse dimostrato dalle autorità a cui sarebbe spettata la tutela delle catacombe facilitò sicuramente la scelta di utilizzarle nonostante il loro valore archeologico.

La situazione cambiò però nel novembre 1941, quando il prof. Luigi Bernabò Brea arrivò a Siracusa come nuovo Soprintendente alle antichità. Le vicende successive sono ricostruibili attraverso il suo dettagliato rapporto al Ministero sulla situazione, preparato però solo dopo la cessazione delle ostilità in Sicilia per riferire delle condizioni delle catacombe dopo il conflitto e dei lavori di sistemazione allora in corso. Il rapporto naturalmente riferisce i fatti dal punto di vista di quest'ultimo ma trattandosi del solo funzionario ad aver rivolto la propria attenzione alla questione esso costituisce la fonte più interessante in materia.

Stando a questa testimonianza, appena informato della nuova destinazione d'uso delle catacombe egli provò ad insistere presso il Comitato perché la Soprintendenza fosse coinvolta nei lavori per la loro trasformazione in rifugi. Egli sperava in questo modo di proteggerne le parti archeologicamente più significative ed esaminare eventuali ritrovamenti che fossero avvenuti durante i lavori di allargamento e prolungamento delle gallerie. I suoi sforzi incontrarono però una totale ostilità da parte del Comitato, che si oppose a qualsiasi forma di

¹⁷⁰ Uno dei più spaziosi rifugi antiaerei cittadini, al di sotto della piazza Duomo nell'isola di Ortigia, era a sua volta ricavato da un precedente ipogeo. Sull'UNPA e sui comitati provinciali rimando allo studio di Scala 2011b. Per un quadro completo delle diverse istituzioni incaricate della difesa antiaerea si veda anche Formiconi 2012.

¹⁷¹ Si trattava del resto di una strategia già prevista dalle istruzioni prebelliche degli Interni, che ne suggerivano l'uso per ragioni essenzialmente economiche. Vedi Patricchia e Brunelli 2014 p.18.

¹⁷² La situazione di Siracusa rispecchiava comunque un problema diffuso anche nel resto del Paese, dove generalmente i rifugi si dimostrarono insufficienti alle necessità a causa dei ritardi nella preparazione (cfr. Baldoli 2012, in particolare pp. 109 ss).

collaborazione con la Soprintendenza, rifiutandosi perfino di informare il personale riguardo ai propri progetti¹⁷³. Bernabò Brea racconta nel proprio rapporto di aver provato a quel punto a rivolgersi al Ministero dell'Educazione Nazionale, ma anche la lettera di quest'ultimo alla Prefettura non ottenne risultati. Dopo aver tentato di coinvolgere direttamente il Ministro Biggini, nel giugno del 1943 il Soprintendente si appellò al Consiglio di Stato Vaticano, contattato tramite i Musei Vaticani. Anche in questo caso non vi furono però risultati significativi perché, a quanto fu detto a Bernabò Brea, le condizioni finanziarie della Santa Sede non consentivano "di addossarsi l'onere della manutenzione delle catacombe siracusane"¹⁷⁴.

La situazione fu risolta dallo sbarco degli alleati, che avvenne quando ancora i lavori per convertire le gallerie in rifugio erano stati compiuti solo parzialmente. Nel frattempo però le catacombe avevano già subito notevoli danneggiamenti. Paradossalmente, tra le catacombe principali della città quella che superò meglio il conflitto fu la Catacomba di San Giovanni. Quest'ultima era inclusa solo marginalmente tra i rifugi predisposti dall'UNPA ma fu spontaneamente occupata da una notevole folla che nei momenti di maggiore emergenza raggiunse le duemila persone. I danni provocati alla catacomba dagli sfollati, che vi incastrarono i propri mobili e vi installarono lampade e simili, erano infatti tutto sommato trascurabili rispetto a quelli causati dal Comitato Provinciale. I lavori promossi da quest'ultimo alterarono infatti le strutture stesse delle altre catacombe, scavando nuove gallerie, allargando quelle esistenti, e aggiungendo nuovi ingressi.

I danni furono particolarmente significativi nel caso della catacomba di Santa Lucia, dove i lavori del Comitato rivelarono due regioni precedentemente ignote. Essi le snaturarono al punto tale da rendere quasi impossibile agli studiosi ricostruire esattamente la topografia originale, oltre a distruggere le sepolture e le decorazioni esistenti nell'area su cui intervennero. Trattandosi di regioni completamente inesplorate, è difficile stimare esattamente l'entità dei danni provocati dalle azioni del Comitato provinciale. Le testimonianze degli operai riferivano però di diversi loculi, alcuni dei quali almeno originariamente affrescati e di alcuni arcosoli polisomi distrutti nei lavori di spianamento¹⁷⁵. Una situazione simile, anche se su scala minore, si verificò anche nella catacomba di S. Maria di Gesù, dove il Comitato fece scavare una parte ancora inesplorata per crearvi una galleria¹⁷⁶.

Nel 1945, il Soprintendente ottenne dal Provveditorato agli studi uno stanziamento di 50.000 lire per la sistemazione delle catacombe. I lavori necessari a renderle di nuovo visitabili e le indagini archeologiche delle nuove aree scoperte durante la trasformazione in rifugi antiaerei furono però portati a compimento solamente dopo la presa in consegna delle catacombe da parte della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra nel 1948.

Si tratta del più significativo caso in cui i danni di guerra ad un monumento italiano furono direttamente dovuti alle opere di difesa antiaerea passiva. Le perdite più gravi del materiale archeologico furono da attribuire infatti alle operazioni del Comitato, che erano state accuratamente pianificate. Più limitati furono i danni dovuti ai civili che occuparono l'area delle catacombe non designata come rifugio, nonostante le azioni di questi ultimi fossero state completamente disorganizzate. Si trattò quindi di danni consapevoli se non addirittura intenzionali.

¹⁷³Luigi Bernabò Brea, *Rapporto sui danneggiamenti dovuti alla guerra e sull'opera svolta dalla Soprintendenza alle Antichità*, ACS AABBA Div. II 1940-45 b. 157.

¹⁷⁴ Ibid. p.4.

¹⁷⁵ È quanto riferisce Agnello 1954.

¹⁷⁶ Il sopracitato rapporto di Bernabò Brea riferisce del ritrovamento di frammenti marmorei e di pitture tra i residui dei lavori effettuati dal Comitato ma anche in questo caso è difficile stimare l'importanza delle decorazioni andate distrutte.

La vicenda delle catacombe fu certamente il risultato del colpevole rifiuto del Comitato provinciale di accettare le richieste di coinvolgimento da parte della Soprintendenza. Più in generale essa testimonia il prevalere di altri interessi su quelli della tutela del patrimonio artistico, e l'esigenza di creare in tempi brevi e con limitate risorse un numero sufficiente di rifugi antiaerei per la popolazione civile.

Essa però fu resa possibile in primo luogo dalla situazione confusa in merito all'autorità responsabile per la loro tutela.

Se l'incertezza di status delle catacombe fosse stata risolta e queste ultime fossero state adeguatamente custodite prima dell'inizio dei lavori del Comitato provinciale, con ogni probabilità la progettazione e l'esecuzione degli interventi sarebbero state gestite in modo sensibilmente diverso.

È infatti probabile che il rifiuto opposto dal Comitato, e il fallimento degli appelli di Bernabò Brea al Ministero fossero anche il prodotto del ritardo nella segnalazione del problema, giunta quando sarebbe stato quasi impossibile individuare un rifugio alternativo per la popolazione.

Le pur limitate garanzie offerte dalla legislazione approvata prima del conflitto sarebbero infatti probabilmente state sufficienti a distogliere il comitato dalla scelta delle catacombe come rifugio antiaereo. In caso contrario esse avrebbero quantomeno assicurato la partecipazione della Soprintendenza alle opere di pianificazione del loro adattamento. e dunque un certo contenimento dei danni. La stessa unicità della situazione delle catacombe è però una conferma del fatto che nei casi in cui l'Amministrazione delle Arti seppe esercitare la propria autorità in modo continuativo essa riuscì a prevenire simili occorrenze.

2.7 Le tombe angioine di Santa Chiara a Napoli e gli effetti negativi delle protezioni

Sempre nella prima fase del conflitto, in alcune occasioni a causare danni ai monumenti non fu soltanto l'incuria ma addirittura le misure adottate per difenderli.

Come già accennato, le protezioni realizzate per i monumenti italiani non sarebbero state efficaci nel caso di un colpo diretto. Il potenziale distruttivo di una bomba non sarebbe infatti in alcun modo stato arrestabile se non con costruzioni decisamente troppo onerose per la quantità di opere da proteggere.

L'Amministrazione delle Arti operò quindi sulla base della convinzione che la migliore strategia per proteggere le opere immobili italiane fosse garantirne per quanto possibile la distanza dagli obiettivi militari, confidando che gli alleati non avrebbero sprecato tempo e risorse per colpire obiettivi di scarso interesse. Questa scelta non aveva però considerato l'imprecisione dei bombardamenti e la possibilità degli *area bombing*¹⁷⁷.

In questo contesto, le protezioni dei monumenti italiani si sarebbero rivelate inadeguate a salvare le opere da un colpo diretto, ma potevano almeno tentare di limitare i danni, non sempre con successo¹⁷⁸. Nella maggior parte dei casi essi riuscirono quantomeno a contenerne gli effetti, o addirittura a salvare dalla distruzione opere fondamentali quali il Cenacolo di Leonardo da Vinci, ma in altre occasioni esse si rivelarono invece controproducenti.

¹⁷⁷ Su cui vedi più avanti cap. 3.8.

¹⁷⁸ Un esempio di un'occasione in cui le protezioni si rivelarono inutili è la tomba di Rolandino de Passeggeri a Bologna, citata in Ciancabilla 2010 p. 28.

L'esempio più emblematico dei potenziali effetti negativi delle protezioni è senza dubbio quello della Basilica di Santa Chiara a Napoli.¹⁷⁹ La basilica era stata, come la maggior parte dei monumenti italiani, protetta con impalcature di legno colmate di sacchi di sabbia, che coprivano le opere più importanti in essa contenute, compresi sepolcri angioini.

Santa Chiara fu colpita da una bomba incendiaria durante il violentissimo bombardamento del 4 agosto 1943¹⁸⁰. Questa provocò il collasso di una parte del soffitto, ma soprattutto diede inizio ad un incendio durato quasi due giorni. Le fiamme furono alimentate principalmente proprio dal legno delle impalcature, unito probabilmente ai sacchi di carta che erano stati usati al posto di quelli di juta. La durata e il calore dell'incendio furono tali da calcinare gran parte delle tombe, con la fortunata eccezione di quella di Roberto d'Angiò, salvatasi perché ricoperta dalle macerie e collocata dietro l'altare, che contribuì a isolarla dall'incendio del resto della chiesa.

In questo caso le strutture di protezione intensificarono l'incendio, e di conseguenza anche i danni ai sepolcri: senza il legno ad alimentare le fiamme, queste sarebbero state probabilmente spente più velocemente. Una soluzione più rapida avrebbe ridotto sensibilmente la calcinazione, e conseguente perdita, delle sepolture monumentali. Se fossero stati utilizzati altri materiali, o almeno fosse stato ignifugato il legno, il risultato sarebbe forse stato diverso, ma la Soprintendenza di Napoli, come gran parte delle altre Soprintendenze italiane, si era basata sulla convinzione che i sacchi di sabbia fossero una misura antiincendio sufficiente.

Il caso di Santa Chiara non fu il solo dove le opere di protezione finirono per peggiorare i danni subiti, ma fu certamente quello di maggiore impatto.

Esso però indusse anche l'Amministrazione delle Arti a rivedere le proprie strategie, come suggerisce una lettera a tutti i Soprintendenti a firma di Biggini che raccomandava di rimuovere le impalcature in legno realizzate per i lavori di protezione, perché avrebbero potuto "aggravare i pericoli d'incendio"¹⁸¹. Questo sollecito riguardava solamente le impalcature temporanee costruite per installare le difese antiaeree e non le strutture di protezione stesse, perché le istruzioni ministeriali prevedevano già che queste ultime fossero realizzate in materiale ignifugo. Il richiamo però non poteva non indurre le Soprintendenze che avevano installato impalcature in legno per sostenere le saccate a sostituirle con strutture in tubi metallici o altri materiali meno combustibili. Anche questa decisione non sarebbe stata però esente da rischi.

Stando infatti alla documentazione alleata¹⁸², in seguito a questo episodio furono rimosse le protezioni ai pilastri del Tempio Malatestiano, lasciandole così esposte nel momento in cui furono bombardate. La scelta di rimuovere anche solo temporaneamente le strutture protettive poteva quindi a sua volta avere conseguenze drammatiche ed aggravare i danni almeno quanto la loro realizzazione in materiali inadeguati.

Nel complesso però i casi in cui le protezioni si dimostrarono dannose furono estremamente limitati ed anzi spesso le loro prestazioni si rivelarono addirittura migliori di quanto previsto. I peggiori fallimenti delle strategie di difesa furono infatti legati alla loro assenza piuttosto che ad un loro effetto negativo. Restava però il fatto che,

¹⁷⁹ Vedi Coccoli 2010 p.6 e Pugliano 2011 pp.390-1.

¹⁸⁰ Su cui vedi più avanti cap. 3.8.

¹⁸¹ Biggini a tutti i Soprintendenti, s.d. (autunno 1943), prot. n. 4179, ACS MPI AABBA Div. II 1943-40 b.99.

¹⁸² Subcommission For Monuments Fine Arts and Archives, *Final report. General* p. 20 NA T 209 30 1. Sulle vicende del Tempio Malatestiano vedi più avanti cap. 4.8.

anche dove funzionarono, le protezioni erano spesso inadeguate a contrastare la violenza dei bombardamenti abbattutisi sulla penisola.

In conclusione l'Amministrazione delle Arti si trovò ad affrontare l'inizio del conflitto senza essere completamente preparata, anche a causa della riorganizzazione subita dal settore nel periodo prebellico, e della conseguente redistribuzione di competenze che costrinsero le Soprintendenze a rivedere tutti i piani di difesa a seconda delle loro nuove responsabilità. Questa impreparazione provocò un almeno iniziale ritardo nella messa in atto delle operazioni di difesa del patrimonio artistico, e soprattutto una serie di significative differenze nella loro applicazione nelle diverse aree del paese.

Queste differenze rispetto a quanto prescritto dal Ministero comportarono in alcuni casi un aumento dei rischi per i monumenti protetti, come avvenne per Santa Chiara, ma in altri dimostrarono la capacità da parte delle Soprintendenze di adattarsi a circostanze impreviste e di individuare nuove soluzioni, spesso anche migliori di quelle iniziali, come avvenuto nelle Marche.

Mentre gli uffici periferici manifestarono subito una considerevole capacità di coordinarsi anche senza l'intermediazione del Ministero, confrontandosi sull'efficacia di alcune misure ed anche organizzando depositi di opere mobili comuni a più Soprintendenze, bisogna segnalare i rapporti spesso difficili con il resto degli uffici pubblici. Esso emerge sia per quanto riguarda i conflitti di competenze con il Ministero dei Lavori Pubblici in merito al finanziamento ed all'esecuzione dei lavori di difesa antiaerea, sia in casi come quello di Siracusa. Questi problemi nella collaborazione tra diversi rami della Pubblica Amministrazione rischiarono già dal periodo prebellico di compromettere l'opera di protezione dai danni di guerra del patrimonio artistico nazionale.

Nonostante questi problemi l'Amministrazione delle Arti dimostrò una notevole capacità di adottare le misure protettive necessarie, sfruttando al meglio le scarse risorse disponibili. Essa seppe persino rivedere le proprie strategie quando si rivelarono sbagliate o inadatte di fronte all'evolversi del conflitto. Queste straordinarie caratteristiche divennero ancora più evidenti in seguito alla crisi del regime, e al conseguente indebolimento delle istituzioni, quando all'emergenza bellica e all'assenza di una direzione coerente ed efficace da parte del Ministero si aggiunse anche la presenza delle forze di occupazione.

3 Dopo il 25 luglio: le amministrazioni civili delle arti e le forze d'occupazione tra diffidenza e collaborazione.

3.1 La Direzione generale antichità e belle arti e l'evoluzione della situazione istituzionale fino al dicembre 1943

Come già accennato, la competenza sulla protezione del patrimonio artistico italiano della guerra fu affidata alla Divisione III della Direzione generale, retta da Michele de Tomasso. Essa comprendeva due sezioni, la prima dedicata alla "tutela dell'arte medioevale e moderna", con caposezione Giuseppe Gregorietti e primo segretario Corrado Lamarra; e la seconda preposta alla "Mobilitazione civile- Difesa patrimonio artistico nazionale in tempo di guerra", con primo segretario Alberto Nicoletti. Mancava un caposezione, e la funzione fu svolta direttamente da De Tomasso. Accanto a quest'ultimo, i funzionari che svolsero un ruolo chiave per le operazioni di protezione

dalle offese belliche furono gli ispettori centrali della Direzione Generale: Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Piero Romanelli e Guglielmo de Angelis d'Ossat, oltre naturalmente al Direttore Generale Marino Lazzari.

La composizione di questa divisione rimase costante fino almeno al dicembre 1943, con l'eccezione del Direttore Generale. Già prima di quel momento i mutamenti politici ebbero però un impatto piuttosto significativo anche su questa porzione dell'Amministrazione centrale. L'incertezza da essi creata arrivò in alcuni casi addirittura a comprometterne il lavoro, soprattutto in seguito al 25 luglio e durante tutta l'estate e l'autunno successivi. Le prime difficoltà per la Direzione delle Arti risalivano però agli inizi del 1943, quando cambiò il vertice del Ministero stesso.

Il 6 febbraio 1943 Giuseppe Bottai fu sostituito da Carlo Alberto Biggini come Ministro dell'Educazione Nazionale. La rimozione fu dovuta al deterioramento dei rapporti di Bottai con Mussolini, e quindi era prevedibile che vi fossero delle conseguenze anche sui suoi più stretti collaboratori. Si generò quindi una diffusa aspettativa di un imminente cambio al vertice anche della Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Marino Lazzari, Direttore Generale a partire dal 1938, era infatti troppo legato alla figura del precedente Ministro e al suo programma di riforma per essere una figura gradita al successore. Voci di un'imminente sostituzione di Lazzari cominciarono a circolare verso la fine di marzo del 1943¹⁸³. La necessità di una più vasta riorganizzazione dell'intera Direzione Generale e il conseguente bisogno di più tempo per decidere le nuove destinazioni del personale coinvolto, fece però sì che la decisione fosse più volte rimandata. Lazzari era quindi ancora Direttore Generale il 25 luglio, quando Biggini fu deposto insieme al resto del gabinetto.

Ironicamente, il suo trasferimento fu invece deciso dal nuovo ministro Severi, che lo spostò alla Direzione Generale delle Biblioteche. Egli fu sostituito alle Antichità e Belle Arti da Carmelo Calamaro, Direttore Generale dell'Ordine superiore classico. Nonostante questo cambiamento, il gruppo degli ispettori centrali rimase al proprio posto, e non si registrarono significativi cambiamenti nelle strategie di protezione, forse anche per la brevità del mandato. La riorganizzazione avviata dal governo Badoglio fu infatti bruscamente interrotta l'8 settembre. Mentre al sud si dovette riorganizzare una nuova Direzione Generale, gli uffici romani passarono sotto il controllo della nascente RSI. Fu quindi ripristinata la situazione precedente al 25 luglio, con il ritorno al Ministero di Biggini.

Lazzari tornò quindi a dirigere la Direzione Generale, che nella riorganizzazione della RSI fu rinominata Direzione Generale delle Arti, ma il suo ripristino sarebbe stato solo temporaneo.

Ad ottobre del 1943 iniziò infatti il trasferimento al nord, in particolare a Padova, del Ministero dell'Educazione Nazionale. Il primo nucleo di una sessantina di persone arrivò nella nuova sede il 19 ottobre¹⁸⁴, e pochi giorni dopo fu comunicato a tutte le autorità periferiche che ogni nuova corrispondenza avrebbe dovuto essere indirizzata a Padova. Lo spostamento completo degli uffici avrebbe però richiesto diversi mesi. In realtà

¹⁸³ La notizia di questa voce è ricavabile dai diari di Carlo Anti, iniziati dallo studioso padovano proprio in reazione alla possibilità di una sua nomina imminente in sostituzione di Lazzari. La scelta di Anti sarebbe stata suggerita a Biggini dal suo Capo di Gabinetto Umberto Biscottini. Anti avrebbe iniziato il diario proprio per documentare gli eventi di un momento così significativo della storia italiana. La trascrizione completa del diario è pubblicata in Zampieri 2011. Per la prospettata nomina vedere in particolare pp. 3, 13.

¹⁸⁴ Borghi 1996 p. 44.

solamente il gabinetto ministeriale entrò in funzione a Padova nell'ottobre, mentre la Direzione delle Arti continuò ad operare esclusivamente a Roma fino al successivo dicembre.

Proprio a dicembre fu fatto circolare tra il personale un modulo che richiedeva la disponibilità al trasferimento. Chi avesse rifiutato di spostarsi al nord sarebbe stato collocato a riposo a partire dalla fine dell'anno solare. Fra coloro che declinarono vi furono tutti gli ufficiali ministeriali coinvolti nelle vicende della protezione del patrimonio artistico nazionale sopra citati¹⁸⁵.

Contemporaneamente, il 29 ottobre 1943¹⁸⁶ il Ministro Biggini firmò ufficialmente la destituzione di Lazzari da Direttore Generale. Al suo posto fu nominato il Capo di Gabinetto del Ministro Biscottini, poi sostituito da Carlo Anti, la cui nomina era già stata ventilata da Biggini nel marzo precedente¹⁸⁷.

All'inizio del 1944 il Ministero dell'Educazione Nazionale romano era quindi ufficialmente limitato all'Ufficio Stralcio, mentre il resto del personale ancora in servizio era stato trasferito a Padova. I funzionari della Direzione Generale che erano stati direttamente coinvolti negli sforzi per la protezione del patrimonio artistico erano in gran parte stati collocati a riposo e restavano a Roma privi di incarico.

Come già accennato, in seguito allo spostamento nell'Italia meridionale il Ministero Severi dovette a sua volta riorganizzarsi. In questa riorganizzazione fu compresa ovviamente l'Amministrazione delle Arti, il cui personale era per la maggior parte rimasto a Roma. Il Ministero dovette quindi sfruttare il personale degli uffici periferici nella zona da esso controllata e un ristrettissimo gruppo di funzionari e studiosi che vi si unirono volontariamente, in alcuni casi addirittura dopo essersi appositamente recati nelle regioni meridionali.

Mentre quindi gli uffici romani continuarono ad operare sotto l'autorità della nascente RSI, nei mesi successivi all'8 settembre il Ministero del Regno d'Italia rimase nei fatti privo di un'autorità centrale che dirigesse e coordinasse gli sforzi per la protezione del patrimonio. La situazione sarebbe leggermente migliorata agli inizi del 1944, quando si ricostituì seppur in misura ancora estremamente ridotta una Direzione Generale presso il Ministero di Salerno. Gli uffici centrali non sarebbero però tornati pienamente operativi almeno sino al rientro del Governo a Roma nell'estate successiva.

Da questo momento si vennero quindi a creare due diverse strutture centrali dell'Amministrazione delle Arti, che operarono contemporaneamente in diverse aree del paese. Ciascuna di esse elaborò le proprie strategie per la protezione del patrimonio artistico italiano, e diede ordini di conseguenza alle Soprintendenze.

L'arrivo di diverse, ed in alcuni casi contraddittorie, istruzioni ai funzionari in merito alle strategie da adottare non poteva che condizionare negativamente l'operato delle Soprintendenze. Gli uffici periferici si trovarono quindi ad affrontare una delle fasi più drammatiche del conflitto senza una direzione chiara. Inoltre, dato lo

¹⁸⁵ La risposta negativa all'ordine di trasferimento fu definita "plebiscitaria" nel diario di uno dei funzionari che vi operavano, Emilio Lavagnino, che descrive in dettaglio quei giorni (Morselli 2010, 146).

¹⁸⁶ ACS MPI Personale Affari generali 1910-64 b.177. Vedi anche nota precedente.

¹⁸⁷ Stando al diario di Anti, questi rifiutò inizialmente la posizione, che fu però comunque pubblicamente annunciata sulla stampa. A seguito delle insistenze di Biggini e di Biscottini, il cui fratello Giovanni era tra i dipendenti della Direzione Generale, Anti accettò la posizione solo temporaneamente, con la condizione che sarebbe stato sostituito agli inizi del 1944 (Zampieri 2011, 50-58). Nella documentazione ufficiale riguardante la nomina di Anti non risulta invece alcuna traccia di questa riluttanza, il che suggerisce che non vi fosse alcuna intenzione di sostituirlo come promesso.

sconvolgimento dell'intera struttura istituzionale, spesso le Soprintendenze non riuscirono nemmeno ad ottenere dal Ministero le risorse necessarie per gli interventi di emergenza.

Un'ulteriore complicazione era poi rappresentata dalle autorità di occupazione, che a loro volta avrebbero potuto esercitare un certo grado di autorità sulle Soprintendenze. Naturalmente gli eserciti che attraversarono il territorio italiano rappresentarono un problema e furono spesso la causa del danneggiamento dei monumenti e delle opere d'arte. Entrambe le opposte autorità militari diedero però un contributo fondamentale, soprattutto in termini di risorse, alla protezione del patrimonio artistico italiano.

3.2 *Gli alleati e la sottocommissione MFAA*

L'Italia fu infatti il primo paese dove entrambi gli eserciti combattenti si dotarono, seppur in forme diverse, di uffici dedicati alla protezione del patrimonio artistico locale composti da esperti del settore inquadrati nella gerarchia militare.

Si trattava di un esperimento per gli eserciti coinvolti, soprattutto nel caso degli alleati. Entrambi gli uffici subirono quindi una serie di modifiche in corso d'opera, e non sempre furono in grado di adempiere ai loro compiti. Nonostante questi limiti, i loro ufficiali furono comunque un punto di riferimento fondamentale per le Soprintendenze ed il Ministero.

L'organizzazione più complessa ed articolata fu certamente creata dagli alleati¹⁸⁸. Essa fu creata in base ad un accordo tra Stati Uniti e Gran Bretagna. Ciascuno dei due paesi aveva però già autonomamente creato una struttura incaricata della nomina e supervisione degli ufficiali incaricati della protezione del patrimonio artistico.

Negli Stati Uniti, questo ruolo fu svolto dalla "Commission for the Protection and Salvage of artistic and historic Monuments in Europe", chiamata solitamente Commissione Roberts dal nome del suo presidente, il giudice della corte suprema O.J. Roberts¹⁸⁹.

Essa servì da collegamento tra l'esercito statunitense ed i gruppi di studiosi che si stavano mobilitando per la protezione del patrimonio artistico europeo¹⁹⁰. Inoltre, la commissione Roberts fu responsabile per la selezione

¹⁸⁸ Le vicende dei Monuments men nei diversi teatri della seconda guerra mondiale sono state oggetto di numerose ricostruzioni, spesso di natura soprattutto divulgativa e finalizzata a celebrarne il ruolo nelle operazioni di salvataggio. Tra di essi il più noto è probabilmente Edsel 2009, che ne ricostruisce la fondazione ed il ruolo nell'Europa occidentale; mentre Edsel 2013 ne considera invece le attività in Italia, a cui si aggiunge Dagnini Brey 2010 e più sinteticamente 2014. Questi volumi si concentrano soprattutto sull'operato dei militari americani, e sono basati principalmente su documenti statunitensi, e non sempre offrono una ricostruzione particolarmente accurata. Sul versante più propriamente accademico, lo studio più completo disponibile in materia è il recentissimo Coccoli 2017, dedicato soprattutto ai monumenti ma che per primo considera nel dettaglio l'operato degli ufficiali alleati in ciascuna regione, e descrive la struttura da essi adottata. Tra gli studi precedenti al volume della stessa studiosa si segnalano anche Coccoli 2011a e 2012, a cui si aggiunge 2011b per quanto riguarda principalmente le fonti.

¹⁸⁹ Il nome della commissione fu successivamente cambiato in "Commission for the Protection and Salvage of artistic and historic Monuments in war areas" su richiesta della Marina, che ne chiese l'estensione delle competenze all'Estremo Oriente, il 27 aprile 1944. Si veda la descrizione del fondo NARA riguardo alla Commissione (U. S. National Archives and Records Administration 2007, 1 n.1).

¹⁹⁰ Tra di esse ebbero una particolare importanza il "Committee on the Protection Cultural Treasures in War Areas" creato dall'American Council of Learned Societies nel gennaio 1943 e il "American Defense- Harvard Group", creatosi nel giugno 1940. Su questi due comitati vedi Coccoli 2017 p. 33ss ed Edsel 2009. I due gruppi si dedicarono soprattutto alla preparazione di mappe dei monumenti italiani, nel tentativo di prevenirne il danneggiamento.

del personale che avrebbe dovuto operare per la protezione del patrimonio artistico sul campo e servì da referente in patria per questi ultimi. Infine essa ebbe, in vista delle trattative di pace, il compito di curare la questione delle restituzioni nel settore dei beni culturali e dunque di documentare eventuali casi di danneggiamenti e soprattutto di saccheggio.

L'equivalente britannico della Commissione Roberts aveva un'articolazione leggermente diversa. La documentazione dei crimini di guerra legati alle opere d'arte e delle restituzioni fu infatti affidata anche in questo caso ad una commissione, il "British Committee for the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and other Material in Enemy Hands", normalmente noto come Comitato Macmillan. Il resto dei compiti della Commissione Roberts fu invece svolto dall'archeologo Leonard Woolley, che nel 1943 fu nominato a capo dell'"Archaeological Advisory Branch" presso il Ministero della Guerra.

L'inclusione nella struttura del governo militare di occupazione di un ufficio che si occupasse dei beni culturali e della loro protezione fu quindi decisa prima ancora dello sbarco in Sicilia. Essa fu dunque quasi immediatamente operativa, anche se i trasferimenti verso le zone di operazioni richiesero più tempo del previsto. Finalmente, il 27 luglio 1943, il primo Advisor on Monuments and Fine Arts, lo statunitense Mason Hammond, giunse a Siracusa, seguito nel settembre dal suo collega inglese Fred Maxse.

L'incarico degli Advisors prevedeva di verificare la condizione delle opere d'arte nei territori occupati e provvedere dove necessario ai lavori urgenti di conservazione e di messa in sicurezza. Il loro incarico prevedeva però che agissero rigorosamente di comune accordo con i Soprintendenti o comunque con il personale dell'Amministrazione delle Arti locale. L'ordine valeva anche nel caso della Sicilia, occupata prima della firma dell'armistizio. Nel caso di quest'ultima, quindi, la pubblica amministrazione fu inizialmente riorganizzata e mantenuta in funzione dall'AMGOT in assenza di uno Stato italiano di riferimento per i funzionari¹⁹¹. Le Soprintendenze siciliane si trovarono a dipendere direttamente da questi ufficiali alleati durante l'occupazione. Lo stesso assetto amministrativo fu poi riproposto in tutti i territori appena liberati. Dopo l'8 settembre la dipendenza delle Soprintendenze dall'amministrazione militare fu però più che altro formale, e gli ufficiali alleati agirono di comune accordo con la Direzione Generale.

Sulla base dell'esperienza siciliana, il 24 ottobre 1943 il sistema dell'AMGOT fu riorganizzato. Il ruolo che era stato fino a quel momento degli Advisors fu affidato alla neonata Subcommission on Monuments, Fine Arts and Archives (MFAA) del nuovo Allied Military Government (AMG/AC). Contemporaneamente il personale della Sottocommissione fu aumentato, in previsione dell'espansione dell'AMG all'Italia continentale. Grazie al maggior tempo a disposizione per la scelta degli ufficiali e soprattutto all'esperienza acquisita in Sicilia, questo personale aggiuntivo fu composto da individui che da civili esercitavano professioni connesse al mondo dei beni culturali. Rispetto ai primi due Advisors, individuati nei ranghi militari, i nuovi ufficiali della Sottocommissione MFAA erano quindi dotati di competenze specifiche nel settore dei beni culturali e non soltanto linguistiche e amministrative.

¹⁹¹ La scelta di mantenere in servizio il personale originale, oltre ad essere utile per ridurre le responsabilità degli occupanti e proteggerli da successive recriminazioni, era anche in linea con quanto previsto dalle bozze dei trattati internazionali, a partire da quella dell'OIM. Per una sintesi dell'opera degli Advisors in Sicilia si vedano le ricostruzioni di Oteri 2006 e 2008 p. 99, oltre ovviamente al già citato Coccoli 2017, tutti dedicati però soprattutto agli interventi sul patrimonio monumentale e non alla struttura amministrativa.

In assenza di un piano definito la Sottocommissione, diretta per il primo mese dal maggiore Reynolds, pensò di nominare di volta in volta gli ufficiali responsabili per ciascuna regione sottoposta all'AMG.

Dopo una serie di difficoltà incontrate in Campania¹⁹², e grazie anche alla revisione della struttura dell'AMG, nel 1944 la Sottocommissione prese alcune iniziative volte a migliorare la propria efficienza. In primo luogo furono anticipate le nomine dei responsabili regionali, in modo da garantirne l'arrivo nella propria area di competenza poco dopo la sua liberazione.

Essa cominciò anche a coordinarsi con gli uffici ministeriali di Salerno, che nel frattempo erano finalmente stati costituiti. In questa prima fase si trattò solo di periodici incontri di aggiornamento dei funzionari centrali, ma l'iniziativa dimostrava la volontà di coinvolgere le autorità italiane nella gestione del patrimonio artistico delle zone sottoposte al controllo alleato.

La novità più importante fu però l'autorizzazione, ottenuta nel marzo 1944, a distaccare ufficiali MFAA presso gli uffici AMG della V e VIII Armata. In questo modo essi avrebbero potuto verificare immediatamente dopo i combattimenti le condizioni del patrimonio e intervenire tempestivamente nei casi di emergenza, senza dover aspettare l'ispezione del responsabile regionale. Si trattava di una misura già suggerita in un rapporto di Hammond dell'ottobre 1943¹⁹³, e avrebbe rappresentato un punto di svolta fondamentale per la Sottocommissione.

Il suo successo fu però dovuto soprattutto all'ottimo lavoro svolto dai due ufficiali incaricati, rispettivamente il maggiore Norman T. Newton¹⁹⁴ per l'VII armata e il Capitano Keller¹⁹⁵ per la V.

Per il resto la struttura MFAA rimase organizzata per responsabili regionali, con l'eccezione della città di Roma che fu considerata area a parte. Agli ufficiali regionali si aggiunsero poi occasionalmente alcuni esperti di archivi, inviati per condurre singole ispezioni. Nel caso però in cui un'area richiedesse particolare attenzione, come avvenne in Toscana, l'ufficiale regionale poteva ottenere personale aggiuntivo. A questi si univano anche ovviamente i funzionari italiani, locali e non, assieme ai quali svolgeva di solito le proprie ispezioni.

La struttura ed il personale della Sottocommissione MFAA subirono quindi diverse modifiche, a confermarne la natura sperimentale, ma i tratti fondamentali e le funzioni attribuite ai suoi ufficiali rimasero sostanzialmente costanti.

In primo luogo, gli ufficiali MFAA esercitarono una formale autorità sulle Soprintendenze locali, che si tradusse però quasi sempre in un lavoro di collaborazione con queste ultime. Inoltre, la Sottocommissione si coordinò regolarmente con la Direzione Generale Antichità e Belle Arti. Essa trasmise anche a quest'ultima i rapporti dei

¹⁹² Su cui vedi più avanti cap 3.8.

¹⁹³ *Position of Advisors on Fine Arts and Monuments in AMG and AC*. NA WO 220/597

¹⁹⁴ Architetto e studioso di Storia dell'Architettura, Newton era stato Fellow all'American Academy di Roma nel 1926, per poi insegnare ad Harvard fino al 1942, quando si arruolò. Fu brevemente Direttore della Sottocommissione MFAA in Italia e operò al seguito della VII armata britannica fino al 1946. Dopo il conflitto tornò ad insegnare ad Harvard fino al 1966. Morì nel 1992. (MMF *sub voce* Newton, Lt. Col. Norman)

¹⁹⁵ Pittore e studioso, Deane Keller era stato studente all'American Academy di Roma tra il 1926 e il 1929, per poi insegnare a Yale. Durante il conflitto rimase al seguito della V Armata statunitense tra il 1944 ed il 1946. I suoi archivi, che comprendono anche il periodo della guerra, sono conservati alla Yale University Library. Dopo il conflitto rimase professore a Yale fino al pensionamento nel 1970. Morto nel 1992, nel 2000 fu sepolto nel Camposanto di Pisa in riconoscimento del suo ruolo nel salvataggio degli affreschi danneggiati dall'incendio (MMF *sub voce* Keller, Capt. Deane).

Soprintendenti sulla situazione nelle loro aree di competenza durante l'occupazione, funzione che fu fondamentale soprattutto per le regioni a nord del Lazio.

L'attenzione a coinvolgere le autorità italiane era naturalmente una forma di cortesia obbligata vista la situazione diplomatica. Inoltre, essa rappresentava anche una misura cautelativa, volta a prevenire qualunque sospetto di secondi fini nella gestione del patrimonio artistico. Le accuse di volersi impossessare delle opere d'arte italiane furono del resto piuttosto frequenti nella propaganda di entrambe le parti durante il conflitto.

L'impegno degli ufficiali MFAA riguardo alle opere immobili si concentrò soprattutto sui lavori urgenti. In particolare esso incluse la messa in sicurezza di opere d'arte rimaste esposte agli elementi a seguito del conflitto o più in generale bisognose di urgenti riparazioni. I lavori furono per una prima fase finanziati direttamente dagli alleati, e furono sempre condotti di concerto con i Soprintendenti locali e sulla base delle loro richieste.

Quanto invece alle opere mobili, si trattò soprattutto di verificare le condizioni dei depositi e assicurarne la sorveglianza. Dove le Soprintendenze lo richiesero gli alleati fornirono anche il supporto logistico per il loro rientro nei rispettivi luoghi di provenienza, oltre ovviamente a tentare di rintracciare eventuali opere mancanti.

Un altro compito chiave della Sottocommissione MFAA fu quello di documentazione. La Sottocommissione ed i relativi ufficiali regionali produssero regolari rapporti mensili. Occasionalmente furono redatte anche relazioni specifiche, dedicate a singole ispezioni o a particolari episodi o collezioni che avevano richiesto un impegno eccezionale da parte degli uomini della Sottocommissione o destavano molto interesse in patria.

Questo impegno rifletteva sicuramente la consapevolezza della funzione di propaganda svolta dagli ufficiali MFAA. La documentazione dettagliata dei danni e degli sforzi compiuti per contenerli sarebbe infatti servita a rispondere alle accuse degli avversari e ove possibile a giustificare la condotta degli alleati. Allo stesso tempo essa avrebbe potenzialmente fornito argomenti da utilizzare contro il nemico, documentando in modo dettagliato le perdite di beni culturali da esso provocate.

Questo particolare aspetto era anche legato alla preparazione delle trattative per le restituzioni¹⁹⁶. La segnalazione sistematica delle condizioni delle opere d'arte e soprattutto dei loro trasferimenti fuori dall'area di competenza era fondamentale in vista del lavoro di rimpatrio che avrebbe dovuto essere svolto dopo la guerra. Contemporaneamente, le informazioni sulla condotta dei tedeschi sarebbero servite a documentarne i crimini di guerra in caso di incriminazione degli ufficiali coinvolti¹⁹⁷.

Nonostante il lavoro di documentazione fosse soprattutto finalizzato all'uso propagandistico, la puntuale raccolta di informazioni sulle condizioni dei monumenti nelle regioni occupate fu di enorme importanza per l'Amministrazione italiana, in particolare per gli uffici centrali. Pur non avendo accesso ai rapporti periodici degli ufficiali sul campo, i funzionari della Direzione Generale furono infatti informati dalla Sottocommissione di quanto vi era contenuto. A queste comunicazioni si aggiungeva poi l'arrivo, sempre tramite gli alleati, delle relazioni prodotte dai Soprintendenti.

Nel complesso la Sottocommissione MFAA rappresentò un mezzo per la guerra di propaganda, volta a dimostrare la preoccupazione alleata per il patrimonio artistico e a contenere il danno di immagine provocato dai

¹⁹⁶ Questa funzione del MFAA emergeva chiaramente già dalle proposte presentate da Hammond nel suo rapporto dell'ottobre 1943.

¹⁹⁷ Sulla persecuzione di questi reati da parte del tribunale di Norimberga vedi Greppi 2007 pp.38s.

bombardamenti e la conseguente ostilità delle popolazioni civili. Essa però testimoniava la crescente sensibilità nei confronti del patrimonio artistico in guerra, e fu il risultato della pressione dell'opinione pubblica, soprattutto statunitense, in merito. Inoltre, anche per via della dedizione dei suoi ufficiali, la Sottocommissione svolse un ruolo essenziale per il salvataggio del patrimonio artistico italiano.

I suoi ufficiali, soprattutto dopo la riorganizzazione del 1944, riuscirono a mediare tra l'Amministrazione delle Arti e l'esercito alleato su questioni delicate come l'occupazione di edifici storici. Il loro contributo fondamentale fu però il finanziamento e il supporto materiale e logistico per gli interventi di recupero urgenti. Inoltre, gli ufficiali alleati furono i primi a fornire risposte ai Soprintendenti dopo un periodo di isolamento e mancanza di mezzi dovuto al passaggio del fronte.

3.3 *Il Kunstschutz*

Come già accennato, gli alleati non furono gli unici a realizzare la necessità di affrontare il problema dei beni culturali durante il conflitto.

A differenza della Sottocommissione MFAA, però, l'ufficio creato dai tedeschi non esercitò mai, almeno formalmente, alcuna autorità sui funzionari italiani delle Arti, ed ebbe una struttura totalmente diversa dalla Sottocommissione alleata.

Inoltre, esso non nacque in Italia, anche se la sua declinazione italiana ebbe caratteristiche diverse rispetto all'originale.

Il Kunstschutz, nome che richiamava l'opera di Paul Clemen durante il primo conflitto mondiale¹⁹⁸, fu istituito per la prima volta in Francia nel 1940, per iniziativa del conte Wolff-Metternich, nominato "Beauftragter des Oberkommandos des Heeres für den Kunstschutz" (ufficiale per la protezione dell'arte presso il Comando supremo dell'esercito)¹⁹⁹.

Si trattava formalmente di un dipartimento interno all'amministrazione militare di occupazione, ma fin dal 1941 esso entrò in conflitto con altri uffici e con i gerarchi intenti ad appropriarsi sistematicamente del patrimonio artistico francese. Prodotto di questi contrasti fu la rimozione di Wolff Metternich dall'incarico. Il suo successore, Bernard von Tieschowitz, fu nominato solamente nell'ottobre 1943, principalmente per istituire un simile dipartimento in Italia.

Nell'ottobre del 1943, in seguito all'occupazione nazista, fu infatti immediatamente chiaro che sarebbe stato opportuno insediare una struttura simile anche in Italia. Sei settimane dopo l'inizio dell'occupazione fu quindi istituito anche in Italia il Kunstschutz. Von Tieschowitz giunse a Roma per avviarne le operazioni il 31 ottobre, dopo una serie di incontri nell'Italia settentrionale. Il 4 novembre egli incontrò per la prima volta i funzionari della Direzione Generale, e offrì loro la collaborazione del Kunstschutz.

¹⁹⁸ Vedi cap. 1.2

¹⁹⁹ Negli anni successivi la stessa organizzazione fu istituita in Grecia e Serbia, ma il dipartimento Kunstschutz francese rimase l'ufficio principale.

In seguito ad una serie di incontri a Berlino, Von Tieschowitz scelse come capo per il dipartimento Kunstschutz italiano un professore di storia dell'arte di Monaco, Hans Gerhard Evers. Questi si presentò a Roma il 22 novembre 1943, per entrare in carica come Direttore a partire dal 1 dicembre.

Prima ancora di tutto questo, però, un'altra istituzione tedesca era intervenuta a difesa dei beni culturali italiani. Lo stesso 28 ottobre, il tenente delle SS Scheibert²⁰⁰ si presentò presso la Direzione Generale a Roma per offrire alle autorità italiane aiuto per operazioni di protezione del patrimonio artistico. Scheibert era un attaché militare dell'Ambasciata che era stato incaricato di collaborare con le autorità italiane per proteggere le opere d'arte a Roma e dintorni²⁰¹. Egli sarebbe stato il principale interlocutore della Direzione romana, soprattutto per le esigenze pratiche e logistiche. Scheibert avrebbe lavorato in stretta collaborazione con Evers, unendosi quindi nei fatti al Kunstschutz.

Il nucleo fondamentale del Kunstschutz italiano fu però composto dal personale degli Istituti tedeschi di cultura in Italia, principalmente del Deutsche Archäologische Institut di Roma e in seguito del Kunsthistorische Institut di Firenze. L'unica, ma estremamente significativa eccezione era rappresentata dai suoi dirigenti, nessuno dei quali risiedeva in Italia o aveva particolari competenze sul patrimonio artistico italiano²⁰². I direttori furono infatti il solo personale del Kunstschutz ad essere inviato appositamente dalla Germania, mentre il resto fu sostanzialmente composto di studiosi tedeschi individuati sul posto, generalmente su base volontaria.

Come la Sottocommissione MFAA, infatti, anche il Kunstschutz cambiò intorno al febbraio 1944, con la nomina a Direttore di Alexander Langsdorff, studioso di archeologia preistorica berlinese esperto principalmente di Antico Oriente.

Rispetto al suo predecessore, Langsdorff ebbe certamente una condotta più contraddittoria. Egli era infatti un colonnello delle SS, molto vicino ad Himmler, e fu probabilmente scelto soprattutto per la sua lealtà al Reich.

A differenza di quanto avvenne nel caso della Sottocommissione MFAA, la riorganizzazione del Kunstschutz fu soprattutto un ampliamento, con la creazione di nuove sedi²⁰³. Essa fu possibile grazie all'aggiunta del personale del Kunsthistorisches Institut di Firenze, ma non implicò alcuna revisione della sua struttura.

Esso rimase quindi un'organizzazione meno articolata rispetto alla Sottocommissione MFAA. Mentre infatti gli alleati avevano distribuito ufficiali in ciascuna regione, il Kunstschutz ebbe un numero estremamente limitato di sedi, per quanto il suo personale si spostasse per tutta l'area controllata dalla RSI.

²⁰⁰ Peter Scheibert era uno storico dell'arte di stanza all'Ambasciata tedesca di Roma. Egli avrebbe seguito tutte le operazioni di protezione compiute dalla Direzione nei mesi successivi, e avrebbe provveduto a fornire, ove necessario, il supporto logistico ed in alcune occasioni anche politico alle iniziative dei funzionari romani, redigendo anche un rapporto sulle iniziative a protezione del patrimonio artistico nell'area (su cui vedi Klinkhammer 2005 e 2011).

²⁰¹ La collaborazione dei diplomatici tedeschi agli sforzi delle autorità italiane per proteggere il patrimonio artistico sarebbe stata fondamentale anche nel caso di Firenze.

²⁰² Boi 1986 p.166.

²⁰³ Nel 1944 fu infatti aperta una nuova sede centrale del Kunstschutz a Milano (poi variamente spostato tra Bergamo e Verona), lasciando a Roma solamente un ufficio distaccato per le regioni del centro gestito da Evers. Ad esse poi si aggiunse la sede di Firenze, affidata al Direttore del Kunsthistorisches Institut Heydenreich.

Cambiò invece, soprattutto a causa del ruolo di Langsdorff, la condotta del Kunstschutz, che divenne progressivamente più problematica. Le difficoltà emersero soprattutto in occasione della sottrazione di opere d'arte dai depositi toscani da parte delle truppe²⁰⁴.

Nonostante le contraddizioni, esso fu comunque in molte occasioni utile per i Soprintendenti, che si rivolsero a esso per la risoluzione di problemi pratici. Il Kunstschutz fu infatti spesso il solo ad avere a disposizione risorse che il Ministero non era più in grado di fornire alle Soprintendenze²⁰⁵. Di conseguenza queste ultime si trovarono a dipendere da esso per poter svolgere le proprie funzioni, nonostante esso non avesse alcuna autorità formale sugli uffici italiani.

Nella sua fase iniziale, il Kunstschutz si occupò soprattutto di segnalare gli edifici protetti, e di fornire supporto logistico alle iniziative dei funzionari italiani. Quest'ultimo ruolo divenne via via più importante per i trasferimenti delle opere d'arte mobili. In alcuni casi esso svolse anche un ruolo di collegamento con il Genio militare tedesco per eventuali lavori di protezione di emergenza, non sempre con successo²⁰⁶.

Come già per la Sottocommissione MFAA, uno degli scopi principali del Kunstschutz fu la documentazione dei danni subiti dai monumenti, soprattutto a scopo di propaganda. A questo fine fu avviata una campagna di riproduzione fotografica dei danni di guerra in tutta l'area controllata dalla RSI, finalizzata a denunciare le conseguenze dei bombardamenti alleati sul patrimonio artistico italiano.

Nel complesso quindi l'operato del Kunstschutz non fu sempre coerente, e la sua efficacia dipese molto dai singoli funzionari e spesso dalle circostanze che essi si trovavano ad affrontare. Molti suoi componenti ottennero infatti riconoscimenti e apprezzamento da parte dei Soprintendenti italiani²⁰⁷; mentre altri, a partire da Langsdorff, giustificarono con la propria condotta la diffidenza italiana nei confronti degli occupanti.

In particolare, a destare sfiducia fu l'incapacità di opporsi alle truppe e alle agenzie tedesche che intendevano appropriarsi delle opere d'arte italiane, o addirittura la sospetta complicità di Langsdorff in queste sottrazioni.

Nonostante le considerevoli ambiguità nella condotta del Kunstschutz, esso ebbe comunque un ruolo fondamentale nella protezione del patrimonio artistico italiano. Senza la collaborazione dei suoi funzionari, infatti, gran parte delle essenziali operazioni di protezione condotte durante gli ultimi anni del conflitto non sarebbero state possibili.

Nella storiografia successiva, l'interpretazione del ruolo giocato dal Kunstschutz è forse quella su cui le valutazioni furono più diversificate. Buona parte degli studi furono infatti almeno inizialmente influenzati dalla

²⁰⁴ Sulla vicenda vedi più avanti capp. 5.4 e 6.6.

²⁰⁵ Cfr. Ghibaudi 2014 pp. 272-232 per quanto riguarda le regioni settentrionali.

²⁰⁶ Un ruolo fondamentale in questo senso fu svolto soprattutto da Herbert Siebenhuner, collaboratore di Heydenreich unitosi al Kunstschutz nel novembre 1943. Egli operò come ufficiale di collegamento presso l'Organizzazione Todt (OT), il Genio Militare tedesco. Siebenhuner quindi svolse un compito di coordinamento tra quest'ultima ed il Kunstschutz, e soprattutto fu l'interlocutore diretto dei Soprintendenti presso l'OT. Si trattava di un compito estremamente importante, anche perché i rapporti tra l'OT e l'Amministrazione delle Arti non furono sempre facili (per un esempio in questo senso vedi più avanti cap. 4.7).

²⁰⁷ Si vedano da ultimo le valutazioni raccolte in Ghibaudi 2014 p.226.

valutazione di Rodolfo Siviero²⁰⁸, che lo considerava parte di un vero e proprio sistema di furto e saccheggio del patrimonio artistico italiano, messo in atto dai nazisti.

Questa interpretazione ha influenzato gli studi italiani successivi²⁰⁹. Un primo tentativo di considerare il problema in termini più oggettivi risale invece agli studi di Klinkhammer²¹⁰. Anche dopo questi lavori sono rimaste profonde differenze di valutazione sulla questione negli studi successivi, soprattutto per quanto riguarda le fasi iniziali dell'attività del Kunstschutz²¹¹, che Klinkhammer distingue rispetto alle vicende successive al giugno 1944.

Nonostante le differenze organizzative e di condotta, rimane da registrare un dato significativo: entrambi gli eserciti combattenti sul suolo italiano riconobbero la necessità di predisporre un'organizzazione incaricata di assicurare la protezione dei beni culturali

Naturalmente questa scelta era dovuta all'esperienza della prima guerra mondiale, e alla consapevolezza del ruolo che il danneggiamento dei monumenti ed il saccheggio di opere d'arte avrebbero potuto giocare nella guerra di propaganda. La simpatia ottenuta nei paesi neutrali e soprattutto tra la popolazione civile italiana avrebbe infatti reso molto più semplice l'occupazione ad entrambi gli eserciti. Non a caso si registra una certa produzione di propaganda in tema da parte di tutti e due i combattenti.²¹²

Oltre però alla consapevolezza generale dell'importanza dei beni culturali nel conflitto, bisogna considerare che questa era particolarmente sentita nel caso italiano. Sicuramente questo era dovuto anche alla particolarità dell'Italia, la cui popolazione era considerata dagli alleati potenzialmente più suscettibile alla loro propaganda di quanto non sarebbe stata quella tedesca perché meno "convinta" nella sua adesione al fascismo ed al conflitto. Inoltre, a partire dall'8 settembre entrambi gli occupanti si trovavano nella paradossale condizione di combattere all'interno di un paese "amico" e di conseguenza avevano interesse a contenere i danni ad esso provocati. Un altro fattore determinante era la presenza della Santa Sede, la cui influenza diplomatica non era da sottovalutarsi. Il Vaticano infatti dovette spesso intercedere nel tentativo di proteggere i beni culturali italiani.

La Santa Sede fece anche da canale di comunicazione tra i due schieramenti per segnalare l'ubicazione di depositi o la dichiarazione di città aperte nel caso di Roma e Firenze. Questo tipo di notifiche furono la sola comunicazione

²⁰⁸ Siviero 1984. La figura di Rodolfo Siviero è probabilmente una delle più controverse della storia del patrimonio artistico italiano durante la seconda guerra mondiale, anche per via del suo passato nei servizi segreti. Anche per questo egli è stato oggetto di numerose pubblicazioni, generalmente dedicate agli aspetti più romanzeschi della sua vicenda. Una ben documentata biografia del personaggio, basata essenzialmente su documenti prodotti da Siviero stesso, è contenuta in Bottari, che però è per ammissione dell'autrice un volume finalizzato a "raccontare la sua vita, non scrivere una monografia scientifica su di lui" (Bottari 2013, p. 8). Sulla sua pubblicazione qui citata vedi 8.6.

²⁰⁹ Cito tra gli altri Volpe che riguardo al Kunstschutz scrive addirittura "ad essa afferiva l'attività dell'Einsatzstab Rosenberg, vale a dire del gerarca posto da Hitler e Goering a capo di quel rastrellamento di opere d'arte, in seguito condannato dal tribunale di Norimberga" (Volpe 2010, p.52 n.18). Questa recente analisi dimostra quanto ancora il tema del Kunstschutz sia controverso nella storiografia. Nicita 2005 p.30 arriva addirittura a suggerire una dipendenza diretta, anche formale,

²¹⁰ Klinkhammer 1992, ma soprattutto 2005 e, limitatamente alle vicende romane, 2011. Al Kunstschutz italiano è stato dedicato anche in anni recenti un convegno, i cui atti rappresentano il lavoro ad oggi più completo sulla sezione e sul suo lavoro, che ha approfondito i diversi aspetti della sua attività, ed offre anche una panoramica molto precisa della situazione documentaria e degli archivi sulla questione (Fuhrmeister et al. 2012).

²¹¹ Si segnala da ultimo Rinaldi 2005.

²¹² Su cui vedi più avanti capitolo 8.

tra i due schieramenti in merito alla protezione del patrimonio artistico,²¹³ ma non ottennero sempre il risultato sperato. L'intermediazione del Vaticano non fu infatti sempre sufficiente a superare la sfiducia degli alleati nei confronti dei tedeschi, e anche quando le richieste furono rispettate non si ebbe quasi mai un impegno formale da parte angloamericana.

Un altro aspetto non secondario fu la quantità di opere d'arte presenti sul suolo italiano e la loro importanza per la cultura europea, se non addirittura mondiale. Essa infatti, per ammissione di entrambe le parti in causa, rese fondamentale affrontare con particolare attenzione il problema. La constatazione era tanto più vera in un'epoca in cui la percezione del patrimonio culturale era ancora eurocentrica e di conseguenza l'esperienza classica e soprattutto rinascimentale era particolarmente valorizzata.

Non fu dunque un caso che l'Italia sia stata il primo laboratorio dove si manifestò la consapevolezza di quest'esigenza da entrambe le parti, anche se non si può negare un ruolo anche ad altre circostanze, come il fatto che si trattò del primo punto di sbarco in Europa degli alleati.

3.4 Il cambio di strategia: l'evacuazione delle opere nel Mezzogiorno

La prospettiva di un'occupazione non ebbe però soltanto delle conseguenze sul piano istituzionale, ma impose all'Amministrazione delle Arti di rivedere le proprie strategie, soprattutto in merito ai beni mobili.

L'intensificarsi delle incursioni aeree e lo sbarco in Sicilia degli alleati cambiarono infatti completamente lo scenario. Era ormai chiaro che la distanza dagli obiettivi militari non sarebbe stata più sufficiente ad assicurare la salvezza dei monumenti e dei depositi. La possibilità della guerra guerreggiata, e di conseguenza la presenza di eserciti combattenti sul territorio nazionale imponeva quindi un cambio di strategia nei metodi di difesa. Mentre nel caso dei monumenti questo significava un rinforzo delle strutture di protezione, che avrebbe richiesto risorse e tempo notevoli, la situazione delle opere mobili era decisamente più complicata.

I depositi inizialmente utilizzati erano infatti inadeguati ad affrontare questa nuova situazione. Se le località isolate potevano considerarsi ideali per assicurare la protezione antiaerea, di fronte alla possibilità di scontri terrestri rappresentavano invece un pericolo. Sarebbe infatti stato estremamente difficile assicurarne una sufficiente sorveglianza, soprattutto nelle vicinanze del fronte.

Come spiegava una relazione al Ministro della Direzione nell'ottobre 1943:

Gli oggetti mobili, all'inizio delle ostilità vennero raccolti in ricoveri scelti dall'Amministrazione delle Arti, col concorso dell'Autorità Militare, col solo criterio della difesa dagli attacchi aerei. Oggi che la guerra si combatte sul territorio nazionale, metro per metro e senza zone d'immunità o di minor pericolo, questi ricoveri situati per la maggior parte in campagna sono esposti al rischio di trovarsi [...] in pieno campo di battaglia. Al pericolo che sovrasta l'integrità materiale delle opere si aggiunge quello di rapine da parte dei singoli o, peggio, di sequestri disposti o tacitamente autorizzati dai comandi delle truppe in campo.²¹⁴

²¹³ La sola comunicazione diretta tra i due uffici fu una lettera di Langsdorff diretta a Woolley, da lui ritenuto il capo della Sottocommissione MFAA. La lettera fu lasciata da Langsdorff al Soprintendente di Firenze, ed era sostanzialmente un saluto rivolto all'archeologo inglese, che Langsdorff aveva incontrato a un convegno anni prima.

²¹⁴ Direzione Generale a Biggini, ottobre 1943, p. 2, ACS, MPI, AABBA Div. III 1929-60 b.257. Vedi anche appendice.

La Direzione ammetteva quindi che i depositi scelti per la protezione antiaerea non offrivano garanzie per la guerra terrestre. Era infatti impossibile prevedere con esattezza quali aree sarebbero state interessate più violentemente dal conflitto. Gli edifici isolati usati come deposito potevano quindi trovarsi ad essere al centro dei combattimenti ed essere danneggiati, insieme alle opere che ospitavano.

A questo rischio si aggiungeva poi l'altrettanto concreta possibilità di sottrazione delle opere, da parte di privati ma soprattutto delle truppe combattenti.

L'Amministrazione delle Arti era infatti ben consapevole che il proprio servizio di custodia non sarebbe stato sufficiente a difendere le opere d'arte da un eventuale saccheggio da parte delle truppe occupanti. Di conseguenza, era necessario individuare una soluzione alternativa per la protezione delle opere depositate.

La strategia generalmente preferita fu quella dell'accentramento delle opere precedentemente disperse, riducendo il numero dei depositi. In alcuni casi le opere furono addirittura riportate nei centri urbani e murate all'interno di edifici considerati particolarmente sicuri. Quest'ultima soluzione fu adottata principalmente nelle aree dove i bombardamenti erano stati meno violenti. Dove le città furono colpite più intensamente si preferì invece utilizzare depositi al di fuori dei centri urbani ma più difficili da raggiungere e in numero più ridotto. L'accentramento fu ovviamente più frequente nelle vicinanze del fronte, dove il rischio che i depositi fossero coinvolti nei combattimenti era più concreto. Si trattava però di una tendenza diffusa in molte aree del territorio nazionale. In alcuni casi infatti i bombardamenti avevano reso più difficili gli spostamenti necessari per le periodiche ispezioni dei depositi.

In primo luogo, dato l'inasprirsi delle incursioni aeree, era opportuno provvedere alla messa in sicurezza delle opere rimaste ancora nelle sedi originarie.

Già agli inizi 1943, visti i crescenti rischi dei bombardamenti, la Direzione Generale aveva perciò cominciato a premere perché le opere protette *in situ* fossero trasferite fuori città.

Il primo oggetto delle attenzioni della Direzione fu la collezione del Museo Archeologico di Napoli.

Come già accennato, il Soprintendente alle Antichità Amedeo Maiuri aveva infatti deciso di limitarsi alla protezione *in situ* di gran parte della collezione del Museo per via della fragilità e pesantezza delle opere.

La Direzione Generale chiese quindi al Soprintendente di organizzare il trasferimento delle opere verso un deposito, ma Maiuri si dimostrò molto restio ad accettare una simile soluzione.

Dopo diversi tentativi di persuasione da parte dei funzionari centrali, il Soprintendente finalmente cedette alle richieste nel maggio 1943²¹⁵. La destinazione prevista era la Badia di Montecassino, scelta con la speranza che il suo isolamento e la natura religiosa dell'edificio ne garantissero la sicurezza.

Deciso il primo trasporto, la Direzione Generale insistette perché il museo venisse sgomberato completamente, nonostante le complicazioni tecniche che il trasferimento delle opere d'arte più pesanti avrebbe comportato. Maiuri accettò di organizzare il trasferimento di quanto restava nelle gallerie di ricovero, in corso di scavo accanto al museo stesso. Una simile soluzione però non permetteva la conservazione delle opere particolarmente

²¹⁵ *Appunto per il signor Direttore generale delle arti*, 1 maggio 1943, ACS, MPI, AABBA Div. II 1934-40 b. 87.

sensibili all'umidità, come ad esempio i bronzi. Per questi ultimi si decise quindi il trasferimento a Montecassino²¹⁶.

Il 15 giugno 1943 le prime 50 casse contenenti le collezioni più preziose trasportabili del museo furono trasferite a Montecassino, e lì depositate. Il trasporto fu condotto utilizzando mezzi militari, ma nonostante questo l'operazione richiese notevoli risorse.

A quel punto lo scenario cambiò ulteriormente, per via del drastico peggioramento della situazione militare. La crescente frequenza dei bombardamenti nel Mezzogiorno rese più difficile organizzare i trasporti. Inoltre essa indusse Maiuri ad escludere la possibilità di smontare le protezioni costruite attorno alle opere più fragili, a partire dagli affreschi pompeiani. Egli preferì quindi non trasportare le sculture di mole maggiore né quelle più fragili, al contrario di quanto inizialmente previsto.

Il sostanziale collasso di gran parte dei servizi in città rendeva ormai impossibile immaginare un completo sgombero del museo, ma restava confermato il progetto di trasferire almeno le opere trasportabili di maggiore importanza a Montecassino²¹⁷.

Alla fine di luglio Maiuri iniziò a preparare la seconda spedizione, costituita soprattutto dalle più preziose sculture bronzee del museo²¹⁸. Le 15 casse in cui furono imballate le opere erano pronte entro la metà di agosto, quando la prospettiva di un'imminente trasferimento dei comandi militari nella vicina sede della Accademia di Belle Arti rese ancora più urgente la necessità di provvedere ai trasporti.

Nello stesso periodo si recò a Napoli per valutare la situazione l'Ispettore generale Attilio Rossi. Quest'ultimo riconobbe nel proprio rapporto l'impossibilità di provvedere allo sgombero completo. Il dato più interessante della relazione è però il suggerimento, visto il rischio concreto che la situazione fosse portata all'attenzione della stampa locale, di consultare in merito alcuni distinti archeologi. Questi ultimi avrebbero così potuto confermare la giustezza delle decisioni prese dal Ministero davanti all'opinione pubblica²¹⁹. La proposta non ebbe seguito, anche se fu portata all'attenzione del Ministro²²⁰. Essa però rivela la preoccupazione per il morale della popolazione che caratterizzò l'Amministrazione durante il difficile periodo dell'agosto 1943.

Contemporaneamente, però, l'evacuazione delle opere rimaste nelle aree urbane non sembrava più una misura sufficiente.

Sempre durante una delle sue ispezioni napoletane, in questo caso tra il 12 ed il 14 agosto, Rossi incontrò infatti il Soprintendente alle Gallerie Bruno Molajoli. Quest'ultimo ne aveva richiesto la presenza per concordare una nuova strategia per la protezione dei beni nella propria giurisdizione.

A differenza di quanto avvenuto per le antichità, le opere di competenza della Soprintendenza alle Gallerie di Napoli erano tutte state collocate in depositi appositamente allestiti, a Mercogliano, Cava dei Tirreni, Liveri e Salza Irpina. I primi due depositi erano entrati in funzione allo scoppio della guerra, e ospitavano le opere di

²¹⁶ *Napoli- Museo Nazionale- Sgombero. Prot. n. 1988 25 maggio 1943*, ACS, MPI, AABBA Div. II 1934-40 b. 87.

²¹⁷ *Appunto per il Sig. Direttore generale delle Arti, 18 agosto 1943*, ACS, MPI, AABBA Div. II 1934-40 b. 87.

²¹⁸ *Trasferimento di opere d'arte. Prot. N. 2924 31 Luglio 1943*, ACS, MPI, AABBA Div. II 1934-40 b. 87.

²¹⁹ I nomi proposti nel rapporto di Rossi erano quelli di Paribeni, Rizzo, Anti e Biagio Pace. (*Appunto per il Sig. Direttore Generale delle Arti*, ACS, MPI, AABBA Div. II 1934-40 b. 87).

²²⁰ *Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Appunto per sua eccellenza il Ministro 23 agosto 1943*, ACS, MPI, AABBA Div. II 1934-40 b. 87.

prima categoria. Quelli di Liveri e Salza Irpina erano invece stati allestiti dalla Soprintendenza più tardi, nel novembre 1942, e contenevano opere di minor valore.

Di fronte alla prospettiva di una possibile invasione, che a metà di agosto 1943 si faceva sempre più concreta, sembrò infatti opportuno trasferire almeno le opere di maggior valore delle collezioni napoletane dalle località più esposte.

Il Ministero prese quindi accordo per il trasporto, sempre con destinazione Montecassino, delle opere dei quattro depositi, insieme ovviamente al secondo gruppo di opere del Museo Archeologico. Le evacuazioni avrebbero dovuto essere condotte a cominciare da Mercogliano²²¹ che conservava le opere più preziose. Ancora una volta il progetto era di realizzare il trasferimento con mezzi militari.

Contemporaneamente, il Ministero progettava di far spostare anche le opere della Puglia e della Calabria, utilizzando i mezzi rientrati dalla Sicilia. Questo secondo gruppo però sarebbe stato destinato ad un altro deposito in provincia dell'Aquila.

Si delineava quindi il primo piano di evacuazione delle opere mobili dai depositi per allontanarle dal probabile teatro del conflitto.

Un simile piano di trasferimenti era certamente ambizioso, e avrebbe comportato un impegno notevole per le autorità militari, soprattutto considerato il bisogno degli automezzi nel Mezzogiorno per esigenze belliche. Gli uomini della Direzione Generale riuscirono però a persuadere il Ministero della Guerra dell'importanza dell'iniziativa e ad ottenerne la collaborazione. L'uso dei mezzi militari, pur garantendo un notevole risparmio, rappresentava però un fattore di rallentamento delle operazioni.

Data la scarsa disponibilità dei mezzi, infatti, il trasporto da Napoli e dintorni alla Badia di Montecassino fu finalmente effettuato solo tra il 6 e 7 settembre 1943.

Esso avvenne appena in tempo, anche se non per le ragioni immaginate dall'Amministrazione delle Arti. Meno di un mese dopo, il 30 settembre 1943, militari tedeschi diedero infatti fuoco al contenuto di uno dei principali depositi dell'Archivio di Stato di Napoli, situato in una villa in S. Paolo a Belsito, in provincia di Nola. La stessa villa ospitava anche le casse provenienti dal Museo Filangeri, contenenti 43 quadri che andarono persi insieme agli 80.000 tra volumi e documenti provenienti dall'archivio. Si trattò, almeno stando alle testimonianze²²², di un'azione commessa su esplicito ordine del comando locale, il quale era stato informato della natura esclusivamente storica e non strategica dei documenti lì conservati.

I timori per la sicurezza dei depositi erano quindi più che validi, per quanto la responsabilità per la protezione degli archivi non spettasse alla Direzione Generale. È difficile infatti immaginare che non avrebbero corso rischi le opere depositate a Cava dei Tirreni, che fu uno dei teatri dello scontro durante la fase di sbarco alleato. Le

²²¹ Rossi aveva concordato con Molajoli quali opere non sarebbero state trasportate; soprattutto i vetri e le ceramiche perché considerati troppo fragili. Altre opere escluse furono anche quelle di proprietà privata ed ecclesiastica, sulla base della convinzione che i legittimi proprietari avrebbero potuto rivendicarne autonomamente il diritto di possesso sulla base delle leggi internazionali. L'accordo indicava anche quali opere avrebbero dovuto essere assolutamente trasferite. Esso però lasciava alla Soprintendenza la possibilità di altre opere di notevole importanza oltre a quelle indicate, a patto che vi fosse spazio nei mezzi utilizzati per il trasporto.

²²² Si veda la relazione del custode in NA WO 204/2986.

vicende belliche successive avrebbero però dimostrato che anche la nuova destinazione, la Badia di Montecassino, non sarebbe stata al sicuro dai combattimenti.

In ogni caso si trattò del primo esempio concreto di una strategia che sarebbe stata riproposta più volte nei mesi successivi: con l'imminente avvicinarsi del fronte, almeno la porzione più preziosa delle opere sarebbe stata trasferita lontano dalle zone di operazione. Successivamente, però, a questa strategia di massima, tendenzialmente sostenuta dalla Direzione Generale della RSI, non tardarono ad essere opposte alcune alternative. Le Soprintendenze, come già aveva fatto Maiuri, si dimostrarono infatti riluttanti a cedere ad altri il controllo sulle proprie opere, diffidando della capacità delle autorità centrali di proteggerle.

L'operazione di trasporto verso nord delle opere dalle regioni meridionali ebbe però un carattere eccezionale rispetto alle successive: si trattò dell'ultima iniziativa di questo tipo messa in atto autonomamente dalle autorità italiane. I trasferimenti successivi all'8 settembre sarebbero infatti stati compiuti solamente grazie al supporto delle truppe di occupazione. Da quel momento le autorità italiane non furono infatti in grado di organizzarli senza ricorrere al sostegno economico o logistico delle autorità militari prima tedesche e poi alleate. Perfino nei casi in cui i funzionari trasferirono le opere mobili con mezzi propri, i permessi di circolazione furono loro concessi *ad hoc* dalle sopracitate autorità militari.

3.5 *Le opere mobili del centro Italia: l'operato della Direzione romana*

Agli inizi dell'estate del 1943, nonostante l'incertezza della sua posizione, Lazzari cominciò a trattare con la Santa Sede in merito alla possibilità di trasferire nella Città del Vaticano, in territorio neutrale, le più importanti opere d'arte italiane²²³.

²²³ La vicenda è probabilmente la più studiata, anche per la straordinaria disponibilità di documenti e testimonianze dei protagonisti, in alcuni casi ripubblicati anche di recente. Dopo la liberazione di Roma infatti il gruppo dei funzionari centrali dovette rendere conto della propria condotta agli alleati ed al Ministero del Regno. Di conseguenza esiste per questa vicenda un'amplissima documentazione che riporta in dettaglio le attività della Direzione Generale dall'8 settembre al giugno 1944, conservata presso il fondo della Direzione Generale. Essa include anche una serie di resoconti che documentano giorno per giorno gli eventi di quei mesi. In particolare in Archivio di Stato sono conservati rapporti quotidiani firmati dagli ispettori centrali, oltre al già citato diario di Emilio Lavagnino per quegli stessi giorni. Mentre quest'ultimo è probabilmente un estratto del suo diario personale, nel caso dei rapporti quotidiani si tratta evidentemente di verbali preparati allo scopo di documentare l'attività dell'ufficio ed in particolare qualsiasi contatto con i funzionari tedeschi. I documenti in questione, in particolare i verbali quotidiani, sono stati dettagliatamente studiati da Rinaldi 2005 e Klinkhammer 2011 (entrambi gli autori riportano in appendice ai rispettivi articoli anche le trascrizioni dei documenti). I due studiosi hanno però esaminato due versioni diverse del dossier, conservate in due differenti buste del fondo della Direzione Generale. In particolare la versione esaminata da Rinaldi (ACS, MPI, AABBA, Divisione I, personale cessato 1956 b.125) è a mio giudizio la versione che fu consegnata agli alleati dopo il loro arrivo a Roma. Il dossier visto da Klinkhammer (ACS, MPI, AABBA, Divisione III 1929-60 busta n. 257) è invece più completo e fa parte della documentazione sul recupero delle opere d'arte. Essa contiene un verbale in più (quello del 4 novembre), ma manca l'indicazione degli autori e presenta alcune differenze anche nella stesura (per un confronto puntuale vedi Klinkhammer 2011 pp. 217ss). Questa versione rappresenta a mio giudizio una raccolta prodotta per documentare la condotta della Direzione e in particolare i rapporti con i tedeschi (è quanto suggerisce la lettera di accompagnamento di Lazzari, redatta al momento delle sue dimissioni e anch'essa conservata nella busta 257: "Nella relazione allegata troverete, dopo una premessa riassuntiva dei criteri seguiti e delle circostanze di fatto che contribuirono a determinarli, un rendiconto giornaliero del lavoro compiuto: tale diario è stato iniziato dal giorno in cui, dopo l'iniziale confusione e i primi atti d'arbitrio parati o contenuti alla meno peggio con le sole nostre forze, si poterono stabilire con le autorità germaniche dei rapporti continui e regolari e si conseguì un riconoscimento, poi sempre meglio affermato, dell'autonomia direttiva dell'Amministrazione."). L'assenza di

Il piano riprendeva il progetto di mettere al sicuro i tesori più preziosi della nazione, che aveva portato alla creazione dei due depositi marchigiani. Dato il rischio di combattimenti all'interno della Penisola, e le difficoltà dei trasporti, la nuova strategia prevedeva però il trasferimento in territorio neutrale solamente delle opere dell'Italia centrale.

Naturalmente un simile progetto non sarebbe stato privo di problemi. In primo luogo, siccome presupponeva l'arrivo degli alleati nella penisola, nel giugno del 1943 una simile iniziativa sarebbe stata considerata disfattista.

Essa quindi sarebbe stata estremamente compromettente per un funzionario la cui carica era già in bilico come Lazzari. Inoltre, il trasferimento in Città del Vaticano rientrava tecnicamente nella pratica del deposito in paesi neutrali delle opere d'arte contro cui Bottai si era pubblicamente pronunciato già negli anni '30²²⁴. Questa posizione sembrava essere condivisa anche dal suo successore al Ministero Biggini, che quindi avrebbe potuto opporvisi in linea di principio.

Il maggior problema erano però ovviamente le complicazioni diplomatiche di una simile azione. In primo luogo, il Vaticano era estremamente riluttante all'idea di partecipare ad una tale iniziativa, per timore che fosse considerata una violazione della propria neutralità. Non essendo infatti mai stata approvata la bozza dell'OIM mancavano le garanzie internazionali per una simile iniziativa. Proprio per questo, quando nel 1939 la Polonia aveva chiesto asilo alla Santa Sede per alcune delle proprie opere d'arte, la richiesta era stata respinta²²⁵. Naturalmente, il caso italiano era molto diverso da quello polacco, ma sarebbe comunque stato necessario vincere una certa cautela. Restava poi da risolvere un altro nodo ancor più complesso, ovvero quello della

firme ha portato Klinkhammer ad attribuire inizialmente le relazioni quotidiane da lui esaminate ad Argan (Klinkhammer 2005), che effettivamente risulta spesso l'autore dei promemoria. Klinkhammer suggerisce che la versione da lui esaminata provenga dalle carte di Argan e degli altri ispettori e la busta 125 invece dalle carte di De Tomasso (Klinkhammer 2011, p. 217 n.59). Mi sembra invece più probabile che la 257 sia la versione inizialmente redatta per Padova, mentre la 125 sarebbe la versione consegnata agli alleati, che contiene infatti anche il diario di Lavagnino (la richiesta di ulteriore documentazione da parte della Sottocommissione MFAA su sollecitazione del Ministero del Regno è confermata anche dai documenti alleati, vedi cap. 5.1). La busta 257 contiene infatti alcuni documenti provenienti dalle carte di Lazzari e preparati per il Ministero di Padova, come suggerisce la già citata lettera introduttiva.

Rinaldi 2005 propone, in polemica con Klinkhammer 1992 e 2005, un'interpretazione della documentazione che enfatizza molto la diffidenza dimostrata dai funzionari nei confronti dei tedeschi. Ella però trascura forse il fatto che i documenti, inizialmente redatti per rivendicare l'autonomia della Direzione dagli occupanti e agli alleati proprio per assolvere gli autori da qualsiasi sospetto di collaborazionismo, erano concepiti per sminuire la cooperazione con questi ultimi. Il già citato studio di Klinkhammer 2011, pubblicato in risposta alla Rinaldi, propone invece una ricostruzione più obiettiva del rapporto tra Kunstschutz e funzionari romani e dimostra come in realtà esso sia stato determinante nel permettere lo svolgimento di queste operazioni. Gli uomini della Direzione Generale accettarono infatti la collaborazione degli occupanti, pur ponendovi diversi limiti.

Nonostante questi aspetti, non si può negare che da parte dei funzionari romani vi sia stata una certa sfiducia nei confronti degli occupanti, come emerge chiaramente dai diari di Lavagnino. Il ruolo di quest'ultimo è stato oggetto di numerose pubblicazioni, tra cui si segnala la ben documentata ricostruzione della vicenda scritta dalla figlia Alessandra (Lavagnino 2006 e più brevemente 2014), e lo studio di Morselli 2010, che riporta in appendice anche la porzione di diario di quest'ultimo conservata nel già citato dossier, già pubblicato a cura di Molajoli nel 1974 (Lavagnino 1974). A questi documenti si aggiunge, per il periodo a partire dal gennaio 1944, il diario di Palma Bucarelli, Soprintendente all'arte moderna di Roma (Bucarelli 1997) e, limitatamente alle vicende che coinvolsero i depositi marchigiani il già citato diario di Rotondi (Giannella e Mandelli 1999).

²²⁴ Bottai 1938a. Vedi anche 1.7.

²²⁵ Le opere finirono poi nel Regno Unito e da lì furono trasferite in Canada fino a fine conflitto. Vedi Nicholas 1997 p. 40.

restituzione. Non potendo prevedere con certezza lo scenario postbellico, ottenere un accordo sulle modalità di riconsegna delle opere era infatti tutt'altro che semplice.

Nonostante il suo trasferimento, Lazzari continuò le trattative anche dopo il 25 luglio, durante il periodo trascorso alla Direzione Generale delle Biblioteche. Un primo abbozzo di accordo fu raggiunto intorno alla metà di agosto, e Lazzari provvide ad informarne immediatamente la Direzione delle Arti. I funzionari della Divisione iniziarono quindi a programmare i trasporti, preferendo evitare di aspettare che i dettagli fossero finalizzati.

Insieme ai Soprintendenti romani, essi pianificarono il rientro in città delle opere ancora collocate nei diversi depositi. I funzionari erano infatti convinti che, anche nel caso in cui il trasferimento in Vaticano non fosse stato possibile, la dichiarazione unilaterale di Roma città aperta²²⁶ rappresentasse in quel momento una protezione migliore di quella che poteva essere offerta dai depositi. Inoltre, una volta entrato in vigore l'accordo, sarebbe in tal modo stato più semplice trasferire in Vaticano le opere già raccolte in città. Data la situazione, essi decisero di trasferire poi a Roma anche le opere conservate nei due depositi marchigiani di Carpegna e Sassocorvaro. Sarebbero quindi stati trasferiti in città oltre ai pezzi più importanti delle collezioni romane ospitati nelle Marche, anche le opere provenienti dal Veneto e dalla Lombardia²²⁷.

Come nel caso del Mezzogiorno, l'intenzione era di effettuare i trasporti con mezzi militari. Questo però avrebbe sensibilmente rallentato le operazioni, dato il prevalere delle esigenze militari sulle operazioni di protezione del patrimonio artistico. Fu infatti compiuto solamente un trasporto dal Lazio meridionale prima che l'annuncio dell'armistizio mettesse temporaneamente fine all'iniziativa. Esso infatti rese nulli gli accordi con il Vaticano e soprattutto privò l'Amministrazione dei mezzi per compiere i trasporti. Con l'eccezione delle casse trasportate in questa prima spedizione e depositate temporaneamente alla Galleria Borghese, tutte le opere mobili restavano quindi nei rispettivi depositi immediatamente dopo l'8 settembre.

Nel mentre, la preoccupazione dei funzionari per la sicurezza delle opere affidate alla loro custodia era cresciuta sensibilmente a causa dell'occupazione. Questa preoccupazione fu acuita da un episodio verificatosi poco dopo l'8 settembre.

Nella notte tra il 10 e l'11 settembre 1943, all'indomani dell'evasione di Mussolini, un gruppo di soldati nazisti requisì le casse contenute nel deposito del Convento di San Pio a Genazzano. La confisca fu da essi giustificata sostenendo si trattasse di proprietà personali del Duce, pur trattandosi di opere delle gallerie romane. La ragione dello scambio era presumibilmente il fatto che una parte delle casse proveniva dal Museo di Palazzo Venezia. Si trattava però di artefatti della collezione del Museo e non di oggetti provenienti dalle stanze dove risiedeva Mussolini. Inoltre, Le casse asportate includevano però anche pezzi provenienti dalle Gallerie Corsini, Spada e Borghese, il che rendeva sensibilmente meno credibile l'ipotesi di una confusione.

Dopo diverse insistenze, il 16 ottobre la Direzione Generale riuscì finalmente, grazie all'intervento dell'Ambasciata di Germania presso la Santa Sede, ad ottenere che le casse delle opere d'arte fossero depositate presso il caveau della Banca d'Italia a Milano. Nel frattempo esse erano comunque state portate verso il nord Italia e rimasero quindi state sottratte alla custodia della Soprintendenza competente fino alla fine del conflitto.

²²⁶ Per una ricostruzione della vicenda di Roma (e Firenze) città aperta ed una spiegazione del concetto giuridico da parte di uno dei protagonisti della vicenda si veda Vedovato 2002.

²²⁷ Sui depositi marchigiani e le collezioni in essi ospitate si veda capitolo 2.5.

In quei giorni, anche la Direzione Generale, nuovamente guidata da Lazzari, si trovò a riflettere su come affrontare la nuova situazione. In uno scritto dell'epoca, essa descriveva in questo modo le priorità del proprio ufficio:

Comunque, allo stato attuale dei fatti, due problemi si pongono in modo perentorio:

- 1° garantire la conservazione materiale delle opere fine alla fine della guerra;
- 2° garantire il possesso all'Italia nei confronti dello straniero, alleato o nemico che sia.²²⁸

La Direzione Generale non era quindi solamente preoccupata di garantire la protezione delle opere mobili dai danni di guerra. Essa intendeva anche evitare che il controllo delle stesse fosse sottratto alle autorità italiane.

La relazione specificava che quest'ultima esigenza era sentita nei confronti degli occupanti a prescindere dal rapporto con questi ultimi. Non si trattava quindi soltanto di evitarne la confisca da parte degli avversari ma di assicurare all'Amministrazione delle Arti la possibilità di esercitare le proprie funzioni e disporre del patrimonio artistico nazionale.

In un testo successivo, diretto anch'esso al Ministero, Lazzari presentava questa esigenza addirittura come una questione esistenziale per le autorità italiane:

Ma soprattutto alla Direzione Generale si poneva perentoriamente una questione, non tanto di prestigio, quanto di essere o non essere: riacquistare il possesso di fatto del patrimonio artistico in un territorio militarmente occupato e nel quale l'esercizio dell'autorità governativa era fortemente diminuito riaffermando il diritto degli italiani di disporre liberamente, ai fini di una tutela integrale e incondizionata, del proprio patrimonio artistico; ultima e unica ricchezza della Patria nell'era dell'estrema sciagura²²⁹.

Il Direttore presentava quindi il compito dell'Amministrazione come un impegno patriottico, volto a preservare l'autorità italiana almeno sul patrimonio artistico, in un momento in cui le istituzioni nazionali erano sostanzialmente impotenti. Il controllo sul patrimonio artistico da parte di queste ultime era infatti presentato come uno dei pochi baluardi di sovranità rimasti all'Italia sotto l'occupazione.

Il fatto che i beni culturali fossero considerati "ultima e unica ricchezza della Patria" dimostrava lo straordinario valore attribuito al settore, presentato come parte essenziale dell'identità nazionale italiana. La fondamentale importanza dei beni artistici e della loro conservazione per il Paese era del resto già riconosciuta, e sarebbe stata poi ripresa nel dibattito postbellico oltre naturalmente ad essere ribadita dall'articolo 9 della Costituzione Italiana²³⁰.

In questo contesto però la riproposizione del tema del valore del patrimonio artistico rappresentava soprattutto una rivendicazione da parte del Direttore Generale dell'importanza del compito affidato al proprio ufficio.

L'interpretazione di Lazzari è forse troppo apologetica del ruolo svolto dalla Direzione Generale, ma egli descriveva bene le preoccupazioni dell'Amministrazione delle Arti da quel momento fino alla fine del conflitto.

²²⁸ Direzione Generale a Biggini, ottobre 1943, pp. 3-4, ACS, MPI, AABBA Div. III 1929-60 b.257

²²⁹ Relazione sull'attività della Direzione Generale, p.3, ACS, MPI, AABBA Div. I pers. cessato 1956 b.125 (cfr. anche Rinaldi 2005 p. 111). La relazione fu scritta da Lazzari quando questi era già stato sospeso, il che ne spiega il tono ancor più esplicito rispetto al precedente, anche se l'interpretazione della situazione era sostanzialmente identica.

²³⁰ Sul dibattito postbellico in merito alla tutela del patrimonio artistico si veda 6.2.

Il testo però ammetteva anche il sostanziale fallimento di mantenere la propria autonomia da parte italiana. Si trattava di una valutazione realistica, ma difficilmente sarebbe stata apprezzata dal destinatario della relazione.

Oltre a questa implicita ammissione di debolezza, questa posizione presentava un altro aspetto indubbiamente problematico: la diffidenza nei confronti dei tedeschi. Pur trattandosi di un sentimento molto diffuso tra i funzionari delle arti, raramente esso risultava esplicitamente nei documenti ufficiali, anche interni. Dato il clima anche politico, solitamente i documenti dell'Amministrazione tendevano ad insistere quasi esclusivamente sul pericolo rappresentato dagli alleati.

La già citata relazione di ottobre 1943 tende invece a suggerire pari diffidenza nei confronti di entrambi gli schieramenti, pur dichiarando di non poter trarre conclusioni definitive sulla condotta di nessuno dei due²³¹.

La Direzione Generale era però consapevole del contesto in cui operava, e della necessità di mantenere buoni rapporti con i tedeschi. Anche per questo, dopo l'8 settembre essa si dimostrò disposta a rivedere almeno in parte il suo piano di accentramento a Roma. La stessa relazione presentava infatti la questione al Ministero in questi termini:

Ciò premesso, si considera assiomatico che il decentramento delle opere in ricoveri che possono da un'ora all'altra diventare punti strategici o tattici è di gran lunga il più pericoloso che l'accentramento in una grande città. Il fatto che Roma sia stata dichiarata città aperta renderebbe ovvia la scelta, se Roma non si trovasse oggi nelle retrovie del fronte al di là di quelle che fondatamente si presumono essere le linee maestre della difesa germanica; e se, inoltre, il trasferimento a Roma di tutte le opere più importanti non potesse generare, agli occhi degli stessi comandanti germanici che dovrebbero favorire e garantire il trasporto, il sospetto che senza fondato motivo si ritenga l'occupante anglosassone più rispettoso dei beni nazionali che l'occupante germanico.

Subito dopo Roma, benché non altrettanto coperta da immunità giuridica, si ritiene che Venezia presenti le maggiori garanzie per la conservazione delle opere d'arte. Ma poiché le difficoltà di trasportare a Venezia tutte le opere, che per la maggior parte si trovano nell'Italia Centrale, sarebbero molto gravi e addirittura insormontabili per il nucleo principale del materiale archeologico romano, sembra opportuno che i centri di raccolta siano due: Roma e Venezia, rimanendo nella competenza dell'Amministrazione delle Arti la distribuzione del materiale tra i due centri.

Nulla vieterebbe che, per garanzia, le Autorità competenti – ove lo ritenessero opportuno – notificassero direttamente al Governo tedesco e per tramite del Vaticano ai governi inglese e nordamericano l'ubicazione dei due gruppi di opere chiedendo:

- 1°) che i due centri vengano, nell'interesse di tutto il mondo civile, rispettati nel corso delle operazioni militari;
- 2°) che i due depositi vengano in ogni caso lasciati intatti, con l'obbligo da parte nostra di nulla asportare o rimuovere e con facoltà di controllo da parte delle autorità occupanti, fino al termine delle ostilità.

Pertanto, a nostro avviso, il provvedimento da prendere in via di estrema urgenza, sarebbe:

- a) lasciare a Roma tutte le opere d'arte che, per varie ragioni, non fossero trasportabili;

²³¹ "L'esperienza di questo periodo d'occupazione del territorio nazionale, sia da parte degli Anglo-Americani nel Sud sia da parte dei Tedeschi nel Centro e nel Nord, non fornisce elementi per un fondato pronostico sull'avvenire del patrimonio artistico" (Direzione Generale a Biggini, ottobre 1943, ACS, MPI, AABBA Div. III 1929-60 b.257).

- b) fra tutte le opere conservate nei depositi da Roma in su, qualora non fossero tutte trasportabili, scegliere le più importanti e trasportarle a Venezia e precisamente nel palazzo Ducale.²³²

Ancora una volta, il punto di partenza era il riconoscimento dell'inadeguatezza dei depositi che in quel momento ospitavano le opere. Questa valutazione valeva anche per l'Italia settentrionale, nonostante la maggiore distanza dal fronte. Data questa premessa, il testo ribadiva la convinzione che Roma, essendo stata proclamata città aperta, potesse rappresentare una destinazione più sicura per le opere. La relazione riconosceva però che l'accentramento nella capitale delle principali opere non sarebbe stato realizzabile.

La Direzione, e con essa il Ministero, immaginava infatti un imminente arrivo degli alleati a Roma. La vicinanza del fronte avrebbe quindi potuto rendere inadatta la città come deposito principale. Inoltre, lo spostamento di opere verso la capitale poteva risultare sgradito ai tedeschi, che avrebbero potuto interpretarlo come un'attestazione di sfiducia nei loro confronti da parte italiana. Volendo evitare l'impressione di una preferenza per gli alleati, il suggerimento era di predisporre un secondo punto di raccolta delle opere nell'Italia settentrionale, individuato in Venezia²³³.

La distribuzione tra i due avrebbe dovuto prevedere il trasporto a Venezia di gran parte delle opere, lasciando a Roma principalmente le collezioni archeologiche e altro materiale non trasportabile. Il testo specificava però che la questione sarebbe dovuta rimanere "nella competenza dell'Amministrazione delle Arti" il che suggerisce il desiderio di una certa discrezionalità in merito alla scelta, confermata anche dalla definizione piuttosto vaga dei criteri di trasportabilità.

Mancava invece qualsiasi riferimento all'asilo in Vaticano, probabilmente considerato politicamente troppo delicato per essere proposto ai vertici ministeriali. Il desiderio di mantenere un certo grado di accentramento a Roma suggerisce però che questa ipotesi non fosse stata completamente accantonata, come confermarono gli eventi successivi.

In assenza della garanzia rappresentata dalla neutralità vaticana, la Direzione suggeriva comunque una serie di misure protettive a livello diplomatico, pur lasciandole alla discrezione delle "autorità competenti". La proposta delineata dalla relazione riprendeva per molti aspetti il modello della protezione monumentale previsto dalle bozze di trattati prebellici. Ritornavano infatti la segnalazione ai combattenti i due depositi, e addirittura la possibilità d'ispezione da parte degli occupanti, oltre all'impegno da parte italiana a non alterarne in alcun modo il contenuto fino alla cessazione delle ostilità.

Questa proposta non tardò a ricevere risposta dal nuovo governo. Le indicazioni di quest'ultimo, pur non essendo in aperta contraddizione con quanto suggerito alla Direzione, non erano però certamente in linea con quanto sperato dalla Direzione. Il 12 ottobre giunse alla Direzione Generale da parte del Segretario generale agli affari esteri Mazzolini l'ordine di trasferire le opere conservate nei depositi romani verso nord. Si trattava di una decisione concordata con le autorità militari tedesche, che avrebbero di lì a poco dovuto provvedere concretamente al trasporto.

²³² Direzione Generale a Biggini, ottobre 1943, pp. 4-5, ACS, MPI, AABBA Div. III 1929-60 b.257

²³³ Come nota giustamente Marta Nezzo, la scelta di Venezia, "praticamente priva di ambienti sotterranei asciutti" (Nezzo 2011, p. 302) appare inspiegabile, e poteva essere motivata soltanto se si considera la fama artistica della città. È anche possibile che la Direzione nutrisse la speranza di trasformarla in città aperta, mai realmente realizzata.

Visto il precedente di Genazzano, i funzionari della Direzione erano particolarmente preoccupati di fronte alla prospettiva di un'evacuazione delle opere d'arte gestita dai tedeschi. I loro timori furono rafforzati anche dalla vicenda dell'evacuazione delle opere ospitate alla Badia di Montecassino.

Essa conteneva infatti come già detto le casse provenienti da Napoli, oltre alla preziosissima collezione della sua Biblioteca. Nel frattempo però il fronte si avvicinava pericolosamente e i tentativi di ottenere dagli alleati garanzie di immunità dai bombardamenti per l'Abbazia erano falliti. Nel frattempo attorno all'edificio si erano raccolte le truppe tedesche, e tra di esse due ufficiali della Divisione Hermann Goering, che scoprirono quasi casualmente la presenza delle opere d'arte.

Il 14 ottobre 1943, le casse furono evacuate dai soldati tedeschi, ufficialmente allo scopo di allontanarle dal fronte. Esse furono però trasferite presso il quartier generale della Divisione Goering, senza informare né consultare le autorità che ne avevano formalmente il controllo. Il custode del deposito, padre Leccisotti, fu a sua volta evacuato ed accompagnato a Roma, dove gli era stato assicurato sarebbero state trasferite tutte le casse asportate dall'Abbazia. Con lui arrivarono però soltanto le proprietà personali dei monaci ed il Medagliere di Siracusa, che era stato nascosto tra queste ultime²³⁴. Giunto a Roma il 22 ottobre, Leccisotti diede immediatamente notizia alle autorità italiane e vaticane dell'avvenuto trasferimento.

Dato che le Soprintendenze competenti si trovavano aldilà del fronte, la Direzione si assunse la responsabilità di organizzare la restituzione delle casse, ma le sue richieste in questo senso non ricevettero risposta.

In questo contesto, anche la creazione del Kunstschutz e l'arrivo del tenente Scheibert non furono sufficienti a rassicurare gli italiani. Scheibert riuscì a condurre un'ispezione delle casse, e confermò che tutto sembrava in ordine. Ai funzionari della Direzione fu però impedito di verificare personalmente. Nei fatti quindi l'unica informazione ottenuta dall'Amministrazione attraverso il Kunstschutz fu la conferma del fatto che le casse si trovavano a Spoleto sotto la custodia della Hermann Goering.

Data la situazione, i funzionari della Direzione erano comprensibilmente riluttanti ad affidare il controllo di altre opere alle truppe occupanti. Essi quindi ignorarono le istruzioni in merito al trasferimento delle opere al nord, nonostante tecnicamente si trattasse di ordini superiori. Gli uffici romani continuarono gli sforzi per riprendere le operazioni interrotte dall'annuncio dell'armistizio, e per concludere un nuovo accordo con la Santa Sede.

Alla fine di ottobre, Lazzari riuscì ad ottenere un primo assenso dalle autorità vaticane. Di conseguenza il 30 ottobre 1943, in una riunione con gli ispettori centrali Giulio Carlo Argan, Guglielmo de Angelis d'Ossat, il capo della divisione Michele de Tomasso e i Soprintendenti romani, fu deciso di procedere con il trasferimento in Vaticano delle opere dei depositi del centro Italia. Si trattava di un'iniziativa in aperto contrasto con le indicazioni ministeriali, ma i funzionari della Direzione speravano di poter persuadere gli uffici padovani dell'opportunità della soluzione da loro proposta.

Il progetto non fu almeno ufficialmente accolto con favore dal Ministro, che allora si trovava già in Veneto. Gli uomini della Direzione Generale e i Soprintendenti romani decisero però di procedere comunque, e di ritentare le trattative con il Vaticano, certi di agire nell'interesse delle opere loro affidate. Si trattò quindi di un'iniziativa

²³⁴ Si trattava dell'unico gruppo di reperti archeologici siciliani ad essere rimasto sotto il controllo italiano, che era stato portato a Montecassino con le collezioni napoletane.

che, pur essendo stata presa dalle autorità competenti, non aveva un pieno carattere ufficiale. Essa però fu almeno passivamente accettata dai vertici del Ministero, che non fecero nulla per impedirla.

Anche per via di questa situazione anomala fu deciso di coinvolgere nell'impresa alcuni eminenti studiosi²³⁵. Nonostante non fossero parte dell'Amministrazione delle Arti, Lazzari invitò questi ultimi a collaborare in un'azione che aveva il solo scopo "di conservare all'Italia, in quest'ora di pericolo, il possesso del suo patrimonio artistico"²³⁶. Il coinvolgimento di esterni nelle attività di protezione non era naturalmente un evento eccezionale, e trovava un parallelo nella figura degli ispettori onorari, ma il tono dell'appello rifletteva la gravità della situazione in cui versavano gli uffici centrali.

Lazzari riuscì anche ad ottenere la collaborazione del Ministero degli Esteri, in particolare del console Giurati. Grazie alla loro consulenza giunsero finalmente a conclusione le trattative sulle garanzie per la restituzione delle opere e le responsabilità per la loro conservazione.

Nonostante l'iniziativa continuasse a non avere l'approvazione formale da parte degli uffici padovani, essa aveva quindi il sostegno di una serie di uffici chiave. Oltre agli Esteri, Scheibert e Von Tieschowitz espressero infatti il proprio appoggio al piano. La loro approvazione fu anzi con tutta probabilità un fattore determinante per garantire alla Direzione Generale il silenzio del Ministero padovano.

Dal punto di vista formale, i funzionari romani furono però i soli direttamente coinvolti nelle trattative. Non vi presero parte infatti né altri uffici della RSI, né i tedeschi. Bisogna però riconoscere che l'incontro di Von Tieschowitz con Bartolomeo Nogara, Direttore dei Musei Vaticani e interlocutore di Lazzari nelle trattative, favorì senza dubbio l'assenso della Santa Sede.

Ufficialmente però le autorità tedesche furono escluse dalle trattative, su richiesta anche della Santa Sede, lasciando così la responsabilità giuridica esclusivamente nelle mani degli italiani. Questa esclusione fu del resto approvata anche dal Kunstschutz. Essa infatti rappresentava una tutela anche per i tedeschi, proteggendoli da ogni accusa di ambiguità.

L'esclusione dei tedeschi risultava gradita anche alla Direzione Generale. In primo luogo essa doveva infatti assicurare la validità di quanto concordato anche in caso di altri rivolgimenti politici, come spiegava il rapporto di Lazzari:

È da tenersi presente che questo accordo è stato voluto ed attuato esclusivamente dalle Autorità Italiane, cioè dalla Direzione Generale delle Arti posto che il Ministero non vi partecipò in nessun modo, e che più volte le stesse autorità germaniche ebbero a dichiarare nel modo più esplicito che il loro intervento non poteva andare oltre la salvaguardia fisica delle opere, rimanendo allo stato italiano ogni iniziativa per la salvaguardia giuridica ed amministrativa. Ma proprio quest'ultima pareva a noi essenziale, in quanto – se è doveroso riconoscere la correttezza delle autorità tedesche nei confronti delle opere d'arte – nulla poteva e può tassativamente garantire la durata illimitata di tale atteggiamento; il quale, infatti, non riposa sulla bilateralità di un accordo e potrebbe da un momento all'altro, soprattutto nella confusione dell'attuale momento politico, mutarsi radicalmente. Se il

²³⁵ Si trattava in particolare dei professori Pietro Toesca ed Emanuele Rizzo e di Monsignor Costantini della Pontificia Commissione di Archeologia Sacra, a cui fu inviata dalla Direzione Generale una lettera, preparata da Argan, che ne chiedeva appunto la partecipazione a questa straordinaria operazione. L'iniziativa era del resto perfettamente coerente con la pratica, caldeggiata dallo stesso Ministero, di nominare ispettori onorari gli studiosi locali per coinvolgerli in veste ufficiale nell'attività delle soprintendenze per la protezione dalle offese di guerra.

²³⁶ Lettera a Toesca, ACS, MPI, AABBA Div. III 1929-60, b.257.

gesto di un qualsiasi elemento estremista, o un atto di terrorismo o il più futile incidente tra italiani e tedeschi possono volgere in un regime di occupazione un regime di convivenza, è chiaro che ogni persona di buon senso non poteva e non può non desiderare per il patrimonio artistico italiano una garanzia internazionale; specialmente quando, come in questo caso, alla guarentigia giuridica del paese neutrale s'aggiungeva la guarentigia morale della Chiesa Cattolica.²³⁷

Lazzari insisteva quindi sull'importanza di mantenere la gestione delle opere d'arte sotto il controllo esclusivo delle autorità italiane. Come spiega il rapporto, l'interesse a conservare il controllo amministrativo e giuridico del patrimonio artistico era prima di tutto frutto della consapevolezza della precarietà della situazione. L'obiettivo era in primo luogo evitare che un qualsiasi rivolgimento politico inducesse gli occupanti a compiere una rappresaglia a danno delle opere d'arte loro affidate. Questa preoccupazione rivelava ancora una volta il sospetto con cui i funzionari italiani guardavano alle forze militari straniere che si trovavano nella penisola, pur riconoscendo la correttezza dei tedeschi fino a quel momento.

Le parole del rapporto rappresentavano però anche un'ammissione della debolezza delle autorità italiane. L'implicazione era infatti che l'amministrazione sarebbe stata impotente di fronte ai tedeschi, e non sarebbe stata in grado di garantire la sicurezza del patrimonio artistico italiano.

La decisione di porre le opere sotto la protezione di un paese neutrale serviva quindi a garantirne la sicurezza nell'incertezza del momento. Essa però rappresentava anche da parte della Direzione Generale un'ammissione di impotenza, ed il riconoscimento della propria incapacità di proteggere i tesori del paese.

Il ricorso all'influenza della Chiesa Cattolica e alla sua neutralità sembrava quindi il solo modo di compensare la debolezza dell'Amministrazione. Questa descrizione molto franca dell'inadeguatezza delle autorità italiane è ancor più notevole in una relazione destinata proprio al Ministero di cui dichiarava la completa impotenza.

Ancora più pensante da questo punto di vista era l'iniziale rivendicazione del ricovero in Vaticano come un'iniziativa esclusiva dell'ufficio di Lazzari, e non delle autorità ministeriali né dei tedeschi. Nel testo infatti le "Autorità Italiane" sembravano coincidere con la Direzione romana, e quindi con quanto restava del Ministero precedente all'8 settembre.

Come già notato, trattandosi di un rapporto prodotto quando l'autore era già stato rimosso dall'incarico, il documento era spesso anche molto critico nei confronti del Ministero. In questo caso però la formulazione non rifletteva soltanto l'orgoglio di Lazzari per la propria iniziativa, ma un altro aspetto estremamente significativo dell'accordo con il Vaticano.

Una volta assicurato il riluttante appoggio del governo padovano ed il supporto logistico delle autorità tedesche, fu infatti necessario risolvere il problema del mancato riconoscimento della RSI.

Per aggirare il problema Lazzari fece includere nelle trattative Babuscio Rizzo, Regio Incaricato d'affari presso la Santa Sede. Egli era l'Ambasciatore del Regno d'Italia, che a differenza della RSI intratteneva rapporti diplomatici con il Vaticano.

Il coinvolgimento del legato d'affari rappresentava però soprattutto una garanzia in vista della restituzione. L'adesione di un rappresentante del Regno ad un accordo negoziato da funzionari che dipendevano dalla RSI avrebbe infatti assicurato la legittimità del trasferimento delle opere a nome di tutti i governi italiani.

²³⁷ Relazione sull'attività della Direzione Generale, p.5, ACS, MPI, AABBA, Div. I pers. cessato 1956 b.125.

Dopo l'8 settembre sia il Regno d'Italia sia la RSI esercitavano la propria autorità sulle opere d'arte all'interno dei territori da loro controllati. Nel caso però di un'iniziativa come il trasferimento in Vaticano, che coinvolgeva un paese terzo e si sarebbe quasi certamente protratta fino alla fine delle ostilità, era probabile un'iniziativa unilaterale suscitasse polemiche, come avvenuto nel caso della Spagna²³⁸.

Il Vaticano aveva quindi richiesto che il temporaneo trasferimento delle opere fosse avallato da entrambi i governi. Naturalmente, la Direzione Generale non era stata autorizzata dal Ministero ad una simile collaborazione, né lo era stato il regio incaricato d'affari.

I funzionari si assunsero quindi responsabilità che probabilmente esulavano dal proprio incarico, ma essi erano convinti di agire nel superiore interesse del patrimonio artistico nazionale.

Assicurata quindi la collaborazione del legato d'affari, restavano da concordare gli ultimi dettagli.

Il 9 novembre De Tomasso, accompagnato da Argan e Romanelli, si incontrò quindi con Nogara per definire le modalità dei trasporti e soprattutto lo status giuridico delle opere durante la loro permanenza in Vaticano. L'accordo non ebbe mai una redazione scritta, ma i suoi termini sono ricavabili dal verbale dell'incontro preparato dai funzionari italiani:

Si è convenuto che il trasporto da Roma alla Città del Vaticano dovrà avvenire con automezzi civili; e che le opere verranno raccolte, entro casse sigillate, nei depositi della Pinacoteca Vaticana; tali locali che abbiamo visitati, sono ampi, asciutti, ventilati, in tutto idonei all'ottima conservazione delle opere. Se essi risultassero insufficienti, il Prof. Nogara ne metterà a nostra disposizione altri nel Vaticano stesso o in altri edifici che godano del beneficio dell'extraterritorialità. Le casse saranno contraddistinte da numeri, cui corrisponderà un elenco delle opere contenute; l'elenco rimarrà nelle mani delle Autorità italiane. Il Prof. Nogara ha tenuto a far presente, con ciò, che l'ospitalità concessa alle opere in Vaticano non implica una vera e propria presa di consegna. Si è perciò esaminata la questione, assai delicata, della responsabilità delle opere, anche in rapporto all'eventuale occupazione militare di Roma. La soluzione che lo stesso prof. Nogara considera più opportuna è la seguente: che una commissione di funzionari tecnici e amministrativi del Ministero rimanga la virtuale consegnataria delle opere e che ad essa la Direzione dei Musei Vaticani faccia capo per tutte le questioni attinenti le opere: verifiche periodiche, apertura delle casse per qualunque evenienza, etc. Per l'autenticazione delle firme dei predetti funzionari, i verbali di consegna verranno controfirmati e visti dall'Ambasciatore d'Italia presso la Santa Sede. I primi trasporti dovranno aver luogo non appena il Prof. Nogara avrà avuto notizia ufficiale dell'accordo e avrà disposto l'evacuazione dei locali.²³⁹

I termini dell'accordo erano molto chiaramente concepiti per sollevare il Vaticano da ogni responsabilità nella custodia e gestione delle opere che avrebbe ospitato.

²³⁸ Dopo la fine della guerra di Spagna, infatti, le opere affidate dal governo repubblicano al Comitato furono poi ritirate anticipatamente a Ginevra dal governo di Franco che condannò pubblicamente l'iniziativa internazionale accusando la comunità internazionale di avere agito in collaborazione con i suoi nemici. Sulla vicenda si veda Colorado Castellary 2014 p. 52.

²³⁹ Verbale del 9 novembre, firmato da De Tomasso, Romanelli e Argan, ACS, MPI, AABBA, Div. I pers. cessato 1956 b.125.

La prima disposizione, che specificava che i trasporti avrebbero dovuto essere effettuati con mezzi civili, avrebbe protetto la Santa Sede da ogni sospetto di collaborazione con i tedeschi e violazione della propria neutralità²⁴⁰. Inoltre esso avrebbe assicurato eventuali successivi occupanti riguardo al contenuto non militare delle casse.

Lo stesso senso avevano anche i termini per quanto riguardava la custodia dal punto di vista giuridico delle opere. Il Vaticano si dichiarava infatti disponibile ad ospitare le opere, ma non ad assumersene la responsabilità, insistendo affinché la custodia delle opere restasse formalmente in mano italiana. Secondo quanto previsto dell'accordo, infatti, non solo i funzionari vaticani non avrebbero fatto nulla senza contattare le autorità italiane, ma perfino l'elenco delle opere sarebbe rimasto in mano ai funzionari italiani.

Naturalmente, in questo modo Nogara si cautelava anche nell'eventualità che le opere d'arte fossero danneggiate nei trasporti o durante la loro permanenza nei depositi vaticani. Quest'ultima era una preoccupazione più che legittima considerato il notevole valore anche economico degli oggetti in questione, ma le considerazioni diplomatiche dovettero influire non poco sulla decisione.

Mancando la "presa in consegna", le responsabilità del Vaticano sarebbero quindi state estremamente limitate. Inoltre, il coinvolgimento diretto dell'Incaricato d'affari del Regno in qualità di controfirmatario delle ricevute avrebbe garantito un certo grado di legittimità all'iniziativa a prescindere dall'esito del conflitto.

Che questo fosse l'intento della sua partecipazione, anticipato del resto dal suo incontro con Lazzari ancora durante le trattative, fu esplicitamente ammesso da Argan in una lettera del 1945 a Carlo Ragghianti, allora Sottosegretario del Ministero della Pubblica Istruzione:

perché ti sia ben chiaro con quali intenzioni e con quale spirito di lealtà agimmo, ti dirò soltanto che, nell'effettuare la consegna delle opere al Vaticano, facemmo avvallare le nostre firme dal Ministro d'Italia – cioè dal rappresentante del governo Badoglio – presso la Santa Sede: il che significava che le opere avrebbero potuto essere legittimamente ritirate soltanto dal governo legale italiano.²⁴¹

La lettera di Argan aveva certamente lo scopo di giustificare la propria condotta, soprattutto dato l'atteggiamento intransigente dimostrato da Ragghianti verso chi era stato parte del Ministero durante il regime²⁴².

L'ispettore centrale enfatizzava quindi il coinvolgimento di Babuscio Rizzo, presentandolo addirittura come una manifestazione di lealtà nei confronti del governo Badoglio, invece che semplicemente come una misura di garanzia resa necessaria dal mancato riconoscimento diplomatico della RSI e dall'incertezza dell'esito del conflitto. È però molto probabilmente vero che al momento della consegna i funzionari della Direzione Generale prevedevano, e probabilmente anche auspicavano, che le opere d'arte sarebbero state ritirate dal governo del Regno d'Italia.

²⁴⁰ La stessa cautela fu del resto consigliata ai funzionari della Direzione generale anche dal console Giurati per evitare che sembrasse "loro deferito o riconosciuto un compito preciso o riconosciuta una facoltà di ingerenza diretta" (Verbale del 10 novembre, a firma Argan, ACS, MPI, AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.125.)

²⁴¹ Firenze, Archivio Giovanni Poggi, VIII.154.4/1.

²⁴² Sulla figura di Ragghianti e sul suo atteggiamento verso i funzionari della Direzione Generale, vedi più avanti cap.6.1.

Come già accennato, un'altra cautela prevista al momento dell'accordo fu quella di non redigerne una versione scritta. L'idea fu suggerita dal console Giurati²⁴³. Essa era dovuta alla natura almeno formalmente problematica dell'iniziativa, come spiega il verbale dei funzionari della Direzione:

Per incarico del Direttore Generale, assente, telefono al console Giurati del Ministero Esteri. Gli dico che il Prof. Nogara non ha ancora avuto notizia ufficiale dell'accordo intervenuto col Vaticano, e gli chiedo se di tale accordo possa esserci data comunicazione scritta. Il Giurati ritiene che, data la particolare delicatezza della questione, non sia opportuno mettere nulla in iscritto, se non il verbale di consegna o la ricevuta delle opere da parte del Vaticano; questa farà fede dell'accordo raggiunto.²⁴⁴

Non esiste quindi documentazione scritta di quanto concordato tra i funzionari della Direzione Generale e la Santa Sede, all'infuori dei già citati verbali e di un memorandum redatto dalla Direzione Generale ed inviato agli Esteri²⁴⁵. Il fatto che le ricevute ed i verbali di consegna fossero la sola traccia scritta dell'accordo indusse però i redattori a curarne attentamente tutti i dettagli. Essi sono quindi documenti estremamente interessanti, e attraverso le variazioni nella loro formulazione si può seguire l'evoluzione istituzionale durante mesi in cui si svolsero le consegne in Vaticano²⁴⁶.

Una volta concluso l'accordo, i funzionari romani affidarono a Toesca il compito di redigere gli elenchi delle opere da far ospitare in Vaticano, a partire ovviamente da quelle di maggiore importanza. Trattandosi però di compiere una selezione tra opere che erano già state considerate di prima categoria l'elenco non sarebbe stato unanimemente condiviso²⁴⁷.

Il piano iniziale prevedeva il trasferimento in Vaticano delle opere dei depositi laziali, di quelle nelle Marche e di quelle in Toscana. Queste ultime avrebbero dovuto essere spostate a cura delle locali Soprintendenze, mentre la Direzione Generale si sarebbe occupata insieme alla Soprintendenza alle Gallerie di Roma delle opere di Marche e Lazio.

Mentre infatti gli accordi con il Vaticano imponevano che le consegne fossero effettuate con mezzi civili, il trasferimento in città delle opere d'arte sarebbe potuto avvenire solamente con la collaborazione dell'esercito tedesco. Solo quest'ultimo avrebbe infatti potuto assicurare la circolazione dei mezzi. La nota per il Ministero degli Esteri riassume così quanto deciso a riguardo con Von Tieschowitz durante il suo soggiorno romano:

Gli accordi presi con il Barone von Tieschowitz per i trasporti a Roma delle opere d'arte sono i seguenti:

- 1) Compatibilità delle esigenze d'ordine militare, l'Autorità germanica provvederà con propri automezzi, accompagnati da funzionari italiani, allo sgombero delle opere d'arte dai depositi del Lazio, ad eccezione di quello di Genazzano, e al loro trasporto a Roma. La spesa del carburante sarà sostenuta dal Governo Italiano. I trasporti

²⁴³ Giurati era il responsabile dell'ufficio romano del MAE durante l'autunno 1943 e gli inizi 1944.

²⁴⁴ Verbale del 10 novembre, a firma Argan, ACS, MPI, AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.125.

²⁴⁵ Appunto per il Ministero degli Affari Esteri, allegato al verbale del 15 novembre a firma Argan, ACS, MPI, AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.125.

²⁴⁶ Riguardo alle ricevute cfr. Rinaldi 2005 p. 101 e De Angelis 2009 p.139.

²⁴⁷ Ghibaudi 2014 p. 223 n. 13 segnala ad esempio le differenze tra le proposte di Toesca e la selezione di Pacchioni nel caso delle opere di Brera, notando come queste riflettessero anche la formazione dei due studiosi e addirittura le rispettive concezioni del valore artistico di un'opera d'arte.

avranno luogo possibilmente entro questa settimana. Inoltre l'Autorità germanica trasporterà a Roma le opere precedentemente portate da Montecassino a Spoleto.

- 2) L'Autorità competente italiana, con automezzi della Ditta Tartaglia, scortati da funzionari italiani e da guardie armate germaniche, provvederà nello stesso tempo allo sgombero dei depositi di Genazzano e di Carpegna (quest'ultimo ricovero contiene le opere più importanti del Lazio e del Veneto) e al trasporto a Roma delle opere.²⁴⁸

Come si evince dal testo dell'accordo, gran parte dei trasferimenti sarebbero stati effettuati dai tedeschi. Si trattava di una decisione dovuta all'esigenza di contenere i costi, data la cronica mancanza di fondi. Essa riprendeva anche la modalità dei trasporti dell'estate precedente, condotti però con mezzi militari italiani. In questo caso si prevedevano però alcune eccezioni.

Le autorità italiane vollero infatti riservarsi la responsabilità dei trasporti dai principali depositi, e quindi delle opere più preziose. Questa eccezione non era però una manifestazione di sfiducia nei confronti degli occupanti. L'accordo prevedeva infatti che anche i trasporti dagli altri depositi avvenissero alla presenza dei funzionari italiani e fossero quindi strettamente controllati. È invece più probabile che si trattasse di una misura volta ad assicurare l'adeguatezza dei mezzi.

La ditta Tartaglia era infatti specializzata nei trasporti di opere d'arte. Essa era anche tra le poche ad essere ancora in possesso di mezzi attrezzati per garantire la sicurezza delle delicatissime casse durante gli spostamenti. Queste caratteristiche erano ancor più essenziali perché la situazione bellica e lo stato delle strade avrebbero inevitabilmente reso il percorso più accidentato di quanto sarebbe stato in circostanze normali.

I restanti trasporti avrebbero invece coperto distanze inferiori, e di conseguenza apparivano meno rischiosi. L'unica eccezione era naturalmente quello da Spoleto, ma in quel caso la scelta di delegarlo all'esercito tedesco non ebbe nulla di volontario. Quanto scritto a riguardo nella nota per gli Esteri era infatti più un auspicio che un vero e proprio piano di azione. Von Tieschowitz non aveva infatti offerto alcuna garanzia in merito alla riconsegna delle opere portate a Spoleto dalla Divisione Goering, la cui restituzione era ancora tutt'altro che sicura.

Ovviamente i trasporti così concepiti avrebbero comportato una certa spesa, che già sarebbe stata notevole per il rimborso del carburante dei mezzi militari, ma ancora di più nel caso dei trasporti effettuati con i mezzi della ditta Tartaglia. Proprio per questo De Tomasso inviò una richiesta a Padova per lo stanziamento aggiuntivo di fondi (stimati in 12 milioni) sul capitolo della Protezione antiaerea. Questa richiesta avrebbe però incontrato un ostacolo nella riluttanza più volte dimostrata dal governo a finanziare la difesa del patrimonio artistico, acuita in questo caso dallo scarso sostegno del Governo nei confronti dell'iniziativa. Egli quindi pregò nello stesso memorandum il Ministero degli Esteri di intercedere presso Mussolini perché fossero concessi questi fondi aggiuntivi, che sarebbero stati essenziali per condurre a termine i trasferimenti.

Sempre riguardo ai trasporti, l'ultimo dettaglio da definire era la loro segnalazione o meno. I funzionari discussero infatti l'opportunità di comunicare agli angloamericani, utilizzando il Vaticano come intermediario, il percorso e le date dei convogli, per proteggerli da eventuali bombardamenti. L'idea parve però poco opportuna a tutte le parti coinvolte. A meno infatti di non chiudere per lo stesso periodo le strade in questione a tutti i veicoli militari,

²⁴⁸ Appunto per il Ministero degli Affari Esteri, allegato al verbale del 15 novembre a firma Argan, ACS, MPI, AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.125.

la richiesta agli alleati di astenersi dal loro bombardamento non avrebbe avuto fondamento giuridico né la minima possibilità di essere accolta positivamente.

Anche l'ipotesi di utilizzare simboli che rendessero chiara la natura non bellica dei convogli, ad esempio dipingendo una croce rossa sui camion, fu respinta. Una simile misura sarebbe infatti stata più efficace se i convogli fossero stati il più possibile raggruppati, il che avrebbe anche aumentato il rischio di perdite significative. Anche in questo caso però la ragione principale della scelta fu di natura giuridica.

Segnalare i trasporti con uno dei simboli riconosciuti dal diritto internazionale senza avere concordato in precedenza una simile misura con i propri avversari sarebbe infatti stato un arbitrio assolutamente illegittimo. La considerazione valeva sia per la croce rossa sia nel caso del simbolo previsto dalla convenzione dell'Aja, usato sui monumenti italiani. Quest'ultimo era infatti un simbolo esclusivamente destinato agli edifici considerabili neutrali, e dunque non poteva applicarsi ai camion. La croce rossa era invece utilizzata anche per segnalare mezzi di trasporto, ma si sarebbe comunque trattato di un uso improprio, dato che i trasferimenti di opere d'arte non erano ammessi tra i possibili utilizzi del simbolo nella legislazione internazionale.

Oltre ad essere illegittimo, il ricorso alla croce rossa avrebbe avuto delle conseguenze potenzialmente gravissime. Se infatti fosse emerso che la croce rossa era stata utilizzata per proteggere trasporti diversi da quelli previsti dalla normativa, gli alleati avrebbero potuto decidere di ignorarla da quel momento in poi. Di conseguenza sarebbero stati esposti al rischio di bombardamenti anche i trasporti legittimamente segnalati con quel simbolo, come era avvenuto nel caso delle navi ospedaliere britanniche durante il primo conflitto mondiale. Anche in questo caso quindi l'assenza di protocolli internazionali rappresentava un problema per l'opera di protezione del patrimonio artistico.

Definiti i termini dei trasporti, le operazioni di consegna in Vaticano furono autorizzate dal Pontefice a partire dal 15 novembre.

Le operazioni di trasporto delle opere a Roma ebbero però effettivamente inizio solo il 18 successivo, con il recupero delle opere di Minturno e Casamari. Ad effettuare il trasporto fu il tenente Scheibert, ma la verifica dei contenuti delle singole casse e del loro stato di conservazione fu compiuta da Emilio Lavagnino a Castel Sant'Angelo, scelto come punto di accentramento delle opere destinate ad essere trasferite nella Santa Sede. Lavagnino, pur non essendo tecnicamente un componente dell'Ufficio protezione antiaerea della Direzione Generale, aveva provveduto alla verifica ufficialmente in sostituzione di Argan, momentaneamente indisposto. Nonostante non appartenesse formalmente al gruppo di funzionari addetti alle operazioni di difesa del patrimonio artistico, Lavagnino sarebbe stato una figura chiave negli sforzi dei funzionari romani per tutti gli anni del conflitto²⁴⁹.

Probabilmente anche per via dell'assenza di rappresentanti ufficiali del Ministero al momento dell'arrivo delle opere, la prima ricevuta di consegna a Castel Sant'Angelo delle opere di Casamari fu redatta il 29 novembre, quando giunse a Roma il secondo gruppo di casse provenienti dal deposito, ritirate due giorni prima. Essa reca

²⁴⁹ Sul ruolo di Lavagnino si vedano in particolare i già citati Morselli 2005 e Lavagnino 2006.

infatti le firme, a nome del Ministero dell'educazione Nazionale, di De Tomasso, Argan, Romanelli e de Angelis d'Ossat, nessuno dei quali era presente al momento dell'arrivo delle prime opere.²⁵⁰

Nel frattempo, il 27 novembre, era avvenuta anche la prima consegna in Vaticano. La ricevuta dichiarava che De Tomasso, Argan, Romanelli e De Angelis D'Ossat, indicati con le rispettive professioni,

In rappresentanza del Ministero dell'educazione Nazionale, depositano nei locali della Pinacoteca della Città del Vaticano n°16 (sedici) casse contenenti opere d'arte.

Dette casse, contrassegnate con la dicitura Ministero Educazione Nazionale e con i numeri dall'uno al sedici, sono state prese in consegna dal Comm. Prof. Bartolomeo Nogara, Direttore dei Musei Vaticani.

I predetti funzionari del Ministero dell'educazione Nazionale sono a disposizione della Direzione dei Musei Vaticani per qualsiasi provvedimento concernente il deposito delle predette casse.²⁵¹

La ricevuta era poi sottoscritta, come previsto, dai funzionari in questione e da Nogara e Babuscio Rizzo.

Lo schema delle ricevute sarebbe rimasto identico fino alla fine di dicembre, salvo per l'aggiunta negli ultimi due documenti di un quinto nome, quello di Emilio Lavagnino. Come previsto dall'accordo con il Vaticano, i funzionari del Ministero non fornirono un elenco del contenuto ai Musei Vaticani, e tutte le ricevute si limitano a riferire il numero delle casse consegnate. Sempre in coerenza con quanto concordato, le ricevute specificavano anche che qualunque provvedimento concernente le casse sarebbe stato affidato ai funzionari²⁵².

I trasferimenti in Vaticano non furono però il solo problema affrontato dalla Direzione Generale in quei mesi.

Il 22 novembre, pochi giorni dopo l'inizio dei trasporti dai depositi laziali, la Direzione Generale ottenne finalmente le prime notizie delle opere asportate da Montecassino. Nel già citato incontro di presentazione di Evers, infatti, Von Tieschowitz promise che la Divisione Goering avrebbe provveduto a trasferire da Spoleto a Roma le opere d'arte in proprio possesso la settimana successiva. La tempistica fu in realtà diversa da quanto previsto, ma si trattò del primo segnale del fatto che la situazione si era finalmente sbloccata. Grazie soprattutto agli sforzi diplomatici di Mollhausen la Divisione Hermann Goering era infatti stata finalmente persuasa a restituire le opere d'arte. La ragione di questo cambiamento è deducibile da quanto fu dichiarato da Evers il successivo 30 novembre, in una riunione con De Tomasso:

Per quanto riguarda i trasporti da effettuarsi da Spoleto, il Magg. Evers fa presente che si tratta di trasporti che l'Armata Tedesca desidera effettuare con i mezzi propri per avere la soddisfazione di completare l'opera di salvaguardia del patrimonio artistico di una delle più celebri Abbazie, decisa di sua iniziativa. Senonché l'Armata è ora in movimento, e perciò per il momento non ha camions disponibili per effettuare tali trasporti. Comunque assicura che i trasporti saranno effettuati appena possibile.²⁵³

Come traspare dalla comunicazione di von Tieschowitz, l'intenzione del comando tedesco era di presentare la vicenda come un eroico salvataggio condotto dalle truppe. Secondo la versione ufficiale i soldati avrebbero protetto le casse depositate a Montecassino allontanandole dai combattimenti, e le avrebbero poi lasciate a

²⁵⁰ La ricevuta, come la successiva per il trasporto da Civitacastellana, avvenuto il primo dicembre, è conservata in ACS, MPI, AABBA, Div. III 1929-60, b.257.

²⁵¹ Ricevuta di consegna 27 novembre 1943, ACS, MPI, AABBA, Div. III 1929-60, b.257.

²⁵² Rinaldi 2005 riporta raccolte in una tabella le variazioni delle ricevute e le rispettive date.

²⁵³ Verbale del 30 novembre, a firma De Tomasso, ACS, MOI, AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.

Spoleto soltanto perché non avevano a disposizione i mezzi per trasferire il tutto a Roma. una simile interpretazione dei fatti aveva un preciso scopo di propaganda, ma la prospettiva di essere dichiarati degli eroi per una vicenda in cui avevano tenuto una condotta a dir poco discutibile doveva essere stata utilizzata anche per persuadere la Divisione Goering a restituire le opere.

Quest'intenzione del comando divenne ancora più chiara nelle riunioni successive, in particolare in quella del 2 dicembre, quando Evers presentò il contesto in cui sarebbe avvenuta la consegna del primo gruppo di casse provenienti da Montecassino, contenenti le collezioni della Biblioteca e dell'Archivio dell'Abbazia.

Scopo della visita è quello di discutere circa la consegna del prezioso archivio e della biblioteca di Montecassino. Il Magg. Evers fa presente che tale consegna deve essere effettuata con una certa solennità, perché essa ha un profondo significato politico. Si tratta di rispondere alle insinuazioni della radio britannica, che ha additato al pubblico disprezzo l'esercito tedesco, accusato di aver depredato la celebre abbazia di Montecassino. Il Comando Militare Germanico tiene a precisare che l'esercito tedesco si è limitato a mettere in salvo tale materiale, minacciato da sicura distruzione. L'esercito tedesco si attende anzi un'attestazione di riconoscenza per aver salvato nella battaglia manoscritti e opere d'arte preziosissime e, a suo parere, tale attestazione di riconoscenza dovrebbe essere tale da indurre ufficiali e soldati a perseverare nel cooperare per la salvaguardia dei nostri tesori artistici. I camions carichi del prezioso materiale perciò entreranno solennemente in Castel Sant'Angelo, alle ore 12 di mercoledì prossimo, dopo aver fatto una sosta al Colosseo e la consegna avrà luogo presenti i rappresentanti della stampa e gli esponenti dell'Amministrazione interessata. È probabile che ci sia anche una ripresa cinematografica a scopo di propaganda.²⁵⁴

Come riferita dal verbale, la richiesta di Evers poteva apparire ricattatoria. Essa infatti implicava che solamente se l'esercito tedesco avesse ricevuto un'adeguata attestazione di riconoscenza sarebbe stato possibile sperare in un suo continuato impegno per la protezione del patrimonio artistico italiano. Il verbale però rifletteva la percezione dei funzionari italiani, ed è assolutamente possibile che Evers non intendesse risultare minaccioso. La consapevolezza della propria impotenza poteva infatti rendere particolarmente sensibili gli ispettori ministeriali al rischio dell'ostilità degli occupanti.

Vista l'autorità limitata del Kunstschutz all'interno della gerarchia militare è infatti probabile che Evers ritenesse necessario sfruttare ogni occasione per persuadere le truppe a contribuire agli sforzi per la protezione del patrimonio artistico italiano, e che fosse quindi sinceramente intenzionato ad utilizzare la cerimonia come incentivo²⁵⁵.

A prescindere dai toni usati, viste le difficoltà incontrate nella vicenda delle opere di Montecassino, è probabile che i funzionari non vedessero di buon occhio la prospettiva del ripetersi di simili iniziative.

La cerimonia sarebbe infatti stata la celebrazione di un'iniziativa completamente autonoma da parte della Divisione Goering, che aveva agito al di fuori da tutte le regole elaborate per la messa in atto degli sforzi di protezione delle opere d'arte, senza alcun coordinamento con le autorità italiane né con il Kunstschutz. Non si

²⁵⁴ Verbale del 6 dicembre, a firma De Tomasso, ACS, MPI, AABBA, Div. I pers. cessato 1956 b.125.

²⁵⁵ Il coinvolgimento e la sensibilizzazione delle truppe furono del resto un settore di attività anche successiva del Kunstschutz, che nelle regioni settentrionali organizzò addirittura visite guidate ai monumenti italiani per gli ufficiali. Anche la Sottocommissione MFAA avrebbe preso alcune iniziative a questo scopo, organizzando mostre e producendo guide turistiche per i soldati. La pubblicazione di guide destinate alle truppe era un'abitudine comune già ad altri eserciti, compreso quello italiano (cfr. Mignemi 2007 pp. 83s), ma in questo caso esse furono parte di una precisa campagna per sensibilizzare i combattenti alla protezione del patrimonio culturale italiano.

trattava quindi di un episodio da proporre come esempio, ma la sua celebrazione era probabilmente la sola condizione per la restituzione delle opere.

È quindi comprensibile che la richiesta di Evers fosse apparsa ricattatoria ai funzionari italiani, che si trovarono nei fatti costretti ad accettare le condizioni poste dai tedeschi per poter riottenere le opere.

Indipendentemente dalle ragioni per la cerimonia, essa ebbe una particolare importanza propagandistica. Essa coinvolse direttamente anche l'Amministrazione italiana delle Belle Arti, nonostante si trattasse soltanto della restituzione della parte di opere di proprietà dell'Abbazia. Queste sarebbero quindi state restituite al Vaticano invece che della Direzione Generale. La partecipazione dei funzionari di quest'ultima era resa ancor più imbarazzante dal fatto che le opere depositate a Montecassino dalle Soprintendenze restavano invece ancora a Spoleto, nelle mani della Divisione Goering.

Proprio perché si sarebbe trattato nei fatti della restituzione alla Chiesa delle proprietà del monastero, la risposta di De Tomasso ad Evers chiariva che i funzionari italiani avrebbero potuto prendere parte alla celebrazione solo ed esclusivamente in qualità di testimoni:

Faccio presente al Prof. Evers che l'Amministrazione italiana non ha alcuna difficoltà a riconoscere pubblicamente che gli intendimenti dell'Autorità Militare germanica nell'evacuare Montecassino erano quelli, appunto, che la parziale riconsegna delle opere dimostra; ma che proprio per ciò tale riconsegna dovrebbe essere al più presto estesa alle opere d'arte dello Stato, che si trovavano depositate a Montecassino. Quanto al richiesto intervento del personale dell'Amministrazione delle Arti, essi non avranno certo difficoltà a presenziare, *come testimoni*, alla riconsegna delle opere in Castel Sant'Angelo.²⁵⁶

La replica di De Tomasso insisteva volutamente sul fatto che i funzionari delle Arti non avrebbero avuto motivo di intervenire nella cerimonia, non essendo in alcun modo coinvolti. Nonostante questa precisazione, che serviva soprattutto a sollecitare la restituzione delle opere statali, De Tomasso aveva comunque confermato la disponibilità a partecipare alla cerimonia, che era del resto quanto richiesto da Evers.

Vista l'insistenza delle autorità tedesche, Lazzari ordinò che alla cerimonia partecipassero tutti i capi divisione e gli ispettori centrali della Direzione Generale. La consegna avvenne ufficialmente l'8 dicembre a Castel Sant'Angelo, da dove le opere furono poi trasferite in Vaticano il giorno successivo. Oltre ai funzionari della Direzione Generale, vi assistettero le autorità locali, ed ovviamente i rappresentanti della stampa.

3.6 Le opere mobili del centro Italia: le Soprintendenze tra collaborazione e autonomia

Si è già accennato al fatto che l'ospitalità delle opere in Vaticano fu possibile solamente grazie al sostegno che la Direzione Generale seppe raccogliere attorno al proprio piano. Un ruolo fondamentale in questo senso fu ovviamente svolto dalle Soprintendenze, ed in particolare dal Soprintendente alle Gallerie di Roma De Rinaldis. Egli infatti fu fin dall'inizio coinvolto nel progetto, e prese persino regolarmente parte alle riunioni dei funzionari centrali.

²⁵⁶ Verbale del 6 dicembre, a firma De Tomasso, ACS, MPI, AABBA, Div. I pers. cessato 1956 b.125.

De Rinaldis fu quindi il primo Soprintendente a dare il proprio assenso al ricovero delle opere in Vaticano nell'estate del 1943, e contribuì a persuadere anche i propri colleghi.

Il 26 agosto, dopo la conclusione del primo accordo con il Vaticano, egli infatti scrisse a Rotondi una lettera in cui annunciava l'intenzione di recarsi a riprendere le opere da lui portate a Carpegna a giugno. Nella stessa missiva lo pregava di consegnargli anche "poche e caratterizzate da valore supremo" tra le opere di Milano e Venezia. La richiesta era ovviamente stata concordata con De Tomasso e con gli uomini della Direzione Generale. Rotondi però, non essendo al corrente dei dettagli, rispose pretendendo istruzioni scritte del Ministero prima di provvedere alla consegna²⁵⁷.

Rotondi non era forse perfettamente convinto del piano, ma soprattutto non poteva assumersi la responsabilità di decidere delle opere che gli erano state inviate da altre Soprintendenze. La sua richiesta di un ordine ministeriale era quindi anche un espediente per superare questo problema.

Egli però non si limitò a pretendere una conferma dai propri superiori, ma scrisse anche ai due Soprintendenti di Milano e Venezia, chiedendo quali opere di loro competenza inviare. In questo modo egli avrebbe avuto il permesso di tutte le autorità coinvolte prima di mandare le opere a Roma.

Rotondi ricevette solamente la risposta di Moschini, che pur con qualche perplessità inviò l'elenco delle opere, prima che l'annuncio dell'armistizio lo costringesse a cambiare la propria strategia.

La gestione dei depositi si era infatti sensibilmente complicata in seguito all'8 settembre. Nel caso dei rifugi marchigiani i carabinieri addetti alla sorveglianza erano rimasti in servizio nonostante il collasso delle forze armate. Rotondi aveva però comunque fatto togliere tutte le etichette dalle casse nei depositi, nella speranza che questo bastasse a nascondere il contenuto.

Questa misura poteva essere utile contro i saccheggi ma poteva fare sembrare più sospette le casse che ospitavano le opere. Il possibile impatto negativo di questa decisione fu chiaro il 20 ottobre, quando una divisione tedesca si presentò a Carpegna e pretese di ispezionare il deposito alla ricerca di armi²⁵⁸.

A destare la preoccupazione di Rotondi fu però un altro effetto della visita dei tedeschi. La stessa divisione arrestò infatti tutti i carabinieri di stanza nel paese, compresi quelli incaricati della protezione del deposito. I tedeschi comunicarono poi che la responsabilità della sorveglianza sarebbe da quel momento stata assunta direttamente da loro. Anche il Prefetto di Pesaro, a cui Rotondi si era rivolto, non ottenne dal comando germanico alcuna disponibilità a cedere il controllo del deposito agli italiani.

Non potendo risolvere la situazione, Rotondi decise di mettere in sicurezza le opere di Sassocorvaro. Egli le fece quindi trasferire ad Urbino, nel sotterraneo del Palazzo Ducale, in modo da ridurre i rischi se il deposito fosse finito sotto il controllo tedesco. Per nascondere le proprie azioni Rotondi fece addirittura murare le casse rimaste vuote. Poco dopo, il 2 novembre, egli riuscì anche a svuotare il deposito di Carpegna. Il Patriarca di Venezia aveva infatti richiesto che il Tesoro di San Marco, che si trovava appunto a Carpegna, fosse affidato all'Arcivescovo di

²⁵⁷ Giannella e Mandelli 1999 p. 92.

²⁵⁸ Gli ufficiali aprirono anche una delle casse, contenente i manoscritti di Rossini, di cui probabilmente non riconobbero il valore. Presupponendo che il contenuto fosse identico, essi rinunciarono quindi ad esaminare le altre.

Urbino. Il Soprintendente colse quindi l'occasione per portare via dal deposito non soltanto le opere ecclesiastiche ma anche le più preziose tra quelle di proprietà pubblica.

Naturalmente, Rotondi nascose la notizia del trasferimento delle parti più importanti delle collezioni al Palazzo di Urbino, ritendendo che la segretezza della loro ubicazione fosse la migliore garanzia di sicurezza. Egli quindi non informò né gli altri Soprintendenti, né il Ministero.

Di conseguenza, quando Pacchioni decise di ritirare le opere delle collezioni lombarde per portarle nel nuovo deposito allestito dalla Soprintendenza milanese a Sondalo²⁵⁹, si presentò a Carpegna. Rotondi lo informò quindi a voce di avere occultato all'interno del Palazzo Ducale alcuni dei quadri di sua competenza, e ottenne da quest'ultimo l'autorizzazione a lasciarli dove si trovavano. Nonostante l'iniziativa di Rotondi gli avesse impedito di ritirare alcune delle principali opere della sua collezione, Pacchioni approvava quindi la decisione del suo collega di nascondere l'ubicazione per proteggerle²⁶⁰.

Nel frattempo però era stato finalizzato l'accordo con il Vaticano. Visti i problemi incontrati a Carpegna, Rotondi si era nel frattempo convinto della necessità del trasferimento a Roma delle opere. Egli quindi confermò alla Direzione la propria adesione al progetto.

Anche Pacchioni durante il suo viaggio nelle Marche autorizzò Rotondi ad aggiungere le opere di propria competenza nascoste a Palazzo Ducale al gruppo da inviare alla Santa Sede.

Anche le casse provenienti dal Veneto furono incluse nel gruppo diretto a Roma, dopo che il Soprintendente di Venezia decise di delegare la decisione a Rotondi. Inizialmente Moschini aveva infatti pensato di ritirare a sua volta le opere di propria competenza, ma il Ministero di Padova non aveva autorizzato il viaggio.

La segretezza del trasferimento delle opere a Urbino creò alcuni problemi anche in occasione del primo trasporto per Roma, che giunse il 20 dicembre 1943 a Carpegna. Rotondi aveva infatti appena spostato a Sassocorvaro gran parte delle opere ancora rimaste a Carpegna, dato che dopo il ritiro delle opere lombarde il numero di casse si era ridotto a sufficienza da permettere di riunirle in un solo deposito.

Fortunatamente però due dei funzionari inviati dal Ministero, il funzionario della Direzione Alberto Nicoletti e l'economista di Palazzo Venezia Italo Vannutelli, si recano direttamente a Urbino e si coordinarono con Rotondi.

Dato che la spedizione includeva anche il tenente Scheibert in qualità di scorta, i tre funzionari decisero di rimuovere dal loro nascondiglio le opere d'arte occultate nel Palazzo Ducale. Il gruppo si sarebbe poi riunito a Sassocorvaro, per non rivelare l'ubicazione reale delle opere, anche se una parte di esse sarebbe stata caricata a Urbino.

Il ritiro fu documentato dalla compilazione di ricevute dettagliate. La spedizione ripartì quindi per Roma il 22 dicembre, lasciando nelle Marche solamente alcune casse rimaste a Sassocorvaro e i beni delle chiese veneziane, occultati nel Duomo di Urbino. Questi ultimi non potevano infatti essere trasferiti senza l'autorizzazione del Patriarca di Venezia, che mesi prima aveva dato il proprio assenso al piano dopo il via libera alle consegne in

²⁵⁹ Su cui vedi cap. successivo.

²⁶⁰ Su suggerimento di Pacchioni la decisione non fu comunicata nemmeno a Nicodemi, il Direttore dei Musei Civici di Milano, che lo aveva accompagnato nelle Marche per il ritiro delle opere. Sui difficili rapporti tra Nicodemi e Pacchioni vedi più avanti cap 3.6.

Vaticano. Nel complesso, la prima spedizione portò a Roma 13 casse dalla Galleria Borghese, 10 dalla Corsini, i Caravaggio delle chiese romane, 4 casse dall'Ambasciata di Londra, 88 casse da chiese e gallerie veneziane, 3 casse da Brera, per un totale di almeno 300 capolavori.

Le opere erano state ufficialmente prese in consegna da Lavagnino, in quanto capo della spedizione. Egli agiva in quanto sostituto di De Rinaldis, che era stato ricoverato in seguito ad un incidente. aveva sottoscritto le ricevute insieme a Rotondi e di conseguenza ne era il custode formale²⁶¹.

Dopo l'esitazione iniziale, Rotondi e più indirettamente Pacchioni e Moschini aderirono con convinzione all'iniziativa della Direzione.

Molto diversa fu invece la situazione in Toscana. Un primo contatto telefonico con la Soprintendenza delle Gallerie a Firenze, il 12 novembre, aveva avuto come esito una certa disponibilità da parte di quest'ultima, anche se nessun dettaglio era stato definito. Nei giorni successivi però la situazione cambiò radicalmente.

L'indomani infatti Von Tieschowitz annunciò la decisione di proclamare Firenze città aperta, assicurando che era già stata data comunicazione in questo senso agli alleati attraverso il Vaticano.

L'annuncio non comportava in realtà particolari garanzie²⁶², ma indusse il Sovrintendente locale Giovanni Poggi a rifiutare il trasferimento. Egli preferì invece accentrare a Firenze le opere di propria competenza, che erano in quel momento ancora distribuite nei rispettivi depositi. La decisione di Poggi fu probabilmente il risultato del desiderio di controllare per quanto possibile le opere sottoposte alla propria responsabilità, più che di una reale fiducia nell'efficacia della dichiarazione tedesca, ma preoccupò molto i funzionari romani. Il gruppo della Direzione Generale tentò infatti più volte di persuaderlo, nella convinzione che le garanzie offerte dall'ospitalità vaticana fossero di gran lunga preferibili alla semplice proclamazione di città aperta. Poggi però rimase fermo nella propria decisione anche di fronte ai tentativi di persuasione del Ministero degli Esteri e di Lazzari, che si recò personalmente a Firenze. La sua condotta poteva essere considerata forse insubordinazione, ma il silenzio degli uffici padovani in merito alla questione accresceva l'autonomia decisionale dei Soprintendenti.

L'imminente collocazione a riposo dei funzionari centrali contribuì a rafforzare ulteriormente la posizione di Poggi, e pose fine al progetto di trasferimento a Roma delle opere Toscane.

Se infatti gli uffici padovani del Ministero si erano sempre dimostrati piuttosto riluttanti a sostenere l'iniziativa della Direzione Generale, sicuramente non avrebbero approvato la sua continuazione una volta che questi ultimi fossero stati rimossi dall'incarico. Di conseguenza il rifiuto di Poggi avrebbe da quel momento goduto dell'esplicito appoggio del Ministero.

²⁶¹ Per questa ragione il nome di Lavagnino fu aggiunto nelle ricevute di consegna in Vaticano n.9 e 10, datate 29 e 30 dicembre 1943. Si tratta infatti delle due ricevute concernenti le opere provenienti dalla Marche. La consegna di queste ultime in Vaticano fu infatti probabilmente velocizzata per via dell'imminente rimozione dall'incarico dei funzionari della Direzione.

²⁶² Come già accennato, la protezione garantita dallo status di città aperta era piuttosto labile. soprattutto perché ancora una volta si trattò di una decisione unilaterale che gli alleati non riconobbero formalmente, oltre ad essere in realtà un istituto non ben definito e fondato sulla distinzione ormai anacronistica tra struttura difesa e non. Del resto, nel caso di Firenze alla dichiarazione non seguì mai una smilitarizzazione effettiva della città, e di conseguenza l'annuncio di Von Tieschowitz era completamente privo di fondamento.

Ciononostante, la stessa convinzione che aveva fino a quel momento ispirato la condotta dei funzionari della Direzione, avrebbe permesso loro di proseguire nel progetto anche senza l'autorità ministeriale. Con l'eccezione di Lazzari, che dopo la sua collocazione a riposo smise di presentarsi in ufficio, il gruppo dei funzionari ministeriali era infatti determinato a proseguire con l'organizzazione dei trasporti anche dopo la cessazione del proprio servizio.

Questa prima complessa esperienza di protezione del patrimonio artistico durante l'occupazione presenta già alcune delle caratteristiche comuni anche ad altri episodi avvenuti negli anni seguenti, prima tra tutti la sostanziale mancanza di fiducia da parte italiana nei confronti delle autorità occupanti. Durante tutta la vicenda dei trasporti emerge infatti la costante ritrosia da parte italiana a coinvolgere le autorità occupanti. Questa diffidenza si manifestò anche nei confronti degli uomini del Kunstschutz ed anche quando questi ultimi agirono senza alcuna ambiguità nell'interesse esclusivo del patrimonio artistico italiano. Naturalmente in alcuni casi questa scarsa inclinazione a collaborare con le autorità tedesche è volutamente enfatizzata dalle fonti, ma essa emerge anche dai diari scritti durante gli eventi e più in generale dall'effettivo comportamento degli individui coinvolti.

Un secondo elemento significativo è il conflitto interno all'Amministrazione. Esso emerge nella condotta della Direzione Generale in rapporto con Padova, ma è ancora più evidente nel comportamento delle Soprintendenze.

In questa vicenda si dimostra infatti già la tendenza di queste ultime ad agire in modo molto diversificato, e occasionalmente in aperto contrasto con gli ordini superiori. Questo carattere indipendente delle Soprintendenze, che contrastava con il loro status di uffici periferici della Direzione Generale, era probabilmente in parte dovuto alla maggiore autonomia di cui queste ultime godevano prima degli anni '30, a cui una parte del personale doveva ancora essere abituato. Già le prime misure di protezione adottate agli esordi della guerra avevano di fatto delegato ai Soprintendenti l'organizzazione della difesa antiaerea del patrimonio artistico, ma con il proseguire del conflitto il controllo ministeriale si ridusse ancora di più. In seguito al significativo indebolimento delle autorità centrali dopo l'8 settembre non stupisce quindi che i Soprintendenti, già precedentemente inclini ad agire in autonomia, avessero di fatto ripreso il completo controllo sulle opere di loro competenza.

Il fenomeno è reso ancora più interessante dalla contemporanea capacità dai Soprintendenti a coordinarsi tra di loro, già chiara nelle vicende dei depositi marchigiani. Come dimostra anche il ruolo di De Rinaldis, Rotondi operò infatti più sulla base delle indicazioni dei propri colleghi che di quelle ministeriali, e dove le decisioni di Moschini e Pacchioni furono generalmente prese in modo coordinato.

Naturalmente questa generale indipendenza dimostrata dalle Soprintendenze ebbe come conseguenza un ulteriore inasprimento delle già significative differenze tra le singole zone. Con la progressiva diminuzione dell'influenza delle autorità centrali le strategie messe in atto dipesero quasi esclusivamente dall'iniziativa personale dei soprintendenti coinvolti, che non sempre avrebbero scelto l'opzione migliore.

Tutto ciò naturalmente non significa che le autorità centrali rimanessero completamente inattive, ma la loro influenza fu considerevolmente limitata, solitamente alle immediate vicinanze della propria sede, dove potevano verificare direttamente la situazione. Le difficoltà degli spostamenti durante il conflitto, soprattutto in direzione del fronte, rendevano infatti complicato monitorare costantemente la condotta delle soprintendenze, e la scarsità delle risorse disponibili non poteva che peggiorare le complicazioni.

3.7 *Il deposito di Sondalo*

Con il progressivo inasprirsi della guerra aerea e lo sbarco in Sicilia, anche nelle regioni settentrionali erano cresciute le preoccupazioni per le opere non ancora trasferite nei rifugi e per la sicurezza di questi ultimi.

Nel caso della Lombardia, il Soprintendente alle Gallerie di Milano Guglielmo Pacchioni immaginò che nei mesi successivi si sarebbero dovuti organizzare continui trasporti dai depositi più a rischio o vicini al fronte, muovendosi quindi progressivamente verso nord ed evitando le zone di confine verso est e ovest.

In questa prospettiva, era necessario individuare una possibile destinazione finale delle opere che avrebbero via via dovuto essere rimosse dai rispettivi depositi alla ricerca di un rifugio più sicuro²⁶³. Doveva trattarsi di locali situati a nord, in un'area dove sarebbe stata improbabile un'invasione, isolati, caratterizzati da condizioni ambientali compatibili con la conservazione delle opere più delicate e sufficientemente capienti da poter ospitare un numero consistente di esse. A questo scopo, egli individuò come possibile luogo il sanatorio di Sondalo, nell'alta Valtellina, vicino al confine svizzero²⁶⁴.

Già nel giugno del 1943 il Soprintendente di Milano aveva scritto al Ministero proponendo di installare un nuovo deposito nel complesso del sanatorio di Sondalo, di recente costruzione, ma al momento inutilizzato. Sondalo, situata in una delle aree più sicure della Lombardia, visto l'isolamento della Valtellina, era comunque collegata piuttosto bene, ed il trasporto su ruote delle casse sarebbe stato necessario solamente per gli ultimi due chilometri, a partire da Bormio. Trattandosi di costruzioni recenti in cemento armato, la struttura poteva ragionevolmente considerarsi solida, e in quanto ex sanatorio avrebbe potuto godere di un certo grado di protezione dai bombardamenti. Anche dal punto di vista delle condizioni ambientali, si trattava di una situazione ideale, dato che i locali, esposti a sud, garantivano temperature e livelli di umidità perfetti per le opere d'arte. Un'ultima ragione per la scelta, non dichiarata però al Ministero, era la vicinanza al confine svizzero. Essa infatti sarebbe stata estremamente utile nel caso si fosse decisa l'evacuazione delle opere d'arte oltre confine, proposta più volte sollevata dallo stesso Pacchioni ma mai messa in atto per la contrarietà del Ministero. Proprio la vicinanza al confine svizzero, unita all'altitudine, fu infatti la motivazione addotta dal Ministero per il rifiuto iniziale dell'idea di Pacchioni²⁶⁵.

L'*impasse* fu risolta grazie all'intervento del responsabile dei Musei Civici di Milano Nicodemi. Su suo sollecito, il Comune di Milano affittò alcuni locali del sanatorio. Questa iniziativa permise di superare la riluttanza del Ministero affittare altre stanze per le opere d'arte della Soprintendenza. Essa però costrinse i due uffici a una convivenza non sempre facile, soprattutto perché Nicodemi era molto più fiducioso e disponibile nei confronti degli occupanti di quanto Pacchioni ritenesse opportuno.

²⁶³ Bisogna notare infatti che Pacchioni, in contrasto con le indicazioni della Direzione Generale, continuava a ritenere inopportuno l'accentramento delle opere, preferendo suddividere il rischio tra numerosi depositi. A riguardo si veda Ghibaudi 2014 p. 223.

²⁶⁴ Alla storia del deposito di Sondalo è dedicato un articolo di Cecilia Ghibaudi, basato essenzialmente su fonti della Soprintendenza di Milano, che ne ricostruisce le vicende per tutto il periodo bellico (Ghibaudi 2009). Un altro lavoro di simile livello, dedicato in questo caso al deposito di Praglia, attivo dal 1942 al 1945, è Nezzo 2011a. Si tratta di due dei pochi studi dedicati ad un singolo deposito che esuli dalla mera cronaca.

²⁶⁵ Ghibaudi 2009 p.272s.

I trasporti ebbero quindi inizio dopo i bombardamenti drammatici dell'inizio di agosto 1943.

Le prime opere d'arte da mettere in sicurezza furono ovviamente quelle rimaste in città, ed il 26 agosto furono portate in Valtellina i mobili e le suppellettili preziose da Palazzo Reale, o almeno la porzione di essi sopravvissuta al bombardamento dell'8 agosto. Sempre alla fine di agosto furono anche trasferite alcune delle casse provenienti dal Museo Poldi Pezzoli inizialmente depositate al Castello Sforzesco, a sua volta colpito dal bombardamento di agosto.

All'inizio di settembre cominciarono anche i trasferimenti delle opere dai depositi del resto della Lombardia a cui si aggiunsero alla fine dell'anno quelli delle sette casse e tre rulli provenienti da Carpegna.

Nei mesi intercorsi dalla prima proposta avanzata a giugno la situazione era però cambiata radicalmente, e i trasporti furono complicati dall'impatto dei bombardamenti agostani sulle vie di comunicazione, ma soprattutto alla cronica mancanza di risorse e mezzi di cui soffriva la Soprintendenza nell'autunno 1943. I trasporti furono quindi spesso condizionati da criteri diversi dalla semplice importanza delle opere, e la scelta di quali depositi svuotare fu motivata da questioni di opportunità quali la disponibilità di mezzi, concessi solitamente da privati, nelle vicinanze. In questo contesto, le precauzioni adottate per i primi trasferimenti all'inizio del conflitto non potevano essere riproposte trattandosi in questa occasione di operazioni di emergenza e come tali preparate in fretta, con personale e risorse di molto ridotti rispetto agli inizi del conflitto, e senza mezzi adeguati.

Essendo inoltre molto spesso opere realizzate in materiali fragili, il cui trasporto sarebbe stato pericoloso già in circostanze normali, non stupisce che in alcuni casi le opere siano rimaste danneggiate²⁶⁶. Di fronte però al rischio rappresentato dalle operazioni belliche, la priorità era ormai diventata la salvezza delle opere, e le questioni conservative furono necessariamente poste in secondo piano. Il parallelo con questo episodio evidenzia però l'importanza e l'eccezionalità della decisione della Direzione Generale di ricorrere ai mezzi della Ditta Tartaglia per il trasporto delle opere dai depositi marchigiani.

La stessa situazione si verificò anche nel caso della gestione del deposito. I piani iniziali prevedevano infatti per il sanatorio di Sondalo una modalità di funzionamento non diversa da quella dei rifugi organizzati all'inizio del conflitto, con periodiche ispezioni ed un servizio di sorveglianza permanente. La situazione però non avrebbe permesso una simile organizzazione.

In primo luogo, la sorveglianza, chiesta alla fine di agosto al locale comando dei carabinieri, fu concessa in forma di presidio non continuativo, e venne meno temporaneamente all'indomani dell'8 settembre.

Anche le ispezioni di controllo da parte della Soprintendenza furono necessariamente meno assidue di quanto inizialmente previsto. Ancora una volta il problema principale era l'assenza di fondi, a cui si aggiungevano i continui spostamenti che si trovarono a gestire i funzionari. I trasporti verso la sicurezza avevano infatti la precedenza rispetto alle verifiche delle casse collocate in luogo sicuro.

Nonostante questi problemi, il deposito di Sondalo ospitò alcune delle opere più preziose delle collezioni lombarde, e svolse senza dubbio un ruolo essenziale nel garantirne la salvezza durante il conflitto. La sua vicenda esemplifica però le enormi complicazioni incontrate dalle Soprintendenze nell'organizzazione dei depositi durante la seconda fase del conflitto. In questo periodo la scarsità di risorse e l'aumento dei rischi resero

²⁶⁶ È quanto avvenne nel caso della *Crocifissione* del Bramantino, che rimase danneggiata quando la cassa in cui era contenuta urtò la volta di un tunnel durante il viaggio e dovette essere ricucita nel dopoguerra. Cfr. Ghibaudi 2013 p.277.

impossibile rispettare i criteri inizialmente ideati per la conservazione delle opere nei depositi anche in luoghi ancora distanti dal fronte come la Lombardia. Naturalmente molti di questi problemi, come quello della sorveglianza, erano comuni anche ai depositi creati in precedenza. Le difficoltà economiche e logistiche erano però un ostacolo ancora peggiore nel momento della sua prima organizzazione.

La decisione di allestire il deposito di Sondalo dimostra però la crescente preoccupazione per la sorte delle opere d'arte, e soprattutto come l'esigenza di predisporre una possibile evacuazione delle opere in un paese neutrale non fosse sentita in quei mesi esclusivamente dai funzionari romani, per quanto in questo caso il trasferimento in Svizzera non sia mai stato realizzato.

3.8 *I bombardamenti dell'estate 1943 e le prime riparazioni d'urgenza*

L'estate del 1943 segnò uno dei momenti più terribili per i monumenti italiani, a causa del progressivo intensificarsi dei bombardamenti alleati. Il tentativo di fiaccare il morale dei civili con incursioni indiscriminate, abbinato ai bombardamenti resi necessari dalle operazioni belliche vere e proprie, soprattutto in Sicilia e Campania, ebbero come conseguenza in numerose occasioni anche il danneggiamento dei monumenti.

I monumenti danneggiati durante il conflitto furono spesso "vittime collaterali" di incursioni destinate ad obiettivi militari, dovute soprattutto alla notevole imprecisione che caratterizzava i bombardamenti all'epoca²⁶⁷, come nel caso delle bombe su Pompei. Nel caso però di altri bombardamenti subiti dalle città italiane, soprattutto nelle settimane precedenti il 25 luglio, non vi era uno specifico obiettivo militare, ma lo scopo principale era colpire il morale della popolazione civile. In quelle occasioni i bombardamenti furono sostanzialmente indiscriminati, secondo la tecnica definita dell'*area bombing*, e colpirono anche aree estremamente distanti dagli obiettivi militari, tanto da far sospettare perfino che i monumenti stessi fossero il loro obiettivo²⁶⁸. Ad essere bombardata fu gran parte delle città italiane, dalla Calabria al Veneto, con intensità variabile ma sempre senza tentare in alcun modo di limitare i danni agli obiettivi militari, arrivando in alcuni casi a distruggere una porzione molto significativa delle città e del loro patrimonio artistico. Nonostante il dichiarato obiettivo militare, rappresentato dal vicino scalo ferroviario, è da considerarsi in questa ottica anche il primo bombardamento di Roma, il 19 luglio 1943, il più grande subito da una città italiana fino a quel momento²⁶⁹.

Le Soprintendenze furono quindi costrette ad intervenire con una serie di misure di emergenza, rafforzando e completando i lavori di protezione, ricostruendo coperture sui monumenti; bloccando l'accesso dove erano rimasti distrutti gli infissi per prevenire eventuali saccheggi; spegnendo gli incendi causati dagli ordigni incendiari e tentando di mantenere in piedi le porzioni di strutture sopravvissute²⁷⁰.

²⁶⁷ Sull'accuratezza dei bombardamenti nella prima fase del conflitto si veda Gioannini 2012 p. 81.

²⁶⁸ Il discorso vale soprattutto almeno inizialmente per i bombardamenti inglesi, anche se quelli americani, essendo diurni e a loro volta molto imprecisi, apparvero altrettanto indiscriminati. Per le diverse tecniche adottate rispettivamente dall'aeronautica britannica e statunitense si veda Gioannini 2012 p. 90.

²⁶⁹ Gioannini 2012 p.91 sottolinea infatti la consapevolezza da parte alleata delle implicazioni politiche del bombardamento di Roma.

²⁷⁰ Sulla natura dei danni provocati dai bombardamenti sui diversi tipi di edifici si veda Pertot 2008 p. 269-70, che analizza il caso di Milano soprattutto sulla base di fotografie aeree.

Si trattava di uno sforzo considerevole, soprattutto in un contesto di emergenza come quello successivo alle incursioni. Alle risorse comprensibilmente scarse si aggiungevano infatti le inevitabili complicazioni logistiche dovute alle distruzioni provocate dai bombardamenti. Altre difficoltà erano però legate ai conflitti di competenza che già prima della guerra avevano compromesso gli interventi di preparazione delle protezioni.

Dopo il crollo del fascismo, considerato dagli alleati il risultato dei nuovi bombardamenti a scopo terroristico, nell'agosto 1943 la guerra aerea sull'Italia conobbe un'ulteriore intensificazione, con una nuova serie di bombardamenti a scopo puramente terroristico sulle città italiane finalizzata a costringere alla resa il nuovo governo. È il caso ad esempio dei bombardamenti di Milano durante l'agosto 1943.

Nella notte tra il 7 e l'8 agosto ebbe luogo la prima di una serie di violentissime incursioni sulla città di Milano. Si trattò della prima occasione in cui furono colpiti direttamente i monumenti cittadini. Nelle incursioni precedenti essi erano infatti stati danneggiati solamente da schegge o da bombe incendiarie. Prima di quel momento erano quindi stati sufficienti i tempestivi interventi antiincendio, le protezioni e i puntellamenti. Inoltre, nel gennaio 1943 il Soprintendente ai monumenti Chierici ne aveva deciso dei significativi rafforzamenti in seguito ad istruzioni ricevute verbalmente dal Direttore Generale²⁷¹.

Anche queste difese potenziate riuscirono però solamente a limitare i danni, e spesso nemmeno quello, in occasione dei bombardamenti di agosto.

In quest'ultima occasione infatti furono utilizzate sistematicamente le bombe dirompenti, contro il cui impatto diretto nessuna delle protezioni installate sarebbe stata sufficiente. Durante l'incursione del 7-8 agosto fu bombardato il teatro della Scala e distrutto quello dei Filodrammatici, ma fu soprattutto colpito il palazzo di Brera, di cui furono danneggiate in modo significativo la facciata e le sale napoleoniche.

I successivi bombardamenti del 15 e del 16 agosto ebbero conseguenze ancora più drammatiche. Il primo provocò danni ingenti alle chiese di S. Sebastiano e S. Giorgio; all'ex Ospedale Maggiore di via Festa del Perdono, ai Palazzi Urini, del Senato, Silvestri e Serbelloni, negli ultimi due casi provocando la perdita anche dei relativi affreschi. A questi si aggiunse anche l'incendio di Palazzo Reale, che distrusse tra gli altri il salone delle Cariatidi.

Fu però l'incursione del giorno successivo a mettere completamente in ginocchio la città, impedendo lo spegnimento degli incendi ancora in corso ed aggiungendo nuovi terribili danni. Le strutture colpite nei giorni precedenti continuavano a bruciare e in alcune zone della città le comunicazioni restavano interrotte al momento del primo rapporto di Chierici alla Direzione Generale. Esso riferisce di una situazione drammatica, in cui gran parte dei monumenti milanesi risultavano danneggiati o distrutti. Sempre stando allo stesso rapporto, le misure di difesa antiaerea si erano comunque rivelate utili, a differenza di quanto avvenne quasi contemporaneamente nel caso di Santa Chiara. Le protezioni costruite attorno al Ciborio di Sant'Ambrogio e al Cenacolo, superando le aspettative, garantirono l'incolumità di questi ultimi nonostante in entrambi i casi gli edifici che li ospitavano fossero stati colpiti e parzialmente distrutti nel bombardamento. A questo riguardo, Chierici notava ancora che

²⁷¹ Si trattava soprattutto della preparazione di ulteriori murature ed armature in legno e sacchi di sabbia, oltre alla rimozione dei gruppi statuari ancora presenti nelle piazze. Questi provvedimenti erano in gran parte già previsti nei piani precedenti ma furono effettivamente messi in atto o completati solo di fronte all'acuirsi dell'emergenza. cfr. De Stefani 2011 p.346.

lo stesso sarebbe avvenuto nel caso del Duomo se fossero state adottate le misure di protezione previste per la facciata, escluse per “altissimo giudizio” in senso contrario²⁷².

In una situazione di questo genere lo sforzo immediato della Soprintendenza dovette necessariamente essere diretto allo spegnimento degli incendi. Si trattava però di un compito più difficile di quanto potrebbe sembrare, dato che i monumenti non furono i soli edifici ad essere colpiti e le richieste di autopompe erano di molto superiori al numero di quelle effettivamente disponibili. A questo si aggiungevano poi gli ovvi problemi dovuti alle interruzioni delle comunicazioni, che rendevano ancora più difficile la situazione.

Un esempio di queste difficoltà è rappresentato dal caso del palazzo di Brera, che continuò a bruciare per diverse ore. La singola autopompa fornita dai pompieri su insistenza di Pacchioni non bastò infatti a spegnere l'incendio, nonostante su intercessione della Direttrice della Biblioteca Braidense, la dottoressa Schellembid, il Comando Militare avesse fornito alcuni camions per i trasporti in sostituzione dell'autopompa. Anche nel caso di Sant'Ambrogio l'intervento fu possibile solo grazie all'insistenza di un'altra dipendente della Soprintendenza alle Gallerie, Fernanda Wittgens, che dovette convincere personalmente il Comandante dei pompieri ad intervenire nella basilica²⁷³.

La questione era estremamente delicata, perché giustamente avevano la priorità i rifugi antiaerei, anche quando le speranze di ritrovarvi dei sopravvissuti erano minime se non inesistenti.

Gli stessi problemi, legati alle difficoltà logistiche ma soprattutto alla natura non prioritaria degli interventi sui monumenti, caratterizzarono anche la fase successiva.

Chierici segnalò infatti sin da subito che occorreva raccogliere tutti i frammenti di natura artistica, come parti di decorazioni o affreschi, tra le rovine, in vista di una possibile ricostruzione dei monumenti danneggiati. Oltre a quest'opera di raccolta erano però necessari anche numerosi interventi di messa in sicurezza e puntellatura delle opere rimaste danneggiate e di protezione ulteriore delle opere ancora esposte. Naturalmente, visti i precedenti, Chierici diede ordine di utilizzare preferibilmente tubi metallici. Questi ultimi erano meno comuni del legno, ma preferibili in caso di bombe incendiarie, e fortunatamente sarebbero stati offerti gratuitamente dalla ditta Innocenti. In questo caso quindi la situazione fu risolta dal ricorso al contributo di privati, ottenuto probabilmente tramite i contatti del Soprintendente. Grazie ad esso la Soprintendenza riuscì a compensare le mancanze, soprattutto in termini di risorse, dell'Amministrazione.

La Soprintendenza ai monumenti era però contemporaneamente alle prese con diverse altre difficoltà, essendo stata costretta ad abbandonare la propria sede di Palazzo Reale a causa dei bombardamenti per trasferirla a Pavia. Inoltre essa doveva fare fronte ad una significativa carenza di personale, ulteriormente diminuito a causa delle ferite dovute ai bombardamenti stessi. Nei giorni finali di agosto 1943 la Soprintendenza aveva quindi a disposizione un solo architetto, chiamato a svolgere ben più compiti di quanto potesse una sola persona.

I lavori avrebbero dovuto quindi essere svolti utilizzando personale appartenente ad imprese private e di conseguenza avrebbero richiesto una spesa piuttosto ingente. Rivoltosi al Ministero per ottenere i fondi

²⁷² De Stefani 2011 p. 347. La ragione principale per il rifiuto di installare le protezioni era propriamente dovuta essenzialmente al costo eccessivo di simili strutture.

²⁷³ Ghibaudi 2009 p. 274 n.19.

necessari, Chierici ricevette in risposta la promessa di un ulteriore stanziamento per la protezione antiaerea. Il Ministero però aggiunse che i lavori di puntellamento e di raccolta dei frammenti, in quanto tecnicamente operazioni di ricostruzione e quindi di restauro "strutturale", erano di competenza del Ministero dei Lavori Pubblici, e di conseguenza del Genio Civile²⁷⁴. Quest'ultimo aveva però in primo luogo da affrontare altre questioni, dato che in seguito ai bombardamenti risultava distrutto il 70% delle abitazioni cittadine. Di conseguenza comunicò a Chierici la disponibilità ad effettuare i puntellamenti, ma solamente su preciso ordine del Ministero dei Lavori Pubblici, dovendo provvedere alla sicurezza delle persone prima che a quella del patrimonio artistico. Oltre alla bassa priorità attribuita ai monumenti, la competenza del Genio sollevava anche un altro problema, legato invece alle diverse sensibilità tra di esso e la Soprintendenza. Le due istituzioni avevano infatti valutazioni molto diverse su quali interventi potessero essere ritenuti opportuni o meno su di un edificio monumentale, e non sempre gli uomini del Genio avevano una preparazione storico-artistica sufficiente per operazioni di tale delicatezza.

I due uffici giunsero a una mediazione che avrebbe permesso al Genio Civile di restare formalmente responsabile dei lavori, e alla Soprintendenza di assicurarne l'esecuzione: Chierici avrebbe richiesto al Genio attraverso la Prefettura l'assegnazione di materiali e personale per i lavori ed il Genio avrebbe poi affidato l'incarico dei lavori ad una ditta privata, l'impresa Colombo e Pasi. Si trattava di una procedura estremamente macchinosa, ma tecnicamente compatibile con la distribuzione delle competenze prevista dai Ministeri. Con questo metodo si riuscì a provvedere entro il gennaio 1944 ai lavori di rafforzamento del Cenacolo, la cui parete era la sola rimasta in piedi della stanza. Fu completato anche il consolidamento della cupola di Santa Maria delle Grazie, sopravvissuta per miracolo ma comunque pericolante in seguito al bombardamento, e la copertura delle navate di Sant'Ambrogio.

Oltre a garantire la stabilità dei monumenti colpiti, in modo da evitarne la demolizione e preservarne il valore artistico, era infatti fondamentale assicurare alle opere la protezione dagli agenti atmosferici il più in fretta possibile. L'esposizione alle precipitazioni invernali avrebbe infatti compromesso ulteriormente la conservazione delle opere non coperte, soprattutto nel caso di lavori particolarmente fragili quali il Cenacolo vinciano e il mosaico di Sant'Ambrogio. Nonostante questi primi successi però anche questa soluzione era problematica. Già nel luglio del 1944, meno di un anno dopo l'inizio dei lavori, un nuovo cambio nelle procedure costrinse ad interrompere i lavori in corso e rese impossibile iniziarne di nuovi.

La situazione milanese era però parte di un problema più ampio. La questione delle competenze e dei rapporti con il genio civile era infatti comune a tutto il territorio nazionale, anche se ovviamente era particolarmente sentito nelle città che avevano subito i bombardamenti più intensi.

Le difficoltà nella collaborazione tra le Soprintendenze e le sedi provinciali del Genio Civile erano infatti in primo luogo dovute alla mancanza di indicazioni chiare da parte dei rispettivi Ministeri. Nonostante alcuni tentativi da

²⁷⁴ La norma all'epoca vigente prevedeva infatti che i restauri architettonici e strutturali fossero affidati ai Lavori Pubblici, con un ruolo di supervisione da parte delle Soprintendenze, mentre ai restauratori professionali da esse dipendenti spettava soltanto il restauro artistico. Bisogna però notare che questo era almeno parzialmente in contraddizione con le Istruzioni per il restauro dei monumenti redatte dal Ministero nel 1938, che prevedevano che "ogni restauro dovrà essere condotto o direttamente dagli organi tecnici del Ministero della Pubblica Istruzione, o sotto il controllo e secondo le direttive degli stessi" (Monti 1995 p. 34). Questo criterio fu però considerato soddisfatto dalla supervisione delle Soprintendenze nel caso di interventi affidati al Genio, nonostante le complicazioni che una tale soluzione comportava. Sulle contraddittorie valutazioni sull'operato del Genio Civile espresse all'epoca si veda Perot 2008 pp.290 ss.

parte di de Angelis d'Ossat di ottenere la collaborazione della competente Direzione Generale dei Lavori Pubblici, quest'ultima non produsse mai istruzioni precise sulla questione. Ancora una volta quindi gli uffici locali si trovarono a dover gestire in modo totalmente autonomo e spesso disuniforme la situazione a causa dell'assenza di indicazioni da parte delle autorità centrali. Comprensibilmente alcuni Soprintendenti interpretarono questa situazione come un tentativo da parte degli organi superiori ministeriali di disfarsi del problema lasciando di fatto ai rispettivi uffici territoriali il compito di trovare di volta in volta una mediazione. La sorte delle opere coinvolte sarebbe quindi interamente dipesa dai rapporti tra essi e in alcuni casi addirittura dalla compatibilità caratteriale dei funzionari coinvolti.

A conferma della diffusione del problema, si registrò anche in questo caso almeno un tentativo di coordinamento tra le Soprintendenze. Alla fine di agosto 1943 Chierici ricevette infatti una lettera da Carlo Ceschi, Soprintendente ai monumenti di Genova, che proponeva un incontro con il loro collega torinese. Esso avrebbe avuto lo scopo di discutere i rispettivi problemi con il Genio Civile e con i suoi ingegneri, che rappresentavano un serio ostacolo al sereno svolgimento dei compiti delle tre Soprintendenze. Non risultano in questo caso notizie di alcun effetto di questa proposta²⁷⁵, ma questa si inserisce perfettamente nella tendenza già dimostrata delle Soprintendenze a prendere iniziative anche coordinate in autonomia dal Ministero.

Le difficoltà logistiche ed organizzative erano ovviamente ancora più significative in Campania, dove ai primi di settembre l'avvicinarsi del fronte aveva reso la situazione particolarmente difficile. All'impossibilità degli spostamenti e alle considerevoli difficoltà causate dai bombardamenti si aggiunsero infatti i problemi provocati dalla massiccia presenza di truppe nell'area.

Si è già accennato al bombardamento del 4 agosto di Napoli, che fu il più brutale di una serie di incursioni aeree alleate sulla città iniziate a novembre 1940 e concluse solo il 7 settembre, dopo la firma dell'armistizio. A differenza del caso milanese, in cui i tre tragici bombardamenti agostani furono rigorosamente notturni, quella del 4 agosto fu un'incursione diurna, la quarta nel 1943, che colpì a tappeto l'area individuata, in questo caso il porto, e si rivelò ancora più violenta di quelle notturne condotte dagli inglesi nei mesi precedenti²⁷⁶.

Nel caso della città partenopea però la gran parte degli interventi di riparazione fu rimandata, poiché a partire dal settembre 1943 la città fu occupata prima dai tedeschi e poi dagli alleati. In questo contesto era impossibile per le autorità italiane alcuna iniziativa autonoma. Inoltre il Soprintendente ai monumenti della città Giorgio Rosi si trovava a Roma quando l'annuncio dell'armistizio e lo sbarco alleato gli resero sostanzialmente impossibile il rientro nella propria sede. Di conseguenza il Soprintendente alle gallerie Bruno Molajoli si trovò a dover dirigere entrambe le Soprintendenze mentre il collega rimaneva invece come funzionario temporaneo della Direzione Generale a Roma.

²⁷⁵ De Stefani 2011 p.348 ipotizza che l'incontro non si sia nemmeno svolto, per una precisa volontà di Chierici, a suo giudizio troppo prudente per prendere un'iniziativa che poteva essere interpretata come un segnale di dissenso nei confronti del Ministero. In effetti le difficoltà logistiche ed i rivolgimenti politici delle giornate successive lo avrebbero reso estremamente difficile da organizzare.

²⁷⁶ Generalmente l'aeronautica statunitense, i cui quadrimotori riuscivano a mantenere una quota più alta rispetto ai bimotori della RAF, colpiva infatti nelle ore diurne, quando la luce assicurava una visibilità maggiore anche da distanza, mentre le forze aeree britanniche bombardavano di notte, sfruttando il buio per proteggersi dalla contraerea.

La maggior parte delle operazioni di restauro fu quindi compiuta solamente dopo l'arrivo in città del locale responsabile MFAA Paul Gardner e in collaborazione con quest'ultimo.

L'intervento immediato della Soprintendenza quasi impossibile nel resto della Regione, soprattutto a sud, dove la vicinanza delle operazioni di sbarco mise a rischio alcuni dei più importanti siti archeologici della Campania. Nel caso di Paestum, che pure fu proprio una delle spiagge di sbarco delle truppe angloamericane, le vicende belliche non ebbero gravi conseguenze, ma anzi permisero la scoperta di un nuovo sito. Lo stesso non si può dire però per i siti vesuviani. Ercolano uscì sostanzialmente indenne nonostante fosse stata bombardata nell'aprile 1943, ma Pompei fu gravemente colpita durante la fine dell'estate²⁷⁷.

La prima incursione su Pompei avvenne la notte del 24 agosto, e colpì essenzialmente la zona sud occidentale del sito, con un bombardamento di ordigni di medio calibro sulla zona nord-orientale del foro, il portico della Casa di Trittolemo, la Casa di Romolo e Remo, mentre un'altra ondata di portata maggiore distrusse una buona porzione della zona di Porta Marina, compreso il Museo Pompeiano e la relativa collezione.

Il bombardamento del sito ebbe una certa eco mediatica²⁷⁸, e sollevò una notevole indignazione, tanto da indurre Radio Londra a intervenire per giustificare l'episodio, motivando l'incursione con la presenza nelle immediate vicinanze della zona di Porta Marina di un comando tedesco, in realtà costituito solamente da un gruppo di ufficiali residente in un albergo nei dintorni²⁷⁹.

Il reale obiettivo dei bombardamenti dovevano però essere le vie di comunicazione nelle immediate vicinanze, che sarebbero del resto state la principale ragione delle successive incursioni sul sito²⁸⁰.

Fortunatamente ad essere colpite furono soprattutto strutture per così dire minori, ma in un sito dell'importanza di Pompei si trattava comunque di perdite estremamente significative e soprattutto il fatto che le bombe avessero colpito soprattutto edifici di importanza limitata era il risultato di una felice coincidenza più che il prodotto di una scelta oculata.

Anche in questo caso gli interventi di restauro non poterono essere immediati. Non essendovi da spegnere incendi ed essendo il sito piuttosto isolato questo ritardo era però meno problematico di quanto non fosse nei centri cittadini come Napoli o Milano. Nonostante le comprensibili difficoltà logistiche, Pompei aveva infatti il

²⁷⁷ Sui danni subiti da Pompei durante il conflitto si veda nello specifico Garcia y Garcia 2006.

²⁷⁸ Garcia y Garcia 2006 p. 21 riferisce di almeno 2 articoli sul Giornale d'Italia.

²⁷⁹ È probabile che gli alleati avessero agito sulla base di informazioni almeno parzialmente inesatte, ma tutt'altro che implausibili, se si considera che, nonostante le vibranti proteste di Maiuri, il comando tedesco aveva installato una batteria davanti alla Torre di Mercurio, utilizzando addirittura quest'ultima come deposito per le munizioni. La stessa situazione si sarebbe del resto riproposta nel successivo maggio 1944 nel caso del bombardamento di Villa Adriana a Tivoli, dovuto anche in questo caso a presunte installazioni tedesche nelle vicinanze, in realtà costituite solamente da una postazione radio, segnalate in questo caso agli alleati dai locali partigiani.

²⁸⁰ I successivi attacchi avvennero infatti durante la fase più drammatica dello sbarco alleato, quando sembrava addirittura che la controffensiva tedesca potesse respingere le truppe angloamericane. In un simile contesto, diventava imperativo fermare l'arrivo di ulteriori rinforzi per le truppe tedesche. Di conseguenza la linea ferroviaria di Pompei, che insieme alla parallela statale costituiva un punto di passaggio obbligato per raggiungere la zona dove si combatteva, divenne un obiettivo vitale per il comando alleato. Nella settimana seguente all'inizio della controffensiva tedesca il 13 settembre si registrarono infatti 9 diversi attacchi che colpirono il sito. I documenti alleati riferiscono di 200 bombe, mentre "non meno di centocinquanta" è la stima offerta all'epoca da Maiuri, anche se con tutta probabilità il numero totale di bombe fu sensibilmente maggiore (Garcia y Garcia 2006, 24 n.15).

vantaggio della costante presenza dei dipendenti della Soprintendenza. Con l'eccezione di uno dei custodi rimasto ferito durante il bombardamento del 24 agosto, il personale era ancora al proprio posto e poteva constatare immediatamente l'entità dei danni e documentarli. Si trattava di un dettaglio essenziale, soprattutto data l'assenza di Maiuri, ferito da artiglieria mentre tentava di raggiungere le rovine in bicicletta proprio allo scopo di verificare i danni al sito.

Negli stessi giorni del bombardamento di Pompei si verificò anche quello che sarebbe forse stato il danno più significativo subito dai monumenti campani fuori da Napoli. Il 13 settembre, e nuovamente nei due giorni successivi fu infatti colpito dai bombardamenti alleati il Duomo di Benevento.²⁸¹

Ancora una volta il fatto che la cattedrale fosse segnalata con il simbolo previsto, chiaramente visibile ed identificabile, non era minimamente servito a proteggerla, dato il prevalere della necessità militare sulle altre considerazioni²⁸².

La dinamica del danneggiamento del Duomo non fu molto diversa da quella di Santa Chiara, nonostante la chiesa fosse in questo caso stata colpita più volte, da tre successivi bombardamenti. Anche in questo caso i danni furono provocati soprattutto da bombe incendiarie, e le parti marmoree subirono una calcinazione dovuta al calore, in parte anche favorita dalle installazioni protettive in legno.

Il soffitto della navata principale crollò completamente, distruggendo anche l'abside e la gran parte degli affreschi e delle decorazioni scultoree, le cui protezioni realizzate in lastre di amianto si rivelarono completamente inutili. Il danneggiamento del Duomo fu tale da indurre Henry Newton, che ispezionò l'edificio per la commissione MFAA a luglio 1944, a stimare che il 90% della struttura fosse completamente distrutto, mentre restava in piedi solamente il campanile.

Le maggiori preoccupazioni erano però destinate da uno dei più significativi tesori della Cattedrale, le sue porte bronzee. Queste erano state coperte con sacchi di sabbia e sopravvissero marginalmente meglio del resto della struttura, ma molti dei 72 pannelli che li componevano furono danneggiati, spesso in modo grave²⁸³. I pannelli furono però conservati nel complesso del santuario, in locali completamente inadatti. Nonostante le proteste dell'amministrazione italiana e di quella alleata, l'Arcivescovo rifiutò di autorizzarne il trasferimento al museo civico in attesa del restauro.

L'esistenza di contrasti tra l'autorità ecclesiastica e l'amministrazione italiana era del resto anche la causa della mancata rimozione delle parti rimovibili tra le decorazioni della cattedrale, a partire proprio dal portale. Il trasferimento delle parti asportabili era una soluzione normalmente prevista tra le misure di protezione, diffusamente utilizzata in altre aree d'Italia²⁸⁴.

²⁸¹ Henry C. Newton, *Report of Bombing of Benevento* NA WO 220/624.

²⁸² L'obiettivo del bombardamento era quasi certamente Ponte Cadore, che costituiva un essenziale punto di passaggio per la ritirata tedesca. Bisogna anche notare che il simbolo, per quanto previsto dalla Convenzione dell'Aja, era sostanzialmente stato utilizzato per iniziativa unilaterale dell'Italia e non è quindi nemmeno assicurato che i piloti alleati fossero stati informati del suo significato, soprattutto durante il periodo precedente il 1944, quando il coordinamento tra Sottocommissione e MFAA era praticamente inesistente.

²⁸³ I pannelli furono esaminati nel dettaglio ed il loro stato di conservazione descritto nel febbraio 1944 da un altro ufficiale MFAA, Ernst De Wald.

²⁸⁴ Tra di esse il parallelo più vicino erano probabilmente le porte del Battistero di Firenze. Vedi anche cap. 2.3.

Trattandosi però di un luogo di culto, una simile iniziativa richiedeva il via libera delle autorità ecclesiastiche, e nel caso di Benevento la diffidenza della Curia impedì di affidare alla Soprintendenza le decorazioni della chiesa, esponendole quindi a enormi rischi.

È anche possibile che la Soprintendenza non abbia troppo insistito per superare questa riluttanza, dato che il numero di opere da trasferire nei depositi in Campania era stato molto più alto del previsto. Questo poteva aver indotto i funzionari incaricati a considerare prioritario lo spostamento al sicuro delle opere conservate a Napoli, considerata un obiettivo più a rischio. Inoltre, oggetti come gli elementi decorativi del Duomo erano particolarmente costosi e difficili da spostare, e quindi è possibile anche la Soprintendenza avesse anteposto altri interventi alla loro evacuazione, sottovalutando il pericolo.

Nonostante le incomprensioni con le autorità ecclesiastiche, anche nel caso di Benevento Molajoli e gli ufficiali MFAA intervennero comunque a cercare tra le rovine nel tentativo di recuperare quanto possibile in vista di un'eventuale ricostruzione.

Come nel resto d'Italia anche in Campania furono messe in atto diverse operazioni di riparazione e messa in sicurezza degli edifici coinvolti, in primo luogo avviando, già a novembre, i primi cantieri per la copertura, il puntellamento o il rinforzo delle strutture danneggiate. In questo caso la situazione fu però più semplice perché i fondi furono forniti direttamente dall'amministrazione alleata, mentre i lavori furono compiuti sulla base di piani della Soprintendenza. Furono invece rimandati ad un momento successivo i lavori di restauro artistico, che esulavano dalle competenze della commissione ed avrebbero richiesto un'ampia discussione all'interno dell'amministrazione italiana.

La disponibilità di fondi e la semplificazione delle questioni di competenze rese Napoli il centro di uno straordinario complesso di lavori di conservazione, che non aveva in quel momento rivali in Europa²⁸⁵.

La gestione dei danni ai monumenti da parte degli alleati risultava quindi più efficace di quella italiana, e permetteva di evitare i problemi con il Genio Civile che caratterizzavano le zone non ancora liberate. Si tratta di un dettaglio particolarmente stupefacente dato che si trattava del patrimonio artistico nazionale, ma le autorità italiane avevano meno interesse a produrre propaganda sugli interventi di recupero, e avevano meno fondi a disposizione.

Inoltre, gli alleati erano caratterizzati da notevoli contraddizioni, soprattutto legate all'occupazione degli edifici storici e monumentali.

3.9 L'occupazione militare e le sue conseguenze a Napoli

Come già accennato, i bombardamenti non furono il solo rischio corso dai monumenti di Napoli. Essa infatti fu uno dei primi centri italiani a dover affrontare un'occupazione da parte di entrambi gli eserciti che si scontrarono sul territorio italiano. Inoltre il caso della città partenopea fu particolarmente problematico perché vi si verificarono, anche contro i monumenti, le rappresaglie tedesche in reazione all'armistizio e un'occupazione indiscriminata da parte alleata.

²⁸⁵ Per una presentazione delle opere di restauro e conservazione a Napoli in quegli anni e nell'immediato dopoguerra si veda tra gli altri Middione e Porzio 2010 e Picone 2011.

I monumenti napoletani furono quindi esposti ai rischi della guerra terrestre e della presenza dell'esercito, che ovviamente potevano essere contenuti solo attraverso la collaborazione con le autorità militari.

Nel caso dei tedeschi fu per varie ragioni inutile qualunque tentativo di collaborazione da parte delle Soprintendenze. Nel caso degli alleati invece la città di Napoli fu invece un essenziale laboratorio per elaborare la gestione dei beni culturali nella penisola e il rapporto con le Soprintendenze.

Essendo infatti la prima località ad essere occupata dopo l'armistizio, e dove si manifestò una prima significativa ostilità nei confronti dei tedeschi, Napoli fu la prima realtà dove le Soprintendenze si trovarono ad interagire con gli alleati non più in veste di forze ostili. Si trattò quindi di un terreno di prova per la Sottocommissione MFAA che per la prima volta non dovette riorganizzare l'Amministrazione, ma dovette comunque collaborare alla riparazione di danni estremamente significativi, e anticiparne il finanziamento. Era una situazione nuova per l'AMG, ed ancora di più per le Soprintendenze. Come già accennato, le strutture e misure previste si rivelarono assolutamente inadeguate alla gestione di questo nuovo scenario, soprattutto nei primi momenti dell'occupazione della città. I Soprintendenti si trovarono infatti senza interlocutori fino all'arrivo dell'ufficiale MFAA assegnato alla Regione, il Maggiore Paul Gardner. Anche in seguito, la situazione non migliorò in modo significativo. Il problema era la scarsa influenza che egli aveva nei confronti dei diversi rami nell'amministrazione militare e dei singoli comandi, ma soprattutto la mancanza di disposizioni chiare dei vertici militari sulla condotta che l'esercito alleato avrebbe dovuto tenere nei confronti dei beni culturali.

A destare la preoccupazione delle Soprintendenze fu soprattutto l'occupazione da parte delle truppe degli edifici di carattere storico e monumentale di Napoli.

Questa fu in parte la conseguenza delle condizioni in cui si trovava la città. Oltre ai pesanti bombardamenti, Napoli aveva infatti subito diverse distruzioni durante l'occupazione tedesca, che coinvolsero anche edifici di carattere culturale²⁸⁶.

L'esperienza dei primi mesi di occupazione di Napoli determinò quindi una serie di cambiamenti nelle procedure alleate, messi in pratica a partire dagli inizi del 1944.

Questi episodi si inserivano nel resto in un preciso programma da parte tedesca, che prevedeva la sistematica distruzione di tutti gli edifici anche civili che avrebbero potuto servire come alloggiamenti per ufficiali e truppe alleate, secondo una serie di istruzioni emesse tra il 29 settembre e l'8 ottobre, nello stesso periodo in cui avvenne anche l'incendio di San Paolo a Belsito.²⁸⁷

Le truppe alleate si trovarono quindi a risiedere in una città dove era possibile trovare un numero piuttosto limitato di edifici atti ad ospitare le truppe. Questi spesso coincidevano con le strutture di valore culturale, occasionalmente risparmiate dai tedeschi secondo quanto previsto dalle regole dell'Aja. La collocazione dei

²⁸⁶ In particolare il 12 settembre 1943 fu dato fuoco all'Università ed alle Accademie napoletane. L'incendio distrusse gran parte della mobilia dell'edificio principale, numerose decorazioni, comprese quelle dell'Aula Magna, ma soprattutto si diffuse nel sotterraneo, provocando la quasi totale perdita dell'archivio. Il danno peggiore fu però compiuto nei locali della Società Reale, che furono devastati. In essi andò persa infatti la relativa biblioteca, che a partire dal 1934 includeva anche la collezione precedentemente appartenuta all'Accademia Pontaniana. Per un resoconto più preciso dei danni e delle testimonianze edite a riguardo si veda Pugliano 2011 p. 391

²⁸⁷ Cfr. Klinkhammer 2005 pp. 65-6 e 2010 p. 2.

militari in edifici di valore artistico fu resa ancor più pericolosa dal leggero allentamento della tensione e della disciplina dovuto alla temporanea interruzione dei combattimenti dopo la fase concitata dello sbarco.

Bisogna però notare che l'utilizzo, tra gli altri, degli edifici di valore culturale come residenze non fu sempre dovuto soltanto alla scarsità di edifici liberi ed agibili in seguito ai bombardamenti. In alcuni casi Esso fu invece il risultato di piani elaborati in precedenza²⁸⁸. La loro scelta fu infatti dovuta in primo luogo all'assenza di direttive in senso contrario, motivata fondamentalmente dal fatto che il Comando alleato non aveva immaginato i possibili risvolti negativi della scelta.

Il risultato di questa decisione fu infatti che le truppe angloamericane si trovarono acquisite nei locali dell'università, nel Castel Nuovo, nel Palazzo Reale ed in quello di Caserta, nel Museo San Martino, nella Villa Floridiana, e nel Museo Nazionale e in numerose occasioni vi commisero devastazioni che andarono ad aggiungersi a quelle provocati dai bombardamenti e ai vandalismi già commessi dai tedeschi.

In assenza del Soprintendente ai Monumenti, rimasto bloccato a Roma dopo l'8 settembre, il ruolo fu svolto dal Soprintendente alle Gallerie Molajoli. Egli però non riuscì inizialmente ad ottenere alcuna risposta alle sue proteste e segnalazioni. Ai funzionari delle due Soprintendenze non fu nemmeno permesso di accedere agli edifici occupati per verificarne le condizioni.

La situazione era resa ancora più difficile dall'assenza dell'ufficiale MFAA per la regione nelle prime fasi dell'occupazione alleata. La sua intermediazione sarebbe infatti stata particolarmente utile nel momento in cui fu organizzato l'acquartieramento delle truppe, e spesso avvennero gli episodi di danneggiamento.

Egli fu però trasferito a Napoli solo il 19 ottobre, quando le decisioni erano già state prese, e dovette quindi limitarsi a verificare quanto denunciato dai funzionari italiani e redigere rapporti a riguardo. Proprio queste relazioni sono però una fonte molto utile per ricostruire le conseguenze dell'occupazione dei monumenti napoletani.

Un edificio già danneggiato dalle bombe dove poi le truppe si resero responsabili di veri e propri atti di vandalismo fu Castel Nuovo, dove furono ospitate le truppe britanniche. Il rapporto sui danni redatto nel dicembre 1943 descriveva diversi danni causati dalle truppe, in gran parte verificatisi nella cappella. Il dato più preoccupante è il fatto che tali atti di vandalismo non furono oggetto di alcuna reazione da parte del relativo comando perché, come fu risposto alle proteste del maggiore Gardner, non fu ritenuto un episodio importante²⁸⁹.

Quanto al Palazzo di Caserta, esso fu occupato solo a partire dal 20 ottobre, quindi subito dopo l'arrivo di Gardner. La decisione risaliva però a più di un mese prima, quindi anche in questo caso non fu possibile prevenire l'occupazione.

²⁸⁸ Nel caso del Palazzo Reale di Caserta l'occupazione era stata decisa stando ai documenti alleati addirittura tra fine agosto ed i primi di settembre, quindi probabilmente prima ancora dell'armistizio (Croft-Murray, *Report on the Palace of Caserta*, WO 204/2986).

²⁸⁹ Lt. Col. Woolley, *Vandalism by troops in the Castello Nuovo, Naples*. NA WO 204/2986.

Nel complesso gli alleati utilizzarono gli ex locali dell'Accademia Aeronautica, ma soprattutto gli appartamenti di stato e perfino quelli privati, mentre restavano sotto il controllo delle autorità competenti solamente l'Appartamento nuovo e quello di Murat.

Mentre i danni ai locali furono piuttosto limitati, esclusi ovviamente quelli già provocati dai bombardamenti, lo stesso non si può dire nel caso della mobilia, parte della quale fu utilizzata dagli uffici lì installati, nonostante si trattasse di oggetti anche molto fragili. Inoltre si verificarono episodi di loro distruzione volontaria, attribuibile, secondo gli stessi rapporti alleati, a "souvenir hunters"²⁹⁰.

Risultavano anche un certo numero di sparizioni tra i dipinti conservati nel palazzo, anche se a differenza di quanto accaduto a Castel Nuovo, in questo caso la responsabilità non poté essere attribuita con certezza alle truppe occupanti.

La situazione peggiore era però quella del parco, dove ai prevedibili danni dovuti all'occupazione militare si aggiunse il danneggiamento di alcune delle statue, in almeno un caso intenzionale.

La gestione dell'occupazione fu in questo caso parzialmente migliorata grazie all'intervento degli ufficiali della Sottocommissione. Essi avviarono una campagna per informare gli uffici coinvolti del valore culturale dei locali da loro occupati. Inoltre fecero spostare nei locali non sottoposti ad occupazione i dipinti e la mobilia più preziosa, lasciando però negli uffici la parte restante di essi, anche quando si trattava di materiale piuttosto fragile, data la difficoltà nel procurarne in sostituzione.

Una vicenda diversa fu invece quella dell'occupazione del Museo Nazionale, che ebbe inizio più tardi rispetto alle precedenti e di cui il Maggiore Gardner fu informato in anticipo, agli inizi di dicembre 1943. In questo caso la Soprintendenza ebbe quindi l'opportunità di sollevare il problema della presenza nell'edificio di una parte delle collezioni. Inoltre, vi fu la possibilità di coinvolgere direttamente Sir Leonard Woolley, il quale era arrivato a Napoli il primo dicembre 1943 per verificare le condizioni del patrimonio artistico locale.

Gardner e l'archeologo inglese vennero a sapere che il Museo sarebbe stato utilizzato come deposito per il materiale sanitario delle truppe britanniche. In aggiunta tra 30 e 40 soldati responsabili del materiale avrebbero dovuto risiedervi, dormendo nelle sale espositive e cucinando nel cortile.

Woolley provò ad intervenire presso l'ufficiale britannico che doveva decidere l'assegnazione, usando come argomento i danni già verificatisi nelle occupazioni degli edifici di valore artistico. Egli citò anche la proibizione di utilizzare a scopo militare sedi museali che ancora contenessero le proprie collezioni, prevista nelle direttive emesse da Londra e Washington. Le stesse direttive ordinavano anche la chiusura e, se necessario, la sorveglianza con guardia armata. L'ufficiale in questione, il brigadiere Buxton-Randall, rispose dicendo di non sapere nulla delle direttive citate da Woolley. Inoltre egli fece notare a Woolley che una porzione del Museo era utilizzata come sede dal Genio Civile. Il personale avventizio del Genio a suo giudizio era infatti un maggiore rischio per la collezione di quello rappresentato dagli "intelligent and well-behaved men"²⁹¹ che vi avrebbe installato il comando britannico. In questo caso quindi il fatto che la struttura fosse già utilizzata da istituzioni italiane e l'assenza di ordini da parte del comando congiunto, che avrebbero avuto più peso delle direttive citate, resero

²⁹⁰Croft-Murray, *Report on the Palace of Caserta*, WO 204/2986.

²⁹¹ Woolley, *The commandeering of the Naples Museum for military purpose*, WO 204/2986.

nulli gli sforzi dei due ufficiali. Forse anche per via della segnalazione però nel caso del Museo non si verificarono problemi legati all'occupazione.

Il fattore decisivo fu però quello ben noto della necessità militare e della scarsità di altri edifici utilizzabili, e di conseguenza l'occupazione del Museo fu confermata. Woolley ottenne però che i soldati non vi risiedessero, ma stessero in alloggiamenti alternativi da lui appositamente trovati. Nonostante quindi gli sforzi di Gardner e l'intercessione di un personaggio influente come Leonard Woolley, il Museo rimase occupato per 7 mesi, fortunatamente senza che le collezioni subissero alcun danno. È probabile quindi che pur non essendo riusciti a prevenirne l'uso militare, l'aver impedito che diventasse anche una residenza, e più in generale l'enfasi posta sull'importanza della sua conservazione, abbia permesso almeno in questo caso che le opere d'arte uscissero indenni dall'occupazione.

Come già accennato, i problemi incontrati a Napoli indussero gli alleati a rivedere le proprie procedure. Per prevenire il ripetersi di simili problemi, ed analizzare gli errori commessi nella gestione della situazione, il Quartier Generale delle Forze Alleate istituì una Commissione, la Commissione Collier. Essa sarebbe stata incaricata di verificare se vi fossero state scorrettezze nella condotta delle truppe in Italia. Dopo circa un mese di attività e di raccolta delle testimonianze, questa Commissione produsse una relazione²⁹². Il documento tendeva a sminuire l'importanza degli episodi segnalati durante l'occupazione di Napoli, ma suggeriva comunque una serie di misure. Queste ultime, in gran parte adottate, permisero alla Sottocommissione di migliorare il proprio operato e soprattutto garantirono ai suoi ufficiali una maggiore possibilità di intervento nella fase iniziale dell'occupazione, assicurando così ai funzionari locali la presenza immediata di un punto di riferimento nei rapporti con gli occupanti.

Un certo aiuto in questo senso giunse anche dal confronto diretto con i Soprintendenti e con la Direzione delle Arti del Regno, in quel momento in via di riorganizzazione.

3.10 Le zone di operazione

Contesti particolari per quanto riguarda la gestione dei rapporti con le autorità occupanti, in questo caso tedesche, furono le due zone di operazione.

Si trattava di due aree del territorio nazionale dove il ruolo delle autorità tedesche fu sensibilmente più significativo, e che come tali ebbero vicende istituzionalmente diverse dal resto del territorio nazionale²⁹³.

La prima di esse era la Zona di operazione Adriatica, che controllava le provincie di Trieste, Fiume, Pola, Gorizia, Udine e Lubiana, ed anche la porzione di territorio croato attorno a Sussak. Questa fu sottoposta a partire dal settembre 1943 ad un Alto commissario, il *Gauleiter* Rainer, avente sede a Trieste. Egli incaricò il 25 settembre il dottor Walter Frodl, direttore del museo di Klagenfurt in Carinzia, di "determinare le misure provvisorie necessarie per la sicurezza delle opere d'arte mobili e immobili"²⁹⁴.

Frodl si presentò dal Soprintendente ai monumenti e alle gallerie della Venezia Giulia e del Friuli Fausto Franco il 1 ottobre 1943, per informarlo del proprio incarico e concordare le strategie.

²⁹² *Collier Commission Report*, NA WO 220/587.

²⁹³ Sul'operato dei tedeschi nelle due zone si veda Wedekind 2012.

²⁹⁴ *Copia del certificato dell'alto commissario*, 25 settembre 1943, ACS MPI AABBA Div. II 1934-40 b.99.

Franco, accompagnato anche dal Soprintendente alle Antichità per la Venezia Bruisin, fu comprensibilmente preoccupato dalla situazione, e provvide a far verbalizzare l'incontro. In questo primo colloquio egli però ottenne la garanzia che le opere mobili sarebbero rimaste all'interno della Venezia Giulia, scongiurando così il rischio che esse fossero spostate fuori dal territorio nazionale. Questo fu però il solo impegno significativo da loro ottenuto. I finanziamenti e altri aspetti pratici furono infatti rimandati ad un secondo tempo. Frodl, che risiedeva in Carinzia, promise anche di nominare un ufficiale di collegamento che facilitasse i rapporti tra Soprintendenza e occupanti.

Dopo questo incontro Franco scrisse immediatamente al Ministero, chiedendo chiarimenti sulle competenze:

Comunque, prego vivamente il Ministero di volermi informare se esistano accordi del Governo italiano con quello germanico o con l'Alto commissariato del Litorale Adriatico che, in qualche modo, modifichino la vigente legislazione sulla tutela delle opere d'arte; poiché fino a disposizione contraria essa dovrebbe ritenersi devoluta, per intero, alle direttive del Governo Italiano, e, per esso, della scrivente Soprintendenza; naturalmente d'intesa con le Autorità occupanti.²⁹⁵

La risposta del Ministero giunse il giorno stesso, il 4 ottobre, e confermava che non erano intervenute modifiche legislative, e di conseguenza

Ulteriori provvedimenti da adottarsi per la salvaguardia del patrimonio stesso dovranno essere presi secondo le norme vigenti, da codesta Soprintendenza d'intesa, naturalmente, con le Autorità occupanti.²⁹⁶

Da questo primo scambio epistolare emerge quindi chiaramente il fatto che l'Amministrazione delle Arti non era stata minimamente informata delle conseguenze dell'istituzione della Zona di operazione. Le decisioni in merito alla sua gestione erano infatti state lasciate in mano al *Gauleiter*, che godeva di un'autorità assoluta sull'area, senza che fosse prevista una precisa divisione di competenze tra l'autorità d'occupazione e le originarie istituzioni italiane.

Oltre alla sorpresa di fronte all'annuncio, la risposta della Direzione Generale manifestava l'intenzione di appellarsi alla mancata formalizzazione legislativa delle Zona di operazioni per tentare di mantenere il completo controllo. Essa però notava anche l'importanza di mantenere buoni rapporti con gli occupanti. Questa prima reazione, per quanto comprensibile, si sarebbe però scontrata con la volontà delle autorità tedesche, che scelsero di ignorare completamente le intenzioni del Ministero e del Soprintendente.

Nei giorni successivi, l'esatta natura dei nuovi rapporti amministrativi fu progressivamente chiarita, ed il 2 novembre 1943 Franco inviò a Padova una relazione dettagliata sui rapporti con le autorità tedesche dopo l'8 settembre. Stando ad esso dal supremo Commissariato del Litorale Adriatico dipendevano "tutte le autorità e gli uffici pubblici della zona"²⁹⁷.

Restava ancora però da determinare chi dovesse provvedere al finanziamento degli uffici in questione. Il Soprintendente ipotizzava che "i finanziamenti degli uffici pubblici e gli stipendi dei funzionari verrebbero pagati dal Supremo Commissariato", ipotesi poi smentita. Successivamente infatti la Soprintendenza ricevette indicazione esplicita di non accettare mezzi finanziari ma solamente fornitura di materiali da parte del

²⁹⁵ ACS MPI AABBA Div. II 1934-40 b.99.

²⁹⁶ ACS MPI AABBA Div. II 1934-40 b.99.

²⁹⁷ *Rapporti con le autorità tedesche*, ACS MPI AABBA Div. II 1934-40 b.99.

Commissariato²⁹⁸. La preoccupazione fondamentale delle autorità italiane era infatti mantenere per quanto possibile il controllo della regione, per riaffermarne l'italianità.

La stessa preoccupazione emerge ancora più chiaramente in una relazione successiva, datata al 12 dicembre 1943. Essa riassume in modo ancora più esplicito la nuova situazione amministrativa. A ciascuno dei Capi d'ufficio statali era stato affiancato un *Berater* nominato dall'autorità occupante²⁹⁹, funzione che nel caso delle opere d'arte era appunto svolta dall'Ufficio *Denkmalschutz*, situato ad Udine e diretto da Frodl.

La relazione era però dedicata soprattutto ad un problema particolare, quello delle proprietà ebraiche. Il governo della RSI aveva infatti disposto il loro sequestro, che però nella zona Adriatica era stato già compiuto dalle Autorità tedesche. Si apriva di conseguenza un problema di competenza, avendo Prefettura e Soprintendenza ricevuto ordine di prendere possesso di beni già posti sotto sigillo dagli occupanti. La situazione era poi ulteriormente complicata dalle differenze di procedura tra le autorità italiane e quelle tedesche³⁰⁰. Interpellato infatti da Franco, Frodl rispose che:

Le confische stesse, secondo la legge germanica, sono compiute dalle autorità di Polizia senza la presenza delle Autorità preposte alla tutela delle cose d'arte; il suo intervento, perciò, sarebbe, in ogni caso, escluso.³⁰¹

Un simile dettaglio era preoccupante perché, come spiegava la relazione, avrebbe messo a rischio la conservazione delle opere d'arte:

[...] dato (ma non concesso) che sia vero che le confische siano fatte a favore dell'Autorità occupante, le cose d'arte non verrebbero prese in consegna da esperti, ma (affidate ad Autorità di diversa competenza) andrebbero in contro a danneggiamenti, o, peggio, a dolorose dispersioni, con un danno che oltrepassa i limiti nazionali.³⁰²

Il timore di Franco, che sarebbe del resto stato espresso anche dal Ministero, era che l'incompetenza di coloro che avrebbero effettuato i sequestri. Questa ignoranza avrebbe potuto impedirgli di riconoscere il valore dei beni in loro possesso, e soprattutto di trattarli adeguatamente, rischiando così di rovinarli. Questa preoccupazione presupponeva forse che i sequestri fossero preparati con minore attenzione di quella effettivamente dedicata al tema dalle autorità tedesche. Essa però dimostrava soprattutto l'originalità rispetto al sistema tedesco del sistema italiano, che attribuiva comunque all'Amministrazione delle Arti un certo livello di controllo sulle opere d'arte, anche quando queste erano di proprietà privata. Un Soprintendente come Franco avrebbe quindi dato per scontato di dover essere coinvolto nelle operazioni di sequestro se potevano coinvolgere beni culturali, ma lo stesso non valeva per i funzionari tedeschi.

Lo stesso Franco ammetteva che nel caso della propria area di competenza i rischi erano piuttosto limitati, data anche la natura abbastanza esigua del patrimonio artistico ebraico della regione. Era però a suo giudizio

²⁹⁸ Direzione Generale alla Soprintendenza di Trieste, *Offerta di mezzi finanziari*, 10 maggio 1944, ACS MPI AABBA Div. II 1934-40 b.99.

²⁹⁹ Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie della Venezia Giulia e del Friuli-Trieste alla Direzione generale, *Relazione*, 12 dicembre 1943, ACS MPI AABBA Div. II 1934-40 b.99.

³⁰⁰ La questione dei sequestri delle proprietà ebraiche di valore culturale non si sarebbe del resto posta soltanto per le Zone di operazione. La stessa situazione avrebbe caratterizzato anche, in una fase successiva, le altre aree del paese, inducendo le Soprintendenze a tentare alcuni interventi che impedissero ai tedeschi di prendere possesso almeno delle proprietà di valore artistico, nella speranza di poterle mantenere in Italia. Vedi più avanti cap. 4.2.

³⁰¹ Ibid. p.2

³⁰² Ibid. p.2

essenziale evitare che venisse a crearsi in questa occasione un pericoloso precedente di esportazione al di fuori della regione di opere d'arte. Proprio questa eventualità era uno dei fondamentali timori del Soprintendente. Franco fece quindi in modo di ottenere da Frodl un impegno a non permettere l'espatrio di beni artistici, cosa che del resto gli era già stata assicurata in occasione del loro primo incontro due mesi prima.

Si trattava di una questione chiave, soprattutto visto che, come in gran parte d'Italia, la Soprintendenza stava provvedendo ad una radicale riorganizzazione dei rifugi. Lo spostamento delle opere era infatti un momento di particolare vulnerabilità, e le esponeva al rischio di furti.

Il deposito principale della Regione, situato presso Passariano, dopo il disarmo dell'esercito italiano era stato affidato ad una guardia volontaria che non offriva però sufficienti garanzie. Si rendeva quindi necessario un suo trasferimento, restituendo ai rispettivi proprietari le opere non statali, qualora questi lo richiedessero. Fu deciso il trasferimento delle opere restanti in una serie di centri urbani della regione, tendenzialmente in musei o istituti religiosi, ritenuti più sicuri e semplici da sorvegliare di una località isolata³⁰³. Contemporaneamente, la Soprintendenza decise di scrivere ai proprietari delle opere depositate per declinare formalmente la propria responsabilità per i beni che questi avessero deciso di lasciare nei rispettivi depositi³⁰⁴.

L'altro nodo al centro della collaborazione tra le autorità di occupazione e la Soprintendenza fu la progettata occupazione del Castello Miramare, evitata proprio grazie all'intervento del Commissariato. Questi però non riuscì a proteggere ugualmente tutti i monumenti della regione, a partire dal castello triestino di San Giusto, rimasto occupato fino al 1945.

Dalle diverse relazioni prodotte da Franco emerge chiaramente l'intenzione di ribadire la propria lealtà al governo italiano e quella di sottolineare il proprio impegno, così da non essere ritenuto responsabile di eventuali fallimenti. Gran parte dei rapporti finora citati contengono infatti assicurazioni del fatto che la Soprintendenza aveva compiuto tutto quanto in proprio potere. Questa affermazione era ripetuta anche nei casi in cui l'ufficio di Franco non era intervenuto in alcun modo, come nel già citato caso della confisca delle opere ebraiche. Il Soprintendente infatti, dopo aver segnalato tale problema al Ministero, concludeva:

ciò premesso, prego il Ministero di volermi, in cortesia, dare atto che, da parte mia, ho compiuto quanto è possibile per fronteggiare la situazione; ma che attualmente mi trovo nella impossibilità sia di esercitare i miei compiti sia di vietare che vengano compiuti atti in contrasto con le leggi vigenti in Italia.

Tenuto conto che anche l'Amministrazione della Giustizia è in mano della Potenza occupante, devo pertanto ritenere che il Ministero mi dà pieno scarico per quanto danno possa accadere al patrimonio artistico e all'Ufficio, in conseguenza del nuovo inquadramento amministrativo della Regione Giulia (sempreché il Ministero stesso consideri la mia presenza a Trieste compatibile con la situazione creatasi).

In quest'ultimo caso, riterrò che- non ostante le gravi limitazioni imposte alla Soprintendenza-, questo sia il posto che la Nazione ha affidato- e conferma- a me e al personale dipendente, nel difficile momento attuale.

³⁰³ Le destinazioni in questione si trovavano a Udine, Cividale, S. Daniele del Friuli, Aquileia, Trieste, Capodistria (Soprintendenza ai monumenti a alle gallerie della Venezia Giulia e del Friuli-Trieste alla Direzione generale, *Sedi di accentramento delle opere d'arte*, 12 settembre 1944, ACS MPI AABBA Div. II 1934-40 b.99.

³⁰⁴ Soprintendenza ai monumenti a alle gallerie della Venezia Giulia e del Friuli-Trieste, *Ritiro delle opere d'arte dall'accentramento*, 30 settembre 1943, ACS MPI AABBA Div. II 1934-40 b.99.

Do quindi assicurazione che, comunque, il massimo impegno sarà posto da tutti, nell'esecuzione dei propri compiti di tutela del patrimonio artistico; per il superiore interesse della Nazione, e non per acquiescenza a uno stato di fatto, che, riguardando un campo strettamente culturale, sembra suscettibile di una graduale evoluzione, sino a condurre a un accordo tra le parti interessate.³⁰⁵

Egli prometteva quindi di fare il possibile per svolgere i propri compiti, a meno di istruzioni contrarie da parte del Ministero. Il Soprintendente però non nascondeva come il proprio ufficio fosse sostanzialmente impossibilitato a svolgere le sue funzioni. Questo rendeva inutile il suo ruolo, ma soprattutto lo sollevava da qualsiasi responsabilità per le conseguenze delle vicende belliche, e delle azioni degli occupanti, sulle opere d'arte.

L'incertezza manifestata da Franco riguardo al proprio ruolo era del resto ben motivata, soprattutto se si considera il caso dell'altra zona d'operazioni italiana, l'*Alpenvorland*, ossia la regione del Trentino Alto Adige. In essa il locale soprintendente Rusconi fu addirittura rimosso dall'incarico dal Gauleiter Franz Hofer nel maggio 1944, per essere sostituito da un commissario di propria nomina, il Dr. Joseph Ringler³⁰⁶.

La situazione delle Zone di operazione era quindi caratterizzata da un equilibrio estremamente precario dovuto alle difficoltà nel difendere gli interessi dello Stato italiano di fronte alle autorità occupanti, senza però opporsi direttamente ad esse. Naturalmente questa preoccupazione rifletteva soprattutto il timore che i tedeschi non intendessero restituire le due regioni all'Italia, timore alimentato anche dal fatto che si trattava di due aree solo recentemente entrate a far parte del territorio nazionale.

Per quanto riguarda la condotta delle autorità tedesche nei confronti dei beni culturali, esse evitarono accuratamente di spostare le opere mobili fuori dal confine italiano. Generalmente però esse si dimostrarono meno attente a coinvolgere le Soprintendenze nelle loro iniziative quando queste ultime erano direttamente dipendenti dalle forze di occupazione. In questi due casi venne infatti meno la prudenza dimostrata dagli occupanti nel resto d'Italia nel rispettare almeno formalmente la sovranità delle Soprintendenze sul patrimonio artistico.

In conclusione, nelle Zone di operazione fu generalmente rispettata l'integrità dei beni artistici locali, e la loro permanenza nell'area. Le decisioni sulla loro gestione furono però direttamente prese dalle autorità occupanti, a volte senza nemmeno informare l'Amministrazione italiana delle Arti. Il ruolo di quest'ultima fu infatti poco più che consultivo. Se generalmente nel periodo tra l'estate 1943 e la fine del conflitto le Soprintendenze operarono ovunque con una serie di limitazioni dovute alla mancanza di risorse, nel caso però delle due Zone di operazione esse furono anche formalmente private di gran parte dei loro poteri decisionali.

La gestione tedesca delle due zone ebbe quindi uno stile molto diverso rispetto all'occupazione alleata, che era caratterizzata da procedure precise e pur assumendo formalmente il controllo delle Soprintendenze intervenne molto raramente nella loro gestione, e sempre con l'assenso del Ministero. In questo caso invece tutte le scelte furono lasciate alla discrezionalità del Gauleiter locale, e le autorità centrali non furono nemmeno tenute informate, se non dai propri dipendenti dove rimasero al proprio posto, come nel caso di Franco.

A livello pratico le conseguenze sulle opere di protezione effettivamente messe in atto furono piuttosto limitate. Sul piano formale ed amministrativo si trattava di una differenza estremamente significativa, che si sarebbe

³⁰⁵ *Relazione*, pp. 2-3. ACS MPI AABBA Div. II 1934-40 b.99.

³⁰⁶ Soprintendenza ai monumenti e alle gallerie della Venezia tridentina al Ministero dell'Educazione Nazionale, *Modello del rendiconto sul 183 bis esercizio 1943/44*, 9 giugno 1944, ACS MPI AABBA Div. II 1934-40 b.99.

rivelata particolarmente problematica con il procedere degli eventi, soprattutto per quanto riguardava il Trentino Alto Adige, che avrebbe ospitato negli ultimi mesi di guerra alcune delle più preziose opere italiane.

Il 1943 rappresentò quindi un momento di passaggio fondamentale, durante il quale il piano elaborato all'inizio del conflitto finì per scontrarsi con la realtà e le contraddizioni delle vicende belliche. L'evoluzione di queste ultime costrinse l'Amministrazione delle Arti a riconsiderare le proprie strategie, e fece emergere gli errori nella progettazione iniziale della difesa del patrimonio artistico italiano.

La scarsità di mezzi e risorse rese infatti più difficili tutte le nuove iniziative. Inoltre, la priorità attribuita ad altre esigenze, in primo luogo militari, rallentò inevitabilmente tutti gli interventi per mettere in salvo il patrimonio artistico. Questo fu particolarmente vero quando erano coinvolti altri rami dell'Amministrazione, come nello spostamento in luoghi più sicuri delle opere mobili o nella messa in sicurezza di strutture colpite durante le incursioni.

Bombardamenti sempre più distruttivi resero infatti evidenti le difficoltà create da un'organizzazione burocratica che imponeva alle Soprintendenze di rivolgersi esclusivamente al Genio. Se infatti una simile distribuzione delle competenze era problematica già al momento della progettazione delle difese, in un contesto di emergenza essa divenne completamente insostenibile. Inoltre, i cattivi rapporti tra Ministeri non contribuirono certo a facilitare la situazione locale.

Paradossalmente, la situazione si rivelò più facile quando i funzionari italiani si dovettero rivolgere alle autorità militari occupanti, che si dimostrarono più disposte a mettere a disposizione mezzi e risorse per realizzare i piani di salvataggio del patrimonio artistico di quanto lo fossero altri rami della Pubblica Amministrazione italiana. Questa disponibilità era dovuta soprattutto al potenziale propagandistico della loro collaborazione, ma fu con tutta probabilità facilitata dalla creazione dei due uffici dedicati. I loro componenti, essendo a loro volta studiosi, erano infatti più inclini a comprendere l'interesse e le preoccupazioni dei funzionari dell'Amministrazione delle Arti, e a condividerne i criteri di metodo.

Nonostante questi tratti positivi, però, la collaborazione con le truppe occupanti rimase generalmente caratterizzata da un certo grado di sfiducia da parte italiana. Questo scetticismo rifletteva la consapevolezza degli effettivi rapporti di potere e soprattutto del fatto che gli interessi delle autorità militari sarebbero comunque prevalsi. La lealtà dei funzionari di Kunstschutz e Sottocommissione MFAA sarebbe infatti necessariamente stata alla propria nazione prima che al patrimonio artistico italiano. Anche quando questi fecero proprie le richieste dei funzionari italiani, come nel caso delle occupazioni napoletane e della restituzione delle opere di Montecassino, non sempre era possibile ottenere il risultato sperato.

Nonostante questa diffidenza, il ricorso alla collaborazione degli occupanti, e la maggiore efficienza di questi ultimi misero chiaramente in luce l'intrinseca debolezza dell'Amministrazione delle Arti. In particolare emerse la scarsa autorità degli uffici centrali, che lo straordinario impegno dei funzionari ministeriali non bastava a compensare.

Questo tratto è particolarmente evidente nel ruolo giocato dai Soprintendenti negli spostamenti di opere mobili. Se infatti la resistenza di Poggi alle indicazioni ministeriali e il ruolo svolto da De Rinaldis potevano essere in qualche modo spiegati dal conflitto in corso tra Padova e Roma, l'obbedienza almeno riluttante di Maiuri e di

Rotondi alle istruzioni ministeriali dell'agosto 1943 confermano la sfiducia delle Soprintendenze nei confronti delle autorità centrali. Questa tendenza all'autonomia sarebbe però stata fondamentale per permettere la conclusione dei trasporti in Vaticano.

L'impotenza e gli errori strategici della Direzione Generale, uniti all'instabilità dei suoi vertici indussero sempre più spesso le Soprintendenze a prendere iniziative autonome, senza attendere ordini superiori. Esse arrivarono addirittura a coordinarsi tra loro, secondo una tendenza sempre presente ma che dal 1943 crebbe in modo significativo, portando a quello che Nezzo definisce lo "sgretolarsi"³⁰⁷ dell'applicazione univoca dei piani ministeriali.

4 La riorganizzazione istituzionale e le operazioni di protezione fino alla presa di Roma

4.1 L'Amministrazione delle Arti sotto il Regno d'Italia

L'Amministrazione delle Belle arti sotto il Regno d'Italia rimase in fase di riorganizzazione per tutto il primo semestre del 1944, ovvero fino all'ingresso degli alleati a Roma.

Il primo tentativo di ricostituire una Direzione Generale si ebbe nel febbraio 1944, quando il Governo si trasferì da Brindisi a Salerno. L'incarico di guidare l'ufficio fu affidato a Giorgio Castelfranco. Questi aveva lavorato alle dipendenze delle Soprintendenze di Firenze e di Modena, prima di essere licenziato nel 1939 in seguito alle leggi razziali. Nell'autunno 1943 Castelfranco si era recato in Puglia ed era stato riassunto in servizio a Bari. Probabilmente anche grazie al suo particolare *status*, egli fu incluso tra i funzionari trasferiti a Salerno per costituire i nuovi uffici ministeriali, tutti profughi politici. La sua relazione sull'operato della Direzione Generale descrive bene le condizioni in cui si trovavano gli uffici ministeriali dell'Italia liberata:

A Salerno mi fu affidata la Direzione delle Arti ed ebbi delega di firma uguale a quella d'uso per i Direttori Generali di questo Ministero. Mentre però le altre Direzioni Generali via via si accrebbero di personale di concetto, io rimasi solo per tutto il periodo della residenza a Salerno, aiutato da una rapida e volenterosa dattilografa; solo nell'ultimo mese e mezzo fu assegnato alla Direzione Generale Arti il Rag. Badalucco, negli ultimi 15 giorni il segretario dott. Lepore. A Salerno il Ministero mancava di qualsiasi documento relativo alla costituzione, al personale, al finanziamento delle Soprintendenze, i primi tempi non aveva nemmeno un Annuario aggiornato ed il Ruolo di anzianità: per prima cosa richiesi alle Soprintendenze l'elenco del Personale di ciascuna e l'ammontare dei fondi avuti negli anni finanziari 1942-43 e 1943-44.³⁰⁸

Il rapporto di Castelfranco descriveva bene le difficoltà di questa prima fase, in cui gli uffici centra non erano soltanto privi di risorse, ma non avevano nemmeno a disposizione le informazioni basilari sulle Soprintendenze. Questa situazione obbligò la Direzione a dedicarsi alla raccolta di notizie sugli uffici di propria competenza prima di poter dare loro istruzioni.

Alla mancanza di dati si aggiungevano poi i problemi di organico. Su questi ultimi la relazione insiste particolarmente, sottolineando come le altre Direzioni fossero via via state dotate di maggior personale mentre

³⁰⁷ Nezzo 2011 a p.276.

³⁰⁸ G. Castelfranco, *A sua eccellenza il Ministro dell'Istruzione Pubblica*, 1 agosto 1944, pp.1-2 ACS, MPI, AABBA, Div. I personale cessato 1956 b.125. Vedi appendice 2

le Arti ne rimasero prive per diversi mesi. Inoltre, anche dopo l'arrivo di nuovo personale, Castelfranco rimase il solo funzionario tecnico a farne parte.

Nonostante il ruolo da lui svolto, il rapporto specifica che Castelfranco ebbe delega di firma ma non fu mai nominato Direttore Generale, nemmeno pro tempore. La mancata nomina rifletteva la natura temporanea dell'incarico, ma era probabilmente anche una conseguenza dell'inquadramento di Castelfranco all'interno dell'Amministrazione.

La nomina a Direttore Generale sarebbe infatti stato un avanzamento di carriera forse eccessivo per un funzionario che al momento del suo rientro in servizio era stato promosso a direttore di prima classe, qualifica che in condizioni ordinarie non sarebbe stata sufficiente nemmeno a guidare una Soprintendenza.

Forse anche per via della particolarità di questa situazione, nel maggio 1944 il nuovo Ministro Omodeo decise di affidare invece la Direzione Generale al Soprintendente alle Antichità di Napoli Amedeo Maiuri. Il rapporto di Castelfranco descriveva in questi termini l'evoluzione della vicenda:

Non debbo però tacere che verso la metà di maggio il Ministro Omodeo pensò di affidare la reggenza della Direzione Generale delle Arti al Prof. Amedeo Maiuri, che venne qualche volta a Salerno ed in una delle sue gite dettò la circolare numero N. 683 del 31 maggio, che esplicitamente estendeva la richiesta delle notizie anche ai Musei provinciali ed alle collezioni provate; ma tale circolare s'incrociò con le richieste già da me fatte e che riguardavano tutte le opere di proprietà pubblica, mentre per le collezioni di privati nessun dato nuovo ci giunse. L'incarico della reggenza al Prof. Maiuri non venne poi confermato, e l'attività dell'esimio archeologo, oltre che saltuaria, fu limitata a poche settimane.³⁰⁹

Il resoconto di Castelfranco presentava quella di Maiuri come una nomina temporanea e mai confermata, che aveva avuto un impatto praticamente nullo sull'operato degli uffici, dato che la sola circolare da lui inviata non ricevette risposta dalle Soprintendenze. Il rapporto sottolinea il numero esiguo di visite a Salerno di Maiuri per esemplificare la breve durata dell'incarico. Esso implica quindi che, salvo questa breve ed inefficace parentesi, l'incarico fosse rimasto affidato a Castelfranco fino al luglio 1944³¹⁰. Naturalmente però il resoconto di Castelfranco non poteva essere considerato particolarmente oggettivo in merito alla condotta del funzionario scelto per sostituirlo, e altre fonti presentano un quadro diverso.

Stando infatti ai contemporanei rapporti alleati, Maiuri rimase Direttore fino al rientro del personale ministeriale a Roma. Nel maggio 1944 ebbe infatti inizio una serie di incontri a scadenza quindicinale tra gli ufficiali della Sottocommissione MFAA e i funzionari della Direzione Generale, ideati per tenere informati questi ultimi sulla situazione delle zone liberate e per concordare gli interventi. Le minute di questi incontri includono ovviamente i nomi dei partecipanti, e le relative qualifiche. Secondo questi documenti Maiuri risultava essere Direttore Generale pro tempore in occasione del primo incontro del 25 maggio³¹¹, e soprattutto era ancora tale in occasione dell'ultima riunione prima del trasferimento a Roma, tenutasi il 22 giugno.

La sua sostituzione sarebbe quindi avvenuta soltanto in occasione del rientro degli uffici ministeriali nella capitale. A quel punto sarebbe infatti stato impossibile per Maiuri mantenere la reggenza della Direzione senza

³⁰⁹ Ibid pp.2-3.

³¹⁰ Così lo interpreta Nicita Misiani 2012, che ritiene che Castelfranco sia stato Reggente della Direzione sino al luglio 1944.

³¹¹ Subcommission for Monuments, Fine Arts and Archives, *First Regular Fortnightly Meeting 25-5-44*, NA WO 204/2986

abbandonare il proprio incarico di Soprintendente alle Antichità di Napoli, e soprattutto l'Amministrazione poteva finalmente disporre di personale più adeguato alle sue funzioni.

Naturalmente è improbabile che Castelfranco mentisse all'interno di una relazione diretta al Ministero, ma è possibile che egli intendesse presentare un'interpretazione dei fatti volta a enfatizzare in modo particolare il proprio ruolo. Le due versioni non sono infatti completamente incompatibili tra di loro, dato che la relazione di Castelfranco non specifica la durata esatta dell'incarico di Maiuri. La definizione "poche settimane" potrebbe infatti coprire l'intero periodo compreso tra metà maggio e metà luglio, pur essendo una forzatura. Una simile interpretazione non sembra però completamente compatibile con i sottintesi della relazione. Castelfranco descrive infatti quella di Maiuri come una presenza breve e soprattutto "saltuaria" all'interno della Direzione. La relazione sembra quindi suggerire che gli uffici di Salerno fossero in realtà rimasti affidati a Castelfranco, salvo per qualche occasionale visita di Maiuri. I rapporti della Sottocommissione MFAA, che all'epoca aveva sede invece a Napoli, descrivono invece una Direzione Generale dotata di una struttura ben più articolata.

La minuta dell'incontro del 22 giugno riporta infatti i nomi di una serie altri studiosi presenti nell'area che furono coinvolti nell'attività degli uffici centrali. Oltre a Maiuri, risultano infatti presenti alla riunione altri funzionari, qualificati come Ispettori centrali: lo storico dell'arte prof. Sergio Ortolani; l'architetto prof. Roberto Pane, scelto soprattutto come esperto per i restauri, l'archeologa Paola Monutoro Zancani³¹², Ispettrice per le Antichità; e ovviamente Giorgio Castelfranco. Trattandosi di un verbale, è improbabile che gli incarichi fossero stati fraintesi dagli alleati.

La nomina di Maiuri aveva quindi comportato una retrocessione per Castelfranco, il che spiega forse il tono critico di quest'ultimo. Bisogna però notare che Castelfranco, essendo il solo funzionario tra quelli citati a trovarsi a Salerno, dove aveva temporaneamente sede il Ministero, poteva interpretare come inattività l'assenza dagli uffici di Maiuri e degli altri che operavano invece a Napoli. In circostanze normali si sarebbe infatti trattato di una distanza minima, ma la guerra aveva reso molto più difficili le comunicazioni. Questo probabilmente influenzò la percezione di Castelfranco in merito al ruolo effettivamente svolto da Maiuri. Bisogna però notare che la presenza del Direttore a Napoli, pur non essendo controproducente per quanto riguardava la gestione delle questioni amministrative, era probabilmente più funzionale per quanto riguarda il coordinamento con la Sottocommissione MFAA.

Si tratta di un dettaglio non trascurabile perché la collaborazione con gli alleati risulta anche dal rapporto di Castelfranco come un aspetto fondamentale dell'attività della Direzione durante la prima metà del 1944. Bisogna infatti ricordare che le Soprintendenze della Sicilia e di Napoli erano sottoposte al controllo alleato e non a quello della Direzione Generale. Inoltre, la loro collaborazione era fondamentale anche per altri aspetti della gestione.

Uno dei principali settori su cui la Direzione dovette ricorrere all'aiuto alleato fu il controllo della circolazione delle opere mobili. Furono infatti concordati con loro i provvedimenti da prendere per individuare quanto prima le opere sottratte e per prevenire esportazioni illegali, a cominciare da un comunicato stampa che diede però secondo Castelfranco risultati piuttosto scarsi. Un'altra misura fu una circolare ai Vescovi che richiedeva tra le altre cose di segnalare eventuali opere mancanti dalle proprietà ecclesiastiche. Nello stesso senso andava anche

³¹² Paola Zancani fu probabilmente tra primi collaboratori di Maiuri, tanto da accompagnarlo nel maggio 1944 al primo incontro ufficiale tra la Direzione e la Sottocommissione MFAA, dove fu presentata come "(De Facto) General Executive" della Direzione Generale (SUBCOMMISSION FOR MONUMENTS, FINE ARTS AND ARCHIVES, *First Regular Fortnightly Meeting 25-5-44*, NA WO 204/2986).

la circolare inviata da Maiuri che secondo la relazione era a sua volta stata quasi completamente priva di risposte. Si trattava di una questione urgente soprattutto nel caso delle collezioni private, i cui proprietari potevano essere tentati di sfruttare la confusione creatasi per vendere le opere sul mercato nero e segnalarle poi come perdute durante il conflitto.

Gli alleati furono utili anche per quello che fu il principale compito della Direzione Generale in questa prima fase, ovvero la raccolta di informazioni in merito ai danni di guerra e alla situazione delle Soprintendenze. Il rapporto di Castelfranco attesta infatti come gran parte degli sforzi di questa prima fase siano stati dedicati alla scoperta di quali danni avessero subito le opere sottoposte alla custodia delle Soprintendenze e quali fossero i provvedimenti presi fino a quel momento per contenerli.

Stando ad una lettera alla Soprintendenza di Catania citata da Castelfranco, la Direzione aveva anche cominciato a chiedere agli uffici locali i preventivi per i restauri, pur specificando che essi avrebbero dovuto riguardare solo "lavori più tipicamente di restauro artistico"³¹³ e solo i monumenti più importanti, perché i restauri di altro tipo sarebbero stati affidati al Genio Civile.

Il termine di invio dei preventivi era però fissato nel luglio 1944, quindi la gestione dei restauri fu in realtà competenza del suo successore.

Il rapporto di Castelfranco precisa che egli si occupò anche di altre questioni, quali la procedura per la rinomina di vie e monumenti, e soprattutto la revisione degli incarichi del personale. Tra di esse però la sola ad avere un'urgenza comparabile all'accertamento dei danni di guerra era l'ultima. Egli dovette infatti rivalutare la destinazione degli individui riassunti nell'Amministrazione dopo la caduta del fascismo. In particolare trasferì dalle Soprintendenze ad altri incarichi coloro che avevano competenze più adatte all'insegnamento e rivide la posizione degli avventizi che avevano smesso di presentarsi al lavoro nei mesi precedenti. Si trattava di un lavoro fondamentale per poter sapere con esattezza di quanto personale si sarebbe potuto disporre per i vari interventi.

La questione del personale sarebbe diventata ancor più complessa dopo il rientro degli uffici a Roma. Oltre al problema della compromissione con il regime fascista, nel caso dei funzionari rimasti in città occorreva infatti valutare anche il rapporto con gli occupanti tedeschi.

4.2 La Direzione Generale della RSI

Con il completamento del trasferimento a Padova del Ministero dell'Educazione, la Direzione Generale delle Arti della RSI cominciò ad operare a pieno regime. La gestione del trasloco del personale fu semplificata dal fatto che il primo scaglione fosse giunto a Padova sin da ottobre. Gli uffici erano quindi già parzialmente funzionanti dall'autunno 1943. A facilitare le operazioni di trasferimento contribuì anche l'esiguità del personale effettivamente trasferito³¹⁴. Il fatto che una consistente porzione dei dipendenti avesse rifiutato di spostarsi a Padova aveva però anche ridotto drasticamente l'organico del Ministero e della Direzione Generale. La situazione era tale da far annotare da Anti, in occasione della sua prima visita negli uffici padovani:

³¹³ G. Castelfranco, *A sua eccellenza il Ministro dell'Istruzione Pubblica*, 1 agosto 1944, p. 2 ACS, MPI, AABBA, Div. I pers. cessato 1956 b. 125.

³¹⁴ L'ultimo arrivo del personale trasferito da Roma avvenne infatti nel maggio 1944 (Borghi 1996, p. 44).

Salvo qualche applicato si può dire che non vi siano funzionari della amministrazione centrale: è stata una diserzione generale.³¹⁵

La sensibile riduzione del personale tecnico, unita alla mancanza di esperienza di Anti, contribuì probabilmente a determinare una delle principali caratteristiche dell'attività della Direzione Generale della RSI: il continuo coordinamento con i Soprintendenti. Fin dai primi momenti Anti cercò delle occasioni di confronto con questi ultimi, per affermare l'autorità del proprio ufficio ma soprattutto per condividere le responsabilità di alcune scelte difficili.

La prima iniziativa di Anti in questo senso fu la convocazione di una riunione dei Soprintendenti, tenutasi l'8 e 9 gennaio 1944. Questa prima riunione servì ovviamente in primo luogo a presentare ai Soprintendenti le novità introdotte dalla nuova Amministrazione. La più significativa di esse fu la rinuncia al progetto di accentramento dei beni mobili. Il Ministero ordinò infatti di lasciare le opere nei depositi, ritenuti più sicuri.

Alla riunione parteciparono tutti i Soprintendenti convocati, eccettuati soltanto Chierici e Rotondi, la cui convocazione riportava la data sbagliata. Non furono invece nemmeno informati i Soprintendenti romani. L'esclusione di questi ultimi fu forse influenzata dall'aspettativa di un imminente ingresso a Roma degli alleati, ma era soprattutto dovuta alla particolare situazione in città, che Anti descriveva in questi termini.

[Roma] dove con il pretesto della città libera vi è una specie di stato separato semi-pontificio con grande confusione di responsabilità.³¹⁶

La ragione dell'esclusione dei Soprintendenti romani era quindi da individuare soprattutto nel loro rapporto con gli ex funzionari centrali. A preoccupare Anti sembrava essere anche il loro legame con il Vaticano, guardato con sospetto per via della posizione neutrale di quest'ultimo. Il problema centrale agli occhi del Direttore Generale restava però la "confusione di responsabilità". Il riferimento è qui certamente al continuo coinvolgimento nelle attività delle Soprintendenze degli ex dipendenti del Ministero, che non avevano più alcun titolo di operare.

L'ordine di lasciare le opere nei rispettivi depositi fu quindi probabilmente finalizzato soprattutto a fermare le attività degli ex funzionari centrali. In realtà però fu più che altro una presa di posizione formale. Il Ministero infatti non intervenne concretamente per interrompere i trasferimenti in Vaticano, forse perché pur non potendo approvarli ne riconosceva la necessità³¹⁷.

³¹⁵ 17 gennaio in Zampieri 2011 p. 61.

³¹⁶ 9 gennaio in Zampieri 2011 p. 58.

³¹⁷ Sulla condotta di Anti e Biggini nei confronti dei funzionari romani e la loro sostanziale adesione agli sforzi di questi ultimi vedi Nezzo 2011 p. 304. La stessa studiosa ipotizza anche che l'ordine di interrompere l'accentramento fosse dovuto al desiderio di prevenire "le ruberie naziste" (ibid. p. 303) che avrebbero potuto essere favorite dai trasporti e dalla raccolta in città. Si tratta di un'interpretazione sicuramente possibile, anche se a mio giudizio improbabile. La vicenda di Montecassino aveva infatti dimostrato che i depositi erano forse ancora più vulnerabili a simili fenomeni delle città, dove la presenza dei funzionari avrebbe potuto avere una funzione deterrente. Mi sembra più probabile che la decisione fosse dovuta alla consapevolezza che entrambe le soluzioni avrebbero comportato dei rischi, e in assenza di garanzie di maggiore sicurezza si sia preferito evitare spostamenti difficili e pericolosi per le opere.

Il mancato contrasto delle iniziative dei funzionari romani fu però solo temporaneo. Nei mesi successivi infatti il Ministero intervenne per riprendere il controllo della situazione. Anche in quell'occasione non furono però interrotti i trasporti, che continuavano del resto a godere del sostegno dei tedeschi e di buona parte delle Soprintendenze coinvolte³¹⁸.

Sempre in occasione della riunione, Anti tentò, stando al suo diario, di aumentare il personale degli uffici centrali. Egli intendeva infatti promuovere il Soprintendente alle Gallerie di Firenze Poggi e il Soprintendente ai Monumenti di Torino Carlo Aru rispettivamente a Vicedirettore ed Ispettore Capo. I due funzionari erano stati individuati da Anti con l'intenzione di scegliere tra loro il proprio successore e alla Direzione Generale. Entrambi rifiutarono però la promozione, ufficialmente per non lasciare il proprio posto. Probabilmente però volevano anche evitare di compromettersi con il governo della RSI. Dopo il fallimento di questo tentativo, Anti si trovò quindi costretto a restare in carica, continuando comunque a cercare quando possibile il consiglio dei Soprintendenti. Questa sua riluttanza ad esercitare il proprio ruolo da parte del Direttore contribuì però ad alimentare la sfiducia delle Soprintendenze nei confronti del Ministero di Padova.

Un'altra questione fondamentale che la Direzione Generale padovana dovette affrontare nei suoi primi mesi di operato fu quella dei rapporti con i tedeschi.

Anti incontrò Evers il 10 febbraio, per determinare i rapporti con il Kunstschutz della nuova Direzione. Evers si impegnò a fornire all'Amministrazione delle Arti della RSI i materiali, le scorte ed i trasporti necessari per la protezione del patrimonio artistico.

Vista anche la difficoltà nel reperire risorse e materiali da costruzione, il contributo dei tedeschi fu essenziale soprattutto per gli interventi di protezione antiaerea monumenti. Il 1944 fu infatti segnato una nuova ondata di bombardamenti che colpirono il patrimonio artistico italiano. In alcuni casi però i difficili rapporti tra civili ed occupanti, e soprattutto il prevalere anche tra le istituzioni tedesche di altre priorità sulla conservazione dei beni avrebbero ridotto l'efficacia del loro contributo.

Le attività dell'Amministrazione delle Arti della RSI furono però concentrate soprattutto sull'organizzazione dei trasporti verso nord delle opere mobili, nel disperato tentativo di allontanarle dal fronte. Questo naturalmente implicava un continuo ampliamento dei depositi delle regioni settentrionali, che dovevano prepararsi ad ospitare nuove opere. Le Soprintendenze dovettero anche individuare nuove sedi per i depositi, in continua competizione con altri uffici che cercavano a loro volta altri spazi.

La Direzione era infatti preoccupata dalle voci, diffuse dai tedeschi, che gli alleati intendessero includere il patrimonio artistico italiano nelle riparazioni di guerra. Di conseguenza si poneva il problema di nascondere le opere mobili, senza però ovviamente spostarle fuori dal paese. Il loro trasferimento all'estero le avrebbe infatti messe ancor più a rischio di essere consegnate alla parte avversa.

Un episodio chiave per valutare l'operato di Anti alla Direzione fu la seconda riunione dei Soprintendenti. Essa fu convocata da Anti nell'aprile 1944, a margine di un incontro in composizione straordinaria del Consiglio Superiore delle Arti, chiamato a decidere le modalità di protezione della Cappella degli Scrovegni.

³¹⁸ Sulle vicende romane vedi cap. successivo.

La riunione, oltre ad affrontare questo difficilissimo problema, rappresentò anche un'occasione di confronto su altri temi. Il suo verbale offre uno spaccato molto interessante delle numerose questioni che preoccupavano in quei mesi le Soprintendenze. Una parte della discussione fu dedicata ad alcune misure concrete di protezione, quali lo stacco degli affreschi. Fu inoltre denunciata da più parti la presenza delle installazioni militari e delle caserme che si stavano disponendo attorno ai monumenti ed ai depositi delle opere mobili. Naturalmente furono discusse anche le campagne di documentazione fotografica dei danni, sempre sollecitate dal Ministero per la loro utilità propagandistica.

A queste si aggiungevano però altre questioni più complicate, che riflettono la complessità della situazione. Una di esse era quella già citata dei beni di proprietà ebraica, di cui fu ordinato il sequestro. L'intenzione dell'Amministrazione delle Arti era di notificare le collezioni, in modo da prevenirne l'esportazione sia da parte dei legittimi proprietari che dei tedeschi. Scopo principale era certamente quello di evitare l'alienazione di una parte del patrimonio artistico privato conservato in Italia, in coerenza con la normativa. In un simile contesto una decisione di questo tipo apriva però anche alla possibilità per lo Stato di impossessarsi direttamente dei beni in questione, come ammetteva lo stesso Anti:

Le opere d'arte di proprietà ebraica vanno sequestrate. Si spera poi che in un secondo tempo passino allo Stato.³¹⁹

Un secondo problema sollevato in questa occasione fu quello dei parchi, e in particolare del prospettato taglio indiscriminato degli alberi. Esso ovviamente rappresentava una violazione delle norme a protezione del paesaggio, la cui tutela spettava anch'essa alle Soprintendenze. La necessità di legname da costruzione e per il riscaldamento aveva infatti provocato una campagna di disboscamento, che avrebbe ridotto di molto il patrimonio boschivo italiano. Nonostante alcune proposte per limitare i danni, fu deciso di delegare la questione alla Commissione Interministeriale che sarebbe stata istituita in materia.³²⁰

La discussione più vivace fu però quella concernente i finanziamenti, che del resto erano indispensabili per il proseguimento del lavoro delle Soprintendenze. Anti annunciò infatti che questi ultimi sarebbero stati di lì a poco concessi al Ministero. Egli però ordinò ai Soprintendenti di utilizzare i nuovi fondi in primo luogo per saldare i debiti contratti con le Prefetture. Molte Soprintendenze si erano infatti rivolte a queste ultime nei mesi precedenti per ottenere quanto necessario per il funzionamento ordinario.

Queste istruzioni destarono forti obiezioni da gran parte dei presenti. Una volta restituiti i soldi dovuti infatti gli uffici sarebbero di nuovo stati privi delle risorse per operare. Le proteste non furono però ascoltate da Anti e Biscottini, preoccupati soprattutto di evitare conflitti con la Finanza. Essi ritenevano infatti che il rifiuto di saldare i debiti con le Prefetture da parte dei Soprintendenti avrebbe complicato l'assegnazione di altri fondi.

Un ultimo importante annuncio, a cui non seguì però stando al verbale alcun commento, fu fatto da Anti, che comunicò l'imminente introduzione di un'importante novità nella legislazione sui restauri:

³¹⁹ Anti in *Verbale riunione 13 aprile ore 9*, p. 1, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1943-40 b. 88.

³²⁰ La commissione interministeriale non divenne mai operativa. Alla fine del conflitto i parchi ed il patrimonio boschivo italiani risultavano infatti sensibilmente ridotti, come attesta Bandini Buti 1946. A riguardo vedi anche più avanti cap. 6.4.

ANTI annunzia una legge secondo la quale la competenza dei restauri ed i fondi passeranno ai sovrintendenti.³²¹

Una simile norma avrebbe finalmente superato la distinzione tra restauro artistico ed interventi strutturali, e avrebbe permesso alle Soprintendenze di agire direttamente senza rivolgersi al Genio Civile. La proposta rappresentava una risposta alle enormi difficoltà dovute ai conflitti di competenze, emerse soprattutto dopo i bombardamenti dell'estate 1943³²². Si sarebbe trattato quindi di una novità estremamente importante per le Soprintendenze, che avrebbe semplificato in modo significativo il lavoro di recupero dei monumenti danneggiati.

Essa non sarebbe stata però di grande aiuto a causa della mancanza di materiali, che avrebbe comunque reso impossibile ai Soprintendenti compiere i necessari interventi di restauro. La legge non fece in tempo ad entrare in vigore prima della fine del conflitto, ma rappresenta comunque un riconoscimento da parte delle autorità ministeriali della totale impraticabilità dell'organizzazione fino a quel momento prevista in materia³²³.

Grazie al verbale di questa seconda riunione si possono quindi identificare i principali problemi che preoccupavano i Soprintendenti, anche se gran parte di essi vi furono trattati solo per sommi capi. Esso poi rivela una certa disponibilità da parte degli uffici centrali ad ascoltare le richieste dei Soprintendenti, anche se in molti casi i temi da loro sollevati sembrano essere stati nei fatti ignorati. Nel complesso emerge quindi l'immagine di una capacità molto limitata dell'Amministrazione centrale di reagire alle richieste, nonostante vadano riconosciuti alcuni tentativi di fornire risposte. La quantità di temi trattati e la loro continua sovrapposizione nella discussione testimonia comunque la situazione convulsa di quei mesi.

A differenza di quanto avvenuto a gennaio (pur con le eccezioni già citate), alla riunione del 13 aprile non furono convocati tutti i Soprintendenti, e molti di quelli invitati non riuscirono a presenziare per problemi logistici o personali. Nei mesi successivi, le difficoltà negli spostamenti sarebbero ulteriormente cresciute, rendendo praticamente impossibili simili incontri. Di conseguenza, Anti e i Soprintendenti si riunirono solamente in gruppi molto più ridotti. Queste due prime riunioni rappresentano però comunque un'interessante anche se isolata dimostrazione delle intenzioni del Ministero padovano nei confronti delle Soprintendenze. In esse infatti si ebbe un confronto anche molto diretto con i Soprintendenti, le cui opinioni non sempre coincidevano con quelle degli uffici centrali.

Esse quindi dimostrano il desiderio di Anti di operare in accordo con i Soprintendenti, soprattutto sulle questioni più delicate e spinose.

La convocazione di incontri per discutere le questioni più complesse ricordava in parte la promozione da parte di Bottai dei due convegni dei Soprintendenti. Questi ultimi però erano stati eventi più pubblici, e soprattutto preparati. Essi erano concepiti per presentare le decisioni dell'Amministrazione mediante una successione di

³²¹ *Verbale riunione 13 aprile ore 9*, p. 1, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1943-40 b. 88.

³²² Cfr. cap. 3.8.

³²³ L'annuncio fu seguito soltanto da una decisione del Consiglio dei Ministri della RSI nel marzo del 1945, che trasferiva gli interventi sugli edifici monumentali all'esclusiva competenza del Ministero dell'Educazione Nazionale. La delibera non ebbe però più seguito, e il provvedimento non era ancora esecutivo alla fine del conflitto. Nei fatti quindi l'unico risultato fu una nuova sospensione degli interventi, tanto da far pensare che l'intenzione reale fosse di non risolvere la questione, come suggerisce De Stefani 2011 p. 351. Indipendentemente dalla sua efficacia, questa decisione rappresentava senza dubbio un riconoscimento dell'inadeguatezza dei metodi adottati fino a quel momento. La proposta fu addirittura ripresa come esempio positivo nella discussione postbellica (vedi cap. 6.3).

relazioni su vari temi, destinate poi alla pubblicazione. Gli incontri della primavera del 1944 furono invece vere e proprie riunioni operative, indette per scegliere gli interventi da compiere.

Questa condivisione del processo decisionale costituiva certamente un riconoscimento della professionalità e delle competenze dei Soprintendenti, il cui parere tecnico era ritenuto indispensabile per decidere gli interventi da compiere. Essa però era anche un modo per il Direttore Generale di sottrarsi alla responsabilità di decisioni che rischiavano di essere controverse.

La riluttanza a scegliere la strategia da seguire emergeva del resto molto chiaramente anche dalla condotta non sempre coerente tenuta da Anti nei suoi rapporti con le Soprintendenze e persino con gli ex funzionari romani.

4.3 *Gli uffici romani prima della liberazione della Capitale*

Con il completamento dello spostamento a Padova del Ministero, la situazione istituzionale di Roma fu modificata di conseguenza.

A decorrere dal 1 gennaio 1944, i funzionari della Direzione Generale che avevano rifiutato il trasferimento a Padova persero i propri incarichi. Essi furono dapprima collocati a riposo e poi licenziati senza indennità³²⁴.

A Roma restava in servizio solo l'Ufficio Stralcio del Ministero, guidato dal Direttore Generale delle Biblioteche Scardamaglia e composto da altri due funzionari: il Soprintendente ai monumenti di Napoli Giorgio Rosi, e Giuseppe Gregorietti, capo della Sezione tutela monumenti medioevali e moderni presso la Divisione III.

Nei fatti però i funzionari collocati a riposo continuarono ad operare. Di conseguenza, essi mantennero i contatti con l'Ufficio Stralcio, e con il Kunstschutz. Vista la loro formale rimozione dall'incarico, i rapporti tra i due gruppi non sono attestati dai documenti prodotti in questo periodo. Essi però sono ricostruibili almeno parzialmente grazie al già citato diario di Emilio Lavagnino, che documenta i suoi contatti con gli altri individui coinvolti nella protezione del patrimonio artistico.

Il gruppo degli ispettori collocati a riposo continuò infatti soprattutto a curare la questione dei trasferimenti in Vaticano. Questi ultimi infatti non avrebbero potuto essere seguiti dallo scarno personale dell'Ufficio Stralcio, che non aveva nemmeno preso parte alle trattative con il Sante Sede.

Inoltre, i tedeschi continuarono a riconoscere anche ufficialmente il ruolo svolto dagli ex funzionari, probabilmente per assicurare loro una certa copertura. La loro apparente ignoranza del cambio di assetto istituzionale era quindi funzionale a facilitare l'opera degli ispettori centrali "pensionati", ma causò non pochi imbarazzi tra gli italiani.

Un esempio che illustra bene la confusione in cui regnava la situazione è la seconda cerimonia di consegna delle opere portate da Montecassino. Essa si tenne il 4 gennaio, e fu quindi organizzata dai funzionari centrali prima della loro rimozione dall'incarico.

La stranezza dell'evento è ben documentata dal comunicato stampa preparato per l'occasione da Argan:

³²⁴ Gabinetto della PCM a tutti i Ministeri, *Personale civile delle Amministrazioni Centrali dello Stato che non ha seguito il rispettivo Ministero nella nuova sede*, 8 febbraio 1944, ACS MPI, Personale-affari generali 1910-64 b. 137

Alle 12 precise, una colonna di ben 40 autocarri della Divisione Goering è giunta in Piazza Venezia, dove si trovavano ad attenderla, con le massime autorità cittadine, le rappresentanze del Ministero dell'Educazione Nazionale. Mentre la truppa procedeva rapidamente allo scarico delle casse, che venivano provvisoriamente raccolte in Palazzo Venezia, il prof. Evers, incaricato del Comando germanico, pronunciava brevi parole, illustrando la collaborazione offerta dai Comandi Germanici alle Autorità italiane per la protezione del patrimonio artistico dai rischi di guerra; quindi il colonnello Schlegel della Divisione Goering effettuava formalmente la consegna delle opere ai rappresentanti dello Stato Italiano. A nome del Ministro dell'Educazione Nazionale, il senatore prof. Alfonso Bartoli, Soprintendente agli Scavi del Palatino e del Foro Romano, esprimeva al Comando superiore germanico in genere e al Comandante della Divisione Goering in specie il vivo ringraziamento dell'Amministrazione italiana per l'alto servizio reso alla civiltà e alla cultura d'Italia e del mondo col salvamento di tanti insigni monumenti dell'arte e del pensiero antico. Erano presenti alla breve e austera cerimonia il Generale Maelzer, comandante germanico della città aperta di Roma, i dott. Sacks, Haas, Van Borch e Scheibert dell'Ambasciata Germanica a Roma, nonché numerosi ufficiali delle Forze Armate Germaniche. Rappresentava il Ministro dell'Educazione Nazionale, nell'assenza del Segretario Generale, il prof. Marino Lazzari. Erano presenti, per il Ministero dell'Educazione Nazionale, il prof. De Gregori, della direzione generale delle Accademie e Biblioteche, il dott. Costa, il dott. Matarazzo, tutti i Soprintendenti alle Antichità, alle Gallerie e ai Monumenti di Roma. Le opere sono state prese in consegna per l'ulteriore inoltro in luoghi sicuri, dal dott. De Tomasso e dai prof. Argan, Romanelli, de Angelis, Lavagnino.³²⁵

La cautela con cui fu formulato il comunicato riflette molto chiaramente l'imbarazzo causato dalla situazione ai funzionari italiani. Particolarmente indicativo delle complicazioni incontrate nella preparazione della cerimonia era il fatto che l'intervento a nome del Ministero fosse stato affidato al Soprintendente Bartoli. Il comunicato giustificava la scelta sottolineando il suo titolo di senatore. Il fatto che l'intervento a nome del Ministero fosse stato affidato a lui e non a un componente degli uffici centrali era quantomeno inusuale. Esso rifletteva però con tutta probabilità una certa incertezza da parte degli organizzatori in merito all'esatta distribuzione degli incarichi centrali una volta ultimato il trasferimento degli uffici a Padova.

Ancora più interessante è il fatto che Lazzari, che era stato il primo ad essere rimosso dall'incarico³²⁶, fosse presente come rappresentante del Ministero. Per spiegare la sua presenza, il testo lo presentava come sostituto Segretario Generale, non potendo attribuirgli più alcun incarico. Mancavano invece completamente i funzionari dell'Ufficio Stralcio, mentre il testo registrava la presenza di altri dipendenti del Ministero ancora in servizio. Questi ultimi erano citati insieme ai Soprintendenti romani, che non essendo stati coinvolti nella vicenda del trasferimento a Padova erano ancora tutti in servizio.

A complicare ulteriormente la situazione, il comunicato specificava che le opere erano state prese in consegna dai funzionari collocati a riposo. Essi erano citati per nome, ma ovviamente il testo non attribuiva loro alcun incarico. In assenza di un loro ruolo ufficiale, risultava infatti peculiare il loro coinvolgimento in una cerimonia di consegna "ai rappresentanti dello Stato italiano". Mancava completamente qualsiasi spiegazione di questa stranezza, forse anche per evitare di sottolinearla.

Il comunicato non specificava nemmeno la destinazione delle opere, presumibilmente per mantenere la segretezza sul ricovero in Vaticano, anche se è possibile che al momento della redazione anche i funzionari non

³²⁵ ACS MPI AABBA Div. III 1929-60 b. 257.

³²⁶ È quanto risulta dal Diario di Lavagnino, che però riporta come data della deposizione di Lazzari il 15 dicembre: "Intanto la situazione ministeriale diventa caotica. Lazzari è stato mandato in pensione in data 15 dicembre, quindi non è più il Direttore Generale e non viene in ufficio" (Lavagnino 1974 = Morselli 2010 p.146)

fossero certi della destinazione finale. Sicuramente però, dati i precedenti accordi con la Santa Sede, il fatto che i custodi formali delle opere provenienti da Montecassino anche i responsabili di quelle già depositate in Vaticano, avrebbe reso più facile il loro ricovero. Questo dettaglio probabilmente influenzò la decisione degli ex funzionari di prendere in consegna le opere.

In ogni caso, il fatto che i funzionari ministeriali sospesi fossero i destinatari della consegna in un contesto così pubblico rappresentava certamente anche una dimostrazione di sostegno nei loro confronti da parte del Kunstschutz e delle autorità tedesche.

Questo appoggio dei tedeschi fu del resto evidente anche in altre occasioni, a cominciare dagli inviti rivolti agli ex funzionari anche in altre occasioni ufficiali. Poche settimane dopo Scheibert arrivò addirittura ad intercedere presso l'Ufficio Stralcio e il Ministero di Padova perché finanziassero le attività organizzate dagli ex funzionari. Di fronte alle obiezioni degli uffici padovani egli reagì ricorrendo all'autorità dell'Ambasciata tedesca per sollecitare il Ministero³²⁷.

Nel mese di febbraio 1944 il Ministero intervenne nuovamente per mettere fine all'ambiguità della situazione. Il 14 febbraio Lazzari e diversi altri dipendenti ministeriali furono arrestati dai tedeschi per poi essere trasferiti a Padova, dove furono rilasciati qualche settimana dopo per intercessione di Biggini³²⁸. In seguito all'episodio gli ex ispettori centrali rinunciarono a riunirsi negli uffici ministeriali, temendo di essere arrestati a loro volta. Da quel momento essi utilizzarono come una nuova sede Castel Sant'Angelo, in una sistemazione piuttosto spartana³²⁹. L'esclusione dalle strutture ministeriali non impedì ovviamente ai funzionari di mantenersi in contatto con i colleghi ancora in servizio, anche se ufficialmente non vi doveva essere alcun rapporto tra i due gruppi. Le istruzioni del Ministero in questo senso furono comunicate a Lavagnino da Scardamaglia:

Scardamaglia dapprima seccatissimo ed imbarazzatissimo ha poi, riscaldato dal vino, fatto buon viso ed ha finito col confessarmi che lui, personalmente, non ha nulla a che dire della mia attività che tuttavia gli deve essere sconosciuta dal punto di vista ufficiale, perché quelli di Padova sono molto irritati per la questione che qui a Roma continuerebbe a funzionare l'ufficio per la protezione antiaerea.³³⁰

Scardamaglia teneva quindi a chiarire di non avere personalmente la minima obiezione alle azioni degli ex funzionari. Egli giustificava la mancata cooperazione dei propri uffici con l'irritazione da parte di Padova per la continua attività dell'ufficio protezione antiaerea, cioè di De Tomasso e degli Ispettori centrali. Scardamaglia, in quanto più alto in grado, era particolarmente attento a rispettare le istruzioni ministeriali, ma anche gli altri

³²⁷ La visita di Scheibert avvenne il 3 febbraio 1944, ed aveva lo scopo di ottenere finanziamenti per i trasporti in Vaticano, a cui in quel momento il Ministero si opponeva formalmente. Vedi 4.4.

³²⁸ Garibaldi 1983 parla di un migliaio di persone (Garibaldi 1983, p. 93), ma Borghi nota giustamente che il numero sembra eccessivo. Per una discussione delle ricostruzioni dell'episodio nella letteratura vedi Borghi 1996 p. 45 n. 18. De Gregori 1999 p.189 parla anch'egli di un migliaio di arresti, ma secondo la versione da lui riportata l'accusa sarebbe stata quella di sabotaggio.

³²⁹ Lavagnino descrive in questi termini la propria impressione della sistemazione dopo la sua prima visita a Castel Sant'Angelo il 9 febbraio:

“Questa mattina sono andato a Castel Sant'Angelo per incontrarmi con i colleghi De Tomasso nonché Nicoletti e Lamarra. Io credevo che a Castel Sant'Angelo ci fosse un ufficio almeno apparentemente organizzato. Almeno una stanza con la macchina da scrivere ed uno scaffale per delle carte, invece dopo parecchio girare ho trovato gli amici della Direzione Generale seduti sul palcoscenico del teatrino della filodrammatica degli «Amici di Castel Sant'Angelo». Lo spettacolo era piuttosto brutto.” (Lavagnino 1974 = Morselli 2010 p. 164).

³³⁰ Lavagnino, 28 febbraio, Lavagnino 1974 = Morselli 2010 p. 170.

componenti dell'Ufficio Stralcio evitarono di collaborare con gli ex funzionari. Essi però non ne intralciarono in alcun modo le iniziative, limitandosi a ignorarle formalmente.

Se i funzionari dell'Ufficio Stralcio rispettarono quindi almeno ufficialmente l'esclusione dalle attività ministeriali dei funzionari collocati a riposo, lo stesso non poteva dirsi dei tedeschi. Evers continuò infatti ad intrattenere anche pubblicamente rapporti con gli ex ispettori centrali e a collaborare con loro per i trasporti in Vaticano sino all'11 marzo. Solo allora infatti egli ricevette un ordine esplicito dal Ministero di collaborare esclusivamente con l'Ufficio Stralcio e con Rosi in particolare. Anche dopo questa data, però, i contatti non furono completamente interrotti e almeno Scheibert aiutò Lavagnino ad aggirare le nuove regole imposte dal Ministero per impedirgli di curare personalmente i trasporti.

Nonostante il gruppo degli ex funzionari fosse ormai stato formalmente escluso dalle Ministero, essi rimasero quindi continuamente in attività sino alla liberazione di Roma. Il loro lavoro non fu ovviamente sempre costante, soprattutto per via delle crescenti difficoltà incontrate. Anche dopo il passaggio formale di consegne a Rosi per quanto concerne i trasporti in Vaticano la loro esecuzione pratica rimase però nei fatti responsabilità degli ex funzionari.

Questa apparente violazione degli ordini ministeriali avvenne quindi con la complicità almeno parziale dell'Ufficio Stralcio. Esso infatti dopo una prima fase di non contrasto delle attività degli ex funzionari, arrivò addirittura in un secondo momento a delegare loro l'esercizio di una parte dei propri compiti. Il loro contributo non risultava ovviamente dai documenti ufficiali, ma è molto improbabile che la Direzione Generale di Padova non ne fosse al corrente. Da questo punto di vista si può quindi ipotizzare se non altro una certa tolleranza da parte di quest'ultima nei confronti degli eventi romani, se non addirittura un mai esplicitato assenso all'iniziativa degli ex funzionari. A questi si aggiungeva poi come già accennato l'ancor più pubblico appoggio da parte dei tedeschi.

La condotta degli ex funzionari a riposo rappresenta sul piano istituzionale un fenomeno eccezionale, da cui emerge anche il pragmatismo di quanti furono coinvolti a vari livelli nelle loro attività o scelsero di non contrastarle.

Inoltre, la principale attività a cui si dedicarono i funzionari sospesi fu il trasferimento in Vaticano delle opere, che rappresentava ovviamente un'enorme responsabilità. La loro scelta di continuare ad assumersene il compito, in una prima fase anche ufficialmente, testimonia in primo luogo la straordinarietà del momento in cui operarono. Essa però comportava anche dei rischi almeno potenziali, sia dal punto di vista legale che diplomatico, dato che i funzionari in questione non avevano più alcun titolo per disporre delle opere d'arte italiane.

In questo senso fu fondamentale soprattutto il sostegno delle Soprintendenze, che avevano la custodia formale delle opere e autorizzarono gli ex funzionari a prenderle in consegna, indipendentemente dagli ordini ministeriali.

4.4 Roma e la continuazione dei trasporti in Vaticano

Nonostante la loro esclusione dal Ministero, quindi, le attività dei funzionari ministeriali romani proseguirono ininterrotte.

Come già accennato, uno dei primi compiti che questi si assunsero dopo la collocazione a riposo fu la gestione della riconsegna delle opere di Montecassino.

Alla cerimonia fu ancora una volta dato ampio risalto, soprattutto da parte tedesca, con una significativa insistenza sul passaggio di consegne tra le truppe e le autorità civili, e sul ruolo delle prime nella salvaguardia dei tesori del patrimonio artistico comune europeo. Si confermava quindi la funzione propagandistica della cerimonia. L'enfasi sul valore internazionale delle opere era ovviamente funzionale a persuadere le truppe a contribuire alla loro protezione, ma era anche parte della normale retorica della propaganda di entrambe le parti in quegli anni.

Nonostante le celebrazioni della consegna, la questione delle opere provenienti da Montecassino non poteva ancora dirsi risolta. Sin da subito i funzionari centrali furono infatti informati del fatto che non tutte le opere erano giunte a destinazione.

Uno dei camion che le trasportavano si era staccato dal gruppo lungo il percorso, senza un'apparente spiegazione per il suo allontanamento. Nonostante diversi tentativi da parte italiana di ottenerne notizie, le opere in esso contenute non sarebbero ritornate in mani italiane se non dopo la fine del conflitto³³¹.

Venuti a sapere del camion mancante, i funzionari sospesi cominciarono immediatamente la verifica delle casse provenienti da Montecassino. Il loro primo obiettivo era individuare quali fossero le opere mancanti. Le operazioni erano però complicate dalla mancanza di una lista delle opere originariamente ospitate a Montecassino. Gli elenchi in questione erano infatti rimasti a Napoli presso i Soprintendenti competenti. I funzionari dovettero quindi limitarsi alla catalogazione di quanto consegnato, che doveva comunque essere particolarmente precisa in assenza degli elenchi originali. Una volta concluso questo lavoro, le opere sarebbero state trasferite in Vaticano.

Visti i tempi richiesti dalla verifica, le consegne ricominciarono solo il 18 gennaio. Il ritardo fu dovuto senza dubbio alla catalogazione. È possibile però che nel frattempo i funzionari avessero anche dovuto chiedere conferma alla Santa Sede in merito alla validità dell'accordo dopo la loro sospensione, ma di questi contatti non risulta traccia nei documenti.

Il cambiamento di *status* dei consegnatari fu comunque registrato nelle ricevute di consegna in Vaticano. La formulazione utilizzata nella ricevuta del 18 gennaio, e poi riproposta in quelle successive, era infatti:

I sigg. Comm. Dott. Michele de Tomasso

Comm. Prof. Giulio Carlo Argan

Comm. Prof. Pietro Romanelli

Arch. Prof. Guglielmo de Angelis d'Ossat

Comm. Prof. Emilio Lavagnino

Nell'interesse dello Stato Italiano, depositano nei locali della Pinacoteca della Città del Vaticano n° 93 (novantatré) casse contenenti opere d'arte.

Dette casse, contrassegnate con la dicitura Ministero Educazione Nazionale e con i numeri dal 198 al 290, sono state prese in consegna dal Comm. Prof. Bartolomeo Nogara, Direttore dei Musei Vaticani.

³³¹ Le opere in questione erano infatti state selezionate preventivamente dai militari e portate in Germania per regalarle a Goering in occasione del suo compleanno. Per appianare qualsiasi incidente diplomatico che l'episodio avrebbe potuto causare con l'Italia, Goering dichiarò poi che avrebbe esposto le opere nella sua casa di Carinhall prima di restituirle a fine conflitto. Le opere furono poi recuperate dagli alleati e restituite all'Italia nel dopoguerra.

I predetti dott. de Tomasso e Proff. Argan, Romanelli, De Angelis e Lavagnino restano a disposizione della Direzione dei Musei Vaticani per qualsiasi provvedimento concernente le predette casse.³³²

Il nuovo schema delle ricevute sarebbe stato mantenuto identico per circa un mese, fino alla metà di febbraio.

La novità più significativa non era tanto la scomparsa dell'inquadramento professionale dei firmatari, che del resto era semplicemente un riflesso fedele della realtà, quanto il fatto che le consegne risultavano essere state compiute non più a nome del Ministero ma "nell'interesse dello Stato italiano". Si trattava di una formula volutamente ambigua, applicabile sia al Regno sia alla RSI. Essa era infatti concepita per facilitare le successive procedure di restituzione.

È probabile però che questa formulazione riflettesse una certa preferenza per il Regno d'Italia, che era del resto il solo Stato italiano formalmente riconosciuto dal Vaticano. In ogni caso risultava completamente scomparso qualsiasi riferimento al Ministero o a qualunque ruolo istituzionale dei funzionari coinvolti, eccetto nella firma di Babuscio Rizzo. Questa nuova versione delle ricevute non doveva però essere completamente sgradita nemmeno al Vaticano, soprattutto perché non lo esponeva all'accusa di aver intrattenuto rapporti diplomatici con la RSI.

Naturalmente, il proseguimento dei trasferimenti non doveva essere approvato solo dal Vaticano, ma anche dai Soprintendenti coinvolti. Essi infatti erano i soli a poter autorizzare gli ex funzionari centrali a disporre delle opere di propria competenza. Il loro sostegno sarebbe stato essenziale dal momento che i funzionari sospesi non avevano più alcuna autorità. I Soprintendenti erano tendenzialmente favorevoli alla continua iniziativa degli ex funzionari, ma dopo la riunione di gennaio convocata da Anti anche la loro posizione era diventata più delicata.

I funzionari sospesi non dipendevano più dal Ministero, e di conseguenza potevano ignorarne gli ordini se li ritenevano contrari all'interesse delle opere³³³. Lo stesso non si poteva però dire dei funzionari ancora in servizio, compresi i Soprintendenti.

I Soprintendenti romani, non essendo stati invitati alla riunione, non furono immediatamente informati degli ordini ministeriali. Di conseguenza il problema del divieto dell'accentramento si pose per la prima volta in occasione del secondo viaggio di Lavagnino a recuperare le opere delle Marche.

In occasione della sua prima spedizione, egli aveva individuato alcuni quadri di competenza della Soprintendenza umbra, che si trovavano ancora nella loro normale sede. Secondo accordi presi in quell'occasione, lungo la strada per le Marche egli si presentò dal Soprintendente Bertini Calosso per ritirare anche le opere in questione. Quest'ultimo aveva però nel frattempo ricevuto le nuove istruzioni, e di conseguenza non autorizzò l'ex funzionario a portare via le opere. Il diario di Lavagnino descrive in questi termini la sua reazione a quanto riferitogli dal Soprintendente:

La notizia è veramente sconcertante. Cosa si vuole? Non pensano che se riprende l'avanzata e gli Alleati compiono uno sbarco, proprio le cose dei ricoveri siti in campagna e nei piccoli centri saranno più delle altre soggette alle distruzioni inevitabili della guerra? Lui si stringe nelle spalle. Queste, lui dice, sono le disposizioni che ho ricevuto e queste osservo. Gli faccio notare che indubbiamente portando le cose in Vaticano saranno di certo più al sicuro che a Todi o Foligno o Spello. Lui non lo nega ma per lui le disposizioni anche idiote e contrarie agli interessi dell'arte, date dal Ministro, sono legge. Io mi indigno e gli dico che questo è ormai il momento nel quale ciascuno deve

³³² Verbale n. 11, ACS MPI AABBA Div. III 1929-60 b. 257.

³³³ Argan avrebbe poi liquidato la decisione di Anti come risultato del prevalere della visione politica sulla questione tecnica della protezione del patrimonio (Argan, *Rapporto* in ACS MPI AABBA Div. III 1929-60 b.258).

assumere le responsabilità che la propria coscienza gli impone. Io sono stato mandato in pensione, ufficialmente sono esautorato ma di questo me ne infischio e vado avanti per la mia strada agendo come mi sembra più onesto e doveroso fare, se c'è della gente disposta ad abdicare a quei diritti che derivano dalla coscienza del dovere da compiere, questa gente a mio modo di vedere agisce in malo modo.³³⁴

Naturalmente la testimonianza di Lavagnino era influenzata dalla sua personale situazione e dalla contrarietà alle istruzioni ministeriali. Egli era quindi profondamente critico nei confronti della decisione di Bertini Calosso di attenersi agli ordini ricevuti. Bisogna però notare che la posizione del Soprintendente era tecnicamente corretta. Le disposizioni del Ministero avrebbero infatti dovuto essere vincolanti per gli uffici periferici.

La reazione del Soprintendente rappresentava quindi una naturale conseguenza delle indicazioni ministeriali. Essa però avrebbe potuto esporre ad enormi rischi le opere dell'Umbria³³⁵. Secondo quanto risulta dal resoconto di Lavagnino, anche il Soprintendente era perfettamente consapevole dell'inopportunità della decisione. Egli però non intendeva rischiare un'accusa di insubordinazione solo perché non condivideva le istruzioni ministeriali.

Completamente opposta, e fortunatamente maggioritaria tra i Soprintendenti dell'Italia centrale, era invece l'opinione di Lavagnino. Egli riteneva infatti che date le circostanze fosse legittimo ignorare gli ordini dei propri superiori nel nome dell'interesse dell'arte. Dal testo traspare una profonda consapevolezza dell'eccezionalità del momento, che a suo parere non solo avrebbe giustificato, ma addirittura imposto di operare per difendere le opere d'arte, indipendentemente dal contesto e dalle conseguenze sulla propria condizione.

La prevalenza dell'interesse delle opere d'arte sulle indicazioni ministeriali era, nella visione di Lavagnino, il principio ispiratore della condotta sua e dei funzionari centrali in quei mesi. Egli rivendicava di aver continuato ad operare nonostante la collocazione a riposo proprio in nome di questo principio. Naturalmente però la rimozione dall'incarico permetteva all'ex funzionario di ignorare le istruzioni del Ministero, mentre i Soprintendenti erano necessariamente obbligati ad una maggiore cautela.

Nonostante l'opinione espressa nel suo diario, anche Lavagnino era perfettamente consapevole della necessità per i Soprintendenti di tenere in considerazione le indicazioni ministeriali. Questa consapevolezza fu evidente già in occasione del ritiro delle opere custodite nelle Marche.

Rotondi infatti decise, a differenza del collega umbro, di procedere con la consegna nonostante gli ordini ministeriali. Egli decise anche di includere nelle opere consegnate a Lavagnino quelle provenienti dalle collezioni lombarde e venete, pur non potendo consultare a riguardo i due Soprintendenti competenti³³⁶.

In questo modo la responsabilità della decisione sarebbe ricaduta esclusivamente su Rotondi, che insieme a De Rinaldis sarebbe stato il solo Soprintendente coinvolto nella violazione delle istruzioni ministeriali.

Con il secondo ed ultimo viaggio furono quindi portate a Roma 12 casse delle gallerie veneziane, 5 casse di opere di Brera, 25 casse con le principali opere delle Marche, 15 casse delle chiese veneziane e soprattutto le 23 casse

³³⁴ Lavagnino, 13 gennaio 1944 in Morselli 2010 p. 150 = Lavagnino 1974.

³³⁵ Fortunatamente le opere non subirono danni, pur essendo rimaste prive di protezione. Naturalmente però un simile esito non sarebbe stato prevedibile in precedenza.

³³⁶ Come già accennato (cap. 4.2) Rotondi non aveva partecipato alla riunione dei Soprintendenti per un errore nella convocazione. Egli fu perciò informato delle indicazioni di Anti direttamente da Lavagnino, e non ebbe modo di contattare Pacchioni e Moschini prima del ritiro delle opere.

del Tesoro di San Marco, che rappresentavano la parte più preziosa di ciò che non era stato trasportato nel viaggio precedente.

Per proteggere Rotondi dal rischio di provvedimenti disciplinari, la ricevuta preparata per l'occasione registrò però esclusivamente la consegna del Tesoro di San Marco e delle altre opere della Diocesi veneziana. Di queste ultime infatti poteva disporre esclusivamente il Patriarca di Venezia. Esse erano quindi escluse dalle competenze ministeriali.

In questo modo Rotondi sarebbe stato protetto da qualsiasi critica da parte del Ministero, non risultando dalla documentazione alcuna violazione da parte sua degli ordini ai Soprintendenti.

Naturalmente, una simile soluzione dimostrava anche la notevole fiducia reciproca tra Lavagnino e Rotondi. La rinuncia ad una documentazione scritta del passaggio di consegne avrebbe infatti potuto essere un problema in vista della restituzione, soprattutto in caso di perdite. Inoltre, se scoperta, la consegna di opere non documentata sarebbe stata ancor peggio del loro semplice trasferimento a Roma agli occhi del Ministero.

Se la riunione del 9 gennaio non fu sufficiente a distogliere Rotondi dell'idea del trasporto a Roma, essa rappresentò invece per il Soprintendente di Firenze Poggi un perfetto pretesto per rifiutarlo. Essa infatti affossò definitivamente qualsiasi ipotesi di trasporto a Roma delle opere fiorentine.

La Soprintendenza alle Gallerie di Firenze, dimostratasi sin dall'inizio estremamente restia a permettere il trasferimento della responsabilità delle opere³³⁷, colse infatti l'occasione offerta dagli ordini del Ministero per rifiutare definitivamente di aderire alle richieste degli ex funzionari centrali.

La collaborazione dei Soprintendenti non fu però il solo sostegno di cui i funzionari sospesi potevano godere per la loro iniziativa.

Sempre durante questo periodo, il 20 e 21 gennaio, il gruppo degli ex funzionari, probabilmente su suggerimento di Argan, organizzò una piccola mostra con alcune delle opere ospitate a Palazzo Venezia per la catalogazione. Questa esposizione fu allestita a beneficio di un ristretto gruppo di cultori e storici dell'arte romani. Stando alla descrizione di Lavagnino, l'episodio fu un'occasione per celebrare la salvezza di una parte per quanto limitata del patrimonio artistico italiano³³⁸.

Questa mostra di una decina di capolavori aveva uno scopo anche economico. Gli ex funzionari speravano infatti di ottenere, dai più facoltosi tra gli ospiti, un supporto economico per proseguire i trasporti, che non erano più finanziati dal Ministero. Per quanto le spese potessero teoricamente essere saldate in un secondo tempo, l'assenza di un'autorizzazione ministeriale aveva infatti preoccupato i creditori. Di conseguenza la mancanza di fondi minacciava di compromettere la continuazione delle operazioni.

³³⁷ Ancora il 7 gennaio 1944 Roberto Longhi, a cui Argan aveva chiesto di intervenire presso la Soprintendenza fiorentina, aveva confermato ai funzionari ministeriali che quest'ultima intendeva mantenere le opere nell'area, confidando nella proclamazione di Firenze come "città aperta" e tentare piuttosto di accentrarle nella Certosa di Val d'Ema, dove sarebbero state sotto la protezione della Chiesa ma comunque nelle immediate vicinanze di Firenze.

³³⁸ Sulla mostra vedi Ghibaudi 2009 p. 97.

L'episodio riflette però anche l'interesse per la sorte delle opere al di fuori del gruppo degli ex funzionari e il clima sostanzialmente favorevole all'iniziativa tra gli studiosi. Esso infatti dimostra come la mancanza di incarico non avesse privato gli studiosi del sostegno al loro lavoro per la sopravvivenza del patrimonio artistico.

Queste iniziative e la già citata intercessione di Scheibert non bastarono però a risolvere il problema dei finanziamenti. Anche per questo, per i trasporti a partire dal febbraio 1944 dai vari depositi laziali Lavagnino utilizzò la propria macchina. Egli dovette anche chiedere in prestito i copertoni da Palma Bucarelli, Soprintendente all'Arte moderna di Roma.

In seguito alla stretta del Ministero di febbraio 1944, la situazione cambiò, e la responsabilità dei trasporti in Vaticano fu affidata a Rosi.

L'intento era quello di escludere gli ex funzionari da qualsiasi coinvolgimento nella gestione del patrimonio artistico laziale, affidando perciò sia il rientro in città sia la riconsegna in Vaticano esclusivamente ai funzionari in servizio. I tedeschi furono informati del fatto che non avrebbero più dovuto fornire agli ex funzionari supporto logistico né autorizzazioni di viaggio³³⁹.

Questa nuova decisione rappresentava però una parziale resa da parte del Ministero. Esso infatti rinunciava completamente al tentativo di interrompere i trasporti, limitandosi invece a tentare di assumerne il controllo. Ancora una volta emergeva quindi la contraddittorietà della condotta ministeriale.

In aggiunta, i nuovi ordini furono sostanzialmente disattesi, e i cambiamenti furono solo formali. La gestione effettiva dei trasporti e le verifiche prima della consegna restarono infatti in mano a Lavagnino e agli ex funzionari centrali.

Il fatto che la novità non avrebbe avuto alcun impatto pratico fu del resto immediatamente chiarito dallo stesso Lavagnino, durante la già citata cena organizzata dal Comando tedesco:

Rosi era molto divertito. Lui da pochi giorni è stato incaricato da Padova di sostituirsi alla commissione di consegna delle opere d'arte al Vaticano e di assumere la direzione del lavoro di salvataggio delle opere d'arte dei depositi. In altri termini lui dovrebbe fare quello che finora ha fatto la commissione ministeriale ed ho fatto io. Io tuttavia ho intenzione di proseguire il mio lavoro perché non mi sembra ci sia altri disposto a prendersi la brega di andare in giro a recuperare oggetti d'arte.³⁴⁰

I due funzionari dell'Ufficio stralcio incaricati di seguire i trasporti, Rosi e Gregoriotti, non avrebbero quindi potuto o voluto effettuare né i trasporti né le verifiche. Essi accettarono di buon grado l'offerta di Lavagnino e si limitarono a controfirmare i documenti preparati da altri senza intervenire in alcun modo nelle operazioni.

Il passaggio di responsabilità, inesistente sul piano pratico, fu però registrato su quello formale, e le nuove ricevute delle consegne, ricominciate a partire dal 16 marzo, recavano infatti i nomi di Rosi e Gregoriotti. Questi ultimi continuarono ad apparirvi sino all'ultima consegna, datata 27 maggio. È però significativo che questo fu il solo cambiamento. Rimase infatti identica la formulazione, senza riferimenti istituzionali. Le ultime ricevute continuavano quindi a non attribuire alcun ruolo al Ministero dell'Educazione Nazionale, e non accennavano

³³⁹ Lavagnino continuò però a compiere i trasporti, con la complicità di Scheibert. Quest'ultimo infatti rilasciò i permessi per i viaggi a nome di Vannutelli, che in quanto economo di Palazzo Venezia era ancora in servizio.

³⁴⁰ Lavagnino, *28 febbraio* Morselli 2010 p. 171.

affatto agli incarichi ricoperti da Rosi e Gregoriotti. Anche sotto questo aspetto si registrava quindi un successo solo parziale del tentativo di riprendere il controllo da parte del Ministero.

La ragione di questa continuità è probabilmente da ricercarsi nel già notato fatto che l'assenza di un riferimento al Ministero avrebbe semplificato la riconsegna delle opere. Si può però supporre, come già accennato, che anche le autorità vaticane preferissero la nuova formulazione, dato che non implicava in alcun modo la presenza di rapporti con un ufficio della RSI.

Nonostante il tentativo da parte di Padova di riprendere il controllo della situazione, di fatto la Direzione romana continuò nelle sue attività fino all'ingresso in città degli alleati. I suoi componenti rimasero infatti responsabili della catalogazione e della consegna in Vaticano delle opere, e ne seguirono il trasporto. Si trattò naturalmente di una straordinaria manifestazione di dedizione ai loro compiti da parte dei funzionari che agirono direttamente. Essa però fu anche resa possibile dalla più o meno esplicita collaborazione di numerosi altri.

Tutto questo fu infatti realizzato grazie alla copertura più o meno esplicita dei propri ex colleghi dell'Ufficio Stralcio e dei Soprintendenti romani. Questi ultimi firmarono o chiesero per loro le autorizzazioni necessarie, attribuendosi quindi formalmente i loro incarichi. Fu essenziale anche l'assenso del Vaticano, e soprattutto la connivenza degli ufficiali tedeschi. Anche loro infatti, dopo essere stati informati della situazione, scelsero di ignorare quanto stava accadendo e evitarono di intervenire per fermare l'iniziativa dei funzionari romani.

La prosecuzione dei trasporti in Vaticano fu quindi facilitata dal fatto che quanti furono coinvolti in varia forma nella questione decisero di ignorare l'irritualità della situazione e lasciare che fossero gestiti da chi non aveva più alcun titolo a farlo. Anche la Direzione di Padova contribuì in questo senso, limitando di molto i propri tentativi di contrastare le iniziative dei funzionari a riposo.

La scarsa decisione di Anti fu quindi in questo caso utile alla protezione del patrimonio artistico italiano. I ritardi nell'intervento del Ministero permisero infatti ai funzionari di operare quasi indisturbati per il lungo periodo. Anche quando gli uffici centrali tentarono di contrastarne l'attività, si trattò di misure più formali che sostanziali³⁴¹. Emblematica in questo senso fu la decisione di affidare a Rosi la responsabilità delle consegne in Vaticano, rinunciando quindi alla precedente condanna dell'iniziativa.

4.5 I depositi settentrionali e l'ipotesi del trasferimento in Svizzera.

L'ordine di Anti del 9 gennaio ebbe quindi uno scarso effetto sui trasporti verso il Vaticano. Esso però condizionò in modo più significativo l'operato delle Soprintendenze settentrionali. Queste infatti, a differenza degli ex funzionari romani, non potevano sottrarsi completamente al controllo della Direzione di Padova.

Come già accennato, l'ipotesi iniziale di Lazzari e degli ispettori centrali prevedeva l'accentramento dei capolavori del patrimonio artistico italiano in due diversi poli, rispettivamente Roma per le regioni centrali e Venezia per quelle settentrionali. Di conseguenza, nell'autunno 1943 erano cominciati i trasporti dai depositi veneti verso la città lagunare.

A differenza di quanto avvenne nel caso delle regioni centrali, in Veneto l'avvio dei trasporti fu più rallentato. Trovandosi più lontano dal fronte, il Soprintendente alle Gallerie di Venezia Moschini preferì infatti organizzare i trasferimenti dai depositi con maggiore attenzione, in modo da evitare che le opere subissero il minimo danno.

³⁴¹ La sola eccezione è rappresentata dall'arresto di Lazzari e degli altri funzionari, che però non fu deciso dal Ministero.

Trattandosi infatti di opere già collocate in depositi e quindi almeno temporaneamente al sicuro, i trasporti verso Venezia non erano urgenti quanto i trasferimenti in corso nelle vicinanze del fronte o, come nel caso di Sondalo³⁴², di opere rimaste in città.

Le istruzioni del Ministero padovano interruppero temporaneamente queste operazioni. Nei fatti però il processo di accentramento a Venezia riprese dopo qualche settimana, seppur con estrema lentezza³⁴³.

Sin dall'inizio fu comunque chiaro che il trasferimento a Venezia avrebbe rappresentato una soluzione praticabile soltanto per le opere venete. Difficilmente infatti avrebbero potuto trovarvi posto quelle provenienti dalle altre regioni settentrionali. Inoltre, i Soprintendenti dell'area erano tendenzialmente più inclini alla distribuzione delle opere in più depositi, in modo da suddividere i rischi.

Sempre alla riunione del gennaio 1944, fu discussa anche un'altra possibile soluzione, già prospettata e respinta agli inizi del conflitto, per la messa in sicurezza delle opere d'arte italiane, ossia il loro ricovero a Campione d'Italia³⁴⁴. L'ipotesi riprendeva l'idea dell'asilo in territorio estero delle opere d'arte, ventilata nel dibattito internazionale prebellico e decisamente respinta dall'allora ministro Bottai.

La scelta di Campione avrebbe però rappresentato una risposta almeno parziale alle obiezioni. Trattandosi di una exclave italiana in Svizzera essa era infatti tecnicamente territorio italiano, anche se si trovava oltre il confine. Le opere sarebbero quindi state protette dall'ubicazione della cittadina senza però essere trasportate all'estero.

Naturalmente, la particolarità della situazione di Campione avrebbe reso necessario informare le autorità svizzere, il che avrebbe comunque comportato delle complicazioni diplomatiche. Inoltre, la collocazione della cittadina l'avrebbe protetta dalle operazioni belliche, ma rendeva il controllo della RSI sull'area piuttosto tenue. Nel complesso però si sarebbe trattato di una soluzione che avrebbe garantito una migliore sicurezza per le opere rispetto agli altri depositi italiani.

Il ricovero a Campione fu proposto nella riunione del 9 gennaio dalla Soprintendenza alle Gallerie di Milano, con l'appoggio di quelle di Genova e Torino, e ricevette un primo assenso. L'evoluzione del progetto, e la soluzione poi adottata in alternativa, sono ricostruibili attraverso la corrispondenza tra la Direzione Generale e la Soprintendenza alle Gallerie di Milano. Quest'ultima ebbe infatti per tutta la durata della vicenda un ruolo di collegamento tra le tre Soprintendenze ed il Ministero.

La proposta fu, sempre tentativamente, confermata dal Ministero, che ne diede notizia a Pacchioni. In attesa di una validazione definitiva, quest'ultimo, in quanto Soprintendente dell'area più vicina, decise di avviare le preparazioni logistiche per la sua realizzazione.

Il 23 gennaio 1944 Pacchioni scrisse ad Anti riguardo alla questione, elencando una serie di problemi che si proponeva di affrontare sin da subito:

³⁴² Cfr. 3.7.

³⁴³ I depositi di opere d'arte del Veneto rimasero infatti operativi fino alla fine del conflitto (cfr. Nezzo 2011a).

³⁴⁴ Questo progetto, non essendo mai stato messo in atto, è solamente accennato dalle pubblicazioni sulle Soprintendenze del nord, ma non è mai stato approfondito. Ghibaudi 2009 vi accenna brevemente, ma il suo studio si concentra soprattutto sulla gestione di Sondalo. Il tema è citato anche da Emiliani 2010.

... mi metterò subito all'opera per cercar di risolvere, valendomi della competenza e esperienza giuridica di uno degli esponenti più autorevoli della ex "Società degli Amici di Brera", l'Avv. Werner, le varie difficoltà. Le quali si riducono, in sostanza, a queste tre:

- 1- Ottenere il consenso dell'autorità germanica all'uscita (limitando, com'è ovvio, lo sfollamento ai pezzi di primissimo ordine)
- 2- Disporre subito dei necessari mezzi economici (riuscirò, spero, d'accordo col Comune e con qualche grosso industriale, a procurarmi i mezzi pratici del trasporto) che supereranno notevolmente il preventivo da me esposto nell'incontro di Padova che non poteva tener conto di questa eventualità che era allora soltanto la esposizione di un nostro desiderio.
- 3- Procurare a me, e possibilmente all'Avv. Werner, che mi sarebbe di sicuro aiuto per le eventuali relazioni col governo svizzero, non impegnando oltre come privato cittadino, alcuna responsabilità d'ordine politico, il passaporto per la Svizzera col necessario visto germanico.³⁴⁵

Il piano di azione prospettato dal Soprintendente era come si può notare concentrato soprattutto sugli aspetti politici ed economici delle operazioni, per cui aveva naturalmente bisogno dell'aiuto del Ministero.

A differenza dei lavori preparatori per l'asilo in Vaticano, Pacchioni intendeva coinvolgere i vertici del Ministero sin dall'inizio, ma non sembrava considerare come un potenziale problema le trattative diplomatiche con la Svizzera, di cui sembrava volersi assumere le responsabilità. Naturalmente, dato che Campione era territorio italiano, il coinvolgimento del Governo svizzero sarebbero stato molto limitato. Probabilmente però Pacchioni sottovalutava le complicazioni connesse al trasferimento, soprattutto dato che questo sarebbe stato condotto a nome di uno stato non riconosciuto diplomaticamente quale la RSI. Forse anche per aggirare questo problema, il Soprintendente specificava di essere disposto a cominciare le trattative con il governo svizzero da privato cittadino, senza impegnare in alcun modo il governo italiano, prima ancora che l'iniziativa fosse ufficialmente autorizzata dal Ministero.

Le trattative sarebbero state ulteriormente semplificate dal fatto che Campione, trovandosi sul lago, avrebbe potuto essere raggiunta senza attraversare il confine. Le opere avrebbero infatti potuto essere trasportate via acqua, restando quindi in territorio italiano.

Un altro vantaggio potenziale era la mancanza di truppe tedesche a Campione. Naturalmente, queste avrebbero comunque dovuto essere coinvolte, se non altro per ottenere i visti sui passaporti e autorizzare i trasporti. La loro assenza nelle immediate vicinanze del deposito avrebbe però diminuito il rischio di una loro sottrazione da parte dei soldati e soprattutto di un bombardamento della zona.

Quest'ultimo pericolo rappresentava un problema crescente nei principali depositi lombardi. Questi erano infatti costantemente messi a rischio dall'intensificarsi dei bombardamenti e dall'occupazione da parte di uffici tedeschi di strutture nelle vicinanze, che avrebbero potuto rendere l'area circostante un obiettivo militare³⁴⁶.

Risultava invece meno chiaro quali fossero esattamente le opere che Pacchioni intendeva portare nel progettato deposito. Stando alla lettera sopra citata, il piano prevedeva infatti di trasferirvi opere di primissimo ordine. Nella

³⁴⁵ Pacchioni ad Anti 23 gennaio 1944 (datata erroneamente 1943), ACS, AABBA, Div. II 1934-40 b. 85.

³⁴⁶ Era particolarmente problematica la situazione, specificava la lettera di Pacchioni, delle due ville sul lago di Como e del deposito di Sondalo messo a rischio dall'intenzione dei tedeschi di occupare a loro volta una parte del villaggio sanatoriale usato come deposito.

corrispondenza successiva, probabilmente anche in risposta alla riluttanza manifestata dal Ministero, Pacchioni dichiarava invece di voler lasciare a Sondalo i capolavori più noti. L'intenzione quindi sembrava essere quella di diversificare la distribuzione delle opere più preziose, in modo da essere certi che almeno una parte di esse uscisse indenne dal conflitto e tornasse in possesso delle autorità italiane dopo la cessazione delle ostilità.

Come già notato, inizialmente il Ministero sembrò approvare il progetto di Pacchioni, e gli chiese di procedere all'invio dei due passaporti per provvedere ai timbri. Dopo questo primo segnale, però, non vi furono particolari progressi, e alla fine di febbraio Pacchioni scrisse di nuovo al Ministero sollecitando una decisione, attesa anche dagli altri Soprintendenti che avevano avanzato la proposta:

I colleghi Sovrintendenti per il Piemonte e per la Liguria ai quali pure questa soluzione interessa, mi sollecitano per conoscere la conclusione possibile della pratica: sollecitazioni alle quali io non posso fino ad oggi dare altra risposta se non che io sono, al pari di loro, in attesa.

Urge però a loro, come urge a me, che una decisione sia presa in quanto la incertezza di questa sospensiva che perdura ormai da circa un mese e mezzo, rende impossibile ogni altro provvedimento e trasferimento, che sarebbe pure urgentissimo, in quanto più o meno collegato a questa possibilità. Se sono sorte difficoltà che il Ministero ritenga insormontabili o se ostino considerazioni di tal peso da dover mettere la maggior sicurezza delle opere d'arte in seconda linea, voglia il Ministero informarmene, per modo che mi sia possibile, d'accordo con i colleghi del Piemonte e della Liguria, rivedere, ciascuno, il nostro programma di lavoro e coordinarlo verso quelle altre possibilità, tutte, purtroppo, di minor sicurezza delle quali possiamo disporre.³⁴⁷

Il silenzio del Ministero rappresentava quindi un problema per i tre Soprintendenti, che avevano bisogno di procedere con le rispettive opere di preparazione. Dato il ruolo che Pacchioni si era proposto di assumere nelle trattative con la Svizzera, gli altri due Soprintendenti gli si erano rivolti per ottenere aggiornamenti. Per questo egli scrisse ancora una volta al Ministero, non potendo procedere prima di aver ottenuto la restituzione del proprio passaporto.

Il fatto che dopo un mese mancasse ancora una decisione definitiva non era stupefacente visti i tempi normalmente necessari per una simile deliberazione. Il ritardo però rivelava probabilmente una certa esitazione da parte del Ministero ad approvare un simile piano, che avrebbe rappresentato una manifestazione di sfiducia da parte della RSI. È quindi possibile che il silenzio riflettesse anche il desiderio di lasciar semplicemente cadere il progetto, cosa che anche Pacchioni doveva sospettare, e spiegherebbe la sua insistenza.

Quale che ne fosse il motivo, il ritardo sollevava gravissimi problemi per le Soprintendenze. Esse infatti stavano provvedendo al ritiro delle opere d'arte da loro lasciate nei depositi nelle regioni centrali, in particolare in Emilia, in previsione dell'avanzata degli alleati. I Soprintendenti erano quindi in quel momento costretti a trovare altri spazi per le opere, ed avevano anche per questo bisogno di sapere se potessero o meno destinare una parte di esse al trasporto in Svizzera.

Vista la situazione, i Soprintendenti giustamente chiedevano di sapere dal Ministero se la soluzione di Campione fosse o meno praticabile. Il problema fu chiarito al Ministero da Pacchioni in una lettera in merito alle opere di due depositi di cui aveva appena ordinato lo svuotamento:

³⁴⁷ Soprintendenza alle Gallerie alla Direzione Generale, *Ricovero di Campione*, 26 febbraio 1944, p. 1, ACS, AABBA, Div. II 1934-40 b. 85.

A tutto questo materiale bisogna pure che io trovi una sistemazione e un asilo. Si tratta di gruppi di opere numerosi e spesso di grandi dimensioni e d'importanza artistica e storica varia: alcuni sono pezzi di primissimo ordine e ad essi devono perciò essere riservati quei ricoveri che prevediamo più sicuri, altri sono invece cose di importanza minore o secondaria e per questi potranno servire i ricoveri meno lontani e che richiedano minori difficoltà e minori spese di trasporto. Per fare questo smistamento e per poter quindi predisporre le varie spedizioni mi è indispensabile conoscere se la soluzione di Campione, ove indirizzerei le cose di minor mole e di più alta importanza, sia una possibilità sulla quale si possa contare e di prossima realizzazione o se a questa possibilità sia invece da rinunciare senz'altro.

Correrei altrimenti il rischio di trattenere, in attesa di un possibile invio a Campione, proprio quegli oggetti che più premerebbe fossero messi nel più sicuro rifugio disponibile.³⁴⁸

Il nuovo afflusso di opere a cui trovare una collocazione rappresentava quindi un'ulteriore motivo per sollecitare il Ministero. Non si trattava più infatti soltanto di avere il tempo per preparare e compiere i trasporti di opere comunque al sicuro nei depositi, ma di decidere le destinazioni di opere già mobilitate. Il loro trasferimento non avrebbe quindi potuto essere rimandato perché già in corso.

Probabilmente anche in considerazione di questa esigenza, Anti rispose pochi giorni dopo, il 28 febbraio. Egli scrisse a Pacchioni che la soluzione in questione non avrebbe potuto essere messa in atto. Mancava però una spiegazione di questa decisione, che veniva semplicemente attribuita a "sopravvenute circostanze":

Caro Pacchioni,

Sopravvenute circostanze impongono di rinunciare a Campione e perciò ti restituisco i passaporti, che non hanno più ragione di essere rinnovati.

Data la nuova situazione, ti prego di intensificare le ricerche per altri rifugi nella zona dei laghi.³⁴⁹

La risposta lapidaria del Direttore escludeva quindi la possibilità di compiere i trasferimenti, pur non offrendo alcuna ragione per la decisione. Questa doveva però essere rintracciata nella particolare situazione politica a Campione. Alla fine del gennaio 1944, gli abitanti della città si erano infatti ribellati al Podestà e avevano proclamato l'adesione al Regno d'Italia, grazie anche al sostegno dei carabinieri di stanza a Campione.

L'episodio non era ovviamente stato reso pubblico, il che giustifica la reticenza di Anti. La situazione era però certamente nota al governo della RSI, che in simili circostanze non poteva certo approvare il trasferimento delle collezioni in quella sede. Questa opinione non era però condivisa da Pacchioni, che continuò ad auspicare il ricovero delle opere a Campione o addirittura in Svizzera. Egli era però vincolato all'obbedienza delle istruzioni ministeriali.

Esclusa quindi questa ipotesi, restava però da risolvere il problema di trovare una collocazione delle opere di cui urgeva il trasferimento.

Come anticipava la lettera di Anti, la nuova destinazione di queste opere avrebbe comunque dovuto essere cercata nella zona dei laghi. In particolare egli suggeriva il versante lombardo, che presentava strutture

³⁴⁸ Ibid. p.2.

³⁴⁹ Anti a Pacchioni 28 febbraio 1944, ACS, AABBA, Div. II 1934-40 b. 85.

facilmente isolabili e quindi adatte alla funzione di deposito³⁵⁰. Pacchioni escluse immediatamente il lago di Como, dove era del resto ubicato uno dei depositi che stava apprestandosi a svuotare perché non più sicuro. Nella zona si andavano infatti concentrando troppe strutture ministeriali e perfino attrezzatura bellica. Egli preferì invece cercare sul lago Maggiore:

La zona che, per il momento, appare come una delle meno esposte a pericoli aerei è senza dubbio la parte nord-occidentale del lago Maggiore. In questa parte si sono appunto già orientate le ricerche non solo mie ma dei colleghi Aru e Morassi.³⁵¹

Le tre Soprintendenze erano quindi inclini a cercare nella stessa area. La lettera però chiarisce che si trattava di ricerche condotte separatamente. Esse non intendevano quindi almeno inizialmente utilizzare tutto lo stesso deposito, come sarebbe invece avvenuto nel caso di Campione. La scelta del Lago Maggiore, soprattutto nel caso di Liguria e Piemonte, suggerisce però che i Soprintendenti non avessero completamente rinunciato alla possibilità di ottenere in un secondo tempo il trasferimento verso la Svizzera se non a Campione.

Già alla metà di febbraio 1944 il Soprintendente Pacchioni aveva individuato nella zona una prima possibile destinazione in quest'area, la Villa Pascià ad Oggebbio, poco a sud del confine con la Svizzera.

Essa, per quanto vuota, non era però completamente libera. Risultava infatti un interesse riguardo alla villa da parte del Generale Graziani, che aveva fatto requisire anche altri edifici nella zona per la propria famiglia. Egli, riferiva Pacchioni, sembrava però interessato alla *dépendance* più che alla villa, che era troppo grande rispetto alle sue necessità. Le due richieste potevano quindi essere a giudizio di Pacchioni conciliate. Di conseguenza il Soprintendente suggeriva al Ministero di contattare sia Graziani, sia la Prefettura di Novara, che aveva ordinato le requisizioni.

Nel frattempo, il Soprintendente aveva trovato anche un'altra soluzione. Egli scriveva infatti di avere ottenuto dai Principi Borromeo il permesso di utilizzare gratuitamente una galleria nel loro Palazzo dell'Isola Bella. Trovandosi appunto su di un'isola, e quindi a distanza da possibili obiettivi militari, il Palazzo era una soluzione potenzialmente perfetta. Proprio per questo esso era già stato scelto dai Borromeo per depositarvi i propri preziosi. Inoltre il Palazzo era stato richiesto anche dalla Soprintendenza di Genova:

Per lo sfollamento urgentemente richiesto di altri ricoveri provinciali ho ottenuto dal Conte Federico Borromeo³⁵² due gallerie del monumentale Palazzo dell'Isola Bella. Mi consta che il Palazzo dell'Isola Bella attualmente vuoto è stato richiesto dal Sovrintendente di Genova e che il Conte Borromeo ha richiesto un notevole affitto L. 80.000 adducendo che la sua proprietà è stata gravemente danneggiata dai bombardamenti con la distruzione in Milano di sette palazzi e che nell'ora attuale la famiglia Borromeo non ha disponibilità tali da poter rinunciare agli utili provenienti dai possedimenti dell'Isola Bella.

³⁵⁰ Emiliani commenta anzi, con riferimento in particolare alle opere inviate sul lago maggiore dall'Emilia, che la soluzione era stata preferita "in sede politica" perché avrebbe reso più difficile una "estradizione di opere offerta dall'altra linea sia stradale che ferroviaria del Brennero, facile a proseguire dopo Verona e il Garda" (Emiliani 2010, 19). L'affermazione non è però in alcun modo documentata, ed è quindi possibile che le indicazioni ministeriali fossero più che altro dovute all'intenzione di mantenere i depositi all'interno della Lombardia, in modo da ridurre le distanze di trasporto.

³⁵¹ Soprintendenza alle Gallerie di Milano a Direzione Generale, *Rifugio di Sondalo*, 27 febbraio 1944, p.3, ACS, AABBA, Div. II 1934-40 b. 85.

³⁵² Si trattava del fratello minore di Vitaliano IX Borromeo, diventato Principe nel 1941.

Di questo riferirà il collega. Io ho voluto soltanto per equità riferire che ai dipinti della nostra Soprintendenza il Conte ha concesso ospitalità gratuitamente nelle sale dell'Isola Bella attigue a quella ove è conservata la sua famosa collezione.³⁵³

La differenza di trattamento tra lui e Morassi, che emerge dalla lettera di Pacchioni, era probabilmente dovuta soprattutto al tempismo della richiesta e al numero di opere coinvolte. Essa però poteva essere influenzata da qualche differenza nella familiarità di rapporti tra i Soprintendenti ed il Conte.

Viste le ottime condizioni concordate con il Conte, Pacchioni provvide immediatamente a trasportare a Isola Bella una parte delle opere trasferite dall'Emilia. Nel frattempo, il Soprintendente ligure Morassi, a cui si era unito anche il suo collega piemontese Aru, continuavano le trattative per le proprie opere.

Nel frattempo però si moltiplicavano le istruzioni del Ministero. Sempre alla fine di febbraio esso ordinò infatti a Pacchioni di procedere allo svuotamento del deposito di Sondalo, le cui opere avrebbero quindi dovuto aggiungersi a quelle già in attesa di essere ridestinate.

L'ordine di svuotamento di Sondalo fu una sorpresa per la Soprintendenza, ed avrebbe richiesto notevoli sforzi organizzativi, considerata la quantità di opere coinvolte ed i rischi connessi al trasporto. D'altro canto, la situazione di Sondalo non era certamente ottimale, per via dell'occupazione tedesca di alcuni dei padiglioni vuoti. Ad essa si aggiungevano poi i crescenti contrasti tra Pacchioni stesso e il Direttore dei Musei civici di Milano, Nicodemi.

I due funzionari avevano infatti idee piuttosto diverse sulla gestione del deposito e sull'opportunità o meno di coinvolgere i tedeschi nella sua protezione. I contrasti giunsero al punto da indurre Pacchioni a scrivere al Ministero accusando Nicodemi di voler affidarne la sorveglianza alle truppe germaniche, con i conseguenti e già menzionati rischi. Sondalo restava però uno dei più importanti depositi dell'Italia settentrionale, e il suo svuotamento avrebbe costretto la Soprintendenza a ricollocare un numero molto consistente di opere. Si trattava quindi di un'impresa quasi impossibile, quando ancora non erano stati individuati spazi sufficienti per quelle che era già stato deciso di muovere.

Proprio per questo il Soprintendente, che continuava a ritenere che la creazione di un deposito a Campione fosse più opportuna, era piuttosto restio a rinunciare allo spazio di Sondalo. Pacchioni scrisse quindi al Ministero, informandolo delle necessità logistiche e dei tempi richiesti da una simile iniziativa, e facendo presenti le proprie perplessità in merito al concentramento che si andava creando:

Non debbo però tacere che se in questa zona del lago si verranno a raccogliere buona parte delle cose di Lombardia, di Piemonte e di Liguria, si verrà a creare un cospicuo accentramento in un unico punto, e ciò contro a quel prudenziale criterio di massima, fino ad ora seguito, di suddividere il pericolo per rendere, in caso di necessità, più elastica e facile la manovra di salvataggio.

Neppure devo nascondere che la Villa indicata, come del resto ogni altra che si potesse prescegliere, se non si tratti di qualche antico castello costruito tutto in muratura, non hanno particolari protezioni e difese contro grosse

³⁵³ Ibid. pp. 1-2.

bombe dirompenti ma neppure contro piccoli ordigni esplosivi né hanno impianti atti ad affrontare prontamente un incendio.³⁵⁴

La struttura degli edifici ed il rischio di affollamento, pur semplificando la sorveglianza dei depositi, li esponevano infatti al pericolo di perdite più significative dovute ai bombardamenti. Proprio questi ultimi rappresentavano nell'area dei laghi una minaccia più incombente della guerra terrestre.

Questi difetti della situazione del lago Maggiore, che Pacchioni citava per giustificare la propria riluttanza a svuotare il deposito di Sondalo, non furono però sufficienti a distogliere completamente dal progetto, anche perché la situazione militare ed il progressivo ridursi degli spazi disponibili, abbinato all'aumento delle opere da proteggere, rese in breve tempo assolutamente impossibile soddisfare i criteri decisi all'inizio del conflitto.

Nelle settimane seguenti, le altre due Soprintendenze proseguirono le iniziative per trasferire verso il Lago Maggiore le opere delle tre Regioni. Lo svuotamento di Sondalo fu invece progressivamente rimandato per ragioni logistiche. Di conseguenza la quasi totalità delle opere del deposito vi rimasero fino alla fine del conflitto³⁵⁵.

La situazione non si era ancora sbloccata più di un mese dopo, quando Anti convocò la seconda riunione di Soprintendenti. In questa occasione fu sollevata appunto la fondamentale questione del sempre più urgente svuotamento dei depositi a rischio:

[ANTI] Propone poi a Morassi lo sgombero di tutti i ricoveri della riviera (S. Remo, Bordighera, ecc.), dato che le autorità tedesche hanno avvertito gli abitanti di tenersi pronti a sgombrare in quattro ore.

MORASSI è dispostissimo a sgombrare immediatamente, ma altrettanto immediatamente vuole il denaro liquido.

Gli sarà accordato.³⁵⁶

La necessità di svuotare una buona porzione dei depositi liguri era particolarmente impellente, perché il Ministero riteneva probabile uno sbarco alleato nella regione. Essa comportava però anche l'esigenza di individuare la loro nuova collocazione, soprattutto dato il contemporaneo svuotamento di altri depositi.

Sempre alla stessa riunione, Anti sollecitò infatti lo sgombero del già citato deposito sul lago di Como, quello di Villa Melzi. Esso era infatti esposto ad un rischio crescente per via del vicino comando dell'Aeronautica, e quest'ultima ignorava sistematicamente le cautele richieste dalla Soprintendenza.

L'urgenza di sgomberare, unita alla promessa del Ministero dello stanziamento dei fondi necessari, fu sufficiente a rafforzare le intenzioni delle Soprintendenze. Non bastò a distoglierle dal proprio piano nemmeno il bombardamento, probabilmente accidentale, dell'area delle isole avvenuto in quello stesso periodo.

³⁵⁴ Soprintendenza alle Gallerie di Milano a Direzione Generale, *Rifugio di Sondalo*, 27 febbraio 1944, pp. 3-4, ACS, AABBA, Div. II 1934-40 b. 85.

³⁵⁵ Nei fatti ad essere trasferite fuori dal deposito furono soltanto un numero molto limitato di opere, tra le più importanti conservate a Sondalo, che furono portate sul Lago Maggiore intorno al giugno 1944. Il resto delle casse rimase a Sondalo fino al dicembre 1945, quando ebbero inizio i rientri. Vedi Ghibaudi 2009 p. 285.

³⁵⁶ Verbale riunione 13 aprile 1944, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1943-40 b. 88.

L'Amministrazione delle Arti si limitò infatti a reagire all'episodio iniziando le procedure per ottenere un presidio fisso sull'isola dei Vigili del fuoco.

Poco dopo furono finalmente concluse le trattative con i Borromeo per Isola Bella, che divenne ufficialmente la destinazione per le opere di tutte e tre le regioni. Data però la quantità di dipinti coinvolti, il Ministero ritenne opportuno continuare ad utilizzare anche il medio lago di Como, fermo restando lo sgombero di Villa Melzi³⁵⁷.

La situazione era ulteriormente complicata dal fatto che le Soprintendenze non erano le sole ad avere un disperato bisogno di spazi. Di conseguenza esse dovevano costantemente competere con altre organizzazioni per appropriarsi delle necessarie strutture. Inoltre alcuni degli uffici che cercavano una collocazione nell'area erano di natura militare, e quindi la loro presenza nelle vicinanze dei depositi poteva renderli a loro volta un obiettivo.

La situazione giunse ad un punto di rottura quando fu reso noto che la Marina intendeva requisire proprio Isola Bella. La notizia destò infine l'esasperazione di Pacchioni, che si rivolse ancora una volta al Ministero lamentando l'ingestibilità di una simile situazione:

È mio dovere far presente al Ministero la impossibilità nella quale veniamo a trovarci noi tutti di provvedere ad una qualsiasi tutela dell'immenso patrimonio affidato alle nostre mani se sulle località che sono state prescelte dopo un attento esame delle condizioni che meglio pareva convenissero allo scopo, e delle quali fu a suo tempo comunicato l'elenco, piombi a ogni momento la minaccia di requisizione per parte di altri enti o se nelle immediate vicinanze vengano a collocarsi uffici che abbiano un più o meno appariscente carattere bellico.³⁵⁸

Il tono sempre più esasperato della corrispondenza riflette la preoccupazione che dovevano provare i Soprintendenti di fronte al rischio sempre più crescente a cui vedevano esposte le opere loro affidate. Pacchioni spiegava chiaramente che le requisizioni avrebbero reso completamente inutile il lavoro svolto dalle Soprintendenze nella selezione dei depositi. Il continuo avvicinamento di potenziali obiettivi militari avrebbe infatti vanificato qualsiasi misura preventiva.

La situazione era quindi simile a quella verificatasi in Spagna, quando la continua riduzione del territorio disponibile rese impossibile la separazione tra uffici governativi e depositi di opere d'arte. Il parallelo era evidente anche a Pacchioni, che lo citava nella stessa lettera:

Si tratta di una sicurezza già molto relativa- bombe sono cadute pochi giorni or sono in prossimità delle Isole Borromeo e, non più tardi di ieri, altre a Lesa, ma poiché è stata, almeno, per ora, preclusa la sola via che sembra offrire una garanzia più sicura, quella di cui poté valersi la Spagna e alla quale l'umanità deve la salvezza dei tesori del Prado- questo è pur, per ora, l'unico asilo che ci rimanga ed è con profondissimo dolore che adempio al dovere di segnalare al Ministero come anche questo asilo di parziale sicurezza sia di continuo minacciato, e di chiedere quanto più vivamente mi è possibile che siano rimosse, e rimosse una buona volta stabilmente, almeno quelle minacce che è in potere degli organi statali di allontanare.³⁵⁹

³⁵⁷ La stessa villa sarebbe poi nuovamente stata adibita a deposito nel febbraio del 1945, in seguito alla crescente richiesta di spazi.

³⁵⁸ Soprintendenza alle Gallerie di Milano a Direzione Generale, *Lago maggiore – Isole Borromeo*, 1 maggio 1944, p. 1, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b.85.

³⁵⁹ Soprintendenza alle Gallerie di Milano a Direzione Generale, *Lago maggiore – Isole Borromeo*, 1 maggio 1944, p. 2, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b.85.

Il paragone con la Spagna era quindi funzionale a riproporre ancora una volta l'ipotesi della soluzione adottata in quell'occasione, ovvero il ricovero all'estero delle opere. Pacchioni infatti non aveva ancora rinunciato all'ipotesi del trasferimento oltre confine, e arrivava addirittura a presentare una visione disfattista della situazione pur di ribadire l'opportunità.

Il parallelo non richiamava esplicitamente i continui spostamenti dei depositi che caratterizzarono la guerra di Spagna. Non doveva però sfuggire al Soprintendente come i due conflitti avessero in comune la progressiva riduzione degli spazi utilizzabili come deposito.

Il conseguente accumulo delle opere d'arte in un'area limitata aumentava infatti le potenziali perdite in caso di bombardamento. Proprio per questo quindi sarebbe stato fondamentale contenere i rischi di bombardamento impedendo le requisizioni a fini militari nelle immediate vicinanze dei depositi.

Per favorire la concessione di zone smilitarizzate, il Soprintendente riconosceva la necessità di una drastica diminuzione del numero di depositi. Pacchioni quindi ammetteva che era più opportuno contenere la zona in cui sarebbero stati ubicati i depositi, in aperta contraddizione con l'opinione da lui manifestata fino a pochi mesi prima.

Questa posizione rappresentava infatti una vera e propria inversione di tendenza rispetto ai criteri su cui si era basata fino a quel momento la protezione delle opere mobili da parte della Soprintendenza, come ammise Pacchioni stesso pochi giorni dopo in un altro rapporto diretto al Ministero:

Uno dei criteri ai quali mi ero attenuto nel disporre i depositi di opere d'arte, dato che di ricoveri assolutamente sicuri sotto ogni riguardo non si poteva parlare, era stato di ripartire il rischio evitando di concentrare in un ristretto numero di località molte cose, specialmente se si trattava di opere di grandissimo pregio.

[...] A questo criterio di larga ripartizione – che obbediva anche al vantaggio di non allontanare troppo, quando particolari motivi non lo richiedessero, le opere d'arte dal loro luogo di partenza – ritengo ora di dover rinunciare. Rinuncia a cui sono indotto da un'altra e maggiore necessità: di salvaguardare per quanto sia possibile le località e le ville prescelte dalla requisizione e dalla insistente richiesta da parte di enti uffici o comandi desiderosi di adibire questi medesimi edifici alle loro particolari esigenze.³⁶⁰

Questo cambio di strategia riguardò i criteri per la protezione non soltanto delle opere lombarde ma anche quelle di Liguria e Piemonte e parzialmente dell'Emilia. In questa tendenza alla riduzione del numero di depositi dopo lo sbarco alleato, possono del resto essere inserite anche le politiche di accentramento concretizzatesi nell'accumulo di opere a Roma e Venezia. Si trattò di un fenomeno abbastanza diffuso in tutta la penisola, seppure in momenti diversi, con la significativa eccezione della Toscana, dove comunque fu tentato l'accentramento a Firenze.

Nel caso qui considerato si trattò però di una situazione diversa, perché a determinare la decisione di ridurre il numero di depositi non fu il rischio che i depositi dispersi si trovassero improvvisamente nel mezzo dei combattimenti. Qui infatti ad essere centrale fu il problema delle requisizioni, e quindi l'esigenza di ridurre il numero di aree che si intendeva precludere all'uso militare.

³⁶⁰ Soprintendenza alle Gallerie di Milano a Direzione Generale, *Ricoveri opere d'arte*, 27 maggio 1944, p. 1, ACS MPI AABBBAA, Div. II 1934-40 b.85.

Date le difficoltà incontrate per Isola Bella, spiegava Pacchioni, si era infatti deciso di utilizzare come deposito solamente quattro ville nella zona dei due laghi, Maggiore e di Como:

Per evitare il rinnovarsi di tale gravissimo inconveniente ritengo necessario limitare soltanto a quattro le ville adibite a ricovero nella zona dei laghi Maggiore e di Como, che è naturalmente la più ambita dagli enti ed uffici in cerca di nuova sede.

E precisamente: sul Lago Maggiore

- 1- Villa Cavallini in Comune di Belgirate
- 2- Villa Borromeo all'Isola Bella sul Lago Maggiore

Sul Lago di Como:

- 3- Villa Carlotta in Comune di Tremezzo
- 4- Villa Giulia in Comune di Bellagio.

Avverto però che il collega Morassi mi ha fatto presente la necessità, per dar asilo alle cose pertinenti alla Soprintendenza della Liguria e del Piemonte, non ancora pervenute, di aggiungere alla Isola Bella anche l'Isola Madre.³⁶¹

Questo elenco, inviato da Pacchioni al Ministero perché provvedesse alla requisizione definitiva delle ville in questione, individua quelli che rimasero i principali depositi per le opere delle tre regioni settentrionali. Questi ultimi ospitarono un numero sempre crescente di opere nei mesi successivi, con l'aggiunta anche di una parte di quanto evacuato dal fronte. Tra di essi, i due depositi delle isole borromeo sarebbero cresciuti in modo particolare, fino a rappresentare uno dei ricoveri più importanti dell'Italia settentrionale, comparabile solo al ruolo svolto verso la fine del conflitto da Venezia.

La vicenda che portò alla loro costituzione riflette però le enormi contraddizioni che caratterizzarono il lavoro frenetico e quasi disperato compiuto in quei mesi dalle Soprintendenze. Esse furono costrette a scegliere tra opzioni tutte a loro modo rischiose, sperando ogni volta che la loro decisione non si rivelasse controproducente. Era infatti chiaro che non avrebbero potuto, pur impegnandosi al massimo, garantire senza alcun dubbio l'incolumità dei beni loro affidati.

Questa consapevolezza favorì probabilmente il continuo cambio delle istruzioni ministeriali, e soprattutto il costante aumento del numero di depositi da svuotare. Questa incoerenza permise anche in alcuni casi, come in quello dei trasferimenti a Venezia, alle Soprintendenze di agire in modo diverso da quanto inizialmente previsto dagli ordini.

Nonostante le contraddizioni, il Ministero rimase responsabile della scelta degli indirizzi strategici di massima, e degli spostamenti delle opere nei depositi. Ricevute queste istruzioni, le Soprintendenze si trovarono però a prendere in autonomia le decisioni fondamentali, come la scelta dei depositi e soprattutto la loro distribuzione. Il Ministero si limitò invece soltanto alla mediazione con gli altri uffici in merito alle requisizioni.

Ancor più significativo fu il fatto che le tre Soprintendenze delle regioni nordoccidentali iniziarono a coordinarsi tra loro, come illustra chiaramente sia la storia della proposta di creare un deposito a Campione sia quella della

³⁶¹ Ibid. pp. 1-2.

sua istituzione alle Isole Borromee. Dalla corrispondenza di Pacchioni con il Ministero emerge infatti chiaramente il continuo contatto tra i tre colleghi, che si scambiavano informazioni riguardo alle proprie intenzioni sui depositi con frequenza ancor maggiore di quella con cui aggiornavano i propri superiori. Esse tendevano addirittura a concordare il contenuto delle proprie interazioni con il Ministero. In questo senso è significativa la decisione di delegare, solitamente a Pacchioni, il compito di riferire le opinioni condivise anche da uno o da entrambi i propri colleghi.

Questo fenomeno fu forse influenzato da una certa inclinazione di Pacchioni ad assumersi un simile ruolo. Esso però aveva un precedente nel tentativo di riunione dei Soprintendenti ai monumenti in merito al Genio Civile³⁶², e fu comunque ritenuto accettabile sia da Anti sia dagli altri Soprintendenti coinvolti.

La collaborazione tra i Soprintendenti delle tre regioni fu però più significativa dei precedenti, soprattutto perché questo rapporto fu molto più stabile, tanto da essere addirittura ufficializzato dopo il collasso della RSI.

4.6 Lo smontaggio delle protezioni del Tempio Malatestiano a Rimini

Oltre che dalla riorganizzazione dei depositi, la prima metà del 1944 fu segnata dalla continuazione dei bombardamenti. Essi provocarono alcune celebri perdite nel patrimonio monumentale, a cui seguì una riapertura delle discussioni in merito alle strategie da adottare per la protezione antiaerea.

La prima tra queste perdite fu il danneggiamento del Tempio Malatestiano a Rimini.

Lo stato dell'edificio dopo i bombardamenti e la dinamica dei danni furono ricostruiti da Emilio Lavagnino in una relazione preparata agli inizi di novembre 1944. Egli era stato inviato dalla Direzione Generale per esaminare la condizione dei monumenti della città di Rimini, con particolare riferimento proprio ai danni al Tempio Malatestiano. Il rapporto di Lavagnino naturalmente si concentrava soprattutto sulla descrizione dei danni e sugli interventi necessari. Esso però conteneva anche numerose informazioni sulle incursioni che li avevano provocati e soprattutto sugli interventi della Soprintendenza. Proprio questi interventi furono infatti la ragione più probabile dei danni stessi. La relazione permette quindi di ricostruire in modo piuttosto dettagliato la fase precedente i danni al tempio. Ad essa si aggiunge anche il diario di Augusto Campana, che nei primi mesi del 1944 documentò i danni ai monumenti cittadini e soprattutto le misure prese per proteggerli. Essendo stato redatto durante gli eventi, esso manca della visione d'insieme offerta da Lavagnino. Il testo però riflette bene le opinioni, anche contrastanti, dei protagonisti della vicenda.

Il Tempio Malatestiano era stato ovviamente dotato di protezioni dalla competente Soprintendenza ai Monumenti di Ravenna durante l'estate del 1943, quando ancora fortunatamente la città non era stata colpita dai bombardamenti alleati.

La struttura protettiva in questione consisteva in un muro esterno lungo i fianchi e ai due lati della facciata dell'edificio, e in una impalcatura lignea con saccate di sabbia a copertura dei pilastri e della balaustra delle cappelle più importanti all'interno dell'edificio.

A novembre del 1943 la città di Rimini fu bombardata per la prima volta. Il Tempio però non subì danni significativi durante queste prime incursioni, fatta eccezione per la rottura di qualche vetro.

³⁶² Cfr. cap. 3.8.

La situazione cambiò in modo significativo con il bombardamento del 28 dicembre, che provocò i primi danni all'edificio. La causa furono alcune bombe cadute nelle immediate vicinanze della facciata, che distrussero gli edifici adiacenti, compresa sagrestia e canonica. Le conseguenze peggiori furono però dovute allo spostamento d'aria provocato dall'esplosione, che danneggiò la cappella di S. Sigismondo.

Questi primi danni furono certamente degni di nota, ma ancora non troppo gravi, e avrebbero potuto essere riparati senza troppe difficoltà. Il bombardamento determinò però un cambio nei metodi di protezione delle strutture interne, probabilmente perché la Soprintendenza realizzò in quell'occasione la concretezza del rischio di bombardamenti diretti sulla chiesa.

Il timore di una simile eventualità indusse però la Soprintendenza a prendere una decisione estremamente avventata, rimuovendo le protezioni interne. Così facendo essa lasciò però temporaneamente più vulnerabile la struttura.

La decisione si rivelò estremamente inopportuna, dato che il monumento fu colpito da un bombardamento di bombe dirompenti. Esse caddero ancora una volta proprio di fronte alla chiesa, il 29 gennaio 1944, dopo che essa era stata spogliata delle impalcature.

In assenza di protezione, le conseguenze furono drammatiche per il monumento. L'esplosione provocò danni gravissimi, come risulta dalla ricostruzione di Lavagnino:

Venne pertanto ulteriormente danneggiata la facciata, fu completamente abbattuta l'abside e le due ultime cappelle – posteriori all'epoca albertina e di scarso interesse – nonché la cappella o coretto dei canonici e la cappellina del S. Cuore ai lati dell'abside.

In seguito a questo bombardamento volarono via tutte le tegole del tetto e furono anche abbattute alcune capriate verso l'abside.

Schegge allora colpirono anche i pilastri, ma - a testimonianza del Prof. Ravaioli, ispettore onorario - danneggiarono solo una formella in alto della 3ª cappella a destra, quella con i segni dello zodiaco ed i pianeti, e recisero di netto la testina di un putto in un pilastro della cappella contigua. Altri danni di minore rilievo furono arrecati qua e là.³⁶³

Questa incursione colpì quindi direttamente la chiesa, e ne danneggiò una buona parte, pur risparmiando alcuni degli elementi artisticamente più noti. Essa soprattutto provocò numerosi danni strutturali, facendo crollare alcune porzioni dell'edificio.

In aggiunta ai danni alla struttura, era da segnalare la perdita di tutte le opere mobili rimaste dentro la chiesa, che furono distrutte o gravemente danneggiate dai bombardamenti. Naturalmente, le più importanti opere mobili della chiesa erano state trasferite nei depositi in precedenza. Esse quindi si trovavano al sicuro, ma dentro la struttura erano rimasti ancora diversi quadri, alcuni anche notevoli, che potevano considerarsi sostanzialmente perduti.

Questi danni avrebbero potuto essere facilmente ridotti se non fossero stato per la decisione di rimuovere le protezioni. Queste ultime infatti potevano essere controproducenti nel caso di bombe incendiarie, ma sarebbero state efficaci contro un bombardamento come quello del 29 gennaio.

³⁶³ Emilio Lavagnino, *Rimini. Tempio Malatestiano (Duomo)*, 11 novembre 1944, p.2, NA WO 204/2637.

Il rapporto redatto da Lavagnino dopo la sua visita ricostruisce in questo modo le motivazioni di questa scelta:

Subito dopo il bombardamento [del dicembre 1943] si credette opportuno rimuovere le protezioni in sacchetti di sabbia e tavolame che difendeva dalle schegge i pilastri della I cappella a sinistra e della II e III di destra.

Perché sia stato preso un tale provvedimento non si sa di sicuro.

Secondo alcuni perché i tedeschi avevano bisogno del legname ivi impiegato, secondo altri perché si intendeva sostituire a quella protezione eseguita con materiale infiammabile, un'altra protezione in muratura che in seguito venne effettivamente eseguita.

Se non che, fatalità volle che, proprio nel momento in cui tutte le pilastrate del Tempio erano prive d'ogni protezione, si dovesse lamentare il secondo gravissimo bombardamento che ha arrecato i danni maggiori all'edificio.³⁶⁴

La relazione di Lavagnino non si sbilanciava riguardo al motivo reale della rimozione delle protezioni, anche se i rapporti degli alleati e quelli prodotti successivamente propendevano nettamente per la seconda delle motivazioni riportate. Essa infatti era certamente più plausibile dell'ipotesi che essa derivasse semplicemente dal bisogno di legname dei tedeschi. Se infatti la carenza di materiale era significativa, esistevano certamente altre alternative per ottenere legname in quantità anche maggiori, che furono ampiamente sfruttate³⁶⁵. Inoltre, il tempismo della decisione, presa immediatamente dopo un bombardamento che aveva per la prima volta danneggiato il Tempio, suggerisce un collegamento tra questo e lo smantellamento delle protezioni.

La decisione fu infatti ritenuta dagli alleati una conseguenza della distruzione delle tombe di Santa Chiara, dovuta proprio ai materiali infiammabili delle protezioni interne. Pur non essendovi elementi conclusivi a sostegno di una simile ipotesi, essa è certamente possibile. È infatti perfettamente plausibile che l'esempio di Napoli, unito al bombardamento che aveva chiarito i rischi per la chiesa, abbia influenzato la decisione di sostituire i materiali.

Che l'intento fosse proprio la protezione in caso di incendio è del resto confermato da quanto riferisce Augusto Campana:

Gino³⁶⁶ mi dice che nell'interno erano state fatte mura protettive con impalcature e sacchetti di sabbia, poi tolte dalla Sovrintendenza per il timore di eventuali incendi provocati da spezzoni incendiari. Certo la Sovrintendenza avrà agito a ragion veduta, e nessuno può essere profeta, ma i fatti le hanno dato torto, e se le protezioni si fossero mantenute, i danni all'interno sarebbero minimi.³⁶⁷

Stando quindi a questa testimonianza, la decisione di rimuovere le protezioni sarebbe stata proprio dovuta al timore di incendi, anche se in questo caso si era dimostrata la strategia sbagliata.

³⁶⁴ Emilio Lavagnino, *Rimini. Tempio Malatestiano (Duomo)*, 11 novembre 1944, p.1, NA WO 204/2637.

³⁶⁵ Basti pensare che, sempre durante il 1944, i tedeschi tagliarono una porzione consistente della pineta di Ravenna, che era una delle foreste italiane sottoposte a tutela, per ricavarne soprattutto legna da ardere (circa 100.000 quintali) ma anche una notevole quantità di legna da lavoro (stimata in 18.541 quintali). Considerata la presenza nelle vicinanze di una simile fonte, sembra improbabile che i tedeschi abbiano fatto pressioni per ottenere il legname usato per le protezioni. Sulla pineta di Ravenna in particolare si veda Bandini Buti 1946.

³⁶⁶ Si tratta dell'Ispettore onorario ai monumenti, agli scavi ed opere d'arte di Rimini Gino Ravaioi, citato anche da Lavagnino.

³⁶⁷ Campana 2012 pp. 36-7.

Campana riferiva di una conversazione tenutasi il 2 febbraio, pochi giorni dopo il bombardamento, il che giustifica il tono particolarmente critico nei confronti della Soprintendenza, il cui errore aveva provocato danni in quel momento evidenti a tutti.

Nonostante i visibili effetti dell'assenza di protezioni, però, il Soprintendente ai Monumenti Capezuoli, che Campana incontrò il 24 febbraio³⁶⁸, difendeva la propria decisione:

[Capezuoli] tolse per ordine del Ministro le armature coi sacchetti di sabbia ritenute poco indicate nel caso di incendi, ma ora pensa che se le avesse lasciate sarebbe stato peggio anche con le bombe dirompenti, perché sarebbero crollate producendo danni (a me e non solo a me pare che abbia torto). È contrario anche alle murature e invoca l'esempio di quelle della facciata distrutte in parte dalle bombe (e qui ha certamente torto perché sono proprio le sue murature che hanno salvato dei tratti della facciata che sarebbero crollati essi se non crollavano le murature.³⁶⁹

Capezuoli attribuiva quindi la decisione a non meglio specificati ordini del Ministero. È possibile si riferisse alla già citata circolare dell'autunno 1943³⁷⁰, ma come già notato, le istruzioni in merito all'uso del legname nelle protezioni erano state piuttosto chiare sin da prima del conflitto, e furono periodicamente ripetute dagli uffici centrali.

Più interessante è la valutazione da parte del Soprintendente degli effetti della rimozione, che giustamente Campana nota essere molto poco convincente. Essa sembra infatti suggerire una certa riluttanza all'idea di installare le protezioni in muratura, che invece secondo Lavagnino erano state previste in sostituzione delle impalcature lignee sin dalla loro rimozione. Da questa testimonianza Capezuoli non sembrava quindi intenzionato a far installare nuove protezioni. Forse anche grazie all'insistenza di Campana, esse furono comunque incluse nei lavori di messa in sicurezza dei mesi successivi.

Con l'eccezione della raccolta dei frammenti delle porzioni distrutte, non furono infatti effettuate riparazioni delle strutture danneggiate, ma fu data priorità alla protezione antiaerea delle parti sopravvissute della chiesa. Furono quindi installate le protezioni interne in muratura auspiccate da Campana attorno ai pilastri decorati delle cappelle e a quelli del monumento a Sigismondo, oltre che all'arcone mediano della facciata, in modo da garantire adeguate protezioni alle parti più importanti del Tempio.

Sempre nel tentativo di assicurare la sopravvivenza delle decorazioni più importanti, la Soprintendenza decise nel maggio 1944 di staccare l'affresco di Piero della Francesca collocato sopra l'ingresso della Cappella delle reliquie. Si trattava di un'operazione delicatissima in normali circostanze, ed ovviamente il contesto bellico la rese ancora più difficile.

Quella del distacco era una pratica estremamente controversa. Nei mesi iniziali del 1944 buona parte dell'Amministrazione delle Arti cominciò a suggerirla come soluzione in funzione preventiva.

³⁶⁸ Essendo residente a Ravenna, Capezuoli si era recato ad ispezionare il Tempio solamente il 2 febbraio, per poi tornarvi il 24. Gli interventi più immediati erano invece stati compiuti dal già citato Ravaioli e al Direttore della Biblioteca Gambalunga Carlo Lucchesi.

³⁶⁹ Campana 2012 p. 57.

³⁷⁰ Su cui vedi 2.7.

Nel caso del Tempio Malatestiano, la decisione di staccare l'affresco era imposta anche dal contesto, dato che oltre al rischio dei bombardamenti esso era anche esposto agli elementi.

In occasione dei primi interventi decisi della Soprintendenza non fu infatti possibile riparare il tetto, e di conseguenza l'interno della chiesa rimase esposto fino all'arrivo degli alleati, che nell'autunno 1944 installarono una copertura temporanea.

Data la complessità dei lavori di restauro necessari, il resto degli interventi di riparazione fu invece rimandato alla decisione del Ministero, che avrebbe potuto adeguatamente analizzare le diverse opzioni e scegliere la migliore. Dopo che gli ingegneri alleati verificarono la solidità statica dell'edificio, si preferì rimandare gli interventi di riparazione del monumento a dopo la fine del conflitto. Solo allora sarebbe infatti stato possibile rimuovere le strutture di protezione e controllare le condizioni delle parti protette dell'edificio.

Nel frattempo, altri monumenti richiedevano interventi ancor più tempestivi per evitare la distruzione.

4.7 La copertura della Cappella degli Scrovegni

Uno dei più significativi sforzi compiuti dall'Amministrazione delle Arti della RSI fu quello per la protezione della Cappella degli Scrovegni e dei suoi affreschi³⁷¹.

Come Rimini, anche Padova era sottoposta ad una Soprintendenza che aveva sede in un'altra città, Venezia. In questo caso però la situazione era complicata dalla presenza in città della Direzione. Data la vicinanza, quest'ultima fu particolarmente attenta alla gestione del patrimonio monumentale locale, e in particolare al problema degli Scrovegni. La vicenda padovana fu quindi caratterizzata da una notevole partecipazione della Direzione, il cui coinvolgimento contribuì però forse a complicare la situazione.

La cappella, come anche la vicina chiesa degli Eremitani, era ovviamente stata inclusa sin da subito nei piani di protezione elaborati dalla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, che aveva scritto al Ministero nel 1939 illustrando le difficoltà poste dalla situazione e le possibili strategie da adottare.

Trattandosi di affreschi, i sacchi di sabbia ed i materassi non avrebbero rappresentato una protezione adeguata, e quindi erano da escludersi. Date però la forma e le dimensioni della struttura non sarebbe stato proponibile realizzare protezioni esterne in muratura, che sarebbero state opere troppo complesse e costose.

La tecnica di protezione scelta perché più realizzabile era la velatura degli affreschi, che avrebbe contribuito a contenere eventuali distacchi della superficie dipinta per via delle vibrazioni. Naturalmente una simile misura non sarebbe però stata di alcuna utilità contro un colpo diretto, ma questo era un tratto comune a tutte le difese adottate per i monumenti italiani.

Le protezioni installate si limitarono quindi alla costruzione di una barriera paraschegge esterna, mentre il progetto iniziale di una struttura di protezione completa rimase solamente un piano mai realizzato.

³⁷¹ La vicenda è stata ricostruita nel dettaglio da Nezzo 2012.

A gennaio 1944, dopo l'ennesima incursione sull'area, era stato avanzato un nuovo progetto di rafforzamento delle protezioni³⁷². Esso però non risolveva il problema di eventuali colpi diretti, lasciando ancora una volta gli affreschi vulnerabili ai bombardamenti aerei. Pochi mesi dopo, mentre il nuovo progetto era ancora in corso di approvazione, questo pericolo fu reso drammaticamente chiaro, e ricominciò il dibattito sulla messa in sicurezza della Cappella.

L'11 marzo 1944, infatti, un bombardamento alleato colpì e distrusse quasi completamente gli affreschi del Mantegna nella cappella Ovetari. L'evento fu considerato una delle peggiori perdite dell'arte italiana durante il conflitto³⁷³.

Naturalmente, l'episodio accrebbe le preoccupazioni per la Cappella degli Scrovegni che, data la scarsa distanza dalla Chiesa degli Eremitani, era scampata solo per caso al bombardamento.

Apparve infatti chiarissimo che le protezioni erano assolutamente inadeguate, e che di conseguenza era necessario immaginarne di nuove per prevenire la perdita degli affreschi giotteschi.

Data l'innegabile importanza di simili provvedimenti, e le prevedibili difficoltà di progettazione delle protezioni, la Direzione Generale decise di intervenire direttamente sul tema.

Una simile iniziativa era una prova dell'importanza attribuita agli affreschi, ma come già notato il particolare interesse della Direzione fu quasi certamente favorito anche dalla sua collocazione a Padova. Anti intervenne quindi personalmente sulla situazione, mentre il Soprintendente Forlati stava lavorando per il recupero dei frammenti degli affreschi degli Eremitani.

L'intervento della Direzione Generale non comportava però l'intenzione di procedere in autonomia. Anti infatti, pur prendendo personalmente le decisioni, rimase in contatto costante col Soprintendente. In accordo con quest'ultimo, egli volle anche convocare diversi restauratori da numerose Soprintendenze del nord per un parere su un possibile stacco degli affreschi. Il più significativo sforzo di coinvolgimento fu però senza dubbio la scelta di rivolgersi addirittura al Consiglio Superiore delle Arti. Esso fu infatti convocato per deliberare sulle strategie da adottare. Anche questa consultazione fu decisa in accordo con Forlati, ma prima ancora doveva essere approvata dai vertici del Ministero.

In un appunto per il Ministro, Anti propose quindi la convocazione, motivandola con la gravità della scelta che si prospettava.

³⁷² A quest'ultimo tentativo faceva riferimento il *Progetto aggiornato nei prezzi per la protezione antiaerea della Cappella degli Scrovegni Padova- 9 gennaio 1944* (ACS, MPI, AABBBAA Div. II 1934-40 b. 88), elaborato dalla Soprintendenza ai monumenti di Venezia probabilmente in preparazione della riunione fissata 26 gennaio presso il Ministero "per discutere degli aspetti tecnici del problema protezione della cappella degli Scrovegni" (Direzione generale al Comune di Padova, 22 gennaio 1944, ACS MPI AABBBAA Div II 1934-40 b. 88). Il rapporto escludeva a priori la possibilità di una copertura totale della cappella, che ne avrebbe garantito la protezione integrale ma sarebbe stata troppo dispendiosa ed avrebbe richiesto tempi molto lunghi.

³⁷³ "the greatest individual disaster to Italian art that resulted from the War was the destruction of the Eremitani Church and the consequent loss of the whole series of frescoes by Mantegna." (British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives, and Other Material in Enemy Hands 1946, p.39)

La perdita del Mantegna impone una decisione per la Cappella di Giotto: se limitarsi a qualche ulteriore protezione esterna ed interna o “staccare” parte degli affreschi.

La decisione è molto grave perché lo “stacco” poco o tanto costituisce sfregio dell’insieme e sensibile danno dei pezzi staccati.

Non mi pare perciò opportuno che sia presa direttamente dalla Amministrazione centrale sia pure su parere favorevole di qualche consulente.

Se Voi approvate proporrei di convocare d’urgenza i membri del Consiglio superiore delle Arti che sia possibile riunire di fatto, e se questi, sulla carta, risultassero troppo pochi e inadatti all’argomento, di convocare un gruppo scelto di soprintendenti e di professori universitari di storia dell’Arte. Data l’urgenza, Vi prego di autorizzarmi a far ciò, se necessario, in Vostra assenza.³⁷⁴

Il motivo della convocazione del Consiglio era quindi soprattutto la natura drastica della decisione da prendere. Dato che le misure difensive proposte avrebbero avuto conseguenze molto significative per l’opera, Anti ritenne infatti preferibile delegare a un organo collettivo di esperti la scelta della strategia più opportuna.

Lo stacco degli affreschi era infatti un intervento irreversibile. Spesso poteva alterare i colori, o addirittura rovinare irrimediabilmente la superficie dipinta. Proprio per questo si trattava di un provvedimento solitamente riservato soltanto a circostanze eccezionali.

Trattandosi di un intervento su un’opera mista, anche in circostanze normali la norma prevedeva che esso fosse deciso concordemente dalla Soprintendenza ai Monumenti e da quella alle Gallerie:

La legge 22 maggio 1939, n. 823, stabilisce all’art. 2 che la tutela delle pitture murali del Medio Evo e dell’Età Moderna è affidata alle Soprintendenze ai Monumenti.

La circolare n. 20 del 28 marzo 1940, contenente norme in applicazione della legge predetta, specifica che ove si voglia e debba procedere al distacco di affreschi o a qualunque altra operazione che si riferisca alla superficie dipinta, i provvedimenti dovranno essere presi ed eseguiti dal Soprintendente alle Gallerie, previo accordo con quello ai monumenti.³⁷⁵

La norma prevedeva quindi che i provvedimenti sugli affreschi fossero preceduti da un progetto condiviso. Essi infatti avrebbero dovuto coinvolgere diverse competenze, trattandosi di un’opera pittorica inamovibile. In particolare nel caso di interventi riguardanti la superficie dipinta, come lo stacco, l’esecuzione sarebbe stata affidata alla Soprintendenza con le maggiori competenze in tema di pittura, quella alle Gallerie. Essa però avrebbe dovuto comunque concordare il progetto con la Soprintendenza ai Monumenti, responsabile per la struttura che ospitava l’affresco. Una simile procedura rifletteva però anche la gravità di questo tipo di intervento.

³⁷⁴ Appunto per il Ministro, Oggetto: Cappella di Giotto, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1943-40 b. 88.

³⁷⁵ Ministero a Soprintendenza alle gallerie di Milano, *Opere di restauro a pitture murali*, 23 ottobre 1943, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 85. Il promemoria sulla normativa era stato inviato a Pacchioni in risposta alle proteste di quest’ultimo perché il Soprintendente ai Monumenti aveva predisposto le operazioni per lo stacco di alcuni affreschi milanesi senza consultarlo. Esse erano state decise in seguito alle incursioni dell’agosto 1943, e anche lo stesso Pacchioni ne riconosceva la necessità, pur lamentando di non essere stato coinvolto.

Vista l'eccezionale delicatezza della situazione, nel caso degli Scrovegni la Direzione stabilì che l'elaborazione del progetto in caso di stacco sarebbe stata affidata congiuntamente alle due Soprintendenze. Esso però non sarebbe semplicemente stato responsabilità dei due uffici, ma sarebbe stato sottoposto anche al Consiglio.

Ottenuta dal Ministero l'autorizzazione a procedere, Anti convocò quest'ultimo per il 12 aprile, in una composizione alterata per via del contesto eccezionale e della particolare natura del problema.

L'elenco dei convocati includeva anche diverse figure che non facevano parte del Consiglio Superiore ma erano comunque esperti del settore o componenti dell'Amministrazione delle Arti.

Esso comprendeva infatti i professori di Storia dell'Arte Roberto Longhi (Università di Bologna); Pietro Toesca (Università di Roma); Mario Salmi (Università di Firenze); Edoardo Arslan (Università di Pavia); Matteo Marangoni (Università di Milano); Giuseppe Fiocco (Università di Padova); Sergio Bettini (Università di Catania) e Luigi Coletti (Università di Pisa); gli artisti Giò Ponti; Francesco Messina e Achille Funi; ed i soprintendenti Rodolfo Pallucchini (direttore dei Musei di Venezia); Vittorio Moschini (Soprintendente alle gallerie di Venezia); Ferdinando Forlati (Soprintendente ai monumenti di Venezia); Antonio De Rinaldis (Soprintendente alle gallerie di Roma); Alberto Terenzio (Soprintendente ai monumenti di Roma); Antonino Sorrentino (Soprintendente alle gallerie di Bologna); Alfredo Barbacci (Soprintendente ai monumenti di Bologna); Carlo Aru (Soprintendente alle gallerie di Torino); Vittorio Mesturino (Soprintendente ai monumenti di Torino); Antonio Morassi (Soprintendente alle gallerie di Genova); Carlo Ceschi (Soprintendente ai monumenti di Genova); Giovanni Poggi (Soprintendente alle gallerie di Firenze); Armando Venè (Soprintendente ai monumenti di Firenze); Giuseppe Bertini-Calosso (Soprintendente alle gallerie di Perugia); Gino Chierici (Soprintendente ai monumenti di Milano); Guglielmo Pacchioni (Soprintendente alle gallerie di Milano); Vittorio Viale (direttore dei Musei civici di Torino); Giorgio Nicodemi (direttore dei Musei civici di Milano); Pietro Sanpaolesi (Soprintendente ai monumenti ed alle gallerie di Pisa) e l'Ingegnere Fabiano del Municipio di Padova.

La composizione estesa del Consiglio era ovviamente finalizzata a raggiungere un consenso quanto più ampio possibile. Essa però permise anche ad Anti di associare a questa convocazione quella della già citata riunione dei Soprintendenti, tenutasi il giorno successivo.

Molti dei convocati non presero però parte alla riunione, a causa di difficoltà negli spostamenti o addirittura di ritardi nella consegna delle convocazioni. Di conseguenza dai verbali risultano presenti solamente 19 dei 31 convocati³⁷⁶. La maggior partecipazione si ebbe tra i Soprintendenti, forse perché il ruolo da essi svolto rendeva impossibile rifiutare le convocazioni. Tra di loro infatti mancavano solamente Viale, Poggi ed i due romani³⁷⁷.

Le assenze potevano forse riflettere anche una certa esitazione a collaborare con l'Amministrazione della RSI. Esse non erano però dovute a mancanza di interesse, come dimostrano anche le lettere inviate da diversi tra gli

³⁷⁶ Dal verbale risultano infatti presenti solamente Bettini, Coletti, Messina, Pallucchini, Moschini, Forlati, Sorrentino, Barbacci, Aru, Mesturino, Morassi; Ceschi, Venè, Bertini Calosso, Chierici, Pacchioni, Nicodemi, Sanpaolesi e Fabiano. La riunione fu presieduta da Anti, mentre mancava anche il Ministro.

³⁷⁷ Nel caso di Viale e dei Soprintendenti romani, l'assenza fu dovuta al fatto che ricevettero la convocazione solo dopo il 12. Fiocco invece fu impossibilitato a presenziare perché venne arrestato pochi giorni prima della riunione.

assenti per comunicare ad Anti le loro opinioni. Gran parte di esse esprimevano parere favorevole alla possibilità dello stacco³⁷⁸.

Anche considerando i pareri inviati per lettera, quella che in origine doveva essere una seduta del Consiglio Superiore nei fatti divenne quindi una riunione di tecnici interni, principalmente Soprintendenti, come riconoscevano i documenti ministeriali³⁷⁹. A questi ultimi spettò ancora una volta la decisione sulle strategie di protezione.

Si trattava di una scelta estremamente difficile, soprattutto per la natura rischiosa di un'operazione come lo stacco. Inoltre, come si evince dal secondo Appunto per il Ministro preparato da Anti sul tema, non era da escludersi che quanto deciso per gli Scrovegni fosse poi riproposto anche in altre aree a rischio:

Per il 12 aprile poi sono stati convocati a Padova gli esperti e i Soprintendenti che figurano nell'unito elenco per esaminare collegialmente il grave problema. La decisione che sarà presa per la Cappella dell'Arena potrà poi servire di norma anche per altri casi analoghi (Arezzo-Assisi-Firenze- etc.)³⁸⁰

In preparazione dell'incontro, la Direzione Generale cominciò a raccogliere pareri sulla praticabilità di uno stacco. Anti chiese infatti alle Soprintendenze più vicine di inviare i propri restauratori³⁸¹ perché dessero un parere di fattibilità dello stacco, in modo da dare ai convocati gli elementi necessari per decidere. Oltre a queste valutazioni tecniche sull'attuabilità dell'intervento, il Ministero chiese anche ai due Soprintendenti competenti di preparare un parere dedicato più in generale a tutte le opere protezione necessarie per la Cappella:

Come d'accordo sono stati convocati d'urgenza alcuni maestri restauratori perché si pronuncino sulle possibilità dello stacco degli affreschi degli Scrovegni.

Per il 12 aprile, poi è convocata a Padova una riunione di competenti per decidere collegialmente sul da fare.

In vista di questa riunione i Soprintendenti ai monumenti e alle gallerie di Venezia sono incaricati di predisporre di comune intesa una breve schematica relazione che dovrà servire di base ai lavori della riunione.

³⁷⁸ Lettere che consigliavano lo strappo giunsero in particolare da Arslan e Marangoni, mentre Giò Ponti propose la copertura totale e Salmi si limitò a suggerire il coinvolgimento diretto del Kunstschutz, al fine di allontanare eventuali obiettivi militari, e l'utilizzo di una campagna di stampa per denunciare le distruzioni del patrimonio artistico dovute ai bombardamenti alleati. Priva di suggerimenti fu invece la risposta di Poggi, che scrisse che sulla questione degli Scrovegni "poco avrei potuto aggiungere a quanto suggerirà il collega Venè e gli altri tecnici" (Poggi ad Anti, 10 aprile 1944. Bisogna però notare che lo stesso Venè aveva scritto ad Anti il 25 marzo, prima della convocazione, esprimendo a nome proprio e di Poggi un parere decisamente contrario all'eventualità di uno stacco.) A questi dovevano poi essere aggiunte anche le lettere di Bruno Vacchi e di Coletti, che scrissero ad Anti caldeggiando la possibilità di uno stacco ancor prima della convocazione della riunione. Da notare anche il parere fortemente contrario ad uno stacco ed invece favorevole alla copertura totale con una cupola in cemento armato espresso in una lettera a Biggini dal Reggente del Sindacato Nazionale Ingegneri Francesco Mansutti. Tutti i documenti si trovano in ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88. Per un'analisi dettagliata delle repliche e delle proposte in esse contenute vedi anche il già citato studio Nezzo 2012.

³⁷⁹ Con l'eccezione infatti del primo appunto per il Ministro, i documenti precedenti l'incontro lo definiscono "riunione di professori universitari e soprintendenti" (Anti 27 marzo), o "riunione di competenti" (Anti 28 marzo), "soprintendenti e tecnici" (Forlati 5 aprile) ma nei testi successivi alla riunione essa tende ad essere chiamata direttamente "riunione dei soprintendenti", riferendosi così ad entrambi gli incontri.

³⁸⁰ *Appunto per il Ministro. Cappella di Giotto*, 31 marzo 1944, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88.

³⁸¹ In particolare furono convocati i restauratori Rossi e Pelliccioli dalla Soprintendenza alle gallerie e Della Rotta da quella ai monumenti di Milano, Raffaldini da quella alle gallerie di Mantova, Podio da quella alle Gallerie di Bologna.

Punti capitali da trattare nella relazione saranno:

- 1) Vantaggi e svantaggi dello stacco degli affreschi;
- 2) Eventuali modalità dello stacco degli affreschi: totale, parziale, scene scelte, intere pareti, fascia di affreschi, etc.;
- 3) Protezione supplementare interna ed eventuale miglioramento della protezione esterna;
- 4) Eventuali altri problemi.

I due relatori porteranno alla riunione del 12 aprile tutta la documentazione grafica e documentaria che riterranno utile alla piena illustrazione della loro relazione.

Di essa faranno parte anche le perizie dei maestri restauratori che sarà possibile ricevere tempestivamente.³⁸²

Da queste istruzioni risulta quindi chiaro che il principale oggetto della relazione doveva essere anche in questo caso l'ipotesi dello stacco. Anche in vista di questa possibilità, era però necessario affrontare la questione delle protezioni interne, su cui Anti il giorno prima aveva già commissionato a Forlati l'elaborazione di un progetto realizzabile in tempi brevissimi³⁸³.

La relazione preparatoria redatta da Forlati e Moschini in risposta a questa richiesta era favorevole allo stacco, ritendendo necessaria l'asportazione degli affreschi di fronte al rischio di una loro distruzione totale. Quanto alla tecnica da utilizzare, nonostante si trattasse di un lavoro piuttosto urgente, essa suggeriva un metodo più laborioso che avrebbe però ridotto i rischi.

Essa suggeriva di evitare lo strappo della superficie dipinta e pensava piuttosto ad uno stacco da realizzare rimuovendo quasi tutti gli strati di intonaco. Questo metodo avrebbe infatti facilitato la conservazione e permesso anche il trasporto di elementi a rilievo. L'operazione non sarebbe comunque stata del tutto sicura, soprattutto viste le circostanze in cui si sarebbe dovuta svolgere, data la scarsità di materiali ed il rischio costante di incursioni aeree. Solo la prospettiva della perdita totale degli affreschi giustificava quindi a giudizio dei due Soprintendenti l'assunzione di un simile rischio.

La procedura era così descritta nella relazione:

Si tratta di staccare le scene scelte, togliendo al di dietro di esse tutta la muratura relativa, arrivando al rovescio dell'intonaco affrescato in modo che il dipinto conservi tutto lo spessore dell'intonaco; ridotto questo esso viene riportato su di un telaio.

Per la cappella degli Scrovegni sarebbe da pensare allo stacco totale degli affreschi se vi fosse la certezza della distruzione dell'edificio a causa delle incursioni. Altrimenti converrà forse ripartire il rischio lasciando sul posto una parte degli affreschi.³⁸⁴

³⁸² Anti a Forlati e Moschini, *Cappella di Giotto*, 28 marzo 1944, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88.

³⁸³ "Poiché, peraltro, qualunque sarà questa decisione, resterà sempre la opportunità di una protezione anche interna della Cappella stessa, siete invitato a predisporre d'urgenza progetto e fornitura dei materiali, segnalandoci i fondi necessari, che vi saranno messi a disposizione entro il prossimo mese di aprile. Converrà studiare il tipo di protezione che per qualità e reperibilità dei materiali è presumibile di poter realizzare nel minor tempo." Anti a Forlati, *Protezione cappella di Giotto*, 27 marzo 1944, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88. Bisogna però segnalare che la disponibilità dei fondi non era affatto scontata, come sarebbe emerso chiaramente nelle settimane successive.

³⁸⁴ Forlati e Moschini, *Relazione alla riunione di Padova*, p.2, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88.

I due Soprintendenti proponevano quindi di limitarsi a staccare soltanto alcune scene, nella speranza che in questo modo almeno una parte del ciclo di affreschi sopravvivesse. Questa suddivisione dei rischi riflette la consapevolezza del fatto che né lo stacco né la rinuncia ad intervenire lasciando sul posto gli affreschi sarebbero state esenti da rischi, il che rendeva ancor più difficile la scelta.

La relazione però non si limitava a considerare lo stacco, ma presentava anche diverse considerazioni sulle protezioni che dovevano essere allestite per l'edificio, essenziali se si fosse deciso di limitare il numero di scene staccate.

Il rapporto escludeva per ragioni di costo (stimato in 23 milioni di lire) e di tempi di realizzazione troppo lunghi la possibilità di costruire una copertura totale esterna della cappella, come quella proposta da Giò Ponti nelle proprie lettere al Ministero.

La soluzione prospettata era quindi la costruzione di bastioni esterni con ossatura in cemento armato che proteggessero la cappella dagli spostamenti d'aria di esplosioni vicine, e di una struttura interna a cassoni che evitasse i danni degli spezzoni.

Le conclusioni della riunione ricalcavano, seppure in forma più sintetica, lo schema proposto da Forlati e Moschini.

Il documento conclusivo dell'incontro, sottoscritto da tutti i presenti alla riunione, recitava infatti:

[I sottoscritti] riuniti in Padova il 12-13 Aprile 1944 XXII, dopo attento esame delle possibilità di protezione della Cappella degli Scrovegni:

ritenuto che l'allestimento del progetto di protezione totale dell'opera, richiederà un periodo di tempo non inferiore a sei mesi;

ritenuto perciò che nelle more dell'allestimento di tale lavoro sia opportuno procedere al distacco di un certo numero di affreschi di Giotto,

esprime il parere

- 1) che sia provveduto senza indugio allo stacco a) degli affreschi della zona superiore delle pareti laterali della Cappella; b) di circa sei storie delle zone inferiori e dei monocromi scelti fra i più rappresentativi sia dal punto di vista storico che da quello artistico e fra quelli che per la loro condizione meno soffriranno dello stacco; c) dei clipei della volta.
- 2) che lo stacco sia eseguito con il sistema della totale asportazione dell'intonaco e solo eccezionalmente per eventuali imprescindibili esigenze con il sistema dello strappo;
- 3) che il lavoro sia affidato preferibilmente al restauratore Pelliccioli.
- 4) che contemporaneamente siano disposte opere a) di protezione interna b) di rinnovamento della protezione esterna.

La decisione presa dai convenuti era quindi di procedere allo stacco di una porzione piuttosto ampia degli affreschi, lasciando invece nella sede originaria un numero limitato di storie. L'operazione sarebbe stata facilitata anche dalla struttura degli affreschi, il cui ciclo è spartito in modo tale che le singole parti mantenessero una certa autonomia figurativa, e dunque potessero essere isolate.

Il documento specificava anche che avrebbe dovuto essere utilizzato ovunque possibile lo stacco e non lo strappo, e sollecitava anche la costruzione di opere protettive. Un dettaglio interessante è che la ragione offerta per la decisione di effettuare lo stacco fosse essenzialmente il fatto che i tempi richiesti per la realizzazione di una protezione totale erano troppo lunghi. L'asportazione degli affreschi era quindi presentata come una strategia per mettere al sicuro quanto prima almeno una parte di essi.

Nonostante la decisione fosse stata concorde, la vicenda doveva però ancora essere al centro di non poche discussioni, a partire dalla tecnica da adottare. Il metodo scelto nella riunione fu infatti ritenuto inadatto dal restauratore responsabile. Lo spiegò in una lettera ad Anti il Soprintendente Moschini, che era stato incaricato di incontrare personalmente Pelliccioli per concordare l'intervento. Questi aveva infatti, seppur con una certa riluttanza, accettato l'incarico. Egli però insisteva perché fosse utilizzato invece il metodo dello strappo:

Già nella relazione unita in copia, che forse sarà giunta al Ministero, il Pelliccioli si riferisce allo strappo anziché allo stacco. Parlando della cosa, egli pur riconoscendo che teoricamente lo stacco è da preferire allo strappo, nelle attuali circostanze e con l'urgenza sempre maggiore di prendere finalmente delle adeguate misure, a suo avviso non si potrebbe ricorrere allo stacco senza perdere settimane e forse mesi preziosi, mentre lo strappo, se adeguatamente organizzato può essere questione di giorni. Egli del resto assicura di poter ottenere con lo strappo risultati eccellenti, conservando integra la pittura di Giotto, compresi gli azzurri da fissare (non però la caseina) e le aureole a rilievo facilmente reintegrabili dal rovescio.

Pertanto, poiché per diretta esperienza e secondo il giudizio di tanti studiosi a cominciare da Roberto Longhi ritengo che si possa generalmente contare sul Pelliccioli per la sua esperienza tecnica e il suo eccezionale intuito, non esiterei- operando il Pelliccioli- a rinunciare alla lunga operazione dello stacco ricorrendo invece allo strappo, se in tal modo si può giungere tanto tempo prima a sottrarre ad un pericolo continuo e gravissimo gli affreschi di Giotto.

Non mi sentirei davvero di assumere la responsabilità di insistere per lo stacco, pure da me preferito in teoria, se ogni giorno che passa può portare la perdita di quegli affreschi, dei quali anche lo strappo può sostanzialmente conservarci la visione.

Ad ogni modo sta a Voi decidere.³⁸⁵

L'opinione del restauratore era quindi che lo strappo fosse preferibile proprio per l'urgenza dell'intervento. Se si considera che l'esigenza di intervenire in fretta era la principale ragione per cui era stato approvato il provvedimento, l'argomento di Pelliccioli era sicuramente valido.

La promessa di una maggiore velocità nel completamento dei lavori fu certamente sufficiente a persuadere Moschini, a cui però come specificava la lettera non spettava la decisione finale sull'intervento. Stando alla lettera l'elemento determinante per la decisione di Moschini fu però soprattutto la reputazione del restauratore.

Il Soprintendente ammetteva infatti che la ragione del suo sostegno alla proposta di Pelliccioli era la fiducia nutrita nei confronti di quest'ultimo da studiosi del pari di Longhi.

Non tutti condividevano la fiducia manifestata da Moschini. La prospettiva dello strappo suscitò infatti vive preoccupazioni. Anti ricevette quindi numerose lettere che esprimevano perplessità o addirittura una netta opposizione all'intervento. La corrispondenza di quei giorni conferma l'attenzione destata dalla questione e permette di ricostruire quali fossero agli occhi degli studiosi gli aspetti principali del problema.

³⁸⁵ Moschini ad Anti, 20 aprile 1944, ACS MPI AABBA Div. II 1934-40 b. 88.

Un esempio di queste reazioni è la lettera inviata al Direttore Generale da Luigi Coletti, che intendeva modificare il proprio parere in merito al numero di scene da staccare:

Caro Anti,

Si è verificato esattamente quello che io avevo previsto- e l'avevo già detto a Forlati e Moschini- cioè che Pelliccioli avrebbe voluto usare il metodo dello strappo e non del distacco.

Permettimi di manifestarti ancora tutta la mia decisa contrarietà; che del resto hai visto condivisa da tutti, tranne uno, gli intervenuti alla riunione.

Se voi cederete, la opinione da me espressa per una abbondante scelta dei pezzi da staccare si modifica in senso decisamente contrario. Riterrei, in tale deprecato caso, di doversi limitare ad uno o due della serie superiore [...]

Non è del resto che contemporaneamente agli strappi di Pelliccioli non si potesse procedere al distacco di altri pezzi da parte di altri operatori, meno famosi ma, in fatto di affreschi, non meno capaci.³⁸⁶

Coletti suggeriva quindi una drastica riduzione del numero di pezzi da strappare, e arrivava addirittura a ventilare la possibilità di un contemporaneo stacco di altre parti del ciclo, da affidare ad altri restauratori.

Il tono della lettera era particolarmente critico, ma rifletteva una preoccupazione abbastanza comune tra gli studiosi. Egli infatti teneva a sottolineare che la contrarietà allo strappo era stata espressa dalla quasi unanimità dei presenti alla riunione.

Proprio in risposta a questo diffuso scetticismo, una riduzione del numero di storie da staccare era stata suggerita anche da Morassi, che aveva scritto ad Anti manifestando un cauto assenso alla possibilità di strappare gli affreschi³⁸⁷. La sua lettera consigliava, per tutelarsi da eventuali polemiche, di lasciare in situ alcune scene. Questo avrebbe permesso di confrontare in un secondo tempo le porzioni staccate e non, in modo da dimostrare agli scettici che l'intervento non aveva alterato nulla.

Gli scettici in questione includevano però un considerevole numero di esperti. Fra gli oppositori spiccava la figura di Ugo Ojetti, che era stato investito di una considerevole autorità per la protezione del patrimonio artistico durante il primo conflitto mondiale e la cui voce godeva ancora di un certo peso tra gli addetti ai lavori. Egli scrisse a Biggini un mese dopo la riunione dei Soprintendenti, per manifestare tutta la propria contrarietà:

Caro Ministro,

ieri parlando con Giovanni Poggi delle misure che pensate di prendere per salvare i Giotto della Cappella degli Scrovegni si era d'accordo nel pensare che a staccarli sarebbe in ogni modo la rovina. [...]

Comprendo che oggi davanti alla barbarie angloamericana il pericolo è maggiore ma alla rovina sicura che sarebbe imputabile a noi, preferisco questo pericolo. Aggiungo che la integrità della Cappella degli Scrovegni anche nei suoi particolari decorativi è da tenere in gran conto specialmente da un uomo come te. Vai a vederli giacché sei vicino a quei tesori e a quel miracolo e te ne convincerai subito. L'affresco strappato da gemma ridiventa intonaco e livido.

³⁸⁶ Coletti ad Anti, 21 aprile 1944, ACS, MPI, AABBBAA, Div. II 1934-40 b. 88.

³⁸⁷ Morassi ad Anti, 21 aprile 1944, ACS, MPI, AABBBAA Div. II 1934-40 b. 88.

Perdonami se entro in faccende che non mi riguardano ma la fine del 1917 e tutto il 1918 io l'ho passato a Padova e non sono state poche le notti che per quegli affreschi io non ho dormito.³⁸⁸

Ojetti era quindi tendenzialmente contrario all'intervento indipendentemente dal metodo adottato. A suo giudizio infatti, più ancora che i rischi dell'operazione, il problema era che, privati del contesto, gli affreschi avrebbero perso gran parte del loro valore artistico. A lui premeva quindi soprattutto proteggere l'integrità della Cappella, anche se questo significava correre il rischio di una perdita totale dovuta ai bombardamenti.

Per rafforzare la propria posizione, Ojetti aggiungeva che la sua opinione era condivisa anche dal Soprintendente fiorentino Poggi. Quest'ultimo infatti era ancora in servizio, e pur non avendovi preso parte era stato invitato alla riunione del Consiglio Superiore. La sua opinione poteva quindi avere un peso maggiore di quella di Ojetti. Quest'ultimo infatti non era stato minimamente coinvolto nel processo decisionale, anche se continuava a godere di un certo prestigio.

Proprio la fama di Ojetti, ed il fatto che avesse scritto direttamente al Ministro indussero Anti a rispondere alla sua lettera in toni molto concilianti. Il Direttore volle rassicurarlo della prudenza con cui il Ministero stava affrontando la questione, declinando tra le altre cose ogni responsabilità per la decisione. Naturalmente si trattava di un'affermazione in aperto contrasto con la realtà dei fatti, e con il ruolo solamente consultivo affidato dalla legge al Consiglio Superiore:

Caro Ojetti,

Il Ministro Biggini mi ha passato la vostra lettera del 12 corr.

Anch'io – personalmente- considero una profanazione e un inutile sicuro danno il mettere le mani negli affreschi di Giotto.

Ma, dopo la catastrofe degli Eremitani travolti da almeno tre bombe, contro le quali nessun ragionevole riparo sarebbe stato sufficiente, è stata un'ondata di invocazioni per lo stacco di almeno una parte di Giotto.

Il 12 aprile la maggioranza dei sovrintendenti d'Italia riunita a Padova insieme a vari storici dell'Arte, tutto pesato si è dichiarata unanimemente favorevole ad uno stacco parziale.

Questo peraltro è ancora in sede sperimentale, in zone non compromettenti e sarà eseguito per pochissime storie solo se le prove saranno convincenti al cento per cento. Intanto spingo alacremente i lavori di protezione interna che non erano stati fatti e stiamo predisponendo il radicale rinnovamento della protezione esterna, oramai superata dai mezzi di offesa oggi in uso.

Mi auguro che le cose vadano in modo che allo stacco non si arrivi.

Due storie ad ogni modo furono staccate nel secolo scorso (a sinistra entrando) e sono state messe al sicuro.

La verità è che comunque si faccia saranno gli eventi a dire se si è fatto bene o male ed a seconda degli eventi- non a seconda di quanto avremo fatto noi- ci si esalterà o crocifiggerà.³⁸⁹

La risposta evidenzia il fatto che le decisioni che l'Amministrazione delle Arti si trovava ad affrontare erano spesso impossibili. I funzionari erano quindi perfettamente consapevoli dei molti limiti delle misure protettive adottate. L'amara conclusione della lettera sottolineava come il giudizio sul proprio operato sarebbe dipeso non dalle sue

³⁸⁸ Ojetti a Biggini, 12 maggio 1944, ACS, MPI, AABBA Div. II 1934-40 b. 88.

³⁸⁹ Anti a Ojetti, 27 maggio 1944, ACS, MPI, AABBA Div. II 1934-40 b. 88.

scelte ma da eventi che nessuno poteva controllare. Si trattava naturalmente di una giustificazione per la propria incoerenza, perfetta per sottrarsi alle responsabilità delle decisioni prese. Essa però esprimeva un sentimento che doveva essere piuttosto comune all'interno dell'Amministrazione.

La lettera tendeva quindi a sminuire il ruolo di Anti nella vicenda. Essa però insisteva anche sulle varie cautele previste per contenere i rischi. Stando alla sua versione, la decisione di effettuare lo strappo invece del distacco aveva indotto la Direzione Generale a ridurre la quantità di scene da staccare, e soprattutto a far condurre in prima battuta solamente uno strappo di prova, in modo da verificarne l'effetto sugli affreschi.

Anti arrivava addirittura ad augurarsi che lo stacco potesse essere evitato, grazie all'incremento delle protezioni interne che avrebbe potuto renderlo superfluo.

Le misure elencate nella lettera rappresentavano il tentativo del Ministero e di Anti in particolare di rispondere alle numerose obiezioni continuando però ad attenersi al parere dell'incaricato dell'intervento.

Allo stesso scopo, nel maggio 1944, il Ministero nominò una commissione per gli affreschi, che avrebbe dovuto valutare i risultati delle prove di strappo e deliberare sull'opportunità di procedere allo stacco parziale. Essa era composta da alcuni dei presenti alla riunione del 12 aprile, in particolare i Soprintendenti Ferdinando Forlati, Vittorio Moschini e Luigi Crema, e i due storici dell'arte Sergio Bettini e Luigi Coletti.³⁹⁰

Contemporaneamente si tenne anche il primo sopralluogo di Pelliccioli e dei suoi collaboratori. Nonostante egli avesse insistito per lo strappo sulla base della maggior rapidità dell'operazione, i tempi effettivi si rivelarono infatti molto più lunghi di quanto previsto. Durante il sopralluogo degli inizi di maggio fu infatti tentato con successo lo strappo di una delle porzioni di intonaco affrescato sullo zoccolo. In seguito però Pelliccioli e i suoi collaboratori incontrarono diversi problemi legati soprattutto al reperimento dei materiali necessari all'operazione. Questi, uniti alla difficoltà di ottenere i permessi ed il carburante per i trasferimenti da e per Padova, determinarono un significativo ritardo nei lavori.

Le operazioni non erano quindi nemmeno iniziate alla fine di maggio³⁹¹ e risultavano non ancora ultimate un mese dopo³⁹². La Commissione, che attendeva l'esito dello strappo della prima scena per pronunciarsi, non era stata ancora convocata. La prima visita di quest'ultima avvenne infatti il 12 luglio, quando furono autorizzati i primi interventi sugli affreschi più alti.

Dopo questo primo passaggio, però, la situazione raggiunse di nuovo una fase di stallo. Agli inizi di agosto i restauratori erano stati infatti incaricati di procedere allo strappo di alcuni degli affreschi della volta. Di nuovo

³⁹⁰ Questa è la composizione che risulta dal decreto di nomina firmato da Biggini il 1 maggio 1944. In una successiva lettera inviata da Anti a Forlati il 21 giugno 1944 il nome di Crema era stato però sostituito da Antonio Rusconi, mentre Forlati era indicato, presumo per un errore di trascrizione, come Forbotti. Entrambi i documenti sono conservati In ACS, MPI, AABBA, Div II 1934-40 b. 88.

³⁹¹ Il 24 maggio 1944 Mauro Pelliccioli, scrisse infatti ad Anti per riferire degli sforzi in corso per ottenere il materiale ma soprattutto per sollecitare l'invio dei permessi, senza i quali non avrebbero potuto raggiungere Padova (Pelliccioli ad Anti, 24 maggio 1944, ACS, MPI, AABBA Div. II 1934-40 b. 88).

³⁹² Lo strappo di prova risultava infatti ancora in corso al 24 giugno 1944, secondo quanto riferisce una lettera di Forlati alla Direzione (Forlati alla Direzione Generale, *Oggetto: Commissione affreschi di Giotto*, ACS MPI AABBA Div. II 1934-40 b. 88).

però i lavori non cominciarono per diverse settimane, come testimonia una lettera di Forlati alla Direzione Generale:

Come sa questo Ministero, tre affreschi della volta vennero staccati direttamente dalla Soprintendenza; gli altri che dovevano venire strappati dai restauratori del Dott. Pelliccioli, si trovano ancora in posto e non ostante le nostre lettere inviate al Pelliccioli stesso nessuna assicurazione abbiamo avuto in proposito.

Sarebbe però opportuno venire ad una decisione, anche per togliere l'impalco di legno che è bene non abbia a trovarsi nell'interno della Cappella.

I ritardi furono ancora una volta spiegati con la difficoltà nel reperire le tele su cui avrebbero dovuto essere collocate le parti strappate, anche se Forlati riferisce di una disponibilità di tele presso la Soprintendenza di Milano. Sicuramente i problemi nel procurarsi materiali adeguati dovettero avere un ruolo non secondario nel rallentamento delle operazioni. Ad essa si aggiungevano poi le complicazioni organizzative che avevano provocato i ritardi nei permessi e più in generale rallentato i lavori.

La lentezza nel procedere con gli strappi rendevano ancor più importante che la Cappella fosse adeguatamente protetta. Anche in quel caso però l'intervento si rivelò molto più difficile del previsto.

Come si è accennato, nel marzo 1944 era stato deciso di rinforzarne anche le strutture difensive, a cominciare da quelle interne.

La scarsità di risorse, compreso il materiale da costruzione, indusse però fin da subito Anti a contemplare la possibilità di chiedere la collaborazione delle autorità tedesche. In particolare egli intendeva ricorrere al Genio militare tedesco, la Organizzazione Todt (OT), nella speranza che questa eseguisse direttamente i lavori o almeno fornisse all'Amministrazione italiana le risorse necessarie tra quelle in proprio possesso.

Data la delicatezza politica di una simile decisione, egli sollevò prima questa ipotesi nel già citato Appunto per il Ministro del 31 marzo, sottolineandone l'utilità pratica:

[...] Indipendentemente dallo stacco di parte degli affreschi si impongono altri lavori di protezione alla Cappella degli Scrovegni.

A parte il problema finanziario, all'atto pratico si incontreranno certo gravissime difficoltà per la fornitura dei materiali, mentre se le opere non si possono fare subito e presto potrebbero risultare tardive.

Per superare ogni difficoltà è stata affacciata la possibilità di proporre l'esecuzione dell'opera alla OT come affermazione della volontà e dell'azione tedesca per la difesa dell'arte.

Tale soluzione eliminerebbe ogni difficoltà, soprattutto quella angosciosamente assillante del tempo, e quindi, a sgravio di coscienza, sarebbe da tentare.

Ci si domanda peraltro se e come sarebbe possibile salvaguardare la nostra inalienabile preminente funzione di tutela.³⁹³

L'appunto, e soprattutto l'ultima frase, rivela complessità di trovare un equilibrio tra l'esigenza di garantire nel modo più efficiente e veloce possibile la sicurezza dell'opera ed il bisogno di mantenere il controllo sulla

³⁹³ *Appunto per il Ministro. Cappella di Giotto*, 31 marzo 1944, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b.88. Essendo stato redatto prima del parere di Pelliccioli, il testo parla ancora di stacco.

protezione del patrimonio. Questo bisogno era tanto più importante date le forti limitazioni imposte alla sovranità della RSI, che del resto erano anche il motivo principale dei prospettati problemi nel reperire i materiali.

La difficoltà di conciliare queste due legittime esigenze, che emerge chiaramente nelle parole di Anti, dovette essere sentita anche da Biggini. Il Ministro infatti ordinò al Direttore di redigere un appunto per il Duce sul problema, evitando quindi di assumersi direttamente la responsabilità della decisione.

Il testo di questo secondo *Appunto*, uno dei pochi concernenti il patrimonio artistico ad essere sottoposti al Duce, risultava politicamente più prudente del precedente, e di conseguenza si presentava ancor più favorevole al coinvolgimento dell'OT.

I recenti bombardamenti indiscriminati anche sulle città più ricche di opere d'arte, consigliano di provvedere ad una protezione della Cappella degli Scrovegni in Padova affrescata da Giotto, maggiore di quella predisposta negli scorsi anni.

Apositi tecnici convocati sul posto stanno definendo nei particolari i provvedimenti più opportuni.

All'atto pratico qualunque provvedimento urterà peraltro contro gravi difficoltà per l'approvvigionamento dei materiali necessari, difficoltà che si risolveranno certo in pericolosi ritardi.

Per superare rapidamente queste difficoltà è stata fatta la proposta di affidare l'esecuzione del lavoro all'Organisation Todt come esempio della volontà tedesca di collaborare alla difesa del patrimonio artistico.

Trattandosi di un monumento di fama universale, uno dei massimi dell'arte di ogni tempo, il gesto assumerebbe evidentemente un significato altissimo e quindi è probabile riesca accetto alle autorità tedesche.

Il dispiacere da parte nostra di non provvedere direttamente a questo compito geloso e capitale, potrebbe essere compensato dalla certezza di saperlo eseguito nel termine più breve.

Il caso ha ad ogni modo un netto carattere politico e però viene sottoposto alla Vostra decisione.³⁹⁴

Come si può notare, la comunicazione a Mussolini era decisamente più diplomatica di quella inviata a Biggini. Essa insisteva sui benefici che un simile intervento avrebbe portato ai tedeschi, sorvolando invece sulle difficoltà dell'Amministrazione. Ancor più significativamente, mancava quasi completamente nella versione destinata a Mussolini la necessità di mantenere la sovranità in tema di tutela del patrimonio. Questo dettaglio era invece esplicitamente citato nell'appunto per Biggini.

Si trattava di un aspetto significativo ma allo stesso tempo politicamente molto delicato del problema. Questa preoccupazione implicava infatti il timore di iniziative autonome da parte dei tedeschi, se questi ultimi fossero stati troppo coinvolti in compiti importanti quali la costruzione delle difese antiaeree. Questo timore tradiva, oltre alla già citata consapevolezza della debolezza dell'Amministrazione, anche un certo grado di sfiducia nei confronti dell'alleato. È quindi comprensibile che esso risulti notevolmente attenuato, e ridotto alla semplice espressione "compito geloso", nella versione destinata al Duce. Egli del resto avrebbe potuto intuire da solo le implicazioni della decisione.

Allo stesso tempo, questo elemento suggerisce che anche Biggini dovesse essere d'accordo con Anti nel ritenere più opportuno rivolgersi all'OT.

³⁹⁴ *Appunto per il Duce*, ACS, MPI, AABBA Div. II 1934-40 b.88.

Ottenuta l'autorizzazione per il coinvolgimento delle autorità tedesche, restava però ancora da persuadere queste ultime a collaborare al piano italiano. Come notava Anti, l'importanza del compito e dunque il potenziale ritorno di immagine che esso avrebbe garantito rendevano probabile una loro adesione. Allo stesso tempo si trattava però di una responsabilità e di un onere non indifferenti. In primo luogo sarebbe stata di difficile esecuzione, in una fase di risorse limitate. Soprattutto però dovevano preoccuparli le conseguenze di eventuali danni subiti dal delicato monumento. Proprio per questo la strategia migliore, che del resto era anche la più rispettosa dei ruoli all'interno dell'amministrazione militare tedesca, parve quella di contattare la OT attraverso il Kunstschutz.

Come già avvenuto nel caso dello strappo, questa decisione, presa per velocizzare le operazioni, provocò invece una successione di problemi e ritardi. Essa avrebbe finito per rallentare se non impedire completamente gli interventi di protezione.

Questi infatti avrebbero coinvolto la Soprintendenza, la Direzione Generale e le autorità tedesche, e non sempre questi tre uffici erano concordi. Il 18 aprile Anti scrisse una prima volta a Langsdorff chiedendogli un incontro per decidere insieme come migliorare le protezioni interne della cappella. Langsdorff si recò a Padova il 22 aprile e diede il suo assenso al piano preparato dalla Soprintendenza. Egli promise di lì a poco una risposta in merito alla fornitura di materiali. Questa però continuava a tardare, nonostante Langsdorff desse ad intendere di essere fiducioso in una risposta positiva ancora il primo maggio. Nel frattempo Forlati aveva cominciato, intorno alla fine di aprile, a procurarsi il necessario per la costruzione delle prime protezioni interne, che sarebbero state realizzate direttamente dalla Soprintendenza a cassetatura di tubi Innocenti³⁹⁵.

Anche in questo caso, però, una parte dei materiali dovevano necessariamente essere forniti dalla Todt, che appariva generalmente piuttosto restia a concederle alle Soprintendenze.

Nel caso degli affreschi di Giotto, le prime difficoltà si registrarono agli inizi di maggio, quando l'OT respinse una richiesta di cemento da parte di Forlati sostenendo che si trattava di materiale raro in quel momento. La replica preoccupò non poco il Soprintendente, soprattutto per via del fatto che i progetti per cui intendeva chiedere i materiali alla stessa Todt prevedevano quantitativi molto più alti di cemento:

A riscontro della Vostra lettera in data 8 corr. relativa alla nostra richiesta di tonn. 5 di cemento per la Cappella Scrovegni di Padova affrescata da Giotto, conveniamo che il cemento è oggi materiale raro, ma osserviamo che di gran lunga più raro e prezioso è l'insigne monumento di fama mondiale da proteggere: ricordiamo anche che per raggiungere la sua difesa l'Ufficio tedesco per la protezione delle opere d'arte, d'accordo con la Direzione Generale delle Arti italiana conta di poter disporre non di 5 tonn. bensì tonn. 500.³⁹⁶

La richiesta di Forlati era quindi che fosse ottenuto prima possibile un impegno formale delle autorità tedesche a contribuire alla protezione della Cappella, nella convinzione che questo avrebbe semplificato la concessione di materiali da parte della Todt.

³⁹⁵ Il metodo era stato suggerito dalla Soprintendenza di Milano, che lo aveva adottato per gran parte dei propri interventi protettivi, cfr. cap. 3.8.

³⁹⁶ Forlati alla Todt, *Protezione Cappella di Giotto*, 16 maggio 1944, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88.

Nonostante Langsdorff avesse già approvato il piano della Soprintendenza, il 21 maggio 1944³⁹⁷ si tenne, proprio agli Scrovegni, una nuova riunione per elaborare una strategia. Erano presenti Langsdorff, rappresentanti della Todt, del Comune, Forlati e Anti. Esclusa ancora una volta per ragioni di costi l'ipotesi della copertura totale, le autorità tedesche approvarono invece (almeno in parte) il precedente piano della Soprintendenza, che prevedeva la costruzione di una protezione interna a cui sarebbe stato aggiunto un bastione esterno. Come spiegava Forlati in una lettera alla Provincia di Padova:

così l'opera viene praticamente diretta da dette autorità germaniche, che poi forniscono i materiali necessari.³⁹⁸

L'accordo prevedeva infatti che i materiali necessari alle opere di protezione fossero forniti direttamente dalle autorità tedesche. Esse però in cambio avrebbero assunto il controllo dei lavori, come del resto temeva Anti. Il ruolo assunto dalla OT comportava quindi una notevole limitazione dell'autonomia operativa della Soprintendenza, che avrebbe dovuto concordare ogni aspetto dei lavori con le autorità tedesche.

Questo dettaglio era problematico soprattutto quando l'opinione dei tedeschi non coincideva con quella della Soprintendenza. È quanto avvenne nel caso della progettata costruzione di un muro da aggiungersi all'impalcatura in tubi Innocenti. Forlati scrisse ad Anti manifestando la propria contrarietà in merito, già espressa durante l'incontro:

Come hanno disposto i tecnici della Todt, ho dato ordini perché venga all'interno della Cappella degli Scrovegni costruito alla distanza di m. 0,80 dalla parete affrescata un solido muro dello spessore che va da m. 0.80 a 0.40.

Permettimi però che ritorni sul mio pensiero di questa mattina e cioè che non sono affatto persuaso dell'utilità di tale muro: anzi ritengo che, pur avendo verso la parte centrale dei sacchi, esso diventerebbe, in caso di scoppio all'interno della Cappella di una bomba, a sua volta proiettile contro gli affreschi che dovrebbe proteggere. Io penso sempre sia invece utile una difesa fatta da materia inerte, quale appunto i sacchi di sabbia ben saldati alla esistente ossatura metallica.

Sulla superficie dipinta attaccherei poi dei veli e delle strisce di tela, mettendo cartoni e quindi materia soffice (paglia, trucioli, segatura, pula, ecc.) che faccia da cuscinetto.

Ad ogni modo desidero che tali osservazioni restino agli atti, pur sperando risultino del tutto inutili.³⁹⁹

Il Soprintendente, pur essendo formalmente il responsabile della protezione della Cappella, si trovava quindi privato di qualsiasi influenza sui lavori, e costretto a contribuire alla realizzazione di interventi da lui giudicati potenzialmente dannosi. Si trattava di una situazione opposta rispetto agli esempi di iniziative autonome condotte dalle Soprintendenze in altre occasioni. In questo caso, dato anche il coinvolgimento di Anti, Forlati dovette limitarsi a far presente la propria contrarietà.

La risposta di Anti alle preoccupazioni di Forlati, inviata il giorno successivo, difendeva invece la soluzione proposta dalla OT. Egli evidenziava che anche l'idea del Sovrintendente avrebbe esposto al rischio di incendio

³⁹⁷ È la data che si ricava dal telegramma di comunicazione della visita di Langsdorff inviato da Biscottini a Forlati. Nella cronologia degli eventi preparata da Forlati nell'autunno successivo il sopralluogo risulta invece essere stato compiuto una settimana prima, il 14 maggio. Entrambi i documenti sono in ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88.

³⁹⁸ Forlati alla Provincia, *Protezione della Cappella di Giotto*, 23 maggio 1944, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88.

³⁹⁹ Forlati ad Anti, 21 maggio 1944, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88.

l'opera. Anti riteneva quindi che entrambe le ipotesi implicassero dei rischi e di conseguenza fosse impossibile individuare una strategia sicuramente efficace:

In materia così delicata qual è la protezione antiaerea comincio a credere che tutte le soluzioni presentino qualche guaio.⁴⁰⁰

Ancora una volta quindi, il Direttore Generale rispondeva a proteste ed obiezioni sollevate contro le misure da lui adottate manifestando la propria frustrazione nei confronti delle scelte impossibili. Si trattava dello stesso espediente da lui usato nella lettera ad Ogetti per giustificare le proprie scelte senza confutare le obiezioni presentategli.

Ancora una volta quindi Anti evitava di schierarsi esplicitamente, preferendo attenersi alle scelte altrui e sottolineare il possibile impatto negativo di qualsiasi decisione per giustificare la propria ambiguità.

Non potendo fare altrimenti, la Soprintendenza iniziò intanto i lavori di protezione interna. Essi partirono già a fine maggio, secondo il piano concordato e con il materiale fornito dall'OT.

In seguito ad una seconda visita, tenutasi il 2 giugno, il progetto per la protezione interna fu nuovamente modificato, questa volta nel senso desiderato da Forlati. In compenso però la Todt si assunse il compito di realizzare le strutture esterne.

In seguito alla riunione tenuta sopraluogo il giorno 2 giugno 1944 coi rappresentanti della OT, l'Architetto Richter, per la protezione degli Scrovegni ebbe a dettare le seguenti norme:

Sta bene l'impalcatura in tubi Innocenti eretta contro le pareti affrescate; però non si ritiene di poter acconsentire all'erezione del muro in mattoni come era stato precedentemente concordato.

La predetta impalcatura sarà rivestita di sacchi di sabbia inchiodati molto bene gli uni con gli altri.

Uno spazio vuoto di 50 centimetri separerà il muro di sabbia così costituito dalla parete dipinta. Questa verrà protetta con tappeti usati od altri stracci di tessuto morbido.

Sabbia sciolta sarà collocata tra le due impalcature per l'altezza di circa due metri.

Il nuovo accordo accoglieva quindi le obiezioni di Forlati. Le autorità tedesche, ed in particolare Richter, continuavano però ad avere il totale controllo del progetto, mentre la Soprintendenza non aveva alcun potere decisionale.

I lavori per il completamento delle protezioni proseguirono quindi sotto la guida della Soprintendenza ma secondo il progetto e con i materiali della Todt. Essi però incontrarono nuove difficoltà, legate questa volta alla mancanza di operai disposti a lavorare in collaborazione con i tedeschi.

Il problema fu talmente pressante da indurre Anti a fare addirittura appello al Vescovo, nella speranza che questi riuscisse a persuadere i lavoratori a prendere parte all'opera. Il Direttore infatti produsse, verso la fine di giugno, un Appunto destinato proprio al Vescovo per informarlo del problema e chiedergli aiuto. Si tratta di un documento estremamente interessante:

⁴⁰⁰ Anti a Forlati, 22 maggio 1944, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88.

Da tempo questo Ministero desiderava migliorare la protezione antiaerea della Cappella degli Scrovegni e aveva predisposto anche i progetti relativi.

Dopo la distruzione dei vicini Eremitani il problema divenne impellente, ma risultava praticamente insolubile per la impossibilità di procurarsi i materiali necessari.

A questo punto intervenne la Sezione per la protezione dei monumenti dell'Amministrazione generale dell'esercito tedesco, offrendo la collaborazione della OT, che avrebbe fornito materiali ed operai. Detta Sezione si era già resa benemerita del nostro patrimonio artistico agevolando fra l'altro nel modo più disinteressato il concentramento delle opere d'arte dell'Italia centrale fatto a Roma in Vaticano nel periodo settembre-dicembre e recentemente a Firenze.

Purtroppo la buona volontà della OT minaccia di riuscire vana perché gli operai rifiutano per varie ragioni o timori di servire detta Organizzazione.

Uno dei maggiori capolavori del mondo, la più venusta delle chiese padovane, corre così il rischio di rimanere inadeguatamente protetta dalle difese aeree.

La OT è disposta a qualsiasi soluzione pratica che tranquillizzando gli operai li richiami al lavoro: far assumere gli operai dalla Soprintendenza ai monumenti o da una impresa cittadina etc. etc.

Si ritiene peraltro che soprattutto una voce superiore ai contrasti ed ai timori che turbano oggi gli animi potrebbe risolvere gli operai a servire in questo lavoro che mira a salvare la più preziosa gemma del culto e dell'arte a Padova.⁴⁰¹

L'appunto chiarisce bene come il rifiuto degli operai di prendere parte ai lavori della OT fosse stato interpretato dalla Direzione Generale, e dagli stessi tedeschi, come una forma di obiezione di coscienza. Essa doveva a loro giudizio derivare essenzialmente dal sospetto nei confronti degli occupanti, e dal timore che le loro intenzioni dichiarate, ovvero proteggere la Cappella, non fossero quelle reali.

Questo atteggiamento implicava la convinzione che una questione come la protezione antiaerea della Cappella non dovesse essere affidata a mani straniere. Si trattava del resto di un sentimento condiviso anche in parte dall'Amministrazione delle Arti. Lo testimonia la cautela che caratterizzò tutte le interazioni con il Kunstschutz e l'esitazione dello stesso Anti sull'opportunità o meno di coinvolgere l'OT.

Gli sforzi delle autorità italiane e i limiti posti all'azione dei tedeschi sui monumenti non erano però sufficienti a convincere gli operai. Questi ultimi erano infatti probabilmente poco fiduciosi anche nei confronti della RSI, soprattutto in un cantiere come quello degli Scrovegni, dove appunto le decisioni erano completamente affidate agli occupanti.

Dovendo fornire argomenti atti a convincere gli operai dell'affidabilità dell'OT, è interessante notare come Anti non si fosse riferito soltanto al ruolo del Kunstschutz nelle discutibili operazioni di riconduzione a Firenze delle opere nei depositi⁴⁰². Egli aveva invece insistito soprattutto su quello da esso svolto nelle operazioni di trasferimento in Vaticano, avvenute senza la piena autorizzazione del Ministero. La decisione era probabilmente dovuta al presupposto che il destinatario, essendo un religioso, fosse più sensibile ad un precedente che coinvolgeva la Santa Sede. Resta comunque notevole il fatto che questo risultasse nelle sue parole il più

⁴⁰¹ Anti, *Appunto per S.E. il Vescovo di Padova*, 23 giugno 1944, ACS, MPI AABBBAA, Div. II 1934-40 b. 88.

⁴⁰² Su cui vedi 5.4.

significativo contributo dato dai tedeschi alla protezione dell'arte italiana. Naturalmente il fatto che il destinatario dello scritto fosse un prelado rendeva l'episodio particolarmente calzante, ma si trattava comunque di una scelta degna di nota.

Sempre allo scopo di persuadere gli operai, Anti sottolineava nella lettera al Vescovo anche il ruolo del Ministero nei lavori, e la possibilità, per tranquillizzarli, di far figurare l'assunzione a nome di un'azienda italiana o della Soprintendenza.

A conferma della maggiore disponibilità degli operai a lavorare per le autorità italiane, i problemi di manodopera risultavano più limitati nel caso delle protezioni interne, dove il coinvolgimento tedesco era più limitato.

I lavori per queste ultime, gestiti direttamente dalla Soprintendenza, potevano quindi proseguire. Prima del riempimento delle impalcature, fu però deciso dal Ministero di cogliere l'occasione offerta dalla loro presenza per organizzare una visita agli affreschi per gli Ufficiali del Comando militare tedesco⁴⁰³, e soprattutto per far documentare i lavori dall'Istituto Luce. Quest'ultimo, sempre su sollecitazione del Ministero, filmò anche le operazioni di strappo.

Queste iniziative erano finalizzate in un caso al mantenimento delle buone relazioni con il Comando tedesco e nel secondo al fare dell'essenziale opera di protezione degli Scrovegni un'occasione di propaganda. Esse dimostrano però anche la notevole importanza attribuita alla Cappella e alle iniziative per la sua protezione dal Ministero. Non solo infatti esso ne riconosceva l'importanza, ma Biggini era sufficientemente informato dell'andamento dei lavori da poter organizzare tali iniziative. Esse non furono infatti concepite dalla Direzione Generale ma direttamente dal suo Ufficio di Gabinetto.

A questa attenzione contribuiva naturalmente, oltre all'importanza dell'opera, anche la vicinanza di essa al Ministero, che in tempi di trasporti difficili era un dato non trascurabile. L'interesse dimostrato dai vertici dell'Amministrazione nei confronti della Cappella e della sua difesa è però anche la ragione del particolare significato dell'episodio nella storia della protezione del patrimonio artistico dalle offese di guerra, soprattutto dato lo scarso successo ottenuto dai pur considerevoli sforzi delle autorità italiane per assicurarne la difesa.

Le opere di protezione interne furono infatti concluse prima della fine dell'estate 1944. Mancavano invece ancora quelle esterne, che secondo gli accordi del giugno avrebbe dovuto realizzare l'OT. I lavori continuavano infatti ad incontrare difficoltà. Esse però erano legate non più ai problemi di manodopera, in gran parte risolti, ma soprattutto alla riluttanza da parte della Todt ad assumersi l'onere degli interventi:

⁴⁰³ La visita, inizialmente fissata per il 10 giugno, non fu mai effettuata. È interessante notare il parallelo tra questa iniziativa e la piccola esposizione organizzata poco prima a Roma dagli ex funzionari. La possibilità di osservare da vicino opere altrimenti difficili da raggiungere, o normalmente collocate in luoghi diversi, fu una delle conseguenze più sorprendenti delle circostanze belliche. Si trattava naturalmente di episodi di portata molto limitata in termini di partecipazione, quando furono effettivamente tenuti, ma rappresentano un fenomeno significativo perché dimostrano il perdurare dell'interesse per le opere d'arte anche in un contesto eccezionale come quello bellico, e soprattutto perché attestano la consapevolezza da parte dei funzionari del grande potenziale di occasioni come queste visite per ottenere consensi e collaborazione ai fini delle operazioni di protezione. Una manifestazione della stessa tendenza fu anche la mostra di Palazzo Venezia organizzata dagli alleati, su cui vedi più avanti cap. 5.1.

La protezione interna degli affreschi della Cappella degli Scrovegni costituita da una grande saccata su armatura di tubi in ferro per opporsi alla sola azione di spezzoni e piccole bombe dirompenti è ormai compiuta: manca ancora di portare all'interno lo strato di sabbia alto due metri circa, cosa che fra breve sarà pure compiuta.

Il lavoro ha richiesto un tempo maggiore del previsto sia per le interruzioni frequentissime dovute agli allarmi sia per la requisizione di operai, sia per la difficoltà grandissima di avere i materiali necessari.

Della protezione esterna- che il Comando Tedesco si è assunto di fare- nulla sappiamo e alle nostre sollecitazioni l'Organizzazione Todt non ha risposto e nessuna notizia abbiamo avuto non ostante le nostre ripetute lettere rivolte anche ad altre autorità germaniche interessate.

Scriviamo questo per quelle responsabilità che la mancanza dell'opera di difesa potrà determinare.⁴⁰⁴

Il 17 ottobre 1944, un appunto per il Ministro riferiva di una nuova svolta nella situazione, che sembrava essersi sbloccata grazie all'intervento di Siebenhuner. Quest'ultimo aveva infatti persuaso l'OT a far partire i lavori. Secondo il nuovo piano essi sarebbero stati diretti dalla Soprintendenza, utilizzando personale e una parte di materiali della Todt. Le consegne però continuavano a non arrivare, il che impediva l'avanzata dei lavori.

Si tornò quindi ad una fase di stallo. La Soprintendenza aveva infatti tentato, come concordato, di prendere il controllo dei lavori, lasciando all'OT solo il compito di fornire i materiali. Alla fine del 1944 la Todt aveva però insistito per eseguirli direttamente, senza comunque dare inizio alle costruzioni.

La protezione esterna degli Scrovegni non era ancora stata eseguita il 5 gennaio 1945, quando un gruppo di bombe cadde a poche decine di metri dalla Cappella, che rimase quindi salva quasi per caso. Nonostante fossero infatti trascorsi diversi mesi dal momento in cui sarebbero dovuti cominciare i lavori, le incomprensioni ed i ritardi susseguitisi avevano fatto sì che nulla fosse ancora avvenuto.

Il pericolo di poco scampato in occasione del bombardamento del 5 gennaio offrì alle autorità italiane un motivo per richiamare ancora una volta l'attenzione sul problema⁴⁰⁵.

Questo avvenne dopo che Forlati si era rivolto ad Anti, chiedendo esplicitamente di coinvolgere i vertici del Governo per persuadere i tedeschi:

Noi abbiamo ad essa scritto la lettera inviata per conoscenza alla Direzione Generale; preghiamo ora di voler rivolgersi alle superiori autorità, perché tale dolorosa situazione non abbia a prolungarsi ancora e ciò anche a scampo delle responsabilità gravissime che su di noi incombono per l'incolumità di tanto prezioso e fondamentale ciclo di pitture.⁴⁰⁶

La lettera provocò un nuovo intervento del Ministero, che unito alla pubblicità riguardo al bombardamento di gennaio 1945 servì finalmente a persuadere la Todt a procedere con i lavori. Essi partirono finalmente il 29 gennaio, ma restava chiaro che la questione non era considerata di primaria importanza. Il rapporto dell'Ing.

⁴⁰⁴ Forlati al Ministero, *PADOVA. Cappella degli Scrovegni*, 9 settembre 1944, ACS, MPI, AABBA Div. II 1934-40 b. 88.

⁴⁰⁵ Esse però rilasciarono un comunicato stampa che attribuiva la salvezza della Cappella proprio alle difese installate: "Le opere protettive disposte intorno al prezioso edificio per fortuna hanno resistito validamente" Direzione Generale delle Arti, *La Cappella di Giotto a Padova salva per miracolo*, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88.

⁴⁰⁶ Forlati alla Direzione, *PADOVA= Cappella degli Scrovegni*, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88.

Ballarin, che seguiva i lavori per la Soprintendenza, segnala infatti che le operazioni procedevano lentamente e continuavano a mancare i materiali⁴⁰⁷.

Oltre al problema dell'assegnazione delle risorse, anche sul piano del progetto da eseguire le intenzioni dell'OT non coincidevano con quanto inizialmente concordato con la Soprintendenza. Essa non fu nemmeno informata delle modifiche. Forlati ottenne infatti il nuovo progetto da Ballarin, e scrisse immediatamente alla Direzione Generale manifestando la propria contrarietà ai nuovi piani, ed anzi segnalando il possibile impatto negativo sulla conservazione del monumento di alcuni dei lavori in corso. Egli però specificava di aver scritto al Ministero soltanto per far registrare agli atti le proprie obiezioni, ma senza alcuna speranza di poter influire sulla situazione.

La stessa frustrazione era del resto espressa nei rapporti di Ballarin, che continuava ad assistere ai lavori senza poter interferire.

Data la bassa priorità a loro attribuita, i lavori di protezione erano ben lontani dall'essere conclusi al momento della fine del conflitto in Italia. La sopravvivenza della Cappella al conflitto fu quindi essenzialmente dovuta ad un caso fortunato.

Le misure di protezione variamente progettate, ma mai completamente eseguite, non furono per fortuna necessarie. La crescente preoccupazione in merito dell'Amministrazione delle Arti era però più che giustificata, così come lo era la frustrazione di fronte ai ritardi ed alle difficoltà incontrate.

La vicenda, pur nella sua drammaticità, evidenzia bene quali fossero gli ostacoli incontrati dalle Soprintendenze durante l'ultimo periodo del conflitto nel far eseguire i lavori di protezione. Contemporaneamente essi erano però diventati sempre più essenziali a causa dell'inasprirsi dei bombardamenti. Se già prima dell'8 settembre le Soprintendenze avevano infatti incontrato difficoltà nell'ottenere l'esecuzione di lavori urgenti da parte del Genio Civile, la situazione divenne ancor più difficile quando lo stesso compito fu trasferito alla Todt.

Questa era infatti piuttosto restia ad utilizzare uomini e risorse, anche per loro piuttosto scarsi, per le opere di protezione del patrimonio artistico. A questa prima differenza di priorità andavano naturalmente sommate le difficoltà nei rapporti con gli occupanti dovute alla reciproca diffidenza, ben dimostrata nel caso di Forlati dalla sua attenzione nel documentare ogni sua interazione con le autorità germaniche. Questo sforzo di documentazione lo indusse anche a compilare cronologie dettagliate di tutti gli eventi senza che gli venissero richieste, oltre a riferire alla Direzione Generale ogni passaggio.

Sicuramente questo atteggiamento era dovuto, come anche quello di Franco a Trieste, anche al desiderio di essere sollevato dalle responsabilità di eventuali effetti negativi delle decisioni prese dai tedeschi. Il tono della corrispondenza tra Soprintendente e Ministero ed il continuo richiamo agli accordi presi tradisce però in modo piuttosto evidente la sfiducia di Forlati nei confronti della Todt e il suo scetticismo riguardo alla possibilità che questa mantenesse quanto pattuito.

Questa cautela nel caso di Anti si tradusse addirittura in una decisa riluttanza ad assumersi le proprie responsabilità, delegando sistematicamente ad altri le decisioni più delicate.

⁴⁰⁷ Ballarin, *Relazione relativa all'andamento dei lavori di protezione della Cappella degli Scrovegni a Padova*, 12 febbraio 1945, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88.

La prima fase del 1944 fu quindi caratterizzata dalla ripresa di attività dei nuovi uffici centrali. Per entrambi la priorità immediata fu la presa di contatto con le Soprintendenze dei territori da loro dipendenti, avvenuta tramite il questionario nel caso di Napoli e attraverso le riunioni dei Soprintendenti in quello di Padova.

Queste iniziative avevano probabilmente lo scopo di riaffermare il ruolo dei rispettivi Ministeri dopo il periodo di smarrimento seguito all'8 settembre. Entrambe le Direzioni dovettero però affrontare diversi problemi, primo fra tutti la scarsità di personale, che ovviamente condizionava negativamente l'operato dei due uffici. La Direzione napoletana fu infatti composta dai pochi funzionari disponibili sul posto, che spesso avevano un numero eccessivo di compiti da svolgere. Essa quindi poteva operare solo in modo limitato, dedicandosi alla definizione delle procedure da adottare nei confronti del patrimonio artistico insieme agli alleati. Nei fatti quindi questi ultimi compirono autonomamente le ispezioni nelle regioni meridionali, del resto in gran parte sottoposte all'AMG, per poi riferire i risultati anche alla Direzione Generale.

Nel caso invece di Padova, la "diserzione generale" aveva diminuito in modo sensibile le possibilità di azione, soprattutto per la mancanza di funzionari esperti nell'amministrazione del patrimonio artistico. La situazione era poi complicata anche dalla continua attività dei funzionari "pensionati" del Ministero romano, che rappresentavano quasi una terza Direzione Generale ufficiosa per le regioni centrali. Un simile comportamento insubordinato era ovviamente un problema per Anti, che però doveva essere consapevole dell'utilità delle loro azioni ed anche per questo alternò una passiva accettazione della situazione ai tentativi almeno apparenti di riaffermare l'autorità ministeriale.

La condotta di Anti nei confronti dei romani rifletteva però anche la sua già notata tendenza ad evitare di schierarsi in modo troppo netto.

Questa situazione si tradusse in ordini e decisioni spesso anche contraddittori da parte del Ministero padovano, come esemplificato dalle due vicende degli Scrovegni e dei depositi settentrionali, in cui si susseguirono in brevi periodi risposte contrastanti da parte di Anti.

Questa ambiguità fu in parte il frutto della genuina incertezza del Direttore su quale potesse essere il male minore ma probabilmente fu dovuta soprattutto ad una riluttanza ad assumersi la responsabilità delle proprie decisioni. Questo però rese la Direzione particolarmente suscettibile alle pressioni interne ed in alcuni casi anche all'influenza dei tedeschi. Questi ultimi infatti, disponendo di gran parte delle risorse, potevano condizionare le azioni dell'Amministrazione pur non avendo alcuna autorità formale su di essa.

Simili contraddizioni erano del resto presenti spesso anche nelle decisioni delle Soprintendenze. Anch'esse infatti in quei mesi furono spesso costrette ad affrontare scelte che rischiavano di avere un effetto drammatico sulle opere, come esemplifica il caso di Rimini.

La situazione era particolarmente complicata nel caso dei depositi. Il nuovo scenario di guerra costrinse infatti le Soprintendenze a rivedere le proprie strategie. Sia i depositi isolati sia l'accentramento in città rappresentavano infatti soluzioni imperfette, dato che i primi erano resi problematici dal regime di occupazione, che rendeva più complicata la sorveglianza, e i secondi esponevano le opere ai bombardamenti. Inoltre lo spostamento a nord degli uffici governativi e il contemporaneo trasferimento delle opere per allontanarle dal fronte avevano reso particolarmente difficile la situazione nelle regioni settentrionali, come già avvenuto durante la guerra di Spagna. Le Soprintendenze dovevano quindi affrontare una serie di problemi anche molto complessi, soprattutto per

quanto riguardava i rapporti con altre parti dell'Amministrazione, il che rendeva ancor più grave la mancanza di risposte e istruzioni chiare da parte della Direzione Generale.

La mancanza di risposte univoche finì quindi per indurre le Soprintendenze a proseguire nella loro graduale autonomizzazione, e soprattutto a concordare le proposte da presentare ad Anti nella speranza di ottenerne il sostegno mostrando un fronte unito.

Forse anche grazie all'esempio di Roma, continuarono quindi anche nelle regioni settentrionali delle forme di coordinamento tra le Soprintendenze, anche al di fuori delle indicazioni ministeriali. Questi fenomeni rivelavano una significativa riduzione della fiducia nei confronti delle autorità centrali da parte degli uffici decentrati, che era però il risultato inevitabile della loro scarsa efficienza.

5 L'effetto della liberazione di Roma

5.1 La riorganizzazione della Direzione dopo la presa di Roma ed i rapporti con gli alleati

Il 5 giugno 1944, dopo l'ingresso a Roma degli Alleati, riaprì anche il Ministero, ma l'esatto status dei funzionari presenti a Roma rimaneva da determinarsi. Gli ispettori centrali furono almeno inizialmente reintegrati, anche se fu loro richiesto di presentare rapporti dettagliati sulle loro interazioni con le autorità tedesche. La situazione era però meno chiara per quanto riguardava gli altri funzionari che avevano partecipato alle operazioni di protezione, primi tra tutti Lavagnino, ancora formalmente assegnato ad un'altra Direzione, e De Tomasso, in quanto capo divisione. Più in generale restava da parte dell'Amministrazione una certa diffidenza nei confronti di tutto il gruppo dei funzionari romani che avevano anche solo temporaneamente operato alle dipendenze del governo di Salò.

L'esame della loro condotta nei mesi precedenti fu affidato a Stefano Balsamo, alto funzionario del Ministero e futuro Capo di Gabinetto del Ministro Arangio Ruiz. Egli fu inviato a Roma in rappresentanza del Ministero proprio per riferire della situazione nella capitale. Il 14 giugno, poco dopo il suo arrivo, Balsamo scrisse un promemoria, da lui firmato "Per il Direttore Generale", in cui definiva in questi termini le azioni dei funzionari romani:

Fu costituito a Castel Sant'Angelo, d'accordo con i tedeschi, dai Signori De Tomasso, Nicoletti, Lamarra, Lavagnino (Argan, De Angelis e Romanelli in un primo momento) e con l'attiva collaborazione dell'Economo di Palazzo Venezia Comm. Italo Vannutelli (il quale ultimo assunse per circa due mesi una specie di monopolio dei trasporti) un ufficio per il trasporto a Roma delle opere d'arte sparse nei vari ricoveri. In un secondo momento (verso marzo) Padova dispose che questi funzionari, già collocati a riposo, cessassero da ogni attività in materia. Ed allora l'organizzazione dei trasporti passò, da quel momento in poi, ai funzionari del nucleo di collegamento (Gregoriotti) coadiuvati dall'Arch. Rosi e sempre dallo stesso Comm. Lavagnino.

I predetti funzionari si servirono dei fondi disponibili per la protezione antiaerea, e poi di un fondo di 3 milioni concesso da Padova.

I trasporti erano organizzati d'accordo con i tedeschi e scortati dai medesimi, la scorta significava far sapere ai tedeschi il rifugio delle opere d'arte. Se mai essi avrebbero dovuto agire di nascosto.

In occasione di questi trasporti i funzionari che vi partecipavano avevano il compito di fare incetta di derrate, che poi venivano distribuite fra gli organizzatori.

A giudizio del Dott. Matarazzo, che mi ha riferito quanto segue il 18 corrente, tutta quest'opera di salvataggio avrebbe potuto esser fatta dai Soprintendenti.⁴⁰⁸

La descrizione degli eventi riportata da Balsamo era a tratti imprecisa, come quando attribuiva la responsabilità dei trasporti a Vannutelli. Quest'ultimo invece aveva solamente firmato le richieste per i permessi di circolazione, ma i viaggi erano in realtà stati effettuati quasi esclusivamente da Lavagnino. Balsamo aveva quindi probabilmente ricavato le proprie informazioni dai documenti ufficiali, forse perché non si fidava delle testimonianze dei funzionari.

Egli tendeva infatti a criticare la condotta di questi ultimi, sottolineando la natura profondamente irriuale dei loro comportamenti. Balsamo arrivava addirittura a presentare il gruppo di Castel Sant'Angelo come un vero e proprio ufficio, attribuendogli una natura più strutturata e una composizione diversa da quella che risulta dai documenti.

Anche la cooperazione tra il gruppo e gli occupanti era molto enfatizzata, tanto da suggerire che la sua creazione fosse stata concordata con i tedeschi. La collaborazione con questi ultimi fu invece soltanto il naturale proseguimento di attività iniziate prima del trasferimento a Padova.

Lo stesso vale ovviamente per i trasporti, le cui modalità, compreso il coinvolgimento dei tedeschi, erano state decise nell'autunno 1943, quando sarebbe stato impossibile pensare di condurre le operazioni all'insaputa degli occupanti. Inoltre, l'assenza di una scorta militare sarebbe a sua volta stata estremamente rischiosa, e il Kunstschutz era spesso già stato informato dell'ubicazione dei depositi dal Ministero, avendo fornito i cartelli di divieto d'accesso per molti di essi. L'auspicata segretezza risultava quindi assolutamente irrealizzabile. Dove era stato ritenuto più opportuno spostare le opere dalle sedi ufficiali, come nel caso delle Marche⁴⁰⁹, la reale collocazione delle opere era comunque stata mantenuta nascosta anche alla scorta.

Sempre a discredito dell'operato dei funzionari sospesi, Balsamo suggeriva che la vera ragione dei viaggi di ritiro delle opere fosse la raccolta di derrate da dividere tra loro, più che la protezione delle opere.

L'aspetto più interessante di questo primo promemoria di Balsamo era però la frase conclusiva, che rivelava quella che doveva essere la sua più grande obiezione alle vicende romane. Egli infatti teneva a sottolineare che tutti questi compiti avrebbero potuto essere svolti dai Soprintendenti. Questi ultimi, infatti, essendo ancora in servizio sarebbero sicuramente stati più adatti al ruolo. Ancora una volta, Balsamo sembrava però ignorare le premesse della vicenda e i termini concordati con il Vaticano, oltre ovviamente all'incidente di De Rinaldis, che era la principale ragione della sua mancata partecipazione ai trasporti. Egli sarebbe infatti probabilmente stato il solo a poter legittimamente disporre delle opere in questione e deciderne il trasferimento, e si sarebbe comunque trattato di una forzatura nel caso di opere affidate ad un'altra Soprintendenza. Per queste ultime era infatti auspicabile la garanzia rappresentata dal coinvolgimento del Ministero.

⁴⁰⁸ Balsamo, *Promemoria*, 14 giugno 1944, ACS, MPI, AABBA, Div. III 1929-60 b.257.

⁴⁰⁹ Cfr. 3.6 e 4.4.

Balsamo sembrava quindi voler negare che la ragione principale delle azioni dei funzionari sospesi fosse la necessità di assicurare un minimo di continuità alle operazioni da loro avviate. Egli ignorava in particolare quanto avvenuto prima del gennaio 1944, che era però essenziale per comprendere gli eventi successivi.

Data la sua diffidenza nei confronti del gruppo dei funzionari romani, Balsamo pretese a nome del Ministero una serie di relazioni sul loro operato. Questi produssero quindi nuovi rapporti sulle vicende dei mesi precedenti, oltre a consegnare la documentazione già preparata per gli uffici di Padova. Il gruppo dei documenti fu quindi inviato al Ministero con un secondo promemoria di Balsamo⁴¹⁰, che riprendeva la valutazione delle vicende espressa nel testo precedente.

In questo nuovo testo Balsamo rivelava ancora, pur avendo nel frattempo letto le ricostruzioni degli eventi dei funzionari, una certa confusione in merito ai rispettivi ruoli di Ufficio Stralcio e del gruppo di Castel Sant'Angelo, e soprattutto sui rapporti intercorsi tra di loro.

Balsamo dimostrava quindi una certa riluttanza a considerare positivamente la condotta degli ex funzionari. Parte del problema era la collaborazione tra questi ultimi ed i tedeschi, che non poteva essere approvata da un funzionario del Regno. Il primo promemoria dimostra però che a destare le preoccupazioni di Balsamo era stata soprattutto l'irritualità delle vicende romane dei mesi precedenti.

Prima ancora della valutazione dell'opera dei romani, al funzionario premeva ristabilire l'ordine, e in particolare l'autorità del Ministero, proprio per evitare la gestione del patrimonio culturale dell'area restasse in mano a chi non ne aveva formalmente l'autorità.

Le azioni di Balsamo furono quindi finalizzate in primo luogo a scoraggiare i rapporti tra i funzionari ancora sospesi e gli alleati. L'ufficiale responsabile per la città, il tenente Cott, era infatti entrato in contatto con gli ispettori centrali intorno al 6 giugno, subito dopo la sua prima riunione con i Soprintendenti e ancora prima dell'arrivo a Roma di Balsamo. Egli aveva iniziato a collaborare con loro soprattutto in merito alle opere mobili.

La relazione di Balsamo denunciava la tendenza da parte degli ufficiali MFAA a rivolgersi a quelli che erano stati i componenti del gruppo di Castel Sant'Angelo e non al Ministero. Egli sottolineava il pericolo rappresentato da una simile iniziativa. Formalmente infatti Roma dipendeva dagli alleati, e il Ministero non poteva influenzarne le decisioni. Il fatto però che gli ufficiali MFAA si rapportassero con gli ex funzionari centrali senza consultare i vertici del Ministero rappresentava un problema per quest'ultimo in un momento in cui si preparava a riaffermare la propria autorità:

Dal giorno della riapertura del Ministero (5 giugno 1944) ad oggi i Sigg. De Tomasso e Lavagnino hanno avuto rapporti diretti con le autorità alleate (Maggiore De Wald, Tenente Cott, Tenente Hartt) non so se ed in quale misura voluti da loro. –ritengo opportuno segnalare la cosa perché l'inconveniente potrebbe perdurare, dato che sino a ieri l'altro, 15 corrente, il Tenente Cott, per la questione della Mostra d'arte antica richiesta dal Comando Alleato, ha ritenuto di rivolgersi direttamente al Comm. De Tomasso e all'Ispettore Argan, ignorando la Direzione Generale. Il Lavagnino si dichiarava tempo fa di aver conosciuto, in passato, per ragioni di studio, i predetti ufficiali stranieri e così spiega, per la sua parte, i diretti contatti con costoro.⁴¹¹

⁴¹⁰ Balsamo, *Promemoria*, 18 giugno 1944, ACS MPI AABBA Div. III 1929-60 b. 257.

⁴¹¹ Ibidem.

Balsamo rivelava quindi la propria preoccupazione per un possibile perdurare dei rapporti tra alleati e funzionari romani. Il rapporto riferisce anche, nel caso di Lavagnino, la giustificazione offerta dal funzionario per i propri contatti con gli uomini della Sottocommissione MFAA, da lui incontrati prima della guerra in contesto accademico.

Si tratta di un dettaglio interessante perché dimostra che Balsamo doveva aver fatto presenti le proprie obiezioni anche a Lavagnino, e non soltanto agli alleati. Esso inoltre anticipa uno degli aspetti chiave dei rapporti tra vertici del Ministero e Sottocommissione nei mesi successivi, aspetto che si riproponeva in modo meno esplicito anche nelle interazioni tra Ministero e Soprintendenze.

Generalmente infatti gli ufficiali MFAA preferirono confrontarsi con i Soprintendenti e con i funzionari “tecnici” della Direzione. In entrambi i casi essi erano infatti studiosi delle Arti più che amministratori. Questa preferenza degli alleati li indusse però in alcune occasioni a non seguire l’ordine gerarchico. Di conseguenza il Ministero fu più volte costretto a richiedere un maggiore coinvolgimento dei propri vertici nelle attività di protezione e nelle decisioni della Sottocommissione.

Questo atteggiamento da parte degli alleati non può però essere soltanto spiegato da una maggiore o minore affinità con i diversi interlocutori istituzionali. Esso infatti tradiva anche una differenza di priorità, dovuta anche alle diverse funzioni esercitate dalla Sottocommissione e dal Ministero. Mentre infatti gli ufficiali alleati dovevano solamente contenere per quanto possibile i danni al patrimonio artistico, il Ministero aveva il difficile compito di riorganizzare completamente la sua struttura amministrativa. Per gli occupanti era quindi concepibile privilegiare le esigenze immediate e adottare misure provvisorie, mentre per l’Amministrazione italiana era importante immaginare soluzioni a lungo termine.

Proprio per questo, mentre per i primi era fondamentale soprattutto essere certi della competenza tecnica dei propri interlocutori, per il secondo era invece più importante l’affidabilità politica dei dipendenti. Questa differenza era fondamentale soprattutto in un momento in cui l’epurazione era considerata ufficialmente una priorità per tutta la pubblica amministrazione.

Nel caso di Roma, gli alleati non condividevano quindi la diffidenza di Balsamo e del Ministero nei confronti dei funzionari della Direzione. Essi ritenevano anzi il fatto che avessero rifiutato il trasferimento e proseguito a operare anche dopo la sospensione un titolo di merito, invece di essere infastiditi dalla loro iniziativa come Balsamo.

Nonostante quindi le insistenze di Balsamo e del Ministero ad essere coinvolti nelle vicende della capitale, Cott ed il resto degli ufficiali alleati continuarono a collaborare e rivolgersi al gruppo degli ex funzionari centrali. Inizialmente il fattore discriminante fu la loro competenza sulle opere dell’Italia centrale, di cui avevano curato il trasferimento in Vaticano e restavano ufficialmente responsabili. La collaborazione fu poi giudicata positivamente, e in seguito al loro reintegro essi continuarono a rivolgersi preferibilmente a loro, in particolare ad Argan e Lavagnino, nei rapporti con il Ministero.

Questa situazione fu certamente favorita ai buoni rapporti creatisi nei primi mesi di collaborazione a Roma. Una certa influenza ebbe però anche il cambio al vertice della Direzione Generale avvenuto al momento del rientro in città degli uffici ministeriali, nell’agosto successivo.

Con il trasferimento nella capitale si rese infatti necessario ripristinare una Direzione Generale pienamente operativa, superando la struttura temporanea istituita in Campania.

A guidarla fu chiamato, Modestino Petrozziello, funzionario ministeriale di lungo corso. La sua carriera si era però interrotta nel giugno 1943, quando fu collocato a riposo da Biggini, appena raggiunti i 40 anni di servizio, soprattutto per via della sua vicinanza ad Orlando. Reintegrato dopo il 25 luglio, Petrozziello rimase al Ministero durante la breve parentesi di Severi, per essere nuovamente pensionato sopraggiunto l'8 settembre. Dato il suo profilo, nel giugno 1944 egli fu reintegrato e nominato Direttore Generale, prima reggente e poi titolare a decorrere dal 7 novembre 1944. Sempre nell'estate 1944 egli divenne anche membro della Commissione per gli Affari del Personale e di quella per l'Epurazione. Questo secondo incarico suggeriva già quale ruolo avrebbe dovuto principalmente svolgere al Ministero, ossia la verifica e riorganizzazione del personale.

Le ragioni per la scelta di Petrozziello sono ben chiarite in una relazione del febbraio 1945 diretta a Ruggero Grieco, allora Alto Commissario aggiunto per l'Epurazione:

Il Petrozziello è uno dei pochissimi funzionari del suo Ministero che non ha mai avuto la tessera del partito fascista. È stato capo di gabinetto di alcuni Ministri, fra i quali l'on. Orlando, ma sempre prima del fascismo, dal quale si è tenuto lontano.

Pare invece che abbia avuto qualche rapporto col partito nazionalista, senza farne però parte, e dopo il delitto Matteotti si staccò definitivamente dalla vita politica.

Nel Ministero è considerato da tutti uno dei più noti se non il più noto antifascista.⁴¹²

La nomina era quindi dovuta all'affidabilità politica del personaggio ed alla sua importante esperienza amministrativa e familiarità con l'ambiente ministeriale. Queste qualità erano evidentemente considerate prioritarie rispetto alle competenze in materia di beni culturali, di cui Petrozziello era quasi completamente privo.

Naturalmente, la scelta di una figura interna al Ministero ma non compromessa con il fascismo era in qualche modo obbligata. I criteri adottati avevano però anche delle chiare implicazioni su quali avrebbero dovuto essere le priorità del nuovo Direttore Generale. Egli avrebbe dovuto soprattutto ripristinare la situazione ordinaria dopo la confusione bellica e segnare una netta cesura con il periodo fascista.

La scelta del nuovo Direttore rifletteva quindi la già citata esigenza da parte del Ministero di concentrarsi sulla riorganizzazione dell'Amministrazione e sulle procedure di epurazione. Questa priorità rischiava però di entrare in conflitto con gli interessi di tutela del patrimonio artistico.

Un Direttore Generale selezionato in base a questi criteri non poteva incontrare l'approvazione della Sottocommissione MFAA. La sua presenza contribuì anzi a rafforzare la collaborazione tra i suoi membri ed il gruppo romano. Gli ufficiali MFAA limitarono ai regolari incontri bilaterali i propri contatti con Petrozziello, preferendo invece consultare gli ispettori centrali in merito a questioni specifiche. Il Direttore Generale era

⁴¹² *Relazione a S. E. Grieco*, 26 febbraio 1945, ACS MPI AABBA Div. I pers. cessato 1956 b. 123.

addirittura definito nella relazione finale della Sottocommissione “an elderly administrative official, of the highest political integrity but with little technical knowledge or drive”⁴¹³.

Naturalmente il giudizio degli ufficiali MFAA su Petrozziello era condizionato dal fatto che il Ministero aveva a disposizione risorse estremamente limitate. La Sottocommissione invece, non dovendo pensare a interventi strutturali ma solo all'emergenza, era più sensibile alla mancanza di risposte per quanto riguardava gli interventi di restauro ed i fondi relativi.

A queste differenze di ruoli si aggiungeva poi la già citata comunanza di formazione ed interessi tra ufficiali MFAA e Soprintendenti e Ispettori Centrali. Questa affinità doveva essere resa ancora più evidente dal confronto con una figura come quella di Petrozziello, la cui carriera fino a quel momento non aveva riguardato se non marginalmente il patrimonio artistico.

Un esempio significativo della collaborazione tra alleati ed ispettori anche senza il coinvolgimento del Direttore Generale fu la prima iniziativa alleata a Roma, citata anche nel rapporto di Balsamo: la Mostra di Arte Antica proposta dal AMG.

Essa era stata inizialmente concepita da Cott in risposta alla segnalazione da parte del comando di diverse proteste da parte dei soldati. Essi lamentavano l'impossibilità di visitare i musei cittadini, chiusi per via del conflitto.

Le Soprintendenze avevano cominciato a lavorare alla loro riapertura dopo l'arrivo degli alleati, ma le operazioni avrebbero richiesto comunque diversi mesi. Nel frattempo, Cott pensò di organizzare una mostra di pittura rinascimentale.

Come emerge anche dal rapporto di Balsamo, la decisione fu presa nei giorni immediatamente successivi all'arrivo a Roma degli alleati. La definizione dei dettagli richiese però diverso tempo, e la mostra fu inaugurata solamente il 28 agosto.

Essa era stata concepita, almeno inizialmente, come un'iniziativa destinata alle truppe, ma avrebbe richiesto il coinvolgimento delle autorità italiane. L'intenzione del tenente era infatti di esporre una selezione delle opere ospitate in Vaticano, più facilmente accessibili e trasportabili di quelle ancora nei depositi. Anche per questo, nonostante le proteste di Balsamo e del resto del Ministero, gli alleati coinvolsero nell'organizzazione della mostra la Soprintendenza e il gruppo degli Ispettori centrali, a cominciare proprio da Lavagnino.

Stando infatti alla testimonianza di Palma Bucarelli⁴¹⁴, i responsabili della Mostra erano, oltre ovviamente a Cott, il curatore della collezione Doria Pamphili Ettore Sestieri, il Soprintendente alle Gallerie De Rinaldis, Lavagnino ed un altro funzionario inizialmente sospeso, l'economista del museo di Palazzo Venezia Italo Vannutelli. Il loro

⁴¹³ È quanto suggeriscono, non senza una certa frustrazione, i rapporti alleati. Cfr. MFAA *Final Report. General* p. 11, NA T 209 30 1. Sul tema si veda anche Coccoli 2017 pp. 156ss, che segnala come questa opinione sugli alleati trovasse una certa eco nella contemporanea discussione degli studiosi d'arte italiani esterni all'Amministrazione, a loro volta scettici nei confronti di un burocrate non tecnico come Petrozziello.

⁴¹⁴ Bucarelli 1997 p.53. La Bucarelli era stata a sua volta inizialmente consultata per ospitare la mostra presso la Galleria Nazionale di Arte Moderna da lei diretta, ma per una serie di considerazioni pratiche, intorno al 25 luglio ne fu deciso invece lo spostamento a Palazzo Venezia.

coinvolgimento era dovuto soprattutto ai rispettivi ruoli. I primi tre erano infatti responsabili di parte delle opere esposte, dato che Lavagnino era uno dei custodi nominali delle opere ospitate in Vaticano, e Vannutelli poteva svolgere il ruolo di economo per la mostra. Pur essendo quindi perfettamente giustificata la presenza di ciascuno degli organizzatori, resta significativa l'assenza di funzionari più alti in grado.

Ad essa si aggiungeva anche la partecipazione all'organizzazione della Mostra del Sindaco di Roma, il Principe Doria Pamphili, il cui contributo fu ampiamente pubblicizzato dagli alleati. Egli infatti aveva autorizzato la concessione di alcuni quadri della collezione Doria Pamphili, che furono i soli da collezione privata esposti alla mostra. Egli aveva anche avuto un ruolo decisivo nell'organizzazione di una seconda esposizione promossa dall'AMG, dedicata alla scultura classica⁴¹⁵. Inoltre, il Sindaco di Roma era il diretto interlocutore dell'AMG cittadino, che ufficialmente era il promotore della mostra, e dunque sembrava probabilmente più adatto insistere sulla collaborazione tra le due. Il carattere locale della mostra fu probabilmente uno dei motivi della esclusione dei vertici del Ministero. Esso però era almeno parzialmente smentito dal significato straordinario che essa assunse.

La Mostra fu infatti per la Sottocommissione MFAA un'iniziativa di grande importanza. Essa sarebbe stata utile non soltanto a mostrare alle truppe ciò che gli veniva chiesto di proteggere⁴¹⁶ e quindi favorirne la cooperazione con la Sottocommissione, ma anche a rassicurare gli italiani sulla sorte del patrimonio artistico nazionale e sulle intenzioni degli alleati.

È probabile però che almeno inizialmente l'AMG, considerando la mostra soprattutto come un'iniziativa diretta alle truppe, ne avesse sottovalutato l'impatto e l'importanza per la popolazione e le autorità italiane. Per questo esso avrebbe ritenuto sufficiente limitarsi ad informare i vertici ministeriali della mostra senza coinvolgerli nei dettagli.

Con il procedere dell'organizzazione, però, la Sottocommissione si rese conto del potenziale della mostra per migliorare i rapporti tra occupanti ed italiani, o almeno i più colti tra essi. È quanto suggerisce una lettera alla Civil Affairs Division del colonnello Newton, che definisce la mostra "One of the most important events, from the standpoint of improving our relations with the more intellectual type of Italian"⁴¹⁷. La considerazione di Newton rifletteva però ancora la convinzione che gli italiani potenzialmente interessati dalla mostra fossero un numero piuttosto limitato e componenti di un'esclusiva *élite* particolarmente colta. A conferma di queste previsioni, al momento dell'apertura della mostra non era nemmeno stata stampata la versione italiana della guida all'esposizione da distribuire all'ingresso. La mostra ebbe però un successo molto più ampio del previsto, raggiungendo quasi 150.000 visitatori nei sei mesi di apertura, ed ispirando numerose iniziative simili nel resto d'Italia⁴¹⁸.

⁴¹⁵ Si trattava di una piccola selezione di sculture romane che fu esposta al Palazzo dei Conservatori, eccezionalmente aperto al pubblico proprio per iniziativa del Sindaco.

⁴¹⁶ Secondo il rapporto conclusivo della Sottocommissione la mostra era infatti stata concepita "with the primary purposes of showing the troops something of the things that they were being asked to protect" (Subcommission For Monuments Fine Arts and Archives, *Final report. General* p. 33 NA T 209 30 1).

⁴¹⁷ Henry C. Newton, *Exhibition of Masterpieces of European Painting*, 15 agosto 1944, NA WO 204/2988. Si tratta del primo riferimento al possibile impatto della mostra sui civili italiani nei documenti alleati.

⁴¹⁸ Sul modello di quella romana, gli alleati organizzarono infatti mostre simili a Siena, Perugia, Urbino e Venezia. La più nota di esse fu certamente l'ultima, dedicata a Cinque secoli di pittura veneta. Ad esse vanno poi aggiunte quelle

Essa godette anche di una certa fortuna tra gli italiani, che rappresentarono all'incirca un quarto dei visitatori totali. La loro risposta fu considerata sorprendente soprattutto perché, come già notato, la mostra era stata ideata come intrattenimento per le truppe alleate.

Questo successo fu favorito anche da una serie di reazioni entusiastiche all'iniziativa della stampa romana⁴¹⁹, grazie anche al luogo in cui si tenne. Le opere furono infatti esposte proprio nelle stanze che erano state utilizzate da Mussolini, quasi a volerne esorcizzare la presenza sostituendo al suo ricordo una celebrazione dei capolavori dell'arte rinascimentale sopravvissuti al conflitto⁴²⁰.

La mostra rappresentò quindi un esperimento di portata nazionale per gli alleati, e ottenne una risposta positiva anche da parte dei civili italiani. Quest'ultima era probabilmente stata sottostimata durante la preparazione della mostra, ma il rapporto di Newton dimostra come anche in quella fase gli alleati fossero consapevoli di un possibile impatto dell'iniziativa sugli italiani.

Dati questi fattori, è ancora più stupefacente la mancanza di una partecipazione più significativa della semplice adesione nominale all'iniziativa da parte del Ministero.

Il mancato coinvolgimento dei vertici del Ministero è particolarmente importante se si considera che le 1.589.660 lire raccolte dalla Mostra sarebbero state consegnate proprio alla Direzione Generale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra.

La scelta di escluderli fu presumibilmente frutto di un'iniziale sottovalutazione della portata non solo locale dell'iniziativa. Essa però ma fu almeno in parte influenzata anche dalla difficoltà di rapporti tra Ministero e MFAA in quei mesi, possibilità che del resto segnalava già il rapporto di Balsamo.

Gli sforzi di quest'ultimo per sancire agli occhi degli alleati l'influenza del Ministero a Roma ottennero invece un limitato successo per quanto riguardava la spinosa questione delle opere ospitate in Vaticano.

promosse da varie associazioni locali, da Napoli in su, a loro volta finalizzate alla raccolta di fondi per il restauro dei monumenti. Tra di esse una menzione particolare merita la mostra di pittura organizzata sempre a Palazzo Venezia dall'Associazione nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra. Su quest'ultima si veda in particolare Granata 2010 p.82ss, che analizza nel dettaglio i documenti relativi alla sua organizzazione provenienti dall'archivio dell'Associazione.

⁴¹⁹ Oltre che dal "Corriere di Roma" pubblicato a cura degli alleati (20 e 27 agosto 1944), la mostra fu recensita tra gli altri da "L'Osservatore Romano" (28-29 agosto 1944), "Domenica" (3 settembre 1944) e dal mensile "Mondo Libero" (settembre 1944). Una menzione particolare merita anche la recensione di V. Guzzi per la sezione *Mostre d'Arte* di "Nuova Antologia" (gennaio 1945).

⁴²⁰ La scelta di Palazzo Venezia fu probabilmente dovuta a motivi logistici più che al potenziale simbolico del luogo. L'utilizzo per la mostra di una delle Gallerie romane era infatti da escludersi perché avrebbe rallentato le operazioni per la loro riapertura, che il Ministero e le Soprintendenze consideravano prioritarie. Inoltre Palazzo Venezia ospitava già una parte delle opere provenienti dal Vaticano, il che avrebbe ridotto le complicazioni logistiche. Esso aveva anche il vantaggio di essere stato già nel primo dopoguerra oggetto di un tentativo fallimentare di destinarlo a museo (su cui vedi Nicita 2000). Soprattutto però il suo utilizzo in questo modo lo avrebbe protetto da una potenziale occupazione da parte alleata, con il rischio di un ripetersi dei problemi verificatisi a Napoli.

Con l'ingresso degli alleati a Roma si erano infatti interrotti i trasporti, ma restava il problema della gestione delle opere accumulate nei depositi dei Musei Vaticani, soprattutto vista l'incertezza istituzionale che aveva caratterizzato la loro consegna.

Inoltre, terminata l'emergenza, era necessario procedere alla verifica delle condizioni delle opere. Essa infatti non era sempre stata possibile prima del loro trasporto, data la fretta con cui erano stati costretti ad operare i funzionari⁴²¹.

Proprio per questo, la verifica delle casse e, nel caso di quelle napoletane, l'inventariazione del loro contenuto, fu ritenuta una delle attività prioritarie dopo la liberazione di Roma. Data la portata nazionale della questione, unita al fatto che almeno in parte le casse erano state depositate a nome del Ministero, fu necessario coinvolgere nelle operazioni i funzionari centrali. Primo fra di essi, dato anche il ruolo da lui rivestito durante i trasferimenti, fu ovviamente Lavagnino. Questo però destò la preoccupazione di Balsamo:

Delle opere d'arte consegnate al Vaticano è stato fatto di recente uno spoglio dal Maggiore De Wald in collaborazione col Prof. Lavagnino. Messo al corrente della cosa, poiché il Lavagnino non aveva avuto alcun incarico di rappresentare il Ministero in quelle operazioni di spoglio, ritenni opportuno affidare analogo incarico al Prof. De Angelis, d'accordo col predetto maggiore De Wald, appunto per evitare che il Ministero fosse tenuto completamente al buio in questo affare dalle autorità alleate.⁴²²

Il rapporto manifesta in questo caso in modo esplicito la preoccupazione del funzionario per i rapporti tra Ministero ed alleati. Esso arriva addirittura a ventilare la possibilità che gli ufficiali avessero intenzionalmente escluso il Ministero dalle ispezioni. Questi si erano invece probabilmente rivolti a Lavagnino solo perché si trattava della persona più informata sulla questione, oltre ad essere uno dei custodi nominali delle opere.

È infatti improbabile che gli alleati fossero davvero intenzionati a nascondere informazioni al Ministero su una questione delicata e di alto profilo come quella delle opere ospitate in Vaticano. Essi però, essendo esterni all'Amministrazione, erano meno attenti agli equilibri ed agli assetti ministeriali, giudicando Lavagnino degno di fiducia ed anticipandone il reintegro in ruolo.

Nella relazione di De Wald in merito alle ispezioni, redatta più di un mese dopo il rapporto di Balsamo, infatti, esse risultavano essere state condotte in collaborazione con rappresentanti del Ministero. Questa definizione sembra includere, senza alcuna distinzione, Lavagnino; De Angelis e gli altri ispettori centrali che presero parte alle successive verifiche:

Because of the reports of the missing cases and because of the responsibility for correct information to higher authority, the director of the MFAA Subcommittee undertook to check personally each of the cases and its contents in the presence of and with the assistance of representatives of the Italian Ministry of Public Instruction and with the permission of the director of the Vatican Galleries. The examinations to date have been on the mornings of June 26, July 3, July 6, July 8, July 11, and July 17.⁴²³

⁴²¹ Il trasferimento in Vaticano era stato infatti affrettato su ordine dei tedeschi in alcune occasioni, soprattutto quando sembrava imminente l'arrivo in città degli alleati, ad esempio dopo lo sbarco ad Anzio. In quei momenti i funzionari, costretti a velocizzare le operazioni per mettere in sicurezza le opere, non riuscirono a completare le verifiche prima della consegna in Vaticano.

⁴²² S. Balsamo, *Rapporto 17 giugno 1944*, ACS, MPI, AABBA, Div. I pers. cessato 1956 b. 125.

⁴²³ De Wald, *Works of Art Formerly Stored at Montecassino and Later Transferred to the Vatican*, 20 luglio 1944, NA WO 220/624.

Agli occhi degli alleati, quindi, almeno ufficialmente, gli ispettori centrali furono indistintamente considerati rappresentanti del Ministero, anche prima del loro formale reintegro.

Possiamo assumere quindi che la scelta di Lavagnino fosse frutto dell'inconsapevolezza del potenziale problema da parte degli alleati più che una manifestazione di sfiducia od ostilità nei confronti del Ministero. Bisogna comunque notare che al momento dell'organizzazione delle ispezioni la Sottocommissione MFAA non si rivolse alla Direzione Generale perché scegliesse un proprio rappresentante. Essa si era invece rivolta direttamente agli ispettori centrali con cui era già in contatto, senza ricorrere ai canali ufficiali. Questo suggerisce un rapporto più stretto e costante con questi ultimi che con i vertici del Ministero. Allo stesso tempo ciò rivela la scarsità di contatti tra gli ex funzionari e personale in servizio prima del loro reintegro, forse per via dell'abitudine dei primi ad operare in autonomia.

La reazione di Balsamo rifletteva anch'essa la sfiducia di quest'ultimo nei confronti di Lavagnino oltre alle difficoltà nei rapporti con gli alleati. Il testo soprattutto presupponeva il desiderio da parte dei vertici Ministero di rivendicare il proprio ruolo, accrescendo la propria influenza sugli alleati e riassumendo il controllo sui propri funzionari. Si trattava però di un'opera complicata, dato che non poteva assolutamente essere violata la sovranità alleata sulle aree occupate, compresa Roma.

Quale che fosse il motivo della pretesa di Balsamo, la risposta positiva degli alleati rifletteva la straordinaria importanza da loro attribuita alle ispezioni, confermata anche dalla relazione di De Wald. Il valore delle opere conservate in Vaticano rendeva infatti assolutamente necessario agli occhi degli alleati rispettare le forme e soddisfare le richieste del Ministero.

Le prime ispezioni furono dedicate all'esame delle casse provenienti da Napoli, che erano tra quelle che il gruppo di Castel Sant'Angelo non era riuscito a catalogare prima della consegna in Vaticano⁴²⁴. Era infatti fondamentale compilarne gli elenchi, in modo da poter stabilire quali opere fossero contenute nelle casse mancanti. Si trattava di un compito essenziale per il loro eventuale recupero. La catalogazione avrebbe permesso di diffonderne l'elenco al resto degli ufficiali MFAA che si sarebbero occupati dell'identificazione e dello smistamento delle opere ritrovate. Inoltre, la vicenda avrebbe potuto rappresentare un ottimo argomento per la propaganda contro i tedeschi, che sarebbe stata più efficace potendo nominare i capolavori oggetto della sottrazione denunciata.

Naturalmente, per poter identificare le opere sottratte dalla Divisione Goering era necessario conoscere con esattezza quali fossero quelle originariamente ospitate a Montecassino, informazione in possesso solamente delle Soprintendenze di Napoli.

A questo scopo De Wald si era procurato gli elenchi delle opere delle Gallerie. Egli si era poi rivolto direttamente a Maiuri, con cui aveva collaborato durante la sua reggenza della Direzione Generale, per quanto riguardava quelle di sua competenza⁴²⁵.

Nel complesso quindi, le frequenti incomprensioni tra Sottocommissione MFAA ed i vertici del Ministero, primo tra tutti il nuovo Direttore Generale, non ne interruppero le attività. Gli alleati proseguirono anche la

⁴²⁴ Cfr. 4.4.

⁴²⁵ Maiuri fu addirittura chiamato a Roma dagli alleati e partecipò con Romanelli e Vannutelli alla verifica del 17 luglio per quanto riguardava le opere archeologiche del Museo Nazionale.

collaborazione con il Ministero, che si intensificò anzi dopo la liberazione di Roma grazie agli ottimi rapporti tra Sottocommissione e Ispettori centrali. Questi ultimi infatti presero parte alle diverse visite ai monumenti danneggiati e alla progettazione degli interventi nelle aree controllate dagli alleati.

Contemporaneamente gli alleati contribuirono anche a trasmettere agli uffici periferici delle aree liberate le prime istruzioni del Ministero, che rappresentarono un primo contatto preparatorio in vista del rientro di questi ultimi sotto l'autorità del Regno dopo il passaggio di consegne⁴²⁶.

5.2 *Le prime istruzioni alle Soprintendenze della nuova Direzione Generale*

Per l'Amministrazione ministeriale del Regno, il periodo immediatamente seguente alla presa di Roma fu fondamentale perché rappresentò l'inizio del processo di ritorno alla normalità dopo la confusione delle vicende belliche.

In questa fase la Direzione Generale proseguì la raccolta di informazioni sui danni di guerra. Essa iniziò anche a richiedere alle Soprintendenze relazioni dettagliate relative ai mesi in cui erano state al di fuori del controllo del Regno. Lo scopo di queste ultime sarebbe stato programmare gli interventi necessari per tornare alla normalità, ma anche valutare la condotta del personale durante l'occupazione tedesca e decidere eventuali misure disciplinari.

Come già accennato, queste prime notizie furono trasmesse alla Direzione Generale anche mentre le regioni erano amministrate dagli alleati. Esse infatti dovevano essere finalizzate soprattutto alla preparazione delle misure da prendere dopo il passaggio di consegne. In alcuni casi però queste informazioni permisero anche al Ministero di concordare con gli alleati alcuni provvedimenti da attuare immediatamente, data la disponibilità della Sottocommissione a cooperare con l'Amministrazione italiana, nonostante i limiti già segnalati.

Oltre alla raccolta di informazioni, il Ministero comunicò anche ai propri uffici dipendenti le modalità con cui avrebbero dovuto procedere per i restauri.

Nell'agosto del 1944 la Direzione Generale produsse infatti una circolare diretta a tutte le Soprintendenze, intitolata "Restaurazione e conservazione del patrimonio artistico nazionale"⁴²⁷. Questa rappresentò per molte Soprintendenze la prima comunicazione con l'Amministrazione centrale dopo la liberazione, e quindi costituisce una fonte essenziale per comprendere la strategia degli uffici ministeriali.

La circolare, che fu appunto inviata a ciascun ufficio al momento del ripristino dei contatti con il Ministero, conteneva istruzioni dettagliate sulle azioni da compiere e su quelle che dovevano essere considerate le priorità. Attraverso queste indicazioni l'Amministrazione centrale intendeva soprattutto ricominciare ad esercitare il

⁴²⁶ La prima regione ad essere rimossa dalla giurisdizione del Governo militare alleato fu la Sicilia, l'11 febbraio 1944. Anche in essa rimase però un ruolo consultivo dell'ACC per diversi mesi, tanto che l'ultima ispezione effettuata da Maxse dei monumenti siciliani risale al 22 maggio 1944. Nel caso poi delle ultime aree liberate, il controllo alleato si protrasse a lungo, tanto che la Sottocommissione MFAA mantenne il controllo delle regioni settentrionali fino al dicembre 1945, diversi mesi dopo la conclusione delle ostilità in Italia.

⁴²⁷ Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, *Restaurazione e conservazione del patrimonio artistico nazionale*, 7 agosto 1944, NA WO 220/600.

controllo sulle azioni delle Soprintendenze. Lo scopo principale era quindi di arginare la tendenza di queste ultime ad operare ciascuna secondo strategie autonome, acuitasi progressivamente durante il conflitto.

Questo intento era esplicitamente dichiarato sin dalle prime righe della circolare. Esse infatti insistevano sull'importanza di assicurare l'uniformità dell'operato delle Soprintendenze, pur riconoscendo l'efficacia del lavoro svolto fino a quel momento dagli uffici locali:

Con la presente circolare sono dettate talune norme essenziali per eseguire in maniera il più possibilmente sollecita ed esatta gli accertamenti dei danni subiti dal nostro patrimonio artistico, in seguito agli avvenimenti di guerra. Vero è che già le Soprintendenze, pur tra gravi difficoltà e con mezzi del tutto inadeguati, si sono messe alacremente al lavoro, adottando più o meno le direttive, che qui si propongono: tuttavia, è sembrato utile, anzi necessario, riunire in un corpo tali norme, affinché l'opera comune, a mano a mano che nuove regioni liberate vengono ad integrare il territorio della Patria, si disciplini e si coordini con uniformità di criteri, che certo gioverà ad una più sicura e spedita esplicazione dell'attività delle Soprintendenze tutte.⁴²⁸

La pretesa che ci si attendesse ad un'uniformità di criteri era quindi giustificata dall'esigenza di rendere più efficiente e soprattutto più veloce l'opera di accertamento dei danni. Questa era infatti essenziale per programmare gli eventuali interventi di riparazione. L'omogeneità nella struttura dei rapporti sui danni sarebbe quindi stata utile per semplificare la comunicazione con il Ministero.

È da notare che questa pretesa di uniformità rappresentava un netto cambiamento rispetto alla linea tenuta da Castelfranco. Egli infatti nel suo rapporto sottolineava invece di non aver voluto inviare alle Soprintendenze ai monumenti una circolare, ma lettere singole che tenessero conto delle particolarità delle aree di competenza di ciascun ufficio. Naturalmente però una simile scelta era possibile anche perché la Direzione affidata a Castelfranco aveva alle proprie dipendenze solamente cinque Soprintendenze ai Monumenti. La circolare era invece concepita per essere inviata via via a tutti gli uffici entrati in contatto con il Ministero. Visto il maggior volume di informazioni previsto, era particolarmente necessario organizzare un sistema che permettesse di organizzarle in modo efficiente e uniforme.

Oltre alla richiesta di informazioni sui danni, la circolare conteneva anche alcune istruzioni fondamentali sui criteri da seguire per le azioni da eseguire immediatamente.

Queste istruzioni erano divise in base alla tipologia di opere: edifici monumentali e opere d'arte mobili.

Quanto ai monumenti, la circolare raccomandava alle Soprintendenze di preparare elenchi dettagliati delle opere danneggiate, del loro valore e natura, specificando l'entità dei danni ed eventuali restauri già compiuti. Questi elenchi avrebbero dovuto essere inviati al Ministero. Per decidere gli interventi immediati, la circolare consigliava di attenersi ad una "graduatoria d'urgenza", considerando gravità dei danni, importanza del monumento e probabilità che il mancato intervento ne peggiorasse le condizioni.

Quanto alla natura degli interventi da effettuare immediatamente, le istruzioni riflettevano in linea di massima le procedure normalmente utilizzate, e indicate da ultimo anche da Castelfranco nella già citata lettera alla

⁴²⁸ Ibid. p. 1.

Soprintendenza di Catania⁴²⁹. Il Ministero indicava infatti in primo luogo la raccolta del materiale artistico dalle rovine, per poter utilizzare nel restauro degli elementi decorativi, anche frammentari, sopravvissuti alla distruzione. Oltre all'opera di raccolta, raccomandava anche di procedere al puntellamento delle strutture pericolanti ed alla copertura degli affreschi non strappati. Il restauro vero e proprio, che avrebbe richiesto precise competenze ed una dettagliata preparazione, avrebbe generalmente dovuto essere rimandato a un momento successivo. Nel caso invece in cui fosse necessario effettuare immediatamente un restauro definitivo la circolare forniva una serie di linee guida:

in questo primo periodo, si dovranno, più che altro, eseguire opere di puro consolidamento statico, di risarcimento di coperture e di raccolta di frammenti interessanti. Nei casi e nei tratti, invece, in cui l'opera di restauro debba risultare definitiva e le parti ricostruite non devono venir coperte da intonaci, come pure nel ricollocamento di elementi lapidei della decorazione originaria, raccomando – anche a costo di maggiori spese – la più diligente esecuzione, il reimpiego di tutti i possibili materiali o frammenti originari, la massima cura nella costruzione delle murature e, in genere, dei paramenti in vista.

Comunque, è chiaro che in ogni caso gli elementi aggiunti dovranno sempre in qualche modo distinguersi dalle parti e dai frammenti originali mediante gli accorgimenti che, per ogni caso specifico, saranno ritenuti più opportuni.⁴³⁰

Le istruzioni della circolare prevedevano quindi che eventuali restauri fossero condotti reimpiegando i frammenti recuperati. Essi però dovevano essere realizzati in modo tale da poter distinguere le parti ricostruite dagli elementi originali, secondo criteri che sarebbero stati discussi ampiamente nel dopoguerra⁴³¹. La circolare raccomandava anche di eseguire i lavori con la massima cura, anche se questo avesse comportato un aumento dei costi. Si tratta di un dettaglio particolarmente significativo date le scarse risorse a disposizione dell'Amministrazione e lo straordinario numero di restauri che avrebbero dovuto essere compiuti negli anni seguenti. Esso manifesta quindi almeno sulla carta una precisa consapevolezza del valore del patrimonio artistico e dell'importanza del suo recupero⁴³². Proprio per via di questa situazione, le istruzioni prevedevano che le Soprintendenze inviassero al Ministero una stima dei costi degli interventi necessari e segnalassero eventuali carenze di personale tecnico, raccomandando però loro di sollecitare qualsiasi contributo possibile per facilitare tali sforzi:

Per la realizzazione delle indicate iniziative, che nell'insieme assurgeranno spesso ad importanza e mole eccezionali, le SS. VV. invieranno al più presto le relative proposte a questo Ministero, con l'indicazione delle immediate necessità finanziarie e delle eventuali deficienze di personale tecnico. Ad ogni modo, autorizzo Loro sin d'ora a proporre – specie nei centri maggiori o distanti dalle sedi delle Soprintendenze – l'assunzione di professionisti, in particolar modo di architetti, i quali collaboreranno, sempre sotto la responsabilità delle SS. VV. allo studio dei progetti di restauri ed alla loro attuazione.⁴³³

Già in questa prima fase di riorganizzazione dei suoi uffici il Ministero era quindi perfettamente consapevole della necessità di ottenere il prima possibile informazioni affidabili ed aggiornate sulle esigenze delle Soprintendenze. Tali informazioni sarebbero infatti state essenziali per stimare la quantità di fondi di cui

⁴²⁹ Vedi 4.1.

⁴³⁰ Ibid. p. 4. Sulle istruzioni della circolare in merito al restauro monumentale si veda anche Esposito 2008 pp. 47-8.

⁴³¹ Vedi cap. 7.4.

⁴³² Per le risorse dell'Amministrazione vedi par 6.2.

⁴³³ *Restaurazione e conservazione del patrimonio artistico nazionale* p. 5.

l'Amministrazione avrebbe avuto bisogno per il restauro del patrimonio artistico. La circolare rivela l'intenzione del Ministero di soddisfare le richieste degli uffici periferici, come suggerisce l'autorizzazione a richiedere l'assunzione di altro personale. Naturalmente una simile misura avrebbe sollevato un problema di costi, cosa di cui era consapevole anche il Ministero.

L'ultimo aspetto trattato nella sezione dedicata ai monumenti della circolare riguardava invece la ricostruzione delle città italiane. Il Ministero comunicava di aver concordato con i Lavori Pubblici il coinvolgimento dei Soprintendenti nella programmazione della ricostruzione urbana delle città danneggiate dai bombardamenti. La loro partecipazione, motivata sulla base della competenza dei Soprintendenti in tema di paesaggio, doveva rappresentare un'opportunità per valorizzare i monumenti sopravvissuti o restaurabili, migliorandone anche la visibilità. Essa però avrebbe dovuto anche portare ad una revisione dei vincoli di interesse artistico. La circolare raccomandava di non insistere per il ripristino delle zone monumentali prive di edifici di particolare valore, soprattutto nel caso in cui queste fossero state distrutte. Essa sconsigliava infatti di ricostruirle "per amore della tradizione o per facile ricerca di effetti pittoreschi, a scapito delle concrete esigenze dell'abitazione e del traffico urbano"⁴³⁴. Queste indicazioni rappresentavano una decisa presa di posizione del Ministero nella nascente discussione sulla ricostruzione delle città italiane e sui principi a cui si sarebbe dovuta ispirare. La sorte dei quartieri pittoreschi e l'opportunità di una loro ricostruzione in identico, soprattutto nel caso di città come Napoli e Firenze, avrebbe infatti impegnato per diversi mesi il dibattito pubblico, coinvolgendo studiosi di urbanistica e non solo⁴³⁵.

Per quanto riguarda le opere d'arte mobili, la circolare distingueva immediatamente tra le raccolte situate in aree interessate dal conflitto e non. In queste ultime i responsabili *in loco* avrebbero dovuto provvedere ad una revisione per riferirne alle Soprintendenze. Nel caso delle prime, la circolare prescriveva invece l'invio di un funzionario che verificasse eventuali danni o sparizioni, basandosi sulle schede di catalogo o in assenza di queste ultime su qualsiasi altra fonte di informazioni disponibile. La catalogazione delle opere era infatti una priorità, dato che non tutta la documentazione riguardante depositi e spostamenti era sopravvissuta indenne al conflitto. Inoltre, soprattutto nel caso delle evacuazioni urgenti, gli elenchi non risultavano affidabili e senza di essi sarebbe stato impossibile accertare eventuali mancanze.

Naturalmente la circolare prescriveva anche che tutte le opere recuperate fossero sottoposte a sorveglianza:

Tutti gli oggetti recuperati saranno presi in custodia dalle Autorità civili ed ecclesiastiche: e si disponga perché queste esercitino su di essi la più scrupolosa sorveglianza, servendosi altresì dell'aiuto delle forze di Polizia e dei RR. Carabinieri e di tutte le persone di notoria onestà e patriottismo, per impedire che si verifichino nuovi deterioramenti od eventuali sottrazioni, che pur troppo, le attuali circostanze rendono oltre modo agevoli. Anche a questo particolare fine potrebbe riuscire di non scarsa utilità l'intervento di quei nuclei locali, dei quali vivamente raccomando la istituzione e la partecipazione al nostro lavoro.⁴³⁶

Il Ministero era quindi consapevole della necessità di garantire la protezione delle opere d'arte anche nelle aree dove si erano conclusi i combattimenti. La circolare suggeriva di delegare i compiti di sorveglianza delle opere alle autorità di Pubblica Sicurezza oppure ai nuclei locali, senza impegnare a questo scopo il personale delle

⁴³⁴ Ibid. p. 5.

⁴³⁵ Sul dibattito vedi più avanti cap.7.3 e 7.4.

⁴³⁶ *Restaurazione e conservazione del patrimonio artistico nazionale* p. 6.

Soprintendenze. I responsabili della sorveglianza non avrebbero però soltanto avuto il compito di prevenire furti, ma anche di controllare le condizioni di conservazione delle opere, in modo che non subissero ulteriori danni. Questo secondo compito era probabilmente più adatto ai volontari locali che non alle forze di Polizia, il cui personale era però attrezzato per presidiare i depositi e prevenire la sottrazione del loro contenuto.

Come già nel caso dei monumenti, la circolare ordinava alle Soprintendenze di inviare notizie dettagliate sui danni subiti dalle opere e su eventuali beni trafugati. Questi rapporti avrebbero dovuto includere anche preventivi dei restauri, ed indicare chi avrebbe dovuto finanziarli. Nel caso delle opere sottratte, dovevano contenere anche una descrizione precisa degli oggetti mancanti e delle circostanze del loro trafugamento.

Queste notizie avrebbero dovuto essere raccolte dalle Soprintendenze chiedendo informazioni a qualsiasi testimone, ma soprattutto attraverso una serie di ispezioni. Queste avrebbero dovuto essere condotte dal loro personale, secondo una graduatoria di importanza basata, come già nel caso dei restauri, sul valore delle opere e della probabilità che queste ultime fossero danneggiate.

Sempre per quanto riguarda tutti i beni mobili, le istruzioni ministeriali prevedevano anche l'avvio delle "operazioni preliminari preludenti alla riapertura al pubblico"⁴³⁷ delle collezioni. Le opere avrebbero quindi dovuto essere riportate nelle loro collocazioni originarie. La circolare specificava anche a grandi linee come le esposizioni avrebbero dovuto essere riorganizzate, limitando il numero di opere esposte e conservando nei magazzini quelle di minore importanza, pur rimandando ad una comunicazione successiva norme più particolareggiate in merito.

Lo stesso valeva ovviamente per i beni archeologici. Riguardo a questi ultimi la circolare aggiungeva però delle istruzioni specifiche. Esse riguardavano soprattutto le conseguenze che consideravano le potenziali conseguenze secondarie dei bombardamenti su edifici contenenti elementi archeologici al di fuori delle aree monumentali ma non ancora musealizzati:

Di quelli che avessero una particolare importanza, pochi esistevano che non fossero già contenuti in collezioni pubbliche o private, e quei pochi certamente furono, a suo tempo, posti in salvo nei ricoveri; ma numerosi erano senza dubbio quei pezzi che, pur non rivestendo un eccezionale interesse, avevano sempre tuttavia un valore per lo studio dell'antichità (epigrafi, frammenti architettonici etc.), e che erano murati in chiese, palazzi, case di campagna etc. Or, sarà opportuno che anche su di essi i Soprintendenti alle Antichità richiamino l'attenzione di coloro che, rimuovendo le macerie degli edifici distrutti, possano provvedere al loro recupero. E, durante il medesimo lavoro di rimozione, soprattutto se avvenga in zone archeologicamente importanti, bisognerà fare attenzione ai pezzi e tanto più ai resti di monumenti antichi, che eventualmente la distruzione degli edifici abbia potuto riportare alla luce.⁴³⁸

La circolare raccomandava quindi ai Soprintendenti alle Antichità di verificare le condizioni degli edifici bombardati che contenevano elementi archeologici di riuso. Nel caso essi fossero stati distrutti, i Soprintendenti avrebbero dovuto assicurarsi il recupero dei pezzi di interesse archeologico tra le macerie. I frammenti recuperati potevano poi essere musealizzati o comunque conservati a fini di studio.

⁴³⁷ Ibid. p. 8.

⁴³⁸ Ibid. p. 7.

Il secondo impatto dei bombardamenti che interessava in particolare le Soprintendenze alle Antichità era il potenziale ritrovamento di nuovi resti archeologici al di sotto delle aree distrutte dei bombardamenti.

Nel caso del settore archeologico nello specifico la circolare considerava quindi soprattutto l'impatto del conflitto sulle prospettive di ricerca sull'antichità. Le nuove scoperte avrebbero ovviamente richiesto una serie di interventi delle Soprintendenze competenti, per raccogliere ed organizzare il materiale o per organizzare gli scavi nelle aree interessate da eventuali ritrovamenti. Per gli altri aspetti della situazione si applicavano invece le istruzioni già fornite per il resto del patrimonio artistico.

La parte della circolare più interessante sul piano istituzionale era però la prima sezione, dedicata alla collaborazione delle Soprintendenze con altre autorità o addirittura con privati cittadini.

L'Amministrazione delle Arti non aveva infatti risorse sufficienti per il compito che si trovava ad affrontare. Per questo la circolare consigliava di ricorrere all'aiuto di esterni, in primo luogo per ottenere i fondi. Il testo insisteva sul tema anche nella sezione dedicata ai monumenti:

In considerazione, però, della vastità dei compiti e degli oneri, sarà necessario creare, sollecitare, indirizzare iniziative locali – in conformità di quanto ho innanzi vivamente raccomandato –, anche al fine di ricercare fondi, di provvedere opere e materiali, di promuovere sottoscrizioni. Ho fiducia che, pur nelle difficili condizioni economiche presenti, il popolo nostro, persino nelle sue classi più umili, non sarà sordo all'appello, che sappia parlare al suo cuore, affinché tutti, in qualche modo e secondo le loro possibilità, contribuiscano a salvare, a proteggere, a restaurare i valori inestimabili del patrimonio artistico.⁴³⁹

La circolare incoraggiava quindi le Soprintendenze a sollecitare sottoscrizioni e finanziamenti da parte del pubblico. Questo sforzo sarebbe stato almeno in parte diretto a chi disponeva di risorse particolari, come nel caso della ditta Innocenti che aveva fornito i materiali per le difese antiaeree alla Soprintendenza di Milano.

Il testo però suggeriva di appellarsi a tutta la popolazione, chiedendo ai privati cittadini di contribuire ciascuno secondo le proprie risorse. Le già citate due mostre di Palazzo Venezia rappresentavano un primo esempio di iniziative di questo tipo, che la circolare suggeriva di riproporre a livello locale. Visto il loro successo, il Ministero intendeva evidentemente incoraggiare la diffusione di simili eventi di raccolta fondi, nella speranza di ridurre almeno in parte le spese che avrebbe dovuto affrontare per i restauri.

Naturalmente, data la divisione delle competenze tra Ministeri, una parte delle spese dei restauri avrebbe potuto essere coperta dal Ministero dei Lavori Pubblici. Esso non era però la sola istituzione con cui secondo la circolare le Soprintendenze avrebbero dovuto collaborare.

Essa consigliava infatti di sfruttare ogni possibile aiuto esterno, in modo da facilitare il difficile compito affidato in quel momento alle Soprintendenze:

Non ho alcun dubbio che tutte le SS. VV., in così eccezionali circostanze quali le presenti, non mancheranno di raddoppiare l'abituale zelo per adeguare l'attività loro alle accresciute esigenze; ma ciò che di proposito e con

⁴³⁹ Ibid. p.1.

particolare interessamento desidero Loro segnalare è l'opportunità di svolgere larga ed attiva opera di propaganda e d'incitamento per assicurarci la cooperazione di quanti, siano organi dell'Amministrazione statale o enti locali o privati cittadini, possano efficientemente prestarla nei modi e con i mezzi che loro più si convengono.⁴⁴⁰

Essa raccomandava quindi non soltanto di rivolgersi agli interlocutori istituzionali già previsti, a partire dal Genio Civile, ma addirittura di iniziare una campagna di propaganda per incoraggiare altre collaborazioni esterne. Accanto a questo era citato il rapporto con le autorità ecclesiastiche, coinvolte soprattutto per quanto riguardava gli edifici sacri⁴⁴¹. Inoltre, la circolare suggeriva di ricorrere anche agli enti locali per ottenerne la collaborazione in compiti specifici.

Le istruzioni più interessanti e dettagliate riguardavano però i privati cittadini. Un metodo di coinvolgimento di singoli esterni già consolidato era rappresentato dagli Ispettori Onorari, che la circolare raccomandava di sfruttare ampiamente soprattutto nella prima fase. Essa prevedeva però di aumentare il ruolo dei volontari, ventilando addirittura la possibilità di dare alla collaborazione di questi ultimi una forma ufficiale:

E di un'altra iniziativa sarà bene che le SS. VV. prendano cura fin d'ora, mentre è già in atto la ripresa di tutte le energie volte al pronto risorgere della Nazione: e cioè, la formazione, dovunque la cosa più si appalesi utile e meglio attuabile, di *nuclei locali*, a costituire i quali potranno essere invitati non solo coloro che particolarmente nutrono la passione per le cose dell'arte – e tanto meglio, se cultori specifici o di materie affini –, ma anche quanti per istintivo attaccamento sentono il dovere di proteggere e conservare qualsiasi espressione di bellezza o qualsiasi testimonianza di storia gloriosa si trovino nella piccola loro patria. Nulla potrà impedire che, nel rinnovato spirito che va animando la nostra Nazione, muova da siffatti nuclei il risorgere di veri e propri organi a carattere consultivo, cui non mancherebbe la tradizione di una benemerita, provata operosità. Bisogna, insomma, sviluppare nel nostro popolo, anche nel campo dell'arte, quel senso di civico dovere, per cui esso stesso dev'essere il primo e più immediato ed efficace tutore delle proprie aspirazioni e dei propri interessi; e in questa nobile opera educativa le SS. VV. possono concorrere in maniera concreta, e forse decisiva.⁴⁴²

La Direzione Generale consigliava quindi di formare dei comitati, che avrebbero potuto riunire non soltanto studiosi delle arti e più in generale figure dotate di competenze specifiche, ma chiunque avesse interesse a contribuire. Tali nuclei avrebbero avuto carattere volontario, e avrebbero potuto collaborare all'opera delle Soprintendenze. La circolare non ne definiva però in modo specifico le funzioni, preferendo lasciare alla discrezione degli uffici locali la determinazione dell'effettivo ruolo e grado di responsabilità. Lo scopo principale di una simile iniziativa sarebbe stato comunque la sensibilizzazione alla conservazione del patrimonio artistico del pubblico, approfittando anche del clima di impegno civico che caratterizzava il momento. La costituzione o meno di simili nuclei su base locale sarebbe dipesa dalle Soprintendenze, ma la ventilata possibilità di prolungarne l'esistenza trasformandoli in organi consultivi rappresentava un ovvio incentivo alla loro istituzione. La proposta era anche un segnale esplicito della volontà del Ministero di rafforzare il ruolo degli organi consultivi, che le riforme prebelliche dell'Amministrazione avevano invece teso a ridurre. Essa avrebbe avuto quindi anche un valore simbolico agli occhi di cittadini ed uffici dipendenti. La misura rappresentava però soprattutto ad essere

⁴⁴⁰ Ibid. pp. 1-2.

⁴⁴¹ Proprio a questo scopo la Commissione Pontificia per l'Arte Sacra aveva prodotto in collaborazione con la Direzione Generale un questionario destinato a tutti i Vescovi. In esso veniva loro richiesto di riferire dei danni subiti da edifici e proprietà sacre durante il conflitto, oltre a segnalare eventuali furti.

⁴⁴² *Restaurazione e conservazione del patrimonio artistico nazionale*, p.2.

un tentativo di risolvere i prevedibili problemi che le Soprintendenze avrebbero avuto nel reperire il personale necessario a svolgere le operazioni finalizzate al ripristino.

I nuclei locali avrebbero infatti potuto condurre le verifiche dei danni e occuparsi della sorveglianza, ed essendo composti da volontari non avrebbero rappresentato un costo per l'Amministrazione. La loro collaborazione, soprattutto se composti principalmente da tecnici del settore, avrebbe quindi potuto compensare la scarsità di personale causata dalla guerra.

L'ultima nota della circolare introduceva infine il tema della collaborazione con gli alleati:

Fin dai primi giorni della entrata in guerra degli Stati Uniti, il Presidente Roosevelt mostrò, fra l'altro, una sollecita cura per la protezione del patrimonio artistico e culturale nei territori di guerra, istituendo a tale scopo un'apposita organizzazione; e analogo provvedimento, da parte dell'Inghilterra, fu adottato dal Primo Ministro Churchill.

Il loro nobilissimo intento viene tradotto efficacemente in atto da egregi ufficiali, che, nella loro vita civile, sono distinti specialisti di archeologia e di storia dell'arte, professori di università o direttori di musei e di gallerie: a loro tutti mi è ben grato riaffermare una volta ancora i riconoscenti sensi della nostra ammirazione per quanto hanno fatto e fanno.

Ma, intanto, è nostro dovere – primo e categorico dover nostro –, in stretta e fiduciosa collaborazione con essi, intensificare la nostra attività, moltiplicare i nostri sforzi, affrontare, occorrendo, dei sacrifici, per restaurare e conservare quanto costituisce pur sempre la gloria più fulgida della Patria nostra. Io seguirò con personale interessamento l'opera delle singole Soprintendenze, desiderando, anzi esigendo di esserne frequentemente ed esattamente informato; e, da parte mia, non mancherò di sostenerla, per quanto lo consentano le nostre difficili condizioni, che ci impongono grandissimi sforzi ed economie rigorosissime.⁴⁴³

La circolare sarebbe ovviamente giunta a Soprintendenze che erano già entrate in contatto con i funzionari MFAA. Probabilmente anche per questo la loro presentazione era estremamente scarna, e si limitava a riconoscere lo sforzo di Gran Bretagna e Stati Uniti nel fornire personale qualificato per contribuire alla protezione.

In coerenza con la già citata intenzione del Ministero di riprendere il controllo dei propri uffici, il testo insisteva soprattutto sull'importanza dello sforzo che avrebbe dovuto compiere direttamente l'amministrazione italiana. A questa spettava infatti in primo luogo il compito della conservazione e del restauro del patrimonio artistico, anche se in collaborazione con gli alleati.

Ancor più interessante era però l'ultimo passaggio, che anticipava quello che sarebbe stato uno degli interessi prevalenti della Direzione nei mesi successivi: la pretesa di ricevere informazioni dettagliate su tutte le attività delle Soprintendenze. Nonostante queste dipendessero dagli alleati, il Ministero ambiva infatti a riassumere il controllo del loro operato, anche in vista della necessità di distribuire in modo opportuno le scarsissime risorse.

Nel complesso, la circolare esprime molto chiaramente l'intenzione del Ministero di riprendere quanto prima il controllo della situazione. Esso mirava quindi ad interrompere la progressiva autonomizzazione delle Soprintendenze che aveva caratterizzato il periodo bellico. A questo fine la circolare si proponeva di uniformarne

⁴⁴³ Ibid. p. 8.

la condotta, soprattutto di fronte alle gravi decisioni che avrebbero dovuto essere prese in merito ai restauri e alla riorganizzazione successiva al conflitto. Essa dimostrava anche la volontà dove possibile di riprendere il normale funzionamento delle attività. La riapertura dei musei avrebbe avuto infatti conseguenze positive sul morale della popolazione, e soprattutto per la possibilità di sfruttare tali occasioni per raccogliere fondi.

Essa riflette però anche la totale inadeguatezza delle risorse disponibili rispetto a quelle necessarie per l'opera di ripristino. Proprio per questo la circolare insisteva sull'importanza del lavoro di incoraggiamento delle donazioni e più in generale di propaganda in materia. Questo particolare elemento, e soprattutto l'idea di istituire i nuclei locali, evidenziano però anche la particolarità del momento. Essi infatti furono frutto della volontà di sperimentare diverse modalità di gestione del patrimonio al di fuori della dimensione istituzionalmente prevista, in risposta probabilmente al clima di fermento e al desiderio diffuso di partecipare alla ricostruzione anche civile del paese.

5.3 Le opere mobili nella RSI e le trattative con il Ministero sulle opere fiorentine

Naturalmente la presa di Roma ebbe delle conseguenze anche sul Ministero padovano e nelle regioni settentrionali. Le Soprintendenze guidate da Aru, Morassi, Pacchioni e Forlati elaborarono un piano di "difesa totalitaria" coordinato per le opere di loro competenza⁴⁴⁴. Il Ministero si preoccupò invece delle opere mobili collocate nelle regioni più vicine all'area controllata dagli alleati, in particolare l'Emilia Romagna e la Toscana. Nel caso della prima, il 24 giugno il Ministero ordinò il trasferimento nei depositi della zona dei laghi delle opere ospitate in ricoveri lungo la via Emilia, trasferimento che iniziò il primo luglio per proseguire durante tutta l'estate ed anche in parte nel successivo autunno. Più complicata fu invece la questione della seconda, le cui opere furono oggetto di una ben più singolare vicenda.

La vicenda delle collezioni fiorentine durante il conflitto è probabilmente una delle più note ed ampiamente documentate, anche grazie alla fama internazionale della città e delle sue opere d'arte, che garantì immediatamente un'ampia visibilità alla questione. Un altro elemento estremamente significativo è però la sua eccezionalità nel contesto italiano⁴⁴⁵.

Si trattò infatti del più significativo caso di asportazione di opere da parte tedesca in Italia, e provocò quella che è stata definita una "caccia al tesoro"⁴⁴⁶ da parte di alleati e partigiani per poterle rintracciare. Anche per questo,

⁴⁴⁴ Su cui vedi Ghibaudi 2009 p.88-9 e 2014 pp.223-4.

⁴⁴⁵ La vicenda è citata in gran parte delle pubblicazioni in merito alla storia della tutela delle opere in guerra, e diversi dei suoi protagonisti pubblicarono nel dopoguerra resoconti della vicenda. Tra questi ultimi segnalò principalmente Hartt 1949 e Fasola 1945a. Il primo tentativo di ricostruzione utilizzando anche fonti documentarie fu quello di Siviero 1984, che essendo stato però lui stesso protagonista della vicenda ne offre un'interpretazione molto personale finalizzata essenzialmente alla denuncia di un vero e proprio programma di saccheggio dell'arte italiana da parte tedesca, tesi ampiamente smentita da Klinkhammer 2005 p. 63ss. Più oggettivo è il tentativo di Boi 1986 p.92s, che però si limita quasi esclusivamente a riproporre quanto riferito nei rapporti conclusivi alleati. Tra le opere più recenti Dagnini Brey 2010 e Edsel 2013 danno ampio spazio alla vicenda, principalmente concentrandosi però sulla ricerca delle opere da parte alleata. Lo studio meglio documentato per quanto riguarda l'operato dei funzionari italiani è Cecconi 2015, che però è in gran parte incentrato sulla ricostruzione di singoli episodi.

⁴⁴⁶ Edsel 2013.

i protagonisti della vicenda non mancarono di produrne numerosi resoconti nel dopoguerra, a cui si aggiungono anche le testimonianze prodotte per gli alleati quando ancora la vicenda non si era del tutto risolta.

Come prevedibile, queste testimonianze sono profondamente influenzate dal clima dell'immediato dopoguerra. Esse insistono quindi soprattutto sulla denuncia delle azioni tedesche. In alcuni casi emerge però chiaramente anche l'intento apologetico per quanto riguarda le scelte della Soprintendenza⁴⁴⁷.

La situazione toscana era particolarmente delicata anche per via dell'organizzazione dei depositi della Soprintendenza di Firenze. Questa, essendo in Italia centrale e quindi lontana dai confini, aveva infatti mantenuto tutte le proprie opere nella regione, oltre ad accoglierne da altre aree del paese. Di conseguenza aveva allestito un alto numero di depositi.

La Toscana contava infatti quasi un terzo dei depositi d'opere d'arte nazionali, gran parte dei quali ospitavano le opere fiorentine. Questi ricoveri erano principalmente distribuiti in ville o edifici religiosi nei dintorni di Firenze, individuati stando alla testimonianza di Fasola sulla base di questi criteri:

come rifugi di opere d'arte furono scelti edifici che per la loro situazione, appartati dalle vie di comunicazioni militari in un raggio attorno a Firenze da 10 a 50 chilometri, e per la loro solidità dessero garanzia della maggior sicurezza possibile.

A nord di Firenze un gruppo da Castello, da Poggio a Caiano, dalle ville Demidoff e Salviati si stende sino a Cafaggiolo, Scarperia, Barberino di Mugello. Un altro gruppo importante è quello, più a levante, situato a Dicomano, Camaldoli, Soci e Poppi. Al sud, verso occidente, un notevole gruppo sta nelle località di Montagnana, Montegufoni, Oliveto e Poppiano; per la destinazione particolare ricordo, a sud-est, la abbandonata galleria ferroviaria di Sant'Antonio a Incisa Valdarno, che servì molto bene per i bronzi. Tralascio di altri edifici.

In ciascuno di questi rifugi si eseguirono gli opportuni adattamenti, si nominarono dei consegnatari delle opere depositate nelle persone dei proprietari e dei fattori, di persone cioè che stavano sul posto, e furono organizzati servizi di vigilanza diurna e notturna con uomini cui venivano conferite le attribuzioni normali ai custodi di galleria (porto d'armi, ecc.)⁴⁴⁸.

Si trattava quindi di una considerevole quantità di depositi distribuiti in diverse zone, e scelti soprattutto per il loro isolamento, considerato una garanzia di sicurezza. Naturalmente il loro numero avrebbe reso impossibile la costante presenza di funzionari della Soprintendenza. Essa fu quindi costretta a nominare custodi le persone responsabili per i luoghi scelti o comunque già presenti sul posto, e a organizzare solamente la sorveglianza armata.

La scelta di utilizzare un numero così alto di depositi era certamente dovuta anche alla notevole quantità di opere di grande valore ospitate dai musei fiorentini. Essa fu però motivata soprattutto dal desiderio di limitare il rischio di una perdita totale delle collezioni se queste ultime fossero state concentrate in un solo luogo e quest'ultimo fosse stato colpito.

Si trattava di una strategia che fu adottata, su scala più ridotta, da numerose altre Soprintendenze, come attesta la già citata lettera di Pacchioni⁴⁴⁹. Naturalmente, tale soluzione era palesemente inadeguata nelle nuove

⁴⁴⁷ Un esempio evidente in merito è Fasola 1945b.

⁴⁴⁸ Fasola 1945b p. 142.

⁴⁴⁹ Cfr. 4.5.

circostanze, dato che le ville sarebbero state particolarmente esposte in caso di guerra terrestre ed all'occupazione da parte delle truppe combattenti.

La Soprintendenza aveva già preso alcune misure per proteggere le opere di fronte a questa situazione, nascondendo una parte di esse o addirittura arrivando a murare le stanze che le ospitavano, come già fatto da Rotondi nelle Marche. Queste misure avrebbero anche contribuito a limitare i danni anche se fossero stati colpiti i depositi. Agli occhi delle autorità centrali questo non poteva però bastare ad assicurare la salvezza delle collezioni fiorentine una volta cominciati i combattimenti nell'area.

Si è già accennato ai numerosi tentativi da parte delle autorità centrali di persuadere quest'ultima a spostare le opere d'arte alternativamente verso il nord o a Roma, cominciati nell'autunno 1943, e alla resistenza ad essi opposta da Poggi.

Un'alternativa a questo progetto che emerse grazie alla promessa mai concretizzatasi da parte tedesca di dichiarare e rendere il capoluogo toscano città aperta era invece il rientro a Firenze delle opere ospitate nei depositi. Si trattava di una di mediazione che avrebbe permesso al Soprintendente di mantenere le opere all'interno della propria area di competenza, assicurando nel contempo una maggiore protezione.

Questa soluzione fu riproposta anche in occasione della riunione del gennaio 1944⁴⁵⁰. Nonostante infatti il Direttore Generale avesse espresso la convinzione che i rifugi scelti fossero perfettamente adeguati alle esigenze, egli rese chiaro che nel caso della Toscana le opere non sarebbero potute restare dove si trovavano.

Temendo il trasporto delle opere fuori dalla propria giurisdizione, Poggi accolse quindi di buon grado l'ipotesi del rientro a Firenze delle opere. Pur dichiarandosi favorevole a questa soluzione, il Soprintendente si dimostrò però restio ad ottemperare alle istruzioni ministeriali.

Per poter compiere i trasporti era infatti necessario affrontare le prevedibili difficoltà logistiche, a partire dalla necessità di individuare una nuova collocazione in città per le opere rientrate.

Il più significativo ostacolo era però rappresentato dalla mancanza di mezzi adeguati per effettuare i trasporti, definitivamente sancita dal sequestro da parte tedesca dell'ultimo camion della Soprintendenza avvenuto nel febbraio 1944. La cronica mancanza di fondi e la difficoltà nel procurarsi i permessi di circolazione rendeva infatti impossibile la soluzione adottata per i trasporti dalle Marche, ossia il ricorso a mezzi esterni.

Di fronte a questi ostacoli, Soprintendenza decise però di procedere in modo graduale, non considerando urgenti le operazioni.

Una simile decisione, intenzionalmente o meno, avrebbe però finito per renderle impossibili. Con l'avanzare del tempo infatti le difficoltà già presenti non sarebbero certamente diminuite. La situazione sarebbe anzi andata peggiorando con l'avvicinarsi del fronte, soprattutto per via dei bombardamenti a bassa quota degli alleati sulle strade che rendevano esponenzialmente più rischiosi i trasporti.

⁴⁵⁰ Le indicazioni del Ministero prevedevano in realtà il trasferimento a Firenze anche delle opere di competenza delle Soprintendenze di Perugia e Pisa. Le prime però non vi furono mai portate, mentre quelle pisane furono spostate in un deposito più vicino a Firenze, e la loro sorte fu associata a quella delle collezioni fiorentine.

Poggi giustificava la propria scelta con la riluttanza a rivolgersi agli occupanti, che Poggi condivideva con molti dei propri colleghi. I tedeschi erano infatti ormai i soli in possesso delle risorse necessarie per i trasporti.

Questa diffidenza era più contenuta nel caso del Kunstschutz, la cui sede fiorentina iniziò ad operare in quel periodo, affidata al già citato Heydenreich. Ad esso Poggi si rivolse per fare da intermediario con Langsdorff e assicurare la sorveglianza dei depositi da parte dell'esercito tedesco. Egli quindi era disposto a rivelarne l'ubicazione, evitando però accuratamente di comunicare l'esatto contenuto di ciascun deposito.

Il rifiuto di Poggi di delegare la responsabilità e spostare le opere era a suo giudizio giustificato anche dalla necessità di evitare il loro trasferimento al nord. Il timore che lo svuotamento dei depositi rappresentasse un'occasione per trasferire le opere oltre gli appennini, al di fuori del controllo della Soprintendenza, fu anzi secondo Poggi il principale motivo di cautela.

Vista la scarsa insistenza della Soprintendenza i soli trasferimenti avvenuti furono compiuti per iniziativa dell'esercito tedesco, quando i depositi avevano un impatto diretto sulle sue manovre o più in generale sull'interesse militare.

Ad essere effettivamente svuotati furono quindi un numero estremamente limitato di depositi. Le operazioni furono condotte per la maggior parte dopo il maggio 1944 e con mezzi dei tedeschi, come attesta anche la relazione consegnata agli alleati dallo stesso Poggi:

... La Soprintendenza si preoccupò di riportare gradatamente le opere d'arte in città; ma la scarsità e la mancanza di mezzi non consentì che la parziale esecuzione di questo programma.

Fu infatti vuotato il rifugio della Villa del Pian di Collina a Santomato presso Pistoia, che conteneva le opere d'arte di Pistoia e alcuni dipinti delle Gallerie Fiorentine, perché i tedeschi fornirono i mezzi necessari avendo immediato interesse a occupare la villa per il loro quartier generale; fu vuotata la Galleria di Sant'Antonio, all'Incisa Valdarno perché i tedeschi vollero rimetterla in funzione in sostituzione delle altre distrutte dai bombardamenti, e il suo contenuto fu collocato nel porticato del cortile di Palazzo Pitti; e furono vuotati anche i rifugi di Scarperia (opere d'arte varie di chiese e di privati) e di Striano (Galleria d'Arte Moderna e parte del Gabinetto dei Disegni).

Furono invece solo parzialmente vuotati i rifugi di Cafaggiolo (Museo degli Argenti e Gabinetto dei Disegni), di Barberino del Mugello (Gabinetto dei Disegni) e di Galliano presso Barberino (dipinti delle Gallerie e raccolte degli autoritratti di artisti), dove ora non rimangono che alcuni cartoni del Gabinetto dei Disegni e la parte moderna della raccolta degli autoritratti.⁴⁵¹

Nei fatti quindi, durante i mesi precedenti l'ingresso a Roma degli alleati, i ricoveri toscani rimasero per la maggior parte intatti. Nel caso di quelli svuotati il trasferimento delle opere fu poi più frequentemente il risultato di esigenze militari che del programma elaborato dalla Soprintendenza.

Agli inizi dell'estate 1944 restavano quindi attivi più di quindici diversi depositi solo per le collezioni pubbliche fiorentine, a cui si aggiungevano quelli di collezioni private e di altre città, e le poche opere lasciate nei depositi svuotati solo parzialmente. I ricoveri ancora attivi ospitavano quasi tutte le più note opere delle collezioni degli Uffizi e di Palazzo Pitti, ed erano affidati ai custodi assegnati dalla Soprintendenza. Non era presente quindi

⁴⁵¹ Poggi, *Relazione del Soprintendente alle gallerie e musei di Firenze*, Dott. Giovanni Poggi, 1 aprile 1945, p. 2 NA WO 220/628.

personale tecnico che potesse valutare adeguatamente le condizioni. La loro assenza avrebbe rappresentato un problema sempre crescente, data la difficoltà di spostarsi per condurre ispezioni nelle vicinanze del fronte.

La mancata attuazione di un vero piano di rientro delle opere d'arte, e la riluttanza da parte di Poggi a condividere i dettagli della situazione rimasero costanti anche dopo l'ingresso degli alleati a Roma. L'avanzata di questi ultimi accrebbe però enormemente le preoccupazioni delle autorità competenti, a partire dal Ministero padovano, che tornò ancora una volta a richiedere, in accordo con Langsdorff, il trasferimento al nord delle opere.

I resoconti preparati nei mesi successivi dai funzionari fiorentini coinvolti suggeriscono una quasi costante pressione da parte degli uffici padovani per convincere la Soprintendenza fiorentina della necessità di questa misura. Questa insistenza che sarebbe suggerita oltre che dalle richieste inviate per corrispondenza, anche dalle visite a Firenze del Ministro Biggini, di Anti e perfino di Pavolini tra maggio e luglio 1944.

Stando infatti alle testimonianze di Poggi e Fasola, esse avrebbero avuto lo scopo esclusivo di persuadere Poggi ad accettare il trasporto a nord delle più importanti opere delle collezioni fiorentine. Naturalmente si trattava di un progetto pienamente condiviso se non addirittura proposto dal Kunstschutz. La propaganda tedesca sulle ruberie alleate ai danni delle opere d'arte italiane imponeva infatti il tentativo di sottrarre al loro controllo un patrimonio artistico di tale portata.

Il quadro che emerge è quindi quello di una chiara intenzione di Ministero padovano e Kunstschutz di spostare le opere, e potenzialmente impossessarsene. A questo piano si sarebbe opposta la Soprintendenza fiorentina, lasciando le opere nei depositi. Questa sarebbe riuscita a resistere alle pesanti pressioni dell'autorità centrale solamente grazie all'impegno di Poggi. Il Soprintendente era infatti consapevole dei rischi che le opere avrebbero potuto correre nel trasporto, in un momento in cui le vie di comunicazione erano considerate obiettivo, e temeva che i tedeschi cogliessero l'occasione per impossessarsene.

Naturalmente però le testimonianze in questione furono prodotte in un secondo tempo, e furono influenzate dagli eventi successivi. Inoltre, visto il contesto politico, esse tendono ad enfatizzare la sfiducia del Soprintendente nei confronti dei tedeschi e della RSI. Anche per questo le testimonianze citano soprattutto il trasferimento al nord e meno quello in Vaticano.

La documentazione prodotta contemporaneamente dai funzionari della RSI suggerisce però un quadro diverso. I protagonisti della vicenda esprimono infatti non poche esitazioni di fronte alla prospettiva del trasferimento al nord delle opere, proprio per via di questi rischi. Il loro diari e parzialmente anche i rapporti dei fiorentini riflettono infatti continui cambi di opinione in merito all'opportunità o meno del trasporto delle opere.

Ancora più rivelatore della scarsa convinzione delle autorità centrali è proprio la condotta tenuta nelle già citate visite a Firenze dei loro vertici. Ciascuno dei funzionari accettò infatti di buon grado le giustificazioni offerte dal Soprintendente per spiegare il suo rifiuto della richiesta. Queste giustificazioni erano basate generalmente sulle complicazioni pratiche dei trasferimenti e sulla mancanza di mezzi.

Dopo la visita di Biggini, che si era conclusa con la decisione di portare le opere a nord se si fosse riusciti a risolvere il problema dei mezzi, il Ministero inviò infatti a Firenze due camion che avrebbero dovuto raccogliere le opere e portarle a Padova. I due veicoli furono però quasi immediatamente fatti rientrare, ancora vuoti, in seguito alla notizia di probabili bombardamenti su una delle strade che avrebbero dovuto percorrere. Questo fu l'ultimo tentativo concreto da parte del Ministero di organizzare il trasporto.

Anche la successiva visita di Anti si tradusse in un nulla di fatto. In quell'occasione le obiezioni di Poggi, fondate ancora una volta sui rischi di un così lungo percorso e soprattutto sulla mancanza di risorse, furono apparentemente sufficienti a persuadere il Direttore Generale a rinunciare nuovamente al progetto. Egli quindi lasciò Firenze senza nemmeno un assenso condizionale di Poggi come quello ottenuto da Biggini, e addirittura avendo riconosciuto l'impossibilità del piano del Ministero.

Ancor più significativo fu il contributo di Pavolini. Egli infatti dopo la sua visita difese la tesi dell'impraticabilità dei trasferimenti davanti a Mussolini⁴⁵², ma soprattutto contribuì a realizzare una delle misure proposte da Poggi per prevenire l'allontanamento delle opere. Pavolini arrivò infatti a concedere il trasferimento dei diritti sulle collezioni al Comune di Firenze.

Il motivo addotto per questa misura erano le condizioni del Patto di Famiglia dell'Elettrice Palatina. Ella aveva infatti lasciato alla città di Firenze tutte le collezioni artistiche della famiglia Medici, a condizione che non fossero trasportate fuori dal territorio del Granducato. L'argomento era già stato usato con successo nella Convenzione del 4 maggio 1920 per motivare la restituzione delle opere portate a Vienna, il che dimostrava il suo riconoscimento internazionale. Grazie al passaggio dei diritti, Poggi sperava quindi di avere un motivo valido agli occhi delle autorità italiane e tedesche per respingere qualsiasi richiesta di trasferire le opere fuori dalla giurisdizione.

Ad ulteriore garanzia, Poggi ottenne che insieme al Comune garantisse la propria protezione alle opere fiorentine anche la Santa Sede, grazie all'intercessione del Cardinale della città Elia Dalla Costa. Il provvedimento, che divenne ufficiale il 7 luglio 1944, giunse quando il trasporto a nord sarebbe stato difficilmente organizzabile. Firenze era infatti sul punto di essere sottoposta al controllo delle truppe combattenti. Esso rappresentò comunque un importante strumento usato dal Soprintendente per cercare di trattenere le opere in territorio toscano nelle settimane successive.

Nel complesso, l'effettiva condotta dei funzionari centrali suggerisce una situazione meno definita di quella suggerita dalla relazione di Poggi. Il governo della RSI, almeno per quanto riguardava i funzionari coinvolti, sembra infatti aver avuto in merito una posizione meno convinta di quella descritta nella ricostruzione dei fiorentini.

È anzi possibile, come suggerito in altri studi⁴⁵³, che Anti e gli altri condividessero in pieno le preoccupazioni di Poggi, e proprio per questo si fossero limitati ad una sola nominale adesione al progetto del trasporto al nord. Essi sarebbero quindi stati obbligati dalle circostanze politiche e diplomatiche a sostenere almeno apparentemente l'idea del trasporto a nord delle opere toscane. In realtà i funzionari centrali sarebbero però stati più che disponibili ad accettare le obiezioni di Poggi, utilizzandole anzi come scusa per rinunciarvi, e per persuadere anche il Kunstschutz in questo senso.

⁴⁵² Lettera di Pavolini a Mussolini, 24 giugno 1944, ACS, SPDCR, b.62.

⁴⁵³ È la tesi tra gli altri di Nezzo 2011a p.304-5, secondo cui l'Amministrazione della RSI ed in particolare il Direttore Generale "certo non è in grado di favorire la razzia nazista, che ci sarà comunque ma non la favorisce" (p.305). Si tratta di un'interpretazione certamente più fondata di quella che vede Anti e Biggini complici della suddetta razzia, ignorando la loro completa impotenza di fronte all'alleato. Mi sembra però più probabile che la loro esitazione derivasse soprattutto da incertezza in merito a quale fosse effettivamente la strategia più opportuna, non potendo prevedere in anticipo la condotta delle truppe tedesche. Una simile interpretazione sarebbe del resto stata coerente con la normale condotta di Anti e la sua tendenza a evitare le decisioni più difficili.

Una simile interpretazione non sarebbe però sufficiente a spiegare la ragione del periodico riproporsi dei tentativi di persuadere Poggi, che contribuirono probabilmente alla sua diffidenza nei confronti di Kunstschutz e Ministero. Sembra più probabile che in questo caso, come già era avvenuto per gli Scrovegni, gli uomini della RSI fossero loro stessi in dubbio riguardo alla soluzione meno rischiosa per le opere. Se fossero rimaste al loro posto esse si sarebbero infatti trovate nel mezzo del percorso delle truppe, ma se fossero state trasferite sarebbero probabilmente state esposte a rischi non sempre prevedibili.

In ogni caso, la collaborazione dei funzionari della RSI ottenuta da Poggi non sarebbe stata sufficiente a fermare le iniziative degli occupanti. Mentre grazie anche all'appoggio di Anti il Soprintendente era riuscito almeno apparentemente a persuadere Langsdorff dell'impossibilità del trasporto, questo non garantiva la rinuncia al piano da parte di tutte le autorità tedesche. Pochi giorni dopo l'accordo con Pavolini si presentò infatti a Firenze il Colonnello delle SS Baumann, presentando un ordine che lo autorizzava a portare al nord le opere fiorentine:

il Col. Baumann disse di avere ordine da Himmler, in seguito ad accordi del Führer con Mussolini; di trasportare nell'Italia del Nord le opere d'arte più preziose della città di Firenze, per salvarle dalla rapina delle truppe americane. Risposi che gli ordini del mio governo, anche in seguito ad accordi recenti presi col Ministro Pavolini, che era stato a Firenze, erano di lasciare le cose in città, che comunque a Firenze non c'erano le opere d'arte mobili e facilmente trasportabili, le quali erano in rifugi lontani: c'erano invece opere di importanza secondaria, sciolte, e perciò non in condizioni di poter affrontare un lungo viaggio, se non prima incassate. C'erano poi opere, soprattutto sculture, di grandissima importanza, ma anche di grande mole per cui non era possibile portarle fuori.⁴⁵⁴

L'episodio descritto nel rapporto di Poggi conferma la particolarità di Firenze, le cui opere erano addirittura oggetto di interesse per una figura di grande importanza come Himmler. Quest'ultimo evidentemente ignorava o non condivideva la decisione presa dal governo della RSI e accettata anche da Langsdorff, cosa non stupefacente considerato il suo ruolo. Il richiamo ad un accordo in merito tra Hitler e Mussolini implicava del resto il coinvolgimento di autorità superiori le cui decisioni avrebbero dovuto prevalere sulla Direzione Generale.

È interessante anche notare che la motivazione addotta da Baumann era proprio la protezione delle opere fiorentine da un'eventuale saccheggio da parte degli alleati. Questo era, come già notato, un elemento molto insistente nella propaganda, che in quei stessi mesi riferiva di inesistenti navi cariche di opere d'arte italiane in partenza dalla Sicilia alla volta degli Stati Uniti.

Poggi ovviamente si oppose alla richiesta, ricorrendo proprio all'accordo con Pavolini per dimostrare la posizione in merito della RSI e la legittimità del proprio rifiuto. Baumann però non accettò la sua spiegazione, e pretese addirittura di esaminare le opere per accertarsi personalmente dell'impossibilità di un loro trasporto. Poggi gli mostrò soltanto le opere più pesanti e meno trasportabili, come le porte del Battistero, riuscendo in questo modo a farlo rinunciare al piano. La garanzia legale ottenuta da Poggi si era rivelata quindi insufficiente a proteggere le opere, pur essendo valida agli occhi del Ministero e secondo la normativa internazionale.

L'episodio viene citato da Poggi soprattutto per giustificare la propria riluttanza a riportare in città le opere. Se infatti i depositi fossero stati precedentemente svuotati sarebbe stato per lui impossibile persuadere Baumann a rinunciare al trasporto verso nord dei capolavori fiorentini. I timori che avevano indotto il Soprintendente a respingere le richieste ministeriali sembrano quindi essere giustificati. Gli eventi successivi avrebbero però

⁴⁵⁴ Poggi, *Relazione del Soprintendente alle gallerie e musei di Firenze*, Dott. Giovanni Poggi, 1 aprile 1945, p. 5, NA WO 220/628.

dimostrato che la scelta di Poggi avrebbe avuto a sua volta delle conseguenze indesiderate per le collezioni fiorentine.

5.4 I depositi toscani sotto l'occupazione tedesca.

La lentezza della Soprintendenza di Firenze nell'organizzare il rientro delle opere arte fu quindi per ammissione dello stesso Poggi funzionale a contrastare i tentativi di trasferirle al nord. Questa stessa lentezza ebbe però degli effetti negativi, ed espose le opere ad un rischio anche maggiore.

Infatti, mentre Poggi era impegnato a trattare con il Ministero, furono interrotti i collegamenti tra Firenze e le aree dove si trovavano i depositi.

Di conseguenza essi si trovarono direttamente sotto il controllo delle truppe. La decisione di evitare i combattimenti all'interno di Firenze,⁴⁵⁵ presa per proteggere il patrimonio monumentale cittadino dai danni di guerra, comportò infatti uno spostamento delle operazioni militari e dei reparti combattenti al di fuori della città. Questo però rendeva ancora maggiore il rischio che i depositi vi restassero coinvolti.

Consapevole della situazione, la Soprintendenza tentò di correre ai ripari. Come già accennato, Poggi aveva provveduto a comunicare al Kunstschutz la lista e l'ubicazione dei diversi depositi, pur senza rivelare l'esatto contenuto di ciascuno di essi, nella speranza di ottenerne la sorveglianza da parte dell'esercito tedesco. Dopo che Langsdorff ebbe lasciato la città, il 19 giugno, Poggi consegnò lo stesso elenco anche al console tedesco a Firenze Wolff, nella speranza che le truppe di occupazione fossero informate della natura dei depositi e ne rispettassero l'invulnerabilità. Il console non era però direttamente parte della gerarchia militare, e quindi la sua influenza sulle truppe era limitata.

Contemporaneamente, la Soprintendenza tentò di trasmettere anche agli alleati la notizia della presenza dei depositi attraverso i propri contatti con il CLN, e in particolare rivolgendosi a Carlo Ragghianti. L'informazione fu trasmessa dalla radio del Comitato militare del Partito d'Azione, ma a quanto risulta dai documenti la Sottocommissione MFAA non ne fu mai informata. Quest'ultima continuò quindi a preparare l'arrivo in Toscana sulla base delle informazioni in possesso dei funzionari romani, convinti che Poggi avesse provveduto a svuotare i depositi e spostare a Firenze le opere come deciso nel gennaio 1944.

Entrambi gli schieramenti quindi pianificarono i combattimenti e l'occupazione senza considerare la presenza dei depositi. In mancanza di una precisa strategia in merito⁴⁵⁶, la sorte delle opere rimase quindi a discrezione delle truppe. Dove erano ancora presenti, i custodi potevano soltanto provare a persuadere gli ufficiali a lasciare le opere nel loro deposito.

⁴⁵⁵ L'impegno sarebbe poi stato rispettato solo parzialmente, e soprattutto fu smentito dalla decisione da parte dei tedeschi di far saltare i ponti della città per rallentare l'avanzata alleata. L'episodio comportò la distruzione dello storico ponte di Santa Trinita e di gran parte dei Lungarni, inclusi gli edifici medioevali di Borgo San Lorenzo.

⁴⁵⁶ Esistevano infatti per le truppe tedesche delle generiche indicazioni sulla condotta da tenere se si fossero imbattuti in opere d'arte esposte ai combattimenti. Esse prevedevano ovviamente di trasportarle al sicuro e consegnarle alle autorità competenti o neutrali come quelle ecclesiastiche. La determinazione del rischio corso dalle opere era però lasciata alla completa discrezione dei reparti.

Nel caso degli alleati, le istruzioni prevedevano di segnalare la presenza di opere alla Sottocommissione MFAA, cosa non sempre semplice dato che nella zona del fronte essa disponeva di un solo ufficiale al seguito dell'Armata.

Teoricamente, uno spostamento delle opere deciso unilateralmente dalle truppe sarebbe stato in aperta violazione dell'impegno preso con le autorità delle Belle Arti dal Kunstschutz. In Italia esso aveva però un precedente nella vicenda di Montecassino. L'episodio aveva infatti destato l'indignazione dei funzionari italiani, ma pubblicamente la condotta della Divisione Goering era stata celebrata dagli italiani come dai tedeschi. Di conseguenza poteva costituire per le truppe un modello da cui prendere ispirazione, e non un deterrente.

In diverse occasioni quindi le garanzie teoricamente concesse ai depositi non bastarono a distogliere le truppe dall'asportazione delle opere.

In preparazione di un'eventuale processo, e per semplificare la ricerca delle opere mancanti, gli alleati prepararono un dettagliato dossier in merito, contenente i pochi documenti disponibili e le testimonianze di quanti avevano assistito ai vari episodi. Attraverso di esso è possibile ricostruire la sequenza degli eventi. Data la loro natura, le testimonianze sono soprattutto finalizzate alla denuncia della condotta dei tedeschi, ma restano comunque interessanti per la ricostruzione delle caratteristiche della vicenda.

Il primo deposito a essere oggetto di un intervento unilaterale dei militari tedeschi fu quello della Villa Bossi Pucci a Montagnana. Esso avvenne quando ancora le comunicazioni erano possibili, e di conseguenza il rapporto in merito fu preparato direttamente da Poggi.

Si trattò infatti del solo caso di cui il Soprintendente fu informato tempestivamente dalle autorità tedesche, il che gli permise di appellarsi a Langsdorff e al Ministero.

Nel luglio 1944 il deposito di Montagnana ospitava un totale di 257 dipinti tra i più noti delle collezioni di Uffizi e Palazzo Pitti. Le opere erano facilmente individuabili perché vi erano stati spostati da un altro rifugio e non erano incassate.

Il 4 luglio 1944 Poggi ricevette una telefonata da un ufficiale della Militärkommandatur, che offriva la propria collaborazione per mettere al sicuro verso nord le opere ospitate nel deposito:

Il 4 luglio 1944, quando ancora quella zona era militarmente tranquilla, fui chiamato dal consigliere Metzner, della Militärkommandatur, il quale mi chiese se nella villa di Montagnana vi erano opere d'arte di tale importanza da consigliarne il trasporto, per ragioni di sicurezza, oltre l'Appennino. Un po' sorpreso per la brusca domanda risposi che a Montagnana vi erano sì opere d'arte di molta importanza provenienti da gallerie e musei dello Stato, ma che, in seguito ad accordi precedentemente presi con la Direzione Generale delle Arti e con l'ufficio del Colonnello Langsdorff, era stato deciso, come per gli altri depositi, di non rimuovere nulla, se non in caso di urgente pericolo e, se mai, di trasportare i dipinti a Firenze e non oltre l'Appennino. Il consigliere replicò: "Allora voi rifiutate la nostra offerta", ed io risposi: "non la rifiutiamo, anzi ve ne siamo riconoscenti; l'accettiamo nell'eventualità che si renda necessario il trasporto di quelle opere a Firenze."⁴⁵⁷

L'episodio risale a prima dell'ufficializzazione dell'accordo con Pavolini, ma Poggi poteva comunque dichiarare di aver ottenuto da lui e da Anti l'autorizzazione a non spostare le opere, e che questa soluzione era stata accettata anche da Langsdorff. Ricorrendo a questo appiglio, Poggi rifiutò decisamente l'ipotesi di un trasporto al nord. Egli richiese invece che, in caso di rischio imminente, i quadri fossero trasferiti a Firenze e non oltre gli appennini.

⁴⁵⁷ Poggi, *Relazione del Soprintendente alle gallerie e musei di Firenze*, Dott. Giovanni Poggi, 1 aprile 1945, pp.2-3 NA WO 220/628.

Ancora a questa data quindi, stando alla testimonianza, Poggi riteneva preferibile che le opere fossero lasciate nei depositi. L'ipotesi di un loro trasferimento, anche in direzione di Firenze, era infatti da lui considerata solo in caso di estrema necessità. Questa sua posizione conferma che Poggi era tendenzialmente contrario al trasporto delle opere a Firenze, e a fermarlo non era stata soltanto la mancanza di risorse. La sua opposizione era in questo caso però inasprita dal fatto che il trasporto sarebbe stato gestito interamente dai tedeschi.

A conferma della propria contrarietà allo spostamento, la relazione di Poggi sottolinea il fatto che la telefonata giunse in un momento in cui la zona non era affatto coinvolta nei combattimenti, e di conseguenza le opere erano ancora perfettamente al sicuro. La decisione di asportarle sarebbe a suo giudizio stata assolutamente ingiustificata.

A rendere particolarmente preoccupante l'episodio agli occhi del Soprintendente fu però la conclusione della telefonata, interrotta da Metzner dopo la risposta di Poggi senza fornire spiegazioni aggiuntive. La gravità della questione fu evidente poco dopo, quando il Soprintendente fu informato dal custode del deposito del fatto che i quadri erano stati portati via addirittura la sera prima della telefonata. I tedeschi si erano rifiutati di rivelare la loro destinazione.

Forse anche per via delle obiezioni sollevate dal custode, in questo caso i tedeschi provarono a contenere l'impatto negativo della loro azione. La telefonata rappresentava infatti un tentativo da parte del Comando di coprire le azioni delle truppe, ottenendo a cose fatte l'autorizzazione delle autorità italiane per evitare le conseguenze dell'iniziativa.

La reazione del Soprintendente pose però fine questo tentativo, che finì anzi per accrescere i timori dei funzionari italiani. Poggi ovviamente iniziò immediatamente a lavorare per rintracciare le opere, e coinvolse nella ricerca anche gli uffici centrali. La preoccupazione destata dall'episodio probabilmente favorì l'elaborazione dell'accordo con Pavolini. Grazie anche all'aiuto di Wolff le autorità italiane riuscirono a scoprire che le opere si trovavano nel modenese, ed in particolare nella località di Marano sul Panaro.

La Direzione Generale ovviamente inviò sul posto il Soprintendente di Modena, con l'intenzione di prendere in consegna le opere e inviarle nel deposito in progettazione sul Lago Maggiore. Nonostante numerosi tentativi in questo senso, non fu però possibile persuadere i tedeschi a restituire i quadri.

Anche se il Ministero avesse ottenuto la restituzione delle opere, esse non sarebbero probabilmente state riportate a Firenze, vista la crescente difficoltà nei trasporti. Proprio per questo, la prima preoccupazione di Poggi fu quella di evitare che si ripetessero simili episodi, e soprattutto che fossero sottratte al proprio controllo altre opere, ricorrendo anche a misure come la cessione dei diritti.

Le nuove garanzie legali ottenute grazie all'accordo con Pavolini e la pressione esercitata da Poggi e dalla RSI in merito ai quadri di Montagnana sembrarono almeno inizialmente condizionare la condotta delle truppe, anche se non nella misura sperata.

Intorno alla metà di luglio, ancora una volta per iniziativa tedesca, fu infatti parzialmente svuotato un altro deposito, quello di Oliveto. In questa occasione però le opere furono portate a Firenze e consegnate Soprintendenza. Come già per Montagnana, anche per Oliveto Poggi nota nella sua relazione che stando ai custodi il Castello non sembrava ancora minacciato dall'artiglieria alleata al momento dello svuotamento. Ancora

una volta quindi Poggi suggeriva che lo sgombero non avrebbe dovuto essere compiuto affatto, nonostante le opere fossero state consegnate alla Soprintendenza.

Le opere portate via da Oliveto furono quindi accompagnate dal custode del deposito e consegnate alla Soprintendenza il giorno dopo in piazza San Marco. Si ebbero però in questa occasione due significative eccezioni. Mancavano infatti due quadri provenienti dagli Uffizi, in particolare l'Adamo ed Eva di Cranach.

Poggi fu informato dal custode che le due opere erano state separate dalle altre e caricate su un'ambulanza. Si trattava di un dettaglio più che sufficiente a destare preoccupazione, aggravata dal fatto che Cranach era noto per essere uno dei pittori preferiti di Adolf Hitler.

In quegli stessi giorni Langsdorff, con cui Poggi aveva preteso un incontro già per la vicenda di Montagnana, si presentò a Firenze. Egli confermò l'impegno a far portare a Firenze le opere di qualsiasi deposito dovesse essere ancora svuotato, ed informato della sparizione dei Cranach si impegnò a garantirne la restituzione:

Il lunedì 17 luglio informai del fatto il Colonnello Langsdorff, che, nella notte fra il 17 e il 18, si recò ad Oliveto, e al ritorno mi fece sapere che non era il caso di preoccuparsi delle altre cose rimaste ad Oliveto, perché la località era rimasta abbastanza sicura; quanto ai due Cranach, egli ne era già sulle tracce, e restava personalmente responsabile della loro restituzione.⁴⁵⁸

Stando quindi alla testimonianza di Poggi, Langsdorff si limitò a rassicurarlo riguardo ai Cranach. Nello stesso incontro, il Soprintendente ottenne anche la promessa della riconsegna delle opere di Montagnana. A questo scopo, egli avrebbe dovuto consegnare a Langsdorff un elenco dettagliato delle opere in questione, così da verificare che fossero tutte restituite.

Nonostante questi impegni, Langsdorff lasciò Firenze il 19 luglio, subito dopo la sua visita ad Oliveto, senza nemmeno aspettare di ricevere dal Soprintendente l'elenco dettagliato da lui richiesto⁴⁵⁹.

Questo episodio però non poteva che accrescere la sfiducia di Poggi nel Kunstschutz e più in generale nei militari tedeschi. Il Soprintendente sarebbe quindi stato ancora più diffidente davanti a qualsiasi offerta di trasportare le opere verso nord, come quella di Baumann pochi giorni dopo. Proprio in seguito ad essa, il 28 luglio, Poggi riuscì a rivedere Langsdorff. Quest'ultimo negò di essere stato informato a riguardo e ancora una volta ribadì le proprie assicurazioni riguardo ai Cranach, senza però offrire dettagli sulla loro ubicazione né su quando esattamente sarebbero stati restituiti.

Da quel momento il Soprintendente non ebbe più contatti né con il governo della RSI, né con il Kunstschutz. Il blocco dei collegamenti con la città rese impossibile qualsiasi tentativo di portare via da Firenze le opere d'arte, ma anche di ricondurvi quelle ancora presenti nei diversi depositi. Esse si trovarono quindi completamente esposte ai rischi dovuti ai combattimenti ed al dispiegamento di truppe nei dintorni della città.

A differenza di quanto accaduto in precedenza, la Soprintendenza non poté più essere immediatamente coinvolta ed informata degli svuotamenti. Di conseguenza Poggi non fu nemmeno in condizione di appellarsi al

⁴⁵⁸ Poggi, *Relazione del Soprintendente alle gallerie e musei di Firenze*, Dott. Giovanni Poggi, 1 aprile 1945, p.4, NA WO 220/628.

⁴⁵⁹ Stando a quanto fu successivamente ricostruito dagli alleati, Langsdorff prese formalmente in consegna i due Cranach durante la visita ad Oliveto. Di conseguenza la promessa fatta a Poggi di rintracciarli e assicurarne la restituzione sarebbe stata fatta al solo scopo di placare almeno temporaneamente il Soprintendente.

Ministero, che comunque non aveva ancora ottenuto risposte dai militari tedeschi riguardo alle opere già asportate.

Gli unici in condizione di influire sulla condotta dei militari nei confronti dei singoli depositi furono quindi i custodi. Nonostante la loro mancanza di qualifiche, essi si trovarono investiti della straordinaria responsabilità di difendere i depositi di fronte agli occupanti. I soli strumenti a loro a disposizione per questo compito erano le dichiarazioni di inviolabilità ottenute dal Kunstschutz e i documenti forniti dal Cardinale dalla Costa, che ponevano le opere sotto la tutela dell'autorità ecclesiastica.

In alcune occasioni i custodi non ebbero successo, ma in altre essi riuscirono ad evitare che i militari portassero via le opere, anche quando i depositi furono occupati.

Un caso in cui il custode non riuscì ad impedire lo svuotamento, ma ottenne almeno una parziale risposta alle sue richieste da parte dei militari fu quello del deposito della Villa Medicea di Poggio a Caiano, per le cui opere il custode si fece rilasciare una ricevuta.

Si tratta di un documento molto interessante, perché fu la sola ricevuta prodotta in merito ai depositi toscani, ma soprattutto perché presenta l'elenco dei vari argomenti utilizzati dal custode Aldo De Luca nel tentativo di dissuadere i militari:

il sottoscritto [...] preleva dalla Villa Medicea di Poggio a Caiano (Monumento Nazionale) le seguenti opere d'arte, ivi depositate per trasportarle in località sicura da azioni belliche e precisamente nella città di Bologna. La presente dichiarazione esonera da qualsiasi responsabilità il Consegnatario delle opere stesse Sig. Aldo De Luca dipendente dall'Amministrazione delle Arti e l'Autorità Ecclesiastica del Paese.

Dichiara inoltre che il Signor Consegnatario gli ha fatto prendere visione dell'ordine del Generale Kesserling in data 23 dicembre 1943 col quale viene proibito l'accesso alla Villa alle truppe tedesche e della comunicazione di S.E. il Cardinale Elia Dalla Costa, Arcivescovo di Firenze, colla quale si dichiara che la Villa e tutte le opere d'arte che contiene è sotto la tutela della Santa Sede.⁴⁶⁰

Come si evince dal testo, la ricevuta aveva essenzialmente la funzione di sollevare il custode da qualsiasi responsabilità per l'accaduto, e includeva l'elenco completo delle opere coinvolte. Dato il suo scopo, essa si dilunga sugli sforzi messi in campo per prevenire la loro asportazione. Vi sono citati sia la dichiarazione di protezione preparata da Dalla Costa in accordo con Poggi, sia il cartello di divieto di ingresso alle truppe firmato da Kesserling e distribuito all'Amministrazione delle Arti dal Kunstschutz poco dopo la sua fondazione.

Naturalmente l'esistenza stessa della ricevuta rivela l'inefficacia di queste misure. Esse furono infatti ignorate dagli occupanti, e sembrano non averne condizionato le decisioni, nemmeno nel caso dell'ordine di Kesserling.

Salvo il riconoscimento rappresentato dalla ricevuta, redatta dal custode stesso e probabilmente priva di ufficialità, il solo risultato ottenuto da De Luca fu la notizia che le opere sarebbero state portate a Bologna. Questo dettaglio potrebbe suggerire un' almeno iniziale intenzione da parte dei tedeschi di consegnarle alle autorità italiane, o almeno di non nascondere l'ubicazione, ma anche in questo caso né il Soprintendente di Bologna né il governo della RSI furono informati in merito. È quindi probabile che si trattasse solo di un tentativo di placare il custode e indirettamente anche Poggi.

⁴⁶⁰ *MFAA Reports on Deposits of Art Treasures in Tuscany*, NA WO 220/628.

Indipendentemente dal dubbio valore delle informazioni in essa contenute, la ricevuta rappresenta certamente un tentativo conciliatorio da parte dei tedeschi, trattandosi della sola occasione in cui i militari furono disposti a rilasciare un simile documento.

La ragione di questo gesto è probabilmente da individuare nel fatto che lo svuotamento di Poggio a Caiano e quello poco precedente del deposito di Dicomano furono i soli ad avere sin dall'inizio una sanzione ufficiale. Essi infatti furono progettati direttamente da Langsdorff su ordine di Wolff, allo scopo di proteggere le opere spostandole da posizioni considerate particolarmente a rischio. Naturalmente una simile iniziativa rappresentava comunque una violazione degli impegni presi con le autorità italiane. Questi ultimi prevedevano che il Kunstschutz non agisse mai senza una precisa richiesta dell'Amministrazione delle Arti. È possibile che, data l'impossibilità di riportare le opere a Firenze e il rischio rappresentato dai combattimenti, Langsdorff fosse convinto di poter ottenere l'approvazione del Ministero a cose fatte, cosa poi effettivamente avvenuta.

Si trattava quindi di un contesto molto diverso da quello degli altri svuotamenti dei depositi toscani, in cui i rapporti tra militari e consegnatari furono tutt'altro che sereni.

L'episodio forse più conflittuale, almeno a quanto emerge dai rapporti, fu quello del Castello di Poppi, dove i militari si presentarono inizialmente per ispezionare il deposito alla ricerca di armi, per via della notevole attività partigiana nella zona. Le chiavi del deposito erano in questo caso, a quanto risulta dalle testimonianze raccolte dagli alleati, affidate al Commissario Prefettizio.

La prima ispezione fu cordiale e si concluse con l'invito da parte degli ufficiali tedeschi a murare le porte di alcune delle stanze per migliorare la sicurezza del deposito. Un secondo gruppo di militari si presentò però due giorni dopo e arrivò addirittura a sfondare le porte delle stanze di cui non erano disponibili le chiavi. Sempre stando alle testimonianze raccolte dagli alleati, gli stessi ufficiali conclusero la loro visita impossessandosi di una cassa e portandola via.

Una volta portata via questa prima cassa gli occupanti evacuarono la popolazione dal paese, annunciando che nella notte sarebbero state fatte brillare delle mine. Intorno alla mezzanotte i tedeschi avrebbero poi condotto lo svuotamento vero e proprio del deposito:

Verso le ore 24 un autocarro germanico per vie secondarie si avvicina al castello e si dispone nelle immediate adiacenze. Subito dopo un numero imprecisato di militari germanici inizia e conduce innanzi la scelta, il trasporto ed il carico di un numero imprecisato di casse asportate dai vari locali di deposito. L'impresa ha termine alle ore 6 del 23 agosto u.s. allorché l'autocarro si allontana. Secondo alcune testimonianze (Proposto Monsignor Ottorino Tiezzi e il Signor Gino Bartolini) prima di allontanarsi dal paese un ufficiale germanico che dirigeva l'impresa avrebbe avvertito le sentinelle germaniche che erano addette alla sorveglianza delle mine, di aver esaurito il proprio compito.⁴⁶¹

La testimonianza insiste particolarmente sull'atteggiamento circospetto dei militari tedeschi, notando come durante la seconda visita avessero parcheggiato il loro veicolo in modo da non attirare l'attenzione. Essa sembra suggerire che il desiderio di non avere testimoni fosse la ragione per cui fu minato ed evacuato il paese, e per

⁴⁶¹ Valentino Chierici, Ulderigo Signorini, B. Chiannini, D. Ottorino Tiezzi, *Relazione sull'asportazione delle opere d'arte depositate nel Castello di Poppi ad opera delle Forze Militari Germaniche, 26 settembre 1944*, p.2, in *MFAA Reports on Deposits of Art Treasures in Tuscany*, NA WO 220/628.

questo le sentinelle avrebbero atteso la notizia dell'avvenuto trasferimento delle opere. In realtà la dinamica dell'episodio rifletteva una prassi abbastanza normale nei casi in cui furono minati i villaggi.

Le testimonianze rilasciate agli alleati tendevano ovviamente a presentare in luce particolarmente negativa i tedeschi e ad assolvere da qualsiasi responsabilità i testimoni. Dalla descrizione questi ultimi risultavano infatti essere stati prima costretti sotto minaccia di violenza ad ottemperare alle richieste tedesche e poi addirittura allontanati per poter compiere indisturbati lo svuotamento.

Proprio questo atteggiamento difensivo degli ufficiali tedeschi suggerisce che le truppe fossero consapevoli della scorrettezza della loro condotta, o quantomeno si aspettassero una certa opposizione da parte degli italiani all'asportazione delle opere.

A conferma di questo timore di una possibile reazione, il giorno successivo si verificò un tentativo alquanto maldestro di correre ai ripari:

Alle ore 11.30 del 23 agosto u.s., giungono due Ufficiali Germanici: due sottotenenti. Essi domandano di conferire con il Commissario Prefettizio e prima ancora che questo si presenti si recano dalla Sig.ra Margherita Ved. Gherardi. Dopo pochi momenti la Sig.ra Gherardi accompagnata dai due ufficiali riunisce il Commissario Prefettizio, il Sig. Valentino Chierici ed il Proposto Monsignor Ottorino Tiezzi per alcune comunicazioni della maggior importanza.

La comitiva si dirige verso il Castello e strada facendo i due Ufficiali germanici attraverso la traduzione della Sig.ra Gherardi, fanno sapere:

- Che l'operazione effettuata nella nottata ha carattere Ufficiale e si è svolta per ordine del Comando Germanico.
- Che detta operazione mira soltanto a mettere in salvo le opere d'arte dai pericoli delle operazioni belliche in corso ed in particolare, dal pericolo dell'asportazione da parte delle truppe Anglo-Americane.
- Che il Comando Germanico è dolente di non aver potuto completare la sua opera provvedendo all'asportazione completa delle opere d'arte qui depositate.
- Che pertanto, intende affidare quanto è rimasto alla più vigile custodia della popolazione.
- Che, in questo intento bisognerebbe ripristinare rapidamente tutte le chiusure anche murarie demolite nella nottata.

Senonché il tempo stringe perché nelle prime ore del pomeriggio debbono essere fatte brillare le mine e pertanto i due Ufficiali debbono accontentarsi di una pulizia sommaria del cortile alla quale presenziano. Ultimata questa pulizia che mira a cancellare le tracce più grossolane e meno significative di quanto è accaduto i due Ufficiali si allontanano avvertendo che di lì a mezz'ora saranno fatte saltare le mine; ciò che purtroppo si verifica a partire dalle ore 14 circa.⁴⁶²

La conversazione riportata nella testimonianza sembra quindi ancora una volta rappresentare un tentativo di correre ai ripari dopo gli eventi del giorno precedente, cercando di legittimare una condotta decisamente discutibile da parte delle truppe. Si tratterebbe di uno schema non molto diverso da quello di Montagnana, anche se in questo caso l'obiettivo non era ottenere il consenso delle autorità italiane, ma semplicemente dare carattere ufficiale ad un'azione che certamente non era parsa tale alla popolazione civile.

⁴⁶² Ibid. pp. 2-3.

Da questa esigenza deriva il tentativo di inserire l'episodio nel quadro delle azioni promosse dal Comando militare tedesco, come quelle di Dicomano e Poppi, riprendendone anche la motivazione ufficiale, ossia la necessità di proteggere le opere dalla sottrazione degli Angloamericani.

Anche le scuse per non essere riusciti a svuotare completamente il deposito rientra perfettamente nell'immagine di iniziativa ufficiale di salvataggio delle opere che i due ufficiali intendevano presentare con le loro dichiarazioni.

Il rapporto suggerisce che la pretesa di ripulire il cortile fosse in realtà un tentativo di occultare le prove. Questa interpretazione contrasta con l'annuncio dell'ufficialità dell'iniziativa, ma potrebbe riflettere almeno in parte le motivazioni dei tedeschi. La pulizia del cortile avrebbe aiutato a far apparire quanto verificatosi nel deposito assolutamente normale, riducendo l'impressione di un evento violento che i resti delle mura demolite poteva trasmettere.

Naturalmente, è possibile che quanto affermato dai due ufficiali non fosse affatto falso, e che lo svuotamento del deposito fosse davvero stato autorizzato dal Comando. Le circostanze sembrano però suggerire che si fosse trattato di un'iniziativa autonoma da parte degli ufficiali coinvolti, che poi il Comando militare avrebbe provveduto a coprire. La dinamica dello svuotamento del deposito potrebbe infatti essere semplicemente dovuta al desiderio di evitare la prevedibile opposizione degli italiani, che avrebbero rallentato le operazioni.

Bisogna infatti notare che in questo caso il consegnatario delle chiavi non fu nemmeno in condizione di protestare, data la natura clandestina delle azioni dei militari, e l'atteggiamento particolarmente minaccioso che essi tennero stando alla testimonianza.

In questa occasione i responsabili *in loco* del deposito si trovarono quindi ad essere non soltanto impotenti di fronte alle decisioni degli occupanti, ma addirittura impossibilitati anche solo a influenzarne le azioni. Si trattò quindi di una situazione in cui i responsabili del deposito e le misure prese per proteggere le opere furono non soltanto ignorate, ma addirittura intenzionalmente negate dagli occupanti.

Quello del castello di Poppi non fu il solo svuotamento compiuto in assenza dei consegnatari del deposito. Lo stesso avvenne, seppure in una dinamica molto meno conflittuale, anche nel caso di Villa Bossi a Soci e dell'oratorio di Dicomano, che ospitavano rispettivamente sculture provenienti dal Bargello e da diverse chiese fiorentine e sculture provenienti però dagli Uffizi e dall'Opera del Duomo. In entrambe le occasioni non si verificarono però ispezioni o esami preventivi dei depositi alla presenza di testimoni tra i civili, e i tedeschi preferirono semplicemente evitare qualsiasi coinvolgimento delle autorità locali. Le operazioni di svuotamento si svolsero perciò dopo che i custodi erano stati sfollati, ed a loro insaputa.

La tendenza ad evitare il confronto con le autorità italiane fu quindi una caratteristica comune sia a svuotamenti almeno ufficialmente non programmati come quello di Poppi, sia a episodi di carattere ufficiale come quello di Dicomano, organizzato direttamente da *Kunstschutz*⁴⁶³.

⁴⁶³ Stando alla testimonianza di Poggi agli alleati, lo svuotamento del deposito di Dicomano era stato suggerito a Langsdorff dallo stesso Poggi nel loro incontro del 28 luglio. Il Soprintendente aveva però richiesto che le opere fossero portate a Firenze, cosa che non avvenne, ufficialmente perché il trasferimento verso Firenze fu ritenuto troppo rischioso.

Nel complesso i depositi di opere della Soprintendenza di Firenze il cui contenuto fu parzialmente o completamente portato oltre gli appennini furono in totale sei, nonostante molti altri fossero stati almeno visitati se non occupati dalle truppe, e queste ultime fossero state informate della presenza delle opere.

Non si può dire che siano stati svuotati i depositi più a rischio di danneggiamento, considerato che tra essi non vi fu l'unico effettivamente colpito da artiglieria, quello di Poppiano, né vi furono quelli in cui l'occupazione da parte dei militari provocò danni alle opere.

Nemmeno l'importanza del contenuto ne determinò la sorte, dato che tra i depositi che non furono svuotati ve ne furono alcuni contenenti opere di fondamentale importanza e tra i dipinti sottratti vi furono alcuni importantissimi capolavori.

Nel complesso quindi il trattamento dei depositi sembra essere stato determinato più da circostanze casuali e dalle decisioni completamente arbitrarie prese dagli ufficiali sul campo che non da un preciso piano, o da criteri di condotta definiti, con la sola eccezione degli svuotamenti organizzati direttamente da Langsdorff.

Indipendentemente dagli esatti motivi della scelta, il rischio corso dai depositi ed il fatto che fossero fuori dal controllo della Soprintendenza fornirono ai tedeschi un pretesto per giustificare le loro azioni, e soprattutto diedero loro la possibilità di agire.

Bisogna infatti notare che l'asportazione delle opere dai depositi fu resa possibile dalle particolari circostanze verificatesi nei dintorni di Firenze, che trasformarono i luoghi isolati scelti per ospitare le collezioni in parte del percorso dei due eserciti contrapposti.

Anche per questo i documenti della Soprintendenza, e soprattutto il rapporto di Poggi, tendono a minimizzare il pericolo corso dalle opere, ed enfatizzano come, al momento del loro svuotamento, i depositi non fossero sotto attacco. Si tratta di un dettaglio essenziale per determinare la legittimità della loro evacuazione, ma anche per giudicare la condotta della Soprintendenza.

Nel complesso, i danni effettivamente subiti dalle opere nei depositi furono tutto sommato limitati, anche se non inesistenti. La maggior parte di essi non fu però dovuta alle operazioni belliche vere e proprie, il che conferma almeno in parte la tesi che le opere fossero al sicuro nei depositi. Tale esito non sarebbe stato però prevedibile. I depositi furono infatti occupati e quindi usati a fini militari, e almeno uno di essi fu colpito, anche se non gravemente. Almeno inizialmente, gli alleati non erano neanche a conoscenza della presenza delle opere al loro interno, e quindi non avevano motivi per non colpirli.

Le opere in essi conservate avrebbero quindi potuto legittimamente essere ritenute in pericolo. Inoltre, dati i tempi richiesti per la loro evacuazione aspettare sino a quando i depositi fossero stati già sotto il fuoco nemico, come il rapporto di Poggi sembra suggerire, sarebbe stato impraticabile se non pericoloso.

L'interpretazione della situazione e della sicurezza dei depositi offerta da Poggi non costituisce quindi soltanto un modo per smentire la tesi dei tedeschi, ma rappresenta anche un tentativo di difendere le scelte della Soprintendenza, ed in particolare la riluttanza da essa dimostrata a riportare in città le opere.

Riconoscere il fatto che le opere si sarebbero trovate in pericolo nei depositi avrebbe infatti significato per la Soprintendenza un'autocritica significativa riguardo alla posizione tenuta nei mesi precedenti. Essa rischiava anzi di essere addirittura ritenuta indirettamente responsabile per la sottrazione delle opere.

Naturalmente, lo scetticismo di Poggi nei confronti delle offerte di collaborazione dei tedeschi e delle autorità centrali era a sua volta ben motivato, e le vicende successive confermano almeno in parte la legittimità dei suoi timori sulle intenzioni dei tedeschi. Si può però supporre che in caso di trasferimenti ufficiali e adeguatamente monitorati difficilmente i militari si sarebbero rifiutati di consegnare le opere alla destinazione prevista. In ogni caso, episodi come la visita di Baumann dimostrano che sarebbe stato rischioso anche riportare le opere in città, e di conseguenza la lentezza nel loro rientro era almeno in parte giustificata.

Resta però il fatto che la scelta di lasciare le opere nei depositi ebbe a sua volta un effetto negativo, e avrebbe potuto averne anche di peggiori.

Non solo infatti alcune di esse furono asportate, in alcuni casi anche senza misure adeguate per proteggerle durante il trasporto, e furono sottratte al controllo italiano, ma in diversi casi le opere furono anche danneggiate dai militari che occuparono o perquisirono i depositi.

Anche quando non furono portate via, esse furono infatti frequentemente scassate, le porte delle stanze che le ospitavano divelte e i dipinti spostati in nuove sale e danneggiati dalle truppe occupanti, spesso mentre i consegnatari assistevano impotenti. Uno degli effetti dell'assenza di un protocollo preciso fu infatti che ogni nuovo gruppo di militari che si presentava al deposito doveva essere informato della presenza delle opere, e persuaso a non portarle via e a rispettarle, non sempre con successo. Naturalmente i responsabili dei depositi avevano a disposizione il cartello firmato da Kesserling e, dove Poggi era riuscito ad inviarlo, anche il proclama di Dalla Costa. Essi però non sempre furono strumenti efficaci davanti ai militari, che consideravano il primo superato dalla trasformazione della Toscana in zona di operazioni ed il secondo privo di valore dopo la liberazione di Roma, che aveva ai loro occhi drasticamente ridotto l'influenza del Vaticano.

Il compito dei consegnatari dei depositi era quindi estremamente difficile, e fu ulteriormente complicato dalle prevedibili barriere linguistiche. Essi dovettero infatti a volte ricorrere ad interpreti non sempre disponibili per trattare con le truppe. Un'altra difficoltà era l'impossibilità di comunicare in tempi brevi con la Soprintendenza, che avrebbe almeno potuto esercitare un'influenza maggiore di quella di un singolo fattore. I custodi infatti in caso di problemi di condotta delle truppe non sarebbero certamente mai riusciti a presentare i propri reclami ai loro superiori.

Anche dopo l'arrivo delle truppe alleate, la situazione non sarebbe migliorata almeno fino all'intervento della Sottocommissione. Quest'ultima come già accennato venne a sapere solo in seconda battuta della presenza dei depositi, dopo che questi ultimi erano già stati utilizzati come alloggiamenti⁴⁶⁴.

Naturalmente, non tutti i responsabili dei depositi riuscirono a restarvi costantemente, ma alcuni furono sfollati dagli occupanti, o semplicemente fuggirono all'avvicinarsi degli scontri, lasciando quindi le opere senza nemmeno la pur debole protezione rappresentata dalla presenza di testimoni.

Un fattore determinante nella protezione delle opere fu quindi l'impegno dei responsabili dei depositi, e gli svuotamenti furono invece facilitati dalla loro assenza. Da questo punto di vista, la presenza presso i depositi di consegnatari particolarmente appassionati del loro compito rappresentava un enorme vantaggio. Probabilmente

⁴⁶⁴ Il fatto che i depositi fossero ancora in uso fu infatti segnalato alla Sottocommissione dall'inviato della BBC Vaughan Thomas. Egli si era recato a Montegufoni con il maggiore alleato Eric Linklater per intervistare il comandante delle truppe indiane lì stanziato. Linklater riconobbe fra le opere lì presenti la *Primavera* di Botticelli e poco dopo entrambi incontrarono Fasola che li informò riguardo agli altri depositi nell'area.

sotto questo aspetto la scelta di affidare questa responsabilità a quanti si trovavano sul posto, per quanto indubbiamente meno costosa, fu forse controproducente.

Una riflessione in questo senso fu espressa da Cesare Fasola, che nel luglio 1944 si recò al deposito di Montegufoni. Una volta informato della situazione egli la commentò in questi termini nel suo diario:

Ora che conosco la topografia di questi luoghi e la relativa facilità di accesso, mi domando come mai non si siano sorvegliati periodicamente e spesso questi ricoveri. Altro errore è stato quello di non dare compiti di sorveglianza a qualcuno dei nostri dipendenti, tra cui non mancano i fannulloni! E di stabilire contatti per le informazioni.⁴⁶⁵

Si tratta di un'opinione particolarmente interessante, perché Fasola fu il solo funzionario della Soprintendenza a sperimentare direttamente le condizioni dei depositi e le difficoltà di rapporti con i militari tra la fine di luglio e l'inizio di agosto 1944. Le parole citate furono scritte proprio durante questo periodo, nella forma di lettere alla moglie. Esse quindi riflettono la frustrazione di quei giorni, ma soprattutto sono frutto di una precisa conoscenza della situazione nei depositi in questione, da lui dettagliatamente descritta in quelle stesse pagine, e delle misure necessarie per proteggerli.

Vista la sua esperienza, Fasola riteneva che un maggiore coinvolgimento della Soprintendenza negli sforzi di protezione e sorveglianza dei depositi avrebbe potuto essere determinante per la sicurezza delle opere. Se infatti la custodia dei depositi fosse stata affidata a funzionari della Soprintendenza questi avrebbero potuto esercitare una maggiore influenza sugli occupanti sfruttando l'ufficialità del proprio ruolo. In aggiunta, essi avrebbero avuto le competenze per provvederne alla tutela e controllarne le condizioni.

Per le stesse ragioni, sarebbe stato utile offrire ai custodi un modo efficace per comunicare con gli uffici di Firenze, così essi avrebbero potuto informare la Soprintendenza della situazione nei depositi, cosa che non era avvenuta nel caso di Montegufoni. Le difficili condizioni del deposito erano infatti completamente ignote alla Soprintendenza, nonostante i tentativi di inviare messaggi a Firenze da parte dei consegnatari. Fasola ne fu informato da questi ultimi non appena arrivato al deposito. Nella stessa occasione egli scoprì anche che l'ultima visita al deposito risale al dicembre 1943. La cosa che stupì notevolmente il funzionario, secondo il quale l'importanza dei depositi avrebbe imposto un maggiore impegno a monitorarli da parte della Soprintendenza.

Il tono critico nei confronti delle decisioni di Poggi emerge ancora più chiaramente poco più avanti, nelle pagine scritte dopo il primo incontro con gli alleati, in cui egli elencava nel dettaglio gli errori commessi:

Si aggiunge la altrettanto criminale propaganda, per cui gli inglesi avrebbero certamente bombardato Firenze, ed era delitto da denunciare chi dicesse diverso; e ne è derivata questa psicosi per cui si è commesso l'immenso errore di sparpagliare sotto i cannoneggiamenti i nostri tesori.

Ma quanti altri errori! I dipinti messi in giusta pendenza per ricevere i mattoni crollati dai soffitti (bisognava voltarli contro il muro); l'averli riuniti in modo che un solo incendio ne avrebbe distrutti i più preziosi; l'averli tutti collocati (Cimabue, Giotto, Botticelli, ecc....) sotto soffitti enormi e altissimi di legno, non aver curato i collegamenti per la sorveglianza e le notizie; non aver utilizzato il nostro personale, che ha passato un periodo di ozio, magari in villeggiatura [...]⁴⁶⁶

⁴⁶⁵ C. Fasola, *Diario di guerra di Cesare Fasola da Montegufoni (luglio-agosto 1944)*, in Cecconi 2015 p. 213.

⁴⁶⁶ Ibid. p. 229.

In questo caso Fasola riprendeva quindi le già espresse considerazioni sul personale, ma vi aggiungeva altre critiche sull'organizzazione dei depositi. Esse riguardavano la collocazione delle opere, che a suo giudizio non erano state disposte in modo tale da proteggerle in caso di bombardamento dei depositi. Questo ovviamente avrebbe potuto anche dipendere da successivi spostamenti subiti dalle opere e non dalla loro collocazione iniziale. Il loro stato rifletteva però se non una trascuratezza nella programmazione da parte della Soprintendenza quantomeno la mancata informazione in merito ai criteri di sicurezza per i depositi, che la Direzione Generale aveva più volte comunicato alle Soprintendenze. Nel complesso l'impressione è che la Soprintendenza non avesse davvero considerato la possibilità di un bombardamento dei depositi, ritenendo la loro ubicazione una protezione sufficiente per le opere. Si trattava di una scelta quantomeno miope. Come però nota Fasola, la decisione era almeno parzialmente dovuta alla convinzione che il solo rischio fosse rappresentato dai bombardamenti su Firenze e non sui depositi. In realtà il capoluogo toscano fu effettivamente colpito, ma in maniera piuttosto limitata, e i depositi furono messi a rischio perché raggiunti dalla guerra.

La descrizione di Fasola denuncia quindi una considerevole negligenza nella gestione dei depositi, da lui attribuita esplicitamente alla Soprintendenza. La sua posizione critica nei confronti di quest'ultima e la sua sorpresa in merito all'organizzazione dei depositi è particolarmente interessante perché pochi mesi dopo lui stesso fu uno degli autori delle cronache sulla vicenda delle opere fiorentine, che presentavano la condotta di Poggi in termini molto positivi⁴⁶⁷.

Ovviamente date le circostanze (le pubblicazioni in questione furono scritte quando i quadri sottratti dai tedeschi non erano ancora stati restituiti) sarebbe stato quantomeno inopportuno esprimere pubblicamente una qualsiasi critica verso la Soprintendenza. Essa infatti avrebbe distratto dalla denuncia della condotta dei tedeschi, su cui doveva invece concentrarsi la propaganda.

La differenza tra le riflessioni private e pubbliche di Fasola non è quindi stupefacente, ma conferma la natura poco oggettiva delle pubblicazioni del primo dopoguerra, soprattutto riguardo alla condotta dell'Amministrazione delle Arti.

Lo stesso valeva anche per gli alleati, che furono sempre molto attenti a non criticare la Soprintendenza di Firenze. I loro rapporti lasciano trasparire una certa perplessità in merito al mancato trasferimento in città delle opere, che una delle prime relazioni prodotte dopo la scoperta del primo deposito definì il risultato di "a regrettable error of judgement"⁴⁶⁸.

Si tratta di una valutazione probabilmente accurata, dato che questa lentezza causò quello che fu probabilmente il maggior pericolo corso dal patrimonio artistico mobile italiano durante il conflitto, pari soltanto all'episodio di Montecassino. Bisogna però riconoscere che questo pericolo fu il risultato di un'eccezionale serie di circostanze. Il Soprintendente avrebbe anche legittimamente potuto ritenere l'eventualità di un trasferimento a nord delle opere un rischio ancora maggiore, timore che del resto sarebbe stato parzialmente confermato dalla condotta dei funzionari della RSI.

⁴⁶⁷ Si vedano Fasola 1945a e soprattutto 1945b.

⁴⁶⁸ Col. G.R. Upjohn, *Deposits of Works of Art in the Florence area*, 7 agosto 1944, NA WO 220/628. Una valutazione abbastanza critica della condotta di Poggi fu espresso al Ministero anche da Castelfranco, che però ammetteva di non avere seguito personalmente i lavori della Soprintendenza perché era già stato rimosso dall'incarico. (Castelfranco al Ministro della Pubblica Istruzione, 3 ottobre 1944, ACS, MPI, AABBA Div. I pers. Cessato 1956 b.125.)

Nonostante questo, le decisioni di Poggi lasciarono perplessi gli alleati, e non dovettero riuscire gradite nemmeno al personale della Direzione romana, le cui offerte di trasferire in Vaticano le opere dei depositi erano state più volte ignorate dal Soprintendente. Sia gli uffici centrali che gli alleati consideravano però prioritario il recupero delle opere d'arte sottratte dai tedeschi. Essi quindi ritennero preferibile astenersi dalle critiche e concentrare l'attenzione sulle responsabilità di questi ultimi, soprattutto vista l'importanza del ruolo di Poggi. In quel momento infatti la sua collaborazione era essenziale perché le operazioni di epurazione avrebbero portato alla sospensione del Soprintendente ai Monumenti di Firenze. In aggiunti, anche quello di Pisa era a rischio, proprio quando i monumenti della città stavano affrontando una gravissima emergenza per le conseguenze del conflitto.

5.5 *Il camposanto di Pisa*

Nell'estate del 1944, la Soprintendenza ai Monumenti ed alle Gallerie di Pisa era retta dall'architetto Pietro Sanpaolesi. Egli vi era stato trasferito per dirigerla dalla Soprintendenza alle Gallerie di Firenze nel luglio 1943, a guerra già iniziata.

Probabilmente anche per la novità del suo incarico, il Soprintendente continuò a recarsi spesso a Firenze. Proprio nel fiorentino fu trovato dagli alleati agli inizi di agosto 1944, molto prima della completa liberazione di Pisa.

Sanpaolesi rivelò loro di essere lontano dalla propria sede dal precedente 13 giugno. Naturalmente la notizia destò non poco stupore negli alleati, e fu considerata dai funzionari MFFA alla stregua di una defezione. Il Soprintendente era infatti lontano dai propri uffici da più di due mesi.

Egli fu immediatamente arrestato e interrogato sulla situazione a Pisa, ma poteva fornire pochissime e generiche informazioni, risalenti oltretutto a molto tempo prima. In aggiunta, gli fu ordinato di produrre una relazione per giustificare la sua presenza a Firenze.

In questo rapporto, il Soprintendente spiegava che la sua auto era stata confiscata dai tedeschi proprio il 13 giugno, mentre egli era in visita a Firenze per ragioni di ufficio:

La circostanza iniziale fu puramente fortuita, poiché il 13 giugno, trovandomi a Firenze per ragioni di ufficio, fu improvvisamente sospesa dai tedeschi ogni circolazione di civili con qualsiasi mezzo di locomozione e fu iniziata la requisizione di tutte le automobili e biciclette che fossero trovate a circolare, anche se regolarmente autorizzate come era il caso della mia automobile autorizzata per il servizio della Soprintendenza di Pisa. Avvenuto ciò, cercai di ottenere dai Comandi germanici l'autorizzazione a recarmi con qualunque mezzo a Pisa, ma fu impossibile ottenerla.⁴⁶⁹

La testimonianza di Sanpaolesi presentava quindi la sua assenza come forzata dalle circostanze. Essa sarebbe infatti stata dovuta al rifiuto di collaborare dei tedeschi, che gli avrebbero impedito di rientrare a Pisa, prima confiscando l'auto e poi negandogli il permesso di circolazione. Ad ulteriore elemento di discolpa egli citava i suoi tentativi di ottenere i permessi e il fatto che possedesse tutte le dovute autorizzazioni.

Egli proseguiva sottolineando di non aver mancato, pur essendo bloccato a Firenze, di proseguire nel proprio impegno per la Soprintendenza. Si era infatti occupato del trasferimento delle opere pisane in un nuovo deposito nel fiorentino, e di far arrivare a Pisa i fondi stanziati dal Ministero per la Soprintendenza e bloccati a Firenze.

⁴⁶⁹ P. Sanpaolesi, *Spostamento del Soprintendente da Pisa a Firenze*, 11 agosto 1944, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b.93.

Egli specificava di avere comunque avvisato i propri uffici della propria prolungata assenza e ottenuto conferma della stabilità della situazione.

L'immagine di Sanpaolesi costretto suo malgrado a restare a Firenze, che il Soprintendente si sforzava di presentare, era però smentita dalla seconda parte della testimonianza. In essa egli rivelava di essere riuscito a recarsi a Calci, dove la Soprintendenza era stata trasferita dopo la distruzione degli uffici nei bombardamenti, per consegnare i nuovi ordini di pagamento:

Il 6 luglio con una bicicletta della Soprintendenza di Firenze tentai di recarmi a Pisa e Calci passando per Pistoia e Lucca. [...] A Calci, dove giunsi verso le 19, mi fu riferito subito sulla situazione dagli impiegati residenti in Calci. Tale situazione si era molto aggravata dalla mia ultima permanenza. Non c'erano più, perché interrotti dai tedeschi, i servizi della luce, acqua e tram, ed era vietato il transito sulle strade per percorsi superiori ai cinque chilometri senza speciale permesso. La città di Pisa che aveva subito ripetuti bombardamenti in seguito ai quali erano stati abbattuti quasi tutti i ponti era stata abbandonata anche dall'ultima parte di popolazione civile che ancora vi risiedeva (circa 10000 persone). A Calci dove gran parte di questa popolazione si era riversata non erano più aperte le due trattorie che fino allora c'erano e non si trovava pane. Nella Certosa i ricoveri di opere d'arte erano in perfetto ordine murati e mascherati. Il personale della Soprintendenza residente in Certosa era tutto al suo posto e così pure tutti i custodi e la guardia notturna. D'altra parte, data la estrema difficoltà di circolazione, la mancanza di ogni mezzo di trasporto, di ogni specie di materiale, cui si aggiungeva la difficoltà, per non dire impossibilità, di rapporti, già da tempo esistente, coi tedeschi che mutavano di continuo l'opera della Soprintendenza era limitata forzatamente alla custodia dei depositi dei rifugi delle opere d'arte. Il giorno successivo al mio arrivo potei constatare in Pisa bombardamenti ai ponti, senza potere in nessun modo provvedere, specialmente per la chiesa di S. Michele in Borgo. Detti disposizioni per i pagamenti da fare non appena fossero riscossi gli ordinativi che avevo portato e ripartii per Firenze dove tenevo a sorvegliare i rifugi dell'Ugolino e del Poggio a Caiano. A Firenze rimasi fino al 10 agosto.⁴⁷⁰

La relazione rivela quindi che la permanenza a Firenze non fu, come suggerito nella parte iniziale, forzata dall'impossibilità di rientrare. Egli infatti era stato in grado di raggiungere i propri uffici. L'assenza dalla propria sede fu quindi una precisa scelta da parte di Sanpaolesi, certamente comprensibile e legittima viste le condizioni in città, ma comunque intenzionale.

Egli provava a giustificarsi insistendo sulle terribili condizioni di vita nell'area, e su come la Soprintendenza avesse ben poca influenza nella città occupata. Secondo Sanpaolesi, la sua assenza non avrebbe quindi avuto conseguenze significative, e anzi egli avrebbe potuto rendersi più utile nella sorveglianza dei depositi delle opere da Pisa nel fiorentino.

Quella di restare a Firenze fu come già detto una decisione legittima, ma ben diversa da quella presa in circostanze non molto dissimili dai Soprintendenti di altre città. Gran parte dei funzionari preferirono infatti restare nei propri uffici o se sfollati nelle vicinanze della propria sede per poter se non intervenire almeno monitorare i danni ai monumenti e tentare ove possibile le necessarie opere di recupero. La Soprintendenza di Pisa sembrava però aver rinunciato a questo compito.

Sanpaolesi fu quindi il primo Soprintendente di una città italiana a non essere stato trovato all'interno della propria area di competenza dagli alleati.

⁴⁷⁰ Ibidem.

Questa differenza tra la condotta di Sanpaolesi e quella dei suoi colleghi, unita al suo *status* di squadrista, indusse gli alleati a sospenderlo immediatamente dall'incarico. Essi ovviamente sollevarono il problema del suo ruolo con la Direzione Generale, che chiese l'invio di copia di tutte le dichiarazioni da lui rilasciate e ne confermò la sospensione.

Nonostante l'opinione non particolarmente lusinghiera sulla sua condotta, il giudizio su Sanpaolesi degli alleati non era però completamente negativo. Fu infatti immediatamente evidente la sua competenza, come attesta la sua descrizione del funzionario MFAA della V armata Deane Keller nella relazione sul suo primo interrogatorio:

Sanpaolesi is apparently very competent, but was by his own admission a fascist at 19 and is alleged to be Fascist in sympathies as of today, by the partisans.⁴⁷¹

La competenza del Soprintendente in merito alla propria città era particolarmente importante per i funzionari MFAA, ma le informazioni in suo possesso erano molto poco aggiornate. Pisa era infatti in quel momento ancora terreno di scontro. Inoltre, dal 23 luglio la città era divisa dalla linea dell'Arno, con il sud in mano agli alleati ed il nord ancora controllato dai tedeschi. Si trattava quindi di una situazione che avrebbe accresciuto in modo significativo il rischio per i monumenti cittadini.

Naturalmente questi sviluppi resero ancora più preoccupante l'assenza del Soprintendente. Lo stallò si sarebbe infatti protratto per più di un mese, ritardando qualsiasi intervento di recupero.

La mancata presenza di Sanpaolesi non significò però la totale assenza di interventi. Lo dimostra la vicenda di quella che fu considerata la più grave perdita di affreschi in Italia dopo quella degli Eremitani, ossia l'incendio del Camposanto, avvenuto ancora prima che Sanpaolesi incontrasse gli alleati⁴⁷².

L'area del Duomo era infatti stata oggetto di cannoneggiamenti a partire dal 25 luglio. La sera del 27 le granate degli alleati avevano colpito il Camposanto, dando fuoco alle travi del tetto, particolarmente infiammabili alla fine di una giornata calda e secca. Quanto seguì è stato ampiamente descritto nei resoconti dei protagonisti⁴⁷³.

L'incendio fu notato quasi immediatamente da alcuni operai dell'Opera del Duomo, che si erano rifugiati da giorni a vivere nella Cattedrale. Questi chiamarono Bruno Farnesi, capotecnico del Duomo, che intervenne con altri operai dell'Opera per tentare di sedare le fiamme. Mancando l'acqua corrente, per via del taglio delle condutture deciso dagli occupanti, la sola fonte idrica era però il pozzo presente in Piazza Duomo, evidentemente insufficiente. Di conseguenza invece di spegnere il fuoco fu deciso di tentare di isolare la porzione di tetto in fiamme. Il caldo estivo ed il vento a favore contribuirono però a far crescere molto in fretta l'incendio, ed in aggiunta il fuoco di artiglieria si era molto intensificato, cosa che rese impossibile la permanenza sul tetto. Fallito anche questo tentativo, Farnesi provò a rivolgersi ad un ufficiale tedesco⁴⁷⁴, che dichiarò impossibile isolare

⁴⁷¹ Keller, *Interview with Sanpaolesi, Supt. Monuments & Galleries Pisa, Lucca, Livorno, Apuania, Pistoia*, 17 agosto 1944, NA WO 204/2637.

⁴⁷² La vicenda del Camposanto destò immediatamente ampia attenzione. Tra gli studi più recenti si segnalano le sezioni dedicate al Camposanto da Franchi 2006 e Coccoli 2017 pp. 199ss.

⁴⁷³ La descrizione che segue è basata sulla *Relazione sui danni subiti dal Camposanto Monumentale di Pisa* preparata dalla Soprintendenza, essenzialmente sulla base di quanto riferito da Farnesi, in ACS, MPI, AABBBAA Div. II 1934-40 b.93. Per le altre fonti si veda Franchi 2006 p.86ss.

⁴⁷⁴ Il primo rapporto di Keller, che deriva anch'esso dal racconto di Farnesi con alcune note dell'Arcivescovo, ne parla però come di un "private soldier", che avrebbe provato anche lui a salire sul tetto ed isolare l'incendio. (Keller, *MFAA inspection Pisa, Calci*, 7 settembre 1944, NA WO 204/2637)

l'incendio con della dinamite e rispose che non poteva fornire uomini per aiutare nelle operazioni. A quel punto non si poteva far altro che lasciare che le fiamme divorassero l'intera superficie del tetto.

È interessante quindi notare che, nonostante l'assenza dei funzionari della Soprintendenza, a intervenire per tentare salvare il Camposanto fu comunque personale qualificato. Furono infatti i dipendenti dell'Opera del Duomo ad impegnarsi per contrastare e fermare le fiamme, anche se la scarsa collaborazione degli occupanti e le condizioni sfavorevoli resero assolutamente vani tutti i loro sforzi.

L'incendio non generò fumo tale da danneggiare in modo significativo le pareti affrescate, ma il calore delle fiamme ebbe conseguenze ancora più gravi.

Esso fu talmente intenso da fondere il piombo delle coperture, recentemente riparate dopo il primo bombardamento del Camposanto⁴⁷⁵. Il metallo colò sugli affreschi, distruggendo la pittura ed in alcuni casi alterandone i colori, e su sarcofagi e statue che decoravano il camposanto, che si spezzarono per il calore. Come spiega la prima valutazione dell'Istituto centrale del Restauro, fu proprio questo a determinare i danni più gravi:

Raddoppiò la gravità dell'incendio il fatto che il tetto era coperto di lastre di piombo, che liquefacendosi ridussero il Camposanto in un mare incandescente. I danni che ne derivarono furono gravissimi per gli affreschi, meno gravi per le sculture, mentre la struttura architettonica esterna e interna ne è uscita quasi incolume.⁴⁷⁶

Secondo questa relazione, probabilmente la più affidabile prodotta in merito, fu quindi proprio la copertura in piombo a danneggiare più gravemente gli affreschi. La relazione della Soprintendenza evitava invece di insistere su questo aspetto e si concentrava soprattutto sulla loro "cottura".

Come spiega il rapporto, la situazione degli affreschi fu resa ancora peggiore dal ritardo negli interventi di messa in sicurezza. Questi rimasero infatti impossibili fino all'arrivo degli alleati, lasciando quindi gli affreschi senza la minima protezione dalle intemperie:

Fino alla liberazione di Pisa gli affreschi rimasero allo scoperto, esposti al sole torrido dell'agosto e agli acquazzoni, cosicché certamente le condizioni già gravi peggiorarono assai.⁴⁷⁷

Si trattò di un intervallo di tempo molto significativo. I tedeschi infatti si ritirarono da Pisa solamente alla fine di agosto, dopo aver minato i lungarni. Il funzionario MFAA raggiunse quindi la parte settentrionale della città il 2 settembre, e riuscì a condurre una prima ispezione dell'area di Piazza dei Miracoli solo il giorno successivo.

Per più di un mese il Camposanto rimase quindi come lo aveva lasciato l'incendio. Esso fu anche oggetto di diversi episodi di saccheggio, legati essenzialmente a tentativi di rubare il piombo fuso che si era sciolto lungo le pareti.

⁴⁷⁵ Il Camposanto era infatti stato colpito una prima volta nel dicembre 1943 da un bombardamento inglese, che aveva parzialmente distrutto il tetto dell'edificio, costringendo la Soprintendenza ad effettuare le riparazioni d'urgenza, ricorrendo ad un prestito dalla Prefettura per finanziarle.

⁴⁷⁶ *I danni al Camposanto vecchio di Pisa*, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1940-45 b.137. Il documento non è né firmato né datato ma per la descrizione dell'avanzamento dei lavori risale sicuramente alla prima metà di settembre, ed il "Notiziario Nazione Unite" del 23 settembre ne cita alcuni estratti come "risultati degli accentramenti compiuti dall'Istituto del Restauro". Si tratta quindi probabilmente della relazione prodotta da Brandi dopo la sua visita a Pisa per constatare i danni del 12 settembre.

⁴⁷⁷ Ibidem

Il problema era però che gli affreschi erano rimasti completamente esposti agli elementi, comprese le frequenti piogge, pericolosissime per la pittura, che ne causarono spesso la perdita.

Difficilmente però la Soprintendenza avrebbe potuto garantire un maggior successo degli sforzi di protezione. Come attesta la testimonianza di Sanpaolesi, infatti, i rapporti con i tedeschi non erano tali da poter sperare di ottenere da parte loro maggiore collaborazione di quella ricevuta da Farnesi. In quel contesto non sarebbe certo stato possibile ovviare alla mancanza di risorse e all'assenza di luce ed acqua. Sarebbe però potuto essere tentato almeno il contenimento dei danni successivi, se non altro tenendo sotto controllo le condizioni del Camposanto.

Come già accennato, solo con l'arrivo degli alleati fu possibile intervenire sulla situazione, la cui gravità rese evidente anche l'esigenza di una Soprintendenza operativa.

Proprio per questo, nonostante la sua rimozione dall'incarico, Sanpaolesi fu richiamato a Pisa per seguire i lavori di copertura e restauro degli affreschi, o almeno della parte di essi che poteva essere salvata. Lo annunciava la relazione in merito dell'ufficiale MFAA della V armata Deane Keller, che data la situazione difficile si assunse la gestione dell'area di Pisa al posto del responsabile regionale Fred Hartt:

For the information he has, despite the implications that he is a "Squadrist", Supt. of Monuments for Pisa Sanpaolesi, will be sent to the city to assist. He will be told that this is not a permanent appointment.⁴⁷⁸

Come spiega Keller, la ragione principale del coinvolgimento di Sanpaolesi era proprio la sua preparazione sui monumenti locali. Questa infatti rendeva insostituibile in un momento in cui gran parte di essi aveva bisogno di essere restaurata.

Il Soprintendente ritornò a Pisa il 12 settembre, in contemporanea alla visita di Brandi e del Vicedirettore della Sottocommissione MFAA Ward-Perkins per controllare le condizioni del Camposanto.

Fino a quel momento gli interlocutori locali delle autorità MFAA erano stati il professor Biagi, direttore dell'Opera del Duomo, e il già citato Farnesi. Si trattava di un ruolo importante, perché erano già cominciati i primi interventi. Durante i dieci giorni successivi all'arrivo al Camposanto di Keller fu infatti disposta la sorveglianza per l'area, iniziata l'opera di raccolta dei frammenti e ripulitura dal piombo dell'area. Inoltre, fu pianificata la costruzione delle coperture degli affreschi, assolutamente essenziale per proteggerle dagli elementi ma anche molto complicata in termini di progettazione. Bisognava infatti evitare che le installazioni danneggiassero ulteriormente le opere⁴⁷⁹. Naturalmente però i lavori di restauro vero e proprio non potevano certamente essere affidati a Biagi ed agli alleati, ma sarebbero stati invece responsabilità delle autorità italiane, ed in particolare di Sanpaolesi e Brandi.

⁴⁷⁸ Keller, *MFAA inspection Pisa, Calci*, 7 settembre 1944, p. 4 NA WO 220/627.

⁴⁷⁹ La straordinaria velocità con cui gli alleati riuscirono ad intervenire non appena arrivati nell'area, dopo due mesi in cui il complesso era stato lasciato esposto dimostra certamente l'efficienza di Keller. Essa fu però soprattutto il risultato dell'impegno del gen. Hume, che visitò personalmente il Camposanto e ne fu particolarmente colpito, tanto da mettere a disposizione di Keller in tempi record i materiali necessari e i genieri militari alle sue dipendenze. Gli sforzi di Hume furono tali da indurre il Ministro De Ruggiero ad inviargli il 26 settembre una lettera di ringraziamento personale per il suo ruolo nella tutela del Camposanto. Naturalmente si trattava di un'azione doverosa dati i rapporti tra governo italiano e alleati, ma si trattò di un evento unico, che conferma l'importanza attribuita al monumento.

La situazione del Camposanto era infatti molto complicata, come dimostra la relazione prodotta più di un mese dopo, che descriveva nel dettaglio i danni subiti nelle varie sezioni.

Si può affermare che ad esclusione del bordo superiore comprendente la fascia decorativa, gli affreschi dell'ordine superiore a partire dalle storie di San Ranieri e di Andrea Bonaiuti fino a tutto il lato occidentale non hanno subito danni apprezzabili, e si crede, neppure alterazioni sensibili del colore, in questi affreschi invece come su quasi tutti gli altri i ritocchi ed i rifacimenti posteriori hanno assunto un colore rossastro quasi un colore mattone scuro che denuncia chiaramente parti rifatte o coperte da ridipinture. [...] La parte bassa di questa parete invece già in parte perduta è costituita da affreschi trasportati su telaio ed ha avuto alcuni di questi bruciati a causa delle tele o intelaiature a rete che si sono accartocciate sotto l'azione del calore e quindi più facilmente sono state investite dalle fiamme.

Scarsi danni ha subito la parete occidentale i cui affreschi di Tommaso Ghirlanda e Filippo Guidotti da Lucca non hanno avuto danni.

La parete settentrionale invece è molto danneggiata. Del ciclo di affreschi del Gozzoli oltre alle estese cadute di colore elencate qui sotto non restano nelle parti superstiti altro che ombre grigiastre leggermente in tinte degli antichi colori. Le superfici di questi sono disintegrate in particelle, squame e polvere minutissima che aderiscono labilmente all'intonaco e la cui opera di fermatura richiederà mezzi ingenti ed eccezionali precauzioni.

[...] La parete orientale è essa pure assai deteriorata. Caduto in gran parte l'affresco con la Resurrezione di scuola pisana e probabilmente come gli altri vicini, di Francesco Traini, danneggiata l'Ascensione o apparizione di Cristo agli apostoli. Deteriorato superficialmente anche da incrostazioni di piombo questo e l'altro adiacente della Crocifissione. Restaurabili tutti poiché di tutte le parti cadute si sono recuperati in gran parte i frammenti. Il primo tratto della parete meridionale ha esso pure subito gravi danni. Gli affreschi del Trionfo della Morte, del Giudizio Universale e della Tebaide sono variamente danneggiati. Estese cadute di intonaco nella Tebaide e nel Trionfo della Morte, del quale è perduto il gruppo degli storpi in basso al centro, e pericolosissimi sollevamenti e distacchi nell'intonaco dell'incanniccato hanno richiesto opere di trattenuta da considerarsi di primissimo intervento e alle quali dovranno seguire consolidamenti più efficienti seppure provvisori in attesa di un restauro che li riassicuri stabilmente alla parete. Ma oltre all'alterazione dei colori, qui avvenuta in misura molto minore che non nei dipinti del Gozzoli, si nota un esteso disquamamento di tutta la pellicola del colore che quindi dovrà essere consolidato quasi tutto. Si sono salvati i colori chiari, ed i gialli, quindi in gran parte i visi ed i fondi, mentre i verdi, i rossi e gli azzurri hanno subito una più violenta cottura che oltre ad alterarne il tono ha prodotto distacchi e squamature notevoli. Anche qui, i ritocchi sono arrossati in generale, mentre l'azzurro dei cieli si è mutato in grigio azzurro, specialmente nel Trionfo della Morte. [...]

Quasi intatto il Giudizio Universale, seppure un poco velato all'Inferno già danneggiato in passato e molto restaurato.

Più danneggiato per cadute ed alterazioni del colore la Tebaide, nella quale si è perso per azione di una violenta pioggia la figura assai bella del Cristo che apparisce ad un monaco.⁴⁸⁰

La relazione rivela chiaramente la terribile entità dei danni, soprattutto per quanto riguardava il gruppo degli affreschi del Gozzoli, quasi del tutto perduti. Essa però, oltre ad offrire una dettagliata descrizione dello stato delle pitture, presentava anche alcune valutazioni in merito alla possibile ragione delle alterazioni da esse subite e soprattutto indicava gli interventi più opportuni. La precisione di questa analisi, rifletteva certamente il tempo

⁴⁸⁰Soprintendenza di Pisa, *Relazione sui danni subiti dal Camposanto Monumentale di Pisa*, 4 ottobre 1944 pp. 2-6, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1940-45 b.137.

trascorso dagli eventi. L'intervallo aveva infatti permesso di studiare la questione in modo approfondito. La qualità della relazione dimostrava però anche la competenza e preparazione del Soprintendente in merito.

Nonostante Sanpaolesi fosse un ingegnere architetto, la sua formazione chimica e l'esperienza di restauri accumulata a Firenze lo rendevano adeguato a seguire i lavori. Le sue competenze spiegano la decisione di reintegrarlo alla Soprintendenza da parte del Ministero e degli alleati, che avevano bisogno di persone preparate per seguire gli interventi urgenti sul Camposanto. Esso infatti doveva essere urgentemente coperto e soprattutto di cui andavano recuperati appena possibile i frammenti ancora salvabili.

Queste caratteristiche non erano però certamente sufficienti ad assicurargli il sostegno e soprattutto la fiducia dei suoi superiori, come dimostrano gli accordi presi in merito al restauro vero e proprio. Quest'ultimo, come dichiara la relazione dell'ICR, sarebbe invece stato affidato alla direzione tecnica dell'Istituto:

Intanto è stata iniziata la copertura provvisoria degli affreschi e la raccolta dei frammenti. Il restauro sarà condotto sotto la direzione tecnica dell'Istituto Centrale del Restauro in collaborazione con la locale Soprintendenza ai Monumenti.⁴⁸¹

Gli accordi prevedevano quindi che i restauri non fossero gestiti autonomamente dalla Soprintendenza, che però avrebbe comunque dovuto collaborare ai lavori.

È interessante notare come la relazione considerasse Sanpaolesi ancora responsabile della Soprintendenza, mentre la contemporanea relazione di Ward Perkins lo definiva "former Superintendent of Monuments", non riconoscendo quindi nemmeno la sua riconferma a Soprintendente, per quanto temporanea essa fosse:

The technical repairs are in the hands of 3 trained Italian restorers, under the immediate supervision of Ingegnere Sanpaolesi, former Superintendent of Monuments. The programme established by Prof. Cesare Brandi, Director of the Istituto Centrale del Restauro in Rome, allows for the immediate support of fractured plaster surfaces by methods already employed at Viterbo. [...] In all these technical matters, the initiative has been left to the competent Italian authorities.⁴⁸²

Il testo rivela anche la percezione da parte alleata della distribuzione dei compiti tra le varie componenti dell'Amministrazione delle Arti, a cui era stata affidata la gestione tecnica degli interventi. Stando a Ward Perkins i restauri sarebbero stati compiuti secondo un piano di Brandi. Quest'ultimo aveva anche scelto i restauratori fiorentini a cui sarebbe stata affidata l'esecuzione materiale dei lavori⁴⁸³. Ancor più interessante era però il fatto che, sempre stando al redattore, il ruolo di Sanpaolesi non sarebbe stato di collaborazione ma di supervisione del cantiere. Secondo questo schema, quindi, la direzione tecnica dell'ICR sarebbe consistita nella progettazione degli interventi. I lavori sarebbero però stati seguiti sul campo da Sanpaolesi, il cui ruolo nelle operazioni sarebbe quindi stato di notevole importanza.

⁴⁸¹ *I danni al Camposanto vecchio di Pisa*, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1940-45 b.137.

⁴⁸² Ward Perkins, *Pisa, Camposanto: Inspection of damage by Major Ward Perkins accompanied by Prof. C. Brandi, Director of Istituto Centrale del Restauro, Rome*, 17 settembre 1944, p.2 NA WO 220/627.

⁴⁸³ Stando al contemporaneo rapporto di Keller i nomi dei restauratori in questione erano Bini, Cassini e Benini, che aveva accompagnato Brandi nella visita e sarebbe stato a capo del gruppo.

Ancora più esplicito in merito all'enormità della responsabilità del Soprintendente *pro tempore* era il rapporto sulla visita redatto da Keller. Oltre a ripetere la frase della settimana precedente sulla ragione del rientro di Sanpaolesi, esso si dilungava infatti sulle implicazioni politiche del suo ruolo:

Supt. Sanpaolesi, of monuments in Pisa, Livorno, Apuania, who is under a cloud (political as already reported by undersigned), came; for the information he has it was considered best that he come and be the person responsible in all the work in Pisa for the moment. It has been made clear to both Italians and Americans working in Piazza dei Miracoli that all damage resulting in the work of repairs going on, shall be the responsibility of the Italians and particularly of Sanpaolesi. Sanpaolesi is not superintendent officially. That is to be decided among the Italians themselves in Rome. MFAA Officer has it from various source, chiefly from the Vice-Sindaco of Pisa, Bargagna, that Sanpaolesi would be "persona non grata" as permanent superintendent.⁴⁸⁴

Dalla relazione di Keller emerge quindi uno scenario diverso da quelli suggeriti in quelli di Ward Perkins e Brandi. Mentre infatti il primo presentava il ruolo di Sanpaolesi come mera collaborazione, ed il secondo gli attribuiva una funzione di supervisione *in loco*, Keller lo descriveva come l'unico responsabile dei lavori di restauro. È probabile che questa differenza fosse data soprattutto dal fatto che Keller, a differenza degli altri due, non doveva aver assistito all'elaborazione degli accordi sugli interventi da compiere. Egli quindi non era completamente informato dei dettagli.

Dal suo punto di vista era quindi più importante la constatazione che le autorità italiane, e non gli alleati sarebbero state responsabili di eventuali conseguenze negative dei lavori, e non il dettaglio dell'esatta distribuzione dei ruoli.

A riprova di questo disinteresse, Keller sottolineava che la decisione in merito all'incarico di Sanpaolesi sarebbe stata presa dagli uffici ministeriali. L'ufficiale si limitò quindi a sottolineare l'ostilità nei suoi confronti da parte delle autorità locali e a suggerire che una sua conferma permanente non sarebbe stata bene accolta in città.

Dal rapporto emerge però chiaramente che le responsabilità di Sanpaolesi non si limitavano alla gestione degli interventi sul Camposanto ma si estendevano anche al resto della città. I monumenti pisani erano infatti spesso in condizioni terribili e avrebbero richiesto a loro volta interventi complessi⁴⁸⁵. Bisogna anche segnalare che per questi monumenti non erano state condotte visite di ispezione ministeriali. Il Soprintendente si trovava quindi a gestire lui stesso la situazione, pur nei limiti della supervisione degli uffici centrali. Quest'ultima nel caso di Pisa si preannunciava però piuttosto rigida, almeno sulla base della prima corrispondenza tra Sanpaolesi e Direzione Generale.

Con il reintegro *pro tempore* alla Soprintendenza di Sanpaolesi ricominciarono infatti anche le comunicazioni con il Ministero, che ovviamente data la peculiare situazione locale sono in questo caso molto significative.

Il primo contatto fu l'invio della già citata circolare dell'agosto 1944⁴⁸⁶, le istruzioni della Direzione Generali a tutte le Soprintendenze. La circolare fu spedita il 14 settembre con una lettera di accompagnamento firmata direttamente dal Ministro De Ruggiero⁴⁸⁷.

⁴⁸⁴ Keller, *Campo Santo and Cathedral*, 14 settembre 1944, pp. 1-2, NA WO 220/627.

⁴⁸⁵ Sulla situazione di Pisa e dei suoi monumenti si veda la dettagliata descrizione in Franchi 2006 pp. 91ss e da ultimo Coccoli 2017 pp. 199ss.

⁴⁸⁶ Su cui vedi cap. 5.2.

⁴⁸⁷ Ministero della Pubblica Istruzione a Sanpaolesi, *Rapporti con il Ministero*, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1940-45 b.137.

La lettera riassumeva a grandi linee il contenuto della circolare, con una particolare enfasi sulla necessità da parte degli uffici centrali di ricevere tutte le informazioni sugli eventi sul campo. Inoltre richiedeva esplicitamente l'invio a Roma di periodici rapporti e soprattutto di copie di tutti i documenti prodotti per gli alleati, che avrebbero fatto da tramite per tutta la corrispondenza.

Si trattava di una comunicazione diretta a tutte le Soprintendenze. Nel caso di Sanpaolesi però una simile richiesta di informazioni poteva essere interpretata come una dimostrazione di scarsa fiducia nei suoi confronti da parte del Ministero.

Anche per questo Sanpaolesi, consapevole della propria difficile posizione, rispose il 4 ottobre inviando le relazioni richieste, compresa quella già citata sul Camposanto. Egli però unì ad esse una propria personale lettera di saluto al Direttore Generale Petrozziello:

Ho ricevuto in data 22 settembre 1944 la lettera di S.E. il Ministro della Pubblica Istruzione che Ella mi ha inviato in copia unitamente alla circolare del 4 Agosto. Nel rispondere, con la relazione che qui unita le invio, a quanto la Direzione Generale chiedeva, mi pregio di porgerLe il mio saluto unitamente a quello del personale della Soprintendenza di Pisa che al completo ha ripreso il suo posto nonostante le difficili condizioni della città, conscio della assoluta necessità che ora si impone soprattutto di lavorare attivamente.⁴⁸⁸

La lettera manifestava completa disponibilità ad adempiere alle richieste della Direzione. Sanpaolesi sottolineava di aver eseguito le istruzioni ricevute e soprattutto evidenziava la diligenza e la disponibilità ad impegnarsi sua e di tutta la Soprintendenza.

Di tono molto meno conciliante era la risposta preparata per Petrozziello, che non nascondeva la scarsa fiducia del Direttore nei confronti di Sanpaolesi. Egli del resto era definito nell'intestazione della lettera come "soprintendente reggente", a sottolineare la natura non definitiva del suo ruolo:

Egregio Architetto,

Ho ricevuto le relazioni da Lei redatte sulle condizioni del patrimonio monumentale ed artistico delle provincie comprese nella giurisdizione di codesta Soprintendenza in conseguenza delle azioni di guerra; relazioni che ho lette con particolare attenzione, riservandomi di promuovere in merito i necessari provvedimenti.

Ringrazio poi sia Lei che il personale dipendente del saluto rivoltomi e mi auguro che ai propositi manifestati risponderanno le opere.⁴⁸⁹

La lettera non sembrava quindi manifestare una grande fiducia nei confronti del Soprintendente, limitandosi ad accusare ricevuta delle relazioni e a confermare di averle lette, senza però nemmeno approvare o discutere le proposte di intervento in esse contenute. Essa si limitava infatti a preannunciare l'intenzione di prendere provvedimenti in un secondo tempo.

Ancora meno cordiale era l'ultima frase, che rispondeva al saluto ed alla dichiarazione di intenti di Sanpaolesi auspicando che le azioni seguissero le intenzioni in questione.

⁴⁸⁸ Sanpaolesi a Petrozziello, *Relazioni*, 4 ottobre 1944, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1940-45 b.137.

⁴⁸⁹ Direzione Generale a Sanpaolesi, s.d. (bozza), ACS, MPI, AABBA, Div. II 1940-45 b.137.

Questo primo scambio rifletteva quindi una certa diffidenza del Ministero nei confronti del Soprintendente. Essa era probabilmente ancora maggiore di quella manifestata dagli alleati, che ne riconoscevano almeno la competenza, e ne avevano deciso il temporaneo reintegro.

Fino almeno agli inizi di novembre, questi ultimi erano tutto sommato soddisfatti della situazione, come attesta il rapporto del mese di ottobre sulla situazione in Toscana. In esso Hartt, riferiva in merito alla Soprintendenza di Pisa:

This Superintendency is being at the moment run very efficiently by Piero Sanpaolesi, whose Fascist background has rendered him persona non grata with the Pisans, but who has so far proved indispensable. He has been cleared by the FSS as not dangerous.⁴⁹⁰

L'opinione di Hartt era quindi decisamente positiva, ed egli arrivava addirittura a definire il Soprintendente pro tempore come "indispensabile", pur ammettendo che la sua presenza risultava sgradita ai pisani. Naturalmente questa valutazione doveva essere in qualche modo favorita dalla dichiarazione dell'Intelligence britannica che considerava Sanpaolesi non pericoloso.

Questa opinione lusinghiera era dovuta almeno in parte alla notevole efficienza con cui si erano svolti i lavori di messa in sicurezza del Camposanto. Il rapporto di Sanpaolesi li proclamava in via di conclusione già ai primi di ottobre:

I lavori attualmente in corso, sono condotti per quanto riguarda la copertura con tettoia provvisoria, direttamente dal Comando della V Armata che ha inviato sul posto oltre a tutti i mezzi necessari ed i materiali un reparto del Genio Italiano, i cui uomini hanno provveduto allo sgombero delle macerie e del piombo e stanno ora ultimando il lavoro delle pitture.⁴⁹¹

Naturalmente, i lavori non erano in realtà stati gestiti direttamente dalla Soprintendenza, ma furono organizzati da Keller grazie al contributo del Generale Hume ancor prima dell'arrivo in città di Sanpaolesi. Egli però fu comunque coinvolto almeno nella loro supervisione. L'esecuzione materiale fu anch'essa affidata ad un reparto del Genio, che riuscì a completare i lavori previsti l'11 ottobre, poco dopo la redazione della relazione. Le operazioni si svolsero quindi ad una velocità considerevole, nonostante una serie di incidenti, incluso qualche colpo di artiglieria tedesca che colpì Piazza dei Miracoli il 23 settembre e costrinse ad evacuare l'area.

Nel complesso quindi la gestione dell'emergenza era stata esemplare. Anche per questo Sanpaolesi poteva addirittura immaginare una seconda sequenza di interventi per coprire l'ultima sezione di affreschi ancora esposta, approfittando della velocità dei lavori svolti sino a quel momento e dell'abbondanza di materiali:

Resterebbero scoperti tutti gli affreschi dalla prima porta all'angolo della parete meridionale, ma si spera che si possa ottenere il materiale occorrente per costruire su questa parete una tettoia di minori dimensioni che impedisca l'imbibizione della testata del muro con le acque piovane, e ripari la serie superiore degli affreschi, gli unici ben conservati di tutto il Camposanto e la cui perdita senza questa provvidenza sarebbe certa e deplorabile.⁴⁹²

⁴⁹⁰ Hartt, *MFAA REPORT, October 1944*, 6 novembre 1944, NA WO 204/2637.

⁴⁹¹ Soprintendenza di Pisa, *Relazione sui danni subiti dal Camposanto Monumentale di Pisa*, 4 ottobre 1944 p. 6, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1940-45 b.137.

⁴⁹² Ibidem.

Si sarebbe trattato di una soluzione ideale, che avrebbe messo al sicuro l'ultima parte di affreschi sopravvissuta. Le pitture in questione, se lasciate esposte alle precipitazioni, sarebbero infatti anch'esse andate perse.

Le speranze in questo senso si sarebbero realizzate, ma non nei tempi previsti. Mentre infatti gran parte dei lavori furono eseguiti con prontezza, la tettoia di copertura dell'ultima parte fu conclusa solo a dicembre, a causa di alcuni rallentamenti. La relazione della Soprintendenza⁴⁹³ attribuisce questo ritardo al maltempo, ma dai rapporti alleati emerge una situazione diversa.

Il rapporto del mese di novembre descrive infatti alcune difficoltà molto significative nei rapporti tra Sanpaolesi ed il resto dei funzionari, dovuti proprio al passato politico del Soprintendente:

MFAA Officer, Tuscany, and the undersigned agreed around November 1st that Sanpaolesi's usefulness is about over. He did a good job from September 8 to date as Superintendent of Monuments in the Province of Pisa, Apuania, Lucca and Livorno. However, he has a Fascist background. He was screened by CIC in Volterra in July and was not found a security problem there. New information has been found on him by MFAA Officer, Tuscany. Undersigned noticed that he is ineffective in a number of ways in Pisa. One example: he wants city plans for Pisa; the Genio Civile will not give them to him. The reason is apparent: his Fascist past. He is running into difficulties.⁴⁹⁴

Nel mese di novembre, proprio mentre i lavori cominciavano a rallentare, il rapporto di Keller attestava quindi l'emergere di "difficoltà" legate proprio alla figura del Soprintendente ed all'ostilità nei suoi confronti per via della sua affiliazione politica.

La relazione non segnala nello specifico un rapporto diretto tra i rallentamenti e la riluttanza a collaborare con il Soprintendente. Se il Genio Civile rifiutava di cooperare con il Soprintendente, è però probabile che questi problemi si fossero almeno parzialmente ripercossi anche sui lavori al Camposanto. Una certa influenza sulla situazione dovette avere anche il cambio di atteggiamento anche da parte dei funzionari MFAA, che seguivano con Sanpaolesi il cantiere.

Questo mutamento di opinione da parte di Keller ed Hartt era probabilmente dovuto anche alle nuove informazioni da lui ricevute in merito ai sospetti di collaborazionismo ai danni di Sanpaolesi. Essa però sembra soprattutto legato all'effetto negativo che la sua presenza aveva sui lavori in corso.

Il rapporto sembra dare per scontato l'imminente sostituzione del Soprintendente, che però non avvenne mai. Essa non fu possibile soprattutto per via della mancanza di personale disponibile ad assumersi la responsabilità, vista anche l'assenza di qualsiasi garanzia in termini di stipendio e disponibilità di fondi, che il Ministero continuava ad avere difficoltà a garantire.

I rapporti successivi tradiscono una certa frustrazione per la continua presenza del Soprintendente, i cui meriti nella gestione vengono riconosciuti solo con dichiarata riluttanza dagli alleati⁴⁹⁵, costretti loro malgrado a collaborarci.

⁴⁹³ È quanto riferisce Sanpaolesi, *Stato dei lavori di restauro agli edifici danneggiati in Pisa, alla fine di dicembre 1944*, ACS, MPI, AABBA, Div. II 1940-45 b.137. Dai rapporti alleati la data di conclusione dei lavori risultava essere il 5 dicembre ma i ritardi sembrano dovuti più che altro ai tempi di consegna dell'ultima parte di materiali.

⁴⁹⁴ Keller, *MFAA Report, Thirteenth Monthly Report*, 30 November 1944, p.2, NA WO 204/2637

⁴⁹⁵ "It must be reluctantly be admitted that as an organizer Sanpaolesi deserves all the credit" (Hartt, *Report for January 1945*, 10 gennaio 1945, p. 5 NA WO 220/629).

Nonostante i dubbi sulla sua figura Sanpaolesi rimase quindi in carica, inizialmente per l'impossibilità di trovare un sostituto e poi in riconoscimento del suo ottimo lavoro nella ricostruzione⁴⁹⁶.

Il restauro del Camposanto fu infatti solo una parte dell'enorme impresa di ricostruzione dei monumenti pisani compiuta da Sanpaolesi, anche se fu senza alcun dubbio la più impressionante⁴⁹⁷. Essa richiese infatti la copertura di più di 20.000 mq di affreschi e fu probabilmente il più ampio progetto di protezione di un singolo monumento messo in atto dagli alleati in Toscana, senza contare il contemporaneo lavoro di consolidamento degli affreschi compiuto dai tecnici fiorentini guidati da Benini.

La perdita degli affreschi del Camposanto rappresentò anche una straordinaria occasione di studio. Essa permise infatti la rivelazione delle sinopie, che rappresentarono sin dall'inizio una affascinante conseguenza della tragedia⁴⁹⁸. Queste attirarono immediatamente l'attenzione anche dei funzionari impegnati nei lavori di recupero come Keller:

This can be said: though the loss of the final paintings is regrettable, the drawing in monochrome so uncovered is fresh and new and in many cases much to be preferred to the painting over it. The Campo Santo of PISA is now one of the greatest laboratories in Italy for the study of fresco painting- all stages of the procedure being clearly exemplified.⁴⁹⁹

La straordinaria occasione di poter studiare i disegni preparatori e quindi osservare le diverse fasi degli affreschi esercitava certamente un fascino particolare su un pittore come Keller. Questa non intenzionale conseguenza della perdita degli strati di pittura fu però presto presentata come uno dei pochi elementi di consolazione di fronte alle terribili perdite subite dal patrimonio artistico, di cui gli affreschi del Camposanto di Pisa restavano comunque uno degli esempi più significativi.

La liberazione di Roma segnò quindi una nuova fase soprattutto per quanto riguardava il Ministero del Regno, perché tornarono a far parte del suo personale i funzionari centrali che avevano rifiutato il trasferimento a Padova. Naturalmente la loro integrazione nella nuova struttura amministrativa che era stata creata in Campania non fu affatto semplice, e fu anzi condizionata da una certa diffidenza reciproca, come dimostra anche il rapporto di Balsamo. Questi contrasti interni all'Amministrazione, che avrebbero caratterizzato gli ultimi mesi di guerra, erano soprattutto dovuti al clima politico. Coloro che erano stati esclusi o perseguitati dal regime guardavano infatti con sospetto a quanti avevano fatto parte dell'amministrazione precedente, e pretendevano un ricambio ai vertici, come avvenne con la nomina di Petrozziello. Il legittimo desiderio di compensazione si scontrava però

⁴⁹⁶ Bisogna segnalare che gran parte degli studi, basandosi sui primi rapporti e su queste riluttanti lodi, presenta invece la conferma di Sanpaolesi come il risultato esclusivo dell'iniziativa degli alleati e una dimostrazione della loro stima. È quanto sostenuto da Lamberini (Lamberini 2006, pp. 127-129), poi ripresa anche da Spinosa (Spinosa 2011, p. 73). Naturalmente la decisione finale in merito a Sanpaolesi spettava solamente al Ministero. Bisogna però riconoscere che nel maggio 1945, quando incontrò il Direttore Generale Bianchi Bandinelli in preparazione del passaggio di consegne, Hartt non parlò di Sanpaolesi. Le sole segnalazioni in merito al personale riguardarono infatti il Soprintendente di Siena Niccoli, da lui considerato troppo poco efficiente (Coccoli 2017 p.223 n.762). Naturalmente però la questione di Sanpaolesi era già stato ampiamente discussa con il Ministero, e quindi è semplicemente possibile che non vi fossero novità da segnalare.

⁴⁹⁷ Per un'idea della dimensione degli interventi complessivi si veda la descrizione in Camusso 1950 e soprattutto lo studio di Franchi 2006.

⁴⁹⁸ La scoperta delle sinopie fu presa ad esempio di involontario effetto positivo del conflitto anche da Bianchi Bandinelli 1945 e in Ministero della Pubblica Istruzione 1950 (su cui vedi rispettivamente 7.3 e 8.5).

⁴⁹⁹ Deane Keller, *MFAA PISA; University of Pisa*, 26 settembre 1944, NA WO 220/627.

con il tema delle competenze, essenziali per un'azione efficace. Le capacità e la preparazione dei funzionari potevano determinare infatti la sorte del patrimonio artistico italiano.

La consapevolezza di questo fatto, unita ovviamente al loro minor coinvolgimento nelle questioni politiche italiane, rese meno inclini a questa diffidenza gli alleati. Essi infatti non esitarono a collaborare sin dall'inizio con i funzionari romani, ed anzi ne apprezzarono la competenza al punto da avere un rapporto migliore con loro che con i vertici della Direzione.

La prevalenza delle esigenze pratiche sui principi politici emerge chiaramente anche dalla vicenda di Pisa, nonostante in questo caso si trattasse di una diffidenza ben più fondata. In questa occasione, pur a malincuore, alleati e Ministero rinunciarono a rimuovere Sanpaolesi in nome dell'esigenza di salvare quanto restava degli affreschi del Camposanto.

Con la riorganizzazione degli uffici ministeriali si ebbe anche la produzione delle prime istruzioni dirette dal Ministero alle Soprintendenze, che delineavano la condotta da tenere nell'ultima fase di guerra e le priorità di intervento. La circolare rimase un punto di riferimento fondamentale per le Soprintendenze fino al dopoguerra, soprattutto per quanto riguardava restauri e messe in sicurezza. Essa però è anche un documento di estremo interesse per quanto riguarda i rapporti tra l'Amministrazione delle Arti ed altre istituzioni, e soprattutto introduce un altro elemento chiave: il coinvolgimento e la sensibilizzazione della popolazione. Si trattava di un aspetto dei compiti dell'Amministrazione già anticipato con la Mostra di Palazzo Venezia e su cui il Ministero insistette molto negli anni successivi.

La circolare fu parte degli sforzi di normalizzazione della situazione condotti dalla Direzione Generale, che mirava a riaffermare quanto prima la propria autorità sulle Soprintendenze delle aree liberate, in modo da poter valutare gli interventi necessari in ciascuna di esse.

Nelle regioni settentrionali, la presa di Roma rappresentò invece un momento di passaggio perché provocò un'accelerazione dello spostamento verso nord delle opere custodite nelle regioni più vicine al fronte. Questo processo, dove non fu governato dall'Amministrazione delle Arti, ebbe esiti disastrosi, lasciando spazio a veri e propri furti delle opere, come nel caso della Toscana. Proprio questo episodio mise in luce la totale impotenza dell'Amministrazione ed in particolare di Anti di fronte alla volontà dei tedeschi. La debolezza dimostrata nella gestione dell'opera mai compiuta di accentramento a Firenze, e soprattutto nella risposta alle iniziative unilaterali dei tedeschi, aumentò infatti la sfiducia dei Soprintendenti nei confronti della Direzione della RSI.

La condotta poco incisiva di Anti, per quanto bene intenzionata, giustificava quindi la tendenza delle Soprintendenze ad agire autonomamente, o addirittura ad opporsi agli ordini ministeriali, come nei fatti fece Poggi. Naturalmente non sempre la pretesa di agire autonomamente si rivelò giusta, come dimostra la vicenda dei depositi toscani. Durante quel periodo concitato qualsiasi scelta avrebbe però potuto rivelarsi controproducente.

6 Gli ultimi mesi del conflitto

6.1. La Direzione Generale del Regno ed il cambio di Direttore

Dopo l'estate del 1944 non vi furono variazioni significative sul piano istituzionale per quanto riguarda la Direzione Generale della RSI. Nel caso invece del Regno d'Italia, il succedersi dei diversi governi di unità nazionale comportò anche una serie di mutamenti nell'Amministrazione delle Arti. Essa fu infatti profondamente influenzata dalle vicende politiche contemporanee.

Proseguì anche il difficile compito di ripristinare le funzioni di gestione ordinaria delle Arti, organizzando la riapertura dei musei e lo smantellamento delle protezioni antiaeree. Bisognava però ancor prima affrontare il complesso nodo dei restauri e delle ricostruzioni. Inoltre occorre curare il rientro delle opere d'arte mobili nelle rispettive sedi, o almeno nelle regioni di appartenenza, e al recupero di quelle asportate.

Ovviamente per svolgere tutte queste funzioni era necessario coinvolgere, dentro e fuori dall'Amministrazione, il maggior numero possibile di esperti dei vari settori. Fortunatamente, con l'avanzata alleata fu possibile ampliare l'organico dell'Amministrazione, coinvolgendo le professionalità disponibili nei territori via via liberati.

Si è già accennato al ritorno di importanza attribuita al Consiglio Superiore delle Arti proprio a questo fine, che vede un parallelo nelle istruzioni inviate alle Soprintendenze con la circolare del 7 agosto⁵⁰⁰.

L'intenzione del Ministero era quella di ripristinare la modalità di selezione elettiva per il Consiglio, prevista dalla legislazione precedente l'epoca fascista. Ciò avrebbe però reso impossibile la nomina dei nuovi collaboratori prima della fine del conflitto, dato che l'elezione avrebbe dovuto svolgersi su tutto il territorio nazionale e non soltanto sulle zone già liberate.

Per ovviare al problema, il Ministero decise di nominare una commissione che potesse svolgerne le funzioni fino a quando non si fossero tenute le elezioni del nuovo Consiglio Superiore.

Questa Commissione consultiva fu nominata il 10 ottobre 1944, ma si riunì per la prima volta l'8 gennaio successivo. Essa era composta da alcuni degli studiosi più importanti reperibili nelle aree del paese già liberate, e includeva 15 componenti, molti dei quali erano già stati coinvolti nelle operazioni di protezione del patrimonio artistico italiano. Per le questioni più direttamente inerenti alla tutela i membri della Commissione furono per la parte archeologica Giulio Emanuele Rizzo, Bartolomeo Nogara e Ranuccio Bianchi Bandinelli; per l'arte medioevale e moderna Pietro Toesca e Roberto Longhi, per l'architettura Enrico Calandra, Roberto Pane e Carlo Roccattelli. Ad essi si aggiungevano, in rappresentanza delle altre istituzioni coinvolte nelle opere di tutela il Presidente della Pontificia Commissione per l'Arte Sacra Mons. Giovanni Costantini e per il Ministero dei Lavori Pubblici Alberto Depetrini⁵⁰¹. La Commissione includeva poi per l'arte contemporanea Gino Severini, Duilio Cambalotti e Marco Basaldella; e per la musica Luigi Ronca e Fernando Previtali.

La Commissione temporanea così costituita avrebbe avuto funzione consultiva. Essa avrebbe dovuto consigliare il Ministero sui compiti più difficili, a partire dai restauri dei monumenti danneggiati e la riorganizzazione e

⁵⁰⁰ Su cui vedi 5.2.

⁵⁰¹ Al posto di quest'ultimo inizialmente era stato pensato di includere Zanotti-Bianco, che presiedeva la già citata Associazione Nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra.

riapertura di gallerie e musei. Un simile ruolo di supporto sarebbe stato estremamente utile per la Direzione Generale, soprattutto in un momento in cui essa era diretta da un funzionario poco esperto di questioni artistiche. La collaborazione della Commissione era essenziale anche perché Petrozziello stava accumulando sempre più incarichi, che gli rendevano ancora più difficile seguire adeguatamente le attività della Direzione Generale.

Il 9 dicembre 1944, poco più di un mese dopo l'ufficializzazione del suo incarico di Direttore Generale, Petrozziello fu infatti nominato Ispettore Generale dal governo Bonomi. Egli avrebbe avuto il compito di occuparsi del recupero delle opere d'arte sottratte dai tedeschi in ritirata, in modo da rafforzare le rivendicazioni del Governo italiano per la restituzione delle collezioni toscane sottratte.

Si trattava di un dovere già implicitamente incluso nelle funzioni del Direttore Generale Antichità e Belle Arti, e che anticipava l'enfasi sul tema posta dall'Italia nelle trattative postbelliche per le restituzioni.

Nel gennaio 1945 Petrozziello fu nominato anche Consigliere di Stato (nomina che fu ufficializzata solo l'8 febbraio 1945), e la settimana successiva rassegnò le proprie dimissioni, senza però essere sostituito alla Direzione Generale. Egli rimase formalmente alla guida della Direzione pur essendo dimissionario fino alla nomina del suo sostituto. Da quel momento però il ruolo di Direttore Generale divenne nei fatti vacante.

Questa vacanza comportò ovviamente alcuni problemi nello svolgimento delle normali funzioni della Direzione, complicando ulteriormente i già difficili rapporti con gli alleati. In primo luogo, furono sospesi gli incontri bisettimanali di aggiornamento reciproco e di elaborazione strategica con la Sottocommissione MFAA, cominciati già durante la reggenza di Maiuri. Si trattava di un'interruzione problematica, perché quegli incontri rappresentavano la principale occasione di confronto tra Amministrazione italiana e alleati sulla situazione nelle aree sottoposte all'AMG. Essi erano quindi essenziali per ottenere informazioni e soprattutto concordare gli interventi, cosa cui il Ministero aveva dimostrato di tenere in modo particolare.

Ancora una volta questa mancanza fu compensata dagli ispettori centrali, in particolare Lavagnino, Argan e Romanelli. Questi continuarono infatti ad operare come d'abitudine, coordinandosi con la Sottocommissione MFAA e conducendo dove necessario ispezioni nelle aree liberate. Essi presero anche parte alle discussioni sulle strategie da adottare per le riparazioni, oltre a curare i rapporti con le Soprintendenze sottoposte al Ministero.

L'assenza di un responsabile ebbe però altre conseguenze significative. Essa infatti indebolì notevolmente l'influenza dell'Amministrazione delle Arti all'interno del Governo.

Un primo sintomo di questo calo d'importanza fu lo stanziamento di una cifra assolutamente insufficiente per la ricostruzione dei monumenti italiani. Come testimoniano i rapporti mensili della sottocommissione MFAA:

The Italian Government has as yet made no new appointment with regard to the Directorship of Antiquities and Fine Arts. As a result, the entire problem of the budget for the repair of war-damaged monuments which vitally affects the work of MFAA Officers in the Regions has been left in the air.⁵⁰²

Il rapporto suggerisce che la mancata nomina di un nuovo Direttore Generale avesse facilitato il sottofinanziamento delle opere di restauro. Bisogna però notare che quella di ottenere fondi adeguati era soprattutto una responsabilità del Ministro. Difficilmente quindi la presenza di un Direttore Generale avrebbe

⁵⁰² De Wald, *Seventeenth monthly report for March 1945*, p. 1, NA WO 220/630.

drasticamente alterato la distribuzione delle risorse in un momento in cui i fondi scarseggiavano. Sicuramente però l'assenza di un vertice della Direzione rese più difficile fare pressioni contro la decisione, rendendo necessaria l'intercessione degli alleati.

Il rapporto forse sopravvaluta l'importanza di un Direttore Generale. Bisogna però considerare che dal punto di vista della Sottocommissione MFAA la mancanza di fondi era aggravata dall'assenza di un interlocutore istituzionale che intervenisse in merito presso il Governo.

L'assenza di fondi rischiava anche di bloccare gli interventi urgenti in corso nelle regioni amministrare dagli alleati. Come spiegato dal rapporto del mese precedente:

Conversations have been held with the Finance Subcommittee and action is being taken to insure the proper financing in the future MFAA projects. A critical situation has arisen through the fact that the Finance Subcommittee now properly insists that AMG expenditures be covered by the Italian budgets and the fact that the Ministry of Public Instruction has not arranged for a sufficient budget to cover present war-damage expenditures for National Monuments. As a result important work is being held up in Toscana region.⁵⁰³

Si trattava quindi proprio di un momento particolarmente delicato. Gli alleati infatti insistevano perché lo Stato Italiano si assumesse l'onere di finanziare gli interventi nelle aree sotto il controllo alleato, fino a quel momento coperti dall'AMG.

In assenza di un accordo rischiavano quindi essere bloccati per mancanza di fondi tutti i lavori in corso o programmati. La situazione era estremamente preoccupante perché i lavori condotti sotto l'occupazione alleata erano solamente quelli urgenti. La loro interruzione metteva quindi a rischio le opere coinvolte.

L'impasse fu risolta finalmente nell'aprile 1945, quando il Ministero e la Sottocommissione riuscirono a raggiungere un accordo preliminare sulla questione dei fondi, permettendo così l'avanzamento dei lavori.

Sempre alla fine di aprile fu anche nominato un nuovo Direttore Generale, l'archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli, che sarebbe entrato ufficialmente in servizio alla metà di maggio⁵⁰⁴.

Bianchi Bandinelli, che a differenza di Petrozziello era un tecnico esterno all'Amministrazione, avrebbe svolto un ruolo chiave nella programmazione della ricostruzione dei monumenti italiani. Sin dal primo momento il suo impegno fu molto apprezzato dagli ufficiali MFAA, che essendo a loro volta studiosi ebbero probabilmente maggiore facilità a relazionarsi con un uomo che aveva una formazione simile. Il migliore rapporto con gli alleati fu certamente favorito dalla comune sensibilità, ma a risultare gradita fu soprattutto la maggiore efficienza di Bianchi Bandinelli. Sotto la sua guida l'Amministrazione fu infatti più veloce nel concordare gli interventi di recupero. Inoltre il nuovo Direttore era certamente più attento al tema della tutela, cui Petrozziello aveva sembrato anteporre le questioni amministrative.

⁵⁰³ De Wald, *Sixteenth monthly report for February 1945*, p.1, NA WO 220/630.

⁵⁰⁴ È interessante notare che questa nomina era stata preparata circa un mese prima sull'Unità proprio con un articolo che richiedeva la nomina di un tecnico alla Direzione Generale e un maggiore coordinamento con il Comitato per la ricostruzione, intitolato "Bisogna salvare il nostro patrimonio artistico". Il nome di Bianchi Bandinelli circolava però già da febbraio, quando si iniziò a discutere la sostituzione di Petrozziello.

Bianchi Bandinelli rimase in carica durante tutto il periodo della Consulta Nazionale, e si dimise solamente nel 1947, quando ormai erano state prese le decisioni fondamentali sia in merito alle modalità della ricostruzione dei monumenti sia per quanto riguardava le richieste nell'ambito delle restituzioni.

Nella primavera del 1945, il Ministero della Pubblica Istruzione nominò anche il professor Lionello Venturi a capo di un ufficio finalizzato alla raccolta di informazioni sulle opere asportate dai tedeschi, dividendo così le responsabilità che erano state affidate a Petrozziello⁵⁰⁵. Venturi era stato scelto probabilmente per la sua notorietà internazionale. In particolare egli godeva di ottimi rapporti con gli studiosi americani. Questo avrebbe semplificato la sua collaborazione con gli alleati.

Ai due già citati si aggiunse sotto il governo Parri anche un altro incarico ministeriale legato all'Amministrazione dei Beni Culturali. In questo esecutivo fu infatti ripristinato presso il Ministero il Sottosegretario alle Arti e allo Spettacolo. Esso era brevemente esistito a partire dal Governo Nitti del 1919, per poi essere eliminato nella riforma degli anni Venti. Il nuovo ufficio sarebbe stato affidato al già citato Raghianti.

Ancora una volta si trattava di uno studioso di alto profilo e civilmente impegnato, proveniente a differenza del comunista Bianchi Bandinelli dal Partito d'Azione. Entrambi avevano però avuto un ruolo importante nel CLN toscano. L'incarico di Raghianti fu di durata minore di quello di Bianchi Bandinelli: si concluse infatti con la fine del governo Parri nel dicembre 1945, quando l'incarico di Sottosegretario con delega alle Belle Arti fu invece affidato al giurista palermitano Enrico Paresce.

Raghianti e Bianchi Bandinelli non furono sempre concordi sulle strategie da adottare per la tutela del patrimonio, soprattutto sulle problematiche legate alla ricostruzione⁵⁰⁶. I loro contrasti assunsero anche una connotazione molto personale, ed arrivarono a condizionare negativamente le attività dell'Amministrazione. Nonostante le divergenze, i due non risparmiarono però il proprio impegno per l'arte italiana, e i loro sforzi in questo senso furono universalmente riconosciuti.

Con l'espandersi delle aree sottoposte al controllo del governo alleato, la Direzione Generale continuò i propri sforzi per normalizzare la situazione, incoraggiando dove possibile per disporre la riapertura dei musei e lo smontaggio delle strutture protettive attorno ai monumenti.

Nonostante i problemi di risorse, furono iniziati anche i primi lavori di restauro dei monumenti danneggiati.

Naturalmente l'opera di ricostruzione avrebbe richiesto diverso tempo, tanto che molti dei restauri non furono nemmeno iniziati prima degli anni '50⁵⁰⁷. Quest'impresa sarebbe stata possibile solo grazie alle occasionali

⁵⁰⁵ Sul ruolo di Venturi vedi Rovati 2005. Cfr. anche 7.6.

⁵⁰⁶ È interessante notare che mentre la nomina di Bianchi Bandinelli fu accolta con grande soddisfazione da parte alleata, quella di Raghianti fu vista con sospetto. Il rapporto di finale della Sottocommissione la definisce in questi termini: "The sudden appointment of an Undersecretary for Fine Arts served a purely political purpose, and may well have the unhappy result of causing the post of Director General once more to revert to the administrative bureaucratic side of the State-Service. At a time when a strong central direction is an urgent necessity for the future of Italy's war damaged monuments, this would be little short of a disaster" (Subcommission For Monuments Fine Arts and Archives, *Final report. General* p. 19 NA T 209 30 1). La posizione della Sottocommissione suggerisce che i funzionari alleati il fastidio di Bianchi Bandinelli nel vedersi relegato a semplice esecutore delle indicazioni di Raghianti.

⁵⁰⁷ È il caso ad esempio della Basilica di Sant'Apollinare Nuovo, su cui vedi Balzani e Malagolini pp. 231 ss.

donazioni, come il ricavato della già citata mostra di Palazzo Venezia o le offerte, giunte principalmente dai paesi alleati.

Fu quindi fondamentale il ruolo svolto dalle Associazioni nate per raccogliere fondi per il restauro delle opere d'arte, incoraggiate dall'Amministrazione delle Arti e spesso anche direttamente legate ad essa. Le campagne di sensibilizzazione promosse da queste associazioni, condotte soprattutto tramite mostre e pubblicazioni, furono assolutamente determinanti per la ricostruzione del patrimonio artistico nazionale⁵⁰⁸.

Il lavoro di ricostruzione del patrimonio artistico e il processo di individuazione e rientro delle opere sottratte avrebbero richiesto tempi piuttosto lunghi. Le loro basi fondamentali furono però poste proprio dall'amministrazione centrale degli ultimi mesi di guerra. L'importanza del momento era del resto ben chiara ai funzionari coinvolti e ai loro contemporanei. Per questo tutte le figure coinvolte nel lavoro dell'Amministrazione furono sottoposte ad un altissimo livello di scrutinio. Si trattava del resto di attività oggetto di critiche anche molto aspre e di accese polemiche pubbliche.

6.2 *Le polemiche attorno alla Direzione Generale*

Nell'estate 1944, con il progressivo normalizzarsi della situazione nella Capitale e la ripresa di vivacità della discussione politica, anche il Ministero e la Direzione Generale furono quindi bersaglio di polemiche.

Il primo articolo critico nei confronti della Direzione fu pubblicato sulla "Voce Repubblicana" dell'8 agosto 1944, intitolato "Dove va a cacciarsi.... L'urgenza". L'obiettivo polemico era soprattutto la tempistica dello smontaggio della protezione antiaerea. L'articolo però toccava anche il tema più generale dell'Amministrazione delle Arti in corso di riorganizzazione:

«I romani assistono da alcuni giorni al frettoloso smantellamento dei ripari che sotto il regime mussoliano erano stati costruiti a protezione delle opere d'arte contro i bombardamenti, e sentono annunciare la prosecuzione sistematica di tali imprese dilettevoli. Nell'era... radiosa siffatte opere erano fatte e disfatte e rifatte - sempre a spese di Pantalone ed erano chiaramente destinate ad assicurare, non già le opere d'arte, ma... i profitti degli appaltatori e i dividendi dei medesimi ai funzionari compiacenti...

Nel clima... "epurato" attuale sarebbe infame sospetto che la fretta di rimetter le mani sui lavori in discorso possa essere, in qualcuno, di analoga natura. Si impone perciò la domanda: non vi pare che in Roma - e nelle immediate vicinanze - ci siano ben altre possibilità di lavori pubblici, utili, urgenti, non anacronistici e... imprudenti.

Questo richiamo della "Voce" forse non avrà eco, ma sarà sempre servito a fissare le responsabilità di certe persone, qualora ai lavori che la direzione delle Belle Arti fa dare (sic!) così inopportuna dovessero mai risultare (Dio ce ne scampi!) nefasti alla conservazione del patrimonio artistico che ne è oggetto.»

Abbiamo ricevuto e pubblichiamo, perché ci sembrano tanto opportune e giuste le considerazioni e... l'allarme. Ma che non si voglia proprio epurar niente in tanta marea epuratoria? (N.d.R.)⁵⁰⁹

⁵⁰⁸ Per un esempio del lavoro condotto dal principale di questi gruppi, la già citata Associazione nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra si vedano Eposito 2008 pp.31ss e 2011 e Biscioni e Tomassini 2005 pp. 272ss, con particolare riferimento alla Mostra newyorkese da loro organizzata. L'iniziale inclusione di Zanotti Bianco nella Commissione consultiva conferma del resto l'importanza attribuita a questo particolare aspetto.

⁵⁰⁹ "Dove va a cacciarsi... l'urgenza!", 8 agosto 1944.

L'articolo partiva quindi dalla constatazione del fatto che era già in corso, a due mesi dall'ingresso in città degli alleati, lo smontaggio delle opere di protezione antiaerea dei monumenti romani.

Si trattava di un'opera necessaria, ma il sospetto avanzato dall'articolo era che i monumenti fossero ancora troppo esposti al rischio di ulteriori danni. Di conseguenza esso suggeriva che la demolizione delle difese fosse prematura. Si trattava di una preoccupazione legittima, anche se le probabilità che Roma fosse di nuovo coinvolta nel conflitto, anche marginalmente, erano piuttosto scarse. Nessuno dei monumenti romani avrebbe infatti subito ulteriori danni, nemmeno ad opera delle truppe occupanti come invece era successo a Napoli.

L'articolo avanzava il sospetto che la ragione principale di questa fretta nello smontaggio fosse da rintracciare negli interessi economici delle ditte incaricate, e che gli appaltatori avessero esercitato la loro influenza su qualche funzionario della Direzione Generale per anticipare le operazioni. Esso trascurava il fatto che la decisione dipendeva dalla Soprintendenza di Roma e non dall'Amministrazione centrale.

L'articolo insinuava anche che questo comportamento fosse in perfetta continuità con le pratiche d'epoca fascista. Si trattava di un'accusa molto pesante nel clima di rottura con il passato e di epurazione che caratterizzava il Ministero della Pubblica Istruzione nell'estate del 1944.

Probabilmente proprio per via di quest'ultimo aspetto, l'articolo destò una certa preoccupazione anche da parte del Ministero. Esso fu segnalato alla Direzione Generale, che preparò in risposta un rapporto di chiarimento. Questo testo costituisce uno degli elementi più interessanti dell'intera vicenda:

Il concetto espresso [dall'articolo] – a parte il tono piuttosto vivace ed ambiguo – deve essere condiviso dal punto di vista tecnico, giacché è evidente che l'attività della Soprintendenza ai Monumenti di Roma debba svolgersi – come quella di ogni altra Soprintendenza – secondo una “graduatoria d'urgenza”, giusto quanto è stabilito nella circolare in corso di distribuzione.

Dinanzi a tante distruzioni e danneggiamenti di edifici monumentali, potrebbe, infatti, riuscir strano veder polarizzarsi l'interesse dei nostri uffici soltanto o preferibilmente verso i lavori di smantellamento, mentre ancora dura la guerra.

Si deve, però, osservare che la gran parte degli smantellamenti finora eseguiti a Roma riguardano opere protettive che, per risultare chiaramente inadeguate agli attuali mezzi di offesa aerea o per esser ridotte in pessime condizioni, avevano ormai brutta apparenza; oppure coprivano affreschi importanti per cui potevano nutrirsi sospetti di deperimento a causa della lunga permanenza della protezione.

Per quanto il pericolo delle incursioni aeree sembri allontanarsi più, tuttavia non può considerarsi scomparso e non è giustificato o tanto meno prudente il non tenerne il dovuto conto.

Si è perciò del parere che ora sia necessario soprassedere a tali operazioni, dato che l'attività della Soprintendenza ai Monumenti di Roma dovrà sempre più decisamente dirigersi verso l'apprestamento delle opere di sgombero e di restauro dei monumenti danneggiati del Lazio, dei quali è riportato un breve e ancora incompiuto elenco al termine della ultima relazione della Soprintendenza sui lavori in corso.⁵¹⁰

⁵¹⁰ Direzione Generale, *Risposta a segnalazione di stampa* (senza titolo), ACS MPI AABBA Div. II 1940-45 b.73.

A parte la difesa d'ufficio dei lavori già effettuati dalla Soprintendenza di Roma, la relazione della Direzione Generale non contraddiceva la tesi dell'articolo, pur respingendo l'insinuazione che l'anticipazione dello smontaggio fosse in qualche modo frutto di corruzione.

L'operato della Soprintendenza era giustificato sulla base dell'inadeguatezza delle strutture rispetto al potenziale offensivo dei bombardamenti. La Direzione Generale segnalava infatti il deterioramento di alcune protezioni che le avrebbe rese inefficaci. Nel caso degli affreschi, esso rischiava anche di peggiorarne le condizioni. Le coperture rendevano impossibile l'esame delle opere e quindi la determinazione dei necessari interventi di restauro, oltre a non garantire adeguate condizioni di conservazione per le pitture, spesso molto fragili. Nonostante queste considerazioni specifiche, in termini generali la Direzione concordava però con le obiezioni allo smontaggio delle protezioni espresse nell'articolo.

L'argomento del persistente rischio per i monumenti dovuto alla guerra ancora in corso, che avrebbe reso imprudente la demolizione delle protezioni, era addirittura formulato in modo ancor più esplicito di quanto non lo fosse nell'articolo.

L'obiezione principale della Direzione Generale allo smantellamento era però diversa da quella avanzata dalla "Voce Repubblicana". Stando alla relazione, la Soprintendenza ai Monumenti di Roma avrebbe infatti dovuto dare priorità ad altri interventi. Il restauro dei monumenti danneggiati nella sua giurisdizione avrebbe quindi dovuto essere anteposto alla demolizione delle protezioni.

Un aspetto che nessuno dei due testi considerava e che invece doveva aver influenzato non poco la tempistica dello smantellamento delle protezioni era però l'influenza degli alleati.

La Soprintendenza fu infatti probabilmente condizionata da questi ultimi. La decisione di procedere immediatamente alla demolizione delle protezioni fu infatti favorita dal desiderio di offrire alle truppe la possibilità di visitarli.

Si è già accennato al fatto che le truppe alleate avevano lamentato l'impossibilità di visitare i musei e i monumenti romani, e che di conseguenza l'AMG organizzò la mostra di Palazzo Venezia. Contemporaneamente però essi si erano impegnati anche a rendere visitabili i monumenti romani, il che ovviamente significava provvedere allo smantellamento delle protezioni.

Questa iniziativa quindi poteva non risultare prioritaria per la Soprintendenza, ma rientrava perfettamente negli interessi degli alleati.

Bisogna infatti considerare che gli alleati non avevano le stesse responsabilità della Soprintendenza ai Monumenti, soprattutto per quanto riguardava gli interventi di restauro. Questa differenza dipendeva dai rispettivi compiti, ma soprattutto dall'assetto organizzativo da loro assunto nell'area.

Gli alleati avevano infatti separato i ruoli di ufficiale MFAA per Roma e per il Lazio. L'ufficiale MFAA di Roma, Perry Cott, era quindi responsabile solamente per il patrimonio artistico cittadino. Di conseguenza egli aveva nella propria giurisdizione un numero limitato di monumenti danneggiati, su cui gli interventi di urgenza necessari erano in gran parte stati compiuti prima ancora della liberazione di Roma.

La Soprintendenza ai Monumenti doveva invece preoccuparsi anche del patrimonio monumentale di tutta la sua area di competenza, che comprendeva anche zone molto danneggiate come Viterbo.

L'ufficio MFAA romano non aveva quindi molte responsabilità in tema di monumenti, e anche per questo poteva interessarsi dello smontaggio delle protezioni in modo da rendere possibile la quasi immediata fruizione da parte del pubblico dei principali monumenti cittadini. Data l'autorità degli alleati, era improbabile che la Soprintendenza ignorasse le sue richieste.

Naturalmente, il fatto di aver reso di nuovo visibili i monumenti aveva anche un preciso scopo propagandistico, che la reazione preoccupata della "Voce Repubblicana" sembrava non comprendere. Esso infatti avrebbe potuto simboleggiare il ritorno alla normalità per i civili, romani e non, e della fine del conflitto per quella parte di territorio.

Proprio per questo essa era stata accolta come un evento straordinario e da celebrare dalla stampa locale e dagli inviati dei giornali alleati, che come le truppe apprezzarono l'occasione di visitare la città⁵¹¹.

Inoltre, nonostante quanto dichiarato dalla relazione, anche le indicazioni ministeriali, compresa la circolare del 7 agosto, incoraggiavano il ripristino della situazione normale, incluso lo smantellamento delle protezioni.

Naturalmente però il restauro dei monumenti danneggiati era considerato prioritario. Essi spesso richiedevano interventi urgenti, a differenza delle strutture protettive. È quindi comprensibile che il Ministero ritenesse più importante che la Soprintendenza ai monumenti di Roma si occupasse dei monumenti molto danneggiati ubicati nella sua area di competenza, che includeva tutto il Lazio.

Il dato più significativo della vicenda non è però la questione dell'opportunità o meno dello smantellamento delle opere di protezione, ma la reazione del Ministero. Nonostante i suoi evidenti limiti, l'accusa di aver mantenuto il sistema di corruzione del regime fascista suscitò infatti una tale preoccupazione da indurre il Ministero a richiedere un chiarimento alla Direzione Generale. Questa risposta rivela l'attenzione che questo tipo di accuse destava nel Ministero, per la delicata situazione politica e per la particolare sensibilità dell'Amministrazione a qualsiasi insinuazione di continuità con il regime.

Ancora più preoccupanti, perché meno generiche, dovevano risultare le critiche contenute nel secondo articolo, uscito il mese successivo. Sotto accusa era ancora una volta la presunta continuità con il passato dell'Amministrazione. Questa volta però l'articolo si concentrava soprattutto sul personale, e sulla sua selezione.

Esso fu pubblicato su "Ricostruzione", il quotidiano del Partito Democratico del Lavoro⁵¹², il 9 settembre del 1944, con il titolo "Monopolio alle Belle Arti". Il testo pretendeva un cambio radicale del personale delle Belle Arti:

Nel 1933 fu bandito, dopo molti anni d'intervallo, un concorso per ispettori ed architetti nel ruolo delle Antichità e Belle Arti, cui in seguito altri ne seguirono. In tale concorso riuscirono vincitori, tra gli altri Cesare Brandi, Carlo Argan, Bruno Molajoli, Palma Bucarelli e gli architetti Rosi e Guglielmo de Angelis d'Ossat. In seguito ai poco puliti sistemi con cui il concorso era stato condotto, fu fatto un ricorso in generale, ed uno in particolare contro la nomina di Palma Bucarelli che, appena laureata con quella sublime intelligenza di Arduino Colasanti, che le aveva data la lode, dopo che Adolfo Venturi le aveva respinta la tesi, aveva superato nella graduatoria del concorso personale di ben noto e sperimentato valore, in possesso di titoli e di anni di pratica. Inoltre la Bucarelli era stata vista, nella biblioteca dell'Istituto di archeologia, allora a Palazzo Venezia, chiedere e consultare, il giorno prima della prova

⁵¹¹ Cito tra tutti l'articolo *Renaissance art in Rome. Collection without precedent. Exhibition for troops*, comparso sul «Times» del 1 agosto 1944.

⁵¹² Su "Ricostruzione" si veda anche la rassegna delle riflessioni sulla pubblicazione in tema di patrimonio monumentale in Putzu 2008.

scritta, testi riguardanti unicamente l'argomento del tema che il giorno dopo fu assegnato per la prova di concorso. Siccome però nella commissione di concorso c'era Arduino Colasanti, che aveva un debole per la soave fanciulla, questi pensò a fermare il ricorso e mettere, con sistema fascista, le cose a tacere. Regnava allora al Ministero il cretino De Vecchi, nelle cui grazie il gruppo dei novelli ispettori entrò ben presto, riuscendo a farsi dare incarichi nomine e promozioni, e infine, con un trucco illusionistico, a farsi nominare provveditori (è noto che De Vecchi creò il sistema di nominare i provveditori agli studi arbitrariamente all'esterno) per poi passare, essendo il grado equivalente, di nuovo nel ruolo delle BB. AA. come sovrintendenti, scavalcando i vecchi ispettori e tutti i direttori che pazientemente attendevano di far carriera. Questi fecero ricorso, ma – sistema fascista – il ricorso fu messo a dormire in archivio. Intanto il piccolo gruppo, forte della novella autorità e della accondiscendente dabbenaggine del quadrumviro, cominciò a monopolizzare tutto quello che riguardava le Belle Arti. E mentre Brandi seguiva il quadrumviro a Rodi dove faceva il piccolo ras accanto al maggiore, gli altri si insediavano al Ministero e iniziavano l'impero della corruzione, in una cerchia ben serrata dove si spalleggiavano a vicenda e creando nella Direzione delle BB. AA. un centro a tutti precluso.

L'avvento di Bottai a Viale del Re dette maggior impulso a questo sistema di pretta marca fascista. Brandi, Argan, De Angelis, e la Bucarelli (mentre gli altri lavoravano alla periferia) si piazzarono accanto al nuovo mecenate e per diversi anni fecero il bello e il brutto tempo nel campo delle arti, con particolare riguardo per quella contemporanea, ottenendo ulteriori promozioni medaglie e benemeritenze (ricordiamo le medaglie d'oro date a Brandi e Argan quali "benemeriti nel campo della cultura") e creando, con la complicità di Marino Lazzari, un sistema sempre più vasto di corruzioni (a questo proposito bisognerebbe fare un'inchiesta sul quel famoso Istituto del Restauro, dove la cosa più bella e più curata pare sia... l'appartamento del direttore, Cesare Brandi, e un'altra inchiesta sul Monopolio dei sacchetti di carta per la sabbia a difesa dei monumenti, di cui Bottai e Lazzari si fecero patrocinatori e, sembra, imprenditori).

Ora, mentre in altri campi l'epurazione comincia a operare, nella Direzione Generale delle BB. AA. c'è uno strano silenzio. A Napoli Bruno Molajoli seguita imperterrita a fare il sovrintendente; la Bucarelli è sempre direttrice della Galleria d'Arte Moderna, e fa gli onori di casa agli esperti Alleati che, certamente in buona fede poiché non li conoscono, stanno facendo intorno a loro il raduno di tutti gli epurandi. Il signor Brandi pensa sempre a restaurare non si sa bene che, il signor De Angelis è sempre al Ministero e le cose vanno avanti come prima, ossia non vanno affatto. Che cosa si aspetta dunque per applicare, nei loro confronti, il comma 2 dell'art. 12 e l'art. 15 della legge sulle sanzioni contro il fascismo?⁵¹³

L'articolo considerava quindi la carriera di quella che era praticamente un'intera generazione di funzionari, alcuni dei quali esercitavano ruoli chiave nell'Amministrazione delle Arti, a partire dalla loro assunzione. A differenza del precedente, in questo caso l'autore era certamente collegato all'ambiente ministeriale, o lo era la sua fonte. L'articolo infatti includeva numerosi dettagli, anche se ne offriva un'interpretazione non sempre dimostrabile. Esso accusava i funzionari in questione di essere corrotti e soprattutto compromessi con il regime fascista. Secondo la tesi dell'autore essi avrebbero assunto, attraverso una serie di favori, il completo controllo della Direzione Generale e più in generale di tutta l'Amministrazione delle Belle Arti.

I funzionari in questione, tutti entrati nell'Amministrazione con il concorso nel 1933, erano Palma Bucarelli, Direttrice della Galleria Nazionale d'arte moderna e Sovrintendente all'Arte Contemporanea di Roma; gli Ispettori Centrali Carlo Argan e Guglielmo de Angelis d'Ossat, entrambi parte del gruppo di Castel Sant'Angelo; Giorgio Rosi, Sovrintendente ai Monumenti di Napoli che era stato parte dell'Ufficio Stralcio; il Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro Cesare Brandi e il Sovrintendente alle Gallerie di Napoli Bruno Molajoli.

⁵¹³ *Monopolio alle Belle Arti*, 9 settembre 1944.

L'articolo descriveva una serie di dettagli che li riguardavano per persuadere il lettore della natura cospiratoria dei loro rapporti. Un' enfasi particolare era attribuita al loro legame con alcune figure chiave del regime, che essi avrebbero sfruttato per poter influenzare la gestione dei beni culturali e, insinua l'articolo, instaurare un sistema di corruzione.

La prima sezione si concentrava soprattutto su Palma Bucarelli, di cui erano messe in dubbio le competenze al momento dell'assunzione. L'articolo insinuava infatti che quest'ultima non avesse meritato nemmeno il proprio voto di laurea, e che la sua vittoria nel concorso fosse il risultato del supporto ricevuto dal proprio mentore, Arduino Colasanti. Questi, che in effetti ebbe una relazione sentimentale con la Bucarelli, era certamente dotato di un'influenza tale da poterla aiutare. Non esisteva però la minima prova che lo avesse fatto, e comunque Colasanti morì pochi anni dopo il concorso in questione, nel 1935, il che smentisce la possibilità che ne abbia favorito la carriera successiva.

La Bucarelli era accusata di avere ricevuto in anticipo i dettagli dell'argomento proposto nel concorso. L'autore partiva da questa insinuazione per dichiarare la completa illegittimità dell'intero concorso, e quindi dell'ingresso del Ministero di tutto il gruppo di funzionari.

Il resto dell'articolo considerava invece solo marginalmente Palma Bucarelli e si concentrava sul resto del gruppo.

In particolare esso spiegava che tutti i funzionari in questione avevano raggiunto le rispettive posizioni attraverso la nomina a provveditori agli studi, rientrando poi alle Arti con un grado superiore. In questo modo essi avrebbero superato in grado altri funzionari che avevano una maggiore anzianità ma erano rimasti nell'Amministrazione delle Arti per tutta la carriera. Si trattava certamente di un percorso discutibile, ma piuttosto comune nel Ministero di De Vecchi, come ammetteva lo stesso articolo. Secondo l'interpretazione proposta, proprio l'allora Ministro sarebbe quindi stato l'ideatore di questa scorciatoia e il temporaneo protettore di tutto il gruppo.

In questo caso al centro della scena era posto Cesare Brandi. Il suo ruolo a Rodi insieme allo stesso De Vecchi veniva presentato come la dimostrazione che la sua carriera fosse dovuta solamente al favore di quest'ultimo.

Nonostante questo legame, però, la carriera del gruppo dei funzionari non si arrestò dopo la partenza di De Vecchi dal Ministero, ma continuò anche durante il mandato di Bottai. Essa quindi sarebbe proseguita nonostante il succedersi di diversi Direttori Generali, l'ultimo dei quali fu Marino Lazzari, che l'articolo sostanzialmente liquidava come complici o incompetenti.

Esso quindi accusava il gruppo dei funzionari di avere avuto una carriera costellata di onori solamente grazie ad una serie di rapporti e di favori ottenuti in ragione di essi. I funzionari avrebbero quindi messo in piedi quello che era nei fatti un sistema di corruzione.

Questa insinuazione dell'articolo di "Ricostruzione" citava ad esempio la loro influenza nel settore dell'Arte contemporanea. Si trattava di un tema su cui gli ispettori centrali godevano di una notevole influenza, e così anche Palma Bucarelli, che essendo alla guida della GNAM esercitava un ruolo chiave in questo settore.

Un altro elemento richiamato nell'articolo era la fondazione dell'Istituto Centrale del Restauro, che secondo l'autore non avrebbe avuto alcuna funzione, se non come un centro di potere per Cesare Brandi. Esso negava quindi l'utilità di un'istituzione come l'ICR, e soprattutto non ammetteva la qualità dei lavori di restauro che pure erano già stati compiuti dall'Istituto, compresa la riparazione di alcuni dei dipinti danneggiati nelle operazioni di protezione antiaerea e nei trasporti.

L'ultima accusa, che era anche la più vicina in termini cronologici alla redazione dell'articolo, era diretta invece a Lazzari e Bottai. A dire dell'autore questi avrebbero direttamente profittato dell'uso di sacchetti di carta per le difese antiaeree. L'articolo citava l'episodio solamente come esempio di una questione che avrebbe meritato di essere oggetto d'inchiesta, insieme alla gestione dell'Istituto centrale del Restauro da parte di Brandi. Entrambi sarebbero stati esempi del malcostume diffuso dell'Amministrazione delle Arti.

L'episodio era però totalmente estraneo al resto dell'articolo, perché coinvolgeva soltanto Lazzari e Bottai, che non erano assolutamente parte del gruppo di funzionari considerati. Inoltre i due non potevano in alcun modo essere soggetti all'invocata epurazione della Direzione Generale, non essendo più parte dell'Amministrazione. L'esempio aveva quindi il solo scopo di illustrare il contesto di corruzione in cui operava il Ministero a giudizio dell'autore. Il fatto che l'episodio scelto non avesse coinvolto nessuno dei funzionari di cui l'articolo chiedeva l'epurazione suggeriva però che non vi fossero atti concreti attribuibili a loro. La sua aggiunta serviva dunque esclusivamente ad enfatizzare l'impatto retorico dell'articolo.

Quanto poi al merito dell'accusa, l'uso dei sacchi di carta per le protezioni antiaeree era certamente stato suggerito dal Ministero come metodo preferibile in assenza di quelli di juta. Le già notate differenze tra le misure adottate dalle singole Soprintendenze smentivano almeno parzialmente questa accusa. Il ruolo del Ministro e del Direttore Generale, ed i rispettivi poteri, erano infatti tali da poter assicurare un acquisto molto più sistematico dei sacchi di carta da parte delle Soprintendenze. Queste ultime infatti non vi rinunciarono solo per esaurimento dei sacchi disponibili ma spesso proprio per un'esplicita scelta.

L'articolo concludeva denunciando il fatto che, nonostante il loro passato, i funzionari in questione erano tutti ancora in servizio, e si trovavano in posizioni chiave dell'Amministrazione.

Esso chiedeva quindi l'applicazione del Decreto sulle sanzioni contro il fascismo, che prevedeva la dispensa dal servizio di coloro che avevano fatto carriera in virtù della propria adesione al fascismo. Sulla base delle accuse riportate da "Ricostruzione", si poteva forse applicare alle promozioni ottenute sotto De Vecchi l'articolo 12⁵¹⁴. Sarebbe però stato necessario provare che si trattasse di una particolare dimostrazione di favore da parte di un gerarca, e non di una pratica diffusa come ammesso dallo stesso autore. Il riferimento all'articolo 15⁵¹⁵ era però davvero poco fondato.

Perché fosse applicabile i funzionari citati avrebbero dovuto infatti aver ottenuto avanzamenti o preferenze nei concorsi per titoli fascisti. In nessuno dei casi citati l'articolo offriva però prove che le promozioni da loro ricevute, legittime o meno che fossero, fossero dovute a titoli fascisti.

⁵¹⁴Decreto Legislativo Luogotenenziale 27 luglio 1944, n. 159, Sanzioni contro il fascismo (GU 29 luglio 1944 n.41), articolo 12:

Sono dispensati dal servizio

- 1) coloro che, specialmente in alti gradi, col partecipare attivamente alla vita politica del fascismo o con manifestazioni ripetute di apologia fascista, si sono mostrati indegni di servire lo Stato;
- 2) coloro che, anche nei gradi minori, hanno conseguito nomine od avanzamenti per il favore del partito e dei gerarchi fascisti.

⁵¹⁵ Decreto Legislativo Luogotenenziale 27 luglio 1944, n. 159, Sanzioni contro il fascismo (GU 29 luglio 1944 n.41), articolo 15:

Nel caso di indebiti avanzamenti o di preferenze nei concorsi per titoli fascisti può essere, in luogo della dispensa, disposta la retrocessione o la restituzione ai ruoli di provenienza.

Infatti, i soli riferimenti al fascismo contenuti nell'articolo erano il titolo di quadrumviro di cui godeva De Vecchi, l'insabbiamento dei ricorsi, e un non meglio specificato "sistema di pretta marca fascista" che avrebbe dovuto caratterizzare la mala gestione della Direzione Generale attribuita dall'articolo ai funzionari. Nessuno di essi poteva essere citato come esempio di titolo fascista.

La pretesa contenuta nell'articolo poggiava quindi su una base giuridica quantomeno debole.

La maggiore debolezza del testo era però il fatto che esso trascurava il ruolo essenziale svolto, soprattutto durante le vicende belliche più recenti, dai funzionari accusati dall'articolo.

Il gruppo dei funzionari romani, compresi Palma Bucarelli e Cesare Brandi, ebbe infatti una funzione indispensabile nella protezione delle opere mobili del centro e più in generale nella loro gestione: tutti e tre i funzionari centrali furono coinvolti nelle operazioni di trasferimento delle opere in Vaticano, e firmarono le ricevute di consegna. Inoltre, l'Istituto del Restauro fu incaricato di riparare le opere mobili che erano state danneggiate nei vari trasporti, e Palma Bucarelli aiutò a sua volta Lavagnino nei vari trasferimenti dal resto del Lazio.

Quanto invece a Bruno Molajoli, egli si trovò in assenza di Rosi a gestire per diversi mesi entrambe le Soprintendenze napoletane, quella alle Gallerie e quella ai Monumenti. Il suo contributo fu quindi determinante per la tutela del patrimonio artistico napoletano in una fase complicata e drammatica come quella della compresa tra il settembre 1943 e il giugno 1944.

Alla qualità della loro prestazione nei mesi precedenti si aggiungeva poi il fatto che nessuno dei funzionari coinvolti, eccettuato in parte Rosi, aveva aderito alla RSI. In alcuni casi essi si erano addirittura direttamente opposti alle direttive ministeriali, come nel caso dei funzionari della Direzione Generale che avevano rifiutato il trasferimento a Padova. I motivi per chiederne l'epurazione sembravano quindi piuttosto deboli.

Inoltre, la loro rimozione dall'incarico sarebbe stata difficile da giustificare in un momento in cui l'Amministrazione delle Arti aveva disperatamente bisogno di personale, soprattutto trattandosi di funzionari competenti e di comprovata abilità.

Nonostante queste riflessioni, si trattava di una polemica legittima in quel contesto, e di una naturale conseguenza del riaprirsi del dibattito politico. Le recriminazioni sulle carriere compiute durante il periodo fascista sarebbero infatti rimaste una costante anche negli anni successivi nei confronti dei funzionari appartenenti alla stessa generazione di quelli citati nell'articolo.

Anche gli alleati realizzarono del resto che il problema sollevato nell'articolo si sarebbe con molta probabilità più volte riproposto, più o meno giustificatamente, non solo per quanto riguardava l'Amministrazione delle Arti.

Lo dimostra la nota di Ward Perkins a margine dell'articolo nella rassegna stampa inviata alle due commissioni alleate, che riassumeva la questione in questi termini:

The shape of things to come. Among those named for corruption and inertia are several who, after their dismissal on 31 Dec 43 by the Fascist Government at Padua, continued to work at considerable personal risk for the safety of Italian works-of-art.⁵¹⁶

⁵¹⁶ J.B. Ward Perkins (nota dattiloscritta firmata) all'articolo "Monopolio alle Belle Arti", NA WO 220/625.

Gli alleati non sembravano quindi inclini a prendere seriamente in considerazione alle accuse in questione. Questa reazione era del resto prevista anche dall'autore dell'articolo, che li descriveva inconsapevoli della vera natura delle persone con cui collaboravano ed in particolare della Bucarelli. Quest'ultima infatti aveva instaurato un ottimo rapporto con Cott e soprattutto con il suo collega responsabile degli archivi Brooke.

Ovviamente l'articolo fu notato dai funzionari coinvolti. Argan, De Angelis e la Bucarelli, incontratisi in quei giorni (Brandi era appena partito per Pisa per ispezionare le condizioni del Camposanto) decisero però di non reagire. Nonostante il loro silenzio, diversi mesi dopo, il 22 febbraio 1945, il giornale fu costretto a pubblicare una rettifica per quanto riguardava la parte concernente Palma Bucarelli:

Siamo spiacenti di avere dato, in seguito ad errate informazioni, notizie intorno alla dott. Palma Bucarelli, reggente la Galleria nazionale d'arte moderna, che non rispondono a verità e sono del tutto infondate, e siamo ben lieti di poterne dare in questa stessa sede pubblica smentita.⁵¹⁷

Naturalmente la smentita delle insinuazioni su Palma Bucarelli indeboliva di molto l'impianto accusatorio dell'articolo. Su di esse era infatti fondata la tesi dell'invalidità del concorso, e di conseguenza dell'intera carriera dei funzionari entrati nell'Amministrazione in quell'occasione.

La smentita non riguardava comunque la totalità dell'articolo. Eliminando però da esso le parti dedicate alla Direttrice della GNAM, che erano le meglio documentate e le più compromettenti, il suo messaggio ne usciva decisamente sminuito.

Proprio la documentazione dell'intero articolo suggeriva che la sua fonte appartenesse al settore dei beni culturali, e con ogni probabilità fosse parte dell'Amministrazione. Sembrava infatti evidente che l'articolo fosse basato su informazioni interne, probabilmente fornite da qualcuno che era già al corrente delle vicende dell'Amministrazione delle Arti ancor prima del concorso del 1933. Gli argomenti usati suggerivano infatti che la fonte dell'articolo avesse assistito a tutta la carriera dei funzionari. È probabile che si trattasse di qualcuno che si era sentito penalizzato rispetto a loro, forse per via del percorso poco ortodosso denunciato dall'articolo o perché escluso dall'Amministrazione per motivi politici.

Anche i diretti interessati si resero conto di queste implicazioni. In occasione del già citato incontro, stando al diario della Bucarelli, essi ipotizzarono che le informazioni provenissero da Giorgio Castelfranco⁵¹⁸. Si trattava di un'ipotesi plausibile, data la storia professionale del funzionario⁵¹⁹. Egli non era però certamente il solo ad essere stato discriminato sotto il regime e superato nella propria carriera dagli ispettori centrali.

Indipendentemente dalla reale identità della fonte, l'episodio illustra il clima di quei mesi. In questo periodo infatti fu messo in discussione il passato di chiunque avesse fatto parte dell'Amministrazione durante gli anni del fascismo, sospettato di essere compromesso con il regime.

Nel caso delle Belle Arti, il più comune destinatario delle polemiche era Argan, considerato "eminenza grigia della direzione delle belle arti" e "vero autore della politica fascista delle arti"⁵²⁰ essenzialmente per il fatto di essere

⁵¹⁷ *Precisazione*, 22 febbraio 1945.

⁵¹⁸ Vedi Cantatore 1997 p. 87.

⁵¹⁹ Su cui vedi cap 4.1.

⁵²⁰ *Eticità del doppio*, 28 settembre 1944.

stato l'autore di molti dei testi di Lazzari quando era Direttore. La polemica però si estendeva a chiunque avesse esercitato un ruolo anche tecnico di una certa visibilità negli anni precedenti.

Si trattava di denunce che non ebbero un seguito a livello pratico, dato che nessuno dei funzionari centrali in questione fu nemmeno sottoposto a processo di epurazione.

Nel caso delle Arti, coloro che pretendevano la completa esclusione di tutti quanti fossero stati in qualche modo coinvolti nell'Amministrazione fascista ebbero come punto di riferimento Ragghianti, che non fece mistero delle sue posizioni in questo senso, a livello nazionale e soprattutto nel contesto toscano.

Nonostante la nomina di Ragghianti a Sottosegretario i funzionari centrali bersaglio delle polemiche non furono rimossi dai rispettivi incarichi. Il solo ad essere sostituito fu infatti Petrozziello, che era stato a sua volta oggetto di critiche, legate in questo caso soprattutto alla sua mancanza di competenze tecniche e alla priorità da lui attribuita all'epurazione⁵²¹. Il suo spostamento dalla Direzione Generale fu però il risultato del cumulo di troppi incarichi e delle difficoltà con gli alleati più che delle critiche. Inoltre nel suo caso si era trattato di obiezioni molto più velate di quelle citate sinora, emerse in alcuni articoli dedicati ai danni di guerra. Le polemiche contro il Ministero influenzarono però probabilmente la decisione di sostituirlo con un tecnico come Bianchi Bandinelli.

Queste critiche alla condotta del Ministero riflettevano quindi le tensioni interne all'Amministrazione ed il riemergere di divergenze politiche in vista della nuova fase costituente. Questa situazione non produsse però soltanto una serie di articoli di denuncia sugli interventi e il personale del Ministero, ma diede il via a un vero e proprio dibattito sulla forma che l'Amministrazione avrebbe dovuto assumere nel dopoguerra.

6.3 Il dibattito su "la Nuova Europa" le proposte di riorganizzazione dell'Amministrazione

Un altro aspetto del dibattito pubblico sull'Amministrazione delle Arti, decisamente più significativo degli inviti all'epurazione, fu proprio la discussione riguardante la sua riorganizzazione.

In un momento in cui si prospettava la completa riorganizzazione istituzionale del paese, era infatti naturale che si aprisse una discussione sulla forma che avrebbe dovuto assumere la futura Amministrazione, compresa ovviamente quella delle Arti. Si trattava di una questione destinata a sollevare un dibattito piuttosto vivace, particolarmente interessante perché vi intervennero alcuni dei protagonisti della stessa Amministrazione. Esso quindi permette non soltanto di conoscere le opinioni di alcuni addetti ai lavori sul futuro della tutela del patrimonio artistico e più in generale dell'Italia dopo le distruzioni belliche, ma anche di capire le ragioni della loro condotta nel periodo in cui fu loro affidata la gestione del settore.

La discussione ebbe inizio nel dicembre 1944, quando il critico teatrale Silvio D'Amico propose di istituire un Ministero delle Belle Arti, che si occupasse della tutela del patrimonio artistico ma soprattutto curasse cinema e teatro. Questi ultimi erano infatti stati competenza della Direzione Generale fino alla fondazione del Ministero della Cultura Popolare. La proposta di istituire un Ministero invece di limitarsi a ripristinare la situazione precedente e restituire alla Direzione Generale tutte le sue competenze originali era dovuta alla consapevolezza che gli interventi necessari per cinema e teatro erano ben diversi da quelli per la tutela del patrimonio artistico. La creazione di un Ministero delle Belle Arti avrebbe permesso di istituire due diverse Direzioni Generali che seguissero i due settori.

⁵²¹ Un esempio in questo senso è Barbaro 1944, citato anche in Coccoli 2017 p.159.

La proposta di D'Amico non considerava questo aspetto, ma non poteva sfuggire agli addetti ai lavori il fatto che l'istituzione di un Ministero avrebbe anche contribuito a rafforzare l'importanza politica del settore. Esso sarebbe stato separato dall'Istruzione, favorendo così l'elaborazione di politiche specifiche dedicate ai beni culturali. Inoltre una simile organizzazione avrebbe permesso di prevenire le difficoltà che la tutela stava incontrando in assenza del Direttore.

Anche per questo, l'idea ottenne una eco piuttosto significativa tra quanti si interessavano alla materia.

La proposta fu ripresa su "La Nuova Europa" da Mario Vinciguerra nel gennaio 1945⁵²², in un trafiletto che raccomandava cautela, ma riconosceva la necessità di una ristrutturazione radicale dell'Amministrazione delle Belle Arti.

Sulla stessa rivista comparve una lettera di risposta a quest'ultimo a firma di Ragghianti, che sollevava una serie di questioni. Egli, che aveva letto l'articolo di Vinciguerra ma non la proposta di D'Amico, ne avanzava una propria. Secondo l'articolo essa era già stata sottoposta, con una buona risposta, a componenti del governo:

È utile avvertire che il mio punto di vista è conosciuto già da alcune personalità del governo, alle quali ho sentito già da tempo (e precisamente dal settembre scorso) il dovere di esporlo. Debbo dire che, in massima, le mie proposte furono accolte con grande comprensione.⁵²³

La proposta di Ragghianti si concentrava in particolare sulle competenze che avrebbero dovuto essere assegnate al nuovo Ministero. Egli immaginava che dovessero essere decisamente più ampie di quelle previste da D'Amico, con l'aggiunta di un altro settore fondamentale, quello turistico:

In teoria ritengo giusto che al dicastero delle arti (giustificabile in Italia) sia devoluta la trattazione dei problemi di teatro, cinematografo, radio, musica e spettacolo, e così via; anzi non dubito che prima o poi l'opinione pubblica si persuaderà della giustezza di questa soluzione. Non vorrei si dimenticasse, però una attività che per essere economica non è meno strettamente connessa, anzi senz'altro dipendente dagli aspetti e dalle attività artistiche del nostro Paese: il turismo.⁵²⁴

È interessante notare che le riflessioni di Ragghianti anticipavano le politiche emerse in anni più recenti, a partire dall'istituzione del Ministero, che egli considerava certa.

Il futuro sottosegretario era infatti incline a condividere la proposta di istituire un Ministero, considerato giustificabile sulla base della particolarità italiana. Egli si diceva anche favorevole all'inclusione tra le sue competenze delle arti performative. A questo ipotetico nuovo dicastero egli proponeva però di affidare anche il turismo, che a suo giudizio dipendeva in modo significativo proprio dalle attrattive culturali del paese. La sua era una considerazione certamente valida, ma trascurava la presenza di altri elementi che potevano attirare turisti, e soprattutto il possibile conflitto tra gli interessi della tutela e quelli del turismo.

La proposta di Ragghianti non si limitava però a illustrare una prospettiva di lungo termine, ma suggeriva anche alcune misure immediate. Egli infatti pensava fosse opportuno istituire immediatamente un "Dicastero per le arti, la ricostruzione urbanistica e il turismo", riprendendo il modello del Sottosegretariato alle Belle Arti che era

⁵²² Mario Vinciguerra (m.v.), "Bosco Sacro" no, 7 gennaio 1945.

⁵²³ Ragghianti, *Riorganizzare le Belle Arti*, 4 marzo 1945.

⁵²⁴ Ibidem.

stato creato nel primo dopoguerra. Esso avrebbe dovuto principalmente affrontare le questioni della ricostruzione e soprattutto delle restituzioni. Questa misura avrebbe quindi dovuto essere attuata in tempi molto brevi proprio per affrontare l'emergenza del momento:

Per me non v'è dubbio che nel governo, data la eccezionale situazione presente, e finché ne duri il bisogno, dovrebbe esservi se non un ministero, un sottosegretariato autonomo per le arti, o quanto meno (se si vuole dare al provvedimento una prima forma sperimentale, come è stato fatto in altri casi), un commissariato, più o meno alto.

Riflettiamo che, dopo le distruzioni senza pari derivate dalla guerra sul nostro suolo, i problemi gravi, complessi, talvolta paurosamente ardui e delicati, che ci troviamo a dover risolvere nell'interesse presente e futuro del Paese, sono senz'altro sproporzionati all'attività amministrativa di una direzione generale delle arti.⁵²⁵

Stando infatti allo studioso, la ricostruzione e la conservazione dovevano essere considerate prioritarie sia per l'indubbio valore del patrimonio artistico italiano sia per il già citato potenziale economico del turismo. Dato questo ruolo chiave esse richiedevano una risposta capillare sul territorio, e soprattutto un impegno molto significativo da parte delle istituzioni. Un simile compito sarebbe stato però insostenibile per l'amministrazione delle arti, almeno a giudizio di Ragghianti. Egli infatti ne denunciava la struttura inadeguata struttura e la "deficienza tecnica" dimostrata negli anni precedenti. La creazione di un Ministero o di un Sottosegretariato sarebbe quindi stata essenziale per essere nelle condizioni di affrontare la situazione. Data questa urgenza, Ragghianti arrivava addirittura a proporre come soluzione sperimentale e temporanea l'istituzione di un Commissariato a cui delegare la questione⁵²⁶.

Era infatti prevedibile che questi problemi non avrebbero potuto essere risolti velocemente, visti i tempi necessari per una riforma amministrativa. Occorreva quindi uno strumento temporaneo che potesse poi servire da modello per una successiva riforma organica. In primo luogo, scriveva Ragghianti, sarebbe stato necessario coinvolgere tutte le persone competenti nello sforzo:

Occorre che tutti coloro che sono muniti di qualche competenza vengano adoperati per occuparsi a sanare la tragedia artistica del paese: e forse ciò sarà per molti un'utile esperienza, che avevano prima indebitamente trascurato di fare.

Perché dico questo? Perché, lo sanno tutti, l'amministrazione è insufficiente, talvolta per difetto di competenza, ma soprattutto per la sua inadeguatezza numerica. Per riparare al disastro artistico del paese, occorre fare subito una mobilitazione di tutte le forze migliori, siano esse dentro o fuori dell'amministrazione. Occorre una divisione, e abbiamo una compagnia.⁵²⁷

Naturalmente, la necessità di coinvolgere nell'opera di tutela e restauro anche quanti non facevano parte del personale dell'Amministrazione era ben nota a tutti. Essa era del resto già dichiarata dalla circolare della Direzione Generale, oltre a rappresentare una prassi ben consolidata. La proposta di Ragghianti in questo caso si limitava quindi a riproporre considerazioni ampiamente condivise. Essa però tendeva ad insistere in modo particolare sull'inadeguatezza del personale, e a trascurare invece il problema della scarsità di fondi, limitandosi a sottolineare le pur reali mancanze di organico.

⁵²⁵ ibidem

⁵²⁶ Ragghianti presentò anche una proposta di decreto in questo senso al Ministero. Essa però non fu mai approvata. Il fallimento della proposta fu anzi uno dei motivi delle sue dimissioni (vedi Rovati 2005 pp. 288s).

⁵²⁷ Ragghianti, *Riorganizzare le Belle Arti*, 4 marzo 1945.

Oltre ad aumentare il personale a disposizione chiamando a raccolta tutti i competenti, Ragghianti proponeva una razionalizzazione dell'amministrazione centrale, riducendola all'osso. In questo modo si sarebbe potuto inviare il massimo possibile di tecnici a gestire i problemi sul campo:

Questo è un primo modo di risolvere le difficoltà della periferia anch'essa difettosa di tecnici. Occorre quindi scegliere (e qui, certo, c'è un problema delicato di valutazione) un proporzionato numero di collaboratori ordinari e straordinari, e impiegarli per i vari compiti.⁵²⁸

A differenza della proposta di coinvolgere collaboratori esterni competenti per compensare la scarsità di personale, il trasferimento verso la periferia dei funzionari centrali era una soluzione originale. Difficilmente quindi essa sarebbe stata gradita ai diretti interessati. Non soltanto infatti era improbabile che i funzionari centrali fossero contenti della prospettiva di essere trasferiti ad operare sul campo, ma anche i Soprintendenti non sarebbero probabilmente stati entusiasti all'idea di un'ingerenza diretta dei funzionari centrali, e quindi di grado superiore, nel proprio territorio. La prospettiva sarebbe stata ancor più osteggiata data la crescente autonomia di cui avevano goduto gli uffici locali durante la guerra.

Ragghianti non sembrava però considerare questo aspetto della questione, forse confidando nel fatto che a essere spostato verso le periferie sarebbe stato solamente il personale tecnico. Quest'ultimo infatti avrebbe avuto meno problemi a rapportarsi con i Soprintendenti, anche loro tecnici, rispetto a quello amministrativo. È anche possibile che la scelta del personale menzionata dall'articolo fosse immaginata dall'autore proprio allo scopo di evitare simili conflitti, oltre che per garantire un'adeguata distribuzione delle competenze.

Inoltre, il progetto prevedeva un deciso rafforzamento delle Soprintendenze ai danni del Ministero, il che avrebbe potuto rassicurare i Soprintendenti in merito alla loro autorità sui funzionari centrali trasferiti in periferia. Uno degli elementi chiave della riorganizzazione avrebbe infatti dovuto essere una netta riduzione dell'accentramento amministrativo, che a suo giudizio non avrebbe potuto assicurare una risposta adeguata alla situazione:

Il Consiglio superiore non può più essere una soluzione adeguata: direi anzi che è intimamente contraria alle necessità del momento; che non è quella, se lo è mai stata, di accentrare! Altra conseguenza è una adeguata autonomia data alle soprintendenze, compresa l'autonomia del bilancio e la responsabilità delle decisioni locali di carattere amministrativo od organico (non dimentichiamo che una autonomia e snellezza di bilancio e di disponibilità è necessaria anche al dicastero, a condizione di isterilire negli infiniti ingranaggi burocratici lo sforzo per la ricostruzione).⁵²⁹

Lo studioso quindi sosteneva decisamente l'ipotesi di una maggiore autonomia delle Soprintendenze anche in tema di finanziamenti, accompagnata da un alleggerimento della burocrazia centrale. Questo alleggerimento avrebbe a suo parere dovuto riguardare anche il Consiglio Superiore, da lui giudicato inadatto alla situazione. La lettura di Ragghianti era molto distante dalla strategia della Direzione Generale, che prevedeva anzi il ripristino del Consiglio Superiore come un elemento chiave del coinvolgimento di competenze esterne auspicato anche da Ragghianti.

⁵²⁸ Ibidem.

⁵²⁹ Ibidem.

Nel progetto di quest'ultimo, il coinvolgimento di esterni avrebbe invece dovuto riguardare gli uffici periferici, adottando in questo caso la strategia prevista anche dal Ministero. Ferma restando l'esigenza di un finanziamento adeguato ai compiti da affrontare, l'articolo proponeva infatti un altro metodo di decentramento delle competenze. Egli infatti suggeriva la costituzione di commissioni locali per la ricostruzione urbanistica, sul modello di quelle immaginate dalla circolare e di quella messa in piedi da lui stesso a Firenze.

Nel complesso, Ragghianti era certamente molto influenzato dalla sua esperienza nel CLN toscano⁵³⁰. Anche per questo lo studioso era disposto a rinunciare alla dimensione locale della gestione del patrimonio artistico, probabilmente per via della sua pessima opinione sull'amministrazione centrale. Questa generale diffidenza nei confronti delle strutture nazionali era probabilmente dovuta alla sua estraneità all'Amministrazione. Bisogna però segnalare che un certo grado di sfiducia era stato manifestato anche da una parte delle Soprintendenze, incluse quelle toscane, come dimostrava il comportamento di Poggi durante le vicende degli anni precedenti riguardo ai trasferimenti delle opere.

Questo atteggiamento era ancor più esplicito nelle ultime righe dello scritto, che sottolineava l'esistenza di una contrapposizione tra gli ambienti romani ed il resto d'Italia:

Mi sarà caro di avere da te e dagli amici una risposta su quanto vi ho esposto. In un certo senso, quello che ho scritto rappresenta anche ciò che la provincia che vede e sa (e la provincia è l'Italia, come ho detto; ed io credo alla provincia, come Alain) attende dallo Stato.⁵³¹

Questa opposizione tra la provincia e lo Stato, identificato in questo caso con la burocrazia ministeriale, era quindi riconosciuta dallo stesso Ragghianti come un elemento chiave dell'articolo. Egli rivendicava una certa lontananza tra gli uffici romani, presentati come inconsapevoli della situazione reale, e il resto del Paese.

Parte di questa sfiducia era probabilmente legata anche alla presenza di personale non tecnico, compreso il Direttore Generale. Il modello di Amministrazione proposto da Ragghianti non sembrava infatti nemmeno contemplare la possibilità di un contributo da parte del personale amministrativo o di cittadini non competenti, nemmeno su base volontaria. Questa impostazione sottovalutava il ruolo del lavoro burocratico, che avrebbe dovuto passare in secondo piano data la situazione di emergenza. Essa però era soprattutto un sintomo di una profonda differenza di impostazione e di priorità. Questa stessa differenza era alla base delle incomprensioni reciproche tra tecnici e amministrativi che segnarono il lavoro di protezione del patrimonio artistico in quegli anni.

L'articolo non considerava però il lavoro e l'influenza del personale tecnico della Direzione Generale, forse anche per via di una certa distanza di opinioni con il gruppo dei funzionari centrali. Essa trascurava anche il continuo scambio di informazioni tra centro e periferia, sia attraverso la corrispondenza tra Soprintendenze e Ministero, sia mediante le visite di ispezione dei funzionari, grazie anche al ruolo di collegamento degli alleati. Questi continui contatti erano finalizzati proprio a prevenire quell'inconsapevolezza delle esigenze degli uffici periferici di cui Ragghianti accusava l'Amministrazione centrale.

⁵³⁰ Su cui vedi più avanti cap. 6.3.

⁵³¹ Ragghianti, *Riorganizzare le Belle Arti*, 4 marzo 1945.

Il punto di vista espresso da Ragghianti è estremamente interessante per capire il suo comportamento poco dopo, quando fu nominato Sottosegretario. Egli infatti considerò l'incarico un passo importante verso la realizzazione di quanto da lui auspicato nell'articolo. Anche prima della sua nomina, una presa di posizione pubblica da parte di Ragghianti non poteva però essere ignorata, vista la sua influenza anche politica e la concreta possibilità che altri concordassero con la sua interpretazione.

Proprio per questo, nel numero del 25 marzo fu pubblicato un articolo di Petrozziello, che era all'epoca ancora formalmente Direttore Generale e come tale era quasi obbligato a pronunciarsi.

A differenza dell'intervento di Ragghianti, che si concentrava sul personale e soprattutto sulla forma da dare all'Amministrazione, l'articolo di Petrozziello trattava principalmente un altro aspetto essenziale, ossia la situazione finanziaria del Ministero. In particolare esso elencava i diversi stanziamenti sul capitolo dei restauri, che ammontavano ad un totale di 22 milioni più altri 24 ancora solamente richiesti. Queste cifre erano però assolutamente insufficienti a fronte di preventivi per gli interventi essenziali che raggiungevano un totale di 511 milioni solo per i territori già sottoposti all'Amministrazione italiana. A questi si sarebbero poi aggiunte le cifre necessarie per gli interventi nelle regioni ancora sottoposte all'AMGA e quelle per le regioni occupate dai tedeschi.

Occorreva poi stanziare anche i fondi per il rientro delle opere mobili nei musei. Esso era finanziato per 8,5 milioni, ma ne erano richiesti altri 21. Per lo smontaggio delle protezioni antiaeree erano infine a disposizione solo 5 milioni.

A queste cifre si sommano poi i costi fissi dell'Amministrazione, levitati per via della mostruosa crescita dell'inflazione che aveva reso necessari aumenti adeguati al costo della vita per il personale.

Petrozziello però specificava che questi pur limitati stanziamenti erano stati ottenuti solo grazie all'insistenza da parte dei Ministri responsabili, che non trascuravano affatto la questione del patrimonio artistico. Non sembrava quindi necessaria l'aggiunta di un Sottosegretariato, che non avrebbe potuto certamente godere di maggiore influenza del Ministro, già impegnato ad intercedere presso il Governo a vantaggio della Direzione Generale. La scarsità di fondi era infatti, per ammissione dello stesso Petrozziello, il risultato delle decisioni del Tesoro. Egli considerava però queste scelte giustificate dalle condizioni economiche del Paese, per quanto una maggiore comprensione delle esigenze dell'Amministrazione delle Arti sarebbe stata "opportuna e tale da riuscire alla fine giovevole alle stesse condizioni economiche e finanziarie della Nazione."⁵³²

Lo scritto di Petrozziello notava anche come l'istituzione di un Sottosegretariato, o Ministero che fosse, avrebbe inevitabilmente comportato un'ulteriore aumento dei costi fissi per un'Amministrazione già sottofinanziata. Essa avrebbe infatti necessariamente aumentato l'organico, costringendo quindi a deviare per gli stipendi fondi che altrimenti avrebbero potuto essere destinati a finanziare i necessari interventi. La proposta di Ragghianti avrebbe quindi forse reso più influente e meglio organizzata l'Amministrazione delle Arti, ma rischiava di comprometterne l'efficacia.

I problemi che era necessario mettere in luce, concludeva Petrozziello, erano però altri:

⁵³² M. Petrozziello, *L'Amministrazione delle Belle Arti*, 25 marzo 1945.

Ma più che questo problema, due altri, a mio subordinato avviso, meriterebbero una maggiore attenzione ed una più approfondita discussione: l'uno – in quali modi interessare alla restaurazione e alla difesa del patrimonio artistico nazionale, così crudelmente provato, le più larghe sfere possibili di cittadini; sì che anche le classi intellettualmente meno elevate ne sentano ed apprezzino, sia l'alto pregio spirituale, sia l'instimabile valore economico; l'altro – se e come sia possibile non far gravare esclusivamente sul bilancio dello Stato l'onere, che si rivela schiacciante, per provvedere alla riparazione di quel patrimonio, nonché alle molteplici altre esigenze di cose e di persone, che vi si annettono e connettono. Tra i due problemi, come subito balza agli occhi, intercede un abbastanza stretto legame.⁵³³

Ancora una volta tornava quindi la necessità di coinvolgere anche gli esterni nell'impresa di salvataggio del patrimonio artistico italiano, necessità del resto quasi universalmente riconosciuta. Come già nella circolare, anche in questo caso Petrozziello non si limitava ad auspicare la partecipazione di personale qualificato, ma dichiarava esplicitamente che sarebbe stato necessario il contributo di tutti gli interessati, a prescindere dalle competenze specifiche. A differenza di Raghianti, infatti, egli immaginava che il loro coinvolgimento si traducesse non soltanto in un aumento del personale disponibile, ma si realizzasse soprattutto attraverso le donazioni. Dati i problemi di fondi ampiamente spiegati nell'articolo i contributi esterni sarebbero infatti stati assolutamente essenziali per i compiti dell'Amministrazione delle Arti.

L'attenzione alle questioni economiche da parte di Petrozziello era probabilmente anche il prodotto della sua impostazione più da amministratore che da tecnico. Bisogna però riconoscere che, dato il suo ruolo, egli godeva di una maggiore consapevolezza delle effettive esigenze dell'Amministrazione rispetto a quella che poteva avere Raghianti. I problemi da lui sollevati erano infatti assolutamente fondamentali per il futuro del patrimonio artistico italiano.

Nonostante la fondatezza delle riflessioni di Petrozziello, la questione posta da Raghianti aveva colpito in modo più significativo la fantasia degli addetti ai lavori. Essa infatti proponeva una visione di più ampio respiro. Inoltre Raghianti aveva un'impostazione più simile a quella dei lettori della rivista, e godeva di maggiore stima tra di essi.

Sempre nello stesso numero della rivista, la rubrica di corrispondenza "Bocca della verità" pubblicò un'altra risposta all'intervento di Raghianti, firmata dall'ispettrice della Soprintendenza alle Gallerie di Roma Paola della Pergola.

La lettera esordiva, con una certa non intenzionale ironia, lamentando l'assenza di interventi dei funzionari delle Belle Arti nel dibattito. Essa però spiegava che anche all'interno delle Soprintendenze era in corso la preparazione di alcune proposte di riforma.

Dopo l'obbligata espressione di stima e di ringraziamento nei confronti di Raghianti, l'autrice faceva presente il rischio significativo che l'inclusione del turismo tra le competenze delle Belle Arti avrebbe potuto comportare:

Una osservazione tuttavia vorrei fare per quello appunto che riguarda il futuro, ed è questa: giustissimo è pensare a togliere le BB AA da quel ruolo di Cenerentola in cui sono state sempre confinate; giustissimo ricordare la sua funzione in rapporto al turismo, che dovrà assumere nel nostro domani un significato più ampio di quello che ebbe

⁵³³ Ibidem.

mai, e che sarà di tanta importanza per il nostro riordinamento economico. Dovrà quindi studiarsi un organismo che tenda a sempre più dirigere i rapporti di queste varie attività ad un fine convergente; ma bisognerà nello stesso tempo evitare che le Belle Arti confondano con altri il suo carattere essenziale, di tutela non solo dei monumenti, ma anche della cultura. Questo sia detto non già per spirito di limitazione o per nostalgie restauratrici; ma in questo nostro mondo sconvolto ove tanti valori altissimi si sono già perduti e tanti ancora ogni giorno sembrano smarrirsi, mi sembra che quello della nostra cultura sia ancora uno dei pochi che abbiamo il dovere non solo di serbare intatto, ma di portare ad un livello sempre più alto, e sempre più cercare di diffondere.⁵³⁴

In questo caso la risposta si concentrava quindi sulla prospettiva di lungo termine più che sugli interventi immediati proposti da Ragghianti. La riflessione presupponeva l'istituzione di un Ministero delle Belle Arti, ampiamente sostenuta dall'autrice perché avrebbe rappresentato un riconoscimento dell'importanza del settore. Essa si concentrava quindi invece soprattutto sul suo legame col turismo. Il suggerimento era di pensare ad uno strumento di coordinamento tra esigenze del turismo e cura del patrimonio artistico, senza però includere il primo tra le competenze del Ministero. La proposta era finalizzata a evitare che l'Amministrazione delle Arti finisse per perdere di vista le proprie priorità.

La preoccupazione manifestata dall'Ispettrice era assolutamente condivisibile, e anticipava un dibattito ancora profondamente attuale. Era infatti imperativo, allora come oggi, trovare un equilibrio tra la valorizzazione del patrimonio artistico e la sua tutela. Un'eccessiva enfasi sul turismo e sul potenziale economico rappresentato dallo sfruttamento a questo scopo del patrimonio artistico italiano rischiava infatti di compromettere la sua cura, che avrebbe invece dovuto restare il principale compito per l'amministrazione.

Una seconda risposta a Ragghianti, anch'essa concentrata principalmente sulla questione della combinazione di competenze da attribuire alla nuova struttura, fu pubblicata sempre nella stessa rubrica il successivo 6 maggio. Essa portava la firma dell'architetto ed urbanista Enrico Tedeschi, in quel periodo impegnato a partecipare alla realizzazione del piano regolatore di Roma.

Tedeschi dichiarava di condividere in linea di principio i propositi espressi da Ragghianti, ma manifestava notevoli perplessità riguardo all'unificazione di arti, turismo e ricostruzione urbanistica in uno stesso ordine di competenze.

Egli infatti notava che i beni artistici non erano il solo fattore determinante per quanto concerne il turismo. Esso infatti richiede anche infrastrutture, strutture di accoglienza ed altri tipi di manifestazioni non legate al settore artistico, i cui interessi sarebbero quindi stati meglio serviti

in diversa sede, possibilmente autonoma, nella quale fosse possibile tenere nella giusta considerazione tutte le esigenze e tutti gli aspetti di questa attività così importante, che rappresenta oggi una delle principali risorse del nostro paese e che non soltanto potrà essere una fonte essenziale di benessere, ma contribuirà anche validamente a fornire i mezzi per mantenere e curare il patrimonio artistico italiano, tanto gravemente minacciato per l'appunto dalle attuali difficoltà finanziarie, per le quali monumenti insigni vengono abbandonati alla distruzione e tante opere d'arte vanno disperse ed alienate.⁵³⁵

⁵³⁴ P. Della Pergola, *Riorganizzare le Belle Arti*, 25 marzo 1945.

⁵³⁵ Tedeschi, *Arte, Urbanistica Turismo*, 6 maggio 1945.

Egli quindi condivideva, pur con motivazioni diverse, l'opinione di Paola della Pergola riguardo all'inopportunità dell'inclusione del turismo tra le competenze dell'ipotetico Ministero, e suggeriva invece di costituire un altro ufficio che si occupasse esclusivamente del turismo, in considerazione del fatto che esso non dipendeva solamente dal patrimonio culturale, ma richiedeva anche interventi di altro tipo, in primo luogo a livello di infrastrutture, e quindi non poteva realisticamente essere affidato alle Belle Arti.

L'interesse centrale di Tedeschi era però la terza ipotetica competenza che Ragghianti intendeva attribuire al Ministero, quella sulla ricostruzione urbanistica. Essa era stata parzialmente già assegnata dalla prima legge Bottai, ma Ragghianti ambiva ad attribuire all'Amministrazione delle Arti la competenza esclusiva in merito. Anche in questo caso l'argomento era lo stesso proposto per il turismo, ovvero l'esistenza di diversi altri fattori diversi dall'arte che avrebbero dovuto influenzare in modo significativo la ricostruzione urbanistica delle città italiane. La progettazione avrebbe invece secondo lui dovuto essere affidata ad un ente indipendente e di carattere eccezionale, dove sarebbero state rappresentate tutte le diverse competenze e interessi coinvolti, compresa ovviamente l'arte. Le competenze del nuovo Ministero avrebbero quindi dovuto essere limitate a quelle immaginate dalla prima proposta di D'Amico, affidando invece ad enti diversi quelle prospettate da Ragghianti. Naturalmente una simile soluzione, pur avendo il pregio di considerare molto bene le sfaccettature dei compiti in questione, sarebbe andata incontro agli stessi problemi di costi segnalati da Petrozziello per la proposta di Ragghianti. Essi rischiavano anzi di essere ancor più alti in questo caso.

Nel frattempo, visto che il suo primo intervento non aveva sortito il risultato sperato, lo stesso Petrozziello pubblicò un nuovo articolo sul numero de "La Nuova Europa" del successivo 22 aprile. L'intervento era probabilmente stato scritto diversi giorni prima, quando ancora Petrozziello non era stato sostituito da Bianchi Bandinelli.

In esso egli tornava ancora una volta su uno dei temi da lui considerati nell'articolo, ossia quello del coinvolgimento nelle operazioni di tutela di chi non faceva parte dell'amministrazione.

A questo riguardo egli richiamava quanto previsto dalla già citata circolare del 7 agosto 1944. Egli suggeriva quindi la costituzione di nuclei locali che coinvolgessero esperti cultori d'arte, o anche soltanto individui particolarmente interessati al patrimonio artistico e alla sua conservazione, con la possibilità di trasformarli in un secondo tempo in organi consultivi.

Lo stesso invito era stato rivolto alle Soprintendenze anche dal Ministro Arangio Ruiz dopo essere succeduto a De Ruggiero, sempre allo scopo

Di favorire e sviluppare le iniziative che in questo senso andavano sorgendo, "interessando così all'attività delle soprintendenze autorità politiche e religiose, istituti e privati cittadini, stampa e partiti".⁵³⁶

Si trattava della stessa strategia delineata nella circolare, ripetuta nell'articolo per illustrarla anche a quanti non facendo parte dell'Amministrazione non ne erano a conoscenza. Rispetto al suo primo intervento, Petrozziello in questo caso prendeva in considerazione il coinvolgimento non solo degli individui ma anche di enti o associazioni

⁵³⁶ Petrozziello, *L'Amministrazione delle Belle Arti*, 22 aprile 1945.

di vario tipo. Il resto dell'articolo considerava però soprattutto il tema della comunicazione al pubblico e non tra istituzioni.

Un elemento chiave per l'opera di coinvolgimento, notava Petrozziello, era infatti l'attività di propaganda, e a questo riguardo egli avanzava una critica al tono del dibattito contemporaneo in tema di Belle Arti:

Or, anche se debba incorrere nell'accusa di fare un po' da *Cicero pro domo mea*, ma non posso astenermi dal constatare e far constatare che non pochi di quanti come che sia mostrano d'interessarsi di arte credono – e mettiamo pure in buona fede – che tutto il compito loro consista e si esaurisca nell'indicare più o meno imperiosamente i rimedi, e nel mettere alla gogna più o meno ferocemente l'Amministrazione delle Belle Arti, nel suo complesso o nei singoli suoi uomini. Ciò fatto, la loro coscienza è a posto; il loro solenne dovere civico è adempiuto.⁵³⁷

Egli esprimeva quindi un certo fastidio nei confronti della condotta di quanti avevano preso parte alla discussione sui Beni Culturali fino a quel momento. Essi si sarebbero a suo giudizio limitati a illustrare le proprie proposte e soprattutto a criticare ferocemente l'Amministrazione delle Arti, senza però sforzarsi di contribuire direttamente agli sforzi di quest'ultima.

Petrozziello teneva a precisare di non avere la minima intenzione di contestare le critiche, conseguenza naturale del ritorno alla libertà di stampa. Allo stesso tempo però egli sottolineava che sarebbe stato molto più costruttivo uno sforzo volto

Ad integrare e facilitare l'opera degli uffici dell'Amministrazione delle BB. AA., la quale di tante cose ha bisogno... o forse di una sola: di danaro, che possa trasformarsi in molteplici equivalenti in natura, come mezzi di comunicazione, materiale, mano d'opera, servizio di guardia e di custodia, ecc.⁵³⁸

Il Direttore quindi non intendeva intervenire nella polemica, ma preferiva sottolineare ancora una volta il disperato bisogno di fondi dell'Amministrazione. Il suo articolo era quindi in primo luogo un appello a tutti coloro che desideravano contribuire al salvataggio del patrimonio artistico nazionale perché partecipassero concretamente agli sforzi di raccolta delle risorse necessarie a questo scopo.

Petrozziello riconosceva un segnale significativo in questo senso nella creazione di diverse associazioni finalizzate alla difesa ed al restauro dei monumenti italiani, che promuovevano in quei mesi mostre e pubblicazioni. Egli le invitava a dedicarsi soprattutto proprio all'attività di propaganda presso tutta la popolazione, allo scopo di persuaderla ad apprezzare il patrimonio culturale nazionale e a contribuirne alla tutela.

Un individuo esperto della pubblica amministrazione quale era Petrozziello non poteva però esimersi dal riconoscere che il finanziamento degli interventi di restauro era prima di tutto una responsabilità dello Stato. Esso infatti non poteva pensare di sottrarsi al proprio dovere verso il patrimonio artistico nazionale:

Senza dubbio, resta fermo il punto – ed il governo in genere e il Ministero del Tesoro in specie dovrebbero ben comprenderlo – che in primo e principale luogo è dovere dello Stato fare il massimo sforzo, sottoporsi perfino ad un duro sacrificio per restaurare e salvare il patrimonio artistico nazionale. Il governo in genere, ed il Ministero del

⁵³⁷ Ibidem.

⁵³⁸ Ibidem.

Tesoro in specie dovrebbero ben comprendere che quel patrimonio è stato sempre – ed oggi anche più di ieri – la ricchezza nostra più valutata ed apprezzata. Ci siamo accinti a ricostruire in tutti i campi della nostra economia: or, anche in questo campo – quanto negli altri, per lo meno – bisogna accingersi ad una vigorosa ed appassionata opera di ricostruzione: coi fatti, e non con le frasi semplicemente.

Ancora una volta quindi Petrozziello non mancava di rendere conto delle difficoltà nell'ottenere fondi dal Ministero del Tesoro, di cui sottolineava la responsabilità nei confronti del patrimonio artistico italiano. Egli lamentava il mancato riconoscimento dell'eccezionale importanza per il paese dei suoi tesori culturali, o quantomeno la riluttanza ad investire in modo adeguato per la ricostruzione. La mancanza di un progetto organico era del resto un difetto che l'articolo non attribuiva solamente al Governo ma anche agli stessi partiti. Questi ultimi secondo l'autore avevano infatti completamente ignorato il tema, e non avevano ancora elaborato un proprio programma per i beni artistici.

Pur ammettendo la responsabilità primaria dello Stato, l'articolo riconosceva comunque la necessità di un contributo non statale alla ricostruzione. Esso si appellava quindi a mecenati privati che finanziassero i lavori.

Oltre a queste possibili fonti di finanziamento, Petrozziello ne individuava altre due, che avrebbero potuto rivelarsi fondamentali per risolvere il problema: la Chiesa e le riparazioni. La prima avrebbe a suo giudizio potuto contribuire con una quota al restauro degli edifici religiosi, che rappresentavano almeno l'80% dei monumenti danneggiati. Alla seconda ipotesi aveva già accennato anche Ragghianti nel proprio intervento, ma non si trattava necessariamente di una soluzione praticabile.

Queste ultime avrebbero potuto infatti essere pretese solamente dalla Germania, dato che le riparazioni di guerra non potevano essere richieste ai vincitori, nonostante alcune ipotesi anche in questo senso⁵³⁹. Il testo però prospettava una definizione piuttosto ampia delle responsabilità tedesche, che avrebbe forse permesso di esigere anche il risarcimento dei danni non direttamente provocati da loro:

Allorché si porrà, sul tappeto della pace, la responsabilità della Germania con le relative conseguenze finanziarie, non sembra legittimo e giusto ch'essa sia obbligata al risarcimento, se non altro parziale, dei danni per sua colpa in varii modi e sotto varii aspetti derivati ai nostri monumenti? In quanto poi all'altra sua responsabilità per gli oggetti artistici trafugati, questo si afferma in maniera anche più incontestabile e perentoria.⁵⁴⁰

Come ammetteva lo stesso articolo, mentre nel caso degli oggetti trafugati sarebbe stato piuttosto facile sostenere la legittimità delle pretese italiane, la questione dei danni ai monumenti era più complessa. La maggior parte di essi era infatti dovuta ai bombardamenti alleati, e solo una porzione piuttosto ridotta era imputabile ai tedeschi. Per poter chiedere le restituzioni era quindi necessario attribuire la responsabilità dei danni da bombardamenti agli occupanti. Petrozziello proponeva appunto di tentare questa operazione considerando i "vari modi ed aspetti" in cui i tedeschi potevano essere incolpati delle distruzioni. Egli suggeriva di utilizzare argomenti quali l'uso a fini bellici degli edifici monumentali da parte dei tedeschi. Legittima o meno che fosse

⁵³⁹ La proposta di pretendere un risarcimento per i danni di guerra dagli alleati era stata ad esempio avanzata da Roberto Paribeni in una lettera al Ministero. Esso ovviamente ritenne inopportuna una simile richiesta che lo avrebbe messo in contrapposizione con gli angloamericani. L'intera corrispondenza in materia è in ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b.88.

⁵⁴⁰ M. Petrozziello, *L'Amministrazione delle belle Arti*, 22 aprile 1945.

una simile strategia, la prospettiva di un risarcimento era però perfettamente coerente con la legislazione internazionale e la prassi seguita nelle trattative di pace precedenti.

Dopo avere elencato in questo modo tutte le potenziali fonti di finanziamento, il passaggio finale dell'articolo di Petrozziello tornava invece a considerare l'ipotetica istituzione di un Sottosegretariato:

E per concludere: allorché una diffusa coscienza nazionale si sia formata per la restaurazione e la difesa del nostro patrimonio artistico e siano assicurati e predisposti mezzi finanziari, ben più cospicui di quelli che il Tesoro, oggidi, è in grado di apprestare, allora venga, anzi ben venga il Sottosegretariato ed anzi il Ministero delle Antichità e Belle Arti; il quale, per l'Italia – purché si verifichino le accennate condizioni – non sarebbe affatto una lussuosa superfluità.

Questo è il sistema veramente democratico. Ché una vera e sana democrazia ripudia le superstrutture e le superfetazioni politiche ed amministrative, e non agisce come il fascismo prodigalmente folle, che inorgoglia di elevarsi sullo strombazzato *piano dell'Impero*: è solo quando un'ampia e convinta opinione pubblica ne faccia energica richiesta e l'ambiente sia disinteressatamente propizio e i mezzi occorrenti siano in adeguata misura predisposti, è solo allora che si fa valere la necessità d'istituire un apposito organo, destinato a svolgere un'attività politica e sociale con piena e sicura efficienza.⁵⁴¹

Petrozziello ribadiva quindi la propria sostanziale contrarietà all'idea della costituzione immediata di un Ministero o di un Sottosegretariato specifico per le Belle Arti. In questo caso però egli non si limitava ad una pura e semplice considerazione basata sui potenziali costi di una nuova struttura governativa, ma introduceva un secondo argomento ancor più interessante. A suo giudizio, infatti, ferma restando la necessità che un tale progetto fosse economicamente sostenibile, una simile istituzione poteva essere fondata solo in risposta ad una precisa volontà popolare in questo senso. Il primo dovere di tutti quanti fossero anche minimamente interessati alla salvezza del patrimonio artistico italiano sarebbe quindi stato di costruire un ampio consenso intorno a questo tema. Ancora una volta l'invito del funzionario era soprattutto all'impegno sul fronte della comunicazione e della sensibilizzazione della popolazione riguardo al valore ed all'importanza del tema, invece che all'elaborazione di progetti di riorganizzazione amministrativa da discutere solamente tra addetti ai lavori, come avvenuto sino a quel momento.

Il 20 maggio comparve su "La Nuova Europa" una nuova risposta di Ragghianti a Petrozziello, scritta però prima dell'uscita del secondo articolo e quindi limitata a quello del 25 marzo. In essa lo studioso toscano difendeva in modo molto appassionato la propria proposta, contrapponendo al pragmatismo del Direttore Generale una serie di considerazioni decisamente più politiche.

Egli infatti chiariva sin da subito di non considerare la sua una proposta troppo idealistica, come sembrava sottintendere l'articolo di Petrozziello:

Non mi riesce agevole credere che i vostri lettori abbiano considerato quel che ho scritto semplicemente come un "progetto egregio" o una "commendevole proposta" di critico o studioso di cose d'arte. Dovrò spiegare che il mio progetto, per quanto fondato, come doveva essere, su necessaria competenza e necessario studio tecnico, è un progetto *essenzialmente politico*? Credo che farei un torto immeritato ai vostri lettori.

⁵⁴¹ Ibidem.

Il Petrozziello dunque, che so essere un funzionario amministrativo di vaglia, abbia o non abbia avuto chiare la natura e le ragioni del mio progetto, intende sollevare contro di esso un'obiezione solenne: nientemeno che la considerazione della "nuda e cruda realtà" (evidentemente, io sognavo...), quale si traduce "nell'aspetto finanziario del formidabile problema".

Mi fa piacere di potere estendermi anche su questo punto, cui avevo soltanto accennato per rilevare l'insufficienza di impostazione anche di questo aspetto condizionale del problema della ricostruzione artistica.⁵⁴²

Ragghianti non aveva quindi gradito le obiezioni di Petrozziello, e rivendicava la natura tutt'altro che utopica della propria proposta. Egli soprattutto negava che si trattasse di un'idea concepita da uno studioso ed appassionato d'arte invece di un valido progetto di carattere politico, di cui del resto lo stesso Petrozziello lamentava l'assenza.

Sempre per rispondere alle obiezioni, Ragghianti sosteneva di poter dimostrare la sostenibilità economica della propria proposta. Prevedibilmente la sua prima proposta era di tagliare gli sprechi, che egli confidava di poter individuare nelle parti di bilancio non citate da Petrozziello:

Ma vorrei anche aggiungere, per l'occasione, che ne vorrei conoscere tutti i "capitoli", sicuro che diventerebbero per me tanti argomenti, se è vero che la Direzione generale delle Arti ha conservato la sua difettosa struttura tecnica e amministrativa: così nota che non richiede dimostrazione, come cosa pacifica. E se questo è vero, vi sono certamente dei denari male spesi, o se si vuole impiegati meno bene di quel che si potrebbe: e ciò sia chiaro, non per colpa dei funzionari, ma dell'organismo e del sistema difettosi.⁵⁴³

Quella di riorganizzare le spese e tagliare gli sprechi è una delle soluzioni più comuni per reperire fondi. Non stupisce quindi che anche Ragghianti, profondamente convinto dell'inadeguatezza del Ministero, una volta posto davanti alla questione dei finanziamenti partisse proprio da questo. Bisogna però notare che lo stesso studioso, pur dicendosi certo dell'inefficienza della macchina amministrativa ministeriale, ammetteva di non conoscere in che capitoli di bilancio potessero trovarsi tali sprechi. Di conseguenza, egli non era nemmeno in grado di assicurarne l'effettiva esistenza, né ovviamente di stimarne l'entità, limitandosi a professare la propria personale convinzione in merito.

In assenza di queste informazioni il taglio delle spese non poteva rappresentare una risposta convincente ai problemi di bilancio segnalati da Petrozziello, né tantomeno finanziare il progetto di Ragghianti, che teneva a specificare che le cifre stimate dal Direttore sarebbero state nettamente insufficienti, e che per risolvere il problema della ricostruzione artistica sarebbe stato necessario ragionare in termini di miliardi, liquidando come dimostrazioni di scarsa lungimiranza le obiezioni ad una simile spesa.

Invece di limitarsi a ribadire l'importanza simbolica ed il valore in termini assoluti del patrimonio artistico nazionale, lo studioso giustificava la propria richiesta ricorrendo ancora una volta al rapporto tra quest'ultimo ed il turismo.

Egli poneva il problema in termini squisitamente politici, motivando la richiesta di un investimento tanto cospicuo sulla base della funzione che le arti avrebbero potuto svolgere per lo sviluppo del paese.

⁵⁴² Ragghianti, *Le Arti problema economico*, 20 maggio 1945.

⁵⁴³ Ibidem.

Ragghianti infatti riteneva che il turismo potesse rappresentare un settore strategico, e che il patrimonio artistico avrebbe giocato un ruolo fondamentale per incentivarlo. Per questo la sua conservazione aveva a suo giudizio uno scopo economico perfettamente ragionevole:

Si potrà dissentire, e si dissente infatti, sulle previsioni circa l'avvenire economico del Paese e perciò sull'indirizzo da dare a molte attività e conseguenti spese. Non credo però che si potrà ragionevolmente dissentire su questo punto: sull'importanza *economica* – prescindendo del tutto, come si vede, dal valore spirituale universale – che ha per l'Italia il patrimonio artistico e culturale, anche nei riguardi della nostra classica e redditizia, come pure più permanente e sicura, grande industria nazionale, che è il turismo.⁵⁴⁴

Naturalmente, le considerazioni sul potenziale rendimento economico del patrimonio artistico non erano un'esclusiva di Ragghianti, ed erano anzi generalmente condivise. Il futuro sottosegretario non si limitava però a queste, arrivando invece a contrapporre il turismo alle tradizionali attività produttive come principale veicolo di sviluppo per il paese. Egli sosteneva infatti che il primo fosse più adatto al contesto italiano. Per far ripartire il paese sarebbe stato necessario individuare ed investire sui settori che potevano offrire le migliori prospettive di guadagno ed avere "il vantaggio della maggiore utilità per il nostro e per gli altrui popoli insieme"⁵⁴⁵. Egli riteneva però che quelli tradizionalmente preferiti non fossero necessariamente i più opportuni. A suo giudizio infatti limitarsi a considerare come volano per lo sviluppo il miglioramento tecnologico di agricoltura e industria sarebbe stato un errore. Ragghianti descriveva una lettura della realtà in questi termini come il risultato dell'influenza della dottrina economica tradizionale e "libresca"⁵⁴⁶, e non invece il frutto della conoscenza del contesto italiano.

Per questo, lo studioso insisteva a pretendere che anche il settore artistico, considerato in questa nuova luce, fosse finanziato in modo adeguato al ruolo che avrebbe dovuto rivestire nella ripresa del paese.

È evidente dunque che, se si voglia dare un panorama esatto e rispondente della situazione economica italiana, occorrerà integrarlo con una adeguata valutazione del fattore che qui ci interessa, e di conseguenza destinare e stanziare alla ricostruzione e allo sviluppo del patrimonio artistico-turistico cifre proporzionate. Perché si possa giungere a questo risultato, che, come già dissi, è della massima importanza ed urgenza – poiché, per dirla in parole povere, data l'insufficienza dei provvedimenti e del piano finanziario relativo, ci stiamo mangiando un capitale" che dovremo forse rimpiangere in un avvenire assai prossimo – è necessario: 1. che il problema del patrimonio artistico-turistico venga considerato adeguatamente dal punto di vista economico nazionale; 2. che tale problema si inserisca vitalmente in un programma politico di governo.

Questo, finché non mi si dimostri che in Italia c'è ferro, carbone, petrolio, e altre basi necessarie di attività economica in senso più comune; o che la previsione del rendimento nazionale di altri fattori economico-produttivi possa dimostrarsi tale, da farci trascurare o porre in un piano molto arretrato l'attività economica che è rappresentata per il paese dalle arti e dal turismo. È dunque una questione di equilibrio e di realismo.⁵⁴⁷

Il patrimonio culturale era quindi presentato come l'equivalente di una risorsa naturale come ferro, carbone o petrolio. Esso però a differenza di questi ultimi era particolarmente diffuso in Italia, e per questo non poteva certamente essere trascurato. Proprio per questo ogni ritardo negli interventi di recupero e ogni distruzione del patrimonio era a suo giudizio da considerarsi prima di tutto un problema economico. Essi comportavano infatti

⁵⁴⁴ Ibidem.

⁵⁴⁵ Ibidem.

⁵⁴⁶ Ibidem.

⁵⁴⁷ Ibidem.

la perdita di futuri introiti. Naturalmente, se questo era il valore del patrimonio artistico, la sua tutela non poteva certamente essere trattata come una questione di ordinaria amministrazione, né tantomeno essere lasciata in balia della “comprensione” del Tesoro. Proprio per questo la presente amministrazione sarebbe stata a giudizio dello studioso inadeguata. È interessante notare che su questo aspetto, come sulla mancanza di programmazione politica, le analisi di Petrozziello e di Ragghianti si avvicinavano.

Quanto ai costi dell'istituzione di un nuovo dicastero, egli si difendeva sostenendo di aver già prospettato nell'articolo precedente un'Amministrazione centrale dotata di un organico minimo. I costi del suo finanziamento sarebbero quindi stati più contenuti. A questa riduzione doveva però a suo parere corrispondere una mobilitazione straordinaria di tutti i tecnici, che si sarebbero dovuti recare sul campo:

Mi dispiace ripetermi, ma nel mio articolo si contenevano proposte ben diverse né so del resto che lo schema abituale di ufficio, presentato dal Petrozziello, debba essere fatale o ineluttabile. Ho detto che il numero dei funzionari, tecnici come amministrativi, collocati al centro, dovrebbe essere assolutamente minimo, in quanto essi non compirebbero altro che un lavoro di archiviazione, di raccolta e al massimo di connessione. Tutti gli altri, mobilitati, al lavoro della periferia dove vi sono da risolvere i problemi, nelle città distrutte, presso i monumenti devastati, dovunque vi sia lavoro da svolgere e che non può essere compiuto dalle magre amministrazioni periferiche. Lo stesso responsabile dovrebbe essere mobilitato, come gli altri tutti, a risolvere i problemi dove essi sono, e non già su pallide carte d'ufficio e nei lenti meandri ministeriali.⁵⁴⁸

L'idea di Ragghianti era quindi di ridurre drasticamente il ruolo degli uffici centrali, con una netta inversione di tendenza rispetto all'impostazione dell'ultima riforma. Egli sottovalutava però forse l'importanza del “lavoro di connessione” che avrebbe dovuto essere svolto, ancor più in una fase simile, in primo luogo con i diversi ministeri, ad esempio Tesoro, Lavori Pubblici ed Esteri. Probabilmente anche per via del suo dichiarato scetticismo nei confronti del centralismo, Ragghianti tendeva infatti a sottovalutare la mole di lavoro richiesta agli uffici centrali. I loro compiti non potevano infatti essere ridotti a semplice archiviazione. Senza un cambio dell'intera organizzazione della Pubblica Amministrazione, l'idea di una loro riduzione al minimo poteva forse essere adottata come misura d'emergenza temporanea, ma certamente non a lungo termine.

Queste complicazioni non erano però considerate dall'autore, che concentrava invece la propria analisi sulle esigenze di intervento per i beni artistici. Sulla base di quest'ultima egli riteneva che dovesse prevalere l'impegno presso le Soprintendenze, concentrandosi sugli interventi necessari, antepoendo i problemi reali alle questioni burocratiche.

Per assicurare un'adeguata distribuzione del personale, Ragghianti proponeva ancora una volta di coinvolgere nello sforzo tutto il personale qualificato, a prescindere dall'inquadramento:

Professori di università (che faranno bene a recuperare il materiale artistico, se non vorranno insegnarlo su fotografie nel futuro), direttori di musei che possono essere amministrativamente retti, per momento, da funzionari d'ordine ben qualificati, ispettori più o meno centrali, e così via, tutti insomma ai quali possa esser demandata un'attività tecnica responsabile, dovranno, secondo me, essere adoperati per il primo e fondamentale compito di dare la propria esperienza e la propria attività per il recupero e la ricostruzione artistica. Nuovi organi dovranno

⁵⁴⁸ Ibidem.

essere creati, non v'è dubbio: ma per questo non c'è bisogno di ampliare gli organici. Occorrerà usare anche in questo settore un criterio che si vorrebbe più largamente seguito in Italia: redistribuire, utilizzare, attivizzare molte risorse finora inerti, latenti o male adoperate.⁵⁴⁹

La proposta di Raghianti era quindi da lui presentata soprattutto come una razionalizzazione delle risorse già disponibili, economiche e del personale. Essa però prevedeva una distribuzione dei ruoli poco sostenibile al di fuori dell'emergenza immediata. Una simile organizzazione avrebbe infatti rappresentato un problema a causa dei tempi lunghi che l'opera di ricostruzione artistica avrebbe inevitabilmente richiesto, ma soprattutto era in aperto contrasto con il processo di ritorno alla normalità avviato dal Ministero.

Quanto al coinvolgimento di ampie parti della cittadinanza, auspicato da Petrozziello, Raghianti richiamava ancora una volta l'esempio della sua esperienza in Toscana. In quella regione, la creazione di organismi tecnici locali aveva a suo parere permesso di aumentare la partecipazione, enfatizzando la dimensione territoriale e quindi più vicina al cittadino ed alleggerendo gli oneri per lo Stato. Egli proponeva quindi il moltiplicarsi di simili enti autonomi. Naturalmente uno strumento come quello immaginato da Raghianti, per quanto partecipativo, era ben diverso dalla campagna finalizzata a coinvolgere la popolazione proposta da Petrozziello. Esso del resto aveva uno scopo molto differente, trattandosi non di sensibilizzazione e raccolta di fondi, ma di veri e propri organi di governo che avrebbero potuto includere anche personale tecnico esterno. L'idea di Raghianti avrebbe quindi coinvolto di un numero molto più ridotto di persone, la cui partecipazione sarebbe però stata più significativa e di maggior responsabilità. Le due proposte erano quindi di natura diversa, e riflettevano la differenza di vedute tra i due, e le rispettive priorità. Raghianti era interessato soprattutto a creare una vera e propria nuova struttura amministrativa, sulla base di un preciso programma politici. La priorità di Petrozziello era invece assicurare la massima efficienza dell'amministrazione esistente, garantendole il sostegno dei privati. Egli si proponeva quindi di avvalersi del contributo di questi ultimi, lasciando però nelle mani dei funzionari interni il potere decisionale.

Bisognava, concludeva Raghianti, riconoscere la natura essenzialmente politica del problema della tutela. Esso doveva quindi essere affrontato con un progetto ben definito e con la consapevolezza delle risorse disponibili e soprattutto dell'importanza della materia per l'interesse del Paese. Pur riconoscendo gli sforzi messi in campo da funzionari italiani ed alleati, egli insisteva infatti a considerare preoccupanti le condizioni in cui operava in quel momento l'Amministrazione.

Le ultime righe dell'intervento di Raghianti erano occupate da una nota aggiunta dall'autore una volta saputo della nomina di Bianchi Bandinelli alla Direzione Generale. Egli salutava l'incarico come un'ottima notizia, in quanto segnava il ritorno di un "tecnico" in questo ruolo chiave, in sostituzione di un amministrativo quale era Petrozziello:

Ho appreso testé la nomina dell'amico Bianchi Bandinelli a direttore generale delle Belle Arti: scelta fra tutte ottima, per le qualità dello studioso, e scelta ottima anche perché riporta nell'amministrazione centrale il criterio purtroppo dimenticato di proporre ad essa un elemento competente. Gli ripeto qui pubblicamente che molto ci attendiamo dal suo esperimento. Comunque, vediamo nella sua scelta un segno che i problemi di cui s'è discusso cominciano

⁵⁴⁹ Ibidem.

ad imporsi all'attenzione, e sollecitano dal Governo provvedimenti più stringenti. A Bandinelli il dimostrare che si deve, e come si debba, procedere su questa via.⁵⁵⁰

Lo studioso accoglieva quindi con molta soddisfazione la nomina di uno studioso all'incarico, che considerava una risposta anche alle sollecitazioni in merito rivolte al Governo da lui e da altri. Per quanto infatti Bianchi Bandinelli non fosse tra quanti si erano in precedenza espressi in merito alla riforma delle Belle Arti, il suo profilo era sicuramente più vicino all'amministrazione di tecnici immaginata da Ragghianti. Nonostante il suo ottimismo egli specificava però di considerare la nomina solo un primo passo. Esso era quindi carico di amplissime aspettative, non necessariamente di facile realizzazione, come dimostrarono le vicende seguenti.

L'ultima coda di questa discussione apparve sulla stessa rivista ancora una volta in riferimento ad una nomina, in questo caso proprio quella di Ragghianti a Sottosegretario con delega alle Belle Arti. A firmarla era l'ex Ministro Guido de Ruggiero, che colse l'occasione per congratularsi e rivolgere anche qualche consiglio al suo compagno di partito appena nominato Sottosegretario. Egli rivendicava anche di essere stato tra i primi a chiedere, quando era Ministro, lo smembramento della Cultura Popolare e la restituzione alle Belle Arti delle sue competenze sulle arti performative, oltre all'eliminazione del Sottosegretariato per la Stampa. Spiegati i suoi personali motivi di soddisfazione per l'eliminazione della Cultura popolare, De Ruggiero concludeva con una considerazione sulla nuova struttura:

Il nuovo ordinamento dei servizi, che un tempo erano disimpegnati dal Ministero della cultura popolare, raggiunge il doppio vantaggio, di liberare la stampa dagli ultimi residui d'ingerenza governativa e di dare nuovo orientamento, artistico e culturale, e non più volgarmente propagandistico, all'attività del governo nei confronti della musica, del teatro e del cinema. È sperabile ora che questo ordinamento sia completato e reso efficiente da una buona legge che regoli la libertà di stampa e dalla creazione di un sano organismo (attenzione al pericolo dell'elefantiasi burocratica, amico Ragghianti!), preposto alla direzione artistica.⁵⁵¹

La breve nota di De Ruggiero considerava quindi solamente le nuove competenze restituite alle Arti. L'accento all'elefantiasi burocratica era però particolarmente interessante se si considerano le riflessioni proposte da Ragghianti sull'amministrazione centrale. De Ruggiero infatti assumeva che il nuovo Sottosegretariato, soprattutto data l'aggiunta delle competenze in tema di arti performative, avrebbe comportato la crescita dell'Amministrazione centrale e non la sua riduzione. Si trattava di un esito facilmente immaginabile visto l'aumento di settori da curare, ma in aperto contrasto con la visione di Ragghianti. Altro dato interessante è il fatto che De Ruggiero, pur essendo come ex Ministro perfettamente consapevole delle difficoltà in cui versava il patrimonio artistico, considerasse la nomina di Ragghianti essenziale non per l'opera di salvataggio, ma per riorganizzare le politiche in termini di arti performative e liberarle dalla tentazione propagandistica. Naturalmente questa interpretazione rifletteva il punto di vista dello scrivente. Bisogna però riconoscere che l'istituzione di un tale ufficio doveva sicuramente avere anche lo scopo di gestire l'inclusione tra le competenze delle Belle Arti di questo settore, anche se gli scritti di Ragghianti non sembravano considerare prioritaria la questione.

Nel complesso, la discussione su "La Nuova Europa" contribuì certamente a stimolare, seppure entro un ambiente probabilmente ancora piuttosto ridotto, la discussione su di un tema essenziale quale era la tutela del

⁵⁵⁰ Ibidem.

⁵⁵¹ Guido de Ruggiero, *Belle Arti*, 1 luglio 1945.

patrimonio culturale e la sua organizzazione. Esso dimostrò anche le profonde differenze esistenti persino all'interno di un gruppo limitato, il che forse rese il dibattito eccessivamente dispersivo.

I diversi contributi riflettevano infatti punti di vista e competenze specifici, ma, forse anche per via dei tempi di pubblicazione dei singoli articoli, non sembravano tenere in particolare considerazione gli altri interventi in materia. La sola eccezione è rappresentata dallo scambio tra Ragghianti e Petrozziello, che furono i soli a scrivere più volte. Tuttavia i loro testi non considerano le opinioni degli altri intervenuti.

Il primo intervento di Ragghianti, e la proposta di collegare la tutela con il turismo, provocò comunque una certa discussione. Esso suscitò anche alcune significative perplessità. A ricevere risposta fu però solo la replica di Petrozziello.

Nello scambio di opinioni tra i due si contrapposero infatti due impostazioni diametralmente opposte. La prima era forse più idealistica ma comunque espressione di una forte consapevolezza dell'importanza della materia. L'altra era invece più pragmatica, ma vincolata dalle strutture tradizionali e meno disposta ad innovare approfittando del nuovo contesto.

Nel complesso, la posizione di Petrozziello era probabilmente fin troppo condizionata dalla difficoltà nel reperire fondi. Essa però rifletteva una maggiore consapevolezza del reale funzionamento della pubblica amministrazione, e quindi proponeva soluzioni certamente realistiche, anche se poco ambiziose rispetto alla portata del problema.

Quella di Ragghianti era invece sicuramente appassionata e fondata su un'accurata valutazione delle necessità del patrimonio artistico. Egli però tendeva a sottovalutare l'importante funzione degli uffici centrali e a manifestare una fiducia forse eccessiva nell'iniziativa locale, trascurando il fatto che mobilitazioni del tipo creatosi all'indomani della Liberazione difficilmente avrebbero potuto rappresentare una soluzione stabile. Inoltre la proposta di Ragghianti richiedeva una considerazione nei confronti del patrimonio artistico molto maggiore ed un investimento estremamente significativo, che però non era probabile raccogliesse consensi sufficienti ad essere approvato.

Le due posizioni rappresentavano in sostanza due impostazioni opposte sul ruolo del patrimonio artistico e sulle modalità della sua gestione. Naturalmente, i ruoli rivestiti dai due autori degli interventi ne rendono ancora più interessante il contenuto.

6.4 La foresta di Camaldoli e l'impegno per le bellezze naturali

Il dibattito pubblico sull'Amministrazione delle Arti si era quindi concentrato soprattutto sulle priorità che dovevano guidarne l'azione e sulle competenze che avrebbero dovuto esserle affidate. Mentre si dibatteva l'ipotesi di un'espansione dei settori loro affidati, gli uffici centrali e il dibattito pubblico sembravano però trascurare una delle aree di competenza dell'Amministrazioni, ovvero le bellezze naturali.

Il tema era stato brevemente affrontato, limitatamente ai parchi, nella riunione di Padova del 13 aprile 1944, che però aveva semplicemente deciso di riorganizzare la commissione incaricata del tema. La Direzione romana non aveva invece fornito indicazioni in materia alle Soprintendenze.

La circolare dell'agosto 1944, organizzata per tipologia di bene da proteggere, non conteneva infatti indicazioni riguardo a queste ultime, nonostante la loro protezione a cura degli uffici responsabili del patrimonio monumentale fosse prevista nella normativa.

Questo silenzio era probabilmente dovuto almeno parzialmente all'abitudine di considerare la questione delle bellezze naturali soprattutto in rapporto ai piani regolatori ed ai progetti di costruzione. La cura del patrimonio boschivo era invece più che altro compito della forestale. Un altro aspetto che probabilmente influenzò questa omissione era l'assunzione che le bellezze naturali non richiedessero protezioni particolari durante il conflitto, non essendo esposte come il patrimonio artistico ai danni bellici.

Questa convinzione trascurava però un effetto collaterale piuttosto significativo delle operazioni militari, che mise invece gravemente a rischio il patrimonio paesaggistico. Con il procedere del conflitto, soprattutto nel difficile inverno tra 1944 e 1945, si ebbe infatti un importante aumento della domanda di legname. Si registrava infatti un costante bisogno di materiali per i vari lavori di protezione e ricostruzione o messa in sicurezza delle strutture danneggiate, unito a quello necessario al riscaldamento. Questa esigenza indusse le truppe occupanti a non tagliare alberi secondo gli usuali criteri, ma ad abbattere indiscriminatamente le piante più accessibili, anche se situate in aree protette, compresi giardini e parchi.

L'assenza di istruzioni superiori non impedì però alle Soprintendenze di intervenire per contrastare queste iniziative, soprattutto quando gli alberi abbattuti si trovavano nelle immediate vicinanze di edifici protetti. Questi ultimi erano infatti già oggetto dell'attenzione del personale delle Arti, che potevano quindi più facilmente notare le operazioni in corso.

Nel complesso questi interventi furono piuttosto rari, e raramente ottennero risultati significativi di fronte al fin troppo noto argomento della necessità militare. La loro stessa esistenza rivela però la crescente consapevolezza del tema e soprattutto dimostra ancora una volta la capacità delle Soprintendenze di prendere iniziative autonome anche in mancanza di istruzioni della Direzione Generale. Il più significativo esempio di tali sforzi fu probabilmente quello del bosco di Camaldoli.

Il problema del taglio indiscriminato degli alberi, anche secolari, del bosco circostante l'Eremo di Camaldoli, protetto sin dal 1900, fu segnalato alla Soprintendenza nel marzo 1945 da Calamandrei, allora rettore dell'Università di Firenze. Egli era al corrente della situazione perché aveva una casa nelle immediate vicinanze della foresta.

Si tratta di un dettaglio interessante, che rivela i limiti della sensibilità in tema in quel periodo, o almeno l'inconsapevolezza del fatto che la competenza in merito spettasse all'Amministrazione delle Arti. Nonostante le operazioni fossero iniziate nel novembre 1944, il Padre Superiore dell'Eremo non aveva infatti segnalato il problema. Nemmeno la Forestale, pur avendo il compito di curare il bosco, aveva avvisato la Soprintendenza della situazione.

La segnalazione di Calamandrei rappresentò quindi la sola fonte per la Soprintendenza riguardo al problema, che si preannunciava particolarmente complesso. Il taglio degli alberi era infatti condotto dalle truppe alleate. Di conseguenza la Soprintendenza avrebbe dovuto opporsi direttamente agli occupanti, che erano i soli responsabili dei danni arrecati alla foresta.

Fortunatamente, la questione destò l'interesse dell'ufficiale della Sottocommissione MFAA responsabile per la Toscana, il tenente Hartt. Dopo essere stato informato sulla questione dalla Soprintendenza, quest'ultimo si recò con il funzionario della Soprintendenza Ugo Procacci a esaminare la situazione il 7 e 8 marzo.

Il rapporto di Hartt descrive l'impressione tragica ricavata dai due visitatori dalla vista della foresta abbattuta:

The spectacle of the ruined forest was one of the saddest thus far seen in Tuscany, more so than that of many a ruined church. The part along the road leading from Camaldoli to the Hermitage [...], is almost completely destroyed. This section contained the oldest and finest trees, and was the portion protected by Italian law. More than two thirds of the way up to the Hermitage, the picture is one of appalling devastation, which in all likelihood it will take a century to repair.

Around the Eremo itself, however, and in the last stretch of the road leading up to it, the forest is still intact, and the change from the sun and mud and shattered ruin of the destroyed area to the deep shade and dense columns of the forest was a moving sight. The little group of cells of the Eremo is still shut out from the world by its great wall of black woods, and this last patch of the forest it is absolutely essential to save⁵⁵²

Stando alla descrizione, ad essere stati abbattuti furono proprio gli alberi della porzione del bosco dichiarata protetta, che era composta soprattutto da piante secolari. Proprio la loro antichità rendeva ancora più grave il taglio degli alberi, dato che, come notava lo stesso Hartt, sarebbe occorso un secolo per ripristinare le condizioni della foresta prima del taglio.

Il fatto che uno storico dell'arte esperto come Hartt dichiarasse di aver trovato la visione della foresta distrutta tra le più tristi della sua esperienza in Toscana, dove pure si erano registrati danni molto gravi al patrimonio monumentale, rivela l'impatto visivo della situazione.

Esso doveva essere solo parzialmente mitigato dalla sopravvivenza della porzione di foresta immediatamente attorno all'Eremo, che non era stata ancora raggiunta dalle operazioni di taglio.

Stando quindi a questa descrizione, ed alla pianta allegata da Hartt⁵⁵³, una consistente porzione della foresta era andata distrutta. Egli stimava le perdite in circa 10.000 alberi, e naturalmente un danno di tale entità non sarebbe stato colmabile in tempi brevi.

Non esistendo alcun rimedio, la priorità era soprattutto il salvataggio della parte restante, soprattutto quella nelle vicinanze dell'Eremo.

Il taglio degli alberi era infatti ancora in corso al momento della visita di Hartt e Procacci, e minacciava di distruggere anche il resto della foresta.

Per ottenerne l'interruzione, sarebbe stato necessario rivolgersi alle truppe occupanti e indurle a cambiare la propria fonte di materiali da costruzione. A questo scopo, sarebbe ovviamente stata fondamentale l'intermediazione di Hartt, che avrebbe potuto esercitare su di loro un'influenza maggiore di quella della Soprintendenza.

⁵⁵² Ibid. p.2.

⁵⁵³ Vedi fig. 8.

Consapevole di questo, il tenente cominciò una serie di sforzi per mettere fine al taglio, o almeno cambiare l'area interessata. Egli si rivolse prima di tutto al responsabile delle operazioni sul campo, che gli rivelò di essere perfettamente consapevole che il taglio di intere sezioni del bosco senza criterio fosse *a terrible thing*⁵⁵⁴, ma la giustificò sulla base del ben noto argomento della necessità militare. A sua difesa, l'ufficiale sottolineò anche come la stessa sorte fosse stata subita dalle foreste inglesi, utilizzando un argomento già usato nel caso dei bombardamenti alleati⁵⁵⁵.

Ancora una volta, quindi, la necessità militare prevaleva sulla tutela, nonostante le persone coinvolte fossero perfettamente consapevoli delle implicazioni di una simile operazione e dell'entità del danno che stavano provocando.

Nel tentativo di arginare i danni, Hartt e gli uomini della forestale italiana proposero di utilizzare altre foreste nei dintorni. Le aree individuate furono però ritenute impossibili da raggiungere per via delle strade minate. Inoltre, secondo la valutazione degli alleati, gli altri metodi di trasporto che avrebbero permesso percorsi alternativi non avrebbero potuto assicurare l'arrivo di una quantità sufficiente di legname al giorno.

Parte del problema era infatti che il materiale da costruzione richiesto dagli alleati era molto più del previsto. Occorreva infatti ricostruire i ponti fatti saltare dai tedeschi in ritirata, a cominciare da quelli fiorentini. La costruzione di ponti, ancorché temporanei, era ovviamente essenziale per permettere spostamenti rapidi di truppe e materiale. A questo si aggiungevano anche le varie altre opere di ricostruzione e puntellamento, anche delle strutture monumentali, che prevedevano a loro volta l'utilizzo di tavole di legno.

La sola parziale assicurazione che Hartt riuscì ad ottenere fu l'impegno da parte dei due ufficiali con cui discusse a evitare di tagliare la porzione di foresta più vicina all'Eremo, almeno per i due mesi successivi.

La segnalazione di Hartt ricevette però una risposta dall'ACC, che chiese formalmente al Comando delle Forze alleate di risparmiare il bosco di Camaldoli, in considerazione del suo valore storico e culturale.

Hartt ricevette quindi sostegno da parte dei suoi superiori, all'interno della Sottocommissione e addirittura da parte della sezione Affari Civili. Essa infatti non si limitò a ricevere il rapporto a riguardo, ma decise di intervenire richiedendo l'interruzione delle operazioni di disboscamento. Si tratta di un dettaglio ancor più significativo perché il rapporto di Hartt non conteneva alcuna richiesta in questo senso, e quindi l'iniziativa fu presa dai suoi superiori.

La richiesta dell'ACC ottenne una risposta negativa. Il motivo addotto per il rifiuto fu la qualità ottimale del legname di Camaldoli rispetto ad altre foreste nell'area ed al fatto che il taglio indiscriminato di settori limitati avrebbe velocizzato i lavori, migliorando quindi la risposta alla crescente domanda di legname.

Quanto all'area dell'Eremo, la risposta confermava l'impegno già assunto a voce dagli ufficiali responsabili a fare il possibile per preservare la parte di foresta più vicina all'Eremo. Essa però non ne garantiva la completa immunità, limitandosi invece ad assicurare che sarebbero stati abbattuti solo gli alberi il cui legname non fosse reperibile altrove e comunque solo singoli esemplari e non intere sezioni.

⁵⁵⁴ Ibid. p. 2.

⁵⁵⁵ Vedi a riguardo Carli e Silveri 2007 pp.51ss e Baldoli e Knapp 2012 p.38.

L'abbattimento degli alberi a Camaldoli proseguì ancora fino al passaggio di competenze sulla Toscana dagli alleati all'Italia, quando l'ACC lasciò la questione in mano alla Direzione Generale. La Commissione si impegnò però ad intervenire se le truppe avessero continuato ad abbattere gli alberi, cosa che fortunatamente non avvenne.

L'intervento della Soprintendenza in difesa del bosco ottenne quindi un risultato piuttosto limitato. Il suo insuccesso dimostrava ancora una volta la fondamentale debolezza dell'Amministrazione delle Arti durante l'occupazione. L'episodio inoltre dimostra come l'argomento della necessità militare potesse all'occasione essere ampliato per giustificare la condotta delle truppe e per calmare le proteste dei funzionari italiani e addirittura degli ufficiali MFAA, impossibilitati ad opporsi alle decisioni del Comando Alleato.

L'insistenza di Hartt e della Soprintendenza permise comunque di preservare almeno l'area nelle immediate vicinanze dell'Eremo. Il loro intervento era però tutt'altro che scontato, come testimonia la mancata segnalazione del problema ad Hartt dal Padre Superiore. Quest'ultimo aveva infatti incontrato quando già erano in corso le operazioni di taglio, e non aveva nemmeno accennato alla questione. Egli quindi non doveva aver ritenuto che il tema potesse interessare l'ufficiale. Ancora più notevole era però il fatto che anche la Forestale non si fosse rivolta alla Soprintendenza. Non infatti avendo contatti stretti con gli alleati, essa avrebbe avuto un particolare interesse a rivolgersi ad un ufficio che aveva maggior possibilità di intercedere. Parte del problema era forse la complicata situazione seguita alla rimozione di Venè, che aveva posto la Soprintendenza ai Monumenti sotto il controllo di quella alle Gallerie. Il mancato ricorso ad essa testimonia però certamente il fatto che la Forestale non prevedeva di ricevere aiuto dalla Soprintendenza nonostante quanto previsto dalla normativa.

L'intervento di quest'ultima superò quindi almeno parzialmente le aspettative. Esso illustra ancora una volta la capacità degli uffici periferici di operare quando necessario al di fuori delle indicazioni ministeriali, in risposta a particolari esigenze locali. Naturalmente questa azione fu favorita anche dall'intercessione di una figura del calibro di Calamandrei, la cui influenza ed il cui ruolo non potevano mancare di condizionare la Soprintendenza. La sua importanza era ancor più grande quando questa non dipendeva ancora formalmente dalla Direzione romana ed era invece profondamente influenzata dal suo legame con la Resistenza e la politica. Questo legame era una caratteristica della Toscana rivendicata in quegli stessi giorni dagli articoli di Ragghianti.

6.5 Il CLN ed il patrimonio artistico

Come già notato, gli interventi di Ragghianti erano infatti profondamente influenzati dalla sua esperienza in Toscana, dove egli partecipò alla gestione del patrimonio artistico locale da esterno all'Amministrazione. Si trattò di un esperimento significativo, perché rappresentava un'applicazione di quanto in quello stesso periodo il Ministero consigliava per aiutare l'attività delle Soprintendenze. Esso contribuì anche a influenzare Ragghianti e le sue proposte di riforma dell'Amministrazione. L'aspetto più interessante fu però probabilmente il fatto che, oltre ad alleati e Soprintendenza, per la prima volta l'iniziativa toscana coinvolse anche le organizzazioni partigiane.

A partire dall'estate 1944, ai tentativi da parte dell'Amministrazione italiana di influire sulla situazione nelle aree occupate dagli alleati si aggiunsero infatti anche i Comitati di Liberazione Nazionale. Questi ultimi intervennero

a loro volta sulla gestione delle regioni appena liberate, anche se con modalità variabili. Generalmente i gruppi partigiani non furono particolarmente interessati alla gestione del patrimonio artistico, anche se intrattennero spesso rapporti con le Soprintendenze, soprattutto nelle regioni settentrionali⁵⁵⁶.

Spesso il loro contributo si limitò quindi alla trasmissione dei messaggi riguardo alla collocazione di opere e alle attività di spionaggio⁵⁵⁷, o al limite alla sorveglianza dei depositi se richiesta. Finite le ostilità, essi però generalmente lasciarono il problema nelle mani di Soprintendenze ed Alleati, a meno che questi ultimi non chiedessero la loro collaborazione.

La collaborazione tra Soprintendenze e partigiani si manifestò quindi in modi diversi a seconda delle circostanze e delle affiliazioni politiche dei Soprintendenti coinvolti. Dove le Soprintendenze continuarono ad operare senza problemi, la gestione del patrimonio artistico locale rimase solitamente affidata a loro senza alcun intervento da parte del CLN.

Vi furono però dei casi, in Toscana e nelle regioni settentrionali, in cui i CLN locali si dotarono di organismi dedicati alla gestione del patrimonio artistico. Si trattò di iniziative estremamente diverse tra loro, ma che rivelano il desiderio da parte italiana di non lasciare esclusivamente in mano alleata la gestione del patrimonio artistico. L'intenzione era di difendere gli interessi italiani in un momento in cui i contatti con l'Amministrazione del Regno erano sostanzialmente impossibili e la condotta degli occupanti potenzialmente incerta. Questi episodi dimostravano quindi lo scetticismo con cui una parte della popolazione guardava agli alleati, oltre a tradire forse una certa sfiducia nei confronti delle rassicurazioni dell'Amministrazione in carica.

Con l'eccezione di qualche accenno al coinvolgimento dei partigiani nelle Soprintendenze in Toscana⁵⁵⁸, queste strutture non sono mai state studiate. Questo scarso approfondimento della questione è probabilmente dovuto alla scarsa documentazione disponibile. Bisogna però anche riconoscere che queste esperienze ebbero un impatto piuttosto limitato sulle vicende del patrimonio artistico italiano. Esse rappresentano però un esempio significativo della situazione molto variegata e a volte contraddittoria di quel periodo.

Si è già accennato al ruolo di Ragghianti nel CLN toscano. Naturalmente, una delle conseguenze fu una particolare attenzione nei confronti del patrimonio artistico.

Le due situazioni problematiche in Toscana erano soprattutto quelle di Firenze e Pisa. A Firenze, il ruolo di Poggi era assolutamente solido, per le sue innegabili competenze e per il suo limitato coinvolgimento politico. Nel caso della Soprintendenza ai Monumenti la situazione era invece più complicata.

Il Soprintendente ai Monumenti Venè era stato infatti sospeso dal servizio per motivi politici, cosa che data la drammatica situazione della città dopo la distruzione dei Lungarni rappresentava indubbiamente un problema. In questo caso la situazione fu risolta semplicemente affidando temporaneamente a Poggi anche la Soprintendenza ai Monumenti. In questo modo fu assicurata la continuità della gestione della Soprintendenza,

⁵⁵⁶ Un esempio in questo senso è rappresentato dalla prima comunicazione inviata al Ministero da Forlati, che recitava: "Tutti infatti gli appartenenti a questo ufficio hanno rifiutato di giurare, non hanno accettato promozioni e, secondo le loro possibilità, hanno efficacemente contribuito alla lotta dei patrioti". Forlati al Ministero, *Danni di guerra nelle varie città della giurisdizione*, 14 maggio 1945, NA WO 220/631.

⁵⁵⁷ Famosissima in questo senso fu l'opera di Siviero (su cui vedi 8.6) e le segnalazioni inviate agli alleati in merito agli spostamenti delle opere d'arte fiorentine sottratte dai tedeschi.

⁵⁵⁸ Si veda da ultimo Cecconi 2015 pp. 28-30 con riferimenti a pubblicazioni precedenti.

che rimaneva affidata ad un componente dell'Amministrazione delle Arti già presente in città. Come dimostra anche la vicenda pisana, era infatti difficile trovare un sostituto in una situazione in cui i trasporti erano estremamente complicati e non era nemmeno possibile garantire l'erogazione di uno stipendio.

In aggiunta a questa soluzione amministrativa, il CTLN decise anche la nomina di una commissione che si concentrasse in particolare sulla situazione dei Lungarni e sulle delicate operazioni di rimozione delle macerie. Detta commissione, composta da studiosi ed architetti, molti dei quali impiegati nelle Soprintendenze, sarebbe stata diretta proprio da Poggi. La sua istituzione fu annunciata sul Corriere di Firenze, nel primo numero dopo la liberazione della città:

Il comitato delibera la nomina di una commissione di Architetti e Tecnici perché vigili sulla rimozione delle macerie, per il recupero e la preservazione di tutti i pezzi architettonici ed artistici, per il loro ammassamento e la loro catalogazione per l'eventuale ricostruzione. Il Comitato invita la Giunta Comunale a nominare un proprio membro.

Il Comitato chiama a costituire detta Commissione i Signori Dott. Giovanni Poggi, Presidente, Dott. Ugo Procacci, Prof. Roberto Salvini, Prof. Cesare Fasola, Dott. Carlo Ragghianti, Dott. Cesare Gnudi, Arch. Detti, Arch. Maggiora, Arch. Montanari, Ing. Diego Giurati, Dott. Carlo Levi, Dott. Sandro Contini, Arch. Michelucci.⁵⁵⁹

Oltre a Poggi, la cui presenza era necessaria visto il suo ruolo di reggente della Soprintendenza ai Monumenti, il Comitato selezionato includeva membri attivi del CTLN e militanti insieme a Ragghianti nel Partito d'Azione, scelti perché tecnici del settore.

Tra di essi vi erano ovviamente un gruppo di architetti, le cui competenze erano essenziali in vista dell'opera di ricostruzione. Il nucleo più consistente era però costituito da storici dell'arte, che con l'eccezione di Ragghianti erano tutti dipendenti dell'Amministrazione delle Arti, anche se non sempre in quella fiorentina⁵⁶⁰. Ad essi si aggiungevano poi altre due figure importanti dell'ambiente azionista toscano: il pittore Carlo Levi, che all'epoca dirigeva il giornale del CTLN, e Sandro Contini, il cui padre Alessandro Contini Bonacossi era un importante mercante d'arte, coinvolto anche nelle vendite di opere in Germania promosse dal regime fascista.

Si trattava quindi di un gruppo di individui scelti all'interno del CTLN per le particolari competenze in materia. A questo furono affiancati a quanti tra il personale delle Arti erano più legati alla Resistenza. L'intera commissione fu posta sotto l'autorità diretta del Soprintendente locale.

La Commissione contribuì alla gestione dei primi interventi nell'area dei Lungarni, anche a fianco degli alleati. I lavori veri e propri furono però rigorosamente diretti dalla Soprintendenza. Essa quindi, pur essendo stata nominata dal CTLN può essere assimilata alle iniziative incoraggiate dalla circolare del 7 agosto, essendo nei fatti un comitato che operò a fianco e sotto la direzione della Soprintendenza locale per fronteggiare l'emergenza. Il fatto che a promuoverlo fosse stato il CTLN e non la Soprintendenza è però indicativo del clima politico fiorentino. Esso inoltre testimonia una particolare attenzione all'argomento, dovuta senza dubbio all'influenza di Ragghianti.

⁵⁵⁹ *Una commissione per la rimozione delle macerie*, "Corriere di Firenze", 23 agosto 1944.

⁵⁶⁰ Nello specifico, oltre a Poggi e Fasola dipendeva dalla Soprintendenza di Firenze Ugo Procacci, direttore del Gabinetto dei Restauri. Salvini invece vi era stato solo temporaneamente trasferito dalla Soprintendenza di Modena in quanto sfollato per motivi politici. Gnudi infine dipendeva dalla Soprintendenza di Bologna, ma dopo l'incarcerazione si era trasferito in Toscana per unirsi alle formazioni partigiane di GL.

Ancora più complicata era la situazione di Pisa, dove i rapporti tra Soprintendenza e partigiani erano ovviamente molto più tesi.

Come già accennato,⁵⁶¹ Sanpaolesi era stato richiamato in città per seguire i lavori al Camposanto e svolgere il lavoro di Soprintendente pro-tempore. La sua sostituzione tardava però ad essere decisa, tanto che il suo incarico divenne permanente.

Questa situazione non poteva risultare gradita ai partigiani, che non volevano cooperare con uno squadrista.

Questa contrarietà portò in alcuni casi, a quanto emerge dai rapporti alleati, al rifiuto di collaborare con Sanpaolesi. Questa forma di disobbedienza complicò ulteriormente le operazioni di messa in sicurezza dei monumenti.

Ancora più interessante fu però l'iniziativa del CLN della città di Lucca. Esso, imitando il modello fiorentino, costituì una "Commissione per la tutela del patrimonio artistico Lucchese" che si proponeva di sostituire la Soprintendenza. La Commissione, presieduta dall'architetto Piero Pieri, compilò una descrizione dei monumenti danneggiati ed iniziò anche la preparazione dei preventivi per i restauri⁵⁶². L'iniziativa non ebbe però alcun sostegno da parte degli alleati, che preferirono continuare a rapportarsi anche riguardo alla situazione di Lucca con Sanpaolesi. Keller anzi si oppose alla creazione del Comitato, anche se accettò i rapporti della Commissione sui monumenti lucchesi⁵⁶³. Gli alleati preferirono quindi discutere gli interventi solamente con il personale della Soprintendenza, forse anche per mantenere gli accordi presi con il Ministero.

Le due vicende toscane divergevano quindi per due fattori: i rapporti tra locale CLN e Soprintendenza, e le reazioni degli alleati. Nonostante quindi le somiglianze nella forma assunta dalle due Commissioni, il significato dei due episodi, e il relativo esito, furono molto diversi, anche per via del diverso contesto.

Nel caso invece del CLNAI, la gestione dei beni culturali assunse una forma completamente diversa. Esso infatti fu dotato di un "Comitato per la protezione delle opere d'arte nell'Italia settentrionale" prima ancora della liberazione, il 9 aprile. Questo Comitato fu fondato per iniziativa del Soprintendente alle Gallerie di Milano Pacchioni, che ancora una volta agì di comune accordo con il Soprintendente genovese Antonio Morassi e con il sostegno degli altri due Soprintendenti delle regioni settentrionali, Vittorio Moschini di Venezia e Carlo Aru di Torino.

La relazione riassuntiva della seduta fondativa suggeriva che l'istituzione del Comitato fosse stata consigliata dallo stesso CLNAI:

Seguendo le istruzioni di codesto CLN e compresi delle gravi responsabilità del momento, abbiamo costituito, come già noto, il 3 aprile 1945, questo Comitato per la protezione delle opere d'arte nell'Italia Settentrionale. La parola di saluto e di incoraggiamento che, all'inizio dei nostri lavori, ci ha porto il rappresentante del CLN è stata da noi accolta con vivo compiacimento, e pertanto ci è caro di rinnovare a codesto comitato i sensi della nostra gratitudine per la fiducia che esso ha avuto nell'affidarci un settore così delicato ed importante.⁵⁶⁴

⁵⁶¹ Vedi cap. 5.5.

⁵⁶² Comitato di Liberazione Nazionale, Commissione per la tutela del patrimonio artistico lucchese, *Elenco sommario dei danni subiti dagli edifici di carattere monumentale situati in Lucca*, NA WO 220/ 626.

⁵⁶³ Sull'episodio vedi anche Coccoli 2017 pp. 206s.

⁵⁶⁴INSMLI, CLNAI, periodo legale, b.23 f. 184.

Stando quindi alla relazione, la costituzione del Comitato era avvenuta dietro istruzioni del CLN. È però probabile che l'idea fosse partita dai Soprintendenti, e che questi ultimi avessero poi sfruttato i loro contatti nella Resistenza per realizzarla.

Naturalmente, data la natura clandestina degli eventi, la relazione non fornisce dettagli precisi, soprattutto per quanto riguarda i rapporti tra Comitato e CLN e l'identità delle figure di collegamento. Alcune informazioni più dettagliate sono reperibili nella relazione preparata per gli alleati da Pacchioni, che ricostruiva la vicenda in questi termini:

Per affermare e coordinare l'opera che si era fino allora svolta in forme clandestine per l'iniziativa dei singoli a Milano, Torino e Venezia – più precisamente, per quanto riguarda Milano, dal Prof. Baroni e da me per la tutela del patrimonio artistico e storico lombardo o veneto, per lo svolgimento della guerra, in territorio che poteva trovarsi sotto un nostro possibile controllo – ci siamo il giorno 9 Aprile, con l'intervento dell'Avv. Albasini Scrosati in rappresentanza del Comitato di Liberazione Nazionale, e con l'adesione del Prof. Antonio Morassi, soprintendente per la Liguria, da noi invitato, costituiti in Comitato per la protezione delle cose d'arte.⁵⁶⁵

Stando quindi alla testimonianza di Pacchioni, il rappresentante del CLN era l'avvocato Vittorio Albasini Scrosati, esponente importante del Partito d'Azione.

La relazione preparata per gli alleati attribuiva quindi l'iniziativa della creazione del Comitato alle Soprintendenze e non al CLN. In tal caso, le istruzioni a cui si riferiva la prima relazione avrebbero riguardato solamente la forma che il gruppo avrebbe dovuto assumere. Questa seconda versione degli eventi sembra più plausibile.

Come già notato, le Soprintendenze avevano infatti spesso contatti nella Resistenza. Nel caso di Milano, Fernanda Wittgens era stata arrestata per la propria collaborazione con i partigiani, e Pacchioni frequentava l'ambiente azionista.

Come confermato da entrambe le relazioni, alla riunione iniziale furono presenti solamente i due Soprintendenti Pacchioni e Morassi, accompagnati dal prof. Baroni. Mancavano invece Moschini e Aru, che vi si unirono in un secondo tempo⁵⁶⁶.

La composizione di questo primo incontro sembra confermare che l'idea fosse stata concepita soprattutto da Pacchioni, che del resto era l'autore di entrambi i comunicati.

La fondazione del Comitato avvenne quindi prima ancora del 25 aprile, quando ormai era però chiara l'imminenza della Liberazione.

Il documento preparato in quell'occasione aveva lo scopo dichiarato di definire i poteri e le funzioni del Comitato, sulla base di regole deliberate dai suoi componenti. Il testo ne delineava quindi le aree di competenza in modo da evitare sovrapposizioni di poteri con altre strutture.

⁵⁶⁵ Pacchioni, *Relazione*, 15 giugno 1945, p.1, NA WO 220/631.

⁵⁶⁶ È interessante notare che Aru aveva contemporaneamente organizzato una commissione regionale che si occupasse della protezione del patrimonio artistico regionale, coinvolgendo i dipendenti delle Soprintendenze piemontesi. La commissione, presieduta dallo stesso Aru, fu anch'essa fondata presso il CLN locale, ma non sembra avere alcun legame con quella di Pacchioni. Su questa commissione manca una documentazione d'archivio, ma ne accennano alcuni rapporti alleati, in particolare il rapporto di Keller sulle aree settentrionali della V Armata (Keller, MFAA report, 12 maggio 1945, p.7, NA WO 220/631)

Di particolare interesse dal punto di vista istituzionale era la prima di queste regole, che chiariva il fine principale dell'esistenza del Comitato:

Poiché dallo Stato è a noi devoluta la tutela delle opere d'arte di alcune regioni dell'Italia Settentrionale, e poiché anche dopo la liberazione di queste regioni le attuali leggi sulla tutela artistica continueranno a rimanere in vigore, come già lo sono nell'Italia liberata, è chiaro che tale compito debba a noi rimanere affidato nella sua interezza; pur restando bene inteso che la nostra azione non si svolge più nell'ambito del governo repubblicano fascista, bensì secondo lo spirito e gli interessi di una Italia affrancata dal giogo germanico e dal fascismo repubblicano.⁵⁶⁷

La fondazione del Comitato era quindi dichiaratamente finalizzata ad assicurare la continuità dell'azione delle Soprintendenze anche in vista del cambio di regime. L'intento era in primo luogo evitare che con la fine ufficiale della RSI venisse a mancare anche un'autorità che si occupasse della tutela del patrimonio artistico. Proprio per questo, i Soprintendenti che lo costituivano rivendicavano il mantenimento di tutti i poteri in loro possesso anche una volta avvenuta la Liberazione.

Il contributo del CLN all'opera del Comitato sarebbe quindi stato minimo, anche perché i Soprintendenti proclamavano la legittimità del loro ruolo a prescindere dal regime a cui erano sottoposti. Essi infatti esercitavano, secondo la loro definizione, un compito affidato loro dallo Stato e non dal governo. La formulazione suggeriva un'autonomia di condotta per le Soprintendenze molto maggiore di quella di cui godevano sulla carta, soprattutto dopo le riforme degli anni Venti e Trenta. Bisogna però notare che essa rifletteva le condizioni effettive in cui esse operarono per la gran parte del conflitto.

Questa rivendicazione era fondata in primo luogo sul fatto che la normativa vigente sulla tutela non sarebbe cambiata, non essendovi almeno per il momento alcuna differenza nell'organizzazione dell'Amministrazione delle Arti tra l'Italia liberata e non.

Naturalmente, queste richieste riflettevano la prassi nel resto delle regioni liberate. Posta in questi termini, la pretesa di continuità nell'amministrazione non doveva però risultare necessariamente gradita a tutti, anche all'interno del CLN. Proprio per questo, il documento specificava che l'opera del Comitato si sarebbe svolta secondo lo spirito dell'Italia liberata, in modo da sancire politicamente una presa di distanze dalla parentesi fascista nonostante il mantenimento in ruolo dei funzionari.

A conferma di questo intento, il Comitato rivendicava per sé le stesse aree di competenza delle Soprintendenze. Tra di esse era quindi compresa la tutela delle opere di proprietà privata notificate, con l'esclusione, prevista per legge, dell'arte contemporanea:

Tutte le opere d'arte dello Stato, degli Enti Comunali, degli Enti pubblici, della Chiesa, nonché tutte le opere regolarmente notificate dai privati sono sottoposte alla tutela di questo Comitato.⁵⁶⁸

Come si può notare, le regole non distinguevano i beni in base ai proprietari, perché la responsabilità per la protezione di tutte le opere notificate durante la guerra era già stata affidata alle Soprintendenze dalle leggi

⁵⁶⁷ INSMLI, CLNAI, periodo legale, b.23 f. 184.

⁵⁶⁸ Ibidem.

promulgate all'inizio della guerra⁵⁶⁹. Sottolineare questo aspetto aveva una potenziale utilità in vista di eventuali conflitti di competenze che sarebbero potuti insorgere in merito a tali opere all'indomani della Liberazione. La dichiarazione era quindi un riflesso dei rapporti non sempre cordiali tra Soprintendenti e rappresentanti degli Enti in questione, che di fronte al cessato pericolo avrebbero potuto peggiorare drasticamente, come avvenne ad esempio tra Pacchioni e Nicodemi⁵⁷⁰.

Ancor più interessanti sono però le altre prerogative del Comitato descritte dal documento. Nonostante a redigerlo fossero i Soprintendenti alle Gallerie, esso infatti rivendicava anche il controllo sulle opere monumentali.

Tutte le questioni relative agli edifici di interesse monumentale e in particolare quelle che concernono la loro conservazione sono di competenza di questo Comitato. Le vigenti disposizioni di legge in merito agli edifici monumentali restano in vigore sino a nuovo avviso. I proprietari degli stabili monumentali sono responsabili di eventuali danni o manomissioni dovute a loro incuria, soprattutto quando si tratti di edifici danneggiati dalla guerra.

È fatta diffida ai proprietari anzidetti di demolire, lasciare andare in rovina, magari a scopi lucrativi, tali edifici.⁵⁷¹

Pur confermando le leggi vigenti, quindi, in questo caso il Comitato si attribuì diverse competenze che esulavano da quelle normalmente spettanti ai Soprintendenti che lo componevano.

Dato che il Comitato ambiva a rappresentare l'autorità in tema di tutela dopo la Liberazione, era infatti necessario che potesse intervenire su tutti i settori di competenza dell'Amministrazione, anche a costo di assumersi compiti normalmente non spettanti ai suoi membri.

Di fronte alla prospettiva di una situazione instabile, il Comitato intendeva quindi garantire la continuità nella tutela del patrimonio artistico indipendentemente dalla sorte dei singoli Soprintendenti. Questa intenzione rendeva necessario prevedere delle garanzie anche per i settori non di competenza dei suoi membri. Un simile risultato sarebbe stato possibile anche includendo nel Comitato i Soprintendenti ai Monumenti, invece di porre anche il patrimonio monumentale sotto il controllo anche solamente formale di un gruppo di Soprintendenti alle Gallerie. Data però la natura politica e soprattutto clandestina dell'iniziativa, la selezione dei componenti del Comitato era stata determinata dai legami con la Resistenza e dal rapporto di fiducia tra i Soprintendenti. Il loro inquadramento non era quindi il solo fattore da considerare⁵⁷².

Bisogna anche notare che nelle regioni settentrionali i monumenti erano una questione importante ed urgente da affrontare. Soprattutto nelle città distrutte dai bombardamenti era infatti fondamentale evitare di lasciare spazio alla speculazione edilizia. Occorreva quindi decidere al più presto restauri e ricostruzioni degli edifici danneggiati e provvedere alla loro messa in sicurezza.

Anche per questo il documento insisteva con tanta enfasi sulle responsabilità dei proprietari degli edifici monumentali. La priorità era impedire loro di aggravarne le condizioni, per poterli sostituire con strutture più redditizie e non soggette ai vincoli delle Arti. L'urgenza di queste misure aveva indotto i componenti del Comitato

⁵⁶⁹ Vedi sopra 2.2.

⁵⁷⁰ Per le difficoltà di rapporti tra Pacchioni e Nicodemi già durante il conflitto si vedano 3.7 e *passim* 3.6.

⁵⁷¹ INSMLI, CLNAI, periodo legale, b.23 f. 184.

⁵⁷² A questo riguardo bisogna notare che l'inclusione dei Soprintendenti ai Monumenti avrebbe rappresentato un problema almeno nel caso di Milano, il cui Soprintendente ai Monumenti Chierici fu sospeso dagli alleati.

a includerle la loro protezione tra i propri poteri, pur non essendo strettamente materia di competenza dei suoi redattori.

Sempre per assicurarsi il controllo delle situazioni potenzialmente più problematiche nei momenti finali del conflitto, il documento prevedeva anche che il Comitato potesse esercitare la propria autorità sulle formazioni partigiane che sarebbero state incaricate di vigilare sui depositi ed i monumenti:

Le organizzazioni del CLNAI, chiamate a prestazioni di vigilanza a complessi artistici, dovranno attenersi alle disposizioni di questo Comitato, cui spetta il coordinamento delle varie attribuzioni degli organi esecutivi.

Naturalmente, nei momenti di confusione che avrebbero caratterizzato l'ultima fase del conflitto, la sorveglianza di depositi e complessi monumentali sarebbe stata assolutamente fondamentale per prevenire furti, saccheggi o episodi di vandalismo. Era quindi importante che in un simile contesto il Comitato potesse coordinarla, invece di lasciare la vigilanza dei depositi esclusivamente all'iniziativa delle singole formazioni partigiane.

Essendo infatti i Soprintendenti che componevano il Comitato anche i responsabili dei depositi in questione, erano certamente le persone più adatte a prendere una decisione informata in merito alla loro sorveglianza. Il loro contributo sarebbe quindi stato essenziale per assicurare una protezione efficiente per le strutture che ne avrebbero avuto bisogno.

Si trattava di una misura opportuna, anche se bisogna notare che difficilmente il Comitato avrebbe potuto davvero dare ordini alle formazioni partigiane, pur potendo ovviamente comunicare almeno gli elenchi dei depositi da proteggere.

Oltre al documento costitutivo, il Comitato produsse anche, all'indomani del 25 aprile, una nota da trasformare in decreto e pubblicare. Essa proclamava le linee di condotta essenziali riguardo al patrimonio artistico. La nota, inoltrata al CLNAI il 27 aprile e firmata per il Comitato da Pacchioni, aveva come scopo principale quello di assumere il controllo delle opere d'arte disperse durante il conflitto e impedirne l'alienazione:

Il CLNAI, in considerazione dell'eccezionale stato di cose derivato dalla guerra e in conseguenza di abusi effettuati in un regime politico arbitrario ed anormale verificatosi dopo l'8 settembre 1943; in attesa di adeguamento dei provvedimenti che prenderà il regolare governo di Roma, stabilisce:

- 1) È costituito in seno a questo CLNAI un Comitato belle arti et biblioteche, cui sono deferite tutte le questioni riguardanti il patrimonio artistico e bibliografico nazionale dell'alta Italia.
- 2) È fatto tassativo divieto di alienare qualsiasi opera d'arte o d'interesse bibliografico appartenente allo Stato, ai Comuni, alle Chiese e agli Enti pubblici.
- 3) È fatto obbligo di denunciare immediatamente tutte le opere d'arte (dipinti, sculture, mobili, stoffe, ecc.) appartenenti allo Stato, alla Casa Reale, ai Comuni, alle Chiese e agli Enti pubblici, sotto qualsiasi titolo acquistati. Coloro che, in buona o mala fede, detengono cose di pertinenza degli Enti suddetti e di perseguitati politici devono darne immediato avviso al Comitato stesso. Pene severissime saranno comminate ai trasgressori.
- 4) Gli affreschi e i complessi decorativi rimossi da edifici monumentali durante il periodo bellico sono inalienabili e devono essere denunciati al Comitato.⁵⁷³

⁵⁷³ INSMLI, CLNAI, periodo legale, b.23 f. 184.

A differenza del documento precedente, concepito ad un uso interno al CLNAI, queste prime istruzioni erano quindi dirette al pubblico. Anche per questo, esse si concentravano soprattutto sui beni mobili, o resi tali come nel caso del punto 4, che quindi ricadevano esattamente tra le competenze delle Soprintendenze alle Gallerie. La principale ragione dell'attenzione su questa materia era però il rischio che nella confusione successiva alla Liberazione proliferasse il mercato nero delle opere d'arte. Il timore era soprattutto che le esportazioni illegali di beni vincolati avvenissero impunemente, e che le opere smarrite durante il conflitto fossero vendute da chi le aveva ritrovate.

Per prevenire una tale eventualità, il proclama conteneva soprattutto istruzioni rivolte a chi si fosse trovato in possesso di beni artistici non di sua proprietà. Era infatti imperativo conoscere la nuova ubicazione delle opere di cui si era persa traccia durante il conflitto, a seguito di furti, vendite non registrate o confiscate (soprattutto nel caso delle proprietà dei perseguitati). In questo modo il Comitato sperava di arginare il mercato nero sviluppatosi attorno a queste opere, che avrebbe potuto condurre anche alla loro esportazione illegale. I controlli di frontiera sarebbero infatti stati necessariamente piuttosto confusi in un contesto in cui vi era un numero notevole di rifugiati che si spostavano attraverso il continente europeo. Inoltre, bisognava considerare anche il problema delle truppe alleate, che date le loro maggiori disponibilità economiche potevano essere interessate a comprare opere d'arte da portare con sé in patria.

La raccomandazione si concentrava quindi sulle opere finite in possesso di persone diverse dai legittimi proprietari. La difficile situazione economica avrebbe potuto rendere ancora più attraente anche agli occhi dei privati la possibilità di vendere opere d'arte anche di grande valore in proprio possesso, ignorando le norme sull'alienazione e l'esportazione di beni artistici notificati.

Un simile proclama però avrebbe potuto avere un effetto deterrente anche su di loro, destando l'attenzione sulla questione e suggerendo che le transazioni fossero monitorate.

Difficilmente il Comitato poteva sperare che un semplice decreto fermasse il mercato nero delle opere d'arte. Era però certamente possibile che almeno coloro che agivano in buona fede segnalassero le opere in loro possesso, permettendone così il recupero da parte dell'Amministrazione delle Arti.

Inoltre un simile decreto avrebbe permesso di perseguire il mercato nero, per quanto fosse estremamente difficile condurre indagini in merito in un contesto caotico come quello successivo al 25 aprile.

Naturalmente questa serie di disposizioni avevano una validità limitata, essendo prodotte da un Comitato autoproclamato e prive di una sanzione ufficiale. Almeno in questo modo le Soprintendenze avrebbero però potuto ricorrere al proclama del Comitato per esercitare la propria autorità, soprattutto nei rapporti con i partigiani.

Bisogna però notare che, nei giorni successivi alla liberazione, l'esistenza stessa del Comitato doveva essere poco nota anche all'interno del CLN. Vi fu infatti almeno un'altra autorità riconosciuta dal CLNAI per le questioni artistiche, stando a quanto fu riferito a Pacchioni dal Direttore dei musei civici milanesi Nicodemi. Naturalmente Pacchioni scrisse immediatamente al CLNAI chiedendo chiarimenti sulla situazione in modo da evitare i prevedibili problemi che una sovrapposizione di competenze avrebbe potuto causare:

Il prof. Nicodemi mi segnala quale fiduciario del CLN per gli affari inerenti alle cose d'arte il pittore Aldo Zagni, col quale non ho avuto fino ad ora rapporti di nessun genere, e del quale il CLNAI non mi ha mai fatto parola.

Il prof. Nicodemi mi informa anche di aver comunicato copia di un verbale contenente notizie molto riservate all'Avv. Sandro Piantantida che io conosco e stimo ma che non so quale incarico abbia da parte del CLNAI né in quale veste abbia ricevuto copia del verbale suddetto.

Credo indispensabile che siano evitate interferenze che possano essere dannose e resto in attesa che il CLNAI mi comunichi al riguardo chiarimenti e indicazioni.⁵⁷⁴

La conversazione con Nicodemi doveva avere allarmato Pacchioni, che aveva incoraggiato se non proposto la costituzione del Comitato proprio per evitare ingerenze nel lavoro delle Soprintendenze. Di conseguenza il Soprintendente non doveva aver affatto apprezzato la notizia dell'esistenza di almeno due persone diverse che a sua insaputa erano in qualche modo coinvolte nella gestione dei beni culturali presso il CLN.

Vista questa preoccupazione non stupisce che la reazione immediata di Pacchioni fosse una richiesta di chiarimenti al CLN, né che egli manifestasse un deciso fastidio di fronte alla possibilità di dover rispondere ad altri o dividere quelle che riteneva le proprie responsabilità, come rivela il commento sull'evitare interferenze⁵⁷⁵.

Alla lettera di Pacchioni non risultano risposte, ma con il progressivo stabilizzarsi della situazione, queste prime difficoltà furono in gran parte appianate. I Soprintendenti che facevano parte del Comitato furono infatti riconosciuti come interlocutori sia dai partigiani sia dagli alleati. Questo riconoscimento era però dovuto alla loro carica più che alla dubbia influenza del Comitato. Quest'ultimo, invece di rappresentare una garanzia non necessaria della loro autorità, servì infatti come formalizzazione della coordinazione tra le Soprintendenze ormai in corso da diversi mesi. Tale funzione era del resto riconosciuta dallo stesso Pacchioni nella già citata relazione per gli alleati.

Nonostante il Comitato fosse sostanzialmente un'iniziativa dei Soprintendenti ratificata dal CLN, che non vi partecipò in termini significativi, il CLNAI non mancò di intervenire sull'organico dell'Amministrazione delle Arti.

Mentre infatti nel caso toscano le sospensioni dei Soprintendenti furono decise dagli alleati, pur essendo basate su segnalazioni del CLN e concordate con il Ministero, nell'Alta Italia il CLNAI intervenne direttamente. La modalità di questo intervento è descritta dall'ufficiale MFAA per la Lombardia Perry Cott riguardo al Soprintendente ai Monumenti Chierici e al responsabile dei Musei Civici milanesi Nicodemi:

The CLN appointed Arch. Giovanni Rocco as Commissario Straordinario of Monuments for Lombardia on 11 May 45, to take the place of Prof. Gino Chierici, Superintendent of Monuments for Lombardia. Subsequently, Prof. Chierici verbally stated to me that he would request retirement. Therefore, by Administrative Order No. 1, dated 30 May 45, Col. Poletti, Arch. Rocco was appointed temporarily Superintendent of Monuments in place of Prof. Chierici, resigned for reasons of age. By Administrative Order N. 2, dated 30 May 45, Col. Poletti suspended Prof. Giorgio Nicodemi from the Ufficio Belle Arti del Comune di Milano and appointed Prof. Costantino Baroni temporarily to fill this vacancy.⁵⁷⁶

⁵⁷⁴ INSMLI, CLNAI, periodo legale, b.23 f. 184.

⁵⁷⁵ Nel caso di Pacchioni in particolare la tendenza a respingere qualsiasi interferenza sarebbe rimasta un tratto significativo anche nei rapporti con il Ministero. Sulla questione si veda 7.4.

⁵⁷⁶ P. Cott, *Report of Monuments, Fine Arts & Archives Division, AMG Lombardia Region, for the Month of May 45*, 5 giugno 1945, NA WO 220/631.

Mentre quindi nel caso di Nicodemi il rapporto presentava la decisione di sostituirlo come un'iniziativa dell'AMG, nel caso di Chierici l'*iter* seguito risultava molto diverso. Cott infatti riferisce che la nomina da parte del CLN di Rocco a sostituzione di Chierici risale all'11 maggio⁵⁷⁷, il giorno dopo l'arrivo in città di Cott e quasi 20 giorni prima della ratifica da parte di Poletti. La decisione di quest'ultima era però comunque stata preceduta da una consultazione di Cott con Chierici, il che suggerisce la natura non definitiva delle decisioni del Comitato.

La tempistica delle due decisioni suggerisce che anche la seconda fosse stata almeno parzialmente preparata dal CLN, trattandosi di due ordini emessi quasi contemporaneamente dall'AMG appena installatosi. Si trattava in ogni caso di una dinamica molto diversa da quella vista nel caso di Venè e soprattutto Sanpaolesi, che fu pur con molte esitazioni difeso dagli alleati anche nei rapporti con i partigiani. Nel caso toscano, le segnalazioni di questi ultimi furono infatti ascoltate e prese in considerazione, ed almeno inizialmente ne causarono la sospensione. Esse però non bastarono certamente a determinarne la rimozione. In Lombardia invece la decisione presa dal comitato fu ratificata, anche grazie al fatto che esso aveva anche individuato un sostituto. L'impossibilità di trovare un nuovo Soprintendente era infatti stata parte del problema nel caso di Pisa.

È interessante notare anche che la sospensione di Chierici non era probabilmente stata richiesta da Pacchioni. Egli aveva anzi presentato la sua condotta agli alleati in termini piuttosto positivi, almeno stando al rapporto di Keller sui primi contatti avuti con i Soprintendenti dell'Italia settentrionale in quanto ufficiale MFAA presso la V armata⁵⁷⁸.

Se la scelta di sostituire Chierici non si può quindi con certezza attribuire al Comitato di Pacchioni, e fu probabilmente decisa direttamente dal CLNAI⁵⁷⁹. Nel caso invece di Nicodemi, la cui rimozione dall'incarico fu decisa dagli alleati, il Comitato fu se non altro preso a riferimento. La scelta del suo successore cadde infatti su un suo componente, il prof. Baroni, cosa che sembra confermare il fatto che la sostituzione fosse stata almeno parzialmente preparata. Questa seconda decisione dovette essere anche particolarmente gradita a Pacchioni, che negli anni precedenti non aveva fatto mistero di non fidarsi di Nicodemi. Nel caso invece di Chierici, pur non essendo mancati occasionali scontri con Pacchioni, i rapporti erano generalmente meno conflittuali e più collaborativi, come sarebbero stati anche con il suo successore.

Prescindendo quindi dall'esatto inquadramento presso il CLNAI del Comitato dei Soprintendenti, la situazione delle regioni settentrionali fu generalmente caratterizzata da un maggiore intervento di quest'ultimo anche sul

⁵⁷⁷ L'incarico di Rocco fu poi cambiato da Soprintendente pro tempore a Commissario il 30 giugno 1945.

⁵⁷⁸ Il rapporto di Keller, nel presentare il già citato Comitato del CLNAI, ne nominava come componenti Pacchioni Morassi Baroni Aru e Forlati (nominato al posto di Moschini, che appariva invece nella documentazione sopra citata e nelle successive corrispondenze tra Pacchioni ed il Ministero). Esso aggiungeva anche che Chierici aveva collaborato con il Comitato ma il suo nome non era stato incluso perché non ne faceva parte e soprattutto perché "his political past is not too clear." (Keller, MFAA report, 12 maggio 1945, p.3, NA WO 220/631). Il testo del rapporto era ricavato da informazioni fornite da Pacchioni, che dunque doveva avere presentato il Soprintendente ai monumenti come un funzionario efficiente nonostante un passato non limpido. Questa giustificazione non dovette però essere sufficiente per Keller, che specificava più avanti di avere incontrato Chierici solo brevemente e di non averne ricavato una buona impressione. La notizia è particolarmente interessante anche perché Keller aveva redatto il suo rapporto prima ancora dell'arrivo di Cott.

⁵⁷⁹ I documenti alleati, basati essenzialmente sulle informazioni di Pacchioni, notavano infatti che non si potevano imputare a Chierici particolari responsabilità politiche. Questa opinione non era però universalmente condivisa, e in quello stesso periodo vi furono invece accuse di una fascistizzazione della Soprintendenza durante la sua gestione, come quella rivoltagli da De Finetti 1945. Queste accuse dovevano essere state condivise almeno da una parte del CLN, come conferma del resto il fatto che la richiesta di Pacchioni di coinvolgere il collega nella attività del Comitato fosse stata respinta (vedi 7.2). Sulla rimozione di Chierici vedi anche Coccoli 2017 p. 338.

personale delle Belle Arti. Si mantenne comunque una sostanziale continuità, ancor prima dell'insediamento degli alleati. Essi poi ne confermarono le decisioni una volta assunto come di consueto il controllo dell'area.

Nel complesso quindi il coinvolgimento dei CLN locali nelle vicende dell'Amministrazione delle Arti non fu affatto sistematico, oltre ad essere molto poco documentato. Dove avvenne, ciò fu il risultato di iniziative di studiosi o addirittura di funzionari stessi dell'Amministrazione, e fu comunque strettamente connesso alle Soprintendenze. La sola eccezione fu il caso di Lucca, dove la Commissione fu costituita in aperta polemica con la presenza di Sanpaolesi. Dove però i funzionari non furono ritenuti compromessi con il regime fascista fu loro riconosciuta la direzione negli interventi in materia, come dimostra la percentuale piuttosto alta di dipendenti delle Soprintendenze in entrambe le Commissioni e la nomina di Poggi a presidente di quella fiorentina, oltre che quella meno sorprendente di Pacchioni nel caso del CLNAI.

Mentre nel caso della Toscana la Commissione fu parte di un preciso progetto politico, o almeno fu interpretata in questo senso da Raghianti, questo aspetto sembra molto più debole in quella delle regioni settentrionali. In esse però il Comitato definì in modo molto più chiaro ed ambizioso i propri compiti, probabilmente perché fu costituito ben prima dell'arrivo degli alleati invece che durante la loro occupazione. Esso era quindi nato in un momento in cui era necessario colmare un potenziale vuoto amministrativo che non si ebbe in Toscana.

Ancora una volta quindi, pur essendovi alcuni elementi comuni, i rapporti tra CLN e Soprintendenze si declinarono in modi estremamente variati sul piano locale, grazie anche alle profonde differenze nel contesto.

Un tratto significativo è che la collaborazione tra la Resistenza e le Soprintendenze ebbe inizio prima della Liberazione, soprattutto per quanto riguardava lo scambio di informazioni in merito alle opere. Questa collaborazione fu ovviamente favorita dalla presenza di rapporti anche stretti tra quanti presero parte alla Resistenza ed il personale delle Soprintendenze, quando i due gruppi non coincidevano addirittura. Un fattore determinante per questa tendenza fu però anche il semplice pragmatismo, ovvero la consapevolezza da parte delle Soprintendenze della probabile sconfitta della RSI. In una tale eventualità, infatti, i buoni rapporti con i partigiani sarebbero stati fondamentali per facilitare l'operato delle Soprintendenze.

Questo aspetto era molto chiaro anche ad Anti che, stando alle testimonianze postbelliche, negli ultimi mesi di guerra arrivò ad invitare esplicitamente i Soprintendenti a rivolgersi anche ai partigiani per assicurare la protezione del patrimonio loro affidato.

Oltre alla coscienza del probabile esito del conflitto, la vicinanza delle Soprintendenze ai partigiani era probabilmente dovuta anche alla crescente sfiducia nei confronti dei tedeschi di tutta l'Amministrazione delle Arti. Questa diffidenza fu notevolmente acuita dalla vicenda delle opere toscane. Essa aveva infatti messo in luce la debolezza del Ministero e di tutta l'Amministrazione nei rapporti con i tedeschi.

6.6 Il destino delle opere toscane dopo lo svuotamento dei depositi

Come già accennato, la vicenda delle opere toscane destò immediato allarme in tutta l'Amministrazione delle Arti, su entrambi i lati del fronte. Mentre il CTLN, su richiesta di Poggi, tentava di rintracciare le opere raccogliendo informazioni attraverso partigiani, Anti ed il Ministero dovettero pur senza successo ad appellarsi a Langsdorff per ottenere la restituzione delle opere.

Come già accennato, la Direzione Generale della RSI appena ricevuta la notizia aveva pensato di trasferire i quadri di Montagnana nel deposito delle Isole Borromee. Per questo Anti aveva incaricato Zampetti, Soprintendente di Modena, di prendere in custodia le opere e di organizzarne il trasferimento in collaborazione con Pacchioni e ovviamente con il Kunstschutz.

Dopo le prime risposte positive ottenute da Zampetti, Anti aveva inviato sul luogo anche il Professor Bartoccini. Quest'ultimo visitò il deposito insieme al Soprintendente e preparò una relazione sulle loro condizioni, consegnata a Biggini il 31 luglio. Sempre Bartoccini si recò il 5 agosto all'ufficio del Kunstschutz di Bergamo dove in assenza di Langsdorff lasciò a Zobel un promemoria. In esso ancora una volta si chiedevano delucidazioni in merito alla sorte delle opere della Toscana, i due Cranach *in primis*, e soprattutto sulle voci riguardanti i tentativi dei militari di consegnare le opere alle autorità ecclesiastiche⁵⁸⁰.

Simili tentativi risultarono infatti tutt'altro che graditi al Ministero, che nel promemoria chiedeva a Langsdorff di ricordare alle truppe a chi dovessero consegnare le opere da loro asportate. Naturalmente, tali episodi non erano affatto il risultato di mancata informazione, ma erano invece dovuti a precise istruzioni. Esse prevedevano appunto la consegna ad un'autorità neutrale come la Chiesa di eventuali beni culturali. Questi ordini erano probabilmente ispirati alla strategia adottata nell'Italia centrale, dove i funzionari ministeriali avevano proposto loro stessi una simile soluzione. Nel caso dei trasporti in Vaticano però le operazioni si erano svolte secondo modalità significativamente diverse. I funzionari italiani avevano infatti direttamente seguito tutti i trasferimenti, e soprattutto avevano mantenuto il controllo formale sulle opere depositate nella Santa Sede.

Inoltre, a differenza del Kunstschutz, che considerava in termini molto positivi quell'esperienza, la Direzione Generale padovana si era sempre dichiarata contraria all'iniziativa. Esso aveva tentato più volte di mettere fine ai trasporti in Vaticano, e di conseguenza non poteva dirsi favorevole alla riproposizione di quel modello. Una simile soluzione avrebbe infatti ridotto il suo controllo sul patrimonio artistico a vantaggio della Chiesa, senza nemmeno la garanzia di sicurezza rappresentata dalla neutralità dello Stato Vaticano. È possibile che Langsdorff non avesse previsto una simile reazione, o che pensasse che Anti una volta messo davanti al fatto compiuto accettasse il temporaneo affidamento delle opere alle autorità ecclesiastiche. La risposta negativa dei prelati interpellati e la reazione della Direzione resero però immediatamente chiara l'impraticabilità del progetto.

È importante notare che le autorità della RSI non si opposero mai esplicitamente al trasferimento a nord delle opere da parte delle truppe, né agli svuotamenti di depositi organizzati da Langsdorff. Esse anzi ne apprezzarono almeno ufficialmente lo sforzo per sottrarre le opere ai rischi bellici sia pubblicamente sia nelle comunicazioni dirette al Kunstschutz. Nonostante le richieste in questo senso di Poggi, infatti, il Ministero non condannò pubblicamente i trasferimenti al nord delle opere toscane, pur non essendo mai stato coinvolto e spesso

⁵⁸⁰ Si trattava di notizie non confermate. La confusione in merito è confermata anche dalla ricostruzione della vicenda da parte degli alleati. Secondo la testimonianza di Langsdorff infatti l'offerta era stata rivolta ai Vescovi di Modena e Bologna ("Die Truppe hat die Bilder den Bischöfen von Modena wie von Bologna angeboten, weil sie sie unter kirchlichen Italienischen Schutz stellen und somit neutralisieren wollte. Diese Behörden haben unbegreiflicherweise die Annahme verweigert und sind auch nicht auf die Idee verfallen, die Superintendenten davon zu verständigen." Dr. Alexander Langsdorff, *Bericht über Bergungsfahrten von Kunstwerken aus dem Frontbereich bei Florenz in Juli und August 1944*, 11 maggio 1945, p.3, WO 204/2990). Gli altri documenti parlavano invece solamente del Cardinale di Bologna o di lui e di quello di Milano.

nemmeno informato delle decisioni. L'ufficio padovano dimostrò quindi tutta la propria debolezza, evitando di reagire a quella che era una violazione degli impegni presi dal Kunstschutz.

Le autorità della RSI si limitarono quindi in questa prima fase a chiedere ai tedeschi chiarimenti riguardo alle loro azioni in Toscana e soprattutto a pretendere la consegna delle opere ai propri funzionari. Esse però non fecero nulla per interrompere il trasferimento verso nord del contenuto dei depositi, lodando anzi l'iniziativa delle truppe. Naturalmente, ai primi di agosto il Ministero non aveva altre notizie in merito alle condizioni dei ricoveri toscani se non quelle fornite dai tedeschi, che inevitabilmente enfatizzavano i rischi corsi dalle opere. È quindi possibile che i vertici ministeriali ritenessero davvero preferibile il loro spostamento. Anche se ne avessero dubitato, una condanna esplicita delle azioni tedesche sarebbe stata comunque politicamente inopportuna se non impossibile da parte dei funzionari della RSI. Inoltre, una simile posizione non sarebbe stata strategicamente conveniente in un momento in cui essi tentavano di persuadere Langsdorff a consegnare loro le opere.

La situazione sarebbe però cambiata nei mesi successivi, in seguito al rifiuto del Comando tedesco di ottemperare a queste richieste.

Dopo un colloquio con Wolff, e quasi certamente su ordine di quest'ultimo, Langsdorff stabilì infatti di mantenere le opere sotto il controllo tedesco. Fu quindi deciso di trasferirle in Alto Adige, una delle regioni dichiarate Zone d'Operazione e come tali amministrare direttamente dai tedeschi, pur essendo parte del territorio italiano⁵⁸¹. Nei primi giorni di agosto, mentre erano ancora in corso gli svuotamenti dei depositi toscani, gli uomini del Kunstschutz cominciarono quindi a trasportare le opere verso Bolzano, dove già si trovavano i due Cranach.

La scelta del Sud Tirolo era ovviamente dovuta alla volontà da parte delle autorità tedesche di mantenere il pieno controllo delle opere senza esporsi all'accusa di aver derubato l'Italia di parte del suo patrimonio. Depositare le opere in una regione all'interno dei confini italiani ma sottoposta al controllo tedesco avrebbe permesso di soddisfare entrambi gli obiettivi. Tutto ciò però tradiva l'intenzione di sottrarre almeno temporaneamente le opere alle autorità italiane, che non avrebbero potuto intervenire in alcun modo in un territorio dichiarato zona di operazioni e come tale al di fuori della sovranità italiana.

Le prime opere prese in custodia dal Kunstschutz furono ovviamente quelle il cui trasporto era stato organizzato direttamente da Langsdorff, ovvero quelle del deposito di Dicomano. Esse furono seguite dai quadri di Villa Bossi Pucci che erano stati depositati a Marano sul Panaro, e poi da tutte le altre opere spostate dai depositi toscani.

Come già accennato, dopo la rimozione del locale Soprintendente, la tutela del patrimonio artistico nella regione era stata affidata al Dr. Joseph Ringler. Egli fu quindi coinvolto dagli uomini del Kunstschutz anche per quanto riguardava le opere fiorentine. Ad aiutarlo giunse anche Reidemeister, che aveva scortato a Bolzano le opere di Dicomano. I due dovettero compiere quindi in una serie di ispezioni per individuare una collocazione adeguata.

La scelta cadde su due strutture che avrebbero potuto facilmente essere utilizzate come deposito, l'ex carcere di San Leonardo a Passeria e il castello Neumlans a Sand in Taufers (Campo Tures). Una volta scelte le destinazioni ed iniziato il trasferimento delle opere nei due depositi, i funzionari decisero di redigere un inventario delle opere. Essi avevano infatti constatato l'inadeguatezza di quelli forniti dalle truppe, che non sempre erano in grado di identificarle con esattezza.

⁵⁸¹ Vedi 3.10.

A questo scopo fu distaccato dal Kunstschutz il prof. Leo Bruhns, che avrebbe provveduto a catalogare le opere insieme a Ringler. Nel frattempo, Langsdorff e Reidemeister continuarono con i trasferimenti verso il Sud Tirolo. Questi ultimi si occuparono anche di verificare i danni subiti durante il trasporto e lo svuotamento dei depositi, avvenuti spesso in condizioni inadatte alla perfetta conservazione delle opere⁵⁸².

Questa iniziativa accrebbe le preoccupazioni delle autorità della RSI, che furono informate dal Soprintendente di Bologna e non tardarono a manifestare il loro sdegno per la condotta di Langsdorff.

Il 9 agosto, due giorni dopo l'arrivo a Bolzano di Reidemeister con le prime opere, Biggini si rivolse al Ministero degli Esteri della RSI, chiedendo di inviare una protesta formale all'Ambasciata tedesca. Rahn ricevette questa prima lettera di protesta il 24 agosto.

Dati i rapporti tra i due paesi, la presentazione di una protesta formale attraverso canali diplomatici era una presa di posizione estremamente decisa da parte della RSI, forse la più forte possibile in un simile contesto. Essa non avrebbe quindi potuto essere ignorata.

Prima ancora di essa, però, il Kunstschutz aveva finalmente risposto alle continue sollecitazioni della Direzione.

Il 28 agosto Anti ricevette infatti una lettera di Langsdorff, datata 22 agosto 1944, che annunciava il trasferimento delle opere in Sud Tirolo, attribuendolo a non meglio specificati ordini superiori. Si trattava della prima informazione in merito all'ubicazione delle opere fornita dai tedeschi al Ministero. Esso infatti fino a quel momento aveva potuto contare solamente sulle notizie fornite da Reidemeister al Soprintendente di Bologna. Quest'ultimo canale rimase però fondamentale. Attraverso esso infatti Anti venne a sapere l'esatta ubicazione dei due depositi altoatesini.

La consapevolezza della nuova collocazione delle opere non era però sufficiente a garantire al Ministero alcuna influenza sulla loro gestione, né ad interrompere i trasferimenti in Alto Adige.

Le autorità della RSI non avevano infatti i mezzi né gli uomini per intercettare i trasferimenti ed interromperli, pur conoscendone il percorso, oltre a non essere nelle condizioni di contrastare le decisioni tedesche. Di conseguenza, senza la collaborazione degli uomini del Kunstschutz, l'amministrazione della RSI era completamente impotente, e ancora una volta fu costretta a limitarsi a presentare le proprie rimostranze.

Pur continuando a non condannare esplicitamente l'asportazione delle opere, gli appelli del Ministero cominciarono ad assumere toni sempre più critici. Essi erano però sempre moderati dalle obbligate espressioni di fiducia nella buona fede dei tedeschi.

La strategia usata dal Ministero per tentare di persuadere Langsdorff sfruttava la preoccupazione che destava in quest'ultimo la propaganda alleata.

Il perdurare della situazione non era infatti stato sufficiente a mettere fine alla campagna di propaganda sulla vicenda, e le continue accuse di aver sottratto le opere agli italiani non potevano essere semplicemente placate dal fatto che i depositi si trovavano in Alto Adige. La sostanziale fondatezza delle accuse alleate rendeva la situazione particolarmente sgradevole agli occhi dei tedeschi, che non riuscivano a rispondere efficacemente. Il

⁵⁸² Stando al rapporto di Ringler, le difficili condizioni dei trasporti furono aggravate dall'inadeguatezza dei depositi. In una prima fase le opere furono infatti accumulate nelle sale senza alcuna cura particolare, esposti al via vai degli operai e senza adeguata sorveglianza.

Ministero padovano era consapevole di questa difficoltà, e colse l'occasione per presentare la restituzione delle opere come soluzione ideale per il problema. Le autorità della RSI sfruttarono quindi le denunce di alleati e autorità del Regno per sottolineare che solo il trasferimento delle opere in territorio controllato dagli italiani avrebbe potuto smentire completamente le loro accuse.

La proposta del Ministero era di spostare le opere nel deposito di Sondalo, ancora parzialmente vuoto. Nonostante le pressioni, la soluzione fu però respinta da Langsdorff, che rifiutò la prospettiva di un trasferimento a Sondalo perché la zona era militarmente troppo esposta.

Questa motivazione era particolarmente poco convincente se si considera che il motivo ufficiale per cui la regione in cui si trovavano i due depositi era stata sottratta al controllo italiano e proclamata "Zona di operazioni" era proprio la sua importanza strategica. Essa era quindi un'area ancora più a rischio rispetto a Sondalo, che era in una località ben più remota e meno significativa.

Nonostante questo rifiuto, le reiterate richieste del Ministero combinate alla pressione della propaganda alleata ottennero almeno qualche risultato. Le autorità della RSI ricevettero infatti una serie di risposte e rassicurazioni, che sicuramente non servirono a calmarne le preoccupazioni, ma rappresentavano almeno un appiglio formale.

Nei giorni successivi giunse infatti, attraverso Rahn, la risposta di Hitler alle proteste avanzate dal Ministero. Essa ribadiva che il trasferimento delle opere dalla Toscana all'Alto Adige era stato esclusivamente dovuto alla volontà di metterle al sicuro e che l'integrità delle collezioni statali sarebbe comunque stata garantita.

Nell'ottobre 1944, dopo diversi mesi di propaganda alleata sulla questione, nel tentativo di contenere i danni, il Console Wolf e Heydenreich rilasciarono una dichiarazione. Tale dichiarazione avrebbe dovuto rassicurare il pubblico sul fatto che le opere si trovavano al sicuro e sarebbero state custodite dai tedeschi nell'interesse del popolo italiano. In particolare, i due promettevano che alle autorità italiane sarebbe stato concesso di ispezionare i depositi.

Si trattava di una presa di posizione dovuta alla necessità di calmare l'opinione pubblica scossa dalle denunce alleate che definivano la sottrazione delle opere come un crimine di guerra. Essa ebbe comunque delle conseguenze positive, dato che per correre ai ripari i tedeschi furono costretti a rivolgersi ai funzionari della RSI. Questi ultimi ottennero quindi finalmente alcune assicurazioni e informazioni che erano state loro negate nelle settimane precedenti.

Sempre nell'ottobre 1944, Anti scrisse infatti al Direttore del Museo Civico di Padova per annunciare un accordo raggiunto con il Comando tedesco:

Questo Ministero ha preso accordi con il Comando Supremo Germanico affinché gli oggetti di arte che le truppe operanti dovessero eventualmente recuperare durante le azioni belliche vengano trasportate a Padova e date in consegna a codesta Direzione.

Qualora una tale eventualità dovesse presentarsi, vogliate senz'altro provvedere alla presa in consegna del materiale ed all'immediato suo deposito nei ricoveri esistenti.⁵⁸³

La lettera aveva soprattutto lo scopo di far sì che, se truppe tedesche si fossero presentate al Museo per consegnare delle opere, il Direttore fosse consapevole della legittimità dell'iniziativa. Era infatti essenziale che

⁵⁸³ Anti al Direttore del Museo Civico di Padova, 25 ottobre 1944, ACS MPI AABBA Div. II 1934-40 b. 88.

non rifiutasse di prenderle in carico, con il rischio che queste fossero portate altrove. La lettera specificava anche quali informazioni avrebbero dovuto essere incluse nella ricevuta di consegna da lasciare in copia agli ufficiali responsabili. L'elemento più interessante era però il riferimento ad un accordo in merito.

Stando infatti a questa comunicazione, Anti ottenne dal Comando l'assicurazione che da quel momento in poi le truppe tedesche avrebbero consegnato ai suoi uffici qualsiasi opera spostata. Si trattava di una novità rispetto agli accordi precedenti, dato che alla sua fondazione il Kunstschutz si era impegnato a restituire eventuali opere alle Soprintendenze più vicine e non agli uffici centrali. Questo cambiamento era però comprensibile se si considera che questa procedura avrebbe assicurato agli uffici padovani un controllo diretto sulla situazione. Si trattava quindi di una misura particolarmente utile, visto che gli impegni precedenti erano stati disattesi e contraddetti dalle indicazioni date alle truppe, come dimostrato dalla vicenda toscana.

In questo caso, avendo ottenuto assicurazioni direttamente dal Comando, Anti poteva essere più fiducioso sulla loro validità. Proprio l'ordine superiore del Comando aveva infatti causato il trasferimento delle opere in Alto Adige e fermato Langsdorff dal consegnare le opere toscane alle autorità della RSI.

La nuova procedura si sarebbe rivelata superflua perché non si verificarono altri episodi simili allo svuotamento dei depositi toscani. L'accordo rappresentava però un passaggio molto importante perché, almeno implicitamente, riconosceva il fatto che la gestione della vicenda toscana era stata un errore di strategia. Il Comando Supremo non si sarebbe infatti dimostrato disposto a cambiare le proprie istruzioni alle truppe se non necessario. Naturalmente, le pressioni esercitate dalla Direzione potevano aver influito. Queste ultime avrebbero però potuto essere completamente ignorate se il Comando lo avesse ritenuto opportuno, come dimostrava il caso delle opere toscane. È invece probabile che proprio il precedente rappresentato da queste ultime, e le complicazioni conseguenti a livello diplomatico e propagandistico fossero un deterrente sufficiente ad indurre un simile cambio di strategia.

Il Comando si dimostrò quindi disposto ad adottare misure volte a prevenire il ripetersi di episodi come quello dei depositi toscani, in modo almeno da non esporsi ancora una volta alle stesse accuse da parte nemica.

Tale cambiamento non era però completo. Il Comando non intendeva infatti restituire alla RSI le opere ospitate nei depositi altoatesini. Questo sarebbe equivalso a riconoscere pubblicamente la scorrettezza delle proprie azioni, rischiando di fornire ulteriori argomenti ai propri detrattori.

Ancora una volta, la guerra di propaganda condizionò, anche se non in modo decisivo, la condotta di uno dei due eserciti, e fu sfruttata a proprio vantaggio dall'Amministrazione delle Arti. In questo caso essa garantì ai funzionari un impegno pubblico alla restituzione, da cui sarebbe stato difficile per i tedeschi tornare indietro. Inoltre, questa situazione assicurò loro la possibilità di verificare personalmente la condizione delle opere, cosa che il Ministero chiedeva da mesi. Naturalmente si trattava ancora di un risultato molto limitato, e l'Amministrazione rimase priva di qualsiasi influenza sulla gestione delle opere. Se non altro però questa iniziativa garantiva loro l'accesso ad alcune informazioni, a partire da quali e quante esattamente fossero le opere in questione.

Dopo una serie di rinvii dovuti al maltempo, l'annunciata ispezione di Anti ai due depositi avvenne nel novembre 1944. Nella stessa occasione gli furono consegnati gli inventari preparati da Brunhs.⁵⁸⁴

Dopo la sua ispezione, Anti dichiarò pubblicamente che le opere si trovavano in buone condizioni, pur non avendo ovviamente potuto esaminarle tutte. La sua rassicurazione non bastò però a calmare le polemiche, né si tradusse in una maggiore disponibilità da parte dei tedeschi nei confronti delle richieste del Ministero.

Nei mesi successivi, le autorità della RSI continuarono infatti ad avanzare periodiche richieste di restituzione delle opere custodite in Alto Adige, sempre senza alcun risultato. Di fronte ai continui rifiuti, nel febbraio 1945 il Ministero propose una soluzione alternativa che avrebbe permesso un passaggio di consegne senza alcun trasporto potenzialmente rischioso. Quest'ultima avrebbe quindi superato una delle obiezioni più comuni al rientro delle opere sotto il controllo dell'Amministrazione italiana. L'idea era che la Direzione trasferisse presso ciascuno dei due depositi un proprio funzionario per prendere in consegna formalmente le opere, risolvendo così senza spostamenti il problema agli occhi dell'opinione pubblica. Naturalmente, un simile espediente avrebbe rappresentato una soluzione solo parziale, dato che le opere sarebbero rimaste in un'area controllata dai tedeschi. In questo modo però la Direzione avrebbe avuto almeno nominalmente il controllo sulle opere, e avrebbe potuto contenere i rischi di una loro sottrazione. Questa eventualità infatti restava, anche se non dichiaratamente, la principale preoccupazione del Ministero.

Di fronte al rifiuto di questa ipotesi, le autorità italiane tentarono di inviare un proprio rappresentante che sorvegliasse permanentemente i depositi, in modo da poter almeno essere informati sulla situazione. Per il compito fu scelto il Soprintendente di Genova Antonio Morassi. Quest'ultimo non era estraneo a simili incarichi, essendo già stato scelto per ispezionare la situazione della ex Direzione Generale romana nella primavera del 1944.

La richiesta di inviare Morassi fu inizialmente approvata da Langsdorff e Wolff. Essa incontrò però la decisa opposizione del Gauleiter Hofer, che non intendeva permettere interferenze italiane nell'area di propria competenza.

Nonostante le ripetute insistenze di Langsdorff e Ringler, che era per sua stessa ammissione desideroso di scaricare almeno parzialmente la responsabilità della protezione delle opere, il Gauleiter ritenne invece preferibile, d'accordo con Wolff, concedere una seconda ispezione da parte delle autorità italiane. Tale ispezione non fu però mai effettuata per il precipitare degli eventi.

⁵⁸⁴ Stando a quanto riferisce Siviero 1983, Langsdorff rimosse dall'elenco consegnato ad Anti i due Cranach ed alcune opere delle collezioni private. La notizia fu utilizzata come prova dell'intenzione di non restituire all'Italia i due quadri, anche se sempre secondo Siviero questi figuravano invece nell'elenco fornito contemporaneamente a Mussolini. Visto l'atteggiamento dimostrato da quest'ultimo in merito alle esportazioni illegali di opere d'arte, è possibile che la mancata omissione riflettesse semplicemente la convinzione che il Duce non si sarebbe in ogni caso opposto alla loro sottrazione. È però possibile che i due quadri fossero stati esclusi dalla lista semplicemente per non dover dare risposte scomode ad Anti, che aveva più volte chiesto informazioni sulla loro ubicazione senza ottenere risposte da Langsdorff.

Nel frattempo, le opere rimasero formalmente affidate a Ringler, in quanto responsabile dell'Amministrazione delle Arti nella zona. Il funzionario tentò, almeno stando alla sua testimonianza, di difendere l'integrità delle opere, trovandosi in alcuni casi anche a contrastare, pur senza successo, gli ordini di Langsdorff e Hofer⁵⁸⁵.

I suoi sforzi furono infatti complicati dal costante interesse per i depositi e soprattutto dalle continue visite di funzionari del Kunstschutz o di altri studiosi tedeschi. La sua testimonianza suggerisce quindi che egli si trovasse ad operare in condizioni non dissimili da quelle dei funzionari italiani, pur essendo dipendente da un'amministrazione tedesca.

Le opere rimasero nei depositi altoatesini fino al maggio 1945, quando furono affidate da Wolff direttamente agli alleati come parte delle condizioni di resa.

La mancata restituzione delle opere nonostante le insistenze del Ministero dovette contribuire non poco ad accrescere la già presente sfiducia dei Soprintendenti nei confronti degli occupanti. Il suo impatto negativo fu solo in parte contenuto dall'operato del Kunstschutz, che spesso fu invece molto utile alle Soprintendenze delle regioni settentrionali⁵⁸⁶. L'episodio influenzò però anche il giudizio dei funzionari riguardo all'amministrazione padovana, dimostratasi troppo debole per difendere adeguatamente il patrimonio artistico.

Anche in questa occasione fu infatti confermata volta la sostanziale impotenza delle autorità della RSI di fronte ai tedeschi e nel contempo apparvero evidenti le meno che limpide intenzioni di questi ultimi. Questo non poteva che rafforzare la riluttanza dei Soprintendenti a fare affidamento sulle rassicurazioni del Ministero.

La vicenda contribuì quindi con tutta probabilità a incoraggiare gli uffici locali a proseguire nelle proprie iniziative autonome, anche quando queste erano in aperta contraddizione con le indicazioni della Direzione Generale. In alcuni casi essa fu addirittura utilizzata dalle Soprintendenze come argomento per persuadere gli uffici centrali delle proprie proposte, soprattutto quando queste non erano condivise, come nel caso del trasferimento in Svizzera.

Nel complesso quindi gli ultimi mesi di guerra furono segnati dal proseguimento delle già manifestata tendenza delle Soprintendenze a organizzarsi e agire indipendentemente dalle indicazioni ministeriali, anche quando gli uffici centrali erano pienamente funzionanti.

Questa caratteristica fu particolarmente evidente nelle aree poste sotto controllo dell'amministrazione militare o vicine al fronte, dove le Soprintendenze erano meno in contatto con la Direzione. In quel contesto esse si rivolgevano invece agli ufficiali delle truppe occupanti, prendendo anche iniziative non previste nelle istruzioni ministeriali. In aggiunta, in alcune occasioni esse intrecciarono di propria iniziativa rapporti con i CLN, prima e

⁵⁸⁵ Un esempio particolarmente significativo, di cui riferisce la testimonianza di Ringler (WO 204/2990), fu l'invio da parte di Wolff di un fotografo per riprodurre tutte le opere, allo scopo di farne un album da regalare ad Hitler. Questo fu sorpreso da Ringler a spostare i quadri per poterli riprendere meglio, arrivando addirittura ad appoggiarli sulla neve, esponendoli così agli elementi. Dopo averlo fermato ed aver protestato formalmente con Langsdorff, il funzionario non riuscì a far interrompere le fotografie. Egli ottenne però almeno il permesso di sorvegliare le operazioni per evitare che le opere subissero danni. L'episodio è ampiamente citato perché, data la destinazione dichiarata dell'album fotografico, fu interpretato come una prova dell'intenzione da parte tedesca di impossessarsi delle opere. Le fotografie avrebbero infatti potuto essere usate da Hitler per scegliere quali opere desiderasse tenere per sé.

⁵⁸⁶ Si veda ad esempio Nezzo 2011 su Reidemeister.

dopo la Liberazione. In quella fase convulsa le Soprintendenze assunsero quindi un ruolo quasi politico, invece di limitarsi ad operare da tecnici all'interno della pubblica Amministrazione.

Il perdurare dell'autonomia degli uffici periferici fu probabilmente favorito anche dalla diminuzione dell'autorevolezza della Direzione Generale da cui dipendevano. Nel caso della RSI, la sempre più chiara prospettiva di una sconfitta del regime e la debolezza dimostrata durante la vicenda delle opere toscane non potevano che minarne l'autorità. Un primo effetto di questa situazione fu la decisione delle Soprintendenze settentrionali di organizzarsi autonomamente, e addirittura di collaborare con la Resistenza, senza alcun tentativo da parte di Anti di contrastarne la decisione.

Anche nel caso della Direzione romana, le polemiche pubbliche contro l'Amministrazione centrale ed i suoi funzionari, e successivamente l'assenza di un Direttore non potevano che delegittimarne l'azione. Questo problema era poi acuito dalla contrapposizione a personaggi importanti del settore che potevano rivendicare un passato politico meno compromettente dei funzionari centrali rimasti in servizio. Un ruolo particolare in questo senso ebbe Ragghianti, la cui influenza in Toscana indusse probabilmente il CLN ad intervenire nell'Amministrazione delle Arti, nel caso di Pisa anche in aperta contraddizione con le decisioni ministeriali.

Questi contrasti riflettevano anche la consapevolezza dell'imminente fase costituente, e con essa la possibilità di una completa riorganizzazione dell'Amministrazione delle Arti. Anche l'introduzione di alcuni cambiamenti, come il nuovo Consiglio Superiore, sarebbe servita a preparare questa revisione strutturale.

La prospettiva di una riforma comportava però la provvisorietà della struttura presente e delle decisioni di quest'ultima e lasciava spazio ad iniziative e proposte delle Soprintendenze. In attesa di una decisione definitiva in merito alla forma da dare all'Amministrazione, esse potevano infatti mettere in dubbio l'autorità degli organi centrali.

Nei mesi successivi, il conflitto tra Ragghianti e Bianchi Bandinelli avrebbe reso ancor più difficile l'operato degli uffici ministeriali.

Oltre ad indebolire la Direzione, i contrasti sull'operato dei suoi componenti e sulla sua organizzazione erano però anche una conseguenza della fase assolutamente cruciale che avrebbe dovuto gestire. Bisognava infatti affrontare le partite delicate delle restituzioni e soprattutto della ricostruzione, che oltre ad essere fondamentali per il paese, coinvolgevano interessi anche molto importanti. Proprio per questo, Soprintendenze e Amministrazione centrale sarebbero state esposte a un intenso scrutinio.

7 Dopo la Liberazione: i problemi dell'amministrazione davanti a ricostruzione e rientro.

7.1 *La gestione delle regioni settentrionali e la creazione dell'Ispettorato tecnico.*

La conclusione del conflitto sancì ovviamente la fine dell'opera di protezione dai danni di guerra. Questo però non implicò il ritorno ad una situazione normale. Restava infatti da gestire il passaggio di consegne in gran parte delle regioni sottoposte al governo militare alleato, e soprattutto dovevano essere affrontate le due questioni della ricostruzione dei monumenti danneggiati e del rientro dei beni mobili, entrambe complesse e articolate.

Come già accennato, questo processo era già cominciato durante gli ultimi mesi di guerra. Con l'espansione delle aree liberate, esso però assunse una dimensione sempre più importante.

Come già notato da Petrozziello, il duplice compito della riapertura dei musei e del restauro dei monumenti danneggiati comportava infatti un impegno organizzativo ed economico notevole, se non addirittura eccessivo rispetto alle disponibilità del Ministero. La tabella delle spese divise per Soprintendenza nel primo trimestre 1946 e pubblicata per iniziativa del Comitato Macmillan attesta la sua dimensione⁵⁸⁷:

LIST OF EXTRAORDINARY EXPENDITURE JAN. 1 – MARCH 31, 1946:	LIRE
Palermo	5.000.000
Naples—Superintendency of Galleries (Museum of San Martino)	1.300.000
Superintendency of Antiquities	140.000
Rome—Superintendency of Monuments (including Lazio)	45.427.000
Superintendency of Antiquities	300.300
Villa d'Este	480.000
Perugia—Superintendency of Monuments and Galleries	5.000.000
Pisa (comprising Pisa, Livorno, Lucca, Apuania)	94.610.600
Firenze (comprising Florence, Arezzo, Pistoia)	123.567.000
Siena	11.432.200
Bologna	2.650.000
Ravenna	3.885.000
Verona	9.064.000
Venezia (comprising also Padova, Vicenza, Treviso)	38.789.700
Milano—Superintendency of Galleries (Brera)	30.000.000
Torino—Superintendency of Galleries	809.600
Trento	2.000.000
Instituto del Restauro, Rome	195.000

La spesa totale, che arrivava a quasi 420 milioni per un solo trimestre, conferma le considerazioni di Petrozziello sull'inadeguatezza degli stanziamenti di fronte alle spese necessarie.

Si trattava di cifre molto parziali. Come si può notare, mancavano infatti diverse Soprintendenze, soprattutto tra quelle ai Monumenti, le cui spese per i restauri erano ovviamente più alte. La tabella però rende l'idea

⁵⁸⁷ British Committee 1946 p.183. Sulla pubblicazione vedi più avanti cap. 8.4.

dell'enormità degli interventi ancora necessari dopo il passaggio di consegne con gli alleati, avvenuto nel caso del Triveneto a dicembre 1945, subito prima del periodo considerato.

La distribuzione geografica delle spese rivelava anche come gli interventi fossero stati diluiti nel tempo. Oltre alle regioni appena passate sotto custodia italiana, erano incluse infatti anche le spese per città come Palermo e Napoli, dove il processo di ripristino era cominciato da mesi.

Visti gli enormi costi, era fondamentale per il Ministero reperire le risorse necessarie, oltre a distribuire gli interventi. Secondo la linea già anticipata da Petrozziello, questo problema fu affrontato soprattutto con il ricorso a contributi esterni. Proprio la richiesta di donazioni era del resto lo scopo della pubblicazione della tabella.

Contemporaneamente, l'Amministrazione delle Arti si trovava anche ad affrontare il tema della sua possibile riorganizzazione. Si è già accennato nel capitolo precedente alla discussione pubblica in merito, che coinvolse anche diversi componenti dell'Amministrazione stessa, avanzando anche alcune proposte⁵⁸⁸. Ancor più impatto del dibattito ebbero alcuni tentativi ancora sperimentali di cambiarne la struttura.

L'istituzione del già citato Sottosegretariato guidato da Ragghianti rappresentò una prima modifica. Essa sarebbe stata abbandonata però dopo il primo Governo De Gasperi, in cui la delega a Belle Arti e Spettacolo fu affidata a Enrico Paresce.

Un'altra vicenda significativa fu quella dell'Ufficio Recupero, creato per rintracciare le opere asportate dai tedeschi. Dato il suo scopo, esso era stato concepito come un'istituzione temporanea, pur essendo esistito per diversi anni. Non si trattava quindi propriamente di una modifica strutturale⁵⁸⁹.

Un esperimento di durata più breve, ma dotato di maggiori implicazioni dal punto di vista dell'organizzazione dell'Amministrazione, fu avviato dal Ministero negli stessi mesi in cui si ebbero le nomine di Ragghianti e Bianchi Bandinelli. In questo caso l'obiettivo ufficiale sarebbe stato di preparare il passaggio di consegne nel nord Italia.

Con l'avvicinarsi della liberazione delle regioni settentrionali, il Ministero ritenne infatti opportuno nominare un funzionario che potesse fungere da collegamento tra la sede centrale e le Soprintendenze del nord Italia durante la gestione alleata.

Sarebbe stata una figura nuova, che non era stata prevista per nessuna delle aree liberate in precedenza. Essa fu però giudicata necessaria dal Ministero in questa occasione per via del lungo periodo intercorso dall'ultimo contatto tra Roma e le Soprintendenze in questione. Era infatti particolarmente difficile stimare le condizioni nell'area e quindi preparare i necessari interventi.

Si trattava di una misura temporanea, ma il Ministero contemplò anche la possibilità di istituire una figura simile in forma permanente. L'idea incontrò però la decisa opposizione da parte delle Soprintendenze, preoccupate di vedere ridotta la propria autonomia.

L'istituzione di questa figura fu proposta a Petrozziello dall'ex Soprintendente di Milano Ettore Modigliani, che si era offerto di assumere il ruolo di collegamento in modo da ritornare nell'Italia Settentrionale.

⁵⁸⁸ Vedi 6.3.

⁵⁸⁹ Sulla questione in particolare vedi 7.6.

Modigliani era stato direttore della Pinacoteca di Brera e Soprintendente all'arte medioevale e moderna per la Lombardia per 27 anni. Durante il regime però egli era stato prima trasferito all'Aquila e poi collocato a riposo in seguito alle leggi razziali. Anche per via delle modalità del suo allontanamento⁵⁹⁰, Modigliani era quindi particolarmente legato a Milano e alla Lombardia.

Vista la sua lunga esperienza, egli era particolarmente apprezzato da Petrozziello e dalla Direzione Generale. Per questo e per compensare il trattamento da lui subito, quest'ultima aveva chiesto la sua riassunzione in servizio nonostante avesse superato i limiti di età⁵⁹¹. La motivazione ufficiale per la richiesta era la convinzione "che il Modigliani possa ancora svolgere proficua opera per l'Amministrazione delle Arti, in questo momento particolarmente delicato"⁵⁹².

Ad interessare il Ministero era l'esperienza da lui accumulata durante la prima guerra mondiale e soprattutto nel periodo immediatamente successivo. Modigliani era infatti stato parte della delegazione italiana per la conferenza di Parigi e come tale aveva partecipato alle trattative per le restituzioni⁵⁹³.

Vista l'età avanzata ed il desiderio di Petrozziello di sfruttare il suo bagaglio di esperienze, dopo la sua riassunzione Modigliani fu destinato alla Galleria d'arte moderna di Roma. In questo modo infatti egli sarebbe rimasto nella capitale a disposizione del Ministero.

Il funzionario ambiva però a rientrare a Milano. Per questo egli chiese di essere inviato nell'Italia settentrionale a nome del Ministero.

Il 24 aprile egli scrisse alla Direzione chiedendo appunto di avere un incarico come inviato ministeriale nel Nord Italia, che proprio in quei giorni sarebbe stato liberato:

In particolare chiederei che S. Ecc. mi incaricasse di recarmi nell'Italia Settentrionale con funzioni di commissario od Ispettore tecnico del Ministero, per provvedere- onde riferirne a S. Ecc. medesima o alla Direzione Generale- a questo:

- 1) Accertare i danni (per bombardamenti aerei o mine o proiettili di cannone) al patrimonio artistico monumentale delle cinque provincie settentrionali (o magari limitatamente alla Lombardia e al Veneto) e consigliare e disporre, in aiuto degli Alleati, le opere di assoluta urgenza in specie in fatto di puntellamenti e coperture.
- 2) Prendere contatti con gli Enti locali per la eventuale assunzione da parte loro delle cure e delle spese di restauro di qualche monumento particolarmente importante, e promuovere – come io ho ottenuto tante volte- qualche atto di mecenatismo privato.

⁵⁹⁰ Egli era infatti stato trasferito per contrasti con il Ministero, ma durante gli ultimi mesi del suo incarico milanese era stato oggetto di una serie di accuse infondate, culminate nella causa intentatagli dallo scultore Sevrè, su cui vedi la biografia di Modigliani a cura di Pacia in DBSSA.

⁵⁹¹ Modigliani infatti aveva già 65 anni al momento del suo collocamento a riposo nel 1938, e ne avrebbe avuti 71 compiuti il 1 gennaio 1945, data proposta per la sua riassunzione.

⁵⁹² Direzione Generale, *Relazione al Commissario degli affari del personale sulla riassunzione in ruolo del Prof. Ettore Modigliani*, ACS, MPI, AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b. 118.

⁵⁹³ Vedi 1.3.

- 3) Trarre le opere mobili dai ricoveri (spesso scelti –purtroppo- in modo poco adatto sotto il rispetto dell’umidità), verificarne immediatamente lo stato e procedere; nel caso, a sollecite rintelature, nettature e saldature di colore.
- 4) Segnalare al Ministero, per i provvedimenti di competenza sua o di altri uffici o istituti, eventuali asportazioni di opere d’arte per fatto di nemici o di delinquenti comuni.
- 5) Operare d’urgenza qualche disposizione per la sorveglianza, e provvisoriamente, a qualche eventuale spostamento di personale nei casi in cui, per circostanze varie, qualche Istituto fosse venuto a mancare di direzione o di indispensabile sorveglianza.⁵⁹⁴

L’elenco delle funzioni che Modigliani ambiva ad assumere non comprendeva quindi solamente la comunicazione alla Direzione delle condizioni del patrimonio artistico locale. La lista includeva infatti anche compiti di vera e propria gestione degli interventi, sia per quanto riguardava i monumenti danneggiati sia in merito ai trasferimenti delle opere nei ricoveri. Inoltre, egli si proponeva di prendere decisioni almeno provvisorie in tema di personale.

La lettera non nominava mai le Soprintendenze. Era però evidente che se la sua proposta fosse stata accolta Modigliani ne avrebbe assunto buona parte dei compiti. I soli potenziali interlocutori nominati nella lettera erano infatti gli alleati, con cui egli si proponeva di concordare gli interventi sui monumenti.

L’obiettivo non dichiarato di Modigliani era di diventare, in quanto inviato del Ministero, il diretto superiore dei Soprintendenti dell’area. Essi sarebbero quindi stati ridotti ad esecutori delle sue decisioni, almeno per quanto riguardava la gestione delle emergenze.

Una simile pretesa era quasi esorbitante. Modigliani era però consapevole di avere un discreto grado di influenza sull’Amministrazione per via dei suoi contatti e soprattutto in virtù del suo bagaglio di esperienza e competenze.

Il fattore decisivo che assicurò la soddisfazione, pur con qualche modifica, della richiesta fu però con tutta probabilità il già notato desiderio del Ministero di avere un proprio rappresentante nelle zone appena liberate. L’intenzione principale era di avere una figura di collegamento tra alleati e Soprintendenze per poter seguire da vicino le vicende delle regioni settentrionali. Egli avrebbe dovuto quindi tenere informato il Ministero sulle aree amministrate dagli alleati, in vista del ritorno di queste ultime sotto l’autorità degli italiani.

Dopo una nuova lettera di Modigliani del 12 maggio, che conteneva ulteriori suggerimenti soprattutto sull’area geografica che avrebbe dovuto essere di sua competenza, il 18 maggio il Ministero produsse finalmente la lettera di incarico. Essa nominava Modigliani Ispettore Tecnico per l’Emilia, la Lombardia ed il Veneto, con funzioni di coordinamento del lavoro delle Soprintendenze e collegamento con il Ministero, in collaborazione con i funzionari MFAA. In particolare la lettera gli attribuiva i seguenti compiti:

- 1) Accertare i danni comunque arrecati al patrimonio artistico-monumentale, consigliare ed invigilare, in accordo con le RR. Soprintendenze e in appoggio alle Commissioni del Governo Militare Alleato, le opere di assoluta urgenza, specialmente in fatto di sgombero delle macerie, appuntellamento e copertura, in modo che i danni prodotti dalla guerra non abbiano ad aggravarsi ulteriormente.
- 2) Prendere contatti con Enti locali per il loro eventuale concorso alle spese di restauro e interessare la pubblica opinione al grave problema della conservazione del nostro prezioso patrimonio artistico e della tutela del

⁵⁹⁴ Modigliani a Petrozziello, 24 aprile 1945, ACS MPI AABBBAA Div. I pers. cessato 1956, b. 118.

paesaggio, le cui caratteristiche possono essere messe in pericolo da affrettate e non idonee demolizioni di costruzioni.

- 3) Compiere sopralluoghi ispettivi ai depositi di ricovero delle opere d'arte mobili e consigliare o promuovere quelle azioni che più valgano ad assicurare la ulteriore buona conservazione delle opere medesime.
- 4) Dare qualche disposizione per la sorveglianza delle opere d'arte nei casi in cui, per circostanze varie, qualche istituto fosse venuto a mancare di direzione o non avesse sufficiente personale, mentre tale personale fosse altrove non necessario con pari urgenza.
- 5) Collaborare con la missione affidata al Prof. Lionello Venturi, per il recupero delle opere asportate dai tedeschi, segnalando direttamente ad essa o al Ministero le asportazioni di opere d'arte comunque avvenute.

Di tutte queste operazioni la SV darà il più frequentemente e sollecitamente possibile relazione alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, la quale dai rapporti della SV dovrà altresì esser messa in grado, nel modo migliore, di subentrare, senza soluzione di continuità, con diretta ingerenza, nell'opera delle Soprintendenze al momento del graduale passaggio delle regioni su menzionate sotto la diretta Amministrazione del Governo Nazionale.⁵⁹⁵

Come si può notare, il testo del Ministero ricalcava molto da vicino la proposta di Modigliani, ma introduceva alcune modifiche significative. Tali modifiche erano volte a delimitare in modo più netto i compiti affidatigli e soprattutto a definire il rapporto con le Soprintendenze.

Nel caso dei monumenti danneggiati, il ruolo assegnato a Modigliani risultava essere consultivo e di supervisione, invece di quello più decisivo da lui richiesto. Soprattutto però si specificava che avrebbe dovuto operare in accordo con le Soprintendenze e non soltanto in appoggio agli alleati come da lui immaginato.

Nel caso degli Enti locali, il Ministero aggiungeva all'incoraggiamento del mecenatismo l'opera di sensibilizzazione sulla conservazione del patrimonio artistico e sulla tutela del paesaggio (che fino a quel momento era stata trascurata nelle istruzioni ministeriali). Si trattava infatti di questioni che era prevedibile diventassero estremamente sensibili una volta iniziata l'opera di ricostruzione, soprattutto nel caso delle aree urbane e industriali.

Quanto alle opere ospitate nei ricoveri, Modigliani aveva manifestato l'intenzione di trasferirle immediatamente e di provvedere ove necessario al loro restauro. Egli aveva anche criticato i depositi scelti, a suo giudizio inadatti ad una conservazione in condizioni adeguate. La risposta ministeriale non raccoglieva queste critiche. Il Ministero anzi difendeva almeno implicitamente le decisioni prese, limitandosi a prescrivere l'ispezione dei ricoveri e la promozione di "quelle azioni che più valgano ad assicurare la ulteriore buona conservazione" delle opere, parole che suggerivano il pieno sostegno alle misure attuate fino a quel momento.

Anche gli interventi in tema di personale, spostati dal quarto all'ultimo punto, erano meno discrezionali di quanto immaginato da Modigliani. Il nuovo ispettore avrebbe infatti dovuto limitarsi ai trasferimenti di incarico necessari ad assicurare la sorveglianza delle opere.

⁵⁹⁵ Ministero della Pubblica Istruzione (firmato Arangio Ruiz) a Modigliani, *Incarico*, 18 maggio 1945, ACS MPI AABBA Div. I pers. cessato 19 56, b.118.

Nel caso invece delle asportazioni delle opere d'arte mobili, il compito affidato a Modigliani restava praticamente identico. Le istruzioni aggiungevano semplicemente il riferimento all'incarico di Lionello Venturi⁵⁹⁶. L'Ispettore avrebbe dovuto segnalare a quest'ultimo, direttamente o attraverso il Ministero, tutti i casi di furto o asportazione di opere d'arte da lui individuati.

Il Ministero aveva quindi deciso di accettare la proposta di Modigliani e conferirgli l'incarico da lui richiesto. I termini erano però stati alterati, limitandone l'autonomia e aggiungendo una serie di precisazioni che riflettevano il lavoro della Direzione Generale e le sue priorità. Questo aspetto era particolarmente evidente nel passaggio conclusivo della lettera. Esso chiariva lo scopo principale della missione di Modigliani: tenere informati gli uffici centrali sulla situazione nelle regioni settentrionali. L'obiettivo del Ministero era infatti di gestire al meglio il passaggio di consegne e assumere senza intoppi il controllo delle Soprintendenze.

Le indicazioni in merito ai rapporti rendevano quindi chiaro il principale interesse del Ministero, ovvero essere nelle condizioni di riassumere quanto prima il controllo delle regioni e degli uffici locali.

Naturalmente sarebbe stato difficile spiegare questa esigenza agli alleati, che potevano interpretare l'iniziativa come una manifestazione di sfiducia o fastidio nei confronti della loro gestione delle aree liberate. Trattandosi però di regioni sottoposte all'AMG, il loro assenso all'incarico sarebbe stato necessario.

Di questo problema era consapevole anche Modigliani, che aveva affrontato la questione con il Ministero prima di ricevere l'incarico, in una lettera del 12 maggio:

La seconda cosa riguarda gli alleati. Dopo il colloquio con Lei io ho ripensato ancora al modo di prospettare loro le cose, e poiché ho conoscenza anch'io di quella loro mentalità, vorrei permettermi di dare ancora un suggerimento per agevolare la faccenda. Va benissimo, come si disse, segnalare l'opportunità di mandare un funzionario anche al fine del "collegamento", ma non andrebbe altrettanto bene, secondo me, dare all'incarico, come pure si era detto, il carattere di una offerta agli Alleati di mettermi a loro disposizione: potrebbero essere indotti a rispondere in buoni termini che non hanno bisogno di nessuno. Meglio riflettuto, parmi converrebbe piuttosto far risultare questo: che il Ministero desidera porre a disposizione delle Soprintendenze del Nord un funzionario che, per esperienza ecc., possa coadiuvarle, assisterle ed indirizzarle con direttive uniformi nell'esercizio dei loro compiti tecnici eccezionalmente gravi, appoggiando al tempo stesso le iniziative alleate.

In tal modo, mostrando che il provvedimento è preso dal Ministero per agevolare i propri uffici e facilitare il proprio compito (sia pure con soddisfazione anche degli Alleati), e non già per interferire nella loro azione, non corriamo il rischio che si inalberino e rispondano nel modo evasivo detto sopra.⁵⁹⁷

Modigliani scriveva in seguito ad un colloquio in cui gli era stato preannunciato l'incarico. Dalla lettera sembra che la Direzione intendesse presentare agli alleati il funzionario come figura di collegamento tra loro e l'amministrazione centrale nelle regioni settentrionali. L'ex Soprintendente temeva però che questa fosse vista come un'ingerenza da parte del Ministero nella gestione delle aree occupate dagli angloamericani.

Si trattava di una preoccupazione legittima, anche perché senza l'autorizzazione degli alleati Modigliani non avrebbe potuto svolgere i propri compiti. In alternativa, egli suggeriva di presentare l'incarico come questione interna all'Amministrazione, enfatizzando solamente il rapporto che avrebbe dovuto avere con le Soprintendenze. Una simile soluzione poteva contribuire a contenere l'impressione negativa della decisione.

⁵⁹⁶ Su cui vedi 7.6.

⁵⁹⁷ Modigliani alla Direzione generale, 12 maggio 1945, ACS MPI AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.118.

Anche questa formulazione non sarebbe necessariamente stata gradita agli alleati, che fino a quel momento non avevano avuto alcun bisogno di una figura di collegamento con le Soprintendenze.

Il ragionamento di Modigliani tradiva però soprattutto l'interesse principale del funzionario, che era appunto la direzione del lavoro delle Soprintendenze. Un messaggio agli alleati come quello da lui suggerito avrebbe infatti rafforzato la sua posizione nei confronti degli uffici locali, garantendogli il massimo grado di libertà nella gestione del proprio incarico.

Ancora una volta, il suggerimento fu accolto solo parzialmente dalla Direzione, la cui lettera alla Sottocommissione MFAA descriveva il ruolo di Modigliani in questi termini:

L'incarico del Comm. Modigliani ha lo scopo di assistere e coadiuvare i nostri uffici nel lavoro di più urgente soccorso da arrecarsi al patrimonio artistico e monumentale e facilitare il collegamento tra gli uffici del Governo Militare Alleato incaricati del servizio di protezione artistica e i nostri uffici regionali di Soprintendenza.

A tale incarico il Comm. Modigliani è particolarmente adatto per la sua lunga e precisa conoscenza del patrimonio artistico di quelle provincie.⁵⁹⁸

Come suggerito da Modigliani, la lettera si concentrava soprattutto sul rapporto con le Soprintendenze. Il testo però accennava a una funzione di collegamento tra queste ultime e gli alleati, che mancava nel suggerimento. Esso però si riferiva solamente agli uffici locali, evitando così il sospetto di ingerenza da parte del Ministero.

Anche in questo caso quindi la definizione dei compiti del funzionario era diversa da quella da lui proposta. In particolare la lettera agli alleati specificava che Modigliani era stato inviato ad "assistere e coadiuvare" l'attività delle Soprintendenze, ma ometteva il resto della formula suggerita. Scompareva quindi l'implicazione di una funzione di direzione del lavoro degli uffici locali affidata all'ex Soprintendente.

Nel complesso, dalla fase precedente la sua nomina emergeva il desiderio di Modigliani di esercitare la propria autorità sulle Soprintendenze. A questa ambizione corrispondeva una certa riluttanza da parte del Ministero a concedergli esplicitamente potere sugli uffici locali, pur non respingendo del tutto le sue richieste.

Tecnicamente, in quanto ispettore tecnico ministeriale il funzionario sarebbe stato infatti il più immediato superiore dei Soprintendenti, e avrebbe potuto dar loro ordini. Era però improbabile che le Soprintendenze delle regioni settentrionali fossero disposte a tollerare una tale situazione. Gli uffici locali avevano infatti goduto di una notevole autonomia nei mesi precedenti e gli sforzi compiuti per garantire la loro autorità presso il CLNAI dimostravano che non fossero disposti a rinunciarvi. Si può quindi presumere che i tentativi del Ministero di limitare l'ambizione di Modigliani fossero dovuti anche al desiderio di prevenire conflitti con i propri uffici locali.

7.2 *La ricostruzione dei musei milanesi ed il conflitto tra Pacchioni e Modigliani*

Come prevedibile date queste premesse, i rapporti tra Pacchioni e Modigliani divennero presto un problema. La rivalità tra i due funzionari risaliva già al primo dopoguerra, e il fatto che Pacchioni occupasse il ruolo che era stato di Modigliani non aveva certo alleggerito la tensione.

⁵⁹⁸ Arangio Ruiz a Sottocommissione MFAA, *Incarico al Comm. Modigliani*, 24 maggio 1945, ACS MPI AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.118.

Sin dal primo momento, Pacchioni non doveva aver gradito il coinvolgimento di Modigliani. Egli quindi rese immediatamente noto che considerava la sua funzione ufficiale di collegamento assolutamente superflua dati i propri buoni rapporti con gli alleati ed il suo ruolo nel CLNAI.

Il conflitto tra i due fu favorito anche dal fatto che il commissario nominato a sostituire il Soprintendente ai Monumenti non aveva autorità sufficiente a mediare tra le loro posizioni. In assenza della sua voce, la gestione del patrimonio artistico milanese fu ostaggio della competizione tra i due funzionari⁵⁹⁹.

Dato il suo stretto legame con la città, Modigliani ricevuto l'incarico si concentrò infatti soprattutto sulla situazione milanese. Visto il loro pregresso rapporto conflittuale, Pacchioni ritenne la presenza di Modigliani un'indebita interferenza nella propria area di competenza. Egli protestò quindi immediatamente con gli alleati e con il Ministero. Quest'ultimo, su richiesta della Sottocommissione MFAA, richiamò a Roma il proprio inviato per approfondire la situazione.

Modigliani rispose sostenendo che le difficoltà nascevano dal totale rifiuto opposto dal Soprintendente a riconoscere il suo incarico:

La sua opposizione sorse nella prima visita di presentazione fatta a lui il 15 o 16 giugno per dargli- come era mio stretto dovere- notizia dell'incarico ricevuto da V.E.; e fu opposizione nettamente di principio. Alle mie prime parole, e prima ancora che io avessi potuto chiarirgli bene la natura del detto mio incarico, egli cominciò con l'obbiettare che esso era inutile (!?) perché un duplicato del compito assegnato al Prof. Lionello Venturi. Dimostratogli, con le stesse parole della lettera di V.E., che egli era in errore perché nessunissima interferenza era fra le due missioni, non si quietò, anzi mi investì in modo inurbano, dichiarando che egli non dipende da V.E., che non ne riconosce l'autorità di dare incarichi del genere a terze persone, che non è disposto a sottostare ad essi incarichi, e finendo con l'affermare che non mi avrebbe lasciato por piede nella Sovrintendenza e non mi avrebbe neanche consentito di prendere visione di alcuna carta; il tutto, con un atteggiamento che non si può neanche definire di difesa di una autonomia, bensì di vera e propria anarchia, poiché è anarchia l'opporsi con violenza a un ordinato principio di autorità.

Se, dunque, questa ribellione del Prof. Pacchioni si verificò nel primo colloquio, è da escludere che io abbia potuto in minimo modo urtare la sua suscettibilità in qualche singola questione; la sua opposizione fu di pura massima [...] ⁶⁰⁰

Stando quindi alla descrizione di Modigliani la reazione di Pacchioni sarebbe stata tale da impedire al funzionario anche soltanto di presentare i termini del proprio incarico. Egli insisteva sull'immediatezza della risposta negativa, perché questo dettaglio lo avrebbe sollevato dalla responsabilità per il conflitto. Modigliani però riferiva anche alcuni contenuti della conversazione, da cui si ricavano diversi elementi interessanti.

Secondo la relazione, il Soprintendente avrebbe infatti avanzato una serie di obiezioni alla nomina. Il primo argomento da lui usato sarebbe stato la sovrapposizione con l'incarico di Venturi, che in effetti era anch'egli un inviato ministeriale ma aveva un compito solo in parte parallelo a quello di Modigliani.

⁵⁹⁹ La Soprintendenza ai Monumenti era infatti commissariata, ma anche per via della scarsa esperienza del Commissario era retta da Pacchioni. Sugli aspetti più problematici della reggenza di Rocco, che portò anche alla creazione di un ufficio distaccato a Brescia, vedi Coccoli 2017 pp. 338s.

⁶⁰⁰ Modigliani al Ministro, 5 luglio 1945, p.1, ACS MPI AABBA Div. I pers. cessato 1956, b.118.

Ancor più significativo era il resto delle obiezioni del Soprintendente, che nell'interpretazione proposta nella lettera riguardavano invece direttamente il rapporto tra Pacchioni e il Ministero.

Egli infatti, stando alla ricostruzione di Modigliani, si sarebbe rifiutato di collaborare con l'Ispettore, dichiarando addirittura di non dipendere dal Ministero e di non riconoscerne l'autorità.

Dal punto di vista strettamente tecnico, l'affermazione rifletteva il fatto che la Soprintendenza di Milano, trovandosi in territorio occupato, era ancora sottoposta all'autorità degli alleati. Di conseguenza, Pacchioni in quanto Soprintendente avrebbe avuto, sotto l'occupazione alleata, una maggiore autorità rispetto ad un inviato dal Ministero quale era Modigliani. Si trattava però di una condizione solamente temporanea e, come suggerisce Modigliani, il rifiuto di riconoscerne il ruolo avrebbe potuto essere considerato una forma di insubordinazione.

Nonostante l'autonomia di cui le Soprintendenze settentrionali avevano goduto sino a quel momento, la legislazione in vigore le considerava infatti completamente dipendenti dal Ministero. Proprio per questo Modigliani definiva le affermazioni di Pacchioni addirittura una manifestazione di anarchia più che di autonomia.

Questa accusa di ribellione era a giudizio di Modigliani rafforzata dal fatto che Pacchioni aveva utilizzato per rivendicare la propria indipendenza dal Ministero anche il comitato del CLNAI:

La ragione di tutto ciò non è in una incompatibilità tra il Sovrintendente Pacchioni e il f.f. Ispettore Ministeriale Modigliani, bensì nel fatto che egli, esorbitando nel suo compito, di Sovrintendente, si ritiene il rappresentante di un ipotetico "Comitato di Liber. Naz. per l'Arte e le Biblioteche dell'Alta Italia", da lui vagheggiato, ma che da un avvertimento datomi dal CLN – non è mai esistito, non è stato mai da esse riconosciuto, e che quindi non è stato, e non è, in alcun modo in vita, nonostante che il Prof. Pacchioni tenga ancora in mostra i rispettivi cartelli alle porte di Brera. D'onde appare chiaro che è stato soltanto il Pacchioni con la sua singolare pretesa di esercitare pieni poteri rivoluzionari per l'Arte in Alta Italia, a prendere fin dal primo momento posizione contro di me e, quel che più conta, contro il Governo di Roma.⁶⁰¹

Stando quindi alla versione di Modigliani, Pacchioni sarebbe stato il solo dei componenti del Comitato ad averne rivendicato il ruolo pubblicamente nel settore di competenza del Ministero. Egli sarebbe stato il solo a utilizzare i cartelli affissi a Brera, e soprattutto a respingere l'inviato ministeriale.

La lettera arriva addirittura a suggerire che il Comitato non fosse reale. Modigliani sosteneva infatti di non essere riuscito ad ottenere dal CLN alcuna conferma della sua esistenza. Ciò confermerebbe lo scarso interesse del CLNAI nei confronti del Comitato fondato da Pacchioni già emersi in precedenza⁶⁰².

⁶⁰¹ Modigliani al Ministro, 5 luglio 1945, p.2, ACS MPI AABBA Div. I pers. cessato 1956, b.118.

⁶⁰² Ad ulteriore conferma della scarsa consapevolezza in merito all'esistenza di questo Comitato, l'8 maggio Petrozziello aveva scritto ad Antonello Trombadori, al Ministero per l'Italia occupata, ipotizzando di chiedere al CLNAI di "costituire un apposito comitato o commissione o ufficio per collaborare con le nostre Soprintendenze e con gli ufficiali della Commissione Alleata" (Petrozziello a Trombadori, 8 maggio 1945, ACS MPI AABBA Div. III 1929-60 b.309). L'incarico a cui si riferisce Petrozziello è evidentemente quello poi affidato a Modigliani, ma è interessante notare come il CLNAI non avesse comunicato al Ministero la presenza di una commissione già incaricata della tutela del patrimonio artistico. Sul comitato di Pacchioni e sull'apparente mancata consapevolezza di quest'ultimo da parte di elementi del CLNAI si veda anche 6.5.

Il problema posto da Modigliani non era però soltanto l'assenza di conferma da parte del CLN. Egli infatti contestava anche la tesi del Soprintendente, secondo la quale il Comitato avrebbe vanificato la presenza di Modigliani. La sua esistenza avrebbe infatti a sua volta reso la Soprintendenza autonoma dal Ministero.

Naturalmente una simile posizione sarebbe stata assolutamente inaccettabile. Non si può però escludere che l'interpretazione dei fatti da parte di Modigliani fosse almeno parzialmente forzata per ottenere il sostegno del Ministero.

Il funzionario infatti insisteva molto sulle implicazioni delle parole di Pacchioni, presentato come una ribellione nei confronti del Ministero.

Modigliani quindi scaricava sul Soprintendente la completa responsabilità dei problemi di rapporti tra di loro. Naturalmente l'opinione di Pacchioni sulle rispettive azioni era diversa.

Secondo la sua versione del colloquio, presentata in una lettera al Ministero due settimane dopo, Modigliani si era presentato dichiarando addirittura di essere il nuovo Soprintendente della Lombardia:

Il comm. Modigliani si è dapprima presentato con molte dichiarazioni di fraternità e di amicizia, c sovrintendente di diritto della Lombardia offrendomi di dividere con me il lavoro della sovrintendenza. Avendogli io fatto osservare la impossibilità della cosa ché una responsabilità non può essere suddivisa né esercitata contemporaneamente da due, mi invitò a lasciargli senz'altro il posto, e al mio preciso rifiuto mi preannunciò un preciso ordine del Prefetto. Ordine che non è, poi, venuto e che ad ogni modo non sarebbe stato valido.⁶⁰³

Stando alla testimonianza di Pacchioni, Modigliani avrebbe quindi esagerato il proprio incarico. Egli avrebbe manifestato l'intenzione di assumere parte del lavoro della Soprintendenza invece di affiancarla, e soprattutto avrebbe reagito al rifiuto del Soprintendente di dividere i rispettivi compiti pretendendo di assumere direttamente il suo ruolo.

Le due versioni della vicenda non erano completamente incompatibili, pur essendo due diverse interpretazioni della conversazione. Ciascuna presenta infatti in una luce particolarmente negativa le parole del rispettivo interlocutore. È però probabile che, come suggeriva Modigliani, l'impressione del Soprintendente fosse frutto di un fraintendimento. Pacchioni avrebbe quindi reagito considerando un'ingerenza indebita la presenza del suo predecessore, prima ancora di conoscere i dettagli del suo incarico.

D'altro canto, è indubbio che Modigliani ambisse a riprendere il controllo della Soprintendenza da cui era stato allontanato. È perciò possibile che le sue parole siano state meno diplomatiche di quanto da lui riferito al Ministero.

Probabilmente, i cattivi rapporti tra i due contribuirono ad esasperare la situazione, e portarono alla minaccia di rimozione tramite ordine prefettizio ventilata da Modigliani e al rifiuto dell'autorità ministeriale da parte di Pacchioni.

Mentre la prima non compariva nella relazione di Modigliani, la posizione autonomista di Pacchioni traspariva invece nel proseguimento della sua lettera al Ministero.

⁶⁰³ Pacchioni alla Direzione generale, *Milano. Sovrintendenza alle gallerie*, 20 luglio 1945, ACS MPI AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.118.

Il Soprintendente infatti, pur riconoscendo il fatto che successivamente Modigliani aveva chiarito i limiti del proprio incarico, ribadiva la propria contrarietà. Questa lettera basava il proprio rifiuto anche sul fatto che l'autorità del Ministero non valeva nelle regioni occupate.

Successivamente il comm. Modigliani mi ha scritto, come ha scritto ad altri Enti e persone qualificandosi "ispettore ministeriale" (senza altra specificazione). Questo fatto crea facilmente errori ed equivoci gravi e intralcia dannosamente l'azione delle sovrintendenze interferendo per di più nei rapporti che sono sempre stati cordialissimi e fattivi, tra noi e la Commissione per le Arti dell'AMG. Nessuna comunicazione è pervenuta né a me né al collega dei Monumenti né all'AMG che il Ministero abbia inviato qui un suo missus dominicus a sostituire o a vigilare il sovrintendente. Se anche ciò fosse la cosa avrebbe dovuto avvenire attraverso l'AMG che è, per il momento, il solo organo verso il quale i sovrintendenti devono rispondere della loro attività.⁶⁰⁴

Egli quindi lamentava il fatto che la definizione dell'incarico di Modigliani come "ispettore ministeriale" avrebbe potuto generare equivoci ed incomprensioni, soprattutto nei rapporti con gli alleati. Il problema era però soprattutto che Pacchioni riteneva che l'inviato ministeriale intendesse minare la sua autorità. In particolare il Soprintendente temeva che Modigliani rivendicasse un certo grado di autorità sopra la Soprintendenza, o addirittura volesse assumerne direttamente la guida.

Egli considerava quindi la presenza di Modigliani una diretta e potenzialmente dannosa interferenza del Ministero nel proprio ufficio. Per legittimare la propria opposizione, Pacchioni affermava che la nomina non aveva seguito i canali appropriati non essendo stata decisa dall'AMG.

La rivendicazione della propria indipendenza dal Ministero era quindi un espediente per rifiutare la presenza di Modigliani più che una dichiarazione di principio. Essa però restava molto problematica.

Come già notato, per quanto l'argomento fosse tecnicamente valido in quel particolare momento, era quantomeno inopportuno utilizzarlo contro le decisioni degli uffici centrali. Una volta conclusa l'occupazione, le Soprintendenze sarebbero infatti tornate a dipendere dal Ministero e di conseguenza l'obiezione avrebbe perso qualsiasi valore.

Inoltre, la Sottocommissione MFAA non si era opposta alla presenza di Modigliani, che come già detto era stata preannunciata loro dal Ministero al momento della nomina. L'argomento di Pacchioni era quindi indebolito dal fatto che anche le autorità alleate erano informate della decisione ministeriale, anche se è possibile che la comunicazione non fosse stata trasmessa all'AMG della Lombardia. Quest'ultimo aveva infatti inizialmente fatto proprie le proteste del Soprintendente, ma aveva poi accettato le rassicurazioni ministeriali.

Nonostante le implicazioni più ampie delle obiezioni di Pacchioni, resta importante notare come egli fosse il solo tra i Soprintendenti dell'area a protestare così veementemente contro la presenza di Modigliani.

La sola eccezione, dovuta però forse ad una sollecitazione di Pacchioni, fu il reggente alla Soprintendenza ai Monumenti Rocco. Egli scrisse a sua volta al Ministero, manifestando qualche perplessità sulla condotta di Modigliani. La sua lettera criticava in particolare la tendenza dell'ispettore tecnico ad agire in completa autonomia rispetto alle Soprintendenze. Il tono adottato da Rocco era però molto diverso rispetto a quello del suo collega:

⁶⁰⁴ Pacchioni alla Direzione generale, *Milano. Sovrintendenza alle gallerie*, 20 luglio 1945, ACS MPI AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.118.

Dell'opera svolta da questo primo, breve periodo dell'Ispettorato –ad eccezione di ricerche fatte intorno al “Cenacolo”, per le quali occorsero lavori di cui si ebbe conoscenza ad esecuzione avvenuta - la Soprintendenza ignora tutto, se non che si dispose in questa, come in altre occasioni, del suo personale senza previamente avvertire. Aggiunge però che, in seguito al rimarco, sempre il Comm. Modigliani si scusò.⁶⁰⁵

La relazione di Rocco era decisamente più diplomatica rispetto alle comunicazioni di Pacchioni. Egli esordiva segnalando come l'ufficio da lui presieduto fosse quasi completamente ignaro dell'operato di Modigliani, nonostante quest'ultimo avesse in diverse occasioni utilizzato il suo personale. Il rapporto riconosceva che l'inviato ministeriale si era scusato in seguito alle proteste per questo suo comportamento e per la mancata informazione.

L'aspetto più problematico, stando alla nota del commissario, non era però la scarsa disponibilità a collaborare dimostrata da Modigliani, citata solo a margine. A preoccuparlo era invece la prospettiva di una convivenza a lungo termine delle due strutture, che avrebbe potuto rappresentare un problema dal punto di vista dei rapporti gerarchici all'interno dell'Amministrazione:

La convivenza dell'Ispettorato Tecnico con la Soprintendenza porterebbe inevitabilmente quest'ultima a una subordinazione diretta, immediata, tangibile, della quale il superiore Ministero può aver previsto ed apprezzato i vantaggi, ma che lo scrivente dichiara di non accettare.⁶⁰⁶

Egli condivideva quindi le preoccupazioni di Pacchioni per l'autorità delle Soprintendenze, e faceva presente al Ministero la propria contrarietà alla loro subordinazione. A differenza del collega, però, Rocco considerava questo rischio un'inevitabile conseguenza a lungo termine dell'esistenza dell'Ispettorato Tecnico e non un effetto dell'ambizione di Modigliani.

In questo caso quindi, le obiezioni si concentravano sull'incarico e sulla possibilità di una sua estensione nel tempo e non sulla persona scelta.

Questa differenza nella percezione della situazione rifletteva certamente le sensibilità di Rocco e Pacchioni. Essa però era almeno parzialmente attribuibile anche al fatto che probabilmente Modigliani aveva dedicato maggiore attenzione all'operato dell'ufficio da cui proveniva.

Egli infatti non aveva fatto mistero di ritenere illegittimo il suo trasferimento da Milano negli anni '30, e quindi era certamente più interessato alla Soprintendenza alle Gallerie che a quella ai Monumenti. Ciò poteva giustificare la diversa percezione della condotta dell'ispettore tra i due Soprintendenti.

A parziale conferma di questa considerazione, il solo intervento promosso da Modigliani citato da Rocco era quello sul Cenacolo, che in quanto affresco ricadeva nella competenza di entrambe le Soprintendenze.

Lo stesso valeva per quello che fu il principale terreno di scontro tra Pacchioni e l'inviato ministeriale, ossia la ricostruzione di Brera.

La questione era al centro della già citata lettera inviata al Ministero dal Soprintendente per protestare contro la condotta di Modigliani. La missiva era stata scritta da Pacchioni dopo essere venuto a sapere casualmente che il Genio Civile, su invito di quest'ultimo e della Wittgens, si apprestava a ricostruire il tetto di Brera.

⁶⁰⁵ Soprintendenza ai Monumenti di Milano, *Ispettorato tecnico*, ACS MPI AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.118.

⁶⁰⁶ *Ibidem*.

L'episodio avrebbe rappresentato una chiara violazione dei limiti previsti per l'incarico di Modigliani, e sarebbe stato aggravato ulteriormente dal coinvolgimento di Fernanda Wittgens. Quest'ultima infatti dipendeva dall'ufficio di Pacchioni, ma in quanto allieva di Modigliani era ancora legata all'Ispettore. Ella era di conseguenza particolarmente disponibile a collaborare con lui. Il suo coinvolgimento rappresentava però agli occhi del Soprintendente un'interferenza impropria nei suoi uffici.

Poiché ospitava la Pinacoteca, l'edificio di Brera era di competenza di entrambe le Soprintendenze, monumenti e gallerie. Né Pacchioni né Rocco erano però stati minimamente informati del progetto. Il Soprintendente scrisse quindi al Ministero di ritenere l'episodio una vera e propria ingerenza nella propria attività:

Il fatto però, inammissibile e grave, a parte molte altre più o meno gravi interferenze sulle quali è superfluo stia ora a riferire, sta in questa ingerenza del comm. Modigliani nelle faccende interne del mio ufficio e questa sua interferenza nella mia diretta e precisa responsabilità di sovrintendente.

Così che io mi trovo ora costretto a chiedere al Ministero se il sovrintendente alle Gallerie di Milano sia Modigliani o Pacchioni o se io non sia, a mia insaputa, un sovrintendente sotto inchiesta e per ordine di chi e per quali ragioni.⁶⁰⁷

Si trattava di uno dei passaggi dai toni più forti della lettera. Esso chiedeva conto direttamente al Ministero della condotta di Modigliani, del quale il Soprintendente insisteva di non conoscere con esattezza i termini di incarico. Pacchioni partiva proprio dall'incertezza sulle esatte prerogative dell'ispettorato tecnico per insinuare che egli fosse stato inviato proprio per sostituirlo. Solo questa eventualità avrebbe infatti a suo giudizio potuto spiegare simili interferenze, inopportune se il suo ruolo fosse stato solo di osservatore.

Questa nuova protesta, unita alla più moderata espressione di contrarietà di Rocco, rese chiaro al Ministero che la tensione nella situazione milanese imponeva una risposta volta a rassicurare le Soprintendenze. La risposta della Direzione Generale a Pacchioni chiariva quindi ancora una volta i termini dell'incarico di Modigliani. Essa inoltre confermava per quest'ultimo l'obbligo di operare in collaborazione con le Soprintendenze e non indipendentemente da esse:

In risposta alla Sua lettera del 20-7-1945, n.104, si chiarisce che il Ministero ha affidato al Comm. Ettore Modigliani, il compito di coordinare, in collaborazione con il servizio MFAA del Governo Militare Alleato il lavoro delle Soprintendenze ai Monumenti e Gallerie dell'Emilia, della Lombardia e del Veneto, in qualità di ispettore tecnico ed allo scopo di facilitare il collegamento tra esse e il Ministero.

La lettera con la quale veniva conferito al Modigliani l'incarico in parola fu trasmessa anche alla Sottocommissione alleata e, poiché V.S. non ne ha avuto conoscenza, se ne unisce copia alla presente.

Ella si renderà conto da essa che il Ministero non ha inteso diminuire o limitare le attribuzioni delle Soprintendenze, ma solo avvalersi della competenza del Modigliani per un compito che riuscirà, nel contempo, di vantaggio anche agli uffici ed Enti preposti o interessati alla soluzione degli acuti problemi che la guerra ha posto nel campo della tutela del nostro patrimonio artistico o storico.

⁶⁰⁷ Pacchioni alla Direzione generale, *Milano. Sovrintendenza alle gallerie*, 20 luglio 1945, ACS MPI AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.118.

Ciò premesso, questo Ministero ritiene che non debbano sorgere conflitti di competenza e sovrapposizioni di funzioni e si augura al contrario che una piena e fiduciosa collaborazione si attui tra le Soprintendenze e il Modigliani.

Poiché, come ella riferisce, quest'ultimo avrebbe preso l'iniziativa di provvedimenti, quali il restauro delle sale di Brera, che esorbitano dalle sue attribuzioni, il Ministero provvede, con lettera in pari data, a chiarirgli la portata di queste ed a raccomandargli anche che nello svolgimento delle sue mansioni abbia cura ogni volta di prendere i doverosi contatti ed accordi con i Soprintendenti, nonché con gli organi alleati competenti.⁶⁰⁸

La risposta del Ministero era piuttosto conciliante nei confronti di Pacchioni, pur confermando l'esistenza dell'incarico di coordinamento affidato a Modigliani, ed il fatto che gli alleati ne fossero informati. La lettera rassicurava il Soprintendente sul suo ruolo, smentendo qualsiasi volontà da parte degli uffici centrali di limitare le competenze delle Soprintendenze. La lettera sosteneva anzi che lo scopo dell'invio di Modigliani fosse facilitarne le attività per quanto riguardava l'emergenza legata ai danni di guerra.

La Direzione intendeva quindi incoraggiare la collaborazione tra i due funzionari. A questo scopo, il Ministero non intendeva a prendere provvedimenti in seguito alle segnalazioni di Pacchioni. La lettera prometteva però l'invio a Modigliani di una lettera per raccomandargli di non prendere iniziative autonome, come il Soprintendente lo accusava di aver fatto nel caso di Brera.

È importante però segnalare che l'appunto preparatorio per la lettera aveva un tono più critico nei confronti del Soprintendente, e suggeriva di invitarlo a non ostacolare il lavoro di Modigliani:

Scrivere al Soprintendente Pacchioni (Gallerie, Milano) in risposta alla sua lettera del 20.7 che al comm. Ettore Modigliani è stato dato un incarico ispettivo da parte di questo Ministero, [...] che fu comunicata al Direttore della 4Sottocommissione alleata e da esso approvata. Si prega pertanto il Soprintendente di non frapporre ostacoli al Comm. Modigliani nell'esercizio della propria missione. Ove peraltro risultasse vero l'appalto di lavori per il restauro del Palazzo di Brera promosso all'insaputa delle due soprintendenze, il Comm. Modigliani avrebbe esorbitato dai suoi compiti e in questo senso il Ministero scrive in pari data al Comm. Modigliani per un chiarimento.⁶⁰⁹

Come si può notare, il memorandum aveva sostanzialmente lo stesso contenuto della lettera effettivamente inviata. La sola eccezione era l'invito a non ostacolare l'attività di Modigliani, che nella versione definitiva fu sostituito dalle più diplomatiche rassicurazioni sulle buone intenzioni del Ministero e dall'auspicio di collaborazione tra i due funzionari. Quanto alla vicenda di Brera, il memorandum sembrava più scettico di quanto non fosse la lettera in merito alla veridicità delle accuse di Pacchioni. Il testo manifestava comunque l'intenzione di chiedere chiarimenti all'Ispettore tecnico.

Il fatto che la versione definitiva fosse più conciliante, soprattutto a fronte della lettera piuttosto ostile di Pacchioni, suggerisce che una parte della Direzione Generale fosse consapevole dell'almeno parziale responsabilità di Modigliani per la situazione. Si trattava però di una differenza abbastanza limitata. Entrambe le versioni includevano infatti gli stessi elementi fondamentali, ovvero la conferma dell'incarico e l'impegno a chiedere chiarimenti a Modigliani, cosa che puntualmente avvenne con lettera firmata da Arangio-Ruiz.

⁶⁰⁸ Bianchi Bandinelli a Pacchioni, *Incarico ispettivo al comm. Modigliani*, 7 agosto 1945, ACS MPI AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.118.

⁶⁰⁹ Memorandum al dott. Rossi, 28 luglio 1945, ACS MPI AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.118.

La scelta del firmatario dimostrava la gravità della situazione, e serviva a rafforzare la serietà del messaggio rivolto all'Ispettore. Allo stesso tempo, essa confermava la stima di cui Modigliani continuava a godere dentro l'Amministrazione. Il coinvolgimento del Ministro poteva infatti essere interpretato anche come un riconoscimento del particolare *status* del funzionario.

La lettera chiedeva esaurienti spiegazioni riguardo all'episodio e specificava che ogni iniziativa compiuta senza intesa con le Soprintendenze sarebbe stata considerata esorbitante dall'incarico.

Essa insisteva anche perché Modigliani si impegnasse a coltivare un rapporto più cordiale con i Soprintendenti:

Con l'occasione si rivolge raccomandazione a V.S. perché siano evitate, nei suoi rapporti con i Soprintendenti, quelle interferenze e quel conflitto di attribuzioni che la stessa natura del suo compito può qualche volta far sorgere e perché tutte le volte che i provvedimenti possano risvegliare il sentimento, un po' geloso, di autonomia dei Soprintendenti – che sono i funzionari responsabili di fronte al Ministero- V.S. cerchi preventivamente il loro accordo, nonché, come è chiaro, quello degli organi competenti del Governo Militare Alleato.

Da un'opera intonata a tale spirito di collaborazione e fiducia, il Ministero ritrarrà certamente i vantaggi che si è ripromesso, quando le ha affidato l'incarico ispettivo di cui trattasi.⁶¹⁰

Anche in questo caso il tono del Ministero era piuttosto conciliante. La lettera conteneva però l'esplicita raccomandazione di evitare interferenze, e quindi una critica alla condotta dell'Ispettore. Essa era comunque ben lontana dall'essere una lettera di rimprovero, e la critica era attenuata dall'implicazione che si trattasse di una naturale conseguenza del suo ruolo e non di azioni intenzionali.

Il testo suggeriva a Modigliani di concordare le proprie iniziative con le Soprintendenze. Anche questa raccomandazione era però presentata come una misura per prevenire le gelosie ingiustificate dei Soprintendenti, pur essendo in realtà già prevista nei termini dell'incarico assegnato a Modigliani.

L'ultima frase, e soprattutto il riferimento ai vantaggi che il Ministero confidava di ricavare dall'incarico, poteva a sua volta essere considerata un richiamo ai termini pattuiti. I vantaggi in questione, ottenibili secondo la lettera solo mediante la collaborazione con le Soprintendenze, erano infatti stati sottoposti all'attenzione del Ministero proprio da Modigliani. Essendo l'incarico stato creato su sua esplicita proposta, la lettera sembrava suggerire che egli dovesse impegnarsi ancor di più per garantirne il successo.

Le risposte del Ministero rivelavano quindi la volontà di mantenere il ruolo dell'ispettore tecnico nei termini prestabiliti. Le lettere manifestavano comunque una disponibilità a mediare tra i due litiganti, incoraggiando la collaborazione tra i due uffici e cercando di mantenersi su posizioni sostanzialmente neutrali.

In risposta al richiamo del Ministero, Modigliani inviò un'altra lettera in cui si difendeva dalle accuse rivoltegli. Egli negava decisamente di avere affidato al Genio il compito di predisporre l'appalto per Brera, sostenendo anzi di non essere mai in alcun modo entrato in contatto con loro.

Egli insisteva inoltre di avere evitato qualunque azione che potesse essere interpretata come interferenza nel lavoro delle Soprintendenze, e di non aver dato ordini al loro personale. Proprio per evitare qualsiasi ulteriore fraintendimento, Modigliani sosteneva di avere limitato le proprie comunicazioni con Pacchioni esclusivamente ad uno scambio per iscritto. Naturalmente, una simile precauzione suggeriva che i fraintendimenti in questione

⁶¹⁰ Arangio Ruiz a Modigliani, *Incarico ispettivo*, 7 agosto 1945, ACS MPI AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.118.

potessero essere intenzionali. L'uso esclusivo di comunicazioni scritte sarebbe infatti servito a Modigliani anche per proteggersi da ulteriori accuse.

Ancora una volta quindi l'Ispettore tecnico individuava la sola causa dei problemi emersi nella situazione milanese nell'atteggiamento di Pacchioni:

In tali condizioni di cose io- come ho scritto al Ministero anche pochi giorni fa (in fine della Relazione nr. 4 del 9 agosto) - sono nell'impossibilità di compiere un lavoro vero e proprio, e debbo limitarmi a effettuare – e con la maggiore discrezione per evitare incidenti- constatazioni, esami, e studi e a riferire al Ministero, attendendo che il giorno del trapasso dei poteri al Governo di Roma Cod. On. Ministero, se le proposte tecniche da me avanzate gli sembrano accettabili possa, nei modi che gli parranno migliori, farlo suo e ordinarne l'esecuzione.⁶¹¹

Secondo l'ispettore, la condotta di Pacchioni e soprattutto la sua suscettibilità rendevano quindi impossibile lo svolgimento dei suoi compiti. Egli era stato quindi costretto a limitarsi allo studio della situazione e all'elaborazione di progetti da presentare al Ministero una volta effettuato il passaggio di consegne.

Alla dichiarata frustrazione dovuta alla propria impotenza, Modigliani aggiunse però anche una nota personale. Egli confessava la propria esasperazione per le continue critiche mossegli e soprattutto per la mancanza di fiducia nei suoi confronti da parte dei propri superiori. Egli lamentava quindi il fatto che il Ministero ne avesse più volte messo in dubbio la condotta, a causa di quella che egli definiva la "maniacca gelosia" di Pacchioni.

Ancora una volta, l'Amministrazione centrale si trovava quindi di fronte ad una situazione estremamente difficile, caratterizzata da versioni contraddittorie e scambi di accuse difficilmente verificabili. Questo stato di cose rischiava di compromettere la gestione del patrimonio artistico della regione. Nonostante l'ostilità manifesta tra i due funzionari, il Ministero continuava però a tentare di incoraggiarne la collaborazione.

In questo caso, l'indignazione di Modigliani aveva comunque influenzato la posizione dell'Amministrazione centrale.

La lettera di risposta di Arangio Ruiz a Modigliani ringraziava infatti per i chiarimenti. Essa aggiungeva però una nota che impegnava il Ministero a far sì che i due potessero collaborare.

Quanto ai suoi rapporti con il dr. Pacchioni, Ella non dubiti che il Ministro svolgerà ogni più persuasiva azione verso il suo collega perché, chiariti gli esistenti malintesi, siano viste nella giusta luce e considerate in un'atmosfera di franca e cordiale collaborazione, le azioni e i piani che Ella dovrà fare nello svolgimento del suo compito.⁶¹²

In questo caso, la lettera sembrava quindi suggerire una decisa presa di posizione a favore di Modigliani. Il Ministero prometteva infatti, una volta chiariti i malintesi, di assicurarsi che Pacchioni considerasse favorevolmente e con adeguata attenzione i piani proposti da Modigliani.

Anche la lettera inviata a Pacchioni, sempre a firma di Arangio Ruiz, negava nettamente la possibilità che Modigliani avesse mai interferito nelle attività della Soprintendenza o esulato dalla propria competenza. Il Ministro non condannava però il Soprintendente, e attribuiva le proteste avanzate fino a quel momento alla semplice incomprensione dei termini dell'incarico dell'Ispettore. Egli si diceva certo che chiarito questo iniziale

⁶¹¹ Modigliani ad Arangio Ruiz, *Incarico ispettivo. Risposta a Nota del 7 agosto 1945*, 14 agosto 1945, p.3, ACS MPI AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.118.

⁶¹² Arangio Ruiz a Modigliani, 24 agosto 1945, ACS MPI AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.118.

fraintendimento, i due funzionari avrebbero saputo collaborare in modo da assicurare lo svolgimento ottimale dei rispettivi compiti.

Dopo questa esortazione da parte del Ministero, la situazione rimase sostanzialmente stazionaria per circa due mesi, durante i quali l'ostilità reciproca perdurò senza però dar luogo a nuovi conflitti, per poi riesplodere tra ottobre e novembre. Questa volta al centro dei contrasti fu la ricostruzione di un secondo museo milanese, il Poldi Pezzoli.

Questo era stato completamente distrutto dai bombardamenti. Trattandosi di una casa museo, la sua ricostruzione era una questione estremamente delicata. Pacchioni era dell'opinione che, poiché la struttura era stata quasi completamente distrutta, non fosse possibile né opportuno compiere un restauro. Questa decisione avrebbe però comportato gravi conseguenze. Rinunciare al restauro avrebbe significato infatti anche dichiarare che il museo avrebbe potuto essere collocato in una nuova sede, rischiando in parte di snaturarlo.

Pacchioni aveva comunicato questa opinione al Ministero nei suoi rapporti sulla situazione dei musei milanesi. La Direzione non si era però ancora pronunciata in merito quando Pacchioni rese nota la propria valutazione attraverso un'intervista sul quotidiano del Partito d'Azione "L'Italia libera" del 7 settembre.

L'iniziativa del Soprintendente risultò estremamente sgradita al Ministero, perché si trattava di una decisione non ancora presa e non condivisa dagli altri funzionari coinvolti, a partire da Rocco. Fu quindi inviata una lettera di rimprovero a Pacchioni per la sua condotta in questa vicenda.

A parte il fatto che tale sua affermazione sembra non essere condivisa dal Commissario della Soprintendenza ai Monumenti, debbo esprimerle la mia meraviglia che Ella non abbia valutato quanto inopportuna fosse quella sua dichiarazione in vista delle pretese che nell'area del "distrutto" Museo possono in conseguenza essere avanzate dagli eredi Trivulzio. Ella non si è reso conto che, perseguendo il progetto di una grande costruzione ex novo assolutamente assurdo in un momento nel quale tutte le nostre energie debbono essere concentrate nella ricostruzione economica del paese, limitando al massimo le spese e inibendoci ogni fantasticheria irrealizzabile, Ella mette a rischio l'esistenza stessa del Museo Poldi Pezzoli e la conservazione di un'area e dei resti di un edificio il cui restauro anche integrale sarà sempre meno costoso che l'acquisto di un'area nuova e la costruzione di un edificio nuovo.

Debbo perciò invitarlo alla massima cautela nel fare ulteriori pubbliche dichiarazioni che, venendo da un funzionario di grado elevato come Lei, potrebbero falsamente essere attribuite a conforme pensiero di questo Ministero e pregiudicare l'azione che il medesimo intende svolgere.

Con mio dispiacere debbo aggiungere che, informato dalla Sig.ra Wittgens della riunione da Lei tenuta con varia autorità a proposito del Poldi Pezzoli, non che posso deplorare che Ella non abbia invitato a tale riunione la Sig.ra Wittgens nella sua qualità di Commissario di quel Museo. L'assenza della medesima toglie intanto ogni valore alle decisioni che possono essere state prese in tale riunione.

Mentre La invito quindi a una maggiore cautela per l'avvenire, La prego di astenersi da iniziative che non siano preventivamente concordate con questo Ministero alla cui amministrazione la regione di Milano sarà prossimamente restituita.⁶¹³

⁶¹³ Ragghianti a Pacchioni, *Milano-Museo Poldi Pezzoli*, 27 settembre 1945, ACS MPI AABBA, Div. I pers. cessato 1956, b.118.

La lettera, firmata a nome del Ministro da Ragghianti, condannava nettamente le dichiarazioni alla stampa di Pacchioni. Dato il suo ruolo esse avrebbero infatti potuto essere interpretate come posizioni ufficiali del Ministero. La decisione non era però stata condivisa dagli altri funzionari né approvata dal Ministero, a cui spettava la competenza su questioni di questo tipo anche durante l'occupazione alleata. A queste considerazioni di metodo si aggiungevano poi alcune obiezioni alla soluzione prospettata da Pacchioni.

In primo luogo, essa era considerata economicamente poco sostenibile. Una costruzione completamente nuova avrebbe infatti richiesto una quantità di fondi molto maggiore di un intervento di restauro anche integrale, e soprattutto avrebbe potuto favorire tentativi di speculazione. Quest'ultimo rischio era particolarmente grave agli occhi del Ministero, che aveva più volte segnalato il pericolo che nella ricostruzione postbellica potessero prevalere interessi particolari anche a danno del patrimonio monumentale italiano⁶¹⁴.

L'aspetto più interessante della lettera dal punto di vista dell'evoluzione successiva della vicenda era però quello riguardante la riunione ed in particolare il mancato coinvolgimento della Wittgens. Si è già accennato al legame tra la funzionaria e Modigliani ed alla conseguente difficoltà di rapporti di quest'ultima con Pacchioni. Egli, in quanto suo diretto superiore, era forse ancor più frustrato dalla sua condotta, da lui interpretata legittimamente come insubordinazione, di quanto non lo fosse da quella dell'Ispettore Tecnico.

Almeno inizialmente, la questione del Poldi Pezzoli rimase sostanzialmente legata ai contrasti tra Pacchioni e la Wittgens, che in quanto Commissario godeva una certa autorità in merito a quel particolare museo. Nei successivi scambi di Pacchioni con il Ministero emerge però chiaramente che la rivalità con Modigliani era da lui ritenuta una parte essenziale del problema. Egli individuava infatti nel coinvolgimento di Modigliani una possibile causa scatenante della ribellione della funzionaria. Soprattutto però Pacchioni vedeva nell'incarico a lei attribuito un'ulteriore limitazione dei poteri dalla Soprintendenza, da aggiungersi alla per lui già scomoda presenza dell'Ispettore Tecnico.

La risposta di Pacchioni difendeva il rilascio dell'intervista. Quest'ultima era a suo giudizio una difesa delle Soprintendenze di Milano dalle accuse loro rivolte di apparente immobilità in confronto con le altre città, dove si stavano già compiendo i lavori per preparare la riapertura dei musei. Il Soprintendente infatti sosteneva di averla rilasciata in risposta ad un articolo che lo chiamava

personalmente in causa chiedendomi perché, mentre Roma Firenze Venezia si mostravano tanto attive a Milano non si facesse ancor nulla- chi non conosce le reali condizioni delle sedi museografiche milanesi (condizioni che non sono ben note neppure al Ministero) e sente invece come Venezia Firenze Bologna Modena Torino Bergamo e Brescia si apprestino a riaprire, almeno in parte, le loro gallerie si domandava e mi domandava come mai la sola Milano rimanesse inerte. Se sono intervenuto, e se dovrò in seguito intervenire, non è certo per smania di mettermi in evidenza, ma per difendere l'ufficio che rappresento e, in definitiva, anche il Ministero.⁶¹⁵

Lo scopo delle dichiarazioni da lui rilasciate sarebbe quindi stato quello di spiegare le ragioni dell'apparente inattività. Questa infatti era a suo dire dovuta appunto alle condizioni particolarmente drammatiche in cui versavano gli edifici sede delle strutture museali. Tali condizioni avrebbero reso rendevano impossibile una loro riapertura in tempi brevi. L'opinione del Soprintendente sull'irrimediabile distruzione dell'edificio sarebbe quindi

⁶¹⁴ Sul tema vedi anche Coccoli 2017 pp. 344ss.

⁶¹⁵ Pacchioni alla Direzione Generale, *Milano. Museo Poldi Pezzoli*, 14 ottobre 1945, p.3, ACS MPI AABBA Div. I pers. cessato 1956, b.118.

servita a giustificare il proprio operato. Di conseguenza le sue dichiarazioni sarebbero state parte di un tentativo di difesa dell'ufficio, ed in definitiva del Ministero. Per questo a giudizio di Pacchioni si sarebbe trattato di un'iniziativa legittima.

Se è vero che la situazione milanese era estremamente difficile, bisogna però anche ammettere che i conflitti all'interno dell'Amministrazione ne avevano probabilmente rallentato l'attività in modo significativo.

Tali conflitti emergevano infatti ancora una volta chiaramente dalla lettera di Pacchioni. Quest'ultimo infatti presupponeva, probabilmente a ragione, che la lettera del Ministero fosse frutto di una segnalazione di Fernanda Wittgens. Era infatti probabile che i dettagli sul Poldi Pezzoli contenuti nella missiva provenissero dalla funzionaria.

Ella era quindi l'obiettivo polemico dell'intera lettera, come emerge in modo molto esplicito anche nel passaggio di risposta al rimprovero sulle iniziative non approvate dal Ministero, che Pacchioni negava decisamente di avere mai preso:

Mi permetto infine di far notare al Ministero che ogni mio atto e potrei dire ogni mia parola è stata sempre pienamente e preventivamente concordata con i delegati informati dell'AMG (prima Tenente Cott e poi Capitano Pinsent) il solo organo col quale alle date precedenti il 1° Ottobre potevo avere contatti diretti e dal quale dovevo dipendere. Non posso adunque accettare il rimprovero di avere svolto iniziative non preventivamente concordate.

Non ho mancato neppure, ogni qualvolta ne ho avuto possibilità di informare il Ministero e di fargli conoscere, circa i problemi più urgenti e importanti, quali fossero i miei punti di vista e quali le situazioni di fatto, per poterli risolvere, né ho ricevuto dal Ministero, direttamente o indirettamente, istruzioni o direttive contrarie: non potevo e non posso considerare le opinioni della Wittgens- la quale non si è mai, del resto, curata di esporle, come avrebbe potuto e dovuto, in una relazione limitandosi a manifestare il suo dissenso con discorsi ad amici o con mormorii tra il personale subalterno dell'ufficio – come direttive del Ministero.⁶¹⁶

Pacchioni quindi ancora una volta si difendeva rivendicando la dipendenza del proprio ufficio dagli alleati. In questo caso l'argomento era retroattivo, dato che nel frattempo era avvenuto il passaggio di consegne. Il Soprintendente giustificava la propria condotta spiegando di aver concordato ogni sua azione con i propri superiori del momento, gli ufficiali della Sottocommissione MFAA. Come già notato, una simile risposta difficilmente avrebbe soddisfatto il Ministero, che si era sempre dimostrato desideroso di seguire le attività delle Soprintendenze anche nelle aree sottoposte all'AMG.

La difesa di Pacchioni era ulteriormente indebolita dal fatto che le competenze dell'AMG erano limitate alla gestione degli interventi urgenti ed alle messe in sicurezza. Di conseguenza, su una questione come la scelta di ricostruire o meno il Poldi Pezzoli il Soprintendente avrebbe comunque dovuto consultare il Ministero. L'argomento di Pacchioni era quindi improprio in questo caso specifico.

Egli doveva essere consapevole di questi limiti, dato che sosteneva di aver tenuto per quanto possibile informato il Ministero sulla situazione e sulle sue valutazioni, e di non aver ricevuto indicazioni in merito. La mancanza di istruzioni era riconosciuta anche dal Ministero, che rimproverava al Soprintendente proprio il fatto di aver reso pubblica la propria opinione prima di aver ricevuto il parere dell'Amministrazione centrale.

⁶¹⁶ Ibid. p. 4.

Quanto alle obiezioni di merito contenute nella lettera, Pacchioni sembrava interpretarle come espressione delle opinioni personali di Fernanda Wittgens più che come un parere ministeriale.

Proprio sulla Wittgens si concentrava infatti il resto della lettera. La funzionaria era accusata di sminuire la serietà del parere di Pacchioni, a suo dire frutto di un dettagliato studio del problema condiviso anche con il Commissario ai Monumenti.

Egli rimproverava alla Wittgens, che era una dipendente della Soprintendenza, di aver sfruttato il proprio incarico di Commissario per rivolgersi al Ministero senza prima chiedere spiegazioni e chiarimenti al proprio superiore, e di aver conseguentemente riferito informazioni erronee agli uffici centrali.

Le informazioni in questione non sarebbero state limitate alla fondatezza della valutazione sull'inopportunità di ricostruire il Poldi Pezzoli. Le notizie infatti riguardavano anche la sua esclusione dall'incontro in cui sarebbe stata discussa la questione.

Pacchioni riteneva che la riunione citata fosse uno degli incontri periodici a cui il Soprintendente partecipava nella sede del Partito d'Azione:

Alla sede dell'Esecutivo del Partito d'Azione si tengono bensì, settimanalmente, amichevoli riunioni tra quei membri (consultori Albasini- Scrosati e Maggi; Avv. Pischel; Prof. Baroni; arch. De Finetti e altri) che particolarmente si interessano dei più gravi e urgenti problemi d'arte, ma in queste riunioni – che sono strettamente tenute nell'ambito del Partito – se ci siamo scambiato idee circa molti dei quesiti della ricostruzione per quanto riguarda gli interessi artistici e monumentali la discussione non è ancora venuta su quanto particolarmente riguarda il Poldi Pezzoli.⁶¹⁷

Il Soprintendente quindi negava che il museo fosse stato uno degli argomenti trattati in questi incontri, anche se ammetteva la possibilità che ciò avvenisse in futuro. Essi erano però un'occasione di scambio di idee tra persone particolarmente interessate alla materia e non riunioni operative dotate di poteri decisionali.

Inoltre, Pacchioni sottolineava che trattandosi di incontri informali interni al partito, privi di carattere ufficiale, non avrebbe dovuto includervi la Wittgens.

La sua difesa si concentrava particolarmente su questo dettaglio, sottolineando come la presenza della Wittgens non sarebbe stata assolutamente opportuna:

Né, se dovesse venire o se verrà questo argomento in discussione non potrò certo esimermene dal parteciparvi per il fatto che la dott. Wittgens non sia presente né potrei pregarla di intervenire perché le riunioni sono state fino ad ora, come ho detto, strettamente riunioni di partito. Al tempo in cui il nostro piccolo gruppo al quale venivano deferite le questioni inerenti alla cultura e all'arte durante la occupazione tedesca agiva ancora come piccolo comitato segreto, la mia proposta di invitare qualche altro fidato funzionario a farne parte subito accolta per quanto riguardava Morassi ed Aru, per la Wittgens (come per il Chierici) ebbe invece esito negativo. Non certo per alcun demerito politico o morale ma per quella certa non vigilata e non disciplinata irruenza (che la dott. Wittgens ritiene essere espressione di energia) che l'esecutivo del CLN giudicò non idonea a funzioni che richiedevano invece una controllata misura.⁶¹⁸

⁶¹⁷ Ibid. p. 2.

⁶¹⁸ Ibid. p. 2.

Il Soprintendente quindi non si limitava a difendere l'esclusione della Wittgens per la non appartenenza al partito, ma arrivava addirittura a richiamare il Comitato da lui fondato presso il CLNAI. Questo era presentato come un antecedente degli incontri, che in effetti avevano molti degli stessi componenti. Pacchioni riferiva che all'epoca la sua proposta di includere nelle riunioni la Wittgens e Chierici era stata respinta, nel caso della prima, non per demeriti politici ma per mancanza di disciplina.

Quest'ultimo passaggio serviva probabilmente a chiarire che l'inclusione di Fernanda Wittgens sarebbe riuscita sgradita agli altri partecipanti. La sua formulazione era però tale da rappresentare anche un argomento a sostegno delle critiche da lui dirette alla funzionaria, accusata proprio di insubordinazione.

Esso risultava comunque problematico. La mancanza di disciplina poteva infatti essere motivo per l'esclusione da un Comitato operante in clandestinità ma sarebbe stata certamente meno grave nel caso di riunioni tra compagni di partito.

Inoltre, la lettera sembrava suggerire un certo grado di continuità tra i due gruppi, il che avrebbe smentito la natura informale degli incontri. Se infatti si fosse trattato di riunioni del Comitato facente capo al CLN, la giustificazione di Pacchioni per l'esclusione della Wittgens sarebbe stata in parte indebolita.

In ogni caso, Pacchioni dichiarava che non avrebbe mancato di invitare la funzionaria a qualsiasi riunione dedicata al Poldi Pezzoli, pur essendo consapevole delle profonde divergenze di opinioni tra di loro. Egli la incoraggiava anzi a sostenere la propria tesi sia all'interno della Soprintendenza sia sui giornali, se lo avesse ritenuto opportuno.

Nel complesso, la lettera non offriva particolari espressioni di contrizione da parte del Soprintendente, che anzi difendeva l'intervista da lui rilasciata. Le obiezioni del Ministero erano generalmente liquidate con il fatto che quest'ultimo non conosceva la reale condizione dell'edificio.

Una simile risposta ignorava il fatto che la lettera del Ministero dichiarava esplicitamente che le valutazioni espresse dal Soprintendente sarebbero state inopportune anche se il restauro da eseguire fosse stato integrale, e l'edificio fosse stato completamente distrutto. Ancora più significativo era il fatto che egli difendesse le proprie azioni sostenendo di averle concordate con l'AMG. Una simile tesi implicava infatti che il Ministero non aveva alcun titolo di protestare per l'intervista da lui rilasciata prima che la Soprintendenza tornasse sotto la giurisdizione del Regno. Inoltre egli non appariva nemmeno disposto ad impegnarsi a non ripetere in futuro simili dichiarazioni.

La lettera di rimprovero non ottenne quindi il risultato sperato. Essa sembrò anzi esasperare ulteriormente il conflitto interno all'Amministrazione delle Arti milanese, pur trasferendo l'ostilità del Soprintendente sulla Wittgens. Pacchioni attribuiva infatti a quest'ultima la responsabilità per il rimprovero ricevuto dal Ministero.

Le considerazioni sul carattere della Wittgens rivelavano come i problemi e le difficoltà di rapporto tra i due precedessero il rientro di Modigliani, che li aveva però sicuramente esasperati.

La presenza del proprio mentore ed il ruolo di Commissario dovevano infatti avere reso la Wittgens ancora più incline a manifestare le proprie opinioni anche in aperto contrasto con quelle del proprio superiore. Ella sapeva infatti di poter contare sull'appoggio dell'Ispettore tecnico. Inoltre, in quel momento la funzionaria era più autonoma perché investita di maggiori responsabilità in quanto commissario.

Che il Soprintendente la considerasse responsabile del rimprovero ricevuto era confermato anche da una successiva lettera al Ministero, dedicata in questo caso esplicitamente ai problemi nei rapporti tra Pacchioni e Wittgens:

La mia lettera in data 14 ottobre us. [...] per quanto avesse in oggetto una questione esteriormente museografica – la ricostruzione del Museo Poldi Pezzoli – investiva però, sostanzialmente, una questione di disciplina interna dell'ufficio di sovrintendenza.⁶¹⁹

Ancora una volta egli riassumeva le proprie posizioni in merito alla vicenda, presentando la propria lettera come una conseguenza delle proteste inviate al Ministero dalla Wittgens e trascurando il rimprovero ricevuto.

Questa seconda lettera di Pacchioni non si limitava però a ripetere le rimostranze nei confronti della Wittgens già avanzate nella precedente, ma ne aggiungeva di altre. Il Soprintendente dipingendo quindi un quadro di continui conflitti all'interno dell'ufficio che rischiavano di comprometterne l'efficienza. Egli sosteneva che l'ostilità della funzionaria fosse totalmente ingiustificata. Pacchioni rivendicava infatti di aver mantenuto un atteggiamento più che disponibile nei confronti dei propri dipendenti, accettandone di buon grado anche l'opposizione alle proprie vedute.

Questa disponibilità era secondo Pacchioni riconosciuta dalla stessa Wittgens, che lo tacciava per questo di inadeguatezza al comando. Questa critica avrebbe secondo il Soprintendente implicitamente smentito l'accusa di autoritarismo rivoltagli nel caso del Poldi Pezzoli, dimostrandone la pretestuosità.

A queste note di carattere più generale Pacchioni aggiungeva poi altre due accuse legate ad episodi specifici.

In primo luogo ella aveva, sempre secondo la testimonianza del Soprintendente, cambiato all'ultimo momento il luogo di un appuntamento durante la visita a Milano di Ragghianti tenutasi pochi giorni prima. Il cambio sarebbe a suo dire stato orchestrato per far sì che il sottosegretario fosse accompagnato solamente da Modigliani e dalla Wittgens nella visita a Palazzo Trivulzio, sede del Poldi Pezzoli, senza i responsabili delle Sovrintendenze. Questo episodio era ritenuto da Pacchioni sintomo di una precisa volontà da parte della Wittgens di evitare che Ragghianti potesse conoscere le esatte opinioni dei Soprintendenti sul museo. Egli citava però anche una pubblicazione di stampa che attribuiva alla Wittgens addirittura la direzione di Brera, da lui ritenuta una dimostrazione ulteriore del tentativo in corso di esautorarlo dalle proprie funzioni:

In un comunicato ufficiale alla stampa (Corriere Informazione del 13 Nov. ediz. del mattino) la dott. Wittgens è qualificata come la "direttrice della Pinacoteca di Brera". La dott. Wittgens ha bensì in organico il grado di direttore, ma poiché la Pinacoteca di Brera non è, fino ad oggi un istituto autonomo, la direzione di essa è funzione – dirò anzi la funzione essenziale – del sovrintendente alle Gallerie.

L'episodio non avrebbe – e non avrà, se il fatto non abbia a ripetersi – se non una importanza del tutto secondaria (mi sono per questo astenuto dall'inviare al giornale alcuna rettifica), se non si collegasse a un complesso di fatti e a un generico atteggiamento di invadente esibizionismo, che poteva essere benissimo conforme ai modi del tempo fascista e al costume, allora trionfante, del "fatti in là che vengo io", ma che non può certo adeguarsi al proposito

⁶¹⁹ Pacchioni al Ministro, *Personale della Sovrintendenza. Dott. Fernanda Wittgens*, 20 novembre 1945, p. 1, ACS MPI AABBA Div. I pers. cessato 1956, b.118.

e alla speranza degli italiani d'oggi, verso una ricostruzione che deve avere alla base il rispetto dei normali e legali rapporti delle funzioni a ciascuno affidate al di fuori di ogni influenza di amicizie personali.

Le Sovrintendenze hanno in questo momento più che mai bisogno di usufruire, presso la opinione pubblica e presso le Autorità locali della maggiore possibile autorità e a ciò non giova certo questo confondere e disorientare le già incerte, e spessissimo erronee, nozioni che il pubblico ha dei nostri uffici dei loro limiti e delle loro funzioni.⁶²⁰

Si trattava quindi per ammissione dello stesso Pacchioni di un'inesattezza anche trascurabile. L'articolo infatti attribuiva alla Wittgens il rango da lei posseduto. Esso era però presentato in modo tale da suggerire ad un lettore ignaro della struttura della Soprintendenza che ella fosse la direttrice della Pinacoteca di Brera come ente autonomo.

Pacchioni affermava di aver deciso di includerlo ugualmente nella lettera al Ministero perché non pensava si trattasse di un errore di formulazione. Egli lo riteneva anzi una manifestazione di quello che egli definiva invadente esibizionismo da parte della Wittgens. Il Soprintendente denunciava questo atteggiamento come un residuo dell'arroganza che aveva caratterizzato il periodo fascista, e sosteneva dimostrasse addirittura una mancanza di rispetto delle funzioni legali e delle gerarchie ufficiali.

A giudizio di Pacchioni, il comportamento della Wittgens era quindi pericoloso proprio perché rischiava di indebolire l'immagine pubblica dell'ufficio. La sua condotta infatti poteva confondere il pubblico quanto alla struttura della Soprintendenza, oltre naturalmente ad essere la prova del suo desiderio di sostituirsi a Pacchioni nell'esercizio delle sue funzioni e di minarne l'autorità.

Egli aggiungeva di poter citare numerosi altri episodi che avrebbero potuto dimostrare l'intollerabilità della condotta della Wittgens, ma di voler evitare di riferire particolari delicati, a meno di non essere obbligato.

Pacchioni rivendicava infatti la propria riluttanza a rimproverare i sottoposti, nonostante la quale aveva ritenuto necessario scrivere al Ministero. Egli spiegava infatti che le sue attività rischiavano di essere compromesse dai tentativi della Wittgens di minare la sua autorità, all'interno dell'Amministrazione e agli occhi del pubblico. Questi tentativi, uniti alle difficoltà dovute ai continui conflitti che ovviamente compromettevano l'efficienza della Soprintendenza stessa, erano a suo dire il motivo per cui scriveva al Ministero.

Pacchioni teneva quindi a rendere chiaro che anche in questo caso la sua lettera, e la richiesta di autorizzazione ad un provvedimento disciplinare contro la Wittgens in essa contenuta, non era motivata da risentimenti personali. Essa rifletteva invece l'esigenza di assicurare il buon funzionamento della Soprintendenza, eliminando i conflitti interni.

Data l'insostenibilità della situazione, egli concludeva infatti la lettera con la richiesta di un intervento del Ministero per risolvere la situazione:

I fatti che sono venuto esponendo hanno un carattere di gravità e di urgenza che richiede – ora che la Amministrazione delle Belle Arti è finalmente riunita – provvedimenti solleciti e risolutivi.

Resto pertanto in attesa e chiedo, intanto, di essere chiamato a Roma per meglio conoscere le direttive ministeriali e per riferire.⁶²¹

⁶²⁰ Ibid. pp. 3-4.

⁶²¹ Ibid. p. 4.

La lettera di Pacchioni si concentrava quindi soprattutto sulla Wittgens, e arrivava addirittura a chiederne la penalizzazione per condotta insubordinata.

Come dimostra l'episodio della visita di Ragghianti, i problemi di Pacchioni con Fernanda Wittgens erano però ancora legati alla presenza di Modigliani. Le vicende dei mesi precedenti avevano però dimostrato il sostegno di cui quest'ultimo godeva all'interno del Ministero. È quindi possibile che il Soprintendente, non riuscendo ad ottenerne la rimozione, tentasse almeno di riassumere il controllo del proprio ufficio riaffermando la propria autorità sulla sua dipendente più legata all'Ispettore tecnico.

La Wittgens, essendo una dipendente della Soprintendenza e dunque sua diretta sottoposta, era infatti un obiettivo più facile per Pacchioni di Modigliani.

Il maggior potenziale di successo delle critiche dirette alla Wittgens non distolse però Pacchioni dal continuare a presentare al Ministero le proprie rimostranze riguardo all'inviato ministeriale.

Il giorno successivo al suo appello al Ministero per un provvedimento disciplinare ai danni della Wittgens, egli infatti scrisse a Roma riguardo a Modigliani. Ancora una volta il problema centrale sollevato da Pacchioni era il ruolo dell'Ispettore tecnico, e la definizione dei suoi poteri nei confronti delle Soprintendenze.

La lettera partiva dallo stesso articolo del Corriere d'informazione citato nella missiva del giorno precedente, che definiva Modigliani "Ispettore al Ministero della P.I. direzione delle Arti per l'Alta Italia". Ancora una volta la definizione non era tecnicamente falsa, ma il Soprintendente la considerava parte di una vera e propria manovra finalizzata a limitare le competenze delle Soprintendenze dell'Italia settentrionale.

L'articolo era però soltanto un espediente per sollevare una questione più ampia. Nonostante le risposte già ricevute in merito dal Ministero, Pacchioni continuava infatti a non accettare il ruolo dell'Ispettore. In particolare egli temeva che esso fosse confermato dall'imminente riforma dell'Amministrazione delle Belle Arti:

Allo stato attuale della legislazione delle Arti un ispettorato dell'Alta Italia con funzioni di controllo sulle varie soprintendenze non esiste. So bene che nel programma generale di riforma della Amministrazione di Belle Arti che è attualmente allo studio un proposito di questo genere è stato ventilato e su di esso è stato richiesto, con apposito questionario, il parere di tutti i sovrintendenti, parere che, a quanto mi consta, è stato quasi unanimemente negativo. A ogni modo se il Ministero e il Sottosegretariato riterranno di introdurre nella riforma questa specie di organo intermedio tra sovrintendenze e Direzione Generale, la cosa avverrà secondo una precisa disposizione di legge e a seconda di quelle norme di coordinamento che si riterrà opportuno di stabilire e noi tutti sovrintendenti, disciplinatamente, la osserveremo.

L'anticiparne ora un saggio dirò così ex lege per favorire le aspirazioni di una sola persona diminuendo l'autorità e il prestigio di chi durante la guerra ha adempiuto attivamente al suo compito di difesa (contro tedeschi e contro fascisti) del patrimonio artistico del quale avevo la responsabilità, sarebbe cosa, oltre che illegale ed ingiusta verso le persone – e qui credo di parlare in persona prima – sommamente dannosa verso gli uffici che hanno, se mai bisogno di essere riordinati sostenuti e valorizzati, non sovvertiti e depressi.⁶²²

La tesi di Pacchioni era quindi che il ruolo di Modigliani, non essendo incluso nell'organico dell'Amministrazione delle Arti, fosse illegittimo. In effetti, Modigliani aveva ricevuto un incarico di collegamento tra Soprintendenze

⁶²² Pacchioni al Ministro, *Rapporti personali tra il Sovrintendente Modigliani e il Sovrintendente Pacchioni*, 21 novembre 1945, pp.1-2, ACS MPI AABBA Div. I pers. cessato 1956 b.118.

e Ministero nella fase in cui le regioni settentrionali erano sottoposte al controllo degli alleati. Mancava invece una precisa definizione del suo ruolo una volta avvenuto il passaggio di poteri.

Egli insinuava quindi che la presenza dell'ispettore fosse un tentativo illegale di anticipare l'istituzione di una figura a cui gran parte dei Soprintendenti si erano dichiarati contrari. Esso sarebbe stato dovuto in primo luogo all'esigenza di soddisfare le ambizioni personali di Modigliani. Il Soprintendente affermava di essere disposto, nonostante la propria contrarietà, a rispettare un simile ufficio solo dopo che questo fosse stato istituito da una disposizione di legge. Egli contestava però il fatto che Modigliani fosse stato nominato senza che il suo incarico fosse previsto nella normativa.

A questa legittima argomentazione, Pacchioni aggiungeva poi la ripetizione delle recriminazioni già formulate nelle lettere dei mesi precedenti. Egli sottolineava che l'ispettore aveva esclusivamente esercitato le sue funzioni a Milano, concentrandosi quindi sulle attività delle due Soprintendenze ai Monumenti ed alle Gallerie trascurando il resto della sua area di competenza.

Visti questi presupposti, egli reiterava il sospetto che l'invio di Modigliani rappresentasse una messa sotto inchiesta dei due uffici in questione. In tal caso tale inchiesta sarebbe stata condotta dal Ministero senza nemmeno informare i funzionari coinvolti, che a suo giudizio non lo avevano in alcun modo meritato data il loro operato durante il conflitto.

La lettera aggiungeva però un nuovo dettaglio, mai citato nella precedente corrispondenza con il Ministero, ovvero i suoi rapporti precedenti con Modigliani. Essi risalivano addirittura al primo dopoguerra, quando Modigliani era a Parigi e Pacchioni a Vienna, entrambi per seguire le rivendicazioni italiane riguardo alle restituzioni.

In quella occasione, Modigliani aveva secondo Pacchioni prima tentato di impedire e poi addirittura sabotato, presentandosi direttamente a Vienna, le trattative avviate da Pacchioni per un arbitrato con l'Austria. Senza questa interferenza, egli riteneva che sarebbe riuscito ad ottenere un accordo più vantaggioso per l'Italia di quello concluso successivamente, firmato da Modigliani nonostante Pacchioni avesse condotto le trattative.

La vicenda delle trattative viennesi ed il suo mancato riconoscimento erano state oggetto di un tentativo di pubblicazione da parte di Pacchioni. Il testo era stato inizialmente rifiutato per via delle accuse ivi contenute ai danni, tra gli altri, di Modigliani. Egli aveva però dedicato al tema un opuscolo pubblicato nel 1939, quando nessuna delle persone coinvolte era più in servizio⁶²³.

Pacchioni citava questa vicenda ormai remota perché riteneva esemplificasse l'immotivata ostilità di Modigliani nei suoi confronti, anche se sembrava piuttosto testimoniare il contrario. Pacchioni aggiungeva poi un episodio verificatosi durante la già citata visita di Ragghianti:

⁶²³ Pacchioni 1939. Il libro esaltava il ruolo svolto da Pacchioni stesso, allora Ispettore della Soprintendenza di Venezia. Egli si era unito alla Commissione artistica incaricata di verificare, sotto la direzione del generale Segre, la presenza a Vienna delle opere richieste dall'Italia. Questa Commissione era composta inizialmente dal Soprintendente di Venezia Fogolari, dal Direttore della Marciana Coggiola, e dallo storico dell'arte Paolo d'Ancona, il quale aveva a sua volta pubblicato un resoconto dell'esperienza che non accennava però al conflitto a cui si riferiva Pacchioni (D'Ancona 1922). Per una storia delle trattative sulle restituzioni si veda Narcisi 2005 pp. 121-4 ed in misura minore Nezzo 2003 pp. 82-9. Vedi anche 1.3.

Debbo ora aggiungere una decisiva circostanza recentissima. Durante l'ispezione fatta a Milano dal Sottosegretario Ragghianti, il sovrintendente Modigliani mi ha per due volte, presenti oltre al comune superiore Ragghianti, vari colleghi, aggredito con gravissima ingiuria accusandomi di avere "mentito sapendo di mentire".

Non sono stato tanto ingenuo da raccogliere la provocazione esponendomi all'errore di pronunciare parole sia pure soltanto di ritorsione d'offesa contro un collega più anziano alla presenza del Sottosegretario.⁶²⁴

Pacchioni teneva a giustificare la propria mancata risposta alle accuse, presentandola come una manifestazione di discrezione a cui sarebbe seguita una spiegazione in privato a Ragghianti. La ragione principale per cui egli riferiva la vicenda era però un'altra.

Un'accusa simile, rivolta oltretutto in pubblico e davanti ad un superiore, dimostrava infatti a suo dire l'insostenibilità della situazione, da lui già più volte espressa nella corrispondenza con il Ministero.

Nel frattempo però i problemi milanesi era diventati tanto evidenti da attirare l'interesse addirittura del Presidente del Consiglio Ferruccio Parri. Il suo intervento confermava la problematicità della situazione, ormai evidente anche al di fuori dell'Amministrazione delle Arti, e fu probabilmente determinante nel risolverla.

Parri aveva scritto ad Arangio Ruiz il 1 novembre, prima ancora delle ultime lettere di Pacchioni al Ministero, dopo essere stato informato da alcuni suoi conoscenti della situazione:

Caro Ministro,

Soltanto oggi vengo informato di una condizione di cose che riguarda Milano e quella Sovrintendenza alle Gallerie, e che mi sembra esiga pronto rimedio.

Amici milanesi, buoni conoscitori di persone e di cose, non mi hanno nascosto la loro meraviglia per il fatto che un uomo altamente benemerito della nostra cultura artistica in generale e del patrimonio milanese in particolare, qual è Ettore Modigliani, abbia incontrato una opposizione così ostinata e, direi, anche nella forma disdicevole, da parte del dr. Pacchioni e di alcuni fautori di questo, mentre il ritorno del Modigliani a Milano avrebbe dovuto essere salutato da tutti non solo come doverosa riparazione ad una scandalosa iniquità del regime fascista ma anche come il riacquisto di un valoroso e illuminato tutore degli interessi artistici del nostro paese.

Ho ragione di credere che presso taluni osservatori stranieri, competenti e sinceramente solleciti alle nostre cose, abbia fatto pessima impressione codesto trattamento usato ad un uomo il cui nome è altamente apprezzato anche fuori dai confini d'Italia.

Per contro credo che non possano essere lasciate cadere senz'altro le critiche mosse al Pacchioni per diversi atti dell'amministrazione, critiche che suppongo siano pervenute anche al Ministero e che sono certo saranno dal Ministero obiettivamente esaminate.

Gradirei avere da te, caro collega, qualche chiarimento sulla incresciosa situazione e sulle misure che pensi di adottare.⁶²⁵

Nella lettera Parri prendeva quindi decisamente posizione a favore di Modigliani, sulla base di informazioni fornitegli direttamente da non meglio specificati suoi contatti milanesi.

⁶²⁴ Pacchioni al Ministro, *Rapporti personali tra il Sovrintendente Modigliani e il Sovrintendente Pacchioni*, 21 novembre 1945, p. 6, ACS MPI AABBA Div. I pers. cessato 1956 b.118.

⁶²⁵ Parri ad Arangio Ruiz, 1 novembre 1945, ACS MPI AABBA Div. I pers. cessato 1956 b.118.

Egli faceva propria la loro sorpresa per la cattiva accoglienza riservata da Pacchioni e dai suoi sostenitori a Modigliani. Il Presidente insisteva sui meriti di quest'ultimo nei confronti del patrimonio milanese e sul suo diritto ad una compensazione per il trattamento subito durante il regime fascista. Tornava quindi il tema delle circostanze della rimozione del funzionario da Milano. Il Presidente si associava quindi a Modigliani nel ritenere il trasferimento una prima forma di persecuzione da lui subita, nonostante precedesse le leggi razziali.

La mancata accoglienza favorevole del suo rientro, stando alle fonti di Parri, sarebbe risultata incomprensibile anche agli occhi di osservatori stranieri. Egli ricordava infatti la buona reputazione di cui godeva Modigliani anche all'estero, grazie soprattutto ai contatti da lui mantenuti attraverso sua moglie, che era cittadina britannica.

Oltre a questo, Parri suggeriva che fosse necessario intervenire nella situazione milanese per via delle critiche avanzate da Pacchioni nei confronti dell'Amministrazione. Egli sosteneva infatti che simili insinuazioni non potessero restare senza risposta.

La posizione di Parri era ovviamente molto significativa per via del ruolo da lui ricoperto al momento della redazione della lettera, che rendeva impossibile ignorarne l'opinione. Essa è però interessante anche perché suggerisce che il Soprintendente Pacchioni non doveva avere un sostegno unanime nemmeno in ambiente azionista, nonostante il suo stretto rapporto con il partito. Questo dettaglio era del resto già anticipato dal ruolo svolto da Raghianti, che era il firmatario della lettera di rimprovero.

Quale che fosse l'identità degli informatori di Parri, il fatto che egli fosse stato coinvolto in quella che era una disputa locale dimostra certamente l'influenza di Modigliani. I suoi contatti riuscirono infatti a intercedere persino presso il Presidente del Consiglio.

Come già notato, lo schieramento di quest'ultimo a favore di Modigliani non poteva non influenzare il Ministro, che l'11 novembre inoltrò la lettera alla Direzione Generale chiedendo una relazione aggiornata sulla vicenda.

Questo memorandum preparato in risposta dalla Direzione Generale permette di capire in modo ancor più chiaro della corrispondenza sopra citata quale fosse l'impressione di quell'ufficio sulla condotta di Pacchioni e di Modigliani e sul conflitto tra i due:

Il Modigliani ha avuto dal Ministero incarico di Ispettore superiore per la Lombardia, Emilia e Veneto. Effettivamente c'è stato qualche attrito tra il Soprintendente Pacchioni e il Modigliani, di cui il Ministero è edotto e la cui responsabilità non si può addossare tutta al Pacchioni. Peraltro questi, funzionario egregio e persona rettilissima, promotore di un CL tra i Soprintendenti del Nord che funzionò da direzione generale in antitesi con Padova, ha effettivamente dimostrato, nella sua azione dopo la liberazione qualche manchevolezza e qualche veduta eccessivamente personale, tanto che il Ministero gli ha diretto una lettera di rimprovero. Deve dirsi peraltro che nella sua azione e nei suoi propositi il P. trovò sempre appoggio pieno da parte degli organi alleati i quali hanno appoggiato le sue vedute in contrasto con quelle di Modigliani. Cade quindi l'asserzione contenuta nelle informazioni.

Per la sospensione e successivo collocamento a riposo dell'arch. Chierici Soprintendente ai Monumenti e il contrasto fra il Soprintendente alle Gallerie Pacchioni col Modigliani, si è determinato negli uffici della tutela artistica di Milano una situazione incresciosa e non priva di gravità di cui il Ministero è consapevole e alla quale ha cercato di ovviare senza peraltro riuscirvi sinora date le difficoltà riscontrate per destinare a Milano un

Soprintendente adatto. Tuttavia si spera di poter risolvere la questione con una soluzione che tenga conto sia delle giuste esigenze di Modigliani che del riguardo dovuto ai meriti del Pacchioni.⁶²⁶

Il memorandum esprimeva una posizione molto bilanciata tra i due contendenti, e riconosceva il fatto che lo scontro tra i due non poteva essere ritenuto completamente responsabilità del Soprintendente.

Mentre nel rapporto i meriti di Modigliani erano dati per scontati, probabilmente perché già elencati nella lettera di Parri, quelli di Pacchioni erano esplicitamente dichiarati.

In particolare la Direzione Generale citava il ruolo del Soprintendente come promotore del Comitato del CLNAI, sostenendo con una certa esagerazione che questo avesse operato come una Direzione Generale alternativa a quella padovana.

Si trattava di una descrizione inesatta. Essa però rifletteva il fatto che le Soprintendenze settentrionali, compresa quella milanese, avevano sviluppato entro la fine del conflitto una significativa tendenza ad agire autonomamente. Gli uffici settentrionali avevano infatti dimostrato di potersi coordinare tra loro indipendentemente dal Ministero padovano.

L'interpretazione del memorandum era dunque più vicina alla realtà di quanto potesse sembrare ad una prima impressione. Pacchioni poteva infatti rivendicare una serie di meriti, anche politici, per la sua gestione della Soprintendenza durante il conflitto.

Un altro elemento a favore del Soprintendente era anche il buon rapporto da lui avuto con gli ufficiali MFAA, che lo avevano inizialmente sostenuto contro Modigliani. Questo dettaglio, a giudizio della Direzione, smentiva l'informazione ricevuta da Parri riguardo alla reazione degli osservatori stranieri, sempre ammesso che la lettera si riferisse agli ufficiali alleati. Come già notato, è infatti possibile che il Presidente si riferisse semplicemente alle numerose conoscenze del funzionario nei paesi anglosassoni.

Il memorandum però suggeriva che il buon rapporto con gli alleati fosse tra i pochi elementi positivi nella condotta di Pacchioni dopo la Liberazione, giudicata complessivamente in modo negativo. Esso si riferiva soprattutto alle iniziative di Pacchioni sul Poldi Pezzoli, e all'intervista rilasciata in tema. La valutazione però considerava probabilmente anche altri elementi, come la lentezza nell'operato della Soprintendenza a causa delle tensioni interne.

Nonostante l'impostazione conciliante, il memorandum riconosceva la gravità della situazione generale milanese e la necessità di trovare una soluzione equilibrata. La Direzione ammetteva però di non aver ancora individuato quale potesse essere.

La lettera di risposta a Parri preparata dal Ministro riprendeva molte delle considerazioni del Memorandum. I giudizi espressi in quest'ultima erano però molto più moderati, e una maggiore enfasi era posta sul ruolo del Ministero nella vicenda:

Caro Presidente,

⁶²⁶ Direzione Generale Antichità e Belle Arti alla Segreteria del Ministro, *Memorandum*, s.d., ACS MPI AABBA Div. I pers. cessato 1956 b.118.

La situazione delle Soprintendenze alle Gallerie ed ai Monumenti di Milano e i rapporti, in particolare, tra il dott. Pacchioni ed il Prof. Modigliani mi sono ben note e da tempo si stanno facendo sforzi da parte del Ministero per avviare a soluzione i problemi relativi.

Il prof. Modigliani fu riassunto in servizio [...] e col suo gradimento fu nominato ispettore ministeriale per le regioni dell'Alta Italia con l'incarico di coordinare l'azione per la protezione e il recupero del nostro patrimonio artistico in quelle regioni e facilitare il collegamento degli organi locali con il Ministero.

Il suo incarico determinò qualche attrito con il Soprintendente alle Gallerie di Milano dott. Pacchioni, persona peraltro di indubbia esperienza e lealtà e di meriti anche politici non discutibili, in quanto, nel periodo clandestino, si rese promotore di un CL tra i Soprintendenti dell'Alta Italia, CL che funzionò in antitesi con la Direzione Generale delle Arti di Padova.

Il Ministero ed io stesso con lettere personali rivolgemmo un chiaro ammonimento ai due funzionari perché componessero [i contrasti] la cui origine risiedeva più che altro in diffidenze di carattere personale, ma il dissidio ha ricevuto, purtroppo, nuovo alimento, da liti, anche di carattere politico, tra il personale degli uffici.

Le autorità alleate hanno mostrato in genere maggiore propensione per il Pacchioni, mentre il Ministero non ha potuto spiegare piena azione, e poiché Milano è sotto il governo alleato e perché la deficienza di personale non ha consentito di destinare a quella sede un funzionario adatto e di grande esperienza.

Comunque, anche se per ora non sono in grado di comunicarti decisioni definitive sulla questione, posso assicurarti che si stanno facendo e si faranno tutti gli sforzi perché questa sia risolta contemperando le giuste esigenze del Modigliani con il riguardo dovuto al Pacchioni e con le superiori necessità dell'Amministrazione.⁶²⁷

Come si può vedere, la lettera insisteva infatti sul fatto che le autorità centrali erano a conoscenza della situazione milanese, e che il Ministero aveva più volte tentato di appianare le divergenze tra i due funzionari. Esso però fino al rientro della Lombardia tra le regioni sottoposte all'Amministrazione italiana non aveva avuto sufficiente autorità per intervenire in modo incisivo.

Restava quasi identica la nota sui meriti di Pacchioni durante il conflitto. Non erano ripetute invece le note negative, del resto già considerate nella lettera di Parri, che quindi ne era informato.

Al loro posto, la lettera segnalava i diversi richiami inviati dal Ministero a Pacchioni e Modigliani perché appianassero le loro differenze.

Era invece citato, seppure in termini diversi, il maggior sostegno manifestato dagli alleati verso Pacchioni, utilizzato per giustificare lo scarso successo del Ministero nel risolvere la situazione. La lettera riferiva anche la natura soprattutto personale del conflitto tra Pacchioni e Modigliani, e conteneva persino un accenno al ruolo della Wittgens, richiamata nel riferimento alle liti tra il personale degli uffici.

La lettera concludeva promettendo ogni sforzo per la risoluzione della questione. In effetti entro poche settimane il Ministero avrebbe preso una decisione e messo fine ai contrasti, probabilmente anche grazie alla pressione esercitata da Parri con la sua lettera.

Alla fine di novembre Arangio Ruiz scrisse infatti a Pacchioni comunicandogli di avere raggiunto una decisione riguardo alla situazione milanese, di cui riconosceva l'insostenibilità:

⁶²⁷ Arangio Ruiz a Parri, s.d., ACS MPI AABBA Div. I pers. cessato 1956 b.118.

Caro Pacchioni,

ho ricevuto le tue relazioni del 21 Novembre sui tuoi rapporti con Modigliani e sull'operato della Dott. Wittgens.

Da questo e da quanto mi ha riferito Ragghianti, comprendo che la situazione creatasi a Milano è divenuta non soltanto difficile, ma tesa a tal punto da potersi dire insostenibile per un uomo della tua sensibilità.

D'altra parte è innegabile che gli uffici delle sue (sic) Soprintendenze milanesi abbiano urgente bisogno di riorganizzazione e di una direzione energica. Essi, dopo la felice prova data, in gran parte per merito tuo; con la costituzione del Comitato di Liberazione, non sono stati, a liberazione avvenuta, pari al loro compito, tanto che mi risulta che pochissimi passi sono stati fatti da Milano, in confronto di altre regioni, nell'opera di ricostruzione dei danni di guerra durante il regime dell'AMG.

Per tutte queste considerazioni sono venuto nella determinazione di effettuare il tuo trasferimento a Roma, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna che, come sai, è un Istituto autonomo, dove tu potrai esplicare un'opera assai utile in questo momento di ripresi contatti internazionali, per la valorizzazione dell'arte moderna e contemporanea per la quale mi sembra che tu sia uno dei pochi se non l'unico soprintendente competente.

Potrai dare provvisoriamente le consegne della Soprintendenza alla Signorina Wittgens, in attesa che io destini a Milano altro Soprintendente.⁶²⁸

La decisione del Ministero fu quindi di rimuovere Pacchioni dall'incarico, soprattutto per via della mancanza di progressi dopo la Liberazione. La valutazione della condotta del Soprintendente non era però negativa, e la lettera ne riconosceva i meriti nella costituzione del Comitato presso il CLNAI. Essa però presentava la decisione di sostituirlo come parte di una riorganizzazione degli uffici milanesi vista la difficoltà della situazione.

La lettera tentava anche di presentare il trasferimento in una luce positiva. La sua destinazione avrebbe dovuto essere la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, vale a dire alla stessa Soprintendenza in cui era stato inizialmente destinato Modigliani dopo la riassunzione. Si trattava di una collocazione dovuta secondo il Ministro soprattutto alla competenza di Pacchioni in tema di arte contemporanea, che lo rendeva particolarmente adatto a seguire la ripresa di contatti internazionali della GNAM.

La lettera ordinava a Pacchioni di consegnare la Soprintendenza alla Wittgens, che ne avrebbe assunto la gestione fino alla nomina del nuovo Soprintendente.

Questo primo ordine non ebbe però immediatamente seguito, ufficialmente per difficoltà logistiche. Dopo una lunga insistenza per restare nella propria sede, il 6 gennaio successivo Pacchioni ricevette invece da Bianchi Bandinelli l'ordine di trasferimento alla Soprintendenza ai Monumenti di Milano⁶²⁹. Si trattava di una concessione alla riluttanza a spostarsi manifestata da Pacchioni. Il Ministero dimostrava però di non voler rinunciare alla strategia elaborata nei mesi precedenti, come confermarono le sue azioni successive.

Alla metà dello stesso mese fu infatti nominato il nuovo Soprintendente alle Gallerie di Milano. La scelta cadde, non sorprendentemente, su Modigliani, il cui incarico di collegamento era diventato superfluo.

⁶²⁸ Arangio Ruiz a Pacchioni, 30 novembre 1945, ACS MPI AABBA Div. I pers. cessato 1956 b.118.

⁶²⁹ L'incarico fu comunque di breve durata, e nel giugno 1949 Pacchioni fu trasferito questa volta presso la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze.

Modigliani tornò quindi a dirigere l'ufficio che era stato suo, e in cui aveva ambito a rientrare fin da quando era stato spostato. Egli vi rimase fino alla propria morte, avvenuta nel giugno 1947.

La sua condotta di Soprintendente continuò ad essere apprezzata dal Ministero, che gli riconobbe il merito di essere finalmente riuscito a riavviare la ricostruzione dei musei di sua competenza. Il suo impegno ne avrebbe permesso una parziale riapertura già nel 1946, come attesta la sua ottima valutazione per quell'anno:

È da considerarsi il più attivo energico e intelligente dei nostri soprintendenti, e a tali sue qualità si deve la parziale riapertura della Galleria di Brera e il progresso di restauro del restante edificio, nonostante le molte difficoltà; si deve l'aver superato gli ostacoli per una ricostruzione del Poldi Pezzoli, anche se il non facile temperamento soggettivo del Modigliani abbia creato talvolta qualche disagio.⁶³⁰

Il giudizio sul Soprintendente era quindi ancora decisamente positivo. Ciononostante, era ben chiara all'Amministrazione centrale la parte di responsabilità della situazione milanese che andava attribuita a Modigliani e alla sua ambizione di riottenere il proprio ruolo.

Nel complesso, la vicenda delle due Soprintendenze milanesi all'indomani della Liberazione rappresenta un episodio estremamente significativo, anche per lo spessore delle personalità coinvolte. Essa attesta la difficile situazione in cui si trovò l'Amministrazione delle Arti nell'immediato dopoguerra, quando dovette organizzare ricostruzione e rientro delle opere d'arte mentre erano in discussione anche i progetti di riforma dei suoi uffici.

Alle discussioni e proposte di riforma si aggiungeva poi il problema del personale, ampiamente influenzato dalla nuova situazione politica. Era infatti necessario reintegrare il personale espulso dall'Amministrazione per motivi politici o razziali, e procedere nei confronti del personale responsabile di cattiva gestione o compromesso con il fascismo.

In questo, la vicenda della nomina di Modigliani e della situazione milanese rappresentò un laboratorio dove si intrecciarono diversi fattori: la sperimentazione di una nuova figura all'interno dell'Amministrazione; il reintegro e la compensazione del personale discriminato durante gli anni del regime e le possibili conseguenze di tali reintegri sul personale rimasto in servizio; le difficoltà di Soprintendenze e Ministero di ripristinare i normali rapporti gerarchici dopo la fase di crisi dell'Amministrazione centrale; l'influenza degli schieramenti politici nell'operato dell'Amministrazione, oltre ovviamente alla necessità di contrastare gli interessi speculativi che potevano condizionare le scelte in merito alla ricostruzione.

La vicenda e la sua conclusione dimostrano quindi alcuni aspetti dei problemi che l'Amministrazione delle Arti incontrò nel processo di riforma e di riadattamento dopo la parentesi del fascismo e della guerra. Esse illustrano come le incertezze legate ai cambiamenti nell'Amministrazione potevano condizionare l'importantissimo operato delle Soprintendenze nella gestione dell'emergenza ancora in corso. Si tratta di un problema sentito soprattutto nel caso del restauro, spesso urgente, dei danni di guerra.

⁶³⁰ Ministero della Pubblica Istruzione, *Scheda di Valutazione anno 1946. Ettore Modigliani*, ACS MPI AABBA Div. I pers. cessato 1956, b.118.

7.3 *Com'era e dov'era? Il dibattito tra Berenson e Bianchi Bandinelli sulla ricostruzione di Firenze*

Come già notato, il problema del come gestire la ricostruzione fu forse il più complesso e dibattuto tra quelli che impegnarono l'Amministrazione delle Arti nel dopoguerra.

Si è già accennato alla scarsità dei fondi disponibili per la ricostruzione e al rischio che le distruzioni fossero sfruttate per lucrare dai proprietari degli edifici vincolati o dagli speculatori.

La questione più complessa da affrontare fu però la definizione dei criteri per la ricostruzione. Occorreva infatti stabilire *quanto* del patrimonio artistico dovesse essere ricostruito, e soprattutto *come* dovessero avvenire gli interventi sui monumenti danneggiati.

Si trattava di una questione già anticipata da episodi come il dibattito seguito al crollo del Campanile di San Marco nel 1902. In questo caso però la dimensione del problema era decisamente più ampia per via dell'entità delle distruzioni subite dal patrimonio monumentale.

I criteri di restauro erano stati teoricamente definiti nella Carta di Atene agli inizi degli anni '30, a cui erano seguite in Italia le Istruzioni per il restauro dei monumenti del 1938⁶³¹.

Nel caso specifico dei danni bellici, le prime strategie di intervento furono elaborate nel già citato convegno dei Soprintendenti del 1942. Esse furono poi meglio definite dalla circolare della Direzione Generale ad agosto del 1944. Quest'ultima però si concentrava soprattutto sugli interventi urgenti e non forniva istruzioni dettagliate per il restauro definitivo, limitandosi a ricordare che la decisione finale sui progetti di ricostruzione sarebbe spettata alla Direzione Generale.

Bisogna anche notare che il problema della ricostruzione postbellica era complicato da una serie di considerazioni non strettamente tecniche. Vista la complessità della questione, la riflessione su come affrontare il problema non rimase soltanto all'interno dell'Amministrazione delle Arti, ma si diffuse anche presso un pubblico più ampio. Spesso infatti il tema non era solamente la ricostruzione dei singoli monumenti ma di interi quartieri. Le Soprintendenze erano coinvolte anche nell'elaborazione dei piani regolatori. Di conseguenza nell'immediato dopoguerra si aprì un denso dibattito sulla ricostruzione, che coinvolse soprattutto urbanisti e studiosi.

Nell'ambito di questa discussione pubblica, l'episodio più noto fu certamente il dibattito sulla ricostruzione di Firenze, iniziato con un intervento di Bernard Berenson sul primo numero della rivista "il Ponte" nel 1945.

Egli scrisse un articolo dal titolo *Come ricostruire la Firenze demolita*, che partiva dalla definizione dei quartieri distrutti come una manifestazione del pittoresco, il che dava loro un valore storico ed artistico maggiore di quello

⁶³¹ Mentre la Carta di Atene era piuttosto permissiva in tema di interventi di restauro sui monumenti non archeologici, le Istruzioni suggerivano invece una maggiore cautela, rivendicando allo Stato il completo controllo degli interventi di restauro. Esse inoltre proibivano tassativamente "ogni opera di completamento o di ripristino o comunque l'aggiunta di elementi che non siano necessari per la stabilità, la conservazione e la comprensione dell'opera". Come nota Monti, però, le tre categorie potevano comprendere "quasi tutti gli interventi possibili", e quindi la proibizione rappresentava più che altro una "salvaguardia formale dell'amministrazione, mentre alla pratica si vuole lasciare un largo ventaglio di giustificazioni" (Monti 1995 p.10). Il testo delle Istruzioni per il restauro dei monumenti è stato pubblicato in Monti 1995 pp. 34-5. Sulle tecniche e teorie del restauro alla fine del conflitto vedi anche Treccani 2008 pp. 5ss.

dei singoli edifici che li componevano. Proprio per questo egli riteneva dovessero essere ripristinati completamente, comprese le porzioni non monumentali. Egli suggeriva quindi una ricostruzione integrale, sul modello di quella del Campanile di San Marco:

Se invece noi amiamo Firenze come un organismo storico che si è tramandato a traverso i secoli, come una configurazione di forme e di profili che è rimasta singolarmente intatta nonostante le trasformazioni a cui sono soggette le dimore degli uomini, allora essi vanno ricostruiti al modo che fu detto del Campanile di San Marco, "dove erano e come erano".⁶³²

Secondo lo studioso, quindi, la ricostruzione in identico dei quartieri del Lungarno distrutti dai tedeschi sarebbe stata necessaria a preservare lo spirito storico della città. La proposta di Berenson era di basarsi sulle riproduzioni dell'area, realizzate negli anni con diversi mezzi, per ricostruirla identica al suo aspetto originale.

Si trattava di una proposta non impossibile ma certamente molto complicata da realizzare. Gli edifici in questione erano infatti in gran parte residenziali e non strutture monumentali. Berenson però si limitava a sostenere che il problema dei costi fosse risolvibile semplicemente con un po' di buona volontà. In particolare egli riteneva sufficiente la ricostruzione in forma identica delle pareti esterne degli edifici, mentre l'interno avrebbe potuto essere munito di tutti i comfort.

Lo studioso si opponeva decisamente all'idea di costruire nei dintorni dei ponti distrutti edifici più moderni. Berenson era anche contrario all'ipotesi, già ventilata sulla stampa, di rimuovere le rovine e lasciare affacciato sull'Arno il quartiere medioevale di Borgo San Jacopo. Egli infatti riteneva quest'ultimo esteticamente inadatto a fronteggiare il lungarno Acciaiuoli. La principale ragione della sua contrarietà a queste due proposte era però il fatto che i Lungarni erano uno degli elementi visivamente più riconoscibili di Firenze:

Resta una ragione ancora più forte per respingere ogni proposta eccetto quella di ricostruzione integrale. È che per secoli quando si pronunciava o si leggeva il nome "Firenze", l'immagine viva che prima balenava alla mente era quella del Ponte Vecchio e del lato opposto dell'Arno come lo si vedeva passando per il Lungarno Acciaiuoli. Seguivano, pensandoci su, altre immagini, ma come estensioni e come particolari: il Duomo, il Battistero, Piazza della Signoria, questa o quella chiesa o piazza o palazzo. Esse completavano e riempivano ma non alteravano la prima spontanea evocazione. Se non la si ricostruisce, si verrebbe a sostituire l'immagine mnemonica della Firenze che noi e che i nostri predecessori hanno conosciuto per generazioni con qualcosa che rompe così violentemente la tradizione, che a prima vista non si riconoscerebbe più l'identità e saremmo costretti a ricostruirla rimettendo insieme questo e quel frammento di ricordo visivo. Ciò può lasciare indifferente l'abitante utilitario, ma non il cittadino a cui è noto il passato della sua città, è cosciente di ciò che il suo aspetto tradizionale significa per lui. Un'importanza ancora maggiore acquista per il forestiero che, appunto perché non ha con il luogo alcun rapporto di vita pratica quotidiana, può contemplarlo come una emanazione di pura bellezza, che esprime il gusto di un popolo più sensibile artisticamente di alcun altro popolo che l'Europa abbia conosciuti negli ultimi duemila anni.⁶³³

Rinunciare alla costruzione in identico sarebbe quindi stato a suo dire un errore, perché avrebbe alterato definitivamente l'immagine consolidata della città, e quindi la sua stessa identità. Egli sottolineava che una simile eventualità sarebbe stata un problema soprattutto per i visitatori. Questi ultimi infatti non avrebbero potuto conciliare le loro aspettative con il reale aspetto di Firenze. Si sarebbe quindi trattato di una perdita incalcolabile per quanti tenevano alla tradizione ed al passato della città.

⁶³² Berenson 1945 p. 34-5.

⁶³³ Ibid. p.36.

Berenson non si limitava però a proporre questa soluzione per le parti distrutte dei lungarni. Egli aveva infatti lo stesso suggerimento per il ponte di Santa Trinita. Lo studioso proponeva di ricostruirlo, per poi aspettare che col passare del tempo la struttura ricominciasse ad avere l'aspetto precedente alla sua distruzione:

La Firenze che noi conosciamo come opera d'arte rimarrebbe un frammento senza il Ponte a Santa Trinita. Certo vi sono delle difficoltà a ricostruire una struttura di curve così sottili, di modellato così delicato, di patina così eburnea. Anche qui credo di poter affermare che si tratta di una questione di buona volontà e pazienza.⁶³⁴

A differenza degli edifici pittoreschi di cui trattava il resto dell'articolo, il ponte era un monumento importante. In questo caso quindi il paragone con il campanile di San Marco era decisamente più calzante. La proposta di Berenson non prevedeva però l'utilizzo del materiale recuperato nella ricostruzione. Egli infatti immaginava un rifacimento *ex novo* del ponte, la cui struttura si sarebbe poi lentamente usurata.

La ricostruzione fiorentina, spiegava ancora Berenson, era ancor più significativa perché a suo giudizio avrebbe potuto rappresentare un esempio per altre città:

Napoli e Palermo hanno sofferto danni particolari maggiori di Firenze, ma apparentemente non in modo da minacciarne l'aspetto tradizionale. La prima grande città dove si presenta questo pericolo è Firenze, e ciò che si fa qui sarà quasi certamente considerato come un esempio da seguire nelle città del settentrione. Basta questo per renderci doppiamente cauti in ciò che stiamo per fare qui.⁶³⁵

Berenson non offriva alcun esempio delle distruzioni subite dalle città settentrionali paragonabili per impatto sull'immagine della città a quelle fiorentine. Al momento della redazione dell'articolo, nel marzo 1945, non era infatti ancora nota con esattezza l'entità definitiva dei danni, ma vista la perdita di numerosi monumenti iconici l'idea che Firenze potesse essere un laboratorio per le strategie da adottare nel resto d'Italia era tutto sommato ragionevole. Un esempio, certamente ignoto a Berenson al momento della redazione dell'articolo, avrebbe potuto essere il caso dei ponti di Verona, anch'essi fatti saltare dai tedeschi, la cui ricostruzione sollevava problemi simili.

Ovviamente, il caso di Firenze era particolarmente importante per via della straordinaria notorietà della città e del suo centro storico. La sua ricostruzione era proprio per questo simbolicamente importante, non solo agli occhi del pubblico italiano.

La proposta di Berenson suggeriva probabilmente la strategia migliore dal punto di vista della promozione turistica delle città d'arte italiane. Una ricostruzione integrale come quella da lui prospettata sarebbe però stata un'indubbia forzatura, soprattutto perché si trattava di strutture non monumentali.

Inoltre, l'aspetto a suo dire più caratteristico della Firenze distrutta, ossia la sua natura "pittoresca", era assolutamente impossibile da riprodurre. Questa infatti era il risultato di una somma di circostanze e non solo di uno stile architettonico. L'analisi di Berenson sembrava quindi riflettere un gusto estetico personale, e soprattutto il suo legame affettivo con la città di Firenze. Essa ebbe però il merito di suscitare un vivace dibattito sulla ricostruzione del paese, con particolare riferimento al suo patrimonio storico ed artistico.

Nel numero successivo della stessa rivista, Bianchi Bandinelli rispose polemicamente all'articolo di Berenson, con un intervento dal titolo *Come non ricostruire la Firenze demolita*. Il nuovo Direttore Generale, pur dichiarando di

⁶³⁴ Ibid. p. 37.

⁶³⁵ Ibid. pp. 37-8

stimare profondamente Berenson e la sua opinione, premetteva di essere in completo disaccordo con lo studioso americano. Egli anzi rivendicava il fatto che proprio la stima da lui nutrita come la migliore prova della natura disinteressata della propria risposta.

Bianchi Bandinelli spiegava chiaramente di considerare la ricostruzione di Firenze così come proposta da Berenson una forma di “falso antico”. Una simile idea poteva risultare tollerabile se non piacevole all’interno di una fiera o mostra etnografica, ma non avrebbe certamente potuto essere adottata in una città come Firenze:

Al pensiero che qualche cosa di simile possa divenir stabile e perpetuo, che si possa dare un cuore artificiale alla nostra Firenze, solo per non deludere i turisti abituati alla stereotipa cartolina del Ponte Vecchio con le sue case specchiate nell’Arno, non possiamo fare a meno di sentirci orripilare e di desiderare subito di non seguire ad abitare in una città falsa, come questa sarebbe.⁶³⁶

Egli criticava quindi l’idea che si potesse ricostruire una città viva ed abitata in modo da mantenerne l’immagine da cartolina, perché si sarebbe trattato di una forzatura e di una falsificazione del suo reale aspetto.

La proposta di Berenson, proseguiva Bianchi Bandinelli, era certamente il prodotto del suo amore per Firenze. Questo però non bastava a legittimarne un rifacimento:

Quell’amore per l’intatta visione di Firenze antica, che anche io sento vivissimo, non avrebbe mai permesso la volontaria manomissione di quell’organismo. Ma ormai intatto non è più, ormai esso più non esiste, e piuttosto che una verginità artificiale e chirurgica, noi preferiamo offrire una delusione a coloro che cercheranno ancora, e non ritroveranno, le immagini diffuse dai manifesti delle Compagnie di viaggio o serbate nel loro ricordo, e costringerli ad imparare una nuova bellezza.⁶³⁷

Egli considerava comprensibile la richiesta di Berenson, restio ad ammettere la distruzione di un luogo a lui tanto caro. Bianchi Bandinelli suggeriva però che fosse più opportuno accettarne la perdita, per quanto sgradevole, invece di ricrearne l’immagine fittizia a beneficio dei nostalgici.

Le terribili distruzioni delle città italiane, spiegava infatti l’archeologo senese, avevano avuto anche delle conseguenze inaspettate, rivelando opere d’arte inattese. Egli offriva alcuni esempi di queste scoperte:

Nella Chiesa di Santa Chiara a Napoli, sotto gli stucchi caduti per i bombardamenti, sono apparsi ignoti affreschi trecenteschi; a Pisa, nel Camposanto, dove gli impalliditi affreschi del Gozzoli si sono staccati, si sono rivelati sull’arricciato i disegni preparatori, del Maestro. A Firenze, le quinte cadute di Borgo San Jacopo e di Por Santa Maria hanno posto in evidenza nuovi aspetti e nuovi motivi pittoreschi, che possono sostituirsi a quelli di prima con piena legittimità di autenticità e con non minore bellezza.⁶³⁸

Egli utilizzava le scoperte straordinarie che si ebbero durante i restauri dei danni di guerra, come nel caso di Pisa e Napoli, per spiegare che i cambiamenti provocati dalle distruzioni potevano non essere completamente negativi. Nel caso di Firenze, Bianchi Bandinelli sosteneva che gli edifici diventati visibili da nuove prospettive potevano essere altrettanto esteticamente godibili di quelli dei quartieri esistenti prima della guerra.

⁶³⁶ Bianchi Bandinelli 1945 p.115.

⁶³⁷ Ibid. p. 116.

⁶³⁸ Ibid. p. 116.

L'intervento proseguiva quindi tentando di confutare la tesi di Berenson riguardo all'incompatibilità tra l'aspetto del lungarno Acciaiuoli e la parte sopravvissuta di Borgo San Jacopo. L'argomento fondamentale di Bianchi Bandinelli non era però estetico né emotivo, ma contestava la validità teorica di una simile ricostruzione:

In sede teorica poi, sia che si voglia considerare l'arte solo come espressione di personalità individuali, sia che si voglia considerarla come espressione di una società determinata nel tempo e nello spazio, ogni ripristino è condannabile come ripugnante all'estetica, perché imitazione di posizioni spirituali irripetibili, oltre che, come ogni falso, contrario al senso morale.

Nessuno di noi avrebbe il diritto di distruggere un dipinto di un grande Maestro; ma nessuno ha neppure il diritto di rifarlo. Così, Firenze non ha, è vero, il diritto di mutare il proprio volto; ma ha il dovere di non rifarselo di cartapesta.

Arrivo a dire che, in tesi generale, il "ripristino" architettonico dovrebbe essere vietato da una legge per la tutela del patrimonio artistico nazionale e solo autorizzato, di volta in volta, per casi specialissimi.⁶³⁹

Queste considerazioni equiparavano gli interventi sulle strutture monumentali a quelli su pittura e scultura. In essi infatti la sensibilità moderna era arrivata a rifiutare decisamente le ricostruzioni o integrazioni troppo estese e non distinguibili, limitandosi agli interventi conservativi

Per l'architettura il problema è identico; eppure siamo ancora, o quasi, in piena mentalità ripristinatrice.⁶⁴⁰

Bianchi Bandinelli quindi sollevava un punto di principio, e denunciava l'illegittimità della proposta di Berenson, che avrebbe portato alla realizzazione di un vero e proprio falso.

Nonostante queste obiezioni, egli condivideva invece la proposta per il ponte di Santa Trinita. In quel caso infatti la ricostruzione sembrava anche a lui la decisione più opportuna. Egli però rifiutava di definirla un restauro, proprio perché sarebbe stato un intervento troppo integrativo:

Credo che finiremo per concludere affermativamente, per la ricostruzione come era, per quanto tutte le considerazioni prettamente estetiche possano essere contrarie. In certi casi i motivi sentimentali possono essere più forti delle ragioni artistiche, ma sarebbe pericolosissimo generalizzare. Si sia ben convinti che non avremo che un ricordo del ponte originale, non avremo che una copia, con tutti i difetti, le freddezze e le varianti di una copia (E qui sono in disaccordo con un altro amico, che a questo proposito ha sostenuto trattarsi di restauro, solo perché qualche pezzo dell'antico ponte sarà recuperabile; e sono molto in dubbio sull'opportunità di inserire questi pezzi originali nella ricostruzione del nuovo ponte, perché ad un organismo architettonico nuoce gravemente la mancanza di unità cromatica e non ammetterei una falsa patinatura del nuovo per accompagnarla col vecchio).⁶⁴¹

Bianchi Bandinelli ammetteva quindi la possibilità di piegare le considerazioni squisitamente tecniche a ragioni sentimentali. Egli specificava però che doveva trattarsi di eccezioni, e sarebbe stato troppo rischioso generalizzare. Il Direttore teneva comunque a chiarire che il ponte ricostruito in identico non sarebbe stato altro che una copia, e manifestava in accordo con Berenson una tendenziale contrarietà all'ipotesi di utilizzare i frammenti del ponte originale recuperati. Egli riteneva infatti preferibile non compromettere l'integrità

⁶³⁹ Ibid. p. 117.

⁶⁴⁰ Ibid. p. 118.

⁶⁴¹ Ibid. p. 117.

cromatica della struttura, essendo decisamente contrario all'idea di applicare una patinatura per invecchiare le parti ricostruite.

Bisogna notare che questa opinione di Bianchi Bandinelli era in contraddizione con la circolare dell'agosto 1944. Essa però dava istruzioni di carattere generale e non limitate a quel caso specifico, ed egli stesso ammetteva che Santa Trinita avrebbe dovuto rappresentare un'eccezione. Inoltre, la posizione da lui espressa era per sua stessa ammissione non universalmente condivisa. Era quindi perfettamente possibile che il redattore della sezione sui monumenti della circolare, firmata del resto non dall'archeologo senese ma dal suo predecessore, potesse avere una diversa opinione in merito.

Dopo la parentesi dedicata al ponte, l'articolo tornava sulla questione dei lungarni. L'ultimo argomento contro la ricostruzione in identico dei quartieri del Lungarno aveva però un carattere meno tecnico:

Ma anche se non ci fossero tutte le ragioni teoriche, critiche, estetiche, ad opporsi al ripristino della Firenze distrutta (oltre ad altre di carattere pratico, non del tutto trascurabili, ma che pure vogliamo qui trascurare), resta una forte ragione sentimentale, da contrapporre, per lo meno con ugual peso, alle ragioni sentimentali di chi vuol rivedere i Lungarni come erano fissati negli acquerelli dei turisti romantici. Ed è questa: che noi italiani ci rifiutiamo di esser altro che i custodi di un museo, i guardiani di una mummia, e che rivendichiamo il diritto di vivere entro città vive, entro città che seguono l'evolversi della nostra vita, le vicende della nostra storia, elevate o misere che esse siano, purché sincere, purché spoglie di ogni residuo di retorica, libere da ogni fumoso ciarpame dannunziano; perché vogliamo essere, finalmente, un popolo tra gli altri popoli, che dalla presente miseria, dalla presente infelicità e umiliazione, riprende liberamente la strada della propria sorte europea.⁶⁴²

Si trattava secondo Bianchi Bandinelli di un problema che investiva direttamente la dignità del popolo italiano, e in particolare fiorentino. Quest'ultimo aveva diritto secondo lo studioso a non risiedere in una città ricostruita a beneficio dei turisti, ed in qualche modo falsa, ma a vedere la propria storia riflessa negli edifici. Egli quindi rivendicava il diritto dei fiorentini a vivere la propria città come un organismo in continua evoluzione, e non come un museo all'aria aperta sospeso nel tempo a beneficio della nostalgia dei romantici.

Bianchi Bandinelli rifiutava quindi soprattutto l'implicazione che Firenze, e più in generale l'Italia, potessero essere ridotte a mera attrazione turistica immutata nel tempo. Una simile visione avrebbe a suo dire compromesso la dignità del suo popolo ed il suo diritto a determinare liberamente la propria sorte futura accanto alle altre nazioni europee.

Il dibattito sulla ricostruzione di Firenze scatenato dalla proposta di Berenson si protrasse lungamente, con interventi di alcune delle più importanti personalità del settore⁶⁴³.

Nello stesso periodo furono anche pubblicamente dibattuti i criteri per la ricostruzione di numerose altre aree del paese e dei relativi monumenti⁶⁴⁴. La discussione su Firenze fu però certamente quella più d'impatto, per la sua ampiezza e per il calibro degli studiosi coinvolti, ma soprattutto perché essa arrivò ad affrontare più in

⁶⁴² Ibid. p. 118.

⁶⁴³ Fra di essi si segnalano gli interventi di Ragghianti, Pane, Procacci et al. Per una sintesi del dibattito successivo, dedicata particolarmente agli aspetti tecnici e di teoria architettonica, si veda la rassegna contenuta in Bellini 2011 pp. 17ss. Una ben documentata analisi dell'impatto della disinvoltura dei criteri adottati nella ricostruzione postbellica sull'elaborazione della teoria del restauro architettonico e dell'urbanistica negli anni successivi al conflitto è offerta anche da Monti 1995 p. 39 e pp. 45ss.

⁶⁴⁴ Si veda ad esempio la discussione sulla ricostruzione di Napoli citata da Pane 2011 pp. 91ss.

generale il metodo a cui doveva essere ispirata la ricostruzione in Italia. Il dibattito toccò infatti diversi aspetti della questione e numerose competenze. Gli interventi sul tema includevano considerazioni sulla gestione del traffico; sulle funzionalità da attribuire al centro storici; sugli aspetti tecnici e la praticabilità della ricostruzione.

Nel caso di Santa Trinita, come anche di altri tra i più noti monumenti italiani, come Santa Chiara e il Tempio Malatestiano, la decisione sulla strategia da adottare fu affidata ad una commissione. Quest'ultima optò per la ricostruzione in identico del ponte, giustificata come anticipato dal Direttore sulla base dell'eccezionalità del caso⁶⁴⁵.

Questa scelta fu probabilmente il prodotto del vivo desiderio da parte della popolazione di superare l'esperienza della guerra e ritornare alla normalità. Il ripristino del paesaggio urbano e dei monumenti era infatti fondamentale per ricostruire un'immagine familiare a tutti gli abitanti, anche se priva di autenticità. Anche per questo la ricostruzione in identico fu molto più diffusa di quanto auspicato da Bianchi Bandinelli.

Naturalmente, il trauma degli eventi bellici e delle distruzioni da essi provocate non poteva essere semplicemente superato in questo modo. Ad essere colpiti non erano stati solamente i monumenti ma anche case, fabbriche, uffici e soprattutto persone, la cui perdita non poteva essere risolta da una ricostruzione. Il ripristino dei monumenti italiani serviva però a simboleggiare, agli occhi della popolazione, la ripresa della situazione normale dopo la guerra. Esso sarebbe inoltre stato un'occasione per l'Italia di riappropriarsi della propria identità. I monumenti, e più in generale il patrimonio artistico, rappresentavano infatti un elemento costitutivo di quest'ultima agli occhi di una parte della cittadinanza.

Proprio per via di questo valore simbolico dell'opera di restauro, l'attenzione del pubblico italiano non si limitò soltanto a Firenze. L'immediato dopoguerra fu caratterizzato da numerose riflessioni⁶⁴⁶ più o meno critiche sul complesso compito che l'Amministrazione delle Arti si trovava ad affrontare. Tale discussione mise in luce alcuni caratteri fondamentali della sua azione, come la disuniformità delle soluzioni adottate ed i consueti problemi nei rapporti tra i diversi rami della Pubblica Amministrazione.

7.4 I problemi dell'opera di ricostruzione

Come già accennato, data la straordinaria entità delle distruzioni subite dall'Italia, il processo della ricostruzione si protrasse per diversi anni. Questo fu dovuto soprattutto agli enormi costi degli interventi, che ne imponevano la diluizione. Ovviamente però i lavori compiuti nei primi anni furono i più consistenti⁶⁴⁷, e contribuirono a determinare i principi ispiratori della ricostruzione. Si trattava di un problema estremamente complesso, perché a dover essere ricostruiti e restaurati non erano solamente i singoli monumenti. Spesso erano infatti andate

⁶⁴⁵ È quanto sostenne De Angelis d'Ossat in un suo intervento del 1945, che considerava la ricostruzione legittima proprio per via della natura traumatica della distruzione del ponte, del fatto che ne erano state recuperate alcune porzioni e della praticabilità di una sua completa ricostruzione (De Angelis d'Ossat 1945). Il parallelo da lui proposto, quello dell'anastilosi, ampiamente utilizzata in archeologia, fu utilizzato spesso per difendere la scelta di ricostruire in identico utilizzando frammenti recuperati.

⁶⁴⁶ Per una rassegna della discussione sulla ricostruzione, e sulle sue implicazioni simboliche e tecniche, con particolare riferimento a Milano, si veda Pesenti 2008, in particolare p. 216.

⁶⁴⁷ Basti pensare che nel 1946 la Soprintendenza ai monumenti di Firenze aveva 336 cantieri aperti (Treccani 2011, p. 85).

distrutte porzioni significative dei centri storici se non addirittura interi quartieri, come appunto nel caso dei lungarni fiorentini.

Il tema dei restauri postbellici e della ricostruzione dei monumenti italiani è stato ampiamente studiato⁶⁴⁸, sia dal punto di vista architettonico che da quello urbanistico. In questa sezione se ne accenneranno solamente i tratti principali, in modo da chiarire l'enormità del compito dell'Amministrazione e soprattutto le strategie da essa adottate per far fronte ai numerosi problemi.

Proprio per le sue dimensioni, la questione della ricostruzione divenne inevitabilmente il centro di numerosi interessi, speculativi e politici. Anche per questo era necessario per l'Amministrazione delle Arti mantenere un alto grado di attenzione sulla materia.

Si è già accennato al rischio rappresentato per gli edifici di proprietà privata dalla possibilità che i danni bellici fossero sfruttati come scusa per demolire le strutture sottoposte a vincolo e poter quindi disporre liberamente dei terreni⁶⁴⁹. Più in generale, l'Amministrazione era preoccupata dalla possibilità che la distruzione dei centri storici favorisse la speculazione edilizia.

Le Soprintendenze tentarono quindi di influenzare gli interventi anche nel caso del patrimonio non monumentale. A questo scopo esse sfruttavano la propria competenza sui piani regolatori legata al paesaggio, che ipotizzavano comprendesse anche quello urbano.

Esse ottennero quindi di poter condizionare la redazione dei piani regolatori, e per le città che li adottarono, dei piani di ricostruzione.

Una caratteristica fondamentale di questa prima fase fu certamente il ruolo giocato dagli alleati, e dai loro finanziamenti, che permisero la creazione di un numero così alto di cantieri.

In questo primo momento si intervenne su quasi tutti i più noti monumenti rimasti danneggiati nella guerra. L'avvio dei lavori ebbe anche una valenza simbolica. Occorreva infatti rendere visibile la ricostruzione e ripresa del paese per aiutare il morale della popolazione. Questi primi interventi, come nota giustamente Treccani⁶⁵⁰, furono probabilmente quelli più condizionati da questioni esterne all'ambito tecnico, in particolare dalla politica e dagli intenti di propaganda⁶⁵¹.

Già in questa prima fase le soluzioni adottate furono molto varie, anche se si può notare una notevole diffusione delle ricostruzioni in identico. Le pubblicazioni a riguardo, soprattutto quelle di natura più o meno ufficiale, tentarono però di presentare queste scelte come il prodotto di una strategia uniforme⁶⁵².

⁶⁴⁸ Si vedano soprattutto i lavori di Treccani 2008 e Coccoli 2011, che indicano anche la bibliografia precedente.

⁶⁴⁹ Su questo aspetto si veda anche Esposito 2008 p. 43.

⁶⁵⁰ Treccani 2011 p. 83.

⁶⁵¹ Bisogna infatti notare che, agli occhi degli alleati, contribuire al restauro dei monumenti poteva servire a ridurre l'ostilità dei civili italiani nei loro confronti. Si trattava quindi di un tentativo di rimediare a un danno provocato dai loro bombardamenti. Da questo punto di vista anche la ricostruzione in identico poteva avere uno scopo strategico, eliminando alla vista gli effetti dei loro attacchi, e riducendone a lungo termine anche la memoria.

⁶⁵² Treccani 2011 pp.83ss.

Il primo tentativo di carattere ufficiale di descrivere l'insieme degli interventi in corso sui monumenti danneggiati fu compiuto da Emilio Lavagnino, che come ispettore centrale aveva seguito personalmente molti dei restauri in questione. Il testo più interessante da lui redatto fu una sua relazione pubblicata su "Ulisse", datata 1947, in cui egli descrisse anche i principali interventi compiuti fino a quel momento. Si trattava nella gran parte dei casi di interventi di ricostruzione d'urgenza, condotti in attesa di un restauro vero e proprio. Quest'ultimo avrebbe dovuto infatti essere rimandato ad un secondo tempo, quando fossero state condotte le opportune valutazioni⁶⁵³.

Ad esso si unirono numerose altri studi su monumenti specifici o sui criteri da adottare, redatti dai protagonisti della vicenda, di solito in pubblicazioni specializzate⁶⁵⁴.

Queste comunicazioni culminarono nel volume curato dalla Direzione Generale nel 1950. Il libro aveva lo scopo di celebrare l'avanzamento del restauro dei monumenti italiani, ed elogiare l'impegno delle maestranze e dell'Amministrazione italiane. Pur essendo ancora in corso diversi interventi, il volume era concepito come un bilancio dell'opera di ricostruzione e consolidamento dei monumenti e dei musei del Paese. Esso infatti, con un notevole grado di ottimismo, ne proclamava il quasi completamento a 5 anni dalla fine del conflitto.

La prima parte del volume illustrava i criteri ufficiali della ricostruzione e gli interventi compiuti sui monumenti, divisi in *restauri di reintegrazione*, *restauri di ricomposizione*, e *restauri di adattamento e sistemazione*. Per ciascuna di queste categorie esso offriva numerosi esempi, di solito non molto dettagliati, degli interventi in corso⁶⁵⁵.

Questa ricostruzione ufficiale inseriva i restauri all'interno di un piano uniforme, basato su criteri precisi che determinavano il tipo di intervento da compiere a seconda delle condizioni del monumento. La situazione era in realtà però molto più complicata, e i lavori effettivamente eseguiti furono, e spesso sono tuttora, piuttosto controversi.

Riflessioni sugli aspetti negativi della ricostruzione in corso furono formulate sin dall'inizio anche da chi ne era parzialmente responsabile. Un esempio in questo senso fu una delle prime riflessioni generali sui problemi della ricostruzione, pubblicata da de Angelis d'Ossat nel febbraio del 1946⁶⁵⁶, che criticava la gestione della questione. In particolare egli lamentava la mancanza di un coordinamento degli interventi a livello nazionale, e l'assenza di una visione d'insieme dal punto di vista urbanistico. Questa disorganizzazione aveva a suo giudizio portato a interventi di ricostruzione in luoghi dove non sarebbero stati necessari e viceversa.

L'importanza del contributo dell'urbanistica era stata inizialmente riconosciuta dal Ministero, tanto che Ragghianti istituì un ufficio specializzato in materia all'interno del proprio Sottosegretariato. Dopo la conclusione di quell'esperienza il tema aveva però perso importanza anche all'interno dell'Amministrazione delle Arti.

⁶⁵³ Contemporaneamente agli articoli di *Ulisse*, Lavagnino curò sullo stesso tema anche il volume *Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra* (Lavagnino 1947), su cui vedi più avanti cap. 8.5.

⁶⁵⁴ Cito fra gli altri Pane 1944, Giovannoni 1944, De Finetti 1945 e De Angelis 1946. Vedi anche la rassegna in Coccoli 2011.

⁶⁵⁵ Direzione Generale 1950 pp. 13-107.

⁶⁵⁶ De Angelis d'Ossat 1946. Vedi anche Bellini 2011 pp. 21-2, che nota come probabilmente la ragione principale di questi errori fossero probabilmente interessi e speculazioni più che valutazioni sbagliate.

Parte di queste difficoltà era dovuta ad un problema strutturale, ossia la mancanza di efficienza dimostrata dagli uffici deputati, a partire dal Comitato interministeriale. Pesava soprattutto la scarsa risposta del Ministero dei Lavori Pubblici, cui spettava l'esecuzione materiale dei lavori. Esso infatti spesso ignorava le altre amministrazioni coinvolte, a partire ovviamente dalle Soprintendenze⁶⁵⁷.

I lavori di ricostruzione, pur essendo presentati come restauri, non furono infatti affidati ad esperti del settore ma agli ingegneri dei lavori pubblici, generalmente privi di competenze in tema di restauro. La decisione ovviamente rappresentava anche una forma di risparmio. Essa era in perfetta continuità con quanto già previsto per gli interventi urgenti di riparazione durante il conflitto. L'obbligo per le Soprintendenze di rivolgersi ai Lavori Pubblici si era rivelato problematico già durante la guerra, quando la necessità di ricorrere all'aiuto del Genio Civile aveva in più occasioni pericolosamente rallentato le operazioni di protezione dei monumenti e gli interventi di riparazione d'urgenza. La fine del conflitto non aveva migliorato la situazione.

Sul problema tornava poco dopo anche un articolo di Raghianti⁶⁵⁸. Egli, oltre a rivendicare l'efficacia del proprio operato come Sottosegretario per il finanziamento delle riparazioni, commentava appunto l'insensatezza di una simile organizzazione. L'ex Sottosegretario arrivava persino a suggerire di adottare la norma della RSI che trasferiva la competenza alle Soprintendenze⁶⁵⁹.

Come già avvenuto in precedenza, la competenza del Genio civile non fu un problema dove tra questo e le Soprintendenze correvano buoni rapporti. Dove invece i due uffici non si coordinavano, questa rischiava di compromettere l'efficacia dei risultanti interventi. Proprio per questo, nelle analisi successive, l'assegnazione dei lavori al Genio Civile e quindi a uffici privi di competenze artistiche fu considerata dagli studiosi uno dei principali difetti dell'opera di ricostruzione⁶⁶⁰.

Il ruolo del Genio non fu il solo aspetto della ricostruzione oggetto di critica. Si è già accennato alla frequenza con cui si decise la ricostruzione in identico dei monumenti, anche quando sarebbe stata in deroga alle regole internazionali sul restauro. Si trattò di una scelta compiuta consapevolmente dalle stesse persone che avevano contribuito a scrivere queste regole. Di fronte alla prospettiva della perdita di una parte così ampia del patrimonio artistico italiano, essi ritennero però preferibile optare per la ricostruzione, nel tentativo di mantenerne almeno la memoria.

Questa scelta della ricostruzione com'era e dov'era, definizione che per altro si applicava all'aspetto dei monumenti più che ai materiali e ai metodi di costruzione, fu applicata ai ponti veronesi, a Santa Trinita, e a diversi altri monumenti italiani. Vi furono però anche occasioni in cui fu compiuta la scelta opposta, o il risultato fu solo parzialmente quello auspicato⁶⁶¹. Ancor più problematica fu la scelta, compiuta in alcuni casi, di eliminare la stratificazione dei monumenti, ripristinandoli ad unità stilistica precedente ritenuta preferibile dal

⁶⁵⁷ Sul quadro legislativo ed il ruolo del Ministero dei lavori pubblici nella ricostruzione si veda anche la breve nota introduttiva alla rassegna di fonti in Serafini 2011 p. 236.

⁶⁵⁸ Raghianti 1946. Vedi anche Bellini 2011 pp. 22-3.

⁶⁵⁹ Sulla proposta vedi 4.2. Ad ulteriore conferma della consapevolezza del problema si segnala anche l'accordo tra alleati e Soprintendenza per affidare a quest'ultima la gestione diretta degli interventi. L'operazione fu possibile solo grazie ai fondi dell'AMG, che sarebbero stati poi rimborsati dal Ministero (cfr. Coccoli 2017 p.340).

⁶⁶⁰ Si veda ad esempio la valutazione di Barbacci, citata da Casiello 2011 p. 68.

⁶⁶¹ A riguardo cfr. la rassegna presente in Treccani 2011 e, per il Mezzogiorno Casiello 2011.

responsabile dei restauri. È quanto avvenne nel caso di S. Chiara, con la rimozione degli elementi barocchi⁶⁶². In alcuni casi, i monumenti furono addirittura lasciati a rovina, per testimoniare la distruzione. Si trattò però di una scelta piuttosto rara e generalmente temporanea⁶⁶³.

Sin dalla circolare dell'agosto 1944, i criteri elaborati dal Ministero per decidere la strategia della ricostruzione del patrimonio artistico presupponevano la classificazione dell'entità del danno subito dal monumento. Nel caso di danni lievi, si prevedeva semplicemente la riparazione degli elementi danneggiati. Quando invece i danni erano più ingenti si ammetteva sia il ripristino della situazione prebellica sia occasionalmente quello a una fase diversa della costruzione, perché più facile da realizzare o per la scoperta di nuovi elementi a causa dei bombardamenti.

Quanto invece ai monumenti distrutti in modo irrecuperabile, il Ministero giustificava la loro ricostruzione in identico, in deroga alla normativa, nel caso delle strutture in pietra da taglio. Nel caso di queste ultime si poteva istituire il parallelo con la tradizione del restauro per anastilosi, il che avrebbe permesso di considerarla una ricomposizione più che una ricostruzione vera e propria. Questo metodo era applicabile per le costruzioni più antiche, edificate appunto in materiali adatti a simili interventi, ma non sarebbe stato applicabile a tecniche costruttive più moderne.

La realtà dei fatti fu però più complessa. Spesso le ricostruzioni andarono infatti molto oltre la semplice anastilosi. Ancor più frequentemente, la scelta della fase dell'edificio da ripristinare dipese dalle opinioni, se non dai gusti, del responsabile del progetto. Essa non fu quindi sempre un'applicazione fedele della teoria del restauro contemporanea.

Non furono esenti da polemiche nemmeno i restauri delle pitture, compresi gli affreschi. Nella maggior parte dei casi, le riparazioni erano piuttosto semplici, e le sole decisioni significative da prendere riguardavano l'eliminazione o meno delle tracce di precedenti restauri. A volte furono però decisi interventi ancora più importanti, soprattutto nel caso degli affreschi.

Anche in conseguenza del trauma dovuto all'esperienza bellica, e agli stacchi condotti d'urgenza, negli anni successivi al conflitto gli affreschi furono infatti spesso staccati. L'intento di tali misure era di poterli mettere al sicuro nell'eventualità di un altro conflitto, secondo una strategia proposta da studiosi importantissimi quali Roberto Longhi e Cesare Brandi. In alcuni casi però i risultati dell'intervento non furono ottimali⁶⁶⁴.

A differenza dei monumenti, gli interventi sulle pitture furono di norma affidati alle Soprintendenze, e non si ebbero conflitti di competenze. In alcuni casi particolari, come ad esempio per il Cenacolo Vinciano, fu però coinvolto anche l'Istituto Centrale del Restauro. L'interferenza dell'ICR non fu sempre gradita, anche per via delle posizioni molto decise di Brandi, che espresse giudizi profondamente negativi su diversi dei restauri allora in corso, costringendo le Soprintendenze a rivendicare la propria autonomia rispetto all'istituto⁶⁶⁵.

⁶⁶² Vedi Treccani 2008 p.6.

⁶⁶³ Il caso probabilmente più noto e significativo fu la Sala delle Cariatidi a Palazzo Reale di Milano, ma per altri esempi si veda Treccani 2011 p. 90-1.

⁶⁶⁴ Si veda a questo riguardo la rassegna dei "danni da restauro" proposta da Treccani 2011 pp. 99ss, che include anche quelli dovuti agli strappi di affreschi effettuati preventivamente in preparazione di un eventuale nuovo conflitto.

⁶⁶⁵ In particolare si segnala la polemica con Sanpaolesi sui materiali usati per trasferirvi gli affreschi del Camposanto di Pisa, in cui Brandi espresse la sua contrarietà all'uso delle lastre di eternit. Per una sintesi del ruolo dell'ICR nei restauri postbellici si veda anche Borsa 2011.

Anche nella vicenda dei restauri emersero quindi alcuni degli elementi che avevano caratterizzato l'Amministrazione delle Arti durante tutto il conflitto, a cominciare dalla mancanza di uniformità, e dall'occasionale conflitto tra uffici centrali e periferici, oltre ovviamente alla cronica scarsità di fondi. Ad essi si aggiunse anche in questo caso il conflitto con gli altri settori della pubblica amministrazione, dovuto soprattutto alle differenze nelle rispettive priorità. Le strategie adottate ebbero quindi alcuni significativi limiti. Nel complesso, data la difficoltà delle scelte da compiere e l'enormità delle distruzioni subite bisogna però riconoscere la straordinarietà dell'operato dell'Amministrazione in questa occasione.

7.5 I beni mobili: la Mostra triennale delle terre d'oltremare.

L'altro settore dove si concentrarono gli sforzi dell'Amministrazione delle Arti per ritornare alla normalità fu quello dei beni mobili.

Esauriti i rischi causati dai combattimenti, occorre infatti organizzare il rientro nelle sedi originarie delle opere spostate durante la guerra. Si trattava di un processo piuttosto complicato, anche perché le gallerie ed i musei avrebbero dovuto essere riallestiti. Inoltre, in alcuni casi, come in quello dei musei milanesi, gli edifici che li ospitavano erano essi stessi inagibili. D'altro canto, lasciare le opere nei depositi non rappresentava una soluzione praticabile, perché esse richiedevano costante sorveglianza e i ricoveri avrebbero dovuto essere restituiti ai rispettivi proprietari. La dispersione delle opere costringeva poi il personale già scarso dell'Amministrazione a viaggiare continuamente per ispezionarne lo stato.

Le Soprintendenze dovettero quindi a seconda dei contesti organizzare il rientro delle opere nelle loro sedi o individuare dei luoghi, possibilmente in città, che le ospitassero in attesa della sistemazione delle gallerie.

Più complicato era il caso delle opere che non si trovavano nei depositi gestiti dagli uffici di competenza.

Alcune di esse erano state spostate durante il conflitto fuori dalla giurisdizione delle proprie Soprintendenze. Inizialmente la destinazione di queste opere era stata soprattutto l'Italia centrale, ritenuta più sicura perché distante dai confini. Nella seconda parte del conflitto, esse erano invece state trasferite verso nord per allontanarle dal fronte. Alcune delle opere, soprattutto quelle delle Soprintendenze settentrionali, erano state ricondotte nelle proprie regioni già durante il conflitto. Altre erano state però portate in sedi diverse, o più spesso erano rimaste affidate alle Soprintendenze presso cui erano state inviate. Il rientro di queste ultime era quello burocraticamente più semplice, e poteva essere concordato tra le due Soprintendenze coinvolte.

Nel caso invece delle opere affidate ad istituzioni terze, come quelle ospitate in Vaticano, l'organizzazione del trasferimento avrebbe dovuto essere affidata al Ministero. Quest'ultimo infatti ne aveva assunto la custodia secondo quanto pattuito con la Santa Sede.

Vista la loro collocazione, il rientro di queste opere era meno urgente dello svuotamento dei depositi. Inoltre, si ponevano alcuni problemi logistici, come riconosceva anche uno dei Soprintendenti coinvolti, Moschini, in una lettera dell'agosto 1945:

Sapendo che dette opere si trovano a Roma sotto il controllo del nostro Ministero e quindi adeguatamente protette da ogni pericolo, non abbiamo motivo di far premure per il loro immediato ritorno, tanto più che le nostre Gallerie non possono ancora essere sistemate dovendo venir prima riparati i danni di guerra e tenuto conto che le difficoltà

dei trasporti sono ancora notevoli specie quando si tratti di effettuarne così laboriosi e delicati con tutte le garanzie per la sicurezza e la conservazione di opere di un valore tanto inestimabile sotto ogni riguardo.⁶⁶⁶

La lettera, pur chiedendo informazioni sulla tempistica del rientro delle opere, probabilmente per sollecitarlo, riconosceva le difficoltà pratiche della loro riconsegna. Una di esse, già citata e valida per tutte le opere mobili, era la necessità di riparare i danni di guerra subiti dalle gallerie prima di potervene riportare. Il secondo problema, anch'esso comune a tutte le opere mobili ma particolarmente complesso nel caso di quelle più distanti dalla loro sede, era l'inadeguatezza dei collegamenti. Essa avrebbe reso difficile assicurare il trasporto di oggetti tanto preziosi in condizioni adeguate. Esaurita l'emergenza non era infatti più necessario derogare ai normali criteri per il trasporto dei beni culturali, essenziali per evitare danni anche irreparabili.

Alle questioni logistiche citate da Moschini si aggiungeva poi un altro motivo per rimandare il rientro delle opere, ossia il fatto che una parte di esse era esposta nelle già citate mostre in corso alla Galleria Borghese e a Palazzo Venezia. Il Ministero rispose infatti che le opere sarebbero state restituite non appena le mostre fossero finite. Il processo di restituzione si rivelò però ben più lungo di quanto stimato in questa iniziale corrispondenza, probabilmente proprio per gli impedimenti tecnici. I viaggi di restituzione delle opere d'arte proseguirono infatti almeno fino al 1948.

Quelle ospitate in Vaticano, non erano però le sole opere situate fuori dalla giurisdizione delle rispettive Soprintendenze, il cui rientro avrebbe dovuto essere gestito dalla Direzione Generale.

Tra di essi richiedeva particolare attenzione il gruppo di opere della Mostra Triennale delle terre d'Oltremare di Napoli, inaugurata il 9 maggio del 1940.

A differenza dell'altra mostra interrotta dallo scoppio della guerra, quella del Cinquecento a Firenze, le operazioni di rientro delle opere esposte alla Mostra d'Oltremare non coinvolsero la Soprintendenza locale ma furono gestite esclusivamente dalle autorità centrali.

Il mancato coinvolgimento della Soprintendenza nella gestione della situazione rifletteva soprattutto le particolari circostanze che riguardavano la Mostra e l'area relativa.

Trattandosi infatti di un'esposizione celebrativa dell'Italia imperiale, e non di una mostra d'arte, né la Soprintendenza alle Gallerie né quella archeologica di Napoli avevano preso parte all'organizzazione della Mostra. Con lo scoppio del conflitto, la prima si era però trovata costretta a predisporre un deposito aggiuntivo per ospitare le opere esposte nella Mostra, una parte delle quali fu comunque lasciata *in situ*.

Con l'occupazione alleata, il controllo delle vicende connesse alla Mostra era passato nelle mani degli ufficiali della Sottocommissione MFAA. Questi erano particolarmente interessati alla questione perché una parte del materiale archeologico esposto alla Mostra non era di proprietà italiana, e avrebbe dovuto essere restituito alle nazioni di appartenenza.

⁶⁶⁶ Moschini al Maggiore Norman T. Newton (poi inoltrato alla Direzione Generale, *Opere d'arte di Venezia ricoverate a Roma*, 6 agosto 1945, ACS, MPI AABBBAA Div. II 1940-1945 b. 78.

Gli alleati avevano però incontrato diverse difficoltà. Mancavano infatti inventari precisi degli oggetti esposti, e soprattutto non esisteva documentazione in merito alla destinazione di quanto non era stato trasportato nel deposito di Mercogliano. Alcuni oggetti erano infatti stati lasciati nell'area dell'esposizione, mentre altri erano stati ritirati dai rispettivi proprietari alla chiusura dell'esposizione. Nessuno aveva però registrato questi spostamenti, il che rendeva difficile determinare con certezza cosa mancasse. Dopo l'8 settembre, l'area della Mostra era infatti stata lasciata senza sorveglianza, e si erano verificati danni e furti.

Questi erano però proseguiti anche dopo l'occupazione delle strutture da parte dei militari alleati. Di conseguenza, i rapporti redatti dagli ufficiali alleati in occasione delle loro visite riportavano informazioni contraddittorie sugli oggetti, fortunatamente in gran parte calchi, rimasti nell'area.

Gli alleati insistettero per continuare a seguire la questione delle opere della Mostra anche dopo il passaggio di consegne in Campania. Questa richiesta era formalmente dovuta al fatto che l'area rimase occupata dalla Croce Rossa americana fino all'estate del 1945, ma rifletteva anche i problemi incontrati dagli ufficiali MFAA.

A dicembre del 1944, oltre un anno dopo la prima ispezione, la Sottocommissione non aveva infatti un elenco definitivo delle opere mancanti. La situazione aveva quindi suscitato un certo allarme da parte del Ministero.

Per verificare le effettive condizioni delle opere nell'area, nel giugno 1945 fu inviato a Napoli per un'ispezione l'ispettore centrale Romanelli, che riportò i propri risultati in una relazione al Ministro. Romanelli era stato scelto perché archeologo ed esperto dell'Africa romana, da cui provenivano alcuni dei più preziosi reperti esposti. Il funzionario visitò l'area della Mostra ed il deposito di Mercogliano

With the purpose of checking the present condition and location of the items of the Mostra Triennale d'Oltremare and in view of the various doubtful points raised on the above subject by the Officers of the MFAA Subcommittee of the Allied Commission.⁶⁶⁷

Egli era quindi, per sua stessa ammissione, stato incaricato di verificare le reali condizioni degli oggetti proprio perché il Ministero diffidava dei rapporti ricevuti dagli alleati, o almeno delle loro capacità di accertare i fatti.

Una simile manifestazione di sfiducia era abbastanza atipica se si considera che il documento citato sarebbe stato consegnato anche agli alleati. Questa stranezza era confermata dal resto della relazione, il cui tono non era sempre conciliante. Il rapporto di Romanelli rivelava infatti una serie di contraddizioni rispetto ai verbali delle ispezioni precedenti, e suggeriva che almeno alcuni degli atti di vandalismo fossero responsabilità delle truppe alleate. Contemporaneamente però il testo offriva alcune risposte sulla possibile ubicazione delle opere mancanti.

L'invio di Romanelli rifletteva probabilmente anche il desiderio del Ministero di riassumere il controllo del proprio settore di competenza, oltre alla necessità di verificare le effettive condizioni delle opere viste le notizie contraddittorie ricevute.

⁶⁶⁷ P. Romanelli, *Report to His Excellency the Minister. Inspection of works of art and Antiquities formerly stored at the Mostra Triennale d'Oltremare*, 15 giugno 1945, allegato al *Fifth report on the Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare, Naples 1940: Miscellanea*, 29 giugno 1945, NA WO 220/631.

Gli alleati provvidero ad organizzare il rientro delle opere da ricollocare all'estero, ma per quelle prestate dalle Soprintendenze italiane la ricollocazione ebbe tempi piuttosto lunghi. Una volta avvenuto il passaggio di consegne, infatti, le opere del deposito di Mercogliano e rimaste nell'area della Mostra furono affidate alla custodia dal Ministero. Esse quindi subirono la stessa sorte di quelle depositate in Vaticano, con gli stessi rallentamenti legati alle complicazioni logistiche già citate.

Nel complesso, il rientro delle opere fuori giurisdizione fu generalmente gestito direttamente dalle Soprintendenze che le ospitavano. In circostanze particolarmente delicate, la custodia delle opere fu però assunta direttamente dalla Direzione Generale. Di conseguenza, la responsabilità di organizzarne il trasporto, con relativo personale di accompagnamento, rimase in capo a quest'ultima. Si trattava però di occasioni eccezionali, generalmente dovute al fatto che le opere si erano trovate a non dipendere da una Soprintendenza, perché depositate in Vaticano a nome del Ministero o perché prestate ad un'iniziativa esterna all'Amministrazione delle Arti. In entrambi i casi il coinvolgimento nella gestione degli alleati aveva ulteriormente favorito la decisione del Ministero di assumere direttamente la responsabilità delle opere. Questa soluzione avrebbe infatti evitato che gli ufficiali angloamericani si trovassero a stabilire se riconsegnarle alle Soprintendenze di appartenenza o a quella più vicina.

Il Ministero lasciò quindi alle Soprintendenze l'organizzazione dei trasporti dai propri depositi alle città di origine, mentre si assunse direttamente il compito di ridistribuire le opere non custodite dagli uffici locali. Tra queste ultime, oltre a quelle fin qui considerate, vi era anche una seconda categoria. L'Amministrazione centrale dovette anche curare la questione dei beni portati fuori dai confini italiani, il cui rientro avrebbe inevitabilmente avuto tempi ancora più lunghi.

7.6 Il rientro delle opere d'arte sottratte dai tedeschi: Venturi e Siviero

Tra le opere che avrebbero dovuto essere riportate al proprio posto quelle asportate dai tedeschi erano ovviamente quelle che destavano maggiori preoccupazioni nell'Amministrazione delle Arti, essendo le sole di cui non erano note le condizioni ed in alcuni casi nemmeno l'ubicazione. Anche per questo il Ministero dedicò una particolare attenzione al tema, arrivando anche ad individuare personale incaricato esclusivamente del loro recupero.

Si è già accennato alle prime misure prese per ritrovare le opere sottratte ed al compito affidato a Venturi di rintracciarle. Quest'ultimo era entrato in servizio il 9 aprile 1945, con l'incarico di "Commissario per il recupero delle opere d'arte trafugate dai tedeschi"⁶⁶⁸. Si trattava di un compito che era precedentemente stato affidato, con il titolo di Ispettore tecnico, a Petrozziello. Successivamente però, anche su richiesta degli alleati, fu ritenuto preferibile individuare una persona che si occupasse esclusivamente di questo problema. La scelta cadde su Venturi, che era già parte della Commissione consultiva, per via dei suoi contatti con gli alleati. Egli era infatti appena rientrato dagli Stati Uniti, dove aveva trascorso la guerra ed era stato in contatto con la Commissione Roberts e con l'Harvard Group⁶⁶⁹, oltre a godere di un'ottima fama internazionale.

⁶⁶⁸ L'incarico fu però ufficializzato solo a giugno. Per una ricostruzione dettagliata della vicenda rimando a Rovati 2005, che analizza le questioni legate all'incarico a Venturi e le difficoltà incontrate.

⁶⁶⁹ Su cui vedi 3.2.

Venturi avrebbe dovuto collaborare con gli alleati per rintracciare le opere sottratte ed organizzarne la restituzione. Nei fatti però gli ufficiali MFAA procedettero in modo quasi completamente autonomo, nonostante la nomina fosse inizialmente dovuta ad una loro richiesta. Lo studioso italiano si limitò quasi esclusivamente alla compilazione degli elenchi delle opere mancanti, mentre gli alleati procedevano al recupero senza coinvolgerlo⁶⁷⁰.

La situazione giunse ad un punto di crisi intorno al 20 luglio, quando gli alleati annunciarono il ritrovamento delle opere d'arte provenienti da Montecassino nelle miniere di sale di Alt Aussee in Austria⁶⁷¹. Contemporaneamente al Ministero giunse la notizia di un'imminente cerimonia di rientro a Firenze delle opere d'arte recuperate nei depositi altoatesini. La cerimonia si sarebbe effettivamente svolta il 21 luglio, senza che Hartt avesse informato dell'iniziativa gli uffici centrali e nemmeno Venturi⁶⁷².

Pochi giorni dopo, il 26 luglio, il Ministero stabilì di sollevare dall'incarico il Commissario, su richiesta di quest'ultimo. La ragione ufficiale addotta per la decisione fu "il recupero quasi integrale"⁶⁷³ delle opere sottratte. Successivamente però, Venturi stesso suggerì che il motivo principale del suo ritiro fosse proprio la tendenza degli alleati ad agire senza coinvolgerlo⁶⁷⁴.

In effetti, trattandosi di una questione che non riguardava esclusivamente l'Italia, gli ufficiali MFAA svilupparono una serie di procedure per l'identificazione e il rientro delle opere sottratte. A questo scopo fu creato il Collecting Point di Monaco, dove furono raccolte le opere rintracciate prima del rientro⁶⁷⁵.

Nonostante le dichiarazioni del Ministro, la vicenda delle opere italiane era quindi tutt'altro che conclusa. Mancavano infatti ancora all'appello diverse opere asportate, anche tra quelle provenienti dai depositi fiorentini e da Montecassino. Inoltre, la restituzione delle opere non era affatto certa. Il governo britannico e soprattutto quello statunitense erano infatti tendenzialmente favorevoli alla restituzione all'Italia delle opere sottratte, ma la posizione dell'URSS in merito alla questione era diversa.

Essa infatti intendeva requisire alcune opere trovate nella Germania occupata come riparazioni per la sistematica distruzione da parte delle truppe naziste delle collezioni d'arte sul fronte orientale. Nonostante gli ufficiali MFAA stessero procedendo alle restituzioni, non esistevano quindi garanzie del rientro di tutte le opere richieste dall'Italia.

Anche per questo, restava necessaria una figura che rappresentasse gli interessi italiani nella questione. Questo ruolo fu svolto dal già citato Rodolfo Siviero, che il 14 aprile 1945 era stato incaricato dal Ministero di indagare, insieme agli alleati, sulle sottrazioni compiute dai tedeschi. Siviero aveva iniziato diversi mesi prima, durante la clandestinità, il lavoro di raccolta di informazioni in merito e aveva intrecciato buoni rapporti con gli alleati.

⁶⁷⁰ È il caso ad esempio delle opere in Alto Adige, che furono esaminate da Hartt e dal funzionario della Soprintendenza di Firenze Rossi, senza coinvolgere minimamente né il Ministero né Venturi.

⁶⁷¹ Si trattava del più noto tra i depositi europei, dove furono ritrovate anche le opere requisite su ordine di Hitler per il progettato Führermuseum (su cui vedi Schwarz 2014).

⁶⁷² In risposta a questo episodio, la Direzione rimproverò la Soprintendenza. Poggi però rispose spiegando che la decisione era stata presa da Hartt senza alcun preavviso nemmeno per i funzionari fiorentini (cfr. Rovati 2005 pp. 278s).

⁶⁷³ Arangio Ruiz a Venturi, 26 luglio 1945, ACS, MPI, AABBA, Div. III 1929-60 b. 309.

⁶⁷⁴ Cfr. Rovati 2005 p. 280.

⁶⁷⁵ Su cui vedi Smyth 1988 e Nicholas 2009.

In questa prima fase, quindi, i ruoli di Siviero e Venturi erano quindi collegati, ma nettamente distinti agli occhi del Ministero. Il primo, con il suo Ufficio Recupero, avrebbe dovuto solamente indagare sugli spostamenti delle opere. Venturi avrebbe invece rappresentato gli interessi del Governo italiano nelle trattative per la restituzione, utilizzando in sede diplomatica le informazioni raccolte da Siviero. Inoltre, l'incarico di Venturi era interno al Ministero della Pubblica Istruzione, mentre quello di Siviero era il risultato di un accordo tra quest'ultimo, il Ministero della Guerra e le autorità alleate.

Dopo le dimissioni di Venturi, i suoi compiti avrebbero dovuto essere assunti da Ragghianti, che intendeva includerli tra le competenze del proprio ufficio⁶⁷⁶. Egli però entro immediatamente in conflitto con Siviero, di cui diffidava per il suo passato poco limpido e il suo legame con il SIM.

I contrasti tra i due funzionari condussero ad uno scambio di accuse anche molto pesanti, e Siviero arrivò addirittura a insinuarne il coinvolgimento del Sottosegretario in una delle vicende da lui indagate⁶⁷⁷. Le accuse contro Ragghianti furono ovviamente smentite, ed egli chiese nuovamente la soppressione dell'Ufficio Recupero.

La richiesta del Sottosegretario era stata appoggiata anche da Parri, ma Siviero godeva a sua volta di un significativo sostegno, a partire dal Direttore Generale Bianchi Bandinelli. Come nota giustamente Rovati⁶⁷⁸, il fattore decisivo fu però la presa di posizione a favore dell'Ufficio Recupero e di Siviero degli alleati, e soprattutto dell'ammiraglio Stone. L'opinione di questi ultimi era ovviamente fondamentale, dato che erano proprio gli alleati a dover decidere se concedere o meno agli italiani la restituzione delle opere.

La permanenza in carica di Siviero, insieme al fallimento della sua richiesta di riforma del Sottosegretariato, contribuirono anche a causare le dimissioni di Ragghianti. La sua sostituzione segnò quindi la definitiva conferma dell'incarico di Siviero, che fu sancita ufficialmente il 12 aprile 1946, un anno dopo il primo accordo tra Italia e alleati sul suo incarico.

Siviero condusse quindi come capo della delegazione italiana tutta la trattativa per le restituzioni, con metodi a volte anche discutibili⁶⁷⁹.

Mentre, grazie soprattutto al sostegno angloamericano, l'Italia aveva ottenuto l'assenso alla restituzione delle opere pubbliche, le altre richieste sollevavano problemi più complicati.

Uno di essi era rappresentato dalla richiesta di compensazione per le opere non restituite, indipendentemente dalla possibilità di dimostrarne la sottrazione da parte tedesca⁶⁸⁰.

⁶⁷⁶ Per la proposta di espansione delle competenze del Sottosegretariato e la sua trasformazione in Alto Commissariato si veda 6.2.

⁶⁷⁷ Si trattava in particolare dell'affare Ventura, su cui vedi Rovati 2005 p. 283ss.

⁶⁷⁸ Rovati 2005 p. 287.

⁶⁷⁹ Per una ricostruzione del ruolo di Siviero nelle trattative Ufficio Recupero si veda Bottari 2013 pp. 161ss.

⁶⁸⁰ Klinkhammer 2005, p.64. L'idea della compensazione in opere d'arte per i danni subiti aveva un precedente nei trattati del primo dopoguerra (cfr. 1.3), anche se solamente in casi eccezionali. In aggiunta, Ragghianti aveva chiesto anche la riconsegna a Roma delle biblioteche degli istituti tedeschi evacuate in Germania, a titolo di compensazione per le distruzioni del patrimonio italiano ed in particolare dell'incendio dell'archivio napoletano. Naturalmente il caso delle biblioteche degli istituti tedeschi era eccezionale, trattandosi di collezioni che erano storicamente ospitate a Roma pur essendo di proprietà tedesca.

Ancor più problematica era però la questione delle opere d'arte acquistate privatamente dai tedeschi e portate in Germania. L'Italia infatti ne pretendeva la restituzione, ma i tedeschi sostenevano che essendo state acquistate regolarmente dovessero restare in Germania.

Le pretese italiane si basavano essenzialmente sulla dichiarazione di Londra del gennaio 1943⁶⁸¹, che sanciva l'illegittimità di qualsiasi contrattazione privata imposta dai tedeschi. Essa però era intesa per i paesi occupati, mentre le pretese italiane riguardavano anche transazioni avvenute nel periodo precedente l'occupazione⁶⁸².

Per garantire il successo di queste ultime, Siviero fece ricorso alla ricca documentazione da lui raccolta. Egli utilizzò i risultati del suo lavoro di indagine durante l'occupazione per dimostrare la continuità tra la campagna di acquisti condotta da Filippo d'Assia e le sottrazioni da parte delle truppe tedesche. Si trattava di una tesi piuttosto ardita, sui cui Siviero avrebbe fondato anche il proprio giudizio sul *Kunstschutz*. Essa però avrebbe avuto un'importante influenza sulla successiva interpretazione di queste vicende⁶⁸³.

La documentazione di Siviero, e la tesi da lui sostenuta sulla base di quei documenti, era necessaria perché il solo altro argomento a sostegno delle richieste italiane era il fatto che le opere in questione erano state esportate illegalmente. Si trattava infatti di beni vincolati, e come tali l'Amministrazione delle Arti avrebbe dovuto impedirne il trasferimento fuori dai confini. Ad aver permesso questa procedura illegale era però stato il regime stesso, che aveva aggirato la norma ignorando le proteste avanzate dal Ministero, utilizzando in alcuni casi addirittura corrieri diplomatici per portare le opere oltre il confine.

Era quindi possibile contestare la natura comunque illegale dell'esportazione⁶⁸⁴, ma questo non bastava per includere le opere in questione tra i beni da restituire a titolo di riparazioni di guerra. L'accettazione di una simile pretesa sarebbe stata possibile solo dimostrando che queste facessero parte del sistematico programma di spoliazione patrimonio artistico dei paesi occupati da parte dei gerarchi nazisti, come sostenuto da Siviero⁶⁸⁵.

Nonostante la debolezza degli argomenti italiani, gli sforzi dell'Ufficio Recupero ottennero un notevole successo, e gran parte delle opere furono restituite all'Italia.

Per regolare queste operazioni di rientro, che richiesero spesso complesse trattative con la Germania e si protrassero ben oltre quelle condotte al Collecting Point per le restituzioni, l'Italia produsse un numero significativo di norme che ne determinarono tempistiche e modalità⁶⁸⁶.

⁶⁸¹ Su cui vedi Bottari 2013 p. 177.

⁶⁸² Un esempio emblematico era il *Discobolo* Lancelotti, forse l'opera più nota tra quelle di cui si chiedeva la restituzione. La statua era stata acquistata da Filippo d'Assia ed esportata nonostante il parere negativo del Ministero addirittura nel 1938, prima ancora dell'inizio del conflitto.

⁶⁸³ Per il volume di Siviero e la sua influenza sui successivi giudizi sul *Kunstschutz* si veda 3.3 e 8.6.

⁶⁸⁴ "È certo che anche laddove vi sia stato un atto di compiacenza da parte delle autorità italiane tale da permettere la cessione alla Germania o a singoli gerarchi nazisti di una o più opere, quell'atto si deve intendere compiuto in violazione delle leggi vigenti (legge n. 1089 del 1 giugno 1939), e da soggetti che non avevano titolo adeguato per compierlo." (Volpe 2010, p. 46)

⁶⁸⁵ Klinkhammer 2010 p. 5 segnala che l'interpretazione di Siviero era stata anticipata alla fine del 1944 dall'allora Ministro De Ruggiero, il che conferma che questa lettura della vicenda aveva anche una funzione strategica.

⁶⁸⁶ Per un quadro sulla legislazione e le istituzioni connesse e soprattutto sui fondamenti legislativi di questi rientri si veda Volpe 2010 pp. 45ss.

Anche in questo caso si trattò quindi di un processo piuttosto lungo, durato diversi anni, e non ancora completamente concluso.⁶⁸⁷

Nonostante alcune ipotesi in questo senso⁶⁸⁸, l'Italia non pretese invece compensazioni per i danni subiti dai monumenti. Essi infatti in gran parte dei casi non potevano essere attribuiti ai tedeschi⁶⁸⁹ e quindi difficilmente avrebbero potuto essere approvate dagli alleati. La delegazione italiana si concentrò invece sulla richiesta di restituzione dei beni mobili asportati.

Si trattava di una decisione più che ragionevole, che rendeva ancor più necessario trovare un modo per finanziare i numerosi interventi di restauro del patrimonio monumentale che le Soprintendenze iniziavano a progettare.

Il processo di ritorno alla normalità dopo il conflitto fu quindi estremamente complesso e lento, tanto da protrarsi per diversi anni, per via dell'alto numero di interventi e della necessità di reperire i fondi per finanziarli.

Gli sforzi del Ministero rimasero a lungo concentrati in quella direzione, con l'elaborazione di nuove strategie per affrontare il problema ed assicurare adeguato sostegno ai propri uffici. A questo scopo ne furono istituiti anche di nuovi per seguire particolari aspetti, come nel caso degli incarichi affidati a Modigliani, Venturi e soprattutto a Siviero. Queste novità influenzarono anche le riflessioni sulla riorganizzazione dell'Amministrazione delle Arti, soprattutto da parte dei funzionari interni. Esse però furono tutte di durata limitata⁶⁹⁰, e non alterarono in modo permanente la struttura dell'Amministrazione. Questa dimostrò infatti una notevole resistenza ai tentativi di riforma, legata soprattutto alla scarsa disponibilità da parte del Governo a investire in materia⁶⁹¹.

Naturalmente, le diverse aree del paese avevano diverse esigenze. Le differenze nelle strategie adottate e soprattutto nell'impatto della guerra sui singoli territori comportarono ampie variazioni nei tempi e nelle modalità della ricostruzione e nella riapertura dei musei, in alcuni casi addirittura già avvenuta nel 1944.

Ancora una volta quindi l'Amministrazione delle Arti fu caratterizzata da una scarsa uniformità nel suo operato. Essa era dettata ovviamente dalle diverse circostanze in cui si trovavano le singole Soprintendenze ma fu

⁶⁸⁷ L'Italia continua infatti a cercare diverse opere d'arte sottratte durante il conflitto, di cui nella gran parte dei casi non è nota l'ubicazione, e nemmeno se siano uscite indenni dal conflitto. Il Ministero dei Beni Culturali ne ha pubblicato un catalogo (Morozzi e Paris 1995).

⁶⁸⁸ Su cui vedi sopra par 6.3.

⁶⁸⁹ La gran parte dei danni al patrimonio monumentale erano infatti da attribuire ai bombardamenti alleati, mentre le perdite direttamente causate dai tedeschi, le più note delle quali furono i ponti di Santa Trinita a Firenze e della Pietra a Verona, erano state più limitate, concentrate a nord della Toscana. Si era trattato però in gran parte di distruzioni finalizzate ad interrompere i collegamenti, e di conseguenza potevano essere giustificate con la necessità militare, per quanto siano state poco efficaci nel rallentare l'avanzata alleata (la distruzione dei ponti di Verona il 26 aprile, ed anche nel caso di Firenze la distruzione dei ponti non ebbe un impatto particolarmente significativo sull'avanzata alleata cfr. Lattes 2001 p.7). Qualunque pretesa di restituzione per tali danni sarebbe quindi stata difficile da giustificare e avrebbe rischiato di attirare attenzione e polemiche sui danni provocati dagli alleati, il che non poteva risultare gradito né a questi ultimi né al governo italiano.

⁶⁹⁰ La carica di più lunga durata fu quella di Siviero, che però nel 1953 divenne Ministro Plenipotenziario e iniziò a rapportarsi più con il Ministero degli Esteri che con l'Istruzione.

⁶⁹¹ Questa resistenza fu del resto un fattore determinante nelle dimissioni di Ragghianti e in quelle successive di Bianchi Bandinelli, entrambi frustrati dal fallimento delle loro proposte di riforma.

certamente influenzata anche da vere e proprie scelte strategiche contrastanti, soprattutto in tema di ricostruzione.

Un ulteriore fattore di complicazione era rappresentato poi dalla prospettiva di una possibile riorganizzazione, che come visto nel caso di Milano rendeva particolarmente suscettibili i Soprintendenti, riluttanti ad accettare un maggior controllo ministeriale dopo l'autonomia di cui avevano goduto durante il conflitto.

Inoltre, il veloce mutare della situazione politica comportava una significativa alterazione degli assetti interni dell'Amministrazione. Questo dettaglio fu particolarmente evidente soprattutto negli anni della ridefinizione della struttura istituzionale del paese. In quel momento i conflitti di potere, primo tra tutti quello tra Ragghianti e Bianchi Bandinelli, uniti all'ambizione di figure quali Modigliani e Siviero, rischiavano di destabilizzare ulteriormente la struttura centrale e periferica, con conseguenze non sempre positive sul suo operato.

Con il consolidamento della situazione istituzionale questi problemi andarono scemando. La scarsità di risorse ed i conflitti tra i diversi rami della burocrazia ministeriale, uniti in alcuni casi alle pressioni esercitate dagli speculatori per quanto riguardava la ricostruzione delle strutture vincolate, continuarono però a rallentare i lavori di ripristino della situazione ordinaria. Di conseguenza, la situazione di emergenza legata al conflitto si protrasse ben oltre la fine dei combattimenti.

8 Le pubblicazioni ufficiali sui danni tra propaganda e informazione

8.1 *L'uso propagandistico dei danni al patrimonio artistico*

Si è più volte accennato al ruolo giocato dal danneggiamento dei beni culturali italiani nella guerra di propaganda, e a come i diversi episodi siano stati da entrambe le parti in ogni occasione possibile⁶⁹².

Come già avvenuto nel precedente conflitto, anche in questa occasione la distruzione dei monumenti fu proposta come prova della barbarie del nemico.

Dal punto di vista di coloro che erano incaricati della protezione del patrimonio artistico, la pubblicità attorno alle distruzioni poteva risultare utile come deterrente e, dopo la fine delle ostilità, per ottenere contributi per i restauri. Di conseguenza, oltre agli eserciti contrapposti, anche gli uffici ministeriali avevano un notevole interesse a diffondere notizie sui danni subiti dai monumenti. Questa strategia rischiava di esporli a critiche per l'inadeguatezza delle protezioni adottate, ma l'impressione negativa veniva solitamente arginata descrivendo anche gli interventi per rimediare ai danni.

Il principale canale di comunicazione pubblica dei danni provocati dal nemico e degli interventi per la protezione e la conservazione del patrimonio artistico furono le pubblicazioni periodiche. Queste infatti godevano di una diffusione piuttosto ampia, ed erano uno dei canali di diffusione più efficaci. Ogni singolo comunicato,

⁶⁹² Il tema della propaganda di guerra sul patrimonio artistico è stato, ma esistono alcuni studi che affrontano singoli aspetti di questa campagna, cercando di inserirla in un quadro più generale. Si segnalano nello specifico Biscioni 2007 e 2010, con particolare riferimento alle pubblicazioni periodiche ed all'uso delle immagini. Sempre sulla produzione fotografica, ma con particolare attenzione alle vicende locali del ravennate si veda anche Biscioni e Tomassini 2005. Riferimenti alle pubblicazioni di propaganda sono presenti anche in Ciancabilla 2010.

opportunamente tradotto, poteva infatti essere fatto circolare su diversi giornali, oltre che in Italia, nelle nazioni coinvolte e nei paesi neutrali. In questo modo il messaggio avrebbe raggiunto un pubblico più ampio di quello contattabile con mezzi come volantini e manifesti. Anche la radio conobbe un significativo utilizzo, ma la carta stampata offriva la possibilità di pubblicare anche materiale fotografico. Le immagini dei danni, soprattutto nel caso delle distruzioni monumentali, avevano infatti un impatto potenziale molto maggiore di quello che avrebbe avuto la semplice descrizione delle condizioni degli edifici.

Tutti i principali episodi che coinvolsero i beni culturali ebbero una eco significativa sulla stampa: furono dedicati articoli alla distruzione di Montecassino; all'asportazione delle opere toscane; ai diversi danni provocati dai bombardamenti ai monumenti; alla distruzione dei ponti di Firenze e Verona. Fu dato anche ampio spazio agli interventi di recupero; alle restituzioni e al rientro in città delle opere. Come prevedibile, tra questi ultimi la stampa si concentrò sui casi di asportazione da parte delle truppe, come per la cerimonia di riconsegna da parte della Divisione Goering, o il ritorno delle opere fiorentine dall'Alto Adige.

Numerosi articoli, nei giornali italiani come in quelli degli altri paesi coinvolti nel conflitto, riportarono le diverse iniziative per la tutela da parte degli italiani e degli altri combattenti. Inoltre, gli inviati al fronte raccontarono con costanza la situazione nelle varie città italiane appena bombardate o in seguito al passaggio della guerra guerreggiata.

Un'attenzione ancora maggiore fu rivolta alla questione dalle pubblicazioni specializzate, i cui servizi erano ovviamente molto più ampi e dettagliati. Si trattava soprattutto di reportage dedicati a singole opere, artistiche ma soprattutto architettoniche. Durante il conflitto, questo tipo di studi fu pubblicato soprattutto su riviste estere, dato che non tutte quelle italiane continuarono ad essere prodotte e distribuite durante i mesi della guerra.

Con la progressiva normalizzazione della situazione italiana, e la ripresa delle pubblicazioni, cominciarono ad essere stampati anche studi più propriamente tecnici sullo stato dei monumenti italiani. Contemporaneamente iniziarono a circolare relazioni e resoconti a cura dei protagonisti delle vicende, nella maggior parte dei casi concentrati sulle vicende belliche di singole Soprintendenze. Questi studi furono spesso firmati da funzionari delle Soprintendenze in questione⁶⁹³.

Quest'ultima tendenza proseguì ovviamente anche dopo la fine del conflitto, ma aveva avuto inizio già nei mesi finali dello stesso.

Tali scritti, uniti ai già citati articoli dedicati alla situazione generale, spesso a cura di funzionari centrali, furono una parte fondamentale del lavoro di comunicazione promosso dal Ministero.

Un'altra categoria interessante, ancor più significativa dal punto di vista delle iniziative istituzionali, era quella delle pubblicazioni monografiche promosse direttamente dalle istituzioni coinvolte. Il loro testo, generalmente piuttosto contenuto per lasciare spazio alle immagini, è particolarmente interessante. Esso infatti permette di

⁶⁹³ Cito tra gli altri: Rotondi 1945, Guiotto 1946, Moschini 1947, Molajoli 1948 e Ceschi 1949, oltre al già citato Fasola 1945. Per una rassegna completa dei titoli vedi Coccoli 2011.

capire esattamente il tipo di messaggio che esse volevano trasmettere senza l'intermediazione della stampa, per quanto controllata fosse quest'ultima.

Probabilmente per via della maggiore attenzione rivolta alla propaganda, le monografie pubblicate negli anni di guerra furono curate soprattutto dalle istituzioni fasciste. Nella fase finale del conflitto queste ultime produssero diverso materiale di propaganda sulle distruzioni dei monumenti italiani⁶⁹⁴, compresi alcuni pamphlet di denuncia dei danni subiti dalle opere d'arte a causa degli alleati.

Esse realizzarono due volumi, intitolati *Barbarie angloamericana* e *La guerra contro l'arte*, che uscirono rispettivamente nel 1944 e nel 1945; e addirittura una serie di pubblicazioni, chiamata *Le pietre parleranno*, che considerava per ogni volume una singola città settentrionale e i danni in essa provocati dai bombardamenti.

8.2 *Barbarie angloamericana*

Il primo volume in ordine di pubblicazione fu "Barbarie Angloamericana. Distruzioni del patrimonio Storico-Artistico Italiano", pubblicato nell'ottobre 1944 dalla veneziana Casa editrice delle Edizioni Popolari. Il volume, introdotto dalla scritta in calce *Etiam Pariunt Ruinae*, era quasi esclusivamente costituito da fotografie. Esso era però accompagnato da una prefazione, non firmata, che recitava:

La guerra non è finita. Le nostre Chiese, le biblioteche, i musei, i palazzi vetusti, gli archi, le torri, le mura, vestigia della grandezza di Roma o della fiera prosperità dei Comuni, sono e saranno ancora colpiti. Intorno ad ogni rovina, magnifico esempio di pietà filiale, il nostro popolo paziente e sapiente ha creato un cantiere.

Altri diranno meglio di noi, quando l'Italia sarà libera e nostra, quello che il nemico ci ha tolto, ci ha distrutto, ci ha devastato. E diranno quello che la nostra passione ha strappato allo scempio, per noi e per il mondo.

Dalla stessa passione è nato questo libro.

L'abbiamo compilato studiando tutte le relazioni dei Soprintendenti alle Arti e tutte le fotografie finora pervenute al Ministero dell'Educazione Nazionale. Ma non è completo, né potrebbe esserlo e pretendere all'esattezza rigorosa, in un tempo in cui non ci è dato di percorrere da un capo all'altro la nostra terra, o almeno di essere in contatto con tutte le nostre città. Resta un primo saggio, uno sforzo che non può escludere imprecisioni e lacune. Lo pubblichiamo perché gl'Italiani lo vedano, perché gl'Italiani sappiano. Perché sentano, nel loro patire, anche il pianto muto delle pietre.

Perché ricordino.⁶⁹⁵

Questa solenne premessa partiva dichiarando la natura ancora incompleta del lavoro, che il titolo stesso precisava essere circoscritto all'intervallo di tempo tra lo scoppio della guerra ed il giugno 1944. Esso era infatti basato sulle informazioni disponibili a Padova, e quindi ignorava gli eventi in corso oltre la linea del fronte.

⁶⁹⁴ Si segnala soprattutto la serie di francobolli *Hostium rabies diruit*, pubblicata nel 1944 dalla RSI e riportante le immagini di alcuni monumenti italiani (in particolare Montecassino, San Lorenzo a Roma, Santa Maria delle Grazie a Milano e San Ciriaco ad Ancona) distrutti dai bombardamenti. Per maggiori informazioni vedi Ciancabilla 2010 p. 23 e Balzani e Malagolini 2005 p. 227. Sul tema dell'uso della campagna fotografica da parte dei tedeschi e della RSI segnalo anche Kappel 2012 e, nello stesso volume, Peters 2012.

⁶⁹⁵ *Barbarie 1944* p.5.

Rispetto ad altre pubblicazioni dell'epoca, sembra in questo caso meno enfatizzato il tema della denuncia delle responsabilità alleate, pur sottolineato dal titolo. Prevaleva invece il compianto per i monumenti andati distrutti.

L'altro elemento su cui la premessa insisteva era invece l'impegno per il salvataggio dei monumenti danneggiati. Essa esaltava infatti lo sforzo delle Soprintendenze come un'iniziativa del popolo italiano a vantaggio del patrimonio artistico mondiale, anche se non appariva alcun accenno al contributo logistico dato dal Kunstschutz.

L'ammissione dei limiti della pubblicazione, abbinata alla precisazione che le sue fonti erano le relazioni delle Soprintendenze, serviva anche a renderne credibile il contenuto agli occhi del lettore. Questa impressione era favorita anche dalla ricchezza di dettagli.

Il volume vero e proprio era invece organizzato in ordine alfabetico per provincie. Per ciascuna di esse il testo riportava un elenco degli edifici monumentali danneggiati, divisi per città, con indicate le incursioni in cui erano stati colpiti ed il tipo di danni riportati. Per alcuni dei monumenti, solitamente i più noti, era presente anche una brevissima descrizione delle caratteristiche. Le informazioni erano abbastanza chiaramente tratte dalle relazioni delle Soprintendenze e come tali elencavano con precisione gli elementi artistici perduti. Proprio per questo il volume era però forse poco comprensibile per i non addetti ai lavori, e soprattutto privo di retorica.

Il testo si presentava quindi come un elenco piuttosto scarno, probabilmente per il desiderio di offrire una lista il più esauriente possibile. Grazie a questa sintesi esso includeva in 120 pagine quasi 800 edifici, in 47 diverse provincie. In gran parte dei casi ogni provincia era trattata in una sola pagina, con l'eccezione delle grandi città, che solitamente ne occupavano un numero maggiore.

Oltre a questa rassegna piuttosto dettagliata degli effetti dei bombardamenti, il volume conteneva 32 tavole fotografiche che illustravano i danni ai monumenti. Queste fotografie erano a loro volta disposte in ordine alfabetico per provincie. Dato però il notevole numero di edifici trattati per pagina, e probabilmente anche a causa del ridotto numero di illustrazioni disponibili soprattutto per le regioni meridionali, le immagini erano spesso accostate a sezioni del testo molto successive a quelle riguardanti il monumento di riferimento.

Nel complesso si trattava quindi di una pubblicazione più attenta a denunciare la quantità dei danni provocati dai bombardamenti che a chiarirne la gravità. Essa sembrava soprattutto intenzionata a fornire una descrizione oggettiva dell'impatto dei bombardamenti, senza insistere sul valore intrinseco delle perdite subite.

Il volume però restava poco più di una rassegna, sicuramente impressionante per il numero di opere considerate. Esso era ricco di dettagli tecnici interessanti per studiosi ed esperti del patrimonio monumentale, ma poco adatti a suscitare un impatto emotivo nel lettore, a differenza dell'altra pubblicazione promossa sul tema, uscita pochi mesi dopo.

8.3 *La guerra contro l'arte*

La seconda pubblicazione di questo tipo di un certo interesse fu *La guerra contro l'arte*, pubblicata a Milano nel 1945. Essa utilizzava ampiamente le fotografie accuratamente raccolte dal Kunstschutz e dai Soprintendenti per documentare i danni ai monumenti e le perdite dovute alla guerra⁶⁹⁶. Con una scelta di notevole impatto visivo, le fotografie prebelliche delle opere considerate perdute erano segnate con una croce bianca a simboleggiarne

⁶⁹⁶ Una breve descrizione di questa pubblicazione, presentata come uno dei principali volumi volti a sensibilizzare la popolazione contro il nemico utilizzando il tema delle distruzioni dei monumenti, è presente in Ciancabilla 2010 p.24.

la distruzione. Si trattava di un espediente impressionante, che trasmetteva bene il senso delle devastazioni. Le cancellature con le croci furono però adottate anche nel caso di opere che in realtà avevano subito danni più limitati ma di cui mancavano le fotografie perché l'area in cui si trovavano non era più sotto la giurisdizione della RSI.

L'intento di denuncia era chiarito anche dall'introduzione del volume, che spiegava anche la sua struttura ed impostazione, meno cronachistica rispetto al precedente:

La presente documentazione dei danni patiti dal patrimonio artistico italiano non può per ragioni fin troppo evidenti apparire completa e aggiornata in tutta la sua vastità e gravità.

Della dura vicenda che il nostro paese sta sopportando, non possiamo offrire se non quei dati che si sono potuti raccogliere fra le varie difficoltà del grave momento che attraversiamo: dati sempre però sufficienti a mostrare quali offese e quali lutti l'arte italiana deve ovunque segnare in ogni suo campo a disonore di chi ha voluto colpirci nel più intimo dei nostri beni, cioè nel retaggio più prezioso del nostro grande passato e della stessa nostra coscienza nazionale.

Non è lontano il giorno del bilancio definitivo dell'offesa recata, non solo ad uno dei più sacri patrimoni dell'arte, ma alla stessa civiltà.

In tal giorno balzerà intera tutta l'incoscienza di chi ha inteso difendere la propria causa attraverso tante rovine. Poiché, se è vero che il concetto di guerra porta con sé quello di distruzione e di lutto, non è meno vero che anche la bestialità umana deve avere certi limiti, imposti, non tanto dal dolore di chi ne patisce i danni, quanto dalla stessa coscienza di chi crede suo diritto di farli sopportare. Ci domandiamo, infatti, come il turista anglo-americano, abituato a trovare tra le cose nostre conforto per il proprio spirito ed alimento per la propria cultura, potrà in un giorno non lontano giustificare tanto abbandono d'un pubblico patrimonio d'arte e di bellezza, alla più feroce ignoranza degli aviatori del suo paese lanciati sul nostro cielo in nome della libertà e della giustizia.

Di tale bilancio noi qui presentiamo solo qualche dato senza neppure troppo ostentare il nostro dolore, poiché ci deve sopra ogni cosa sorreggere, con la nostra coscienza, tutta la nostra fede.

Speriamo che questa sommaria e penosa documentazione giovi lo stesso a far riflettere un po' tutti sopra l'offesa recata e patita; nonché a richiamarci pure al comune dovere di non abbassare il capo davanti a tante perdite, cioè di vigilare ed operare affinché dalle stesse rovine risorga in ogni campo più vivo, con lo spirito della nostra gente, quel concetto di civiltà che essa da secoli rappresenta con la propria arte.⁶⁹⁷

L'introduzione, datata Milano settembre 1944, aveva quindi alcune caratteristiche comuni a quella di *Barbarie Angloamericana*: l'intento di documentare le perdite subite; l'ammissione di incompletezza del bilancio presentato e la rivendicazione del valore universale del patrimonio artistico italiano.

Vi erano però anche alcuni tratti molto diversi. Mancava in questo caso il minimo riferimento agli interventi di recupero, probabilmente per non distrarre dalla denuncia delle distruzioni. Inoltre, la prefazione insisteva in modo molto più deciso sulle responsabilità degli alleati.

Essa non nascondeva quindi che lo scopo del volume fosse denunciare l'operato degli angloamericani, ai cui bombardamenti erano imputati i danni ai monumenti. Gli alleati erano accusati di avere colpevolmente sacrificato il patrimonio artistico italiano in nome delle proprie convinzioni, colpendo senza esitazioni quelle opere che perfino un evento per definizione distruttivo come la guerra avrebbe dovuto risparmiare.

⁶⁹⁷ Guerra 1945, pp.5-7.

Anche il richiamo al valore assoluto dell'arte italiana, utilizzato in *Barbarie Angloamericana* per esaltare i meriti del popolo nella sua preservazione, era qui un argomento per aggravare la posizione degli alleati. Questi ultimi erano additati come responsabili della distruzione dei monumenti non soltanto davanti all'Italia ma addirittura al mondo, compresi i propri concittadini, che li apprezzavano da turisti.

L'introduzione concludeva auspicando per il volume una funzione anche di ispirazione, ma lasciava pochi dubbi che esso fosse stato concepito principalmente come un atto d'accusa ai danni degli alleati per le perdite subite dal patrimonio artistico italiano.

Dopo le due pagine di premessa, il testo era organizzato per città, disposte in ordine alfabetico. Per ciascuna di esse veniva proposto uno o più monumenti.

In particolare, le città rappresentate nel volume erano 25, per una settantina di monumenti descritti. Le città in questione, e i relativi monumenti, erano: Ancona (Duomo e S. Ciriaco); Arezzo (Palazzo pretorio, museo civico, casa del Petrarca); Bologna (Tomba di Rolandino de' Passeggeri; S. Francesco; Palazzo della Mercanzia ed Archiginnasio); Castelgandolfo (Villa papale); Catania (Duomo e fontana dell'elefante); Firenze (teatro comunale, Chiesa dei sette santi, Casa di Dante); Frascati (Villa Lancillotti e Villa Aldobrandini); Genova (Palazzo S. Giorgio, Arcivescovado, S. Stefano, Teatro Carlo Felice; Palazzo Brombini, Palazzo Bianco; Palazzo Doria, SS. Annunziata); Milano (S. Ambrogio, Duomo, Castello Sforzesco, S. Maria delle Grazie, Cenacolo vinciano, Crocifissione Montorfano, Casa Borromeo, Casa Fontana, Ca' Granda, Palazzo del Senato, Teatro alla Scala, Palazzo Reale, Brera); Montecassino (Badia di Montecassino); Napoli (Museo Nazionale, Chiesa del Carmine, S. Chiara); Padova (Chiesa degli Eremitani ed affreschi del Mantegna); Palermo (Cappella Palatina); Parma (Madonna della Steccata, Palazzo della Pilotta e Teatro Farnese); Pisa (Chiesa di S. Paolo a Ripa d'Arno); Pistoia (S. Domenico e tomba Lazzari); Prato (tabernacolo di S. Margherita); Rimini (Tempio Malatestiano); Roma (S. Lorenzo fuori le mura, Porta S. Paolo); Siena (Santuario dell'Osservanza); Tarquinia (Palazzo Vitelleschi); Torino (Palazzo dell'Università, Palazzo Madama, Piazza S. Carlo, Palazzo Cavour, Santuario della Consolata, Villa della Regina e S. Teresa); Treviso (Duomo e Palazzo dei Trecento); Vicenza (Duomo); Viterbo (S. Francesco).

Come si può notare dall'elenco, non sempre le opere citate erano necessariamente le più importanti o le perdite più gravi. Naturalmente, la selezione era condizionata dal materiale fotografico disponibile ed alla tempistica della pubblicazione, e per questo erano escluse le opere danneggiate dopo che le Soprintendenze avevano perso i contatti con l'Amministrazione della RSI per l'avvicinarsi del fronte. Si trattava di danni di cui l'amministrazione centrale era con tutta probabilità perfettamente informata, ma che non era stato possibile documentare adeguatamente in tempo. Ovviamente erano anche escluse tutte le opere distrutte ad opera dei tedeschi, come nel caso dei ponti fiorentini. In questo caso l'esclusione era una censura intenzionale, anche se bisogna riconoscere che nella gran parte dei casi questi episodi si erano verificati anch'essi nelle immediate vicinanze del fronte. Di conseguenza, se gli autori avessero voluto inserirli, sarebbero incorsi nelle stesse difficoltà segnalate per gli altri danni a ridosso dei combattimenti. Queste stesse considerazioni pratiche erano anche alla base della distribuzione geografica dei monumenti citati, che erano in netta prevalenza collocati nelle regioni settentrionali, ancora sottoposte all'autorità della RSI. Era infatti molto più semplice documentare i danni avvenuti in queste ultime, mentre per le altre aree era necessario fare affidamento solamente su quanto depositato negli archivi dell'Amministrazione Centrale, e sulle poche fotografie disponibili.

Le immagini erano infatti l'elemento fondamentale attorno al quale era organizzata la pubblicazione. Ad essere trattati nel volume furono essenzialmente i monumenti danneggiati da incursioni aeree, con una certa predilezione per quelli i cui danni erano stati particolarmente impressionanti a livello prima di tutto visivo.

Il trattamento dei singoli monumenti all'intero del volume non era sempre uniforme, ma nella maggior parte dei casi esso seguiva questo schema: per ogni monumento era generalmente presente almeno una coppia di fotografie accostate, la prima facciata contenente una foto precedente al conflitto e la seconda con uno scatto del monumento danneggiato dalle incursioni. Le immagini erano accompagnate solitamente da una breve didascalia e da un testo che spiegava l'importanza del monumento, le sue caratteristiche principali; il suo stato al momento della redazione del volume e le cause del danneggiamento. Spesso, ma non sempre, era riportato per il monumento considerato anche un titolo, che ne richiamava le principali caratteristiche. Nel caso di strutture con elementi decorativi notevoli, questo schema poteva essere riproposto più volte, con una prima sezione generale dedicata all'edificio e nelle pagine successive invece foto e didascalie che riferivano delle singole opere ivi ospitate.

Come già accennato, in alcuni casi le foto delle opere dopo le incursioni erano sostituite da una foto cancellata da una croce bianca. Questa scelta era di volta in volta spiegata nella didascalia o nel testo. Le spiegazioni, che come il resto del volume utilizzavano una retorica particolarmente altisonante⁶⁹⁸, riportavano i motivi dell'assenza delle fotografie dei danni, di solito insistendo sulla gravità della perdita che suggerivano.

La prima opera "cancellata" all'interno del volume era il ciclo di affreschi di Palazzo Pretorio ad Arezzo, a cui erano dedicate due pagine tra quelle che trattavano del bombardamento subito dall'edificio. Le pitture erano presentate senza didascalia e senza una foto prebellica, dato che essa era visibile al di sotto della croce. Ad esse si accompagnava questo testo, che motivava la modalità di rappresentazione visuale delle perdite:

Grave è lo scempio – né possiamo segnalarlo che sommariamente – patito nel dicembre del '43 da questa preziosa raccolta dell'antica vita aretina: raccolta prodiga, tra l'altro di tante testimonianze del suo periodo classico, nonché dei documenti più significativi della sua pittura, dal sec. XII al XV-XVI, da Fra Margaritone a Spinello, da Parri di Spinello a Neri di Bicci, Lorenzino d'Arezzo, Luca Signorelli, Giorgio Vasari e così via. Qui non sappiamo se non segnare con una triste croce qualcuna delle tante belle pagine perdute indicandole così per quel doloroso bilancio passivo che l'arte nostra sta da tempo compilando, e che non è pur troppo ancora finito.⁶⁹⁹

Secondo lo schema sopra descritto, il libro riportava una sommaria descrizione delle opere, che in questo caso si concentrava soprattutto sulla varietà di artisti che avevano contribuito alle decorazioni. L'elemento più interessante era però l'ultima frase, che spiegava la presenza della croce a segnare la perdita di alcune delle pitture, senza però fornire un quadro preciso dello "scempio".

Lo stesso schema si ripeteva anche nel caso degli affreschi degli Eremitani, che ovviamente rappresentavano la parte più consistente delle pagine dedicate alla chiesa padovana.

In entrambi i casi le croci erano poste su fotografie di affreschi che si trovavano all'interno di edifici almeno parzialmente distrutti. Si trattava quindi di un metodo adottato per marcare la perdita completa di elementi

⁶⁹⁸ Sul linguaggio e la terminologia usata nel volume si veda Ciancabilla 2010 p. 25.

⁶⁹⁹ *Guerra* 1944 pp. 14-5.

decorativi interni le cui tracce non potevano essere facilmente individuate nelle foto scattate dopo i bombardamenti.

La cancellazione era quindi una soluzione adottata per questi affreschi perché era impossibile proporre foto del dopo. Queste ultime furono utilizzate invece nei casi di pitture di cui potevano essere individuate almeno parti frammentarie, come la Crocifissione a Santa Maria delle Grazie a Milano e il tabernacolo di S. Margherita a Prato, che erano state gravemente danneggiate ma restavano comunque riconoscibili nelle foto.

In questi casi il volume presentava comunque nelle pagine precedenti immagini delle distruzioni subite dagli edifici che li ospitavano, se non delle specifiche pareti affrescate.

In altre occasioni, a essere cancellate erano invece le foto di interi edifici e non singole pitture. In questi casi quindi mancavano completamente le fotografie degli effetti del bombardamento, e le immagini raffiguranti la situazione prebellica erano semplicemente riproposte cancellate nella pagina successiva.

Il primo monumento per cui il volume adottava questa situazione era il Duomo di Catania.

Trattandosi di un monumento siciliano, è estremamente probabile che il Ministero padovano non fosse in possesso di fotografie dei danni provocati dai bombardamenti. In tal caso, la cancellatura sarebbe stata in qualche modo una scelta obbligata. A conferma di questa ipotesi, anche per l'altro monumento siciliano citato, il Palazzo reale di Palermo, mancava l'immagine precedente i danni.

La scelta di includere i monumenti siciliani nonostante la mancanza di riproduzioni fotografiche rifletteva probabilmente la volontà dell'autore di offrire un quadro comprensivo dei danni subiti. L'assenza di documentazione fotografica rappresentava però anche un'opportunità per dare al lettore l'impressione di una completa perdita di monumenti danneggiati dai bombardamenti, esagerando la gravità delle loro condizioni.

Questo aspetto era ancora più evidente nel caso dell'unico altro edificio la cui foto risultava cancellata, il Museo Nazionale di Napoli, così descritto nel volume:

Nobile sede d'uno dei più famosi musei del mondo

Era una vasta mole creata nel 1738 da Carlo di Borbone, riformando un edificio del tardo cinquecento (in origine caserma di cavalleria, trasformato nel 600 per sede universitaria) come prima sede delle preziose collezioni Farnesiane, in seguito arricchite specie per i cospicui ritrovamenti di Pompei, Stabia, Ercolano. Immensi erano perciò i tesori che essa custodiva, tanto nelle sue collezioni di antichità, quanto nella ricca pinacoteca: collezioni che si spera siano, almeno nella parte più cospicua, salvate, poiché da tempo messe al sicuro. Ma questa grandiosa mole è stata lo stesso uno dei bersagli più colpiti durante le centinaia di incursioni che hanno devastato il cuore di Napoli.⁷⁰⁰

Ancora una volta, quindi, la descrizione riproponeva la storia dell'edificio, il cui valore artistico era però dato soprattutto dalle collezioni al suo interno, più che da caratteristiche della struttura. Per questo, le opere ospitate dal Museo erano al centro della descrizione, nonostante il testo riconoscesse che le collezioni erano comunque per gran parte salve.

Il problema principale posto dalla descrizione era però il suggerimento che l'edificio fosse stato danneggiato. Come già detto, infatti, pur essendo stati bombardati più di una volta gli edifici nei suoi dintorni, il Museo

⁷⁰⁰ Guerra 1944 p.82.

Nazionale non fu certamente uno dei bersagli più colpiti. Esso anzi fu occupato dagli alleati proprio in ragione delle sue buone condizioni.

L'autore del volume ammetteva di non conoscere le esatte condizioni dell'edificio nella didascalia della pagina successiva, sotto alla foto cancellata. Egli comunque presupponeva che l'edificio fosse in condizioni terribili:

Sappiamo che grandi sono state le distruzioni causate a questo celebre museo dalle cento incursioni dei nordamericani su Napoli fino all'ultimo agosto 1943. Cosa si può essere ancora salvato sotto tante rovine?⁷⁰¹

La didascalia insisteva quindi ancora una volta sulle "grandi distruzioni" provocate al museo dai bombardamenti alleati, suggerendo quindi che con tutta probabilità esso fosse da considerarsi completamente perduto.

Non è chiaro cosa possa avere indotto una simile confusione sulla sorte della struttura. La sua inclusione infatti stupisce particolarmente se si considera che potevano essere citati nella stessa regione esempi molto più significativi, e anche di maggiore impatto, di danni al patrimonio artistico dovuti alle incursioni aeree alleate.

Sorprende quindi la scelta di includere una perdita tutto sommato "minore", tanto più che il testo stesso dichiarava esplicitamente che le collezioni lì esposte erano da considerarsi tutte salve ed al sicuro. Essendovi infatti abbondante materiale per rivolgere agli alleati accuse molto più fondate e gravi, è improbabile che l'esempio sia stato consapevolmente aggiunto per aumentare il numero delle denunce o per suscitare particolare commozione nel lettore.

Bisogna però notare che un simile errore doveva avere un'importanza piuttosto limitata dal punto di vista dell'impatto del messaggio proposto dal libro. Difficilmente infatti i destinatari del volume di propaganda avrebbero potuto smentirne il contenuto, tanto più dato che al momento della sua uscita era già piuttosto improbabile una sua ampia circolazione nei paesi neutrali, col conseguente rischio di smentite da parte alleata. È quindi comprensibile che si sia trascurato di verificare con troppa attenzione le informazioni in esso contenute, e che sia stato ritenuto preferibile esagerare le stime dei danni, ma rimane da spiegare il motivo dell'inclusione del museo tra i monumenti da considerare.

È possibile che inizialmente il museo di cui era previsto l'inserimento fosse quello archeologico di Pompei, quello sì bombardato ed andato distrutto, e in qualche momento della redazione le due strutture fossero state scambiate⁷⁰². Se questa fosse davvero la ragione dell'errore, sarebbe comunque piuttosto sorprendente che non sia stato notato, considerato che il Museo Nazionale era il solo edificio dell'Italia continentale di cui mancava nel volume una documentazione fotografica dei danni, disponibile invece per gli altri edifici napoletani.

Mentre infatti nel caso dei monumenti siciliani l'assenza di fotografie del dopo era generalizzata, e facilmente spiegabile con il fatto che l'isola era stata la prima ad essere occupata dagli alleati, lo stesso non valeva necessariamente per i monumenti napoletani. Su di essi infatti la Direzione della RSI doveva disporre di documentazione abbastanza affidabile, anche se molto più limitata di quella riguardante le altre città della penisola considerate nel volume. Le Soprintendenze siciliane non avevano infatti ottenuto i mezzi per riprodurre i danni in tempo utile, ma lo stesso non valeva per quelle napoletane.

⁷⁰¹ *Guerra* 1944 p. 83.

⁷⁰² Si tratta di un'ipotesi plausibile, soprattutto per via del fatto che il bombardamento di Pompei era avvenuto immediatamente a ridosso dello sbarco alleato cfr. 3.8.

Il caso di Napoli era però sicuramente complesso, perché la città, a differenza delle altre (non siciliane) citate nel volume, non era mai stata sottoposta alla giurisdizione della RSI. Di conseguenza il Ministero era meno informato sugli eventi napoletani di quanto non lo fosse su quelli di altre aree, pur disponendo della documentazione inviata al Ministero prima dell'8 settembre. La scarsità di informazioni spiega almeno in parte anche l'errore commesso nel caso del Museo Nazionale.

Un indizio della situazione comunque particolare di Napoli era il fatto che anche per gli altri monumenti della città trattati nel volume vi fossero delle variazioni rispetto alla normale struttura, e in particolare mancassero le foto di prima della tragedia.

La chiesa del Carmine e Santa Chiara erano infatti considerate insieme, e per entrambe era presente solo la foto delle rovine fumanti della chiesa, accompagnate semplicemente dal nome dell'edificio. I due testi descrittivi erano invece separati, per quanto fossero evidentemente concepiti per essere posti in sequenza e collegati. Il secondo, dedicato a Santa Chiara, richiamava esplicitamente il precedente:

Altro tragico esempio d'una delle chiese più celebri e ricche di Napoli: eretta sui primi del trecento, sotto Roberto d'Angiò, da Gagliardo Primario coi caratteri gotico-provenzali del periodo; rinnovata specie all'interno col più sonoro spirito settecentesco; superba e luminosa per la sua struttura, vastità, smagliante decorazione, per le opere d'arte che racchiudeva, dalle origini al Settecento (basti il ricordo del più grandioso monumento sepolcrale trecentesco italiano, cioè del mausoleo del suo fondatore, Roberto d'Angiò) che la facevano la più fastosa e rinomata della Città.⁷⁰³

Mancavano come si può notare notizie esatte sul bombardamento che aveva causato i danni, e più in generale sulla loro natura, che poteva solamente essere intuita dalle immagini riportate. Lo stesso valeva anche nel caso della chiesa del Carmine, la cui foto era accompagnata solamente da una descrizione dell'opera e da una generica frase sulla gravità della perdita subita:

Nelle tremende incursioni patite da Napoli durante il suo lungo martirio e nella rovina di tanto suo prestigio d'arte e di bellezza, segniamo la grave sorte subita da questa sua tipica chiesa, d'origine trecentesca, radicalmente trasformata all'interno, con felice policromia marmorea, nel 6-700; preziosa per gli intagli dorati del ricco soffitto ligneo; per le vistose testimonianze della pittura napoletana che custodiva; per il suo celebre organo a 35 mila canne; per il ricordo di Masaniello che vi arringò il popolo prima di essere trucidato; per la rinomanza e la fede ond'era in particolar modo cara ai napoletani.⁷⁰⁴

La mancanza dei dettagli sulla distruzione dei due monumenti, e il fatto che in entrambi i casi le descrizioni si limitassero a contenere notizie sul monumento e sulla sua storia che potevano essere ricavate facilmente anche senza accesso alla documentazione della Soprintendenza, è particolarmente significativa. Essa infatti confermerebbe l'ipotesi che il Ministero di Padova avesse a disposizione notizie estremamente limitate sulle condizioni dei monumenti napoletani, e che le due foto delle chiese distrutte fossero tra le poche informazioni fornite all'autore. I monumenti napoletani e l'effetto dei bombardamenti sulla città erano però troppo noti e importanti per essere completamente trascurati in una pubblicazione di questo tipo. Inoltre, le due immagini riportate erano molto impressionanti, il che doveva aver favorito la loro inclusione nel volume, che era incentrato soprattutto sulle riproduzioni.

⁷⁰³ Guerra 1944 p.85.

⁷⁰⁴ Guerra 1944 p.84.

Il tono estremamente enfatico dei testi era infatti sicuramente concepito per suscitare commozione, ma non vi è dubbio che le immagini dei monumenti distrutti, quando erano disponibili, rappresentassero il fulcro della pubblicazione ed il principale mezzo utilizzato per comunicare i danni subiti dal patrimonio artistico italiano.

Se si escludono infatti le descrizioni iniziali, i testi erano strettamente legati alle fotografie, e servivano soprattutto a spiegarle.

Questa caratteristica era particolarmente evidente nel caso dei monumenti a cui era dedicato più spazio, e di conseguenza più fotografie.

Un esempio efficace del legame tra testo e immagini era la sezione dedicata a San Lorenzo fuori le mura. La basilica era il solo monumento romano incluso nel volume. Essa era oggetto di un'ampia trattazione, probabilmente anche grazie alla notorietà del suo bombardamento, complice anche l'intervento del Papa, che comportava un'ampia disponibilità di materiale.

Alla chiesa erano dedicate quattro facciate, ed altrettante fotografie, le prime due illustranti la parte esterna, ed in particolare il pronao, e le seconde illustranti invece la situazione all'interno dopo il bombardamento.

La descrizione iniziale, che ovviamente ripercorreva la storia della basilica, insisteva in modo particolare proprio sul pronao. Esso era trattato nelle ultime righe, introducendo così la prima fotografia dei danni:

Solenne per la sua sobrietà e per i cimeli che conservava, il portico del prospetto, retto da sei antiche colonne, rifatto sui primi del Duecento dal Vassalletto. Particolarmente grave appare perciò la sorte che ha travolto e compromesso in special modo la parte anteriore d'un così augusto tempio.⁷⁰⁵

Gli effetti drammatici del bombardamento erano infatti particolarmente evidenti in quell'area. Il pronao appariva sventrato, le colonne spezzate e la copertura completamente distrutta. La gravità dei danni era enfatizzata nella breve didascalia, concepita proprio per rendere chiara al lettore l'importanza di questa sezione della basilica e di conseguenza la gravità della perdita, dato che la fotografia illustrava molto chiaramente quali fossero le parti danneggiate:

Il pronao duecentesco di S. Lorenzo creato dal Vassalletto, con le sue antiche colonne, i suoi affreschi, i suoi preziosi cimeli classici medioevali, devastato dalla grave incursione del 19 luglio 1943.⁷⁰⁶

L'immagine della distruzione del pronao era sicuramente impressionante, e dietro di esso si scorgeva la rovina del resto della chiesa, la cui parte anteriore appariva completamente distrutta. Lo stato del resto dell'edificio non era nemmeno citato nella didascalia, perché le condizioni degli interni erano trattate nelle due pagine successive. Come in altri monumenti, anche in questo caso esse ospitavano le fotografie degli interni della chiesa dopo il bombardamento, senza il confronto con lo stato prebellico. Alle immagini si accompagnava un testo unico, che serviva anche da didascalia per le due fotografie. La prima di esse inquadrava la navata centrale:

L'augusto interno basilicale di S. Lorenzo, a tre navate, scomparse da antiche colonne ioniche architravate, tra una profusione di mosaici ottocenteschi che non ne turbavano l'originaria armonia coi preziosi amboni cosmateschi del XII secolo, scoperciato e devastato dall'incursione angloamericana del 19 luglio 1943.⁷⁰⁷

⁷⁰⁵ *Guerra* 1944 p.110.

⁷⁰⁶ *Guerra* 1944 p.111.

⁷⁰⁷ *Guerra* 1944 p.112.

Dalla foto si poteva notare chiaramente la mancanza di una copertura. Si potevano anche vedere altri significativi danni, soprattutto verso la parte anteriore della chiesa, dove erano completamente crollate le pareti, danneggiando anche la decorazione pittorica dell'area circostante.

La seconda fotografia considerava invece il presbiterio della basilica:

La devastazione dell'antico presbiterio dell'originaria chiesa di papa Pelagio, del VI secolo, col suo classico colonnato corinzio, gli ariosi matronei ed il prezioso baldacchino dell'altare papale, capolavoro dei marmorari romani del 1148, che ne integrava mirabilmente, assieme al pavimento cosmatesco, il suggestivo splendore.⁷⁰⁸

La descrizione in questo caso era incentrata soprattutto sulle caratteristiche di questa porzione dell'edificio. Dalla fotografia si poteva però vedere una situazione migliore rispetto alle immagini precedenti, dove i danni causati dal bombardamento erano molto più evidenti.

In questo caso infatti, a parte la scoperchiatura della chiesa, i danni strutturali sembravano più ridotti di quanto non lo fossero nel resto delle immagini, e solo le macerie che ricoprivano la pavimentazione sembravano suggerire la gravità del danno.

Nel complesso, il volume era sicuramente stato assemblato con una certa fretta, accostando tra loro descrizioni non sempre ben collegate alle parti effettivamente perdute dei monumenti. Inoltre, esso era stato redatto spesso sulla base di informazioni limitate o addirittura inesatte sulle loro condizioni, soprattutto nel caso delle città meridionali.

Questa fretta, che era il risultato del fatto che il volume doveva essere pubblicato in tempi abbastanza brevi per poter svolgere in modo adeguato la propria funzione propagandistica, aveva probabilmente causato errori quali l'inserimento del Museo nazionale. Essa aveva probabilmente contribuito anche alla vaghezza delle descrizioni dei danni riportate in molte occasioni, oltre naturalmente ad essere una delle ragioni della struttura non sempre uniforme delle diverse sezioni.

Nonostante questi difetti, il volume era certamente di grande impatto. I testi erano almeno in alcuni casi decisamente commoventi, e perfino le immagini cancellate con la croce bianca, pur essendo il prodotto della mancanza di materiale più opportuno, erano estremamente efficaci.

Come già accennato, il libro non aveva un autore dichiarato, e non era nemmeno esplicitamente stato pubblicato su iniziativa del Ministero, anche se difficilmente sarebbe stato possibile dubitarne l'origine. Era invece specificata la fonte delle immagini, che avevano vari autori, comprese organizzazioni quali l'Istituto Luce, il Museo civico di Torino e le Soprintendenze di Firenze e Venezia, oltre a Evers ed Emmer del Kunstschutz.

Il coinvolgimento di questi ultimi, unito a quello delle Soprintendenze, dimostrava la natura ufficiale della pubblicazione, e ne rivelava anche la natura di raccolta di informazioni diversificate.

La pubblicazione non ebbe probabilmente un'ampia circolazione, dato soprattutto il momento, ormai piuttosto tardo, della sua uscita. Nonostante i suoi limiti, questo volumetto, il cui scopo dichiarato era accusare di fronte alla storia gli alleati e rivelare il costo delle loro incursioni per il patrimonio artistico nazionale, aveva il pregio di rendere visibili al pubblico le distruzioni da essi provocate in un'unica pubblicazione. Così raggruppate esse

⁷⁰⁸ Guerra 1944 p.113.

avrebbero infatti lasciato un'impressione più durevole che disperse nei singoli articoli usciti all'indomani del loro danneggiamento lungo un periodo di due anni.

8.4 *Works of art in Italy: losses and survival*

Durante gli ultimi anni del conflitto, a differenza di quanto accaduto nella RSI, mancarono monografie di propaganda sul tema dei beni culturali prodotte dagli alleati o dal governo del Regno d'Italia.

Essi preferirono infatti utilizzare articoli ed altri mezzi di comunicazione per diffondere la propria propaganda.

Unica parziale eccezione fu un'iniziativa della Commissione Macmillan, che produsse una serie di volumi che presentavano un bilancio delle condizioni del patrimonio artistico nei diversi teatri di guerra, delineando i danni e le perdite subite nelle diverse aree⁷⁰⁹.

Trattandosi sostanzialmente di una rassegna, ogni volume offriva pochi dettagli su ciascuna delle opere coinvolte, ma in compenso presentava un quadro completo delle perdite su tutto il territorio nazionale.

Per via della lunghezza, ma soprattutto per ragioni di tempistica, nel caso italiano le pubblicazioni furono due: il primo volume dedicato all'area a sud di Bologna, ed il secondo al resto d'Italia. Il primo volume consisteva esclusivamente nell'elenco dei monumenti, danneggiati e non, mentre nel secondo erano presenti diversi elementi aggiuntivi, soprattutto sulle opere mobili.

In questo caso, la fonte su cui era basato il volume erano ovviamente i rapporti MFAA. Essi infatti riportavano fedelmente, via via che gli ufficiali riuscivano a visitarli, gli elenchi dei monumenti di ogni area ed il loro stato, e in una versione più sintetica costituivano la base del testo.

L'origine delle informazioni fornite era del resto dichiarata in calce al volume, dove si specificava come esso fosse stato *compiled from War Office reports by the British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives, and other material in enemy hands*⁷¹⁰.

Trattandosi di un elenco di tutti i danni indipendentemente dalle responsabilità, il volume non può essere ritenuto una pubblicazione propriamente di propaganda. Il testo infatti ambiva a proporsi come una descrizione oggettiva della situazione sul campo, anche se nelle parti più articolate emergeva piuttosto chiaramente un'interpretazione favorevole agli alleati, che del resto era già presente nei rapporti. Lo stesso fatto che a promuoverne la pubblicazione fosse stato il Comitato Macmillan e non direttamente la Sottocommissione MFAA, lo rendeva un'iniziativa estranea allo sforzo bellico. Questo però non implicava che fosse completamente priva di intento propagandistico, soprattutto dato che fu redatta a conflitto ancora in corso⁷¹¹.

La premessa del primo volume *Works of art in Italy. Losses and survivals in the war* dichiarava però l'intento principalmente informativo e di servizio della pubblicazione, oltre a specificare le sue fonti.

⁷⁰⁹ Sulla pubblicazione si veda anche Banfi et al., 2008, in accompagnamento alla pubblicazione in PDF del testo integrale del volume.

⁷¹⁰ British Committee 1945.

⁷¹¹ Al momento dell'uscita del primo volume la guerra sul teatro europeo si era già conclusa, ma il suo testo era stato preparato prima ed i rapporti considerati si fermavano al febbraio 1945.

Il testo esordiva citando una dichiarazione di Churchill alla Camera dei Comuni, riguardo proprio alla situazione italiana:

Speaking of the Italian situation in the House of Commons on the 24th May 1944, the Prime Minister put into memorable words the anxieties shared by so many. "Here is this beautiful country suffering the worst horrors of war, with the larger part still in the cruel and vengeful grip of the Nazis, and with a hideous prospect of the red-hot rake of the battle-line being drawn from sea to sea right up the whole length of the peninsula"

Since this ominous phrase was spoken the "red-hot rake" has ploughed its way northward from Cassino to a line just short of Bologna. The summary of information given here, which is based on the official reports issued by the Archaeological adviser to the War Office, has been compiled to present some idea of what has been lost and what is safe. Many of the particulars here given have already appeared in the Press, but it is thought that many who are deeply concerned for the safety of Italian monuments may find a compendium of this kind useful and to some extent reassuring.⁷¹²

Il volume quindi si presentava come una sintesi delle condizioni dei monumenti italiani, a beneficio di chiunque fosse interessato alla questione. L'intento dichiarato era quindi di offrire al lettore una panoramica di cosa si fosse o meno salvato durante il conflitto. Si trattava essenzialmente di una compilazione dei rapporti militari sulle condizioni dei monumenti, che poteva essere però utilizzata per trarre un bilancio dei danni di guerra al patrimonio artistico.

Dopo questa premessa, la prefazione conteneva una sintesi del percorso degli alleati lungo la penisola, con particolare riferimento ai danni subiti dai beni culturali e via via constatati dalla Sottocommissione, delineando così i passaggi chiave e i monumenti più importanti trattati nel testo. Si tratta di uno degli elementi più interessanti del volume, perché presentava un riassunto della guerra dal punto di vista degli alleati. Proprio per questo esso era la parte meno oggettiva del testo. Il resoconto infatti proponeva l'interpretazione ufficiale data dagli alleati della dinamica in cui si erano prodotti i danni ai monumenti, e di chi ne fosse responsabile.

In tale sintesi, i danni al patrimonio siciliano risultavano essere piuttosto contenuti, con l'eccezione delle ville barocche. Il bilancio era ovviamente diverso per le altre aree. Tra i monumenti danneggiati in Campania, la prefazione citava infatti le chiese napoletane, a partire da Santa Chiara; la libreria universitaria; i materiali d'archivio e le città di Capua e Benevento, oltre all'asportazione delle collezioni del Museo Nazionale.

Ognuno di questi elementi citati era in qualche modo contestualizzato nella sintesi e, come prevedibile, l'enfasi maggiore era posta sulle responsabilità dei tedeschi:

In the fighting round Salerno the Cathedral, the Greek temples of Paestum, and the near-by town of Amalfi escaped miraculously. But Benevento and Capua suffered severely, and the ancient Cathedral of the former was destroyed. Naples was taken on October 5th. It has already suffered severely from Allied bombing, and now was victim of senseless German sabotage. Several churches, among them that of Santa Chiara, with its tombs of the Angevin kings, were wrecked, while the university library and the archives of the House of Anjou were wantonly destroyed by the enemy. The enemy had removed to Monte Cassino, and later to Rome, much of the contents of the National Museum.⁷¹³

⁷¹² British Committee 1945 p. II.

⁷¹³ British Committee 1945 p. II.

Nel caso quindi delle vicende napoletane, il testo si limitava ad accennare brevemente ai bombardamenti alleati su Napoli, ma le cause dei danni venivano esplicitamente dichiarate solo quando potevano essere attribuiti ai tedeschi. Naturalmente la Campania offriva una serie di esempi in questo senso. Era quindi particolarmente semplice spostare l'attenzione del lettore dai danni causati dai bombardamenti, come nel caso di Santa Chiara, alla distruzione decisa dai tedeschi dell'archivio storico napoletano.

Più complicato era invece giustificare episodi più controversi, primo tra tutti il bombardamento di Montecassino, spiegato sulla base del presunto uso militare che ne sarebbe stato fatto dai tedeschi:

The Allied spared the famous Benedictine monastery of Monte Cassino as long as possible, but eventually, after repeated warnings, were compelled to destroy it utterly, since it was being used by the enemy for military purposes.⁷¹⁴

La prefazione riproponeva quindi l'argomento normalmente usato dagli alleati per giustificare il bombardamento della Badia di Montecassino, che era anche il solo accettabile dal punto di vista della legislazione internazionale. In questo modo, la responsabilità della distruzione era scaricata sull'avversario, che, specificava il testo, era stato debitamente avvisato delle conseguenze. Non a caso, la prefazione sottolineava che gli alleati avessero rimandato il più a lungo possibile la decisione e fossero addirittura stati costretti a distruggere l'abbazia. Il testo tentava quindi di offrire una giustificazione, ricorrendo a quella che era la posizione ufficiale del proprio governo.

La versione degli eventi presentata in questo caso era però quantomeno inesatta. Il governo inglese aveva infatti ripetutamente respinto gli appelli del Vaticano a garantire l'immunità dell'Abbazia, e prima del bombardamento il monastero non era stato utilizzato né occupato dai tedeschi. Naturalmente, entrambe le informazioni sarebbero state facilmente accessibili per il Comitato Macmillan, ma trattandosi di un volume destinato al pubblico era inevitabile che la versione dei fatti presentata fosse quella ufficiale.

Lo stesso tentativo di giustificare la condotta alleata emergeva anche nella sezione dedicata a Roma, ed in particolare a San Lorenzo:

The relief at the liberation of this, the world's greatest treasure house cannot be exaggerated. Only one loss was to be mourned among so much that survived unharmed. The church of San Lorenzo, which stands near the railway yards, was severely damaged in the Allied bombing of the city's communications before its occupation. The greatest care had been taken in briefing the air crews and due warning was given of the attack beforehand.⁷¹⁵

Nel caso di Roma il testo partiva notando che gran parte del patrimonio artistico cittadino era stato risparmiato, per poi spiegare la distruzione di San Lorenzo con la sua vicinanza alla ferrovia, che era il vero obiettivo del bombardamento, presentando quindi la chiesa come un danno collaterale. Il testo non si limitava però a questa spiegazione, ma aggiungeva anche che il bombardamento era stato preparato accuratamente proprio per evitare conseguenze, dando istruzioni dettagliate ai piloti e soprattutto preannunciando l'attacco.

La prefazione continuava quindi a difendere la condotta alleata, presentando il caso di San Lorenzo come una singola eccezione. La sua distruzione era considerata una conseguenza del bombardamento di un legittimo obiettivo militare, e il testo teneva anzi a precisare la cura con cui era stato preparato per contenere il rischio di danni collaterali.

⁷¹⁴ British Committee 1945 p. II.

⁷¹⁵ British Committee 1945 p. III.

Un altro passaggio interessante della prefazione, perché permetteva di confrontare direttamente il modo in cui il testo trattava i danni provocati dai due eserciti, era quello riguardante le due città toscane di Firenze e Pisa.

Anche in questo caso il testo enfatizzava soprattutto i danni causati dai tedeschi, ed era molto più sintetico nel caso di quelli dovuti agli angloamericani.

Florence passed into Allied hands with all its major monuments intact, including even Santa Maria Novella, which stands beside the main railway station. But we have to mourn the irreparable damage wrought by the blowing up of the bridges across the Arno, among them the graceful Ponte Santa Trinita. The unique Ponte Vecchio was spared by the German engineers, but they blew up the approaches, thereby destroying for ever much of the oldest part of Florence, the old *Primo Cerchio* of the Middle Ages. Little can now be left of the Florence which Dante knew, and among the relics of that age the Torre della Parte Guelfa has gone.

For a few days the two armies faced each other across the Arno at Pisa, and great anxiety was felt for the famous group of buildings round the Cathedral. They survived except for the Campo Santo, the roof of which had caught fire and burnt rapidly, many of the frescoes on the walls being destroyed.⁷¹⁶

Alle due città era riservato un trattamento decisamente diverso, legato alla maggior fama di cui godeva Firenze, ma dovuto probabilmente anche al fatto che le distruzioni dei monumenti pisani erano dovute soprattutto ai bombardamenti alleati.

Nel caso di Firenze, il testo teneva a specificare che la guerra non aveva danneggiato la Chiesa di Santa Maria Novella, nonostante la vicinanza della stazione. In questo caso mancava il richiamo esplicito alle misure prese nella preparazione del bombardamento della stazione, o al bombardamento stesso. L'omissione era forse finalizzata a non ripetere i dettagli già presentati nel caso di San Lorenzo, che avendo subito danni richiedeva ovviamente un maggiore approfondimento.

Il testo si dilungava però soprattutto sui lungarni e la perdita dei quartieri immediatamente vicini ai ponti, oltre naturalmente a quella del Ponte di Santa Trinita.

Quanto invece a Pisa, che era stata colpita dalla guerra molto più duramente di Firenze, il testo citava soltanto Piazza dei Miracoli, e in particolare gli affreschi del Camposanto, mentre il resto dei danni era tralasciato completamente. In entrambi i casi la descrizione sembrava suggerire che i danni fossero tutto sommato limitati se comparati con il patrimonio monumentale cittadino, cosa comprensibile nel caso di Firenze ma valida a Pisa soltanto nel caso di Piazza dei Miracoli, dove aveva subito danni soltanto il Camposanto. Il resto dei monumenti cittadini era infatti stato decisamente meno fortunato.

Naturalmente, la scarsa considerazione per il resto del patrimonio artistico pisano era probabilmente da attribuire alla maggior fama del complesso della Cattedrale, ma ancora una volta il testo sembrava cercare di sminuire l'impatto dei danni provocati dagli alleati.

La prefazione si fermava alla linea Gotica, elencando brevemente i numerosi danni registrati a Fano, Pesaro e Faenza e la sopravvivenza quasi indenne di Urbino e Ravenna, mentre Rimini e il Tempio Malatestiano risultavano gravemente colpiti.

⁷¹⁶ British Committee 1945 p. III.

Al momento della redazione della prefazione, il fronte era appunto fermo a sud di Bologna. Di conseguenza, la trattazione concludeva specificando di non poter fornire informazioni adeguate sulla situazione nel resto d'Italia. Gli alleati potevano infatti contare solo su quanto ricavato dalle foto aeree, che non permettevano però di conoscere con esattezza la sorte di alcuni capolavori.

Nonostante questo silenzio era però già chiaro che di lì a poco la situazione sarebbe stata risolta, tanto che perfino la prefazione presupponeva una conclusione del conflitto prima della sua pubblicazione.

Essa si concludeva con un riassuntivo bilancio delle peggiori perdite subite dal patrimonio artistico italiano durante la guerra:

To sum up. The most serious losses South of Bologna are Benevento Cathedral, Santa Chiara at Naples, the Campo Santo at Pisa, the banks of the Arno at Florence, and the Tempio Malatestiano at Rimini, though reports suggest that this last is not too far gone to be restored. On the credit side can be placed the immunity of Rome, and the great Tuscan and Umbrian cities, also Ravenna and Urbino. Remarkable public exhibitions have been organized under Allied auspices of paintings and other works of art in Florence, Siena, Rome, and elsewhere, which are welcome evidence of the care taken by their custodians to safeguard them while the war passed over them. Thousands of British and American soldiers have been able to benefit thereby.⁷¹⁷

Le perdite più gravi secondo la prefazione tendevano quindi, non sorprendentemente, a coincidere con quelle su cui gli alleati erano intervenuti più decisamente nell'opera di restauro, e che di conseguenza erano più ampiamente trattate nei rapporti MFAA e nel volume. È interessante da questo punto di vista notare le differenze con la selezione da parte della RSI, che nelle proprie pubblicazioni considerava principalmente altre opere, non solamente per la tempistica con cui erano intervenuti i danni.

Mancava ad esempio completamente nell'elenco la Chiesa di San Lorenzo a Roma, che pure compariva nel riassunto, e così la Badia di Montecassino. Questo fatto era forse in parte dovuto anche al fatto che entrambi i monumenti fossero stati oggetto di aspre polemiche sulla loro distruzione da parte degli alleati. Tali critiche erano state mosse in tutte e due le occasioni anche dalle autorità ecclesiastiche, e per questo avevano goduto di considerevole fortuna anche in ambito internazionale.

Proprio per questo, era nell'interesse del governo britannico sminuire per quanto possibile la gravità degli episodi. Bisogna però anche notare come i monumenti citati tra le perdite peggiori fossero, con la sola eccezione dei lungarni fiorentini, stati danneggiati a causa dei bombardamenti alleati, anche se il testo non metteva in evidenza questo aspetto.

Un elemento interessante per quanto riguardava invece le note positive era il riferimento alle mostre organizzate dagli alleati per le truppe, a cominciare da quella di Roma. La loro inclusione rifletteva infatti il notevole impatto che esse ebbero sull'immaginazione degli alleati e l'enfasi attribuitagli nei loro rapporti.

L'ultima nota della prefazione affrontava invece il tema degli sforzi da parte alleata per la protezione del patrimonio culturale, e più in generale considerava il relativo successo di questi ultimi con riferimento all'Italia:

If the "red-hot rake" had moved more slowly, who knows what terrible charges posterity could have levelled at our generation. This Age of Mars has enough to answer for all in conscience. Fortunately, the gallantry and

⁷¹⁷ British Committee 1945 p. IV.

determination of the Allied armies, fighting against the grain of a most difficult country, the zeal of the officers of the Sub-Commission for Monuments, Fine Arts and Archives working in their wake, have made it possible for us to hand on some part of the artistic wealth we have inherited, and of which each generation in turn is the trustee.⁷¹⁸

Prevedibilmente, il merito della sopravvivenza del patrimonio artistico italiano era attribuito soprattutto agli alleati e in particolare alla Sottocommissione MFAA. Più sorprendentemente, esso era collegato anche alla velocità dell'avanzata, che aveva ridotto il lasso di tempo durante il quale i monumenti italiani erano stati esposti ai rischi.

Mancava invece qualsiasi riferimento all'impegno dei funzionari italiani, Soprintendenti e Ispettori Centrali, che avevano lavorato assieme agli ufficiali MFAA. Considerata però la natura del volume si tratta di un'omissione che non stupisce particolarmente, anche se i rapporti alleati su cui era basato ne riconoscevano ampiamente il contributo

L'aspetto più interessante era però che il testo considerava il patrimonio artistico italiano come un'eredità collettiva appartenente a tutto il mondo, e non solamente all'Italia. Di conseguenza la sua conservazione sarebbe stata una responsabilità dell'intera generazione coinvolta nel conflitto, che doveva assicurarne la sopravvivenza a vantaggio di quelle future.

Come già accennato, il volume si presentava come una lista dei monumenti italiani, e riferiva per ciascuno di essi alcune informazioni sulle loro condizioni in seguito al passaggio del fronte.

I monumenti erano distribuiti sulla base del comune in cui si trovavano, ed i comuni erano a loro volta disposti in ordine alfabetico, indipendentemente dalla posizione geografica.

Nella maggior parte dei casi, le loro condizioni venivano riassunte in poche parole. I monumenti erano di volta in volta definiti intatti o distrutti oppure danneggiati o gravemente danneggiati, ma nei casi più significativi erano invece presenti dettagli più precisi, ed erano specificate esattamente quali fossero le parti sopravvissute del monumento e quali quelle danneggiate.

Nei casi in cui nessun monumento all'interno del comune aveva subito danni, essi non erano nemmeno citati, e l'assenza di danni era direttamente registrata dopo il nome della città.

Essendovi quindi un numero molto considerevole di voci elencate, le fotografie erano riservate ai monumenti di particolare importanza, ed erano pubblicate a tutta pagina, solitamente nelle vicinanze della sezione sul monumento riprodotto. Spesso venivano anzi riportate in due pagine successive una fotografia precedente ed una successiva al passaggio del conflitto, in modo da permettere il confronto.

Generalmente, il testo si limitava a trattare i monumenti. Più raramente comparivano anche riferimenti alle opere mobili, soprattutto quando ad essere considerati erano gli edifici utilizzati come depositi.

Un'eccezione a questo schema era rappresentata da Firenze, dove la consueta lista dei monumenti era sostituita da una trattazione molto più discorsiva, organizzata sulla base dei diversi quartieri della città. A questa si

⁷¹⁸ British Committee 1945 p. IV.

aggiungevano poi alcune notizie sulle principali opere mobili cittadine e sulle ville ubicate nelle campagne attorno alla città, le cui condizioni erano piuttosto varie⁷¹⁹.

Una ragione per questo diverso trattamento era sicuramente il fatto che i più importanti e famosi monumenti fiorentini erano scampati indenni dalla guerra, e di conseguenza una descrizione riassuntiva della situazione dei quartieri sembrava più opportuna rispetto all'elencazione di ogni singolo edificio.

L'altra fondamentale ragione di questa organizzazione era che, come spiegava il testo, Firenze era considerata un'opera d'arte nel suo complesso. La sua conservazione andava quindi considerata a prescindere dallo stato dei singoli monumenti:

The Allied forces in Italy are provided with booklets containing the official list of buildings of every sort which, on account of their artistic or historic interest, are exempt from military use and have to be protected against avoidable damage. Here under the heading "FLORENCE", we read "the whole city of Florence must rank as a work of art of the first importance". Such is the Allied Army's estimate of a city which the Germans chose to violate.⁷²⁰

Questo particolare status di Firenze era quindi usato per denunciare la distruzione dei ponti e dei lungarni da parte dei tedeschi. L'idea non era troppo distante dalla tesi esposta da Berenson, ma in questo caso era utilizzata per criticare la condotta degli avversari.

La presentazione della questione in questi termini era infatti funzionale a condannare le distruzioni compiute dal nemico a Firenze che, con l'eccezione di Santa Trinita, non avevano in realtà interessato il patrimonio monumentale cittadino. Il riferimento all'importanza culturale dell'intera città era quindi necessario a spiegare perché la distruzione di qualsiasi edificio in questo caso rappresentasse un problema, mentre era ritenuta dai redattori una conseguenza accettabile del conflitto nelle altre città italiane.

Il testo rivendicava anche il fatto che gli alleati avessero evitato di bombardare la sponda settentrionale dell'Arno quando questa era ancora occupata dai tedeschi, proprio per evitare di danneggiare in alcun modo la città, mentre accusava gli avversari di aver colpito il cuore del centro storico.

In virtù del fatto che i danni erano stati subiti soprattutto dalla città storica e non dai suoi principali monumenti, le pagine seguenti erano occupate da una descrizione d'insieme dello stato dei due lungarni, con l'elenco delle torri e dei palazzi da considerarsi distrutti.

Firenze era quindi una parziale eccezione rispetto alla normale struttura del volume, dato che descriveva la condizione dei palazzi dei lungarni e non dei principali monumenti cittadini. Il motivo di questa differenza era che i monumenti in questione non avevano subito danni, ma soprattutto il desiderio di enfatizzare una delle perdite imputabili ai tedeschi.

Dopo la rassegna dedicata al patrimonio monumentale, la seconda parte del primo volume conteneva un'altra, più breve, lista, questa volta di opere mobili. Essa descriveva le condizioni di un certo numero di singoli dipinti, provenienti da piccole città.

⁷¹⁹ La loro inclusione era probabilmente dovuta al fatto che buona parte delle ville in questione erano di proprietà di stranieri, compresi molti cittadini britannici e statunitensi.

⁷²⁰ British Committee 1945 pp. 16-9.t

Le opere erano elencate in ordine alfabetico per autore e dove possibile si specificava se richiedessero un restauro.

Proprio ai restauri già in corso, soprattutto degli affreschi, e alla sorte degli altri dipinti non citati nella lista era dedicata la parte finale di questa sezione. Essa infatti era seguita da un breve elenco di alcuni dei dipinti portati al sicuro in Vaticano dalle chiese del Lazio, ancora una volta organizzato per autore.

L'ultima breve nota che completava questa prima relazione sul patrimonio artistico italiano di fronte alla guerra era una relazione preparata dall'archivista britannico Hilary Jenkinson dopo una serie di ispezioni nella penisola, riguardante la protezione degli archivi italiani, e già pubblicata in versione più sintetica sul *Times*.

Si trattava della sola parte del volume a riportare senza intermediazione il testo di una relazione, per quanto leggermente abbreviata. Questo era probabilmente dovuto al fatto che si trattava del solo rapporto comprensivo redatto dagli alleati sulla protezione degli archivi italiani, e quindi non era necessario combinare più testi per riferire della situazione, come avveniva nel caso del resto del volume, basato su diversi rapporti mensili⁷²¹. Inoltre, a differenza dei rapporti della Sottocommissione MFAA, la relazione non era un documento interno e secretato, e come tale non pubblicabile, dato che era già apparsa sul *Times*.

Questo primo volume si concludeva con una breve lista dei rapporti ufficiali già pubblicati sulla stampa riguardo ai monumenti italiani, che potevano servire da approfondimento per il lettore sulle condizioni di singoli monumenti.

Il secondo volume dedicato all'area a nord di Bologna fu pubblicato nel 1946, dopo che erano stati preparati simili volumi dedicati ad altre aree d'Europa, come la Grecia, Malta e le zone britanniche di Germania ed Austria.

Il libro proseguiva dove l'altro si era fermato, e completava la lista di monumenti italiani e delle loro condizioni, aggiungendo quelli dell'Italia settentrionale, sempre secondo lo stesso schema adottato nel volume precedente.

In questo caso, l'analisi più approfondita era riservata alla città di Verona, ed in particolare ai suoi ponti. Il testo riportava infatti integralmente tutto il rapporto degli alleati sulla loro distruzione. Come già avvenuto per Firenze, l'episodio rappresentava infatti una perfetta occasione per denunciare la condotta delle truppe tedesche in ritirata.

Concluso l'elenco dei monumenti, la seconda parte del volume conteneva i *Regional Summaries*, che presentavano per ciascuna regione una breve sintesi dell'esperienza degli alleati e un bilancio aggiornato della situazione monumentale nell'area.

Ogni riassunto della situazione regionale riportava anche informazioni riguardo al resto del patrimonio artistico, ossia l'archeologia, con le relative collezioni; le gallerie e le opere mobili, compresi ovviamente i depositi; e infine le biblioteche.

⁷²¹ L'interesse per la protezione degli archivi italiani, che dipendevano dal Ministero degli Interni e non dall'Amministrazione delle Arti, era infatti in origine una preoccupazione del governo britannico, che prese l'iniziativa di inviare tra gli ufficiali MFAA alcuni funzionari del Public Record Office. Jenkinson fu quindi il responsabile per il governo britannico della A dell'acronimo della Sottocommissione. Sul tema si vedano Ranieri 2007 e Giubbini 2007.

Questa divisione, che rifletteva anche l'organizzazione dell'amministrazione italiana, era la stessa utilizzata nei rapporti finali MFAA dedicati alle singole regioni, preparati dalla Sottocommissione dopo il passaggio di consegne al governo italiano. Proprio questi rapporti erano ripresi pur con qualche omissione dai *Regional Summaries*.

Le regioni considerate erano disposte in ordine geografico, dalla Sicilia alla Venezia Giulia. La disposizione geografica era molto vicina all'ordine in cui le regioni erano state restituite all'Italia e di conseguenza rifletteva anche la sequenza temporale in cui erano stati redatti i rapporti.

L'ultima sezione del volume ospitava infine un supplemento dedicato ai monumenti trattati nel volume precedente, che aggiornava ed aggiungeva informazioni sulle loro condizioni, soprattutto in merito alla dinamica dei danni o alla loro entità.

Nel complesso, quindi, la sola pubblicazione prodotta da istituzioni dei paesi alleati sulle condizioni del patrimonio artistico italiano in seguito al conflitto si configurava essenzialmente come un testo di consultazione. Attraverso le informazioni in esso contenute, gli interessati avrebbero potuto verificare le condizioni di conservazione ed i danni subiti dai monumenti italiani e in misura minore anche dal resto del patrimonio artistico.

Esso era essenzialmente rivolto al pubblico britannico appassionato d'arte, e non pareva invece avere l'intento di essere diffuso al di fuori di questa tipologia di lettori. Il volume infatti tendeva ad offrire pochi dettagli sulle opere citate e sul loro valore, e dunque sarebbe stato di difficile lettura per chi non conoscesse bene la storia dell'arte italiana.

Come già accennato, non si trattava di una pubblicazione di propaganda propriamente detta, dato che non era finalizzata ad attrarre consensi. Essa però tendeva comunque, come prevedibile, ad enfatizzare e denunciare i danni provocati dai tedeschi e a ridurre al minimo le responsabilità degli alleati, solitamente non specificando la causa del danneggiamento dei monumenti quando esso era stato provocato dagli alleati. Più in generale il volume trattava in modo meno approfondito i monumenti il cui bombardamento era stato più controverso, oppure addirittura tentava di offrire giustificazioni.

Si trattava di aspetti però tutto sommato secondari, che erano presenti già nelle fonti e riflettevano la posizione ufficiale degli alleati. Tale posizione era ovviamente riproposta in una pubblicazione di questo tipo, ma non era certamente il principale messaggio che il volume intendeva trasmettere.

L'enfasi era posta più che altro sul lavoro della Sottocommissione MFAA, e la celebrazione dell'impegno degli alleati per il patrimonio artistico era probabilmente il principale messaggio propagandistico dei due volumi.

8.5 *Cinquanta monumenti danneggiati dalla Guerra*

Un'altra pubblicazione postbellica che merita un accenno, promossa in questo caso dalla già citata Associazione nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra, in collaborazione però con il Ministero della Pubblica Istruzione, fu il volume "Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra". Esso uscì a Roma nel dicembre 1947 ma era stato preparato sin dal 1946, trattandosi sostanzialmente di un catalogo della già citata mostra newyorkese⁷²².

⁷²² Per la storia della mostra e del volume si veda Tommassini e Biscioni 2005 pp. 272-309.

Il volume era introdotto da una breve sintesi della fondazione dell'associazione, che invitava anche a elargire contributi per il suo funzionamento:

Nella estate del 1944, dopo la liberazione, sorse a Roma, per iniziativa di un gruppo di cultori d'arte, di studiosi e di artisti l'Associazione Nazionale per il restauro dei Monumenti danneggiati dalla guerra. Suo scopo è quello di raccogliere e facilitare la raccolta dei mezzi necessari al restauro delle centinaia di monumenti ed opere d'arte italiani che l'orrendo conflitto ha in parte abbattuto, mutilato, talvolta soltanto ferito.

Il governo italiano ha fatto e fa veramente il possibile per portare avanti questo lavoro. Ma i fondi a disposizione, in un momento in cui milioni d'italiani sono ancora senza un tetto e senza il pane, risultano purtroppo inadeguati al bisogno. L'Associazione quindi ha rivolto la sua attività oltre che alla diretta raccolta di denaro in Italia, denaro che è servito e serve in opere di restauro, anche nel campo della propaganda all'estero.

Si è pertanto interessata a promuovere, in collaborazione con la Direzione Generale delle Belle Arti e con il Comitato dell'America del Nord per i Monumenti Italiani danneggiati dalla guerra, una serie di manifestazioni quali mostre, pubblicazioni, conferenze, films aventi per scopo il far conoscere la effettiva situazione di tanti nostri monumenti e sollecitare la collaborazione di quanti, anche nel continente americano, sentono la decisiva importanza del problema come uno dei più significativi per la tutela di un patrimonio culturale che non è soltanto italiano ma di tutto il mondo civile.⁷²³

La nota collocava quindi esplicitamente la pubblicazione entro lo sforzo di propaganda finalizzata a sollecitare donazioni per il restauro dei monumenti italiani, cosa che del resto era suggerita anche da tutto il resto del volume, a partire dalle prefazioni.

Il testo vantava infatti tre diverse prefazioni, affidate rispettivamente a Benedetto Croce, all'attaché culturale dell'ambasciata americana e storico dell'arte Charles Rufus Morey e al Direttore Generale Bianchi Bandinelli.

Il testo di Croce, datato ottobre 1946, era sostanzialmente una denuncia della disumanità del conflitto e si soffermava sul suo effetto distruttivo anche sul piano morale. In esso il filosofo, convinto dell'imminenza di un nuovo conflitto, riconosceva la necessità delle opere di restauro, ma ne proclamava l'inutilità a lungo termine se non si fosse giunti a creare delle garanzie internazionali che impedissero il ripetersi di simili episodi. L'intervento di Croce era sicuramente una riflessione interessante, ma si trattava di un commento alle fotografie dei danni esposte nella mostra più che una premessa al volume. Infatti esso non accennava quasi per nulla alla questione del finanziamento dei restauri.

La prefazione di Morey, scritta nell'agosto 1944, era invece una sintesi dell'opera della Commissione Roberts, e offriva una valutazione sostanzialmente positiva dell'esperienza bellica, diametralmente opposta a quella di Croce. Questa insisteva sulla natura sovranazionale dello sforzo di tutela dai danni bellici, pur riconoscendo che la sopravvivenza del patrimonio artistico si doveva in primo luogo all'impegno dei funzionari italiani. Egli affrontava poi il punto centrale del volume, dichiarando che, essendo i monumenti danneggiati parte del patrimonio della civiltà occidentale, tutte le nazioni avrebbero dovuto partecipare agli sforzi per la loro preservazione:

⁷²³ *Cinquanta monumenti* 1947 p.1.

l'Italia si è addossata il peso di restaurare i suoi monumenti fino alle estreme possibilità delle sue risorse di nazione duramente provata. Ma questi appartengono al comune patrimonio della civiltà occidentale e le nazioni civili dell'Occidente non possono non partecipare alla responsabilità di conservarle da una ulteriore rovina.⁷²⁴

In questo caso quindi l'invito a contribuire agli sforzi messi in campo dall'Italia per conservare il proprio patrimonio artistico, diretto soprattutto ai cittadini delle altre nazioni occidentali, era assolutamente esplicito.

Nel complesso quindi la prefazione di Morey era perfettamente coerente con l'incarico da lui ricoperto, e si concentrava sul ruolo svolto dal proprio paese, e sul riconoscimento delle azioni delle rispettive amministrazioni nel pieno rispetto dei rapporti istituzionali. Egli aggiungeva però l'esortazione a contribuire al finanziamento dei restauri, in coerenza con lo scopo dichiarato del volume, diretto ovviamente *in primis* ai propri connazionali.

La premessa di Bianchi Bandinelli, molto più tecnica delle precedenti, partiva anch'essa appellandosi alla generosità di contributi esterni, ma si concentrava poi soprattutto sulla descrizione degli sforzi messi in campo dall'Amministrazione, a partire dagli stanziamenti di fondi. Essa proponeva poi una serie di criteri vincolanti a cui doveva ispirarsi il lavoro di restauro.

Si tratta certamente della porzione più interessante del volume dal punto di vista della ricostruzione del lavoro dell'Amministrazione, di cui non si limitava a considerare soltanto il ruolo nei restauri. Data la natura divulgativa della pubblicazione, e la sua prevista diffusione anche al di fuori dei confini italiani, la relazione partiva con un quadro generale della situazione. Il Direttore illustrava come l'Italia sia caratterizzata da una diffusione piuttosto capillare sul territorio del suo patrimonio monumentale, e spiegava a grandi linee la struttura delle Soprintendenze e i vincoli legislativi posti sugli edifici di valore artistico, comprese chiese e proprietà private.

Dopo questa panoramica, il testo si concentrava sulle questioni finanziarie ed in particolare sugli stanziamenti previsti per gli interventi sul patrimonio monumentale, sensibilmente cresciuti rispetto alla spesa annuale prebellica di 3.200.000 lire:

Nel 1944-45, alle spese normali furono aggiunti 50 milioni per il restauro degli edifici artistici danneggiati dalla guerra. Era un aumento notevole rispetto ai bilanci precedenti, ma era veramente molto poco. Gli uffici dovevano essere ancora riorganizzati e non potevano mettersi al lavoro seriamente, e anche la Direzione Generale delle Belle Arti doveva essere riorganizzata nel nuovo Stato italiano. Fu fatto un primo rapporto per stabilire il minimo occorrente, non tanto per veri e propri restauri, quanto per fare quei lavori di primo e urgente consolidamento, che potessero impedire che gli edifici danneggiati cadessero ancora più in rovina a causa delle intemperie e del deperimento naturale che in un edificio danneggiato dalle bombe è rapidissimo. Questo rapporto stabilì come cifra minima per i lavori di "primo intervento" *un miliardo e cinquecento milioni di lire*. Di questa somma, sono state concesse dal Governo circa *seicento milioni* per il 1945, ma gravano su questa cifra anche i fondi per un primo riassetto alle biblioteche e ai materiali delle Scuole e Accademie di Belle Arti e ai Conservatori musicali per circa *200 milioni*.⁷²⁵

A queste cifre, che rendevano tristemente chiara la completa inadeguatezza delle risorse stanziare, dovevano essere sommati i fondi, forniti separatamente, per lo smontaggio delle protezioni e per il ricollocamento delle opere mobili. La loro aggiunta però non risolveva l'evidente carenza delle risorse per gli interventi di primo

⁷²⁴ *Cinquanta monumenti* 1947 p. X.

⁷²⁵ *Ibid.* p. XII

soccorso, a cui il Ministero dei Lavori Pubblici era riuscito comunque in gran parte a provvedere durante i primi sei mesi del 1946, con il fondamentale contributo finanziario dell'AMG.

Restava però la necessità di effettuare i restauri veri e propri, soprattutto perché gli interventi di urgenza potevano temporaneamente arrestare il deterioramento, ma non sarebbero stati sufficienti ad impedirlo a lungo termine.

Sempre per chiarire lo sforzo messo in atto, Bianchi Bandinelli confrontava la spesa italiana per il restauro postbellico con quella francese, che non risultava molto più alta nonostante le migliori condizioni economiche in cui versava la Francia:

Possiamo, anche da questo confronto, riconoscere quanto grande sia lo sforzo che fa l'Italia, con le sue modeste risorse finanziarie, a favore del restauro dei danni di guerra nel campo dell'arte. Con tutto ciò l'Italia non potrebbe arrivare, se non in un numero molto lungo di anni, a terminare da sola i restauri completi dei suoi edifici artistici. Un numero di anni così lungo che, nel frattempo, le opere danneggiate finirebbero per rovinarsi in modo spesso irrimediabile.⁷²⁶

Il Direttore insisteva quindi nel chiarire l'enormità dello sforzo organizzativo e delle risorse messe in campo dall'Italia, ma ne riconosceva anche l'insufficienza di fronte alle esigenze del patrimonio artistico. La richiesta di contributi esterni derivava quindi dalla consapevolezza che senza di essi sarebbe stato impossibile intervenire in tempo per salvare tutto il patrimonio artistico nazionale dalla rovina. Con i soli fondi a disposizione dell'Amministrazione sarebbero infatti stati necessari anni prima di concludere gli interventi, cosa che in effetti avvenne comunque, anche se su scala minore rispetto a quanto da lui prospettato.

Oltre a questa serie di considerazioni, tutto sommato prevedibili trattandosi di un volume che aveva lo scopo di incoraggiare il lettore a contribuire alla spesa in questione, Bianchi Bandinelli concludeva la propria premessa con un'interessante presentazione dei criteri adottati per il restauro dei monumenti italiani. Egli si concentrava su un aspetto in particolare di questi restauri, ovvero l'esigenza di non ricostruire in identico le strutture distrutte anche solo parzialmente, per evitare di perpetrare una finzione, e soprattutto per non privare l'opera d'arte di una delle sue caratteristiche fondamentali:

Perché in un edificio antico, come in una pittura o in una scultura quello che ci attira non è soltanto la bellezza esteriore delle forme e delle proporzioni, ma anche il fatto che esso reca testimonianze di un'epoca tramontata, documento trasmesso dagli uomini che sono scomparsi da secoli, e che hanno lasciato nell'opera d'arte una impronta sincera e spontanea di loro stessi, della propria mentalità, del proprio modo di vivere, di pensare e di agire. Non abbiamo il diritto di falsificare questa testimonianza. E, in un certo senso, non riusciremmo mai a farlo, anche se lo volessimo. In ogni più piccolo ornamento, come in un capitello di colonna o anche semplicemente una cornice di finestra o un altro dettaglio scolpito, l'antico artigiano che lo ha eseguito in quello stile che era cosa viva nel suo tempo, ha messo un'espressione spontanea, immediata, che noi possiamo imitare più o meno bene; ma non possiamo fare in modo che sia per noi una espressione naturale, perché ognuno di noi appartiene al proprio tempo e perché l'opera d'arte è la più sincera manifestazione della personalità, e perciò è unica e irripetibile.⁷²⁷

Ritornava qui l'opinione già espressa da Bianchi Bandinelli sui ponti fiorentini, anche se in termini leggermente diversi. In questo caso infatti l'enfasi era posta soprattutto sull'unicità della manifestazione artistica, che la

⁷²⁶ Ibid. p. XIII

⁷²⁷ Ibid. p. XIV

rendeva irripetibile, oltre che sul suo valore di testimone di un'epoca passata, e sulla conseguente illegittimità di una sua eventuale falsificazione. Il problema era quindi qui presentato in termini molto più generali, trascurando invece gli aspetti polemici della riflessione pubblicata sul *Ponte*.

Naturalmente egli riconosceva che il divieto di falsificare non implicava la rinuncia ai restauri, anche ricostruttivi, ma serviva ad introdurre semplicemente un principio a cui i lavori dovevano attenersi, ossia il mantenere distinguibili le porzioni ricostruite dalle parti originali:

Si deve poter riconoscere la parte nuova da quella antica; ma al tempo stesso l'opera d'arte deve poter dare di nuovo a chi la guarda la stessa sensazione che dava quando era nella sua integrità originale. Questa sensazione è tanto più forte, quanto meglio si distingue la parte originale da quella rifatta. Il soddisfare questa sottile ma essenziale esigenza critica, complica molto le cose; ma gli uffici italiani che si occupano delle Belle Arti sono molto scrupolosi in questo genere di lavoro e affrontano gravi complicazioni nei lavori di restauro, pur di conservare anche la più piccola parte originale.⁷²⁸

Si trattava quindi di una riproposizione dello stesso criterio normalmente adottato, e previsto anche nelle linee guida della circolare dell'agosto 1944, che permetteva se necessario di procedere immediatamente alla ricostruzione solo a patto che gli interventi moderni fossero chiaramente distinguibili dai frammenti originali. È interessante notare che qui non appariva contemplata la possibilità di una soluzione come quella teorizzata da Bianchi Bandinelli per il ponte di Santa Trinita, che prevedeva la ricostruzione senza inserire parti originali per non rovinare l'uniformità dell'insieme. Lo studioso aveva però già anticipato nel proprio articolo il carattere assolutamente eccezionale della proposta, ed il fatto che in tal caso non si sarebbe potuto definire restauro.

Bianchi Bandinelli illustrava alcuni esempi dell'opera in corso, per poi concludere con l'elenco dei più importanti stabilimenti del restauro italiani, che stavano in quel momento operando per riparare i danni di guerra al patrimonio artistico nazionale.

Il testo del Direttore Generale, oltre ad essere perfettamente comprensibile anche ai profani, era come il precedente assolutamente coerente allo scopo del volume e alla carica da lui ricoperta. Esso infatti illustrava l'enormità dei costi che era ancora necessario coprire, elogiando allo stesso tempo la qualità del lavoro di cui richiedeva il finanziamento. Il Direttore quindi difendeva decisamente la propria Amministrazione, sottolineando il fatto che i finanziamenti, per quanto inadeguati alle necessità, erano comprensibili viste le condizioni del paese ed in linea con quanto stanziato in altri stati. Egli inoltre insisteva sulla professionalità dei tecnici che avrebbero eseguito i restauri e sulla cura e attenzione all'autenticità con cui essi sarebbero stati compiuti.

Dopo queste premesse, il volume considerava, come anticipato dal titolo, cinquanta monumenti italiani che erano stati danneggiati nel conflitto, ordinati alfabeticamente secondo le città di appartenenza. I monumenti scelti erano generalmente i più importanti tra quelli su cui erano disponibili sufficienti informazioni, e per i quali erano stati elaborati i piani di restauro:

1. Ancona- Duomo, San Ciriaco
2. Arezzo- Palazzo di Badia
3. Bologna- Archiginnasio

⁷²⁸ Ibidem.

4. Bologna- Palazzo della Mercanzia
5. Bologna- San Francesco
6. Brescia-Santa Maria dei Miracoli
7. Civitavecchia- Forte "Michelangelo"
8. Empoli- Collegiata (o Cattedrale)
9. Fano- Palazzo della Ragione
10. Ferrara- San Benedetto
11. Firenze- Ponte di Santa Trinita
12. Genova- Palazzo di San Giorgio
13. Genova- Palazzo Serra Già Spinola ora Campanella
14. Genova- Santissima Annunziata del Vastato
15. Genova- Santo Stefano
16. Genova- Teatro Carlo Felice
17. Milano- Chiesa e Convento di Santa Maria delle Grazie
18. Milano- Cà Grandà
19. Milano- Palazzo Marino
20. Milano- Sant' Ambrogio
21. Monte Cassino
22. Napoli- Chiesa di Monte Oliveto detta di Sant'Anna dei Lombardi
23. Napoli- Chiesa di San Filippo Neri detta anche dei Girolamini
24. Napoli- Santa Chiara
25. Napoli- Sant'Eligio
26. Padova- Chiesa degli Eremitani
27. Palermo- Chiesa della Real Magione
28. Palermo- Palazzo Abbatelli
29. Palermo- San Francesco
30. Pisa- Camposanto
31. Pisa- San Paolo a Ripa d'Arno
32. Pisa- San Piero a Grado

33. Pola- Duomo
34. Pola- Tempio di Augusto e Roma
35. Pompei- Casa di Epidio Rufo
36. Pompei- Casa del Fauno
37. Ravenna- San Giovanni Evangelista
38. Rimini- Tempio Malatestiano
39. Roma- Basilica di San Lorenzo fuori le Mura
40. Siena- Chiesa dell'Osservanza
41. Torino- Chiesa del Carmine
42. Torino- Palazzo Morozzo di Bianze poi Galleani d'Agliano infine "delle corporazioni"
43. Torino- Piazza San Carlo
44. Treviso- Palazzo dei Trecento
45. Verona- Ponte Scaligero
46. Vicenza- Duomo
47. Vicenza- Palazzo da Schio
48. Vicenza- Palazzo della Ragione o Basilica Palladiana
49. Viterbo- Santa Maria della Verità
50. Viterbo- San Sisto

Ovviamente la selezione includeva molti tra i monumenti già citati da altre delle pubblicazioni già considerate, ma in questo caso il modo in cui veniva presentato ciascuno di essi era molto diverso da quanto avvenuto in precedenza.

I testi, preparati da Lavagnino, riportavano infatti non soltanto la consueta descrizione del monumento e dei danni da esso subiti, ma riferivano anche quasi sempre gli interventi previsti per il suo ripristino, compresa una stima del costo totale del restauro, specificando la cifra già stanziata per i primi lavori di messa in sicurezza e recupero delle parti di valore artistico, dove questi erano partiti.

In alcuni casi rari, limitati ai monumenti di Pola e Pompei, le spese erano già completamente coperte. Nel caso di uno dei due monumenti pompeiani i lavori erano addirittura stati ultimati. Generalmente però queste relazioni avevano lo scopo di rendere l'idea dell'entità enorme degli interventi ancora necessari, in modo da incoraggiare le donazioni. Le cifre presentate andavano dalle 500.000 lire previste per la Casa del Fauno a Pompei ai 250.000.000 stimati per il ripristino di Piazza San Carlo a Torino, cifra che difficilmente avrebbe potuto essere stanziata completamente dall'amministrazione statale.

Le schede dedicate ai monumenti erano solitamente piuttosto sintetiche. Esse però offrivano una descrizione molto chiara della situazione, includendo sia i costi degli interventi già effettuati sia quelli stimati per il completamento dei restauri.

Un esempio di questa struttura era la scheda dedicata alla Basilica di Sant’Ambrogio, uno degli edifici più iconici della città di Milano:

È il più notevole edificio medioevale di tutta la Lombardia, sorto nel luogo dove era una precedente chiesa paleocristiana.

La zona più antica, a parte le mura paleocristiane recentemente scoperte, è quella absidale (IX secolo); le navate vennero coperte tra il 1098 e il 1128; poco dopo si provvide alla costruzione della facciata e del celebre atrio antistante.

I danni di guerra sono numerosi, ma due particolarmente appaiono gravi:

- 1) Il crollo del voltone avanti l’abside e la conseguente parziale distruzione del mosaico absidale del XII secolo. Assai danneggiato è anche rimasto il caratteristico tiburio.
- 2) Il crollo del porticato della Canonica, preziosa architettura di Donato Bramante (1492-1496)

Molte opere sono già state compiute per il restauro dei danni subiti. Infatti vasti tratti della zona presbiteriale dell’edificio sono stati opportunamente riparati, e sono state consolidate le parti pericolanti del mosaico absidale. Sono stati inoltre recuperati tra le macerie gli elementi costruttivi del porticato della Canonica ad opera di Donato Bramante.

La spesa finora sostenuta è di 13.000.000 di lire. Per il restauro completo del Sant’Ambrogio è preventivata una spesa di 77.700.000 lire.⁷²⁹

Le spiegazioni preparate da Lavagnino erano quindi piuttosto dirette, e partivano da una descrizione del monumento e della sua importanza, per poi enumerare i danni subiti durante il conflitto ed infine illustrare gli interventi di restauro e consolidamento già compiuti.

Mancavano invece i dettagli degli interventi ancora da compiere, nonostante le schede riportassero le stime dei loro costi. Non tutti i progetti erano infatti definitivi al momento della mostra e della redazione del volume, anche se le stime di spesa erano incluse, probabilmente per incoraggiare le donazioni da parte dei lettori.

Una parziale eccezione a questo schema era rappresentata dalla parte dedicata a Montecassino, che dopo la consueta introduzione sulla storia dell’edificio e sugli artisti che ne avevano curato le decorazioni concludeva in questi termini:

Come la chiesa, così la sagrestia, la Sala Capitolare, la famosissima Biblioteca, il grande Refettorio e numerosi ambienti del Monastero erano adorni di splendide opere d’arte. Erano quattordici secoli di vicende e di prove, spesso terribili, di glorie e di dolori che rivivevano nella celebre Badia. Oggi essa è un mucchio di macerie, l’orrendo cratere d’un vulcano.

Non è prevedibile la spesa occorrente per la ricostruzione della Badia.⁷³⁰

In questo caso quindi la prima sezione descrittiva dell’opera, che era in questo caso particolarmente lunga, anche per via della secolare e importante storia della Badia, era la sola simile al resto delle schede dei monumenti.

⁷²⁹ Lavagnino 1947 p. 53.

⁷³⁰ Lavagnino 1947 p. 55.

Data la completa distruzione del monumento, il testo non conteneva infatti una precisa descrizione dei danni, limitandosi a definire il complesso un mucchio di macerie. La maggiore differenza era però nell'ultima frase, che proclamava in termini lapidari l'impossibilità di stimare la spesa necessaria per la ricostruzione dell'Abbazia.

L'affermazione era probabilmente intesa a sottolineare il danno incalcolabile rappresentato dalla perdita della Badia. Data la formulazione che suggeriva comunque l'intenzione di provvedere alla sua ricostruzione nonostante l'enorme costo, essa non rappresentava però un disincentivo alle donazioni, e avrebbe anzi potuto incoraggiarle.

Nel complesso il volume, pur contenendo una selezione molto più ridotta degli altri finora analizzati, era probabilmente quello più efficace nello spiegare sia l'entità dei danni di guerra ai monumenti italiani sia soprattutto il tipo di lavoro che l'Amministrazione si trovò a compiere.

La sua struttura rifletteva il fatto che fosse stato elaborato per una mostra dedicata essenzialmente ai lavori di restauro in corso e programmati, oltre ad essere concepito per incoraggiare donazioni da parte del lettore.

Si trattava quindi di un esempio della collaborazione tra l'Amministrazione delle Arti e gruppi quali l'Associazione nazionale per il restauro dei monumenti. Questa collaborazione fu incoraggiata anche dai governi alleati, in particolare da quello statunitense. Essa era finalizzata soprattutto alla raccolta fondi, secondo una strategia delineata già dalla Direzione Generale guidata da Petrozziello.

Il volume era quindi parte dell'ampia campagna di comunicazione in merito al restauro dei monumenti italiani organizzata dal Ministero, che negli anni successivi avrebbe incoraggiato diverse altre pubblicazioni dedicate alla materia. Tali pubblicazioni si sarebbero però concentrate più sul lavoro di ricostruzione che sui danni bellici⁷³¹.

8.6 *Pubblicazioni sull'esperienza bellica dei protagonisti*

Un discorso a parte merita un altro tipo di testi sul patrimonio artistico e il conflitto, pubblicati in alcuni casi nell'immediato dopoguerra ma più spesso diversi anni dopo gli eventi.

Si tratta dei resoconti delle vicende belliche redatti dai funzionari coinvolti negli sforzi di protezione del patrimonio artistico italiano.

Queste pubblicazioni furono incoraggiate anche dall'attenzione rivolta dalla stampa alla questione durante il conflitto. La risonanza mediatica delle vicende aveva probabilmente spinto quanti vi furono coinvolti a raccontare la propria esperienza, consapevoli della solennità e importanza del compito svolto. Una parte di questi testi includeva anche estratti da documenti di carattere ufficiale, tipicamente rapporti sull'opera svolta dall'Amministrazione durante il conflitto. Nella maggioranza dei casi erano però concepiti per la divulgazione, e contenevano resoconti delle azioni compiute per la protezione o il restauro delle opere d'arte.

⁷³¹ Sulle pubblicazioni di questo tipo si veda cap. 7.4. Ai danni di guerra era invece dedicata anche la serie *I monumenti italiani e la guerra*, una serie di monografie pubblicata da Electa a cura di Gino Chierici a cominciare dal 1945. I volumi erano dedicati ciascuno ad un monumento distrutto dai bombardamenti alleati, ma la collana si fermò probabilmente al quarto di essi (Ciancabilla 2010, p. 35-6 n.3).

Naturalmente gran parte di queste pubblicazioni avevano un carattere in qualche modo apologetico e, soprattutto nel caso di quelle edite a ridosso degli eventi bellici, avevano per scopo principale la celebrazione dell'operato dei funzionari stessi e dagli alleati durante il conflitto, e del ruolo fondamentale da essi svolto per la protezione ed il recupero dei monumenti italiani.

Si trattava quindi generalmente di testi dedicati a esperienze piuttosto limitate, spesso a una Soprintendenza oppure addirittura a singoli episodi.

Appartenevano a questa categoria i già citati scritti di Fasola, che rappresentavano una delle pubblicazioni più "politiche", il resoconto redatto da Rotondi sui depositi di Sassocorvaro, e i volumi di Ceschi e Molajoli citati sopra⁷³².

A differenza degli altri scritti considerati in questo capitolo, non si trattava necessariamente di pubblicazioni direttamente promosse dalle istituzioni competenti, ma piuttosto del risultato dell'iniziativa personale dei redattori. Trattandosi però di funzionari dell'Amministrazione, i contenuti degli scritti in questione erano comunque noti al Ministero, e in alcuni casi anche parzialmente concordati con esso. Per quanto non sia possibile considerarle testimonianze ufficiali, bisogna quindi includere almeno i testi pubblicati a ridosso del conflitto nel quadro della campagna di informazione promossa e incoraggiata dalla Direzione Generale per sostenere l'opera di ricostruzione.

Questa caratteristica naturalmente si affievoliva nelle pubblicazioni successive, dove prevaleva invece il carattere di testimonianza degli eventi e del ruolo svolto dai singoli individui. Queste erano quindi concepite più come contributi alla ricostruzione di vicende belliche ormai trascorse che come spiegazioni al pubblico dello stato del patrimonio artistico e della condotta di quanti erano incaricati di proteggerlo nel periodo immediatamente precedente.

A questo secondo gruppo appartengono anche i diari di alcuni dei protagonisti di quelle vicende, in alcuni casi pubblicati addirittura dopo la loro morte, come nel caso della cronaca dei trasporti preparata da Emilio Lavagnino tra 1943 e 1944 e pubblicata nel 1974 a cura di Bruno Molajoli⁷³³.

Lo stesso gruppo includeva anche *L'arte e il nazismo*, il già più volte citato libro di Rodolfo Siviero pubblicato postumo nel 1983, che rappresentava però un volume decisamente più ambizioso sia in termini di documentazione che dal punto di vista interpretativo. Esso conteneva infatti diverse citazioni da documenti ufficiali della RSI e del Comando tedesco, che l'autore sosteneva di aver raccolto o copiato durante la guerra. Per via di queste citazioni, e del ruolo svolto da Siviero nel recupero delle opere d'arte, questo libro ebbe un'influenza significativa sulla prima storiografia in materia, soprattutto per quanto riguardava il ruolo svolto dal Kunstschutz.

Nel libro, egli presentava la propria ricostruzione della condotta delle autorità tedesche nei confronti del patrimonio artistico italiano, da lui già usata anche per motivare le richieste di restituzione.

⁷³² Fasola 1945, Rotondi 1945, Molajoli 1948 e Ceschi 1949. Ad essi si aggiunge anche il già citato Hartt 1949, che rappresenta il solo volume pubblicato da uno degli ufficiali MFAA che operò in Italia.

⁷³³ Lavagnino 1974, poi ripubblicato in Morselli 2010.

Siviero partiva dalla campagna di acquisti condotta da Filippo d'Assia e dalle numerose esportazioni illegali dei beni vincolati condotte a beneficio dei gerarchi nazisti e con la complicità dei vertici del regime, a cui si erano opposti spesso invano gli sforzi dei Soprintendenti e della Direzione. Queste esportazioni erano cominciate ben prima del conflitto, ma proseguirono almeno fino al 1943, e di conseguenza egli le considerava un'anticipazione delle vicende belliche.

Nonostante si trattasse di beni vincolati, la vendita delle opere e il loro trasferimento all'estero furono favoriti in ogni modo dai vertici del governo e dell'amministrazione italiani. Si trattò quindi di una violazione della normativa apertamente incoraggiata dal regime fascista. Questo atteggiamento rifletteva il completo disinteresse di quest'ultimo per il patrimonio artistico nazionale, oltre ovviamente alla sua sudditanza politica e diplomatica nei confronti del nazismo.

Il punto centrale del volume era però l'opinione di Siviero sul Kunstschutz, che egli presentava come un mezzo adottato dal Reich per proseguire la campagna acquisti degli anni precedenti sotto una nuova forma. Egli sosteneva infatti che l'ufficio (nella sua relazione guidato sin dall'inizio da Langsdorff) fosse stato creato al solo scopo di preparare la "rapina organizzata dei reparti armati"⁷³⁴, con la scusa della protezione del patrimonio artistico.

In particolare, egli attribuiva al Kunstschutz la responsabilità di aver coperto se non diretto furti del patrimonio come quello della divisione Goering, ommesso dal rapporto di Von Tieschowitz sulle opere provenienti da Montecassino, e di avere orchestrato distruzioni quali l'incendio dell'archivio di Napoli.

A suo giudizio, la principale dimostrazione della malafede degli ufficiali erano proprio le omissioni presenti nei rapporti del Kunstschutz, anche se Siviero le attribuiva all'intenzione del Comando di pubblicare i principali atti della Sezione nel dopoguerra per illustrarne l'operato, cosa che sarebbe stata impossibile se avessero contenuto aperte critiche alla condotta dell'esercito tedesco.

Secondo questa interpretazione, le vicende delle opere toscane, a cui Siviero dedicava la maggior parte della sua ricostruzione delle vicende belliche, erano semplicemente il frutto di un netto miglioramento nell'organizzazione di questa sistematica spoliazione, possibile proprio grazie al lavoro di raccolta di informazioni in merito alle opere d'arte ed alla loro ubicazione compiuto dal Kunstschutz.

Siviero ricostruiva passo per passo, mediante documenti prodotti dalla RSI e dal Kunstschutz stesso, le trattative tra il Ministero dell'Educazione Nazionale e le autorità tedesche riguardo alle opere spostate nei depositi altoatesini, e le continue richieste di restituzione delle stesse da parte della RSI.

La maggior parte del testo era però dedicata all'esperienza di Siviero all'Ufficio Recupero, e in particolare alle complicate trattative per la restituzione delle opere d'arte esportate illegalmente, prima dello scoppio del conflitto e durante lo stesso. Siviero riferiva delle difficoltà incontrate nel far valere le rivendicazioni italiane con gli alleati e con i rappresentanti tedeschi, e dei problemi nei rapporti con una parte dell'amministrazione italiana, a cui egli attribuiva la decisione di chiudere l'ufficio e il mancato completamento della missione.

⁷³⁴ Siviero 1983 p. 28.

Quest'ultima parte e la polemica con quanti si erano opposti al suo ruolo erano probabilmente il motivo principale per cui Siviero aveva scritto il libro, per difendere e rivendicare il proprio ruolo nel conflitto e soprattutto nelle restituzioni.

Come già accennato, però, la porzione del volume di maggiore impatto fu quella riguardante il Kunstschutz e la sua condotta, soprattutto perché Siviero offriva una ricostruzione estremamente dettagliata degli eventi, e citava numerosissimi documenti da lui recuperati durante la sua attività di spionaggio.

Proprio per via del fatto che il libro era basato su una ricostruzione fondata sulle informazioni da lui direttamente raccolte durante il conflitto, e quindi inevitabilmente parziali, essa risultava a tratti inesatta, soprattutto per quanto riguardava i primi mesi di esistenza del Kunstschutz. Inoltre, l'interpretazione di Siviero, che presupponeva una vera e propria campagna di saccheggio da parte tedesca a cui andava ricondotto ogni episodio del conflitto, trascurava le contraddizioni nella condotta dei tedeschi e soprattutto la frequenza con cui le truppe avevano agito senza consultare il Kunstschutz. Proprio a quest'ultimo e a Landgsdorff egli attribuiva invece una responsabilità di direzione di questa campagna.

Nel complesso quindi le prime pubblicazioni dedicate ai danni di guerra subiti dai monumenti italiani furono inizialmente soprattutto prodotte dal governo della RSI, che visti gli effetti devastanti dei bombardamenti alleati sulle città italiane aveva più materiale a propria disposizione. Anche per questo, i volumi prodotti in questa prima fase erano spesso organizzati attorno alle fotografie, ampiamente diffuse anche con altri mezzi come la già citata serie di francobolli. Queste prime pubblicazioni erano quindi caratterizzate da un alto numero di immagini, considerate di maggiore impatto rispetto ai testi, al punto tale che *La guerra contro l'arte* arrivava ad includerle anche quando mancava documentazione fotografica dei danni alle opere.

Nel caso della RSI quindi l'attenzione era rivolta soprattutto ai danni di guerra ed alla denuncia delle distruzioni alleate, secondo uno schema già noto a partire dalla prima guerra mondiale. I volumi in questione riproponevano anche il linguaggio tipico di questo tipo di testi, a partire dal riferimento alla "barbarie".

Sul fronte opposto, invece, dato anche il fatto che gran parte dei danni subiti dai monumenti era attribuibile ai bombardamenti alleati, le pubblicazioni promosse ebbero caratteristiche diverse, e prevedevano uno spazio più ampio dedicato agli interventi di recupero⁷³⁵.

Mentre le pubblicazioni della RSI risalivano a un periodo in cui il conflitto era ancora in corso ed erano chiaramente concepite come parte della guerra di propaganda, quelle pubblicate dagli alleati e dal Ministero dell'Istruzione erano quindi più tarde e intendevano illustrare le condizioni del patrimonio artistico italiano a un pubblico appassionato della materia. Queste ultime erano state prodotte soprattutto allo scopo di incoraggiare

⁷³⁵ Bisogna notare che risulta che anche il Kunstschutz stesse preparando un volume dedicato agli sforzi compiuti dal proprio ufficio per il patrimonio artistico italiano. Del volume resta soltanto uno schema di indice. A differenza delle pubblicazioni promosse dalla RSI, esso avrebbe dovuto documentare nello specifico l'attività svolta dal Kunstschutz nelle diverse aree del paese, anche se una parte (di cui risulta lo schema preparato da Heydenreich) sarebbe stata dedicata anche alla documentazione fotografica dei danni di guerra. L'enfasi sarebbe però comunque stata posta soprattutto sulla celebrazione dell'operato del Kunstschutz. Sull'indice in questione vedi Klinkhammer 2012 p. 60 e p.71 n.93. e Caraffa e Goldhahn p. 98 (sullo schema di Heydenreich). I due indici sono riportati in traduzione anche da Siviero 1984 pp. 132ss.

le donazioni per l'opera di ricostruzione, pur mantenendo le posizioni della propaganda ufficiale, soprattutto nell'enfasi posta sui danni compiuti dai tedeschi.

I volumi prodotti da alleati e Ministero dell'Istruzione erano organizzati in modo diverso dai precedenti, e tendevano a descrivere con precisione gli interventi già condotti e a delineare le possibilità di recupero delle opere, invece di dedicare tutti i testi al compianto delle perdite, comunque esplicitamente riconosciute.

Essi quindi si inserivano nell'ambito delle iniziative di propaganda per la raccolta fondi più che in quella strettamente bellica, anche se presentavano comunque un'interpretazione dei fatti che tendeva a stigmatizzare in modo particolare i danni compiuti dai tedeschi e a non approfondire le responsabilità alleate.

Una pesante influenza della propaganda era presente anche nelle pubblicazioni dei protagonisti degli eventi bellici. Queste ultime riflettevano ovviamente il punto di vista personale degli autori che erano stati protagonisti delle vicende narrate, ma tendevano spesso ad esagerare le responsabilità degli occupanti tedeschi e dei funzionari della Direzione della RSI e a giustificare invece le scelte delle Soprintendenze ed enfatizzarne gli atti di disobbedienza ed i legami con la Resistenza.

Conclusioni

Lo sforzo compiuto dall'Amministrazione delle Arti per la protezione del patrimonio artistico italiano ebbe quindi caratteristiche diverse all'interno del territorio nazionale, non solo per via dell'evoluzione della vicenda bellica nelle varie regioni.

Questo aspetto divenne progressivamente più evidente con il procedere del conflitto, e soprattutto dopo la divisione dell'Italia seguita all'8 settembre, ma anche nella fase precedente la situazione all'interno del Paese non era affatto uniforme.

Notevoli differenze emergono infatti già dal rapporto di De Tomasso del 1935, che rileva livelli di preparazione molto variabili, anche se generalmente insufficienti, nelle Soprintendenze da lui visitate.

I conflitti di competenze tra gli uffici ministeriali impedirono infatti l'elaborazione di una strategia ben delineata a livello nazionale. In aggiunta, la riorganizzazione delle Soprintendenze nel periodo immediatamente precedente il conflitto rese in alcuni casi più difficile anche per gli uffici locali preparare adeguatamente l'entrata in guerra.

Di conseguenza, le Soprintendenze si trovarono spesso ad improvvisare i primi interventi difensivi, il che ne avrebbe compromesso l'uniformità. Esse dovettero anche compensare la scarsità di materiali per le strutture protettive, dato l'immediato aumento della domanda per tali materiali dopo l'entrata in guerra. Gli uffici locali furono quindi costretti a utilizzare soluzioni diverse da quelle previste dalle istruzioni ministeriali, sfruttando le risorse disponibili nel loro territorio di competenza.

Anche per questo, la protezione antiaerea dei monumenti italiani fu un processo più graduale di quanto inizialmente immaginato. Nonostante gli annunci trionfalistici del Ministero, la costruzione di strutture difensive si protrasse infatti per i primi anni di guerra.

Un dettaglio ancora più interessante fu però la continua revisione delle strategie adottate. Spesso anche su sollecitazione del Ministero, le Soprintendenze non si limitarono infatti a disporre l'aumento dei monumenti da

proteggere, ma riconsiderarono persino le tecniche utilizzate. Anche grazie al continuo confronto tra i Soprintendenti, furono cambiati i materiali con cui erano realizzate le protezioni.

Questa tendenza si rivelò occasionalmente controproducente, come nel caso del Tempio Malatestiano, ma più spesso rappresentò una risposta necessaria al progressivo inasprimento dei bombardamenti. Proprio gli effetti delle incursioni indussero infatti le Soprintendenze a modificare le proprie strategie. Naturalmente, con il procedere del conflitto gli interventi difensivi si ridussero progressivamente, per la scarsità di risorse e per la necessità di provvedere ai consolidamenti dei monumenti bombardati. Consolidamento e copertura erano infatti interventi più urgenti e come tali prioritari rispetto all'adozione di nuove misure difensive.

La mancanza di un'adeguata preparazione ebbe un effetto significativo anche nel caso dei beni mobili. Anche in questo caso infatti i Soprintendenti furono costretti ad individuare in breve tempo strutture adeguate alla conservazione delle opere d'arte e situate in aree sufficientemente isolate.

La disponibilità di simili edifici e la quantità di opere da asportare determinarono quindi le scelte compiute dai singoli uffici. In alcuni casi la scelta del numero di edifici da adibire a deposito non fu però soltanto frutto delle circostanze ma di una precisa strategia di riduzione dei rischi, come in Lombardia e Toscana.

Come per le protezioni dei monumenti, anche i depositi aumentarono di numero con l'avanzare del conflitto e l'aumento dei bombardamenti. La strategia scelta rimase però sostanzialmente identica fino all'estate 1943. Da quel momento, le reazioni alla prospettiva di una guerra terrestre furono estremamente diversificate nelle varie Soprintendenze, influenzate anche dai tempi dell'avanzata del fronte. Il Ministero e le Soprintendenze disposero infatti frequenti spostamenti delle opere dai depositi, nel tentativo di trovare loro una collocazione che le proteggesse contemporaneamente dalla guerra aerea e dal passaggio delle truppe.

La situazione sarebbe diventata particolarmente complessa nelle regioni settentrionali, dove le Soprintendenze si trovarono a competere con altri uffici governativi per ottenere l'utilizzo degli edifici disponibili. Anche in questo caso le scelte compiute dalle Soprintendenze non furono uniformi ed in alcuni casi si rivelarono controproducenti.

Sin dall'inizio quindi la gestione della difesa antiaerea variò a seconda delle Soprintendenze e non fu sempre in linea con quanto prescritto dal Ministero. Questa autonomia gestionale anticipa, seppur in forma meno esplicita, l'indipendenza dimostrata da funzionari come Poggi a partire dall'autunno 1943.

Tale autonomia fu come già detto un diretto risultato dell'impreparazione alla guerra dell'Amministrazione. La mancanza di istruzioni e risorse necessarie alla programmazione delle difese, costrinse infatti le Soprintendenze a improvvisare i propri interventi. Esse quindi dovettero ricorrere a soluzioni diverse da quelle previste, come nel caso dei sacchi di carta, e soprattutto arrivarono a completare le misure difensive più lentamente di quanto sarebbe stato auspicabile.

Questo ritardo permise però loro di adattarsi più facilmente all'evoluzione della situazione, e la mancanza di un piano permise la continua elaborazione di nuove strategie, che spesso si rivelò cruciale nel salvataggio delle opere d'arte.

Tale elasticità fu essenziale anche per superare la crisi istituzionale nella difficilissima fase seguita all'8 settembre. In quell'occasione l'Amministrazione seppe infatti mantenere operativi i propri uffici anche in assenza di organi superiori, nonostante l'enorme difficoltà della situazione.

Questa capacità di adattamento dimostrata fu però soprattutto il prodotto della straordinaria abnegazione con cui il personale svolse i propri compiti durante una fase così difficile.

Lo stesso impegno caratterizzò, seppure in modo diverso, sia i funzionari tecnici sia i Direttori Generali provenienti da un percorso diverso, come Lazzari e Petrozziello, nonostante le occasionali difficoltà di rapporti e comprensione reciproca con i funzionari tecnici. Nel loro caso, l'impegno dimostrato si concluse però tendenzialmente con la cessazione del loro incarico. Lo stesso non avvenne per i funzionari tecnici, che spesso si dimostrarono disposti a contribuire allo sforzo di tutela indipendentemente dal loro inquadramento.

La dedizione dei funzionari rifletteva del resto la loro piena consapevolezza della gravità del momento, che emerge chiaramente anche dai loro scritti dell'epoca, compresi in alcuni casi i documenti ufficiali.

La consapevolezza della responsabilità di cui erano investiti permise spesso ai funzionari di superare numerosi ostacoli pratici e legali per la realizzazione dei loro piani di protezione. In alcuni casi questa coscienza ebbe però un effetto paralizzante, e li indusse a prendere decisioni sbagliate, o addirittura ad esitare a prendere iniziative. Questa seconda eventualità si verificò spesso nel caso degli uffici ministeriali e in particolare di Anti, con effetti negativi sul patrimonio affidato alla loro tutela.

Simili indecisioni e contraddizioni rischiavano di compromettere l'operato di un'Amministrazione già significativamente indebolita dalla cronica mancanza di risorse. La vicenda delle opere delle regioni centrali, e in misura minore quella della Cappella degli Scrovegni, sono un esempio emblematico dei rischi che una qualunque esitazione poteva comportare.

Nel caso degli uffici centrali, però, queste incertezze erano a volte anche un sintomo di impotenza. I vertici della Direzione erano infatti più condizionati da questioni di opportunità politica, e soprattutto subivano le pressioni degli occupanti. Data la mancanza di mezzi e materiali nelle zone occupate, la collaborazione di questi ultimi era infatti necessaria per qualsiasi intervento.

La progressiva autonomizzazione delle Soprintendenze rappresentò quindi una risposta anche a questa debolezza. Essa però rappresentava anche una forma di resistenza al processo di centralizzazione avviato dal regime prima del conflitto. Soprattutto nell'ultima fase, di fronte alla prospettiva di una nuova riforma strutturale dell'Amministrazione, la condotta delle Soprintendenze fu anche funzionale alla rivendicazione di una maggiore indipendenza per i propri uffici. Inoltre, nel caso delle regioni settentrionali, un certo grado di insubordinazione nei confronti del Ministero di Padova avrebbe potuto rappresentare un titolo di merito agli occhi dei liberatori. Si poteva quindi trattare di una condotta utile alla futura carriera, oltre a essere una manifestazione di genuina lealtà nei confronti del legittimo governo italiano.

Si trattò in ogni caso di un fenomeno che non fu mai pienamente contrastato dalla Direzione Generale padovana, consapevole probabilmente della necessità di queste iniziative autonome delle Soprintendenze e spesso anche impossibilitata per altre circostanze a sostenerle ufficialmente.

La condotta apparentemente debole e contraddittoria della Direzione fu quindi in qualche occasione intenzionale. In alcuni casi essa può addirittura essere considerata il prodotto di un certo pragmatismo.

Proprio il pragmatismo fu un tratto distintivo dell'operato di tutta l'Amministrazione, e soprattutto degli uffici centrali. Dato il momento delicato, i funzionari che ne facevano parte si trovarono spesso a dover adottare strategie irrituali per ottenere i propri obiettivi, prescindendo dai normali modelli di condotta. Questo elemento è particolarmente evidente nella vicenda dei trasporti in Vaticano, e nel coinvolgimento nelle operazioni di figure esterne all'Amministrazione.

La capacità di anteporre a questioni di principio le superiori esigenze delle opere d'arte fu del resto testimoniata chiaramente dai numerosi casi di Soprintendenze, anche settentrionali, che si trovarono, a volte anche contemporaneamente, a collaborare sia con gli occupanti sia con i partigiani pur di raggiungere i propri scopi. Questo atteggiamento emerge occasionalmente anche nella condotta dei due uffici centrali in merito alle questioni più propriamente politiche, ad esempio nella disponibilità a incoraggiare seppur ufficiosamente la collaborazione con i partigiani nel caso di Anti, e a sorvolare sui precedenti di figure come Sanpaolesi che avrebbero teoricamente dovuto essere sottoposte a procedimento di epurazione in quello della Direzione del Regno.

Lo stesso pragmatismo ispirò probabilmente la condotta quasi spregiudicata dell'Italia in sede di trattative postbelliche, senza la quale la restituzione delle opere portate fuori confine prima del conflitto sarebbe stata impossibile.

La disponibilità a contribuire a qualsiasi iniziativa pur di facilitare la protezione del patrimonio artistico è testimoniata anche dai numerosi, e variamente strutturati, tentativi di sensibilizzare le truppe occupanti, spesso suggeriti dai rispettivi uffici per la protezione del patrimonio artistico. Essi videro infatti un ampio coinvolgimento dei funzionari delle Arti, che non si limitarono a concedere l'uso dei quadri nelle mostre o ad autorizzare visite ai monumenti ma arrivarono a prestare il loro tempo per illustrare le opere d'arte agli occupanti, improvvisandosi guide turistiche, in un momento in cui chiamata alle armi e infortuni avevano drasticamente ridotto il personale ed i compiti da svolgere erano numerosi.

Pur facendo parte della più ampia strategia di propaganda in tema, infatti, queste iniziative ebbero in alcuni casi, come quello di Fasola durante l'occupazione dei depositi fiorentini, i tratti di un tentativo disperato di imbonire gli occupanti nella speranza di contenere i danni che stavano già producendo, più che essere parte di una campagna di sensibilizzazione per indurli a contribuire alle operazioni di protezione del patrimonio artistico.

Anche la propaganda, pur essendo in primo luogo concepita come una parte dello sforzo bellico, giocò un ruolo fondamentale nell'opera di protezione. La denuncia delle distruzioni fu infatti con tutta probabilità consapevolmente usata anche a scopo deterrente dall'Amministrazione delle Arti, che non poteva ignorare il precedente della prima guerra mondiale e le riflessioni in merito durante il primo dopoguerra.

L'attenzione alla comunicazione di quanto riguardava il patrimonio artistico rimase del resto un elemento fondamentale dell'operato degli uffici centrali anche dopo la cessazione delle ostilità, seppur in chiave totalmente diversa.

Si passò infatti dalla produzione di pubblicazioni di denuncia a testi dai toni molto diversi, che illustravano la gravità dei danni subiti dal patrimonio artistico italiano non per suscitare ostilità nei confronti dei responsabili, e così facendo scoraggiare il ripetersi di simili eventi, ma per indurre il pubblico a contribuire all'impegnativa, e fondamentale, opera di ricostruzione.

Nel complesso, il quadro che emerge è quello di un'Amministrazione che pur affrontando enormi difficoltà non soltanto pratiche riuscì a superare positivamente una fase di straordinaria emergenza, soprattutto per l'abnegazione del suo personale e la disponibilità di quest'ultimo ad avvalersi di tutti i mezzi a sua disposizione, che generalmente permisero di compensare l'impreparazione e la scarsità di risorse.

Nonostante le terribili perdite subite dal patrimonio italiano, bisogna infatti riconoscere che il bilancio del conflitto fu più positivo di quanto ci si sarebbe potuti immaginare, soprattutto se si considerano le circostanze in cui l'Italia affrontò la guerra, ed il potenziale distruttivo del conflitto che attraversò il paese.

Da questo punto di vista, la difesa del patrimonio artistico italiano dai danni bellici costituisce tuttora un modello importante. In un momento in cui la distruzione dei monumenti nelle zone di guerra è tornata ad essere al centro dell'interesse dell'opinione pubblica, lo studio di un simile precedente può infatti rappresentare un contributo utile all'elaborazione delle strategie per la protezione del patrimonio artistico.

L'analisi degli aspetti positivi e negativi dell'esperienza bellica e della riflessione cominciata nel primo dopoguerra è infatti ancora alla base delle più recenti disposizioni internazionali in materia, ovvero il secondo protocollo della Convenzione dell'Aja, redatto nel 1999.

Appendice

RELAZIONE A BIGGINI

Testo dattiloscritto, quasi certamente redatta da Lazzari, ma non firmata. Da una nota a matita sulla prima pagina la relazione risulta consegnata a Biggini che approva il 10 ottobre 1943. Il testo è conservato in ACS, MPI, AABBA, Div. III (1929-60) b.257.

La condizione del patrimonio artistico italiano è oggi estremamente grave. Mentre molti monumenti insigni sono stati distrutti e danneggiati dai bombardamenti aerei, il complesso degli oggetti d'arte, distribuiti nei ricoveri e conservati in sito, corre il rischio di essere definitivamente sottratto al Paese, di cui rappresenta l'ultima ricchezza materiale e spirituale.

- 1) Cominciando dagli immobili, molti sono gli edifici la cui parziale o talora superficiale lesione minaccia di diventare totale ed irrimediabile per l'impossibilità di procedere a quei più sommari ed urgenti lavori di consolidamento e riattamento, che basterebbero a salvare i muri, gli affreschi, gli ornati dall'azione disgregatrice delle piogge invernali. Al finire del prossimo inverno si potrà purtroppo constatare la rovina totale di molte chiese e palazzi ancora integri nelle strutture e negli apparati decorativi, ma indifesi dalle intemperie per la mancanza di tetti, distrutti dagli incendi. Urge provvedere non soltanto allo stanziamento di fondi per tali lavori di massima urgenza, ma alla disponibilità di mezzi, delle maestranze e dei materiali che le esigenze della guerra rendono oggi irreperibili a un'Amministrazione Civile. È pertanto indispensabile che i Comandi militari, opportunamente interessati, considerino questo problema cogli me essenziale per il Paese e consentano la disponibilità dei mezzi e delle persone indispensabili.
- 2) Gli oggetti mobili, all'inizio delle ostilità vennero raccolti in ricoveri scelti dall'Amministrazione delle Arti, col concorso dell'Autorità Militare, col solo criterio della difesa dagli attacchi aerei. Oggi che la guerra si combatte sul territorio nazionale, metro per metro e senza zone d'immunità o di minor pericolo, questi ricoveri situati per la maggior parte in campagna sono esposti al rischio di trovarsi – come già accadde per quelli di Sicilia e dell'Italia meridionale – in pieno campo di battaglia. Al pericolo che sovrasta l'integrità materiale delle opere si aggiunge quello di rapine da parte dei singoli o, peggio, di sequestri disposti o tacitamente autorizzati dai comandi delle truppe in campo. Fu in relazione a questa minaccia che, non appena si profilò l'eventualità di un'invasione nemica del territorio, s'avviarono trattative con la Santa Sede affinché consentisse a ospitare nel proprio territorio neutrale almeno le più preziose opere d'arte di carattere sacro. Se così non si risolveva il problema in modo definitivo, se ne differiva almeno la soluzione: che avrebbe dovuto essere cercata e trovata al tavolo della pace invece che sul campo di battaglia, e sulla base dei risultati finali invece che sulla base delle alterne vicende della guerra.

Ma avuto appena il consenso del Sommo Pontefice, l'armistizio dell'8 settembre impediva l'attuazione del progetto; e la conseguente occupazione germanica del territorio italiano apriva un altro e non meno grave problema per la tutela del patrimonio artistico.

L'esperienza di questo periodo d'occupazione del territorio nazionale, sia da parte degli Anglo-Americani nel Sud sia da parte dei Tedeschi nel Centro e nel Nord, non fornisce elementi per un fondato pronostico sull'avvenire del patrimonio artistico. Notizie di agenzie internazionali d'informazioni circa razzie compiute dagli americani in Sicilia per mezzo di esperti di importanti firme antiquarie non hanno avuto conferma, anzi sono state smentite ufficialmente, con nota del 31 agosto u.s., dallo Stato Maggiore italiano. Mancano tuttavia notizie precise al riguardo da quella data ad oggi.

Per quanto si riferisce all'atteggiamento germanico i dati non mancano, ma non sono tali da poterne inferire conclusioni definitive. Sta di fatto che il ricovero di Genazzano è stato evacuato e le opere d'arte imballate e spedite a Milano dall'Autorità militare germanica per essere depositate presso quella sede della Banca d'Italia. Nulla autorizza tuttavia a ritenere che la Germania pensi a una rivalsa sulle opere d'arte dei Musei italiani.

Comunque, allo stato attuale dei fatti, due problemi si pongono in modo perentorio:

- 3° garantire la conservazione materiale delle opere fino alla fine della guerra;
- 4° garantire il possesso all'Italia nei confronti dello straniero, alleato o nemico che sia.

Ciò premesso, si considera assiomatico che il decentramento delle opere in ricoveri che possono da un'ora all'altra diventare punti strategici o tattici è di gran lunga il più pericoloso che l'accentramento in una grande città. Il fatto che Roma sia stata dichiarata città aperta renderebbe ovvia la scelta, se Roma non si trovasse oggi nelle retrovie del fronte al di là di quelle che fondatamente si presumono essere le linee maestre della difesa germanica; e se, inoltre, il trasferimento a Roma di tutte le opere più importanti non potesse generare, agli occhi degli stessi comandanti germanici che dovrebbero favorire e garantire il trasporto, il sospetto che senza fondato motivo si ritenga l'occupante anglosassone più rispettoso dei beni nazionali che l'occupante germanico.

Subito dopo Roma, benché non altrettanto coperta da immunità giuridica, si ritiene che Venezia presenti le maggiori garanzie per la conservazione delle opere d'arte. Ma poiché le difficoltà di trasportare a Venezia tutte le opere, che per la maggior parte si trovano nell'Italia Centrale, sarebbero molto gravi e addirittura insormontabili per il nucleo principale del materiale archeologico romano, sembra opportuno che i centri di raccolta siano due: Roma e Venezia, rimanendo nella competenza dell'Amministrazione delle Arti la distribuzione del materiale tra i due centri.

Nulla vieterebbe che, per garanzia, le Autorità competenti – ove lo ritenessero opportuno – notificassero direttamente al Governo tedesco e per tramite del Vaticano ai governi inglese e nordamericano l'ubicazione dei due gruppi di opere chiedendo:

- 3°) che i due centri vengano, nell'interesse di tutto il mondo civile, rispettati nel corso delle operazioni militari;
- 4°) che i due depositi vengano in ogni caso lasciati intatti, con l'obbligo da parte nostra di nulla asportare o rimuovere e con facoltà di controllo da parte delle autorità occupanti, fino al termine delle ostilità.

Pertanto, a nostro avviso, il provvedimento da prendere in via di estrema urgenza, sarebbe:

- c) lasciare a Roma tutte le opere d'arte che, per varie ragioni, non fossero trasportabili;
- d) fra tutte le opere conservate nei depositi da Roma in su, qualora non fossero tutte trasportabili, scegliere le più importanti e trasportarle a Venezia e precisamente nel palazzo Ducale.

RAPPORTO DI CASTELFRANCO SULLA SUA REGGENZA

Si tratta di una minuta dattiloscritta, datata 1 agosto 1944 e destinata "a S.E. il Ministro dell'Istruzione Pubblica", non firmata e con alcune correzioni a penna matita. È conservata in ACS, MPI, AABBA, Div. I pers. cessato 1956 b. 125.

Eccellenza,

richiesto all'E.V. di redigere una relazione sull'opera da me svolta presso il Ministero della Pubblica Istruzione dal 10 febbraio al 15 luglio 1944, posso esporre quanto appresso:

Io fui riassunto in servizio il 1° dicembre 1943 col grado (VIII) che avevo sin dal 1935, e, in via provvisoria, fui destinato a Bari presso il Provveditorato agli Studi dove non ebbi da svolgere mansioni di sorta e non percepii nessuno stipendio; quando il Governo si trasferì da Brindisi a Salerno il segretario dell'ufficio si segnalò, come persona che poteva essere utile nel Ministero dell'Educazione Nazionale ed ebbi l'ordine di recarmi a Salerno insieme a cinque altri impiegati del Ministero che si trovavano nell'Italia liberata perché profughi politici, come il Dott. Piolanti, e congedati ivi come i Dott.ri Bianchini, Bacchetti, Di Capua e il Rag. Cipriani. A Salerno mi fu affidata la Direzione delle Arti ed ebbi delega di firma uguale a quella d'uso per i Direttori Generali di questo Ministero. Mentre però le altre Direzioni Generali via via si accrebbero di personale di concetto, io rimasi solo per tutto il periodo della residenza a Salerno, aiutato da una rapida e volenterosa dattilografa; solo nell'ultimo mese e mezzo fu assegnato alla Direzione Generale Arti il Rag. Badalucco, negli ultimi 15 giorni il segretario dott. Lepore. Per più di due mesi la parte contabile fu affidata al Rag. Di Matteo, che si occupava anche di tal branca presso l'ordine elementare; ma anche per questa parte esaminavo le richieste della Soprintendenze, le discutevo epistolarmente con esse, trattavo con la Ragioneria Centrale e con la Ragioneria Generale. A questo diedi anche i necessari elementi pel bilancio 1944-1945.

A Salerno il Ministero mancava di qualsiasi documento relativo alla costituzione, al personale, al finanziamento delle Soprintendenze, i primi tempi non avevo nemmeno un Annuario aggiornato ed il Ruolo di anzianità. Per prima cosa richiesi alle Soprintendenze l'elenco del personale di ciascuna e l'ammontare dei fondi avuti negli anni finanziari 1942-43 e 1943-44. Debbo dir subito che il finanziamento delle Soprintendenze della Sicilia e della Sardegna era fatto direttamente dalle Intendenze di Finanza, su "visti" dell'A.C.C.; mentre le Soprintendenze di Napoli rimasero, come tuttora sono, sotto il controllo dell'Ufficio FINE ARTS dell'A.C.C.

Ben presto iniziai la raccolta dei dati sui danni arrecati dalla guerra al patrimonio artistico italiano; scrissi in tal senso alle Soprintendenze più vicine, telegrafai alle più lontane, spesso dovetti sollecitare le risposte. Le Soprintendenze si dibattevano nelle difficoltà – purtroppo non ancora cessate – degli scarsi mezzi di locomozione: le notizie avute per prime furono quelle riguardanti i centri maggiori, pei quali anche vidi con piacere che lavori importanti ed urgenti erano stati iniziati, soprattutto a Palermo e a Catania. Non credetti di dover in questo campo regolare l'attività delle Soprintendenze ai Monumenti, che erano solo cinque (Bari – Cosenza – Catania – Palermo – Cagliari), con circolare, ma piuttosto con lettere analoghe, nelle quali fu tenuto conto delle differenze del patrimonio artistico delle varie circoscrizioni.

Ecco quanto scrivevo alla R. Soprintendenza di Catania:

"Questo Ministero spera di ottenere un'assegnazione nel bilancio 1944-45 per riparazioni di danni causati a cose d'arte da offese belliche. Dovrà venir data la precedenza a restauri di opere che, ad un tempo, presentino alto valore d'arte di particolare interesse e deperienti alla pioggia.

Ma anche entro questi limiti si potranno finanziare solo lavori più tipicamente di restauro artistico e per gli edifici più importanti, per gli altri continuando a chiedere l'intervento del Genio Civile.

In questo primo periodo saran più che altro da farsi opere di consolidamento, di rifacitura di coperture, di raccolta e conservazione di frammenti, ma nei casi e nei tratti in cui l'opera di restauro debba risultare definitiva e le parti ricostruite non debbano venir coperte da intonaci, come sempre nel ricollocamento di elementi decorativi, e di colonne, cornici, stipiti, etc., raccomando – anche a costo di maggiori spese – la più fine esecuzione, il rimpiego, fin dove è possibile, di frammenti e materiali originali, l'uso di pietrami e mattoni uguali agli antichi e, infine, la massima cura nelle murature, nelle stucature etc.

Seguendo tali criteri, Ella appronterà preventivi che invierà qua entro la prima metà di luglio, corredati possibilmente da fotografie e da grafici dai quali risulti l'entità del danno subito dai monumenti: tali fotografie e grafici verranno, su Sua richiesta, restituiti a codesto ufficio.”

In quanto alle opere d'arte mobili, le sottrazioni risultate allora non furono molte, per lo più oggetti di scarsa importanza ed avvenute in modo tale da non lasciar speranza di recupero; di grande importanza invece le opere inviate in province più settentrionali; così tre dei quattro dipinti di Antonello da Messina della Sicilia erano rimasti al Gabinetto Centrale del Restauro di Roma e l'intero medagliere di Siracusa fece un fortunoso soggiorno a Cassino.

Speriamo di aver presto notizie tranquillizzanti circa gli ori di Taranto depositati in una Banca dell'Italia settentrionale.

Benché le condizioni della Polizia Italiana dessero allora poche speranze per il recupero delle opere d'arte trafugate, fu fatta una circolare ai Prefetti e ai questori dell'Italia liberata, circolare alla quale era già giunte nella prima quindicina di luglio numerose risposte.

Non debbo però tacere che verso la metà di maggio il Ministro Omodeo pensò di affidare la reggenza della Direzione Generale delle Arti al Prof. Amedeo Maiuri, che venne qualche volta a Salerno ed in una delle sue gite dettò la circolare N. 683 del 31 maggio, che esplicitamente estendeva la richiesta delle notizie anche ai Musei provinciali ed alle collezioni private; ma tale circolare s'incrociò con le risposte alle richieste già da me fatte e che riguardavano tutte le opere di proprietà pubblica, mentre per le collezioni di privati nessun dato nuovo ci giunse. L'incarico della reggenza al Prof. Maiuri non venne poi confermato e l'attività dell'esimio archeologo, oltre che saltuaria, fu limitata a poche settimane.

In seguito al desiderio della Commissione che avevamo formata a Napoli insieme agli ufficiali della Sezione Fine Arts dell'A.C.C., fu fatto anche un comunicato ai giornali per mezzo dell'Ufficio Stampa del Ministero dell'Interno, col quali si invitavano i privati proprietari di oggetti d'arte trafugati a farne denuncia e a fornire alle Soprintendenze i necessari elementi per il recupero; ma per ora, a quanto mi risulta, nessun collezionista privato (fuorché la duchessa di Calabritto, la cui collezione fu posta in salvo dalla Soprintendenza alle Gallerie di Napoli) si è rivolta alla Amministrazione delle Arti.

Per disposizione di S.E. Omodeo fu stesa il 1 giugno 1944 una circolare ai Vescovi chiedendo la loro collaborazione nel vasto campo della ricostruzione artistica.

Le Soprintendenze con cui ebbi contatti più frequenti furono quelle alle Gallerie e ai Monumenti di Napoli e quindi col Dott. Bruno Molaioli (sic), titolare della Soprintendenza alle Gallerie e reggente della Soprintendenza ai Monumenti, e col Prof. Sergio Ortolani Direttore della R. Pinacoteca di Napoli. Seguendo, sia pure a intervalli,

l'attività dei loro uffici, mi resi conto delle difficoltà eccezionali in questo periodo nel nostro campo. Presi altresì contatti continuati con gli ufficiali del servizio Fine Arts dell'A.C.C.; che trovai attivi, comprensivi, colti, desiderosi di collaborare il più strettamente possibile con l'Amministrazione delle Arti e di rendersi effettivamente utili per la conservazione del nostro patrimonio artistico: mi è gradito dire che essi ebbero ripetutamente espressioni di elogio per i nostri Soprintendenti e quasi di stupore che funzionari di grado e di condizioni finanziarie così modeste possedessero una così solida cultura ed assommassero in loro capacità amministrative, scientifiche, tecniche così varie e in grado così elevato.

L'attività della Direzione Generale delle Arti non si è, naturalmente, limitata alle sole provvidenze volute da danni bellici. Io ho cercato anzi di normalizzare il più possibile il funzionamento di tutti i servizi. Così, ho trattato con attenzione, e spero, con giustizia questioni relative al personale delle Soprintendenze: purtroppo ho dovuto agir con rigore nei riguardi di due avventizi della Soprintendenza di Salerno, che, sfollati in paesi vicini, anche dopo passato ogni pericolo, per mesi e mesi non si erano presentati in servizio. Ho steso una circolare che ordina ai Soprintendenti il licenziamento degli avventizi di scarso rendimento, circolare che ritengo sia servita ai Soprintendenti almeno per esigere un comportamento più disciplinato e una maggiore assiduità al lavoro. D'altro lato però ho cercato di fare avere ai dipendenti dell'Amministrazione premi di operosità e sussidi nella misura più larga possibile.

Altro abuso si era verificato negli ultimi anni con troppo frequenti comandi di insegnanti alle Soprintendenze: provvidi al trasferimento del Prof. Bellieni (valoroso antifascista, ma elemento non adatto alla nostra Amministrazione) alla Biblioteca Universitaria della sua Sassari, ed al ritorno della Prof. Luceri Maria (Bari) all'insegnamento. Ottenni invece il comando presso la Soprintendenza alle Antichità di Napoli del giovane e valente archeologo de Franciscis, straordinario di latino e greco al Liceo di Nocera; egli avrà così modo di proseguire i suoi studi interrotti a causa della guerra e di completare la sua bene avviata preparazione scientifica.

Ho esaminato, ogni qualvolta si presentavano, questioni di edilizia, richieste per lavori di ordinaria manutenzione di opere d'arte, di custodia dei monumenti, impartendo gli ordini che ritenevo necessari.

Snellii la procedura troppo lunga delle questioni di toponomastica, facendo partecipe il Ministero dell'Interno (che ne informò i Prefetti) e tutti i Soprintendenti di un criterio di massima, che, indicatomi da S.E. Omodeo, fu da me così formulato con circolare del 10 maggio n.538: "Nei mutamenti di nomi di vie e piazze desidero si segua il criterio di massima di ritornare ai nomi precedenti al 1922. Nomi di persone benemerite della lotta antifascista e vittime del fascismo dovrebbero venir dati solo a vie e piazze recenti, cioè tracciate e costruite in epoca fascista e che abbiano avuto dalle passate amministrazioni nomi ispirati da criteri e tendenze di parte.

Voglia la S.V. farsi interprete di questo criterio presso le Prefetture e i Comuni. In tal senso L'autorizzo a rilasciare direttamente i relativi nulla osta, limitandosi ad informare questo Ministero trimestralmente dei nulla osta rilasciati."

Dirò anche che avevo assunto personalmente la sorveglianza dei lavori della sinistrata chiesa di S. Francesco di Eboli (Salerno).

In conclusione io ho, sinceramente e onestamente, la convinzione che la Direzione Generale delle Arti nel periodo in cui l'ho retta a Salerno, sia pure entro limiti assai decurtati rispetto a quelli normali, ha funzionato. E sono lieto che, fuggendo dall'Italia occupata dai Nazisti, non ho soltanto posto in salvo la mia vita, di ben scarso valore in confronto alla messe immensa di giovani vittime della bestialità tedesca, mi son posto in condizione di far qualcosa di utile per la ricostruzione del mio sventurato Paese.

VERBALE DELLA RIUNIONE DEL 13 APRILE 1944

Testo dattiloscritto, con minime correzioni a penna. Il verbale è conservato assieme a quello della riunione del giorno precedente, dedicata alla questione degli Scrovegni (che invece presenta ampie modifiche) in ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b. 88.

13 APRILE ORE 9

ANTI ricorda la situazione presente e loda i colleghi perché hanno saputo che il loro dovere era quello di mantenere assolutamente il loro posto. Una buona notizia: sembra che presto verranno assegnati i 30.000.000 del Ministero. ---- Prima di tutto bisogna però restituire alle Prefetture i denari che esse a suo tempo hanno prestato.

CESCHI oppone che restituendo i prestiti alla Prefettura rimane poi di nuovo senza soldi.

FORLATI deve 200.000, ma le restituirà solo quando non ne avrà più bisogno non subito.

BISCOTTINI si deve restituire i soldi liquidi, non mandare rendiconti di nessun genere, perché sono le Prefetture che devono mandare i rendiconti alla Finanza. Questo è come un qualsiasi prestito privato. Bisogna essere esatti fino al centesimo perché la Finanza trova sempre qualcosa da ridire.

CESCHI protesta per le scarse assegnazioni.

ANTI consiglia ad accusare ricevuta e a dire quanto hanno ancora di scoperto; è meglio di tutto liquidare prima con le Prefetture, poi al caso tornare alla carica con la Finanza.

Ora il Ministro può firmare ordini di pagamento fino a 1.000.000. Per avere di più basta usare un altro termine qualsiasi, per esempio "sistemazione difensiva" invece di protezione antiaerea.

Si passano in rassegna le varie circolari: viene assegnata la 53esima settimana al personale delle sovrintendenze- è concesso in certi casi il passaggio degli avventizi dalla III alla II categoria--- le opere d'arte di proprietà ebraica vanno sequestrate. Si spera poi che in un secondo tempo passino allo Stato. Dice poi all'Arch. Venè di chiedere al Prof. Poggi notizia della collezione d'arte moderna Sforzi.

BISCOTTINI osserva che purtroppo le collezioni private sono fuori dalla notifica. I sovrintendenti si preoccupano di vedere quali di queste opere d'arte possono essere notificate (l'artista deve essere morto e l'opera eseguita da almeno 50 anni).

Si possono però modificare gli estremi della situazione, facendo notificabili anche le opere di viventi.

ANTI oppone che così potrebbero succedere dei pasticci per cui sarebbe forse meglio decidere che in una collezione di artisti morti la parte dei viventi è parte integrante.

ARU solleva la difficoltà della notifica agli ebrei scappati. Si decide allora di fare la notifica doppia: all'ebreo e all'Ente. Per l'ebreo si procederà secondo il Codice nel caso di notifiche ad assenti.

ANTI intavola l'argomento "parchi". Pare che la Milizia voglia chiedere nell'inverno prossimo il 25 o il 30%. Bisogna dunque stabilire dei criteri per salvare il più possibile ed evitare le speculazioni. Sarebbe il caso di riesaminare le commissioni del paesaggio, anzi si può approfittare del fatto che queste commissioni ora sono scadute per nominarne delle altre con criteri più severi date le presenti circostanze.

MESTURINO depreca che vengano tagliati quei bei roveri che servono tanto bene come legname da restauro e da protezione. Propone che le tarature da 8 a 10 metri di legname da lavoro siano tenute a disposizione dei sovrintendenti.

ANTI dice che è un'illusione sperare in una cosa del genere.

FORLATI fa osservare che se i sovrintendenti se ne riservano una certa quantità, la Milizia poi, non rinunciando alla sua parte, ne taglierà in quantità maggiore.

ANTI si riunirà una commissione interministeriale che dovrà giudicare a prescindere dall'opinione dei prefetti. Stabilito il quantitativo si lasci il proprietario libero di consegnarlo assieme al legname della campagna.

CESCHI propone un veto per quei comuni che per parificare i loro bilanci alienano i terreni boschivi di loro proprietà (p. es. Portofino).

ANTI annunzia una legge secondo la quale la competenza dei restauri ed i fondi passeranno ai sovrintendenti. Si passa all'argomento "caserme presso edifici artistici". Data l'occupazione tedesca vi è una fortissima richiesta di caserme perciò sarà molto difficile darne sgombrare alcune. Si farà però il possibile per far sfollare almeno una o due di quelle vicine ad opere d'arte molto importanti: quella della Milizia in piazza del Santo per esempio. Quella di Prato della Valle vicino a Santa Giustina potrebbe forse restare data la solidità della costruzione della suddetta chiesa.

FORLATI oppone che Santa Giustina e il Santo sono molto vicine e che in linea d'aria sono una cosa sola.

ANTI promette allora di interessarsi a fare il possibile anche per la caserma di Prato della Valle.

ARU rende noto che in una pubblicazione dell'"Istruzione dello Stato Maggiore" sulla difesa antiaerea edito dalla libreria dello Stato, nel fascicolo "Mascheramento" sta scritto che per mascherare obiettivi militari è bene usare le specie di rudere archeologico e chiesa medioevale: non solo, ma riportava anche delle fotografie. Tutti si sono interessati alla faccenda che in un momento simile diventa da ridicola a pericolosa, se un'informazione del genere va in un modo qualsiasi in mano al nemico.

ANTI autorizza i sovrintendenti a salvare personalmente, in casi di emergenza, anche opere bibliografiche di valore.

Propone poi ai sovrintendenti di fare domanda alle autorità competenti per ottenere gli autoveicoli degli ebrei.

BISCOTTINI consiglia almeno di segnalare le macchine che potrebbero ottenere, poi, al caso, il Ministero interverrà presso i Prefetti.

ANTI raccomanda a tutti i sovrintendenti di far più rilievi fotografici possibile. Il Dott. Langsdorff ha promesso il materiale necessario. Bisogna stimolare in particolare la ripresa a colori diretta. I monumenti architettonici possono essere rilevati con fotogrammi.

CHIERICI si lagna perché il comando dell'aeronautica che risiede a Villa Melzi non segue affatto le raccomandazioni che egli come sovrintendente ha fatto e non rispetta affatto la villa.

BISCOTTINI promette che questo sarà ricordato nel Consiglio dei Ministri.

ANTI insiste ancora sulla documentazione fotografica del monumento come era prima e come è stato ridotto dalle bombe; ciò può servire moltissimo dal lato propagandistico specialmente all'estero e nei paesi neutrali.

FORLATI dice che Moschini e lui hanno già mandato un pro memoria con fotografie al consolato svizzero.

SORRENTINO propone ora lo stacco di Piero della Francesca; il lavoro dovrebbe essere fatto da Raffaldini.

ANTI accetta la proposta di Sorrentino e chiude l'argomento sui documentari fotografici delle opere d'arte distrutte dicendo che l'istituto LUCE ha ora l'incarico di girare alcuni documentari che saranno poi mandati anche all'estero. Propone poi a Morassi lo sgombero di tutti i ricoveri della riviera (S. Remo, Bordighera, ecc.), dato che le autorità tedesche hanno avvertito gli abitanti di tenersi pronti a sgombrare in quattro ore.

MORASSI è dispostissimo a sgombrare immediatamente, ma altrettanto immediatamente vuole il denaro liquido.

Gli sarà accordato.

ANTI vorrebbe anticipare lo sgombero di Villa Melzi.

ARU desidererebbe che la sua sovrintendenza avesse un deposito di denaro perché teme di dover fare qualche sgombero improvviso. Se non li concederanno, egli li tratterrà questi soldi.

MORASSI consiglia di staccare gli affreschi di Villa Valmarana. Ciò è fattibile anche perché il Tiepolo si lascia strappare molto bene. Si potrebbe strappare una o due sale della villa e della foresteria e fare delle fotografie, rifare anche quelle già fatte perché sono molto brutte.

ANTI accetta.

Parla poi sugli avventizi disponibili di Roma. Tutti hanno bisogno di personale, ma essendo gli otto disponibili sei donne e due soli uomini, tutti si contendono gli uomini. Su proposta di Biscottini si pensa che eventualmente si potrà cercare tra i licenziati di Roma, se vorranno venire su. Nulla di positivo però si conclude.

ARU parla della collezione numismatica del re. Era stata portata a Pollenzo in 363 casse in un posto segreto che tre sole persone conoscevano. Una di queste evidentemente parlò perché le casse furono aperte e manomesse dai tedeschi. Aru saprebbe indicare il capitano che era presente all'operazione. Chiede se deve andare a fondo nella ricerca di quelli che hanno asportato.

BISCOTTINI consiglia anzi di fargli dare l'esplicito mandato del Ministro per l'inchiesta.

ANTI approva e incarica Aru di controllare il rimasto.

ARU dichiara che non lo farà finché le casse non gli verranno affidate ufficialmente, con calma in luogo sicuro.

ISTRUZIONI ALLE SOPRINTENDENZE DEL 7 AGOSTO 1944

Testo a stampa. Trascritto dalla copia consegnata agli alleati, conservata in NA WO 220/600, in allegato al Rapporto mensile di agosto 1944.

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE
DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI

Ai signori Soprintendenti ai monumenti, alle gallerie e alle antichità.

OGGETTO: Restaurazione e conservazione del patrimonio artistico nazionale.

Con la presente circolare sono dettate talune norme essenziali per eseguire in maniera il più possibilmente sollecita ed esatta gli accertamenti dei danni subiti dal nostro patrimonio artistico, in seguito agli avvenimenti di guerra. Vero è che già le Soprintendenze, pur tra gravi difficoltà e con mezzi del tutto inadeguati, si sono messe alacremente al lavoro, adottando più o meno le direttive, che qui si propongono: tuttavia, è sembrato utile, anzi necessario, riunire in un corpo tali norme, affinché l'opera comune, a mano a mano che nuove regioni liberate vengono ad integrare il territorio della Patria, si disciplini e si coordini con uniformità di criteri, che certo gioverà ad una più sicura e spedita esplicazione dell'attività delle Soprintendenze tutte.

I. Accertamenti da compiere ed organi per la loro esecuzione.

Tra le gravose e quanto mai complesse opere che ci attendono per ricostituire e render saldo, in ogni sua funzione, l'organismo della Nazione, una delle più urgenti e delicate è certo quella che deve volgersi alla salvezza di ciò che ben può riguardarsi come il nostro patrimonio più vero e maggiore: le consistenze di arte.

Ricomporre i segni di bellezza, che la furia devastatrice ha menomati o alterati, o addirittura in gran parte distrutti è compito nostro proprio; e noi intimamente sentiamo di dover tendere le nostre attività in un unico sforzo per più speditamente, e quindi tanto più efficacemente assolverlo. Difficoltà di varia natura, dovrei anzi dire di ogni natura, pur troppo, si oppongono alla rapidità dell'opera nostra, ma la fiducia di poterle gradualmente superare deve confortarci nella ricognizione delle menomazioni sofferte dalle nostre consistenze monumentali e sostenerci nello studio e nell'attuazione delle necessarie provvidenze.

Non ho alcun dubbio che tutte le SS. VV., in così eccezionali circostanze quali le presenti, non mancheranno di raddoppiare l'abituale zelo per adeguare l'attività loro alle accresciute esigenze; ma ciò che di proposito e con particolare interessamento desidero Loro segnalare è l'opportunità di svolgere larga ed attiva opera di propaganda e d'incitamento per assicurarci la cooperazione di quanti, siano organi dell'Amministrazione statale o enti locali o privati cittadini, possano efficientemente prestarla nei modi e con i mezzi che loro più si conven-gono. A tal fine, per quanto si attiene alla fase preparatoria del nostro lavoro, converrà in primo luogo richiedere agli ispettori onorari che l'apporto che essi sono in grado di prestare più agevolmente, quali vigili sentinelle sul posto, sia ora il più attivo possibile. Subito dopo, occorre trarre l'utile maggiore dalla duplice collaborazione di cui questa Amministrazione, per l'assolvimento dei compiti che le sono stati demandati ai fini della tutela monumentale, normalmente si vale: e cioè, da un lato, quella degli organi del Genio Civile, i quali dispon-gono di più larghi mezzi di ogni genere e possono anche intervenire direttamente a fianco dei nostri nelle varie fasi dei lavori; dall'altro, quella delle Autorità ecclesiastiche sempre addimostrate così sollecite nel tutelare i

pregi artistici, che nella maggior parte dei casi si associano al carattere sacro degli edifici posti sotto la loro giurisdizione.

E a questo proposito, comunico alle SS.VV. che ho già avvitato opportune intese con il Ministero dei Lavori Pubblici per la collaborazione, che potrà riuscire feconda di bene, sia nelle linee generali di ricostruzione, sia nei singoli particolari; mentre d'altra parte, con premurosa condiscendenza S. E. il Presidente della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia ha accolto il mio invito di diramare ai Vescovi un particolareggiato questionario, che fornirà notizie senza dubbio di grandissima utilità anche agli uffici di Soprintendenza.

È superfluo aggiungere che le SS. VV. vorranno, inoltre, interessare nel modo più efficace anche i Capi delle Provincie comprese nelle proprie circoscrizioni, affinché impartiscano disposizioni sia alle Autorità di P.S. e alle altre forze da esse dipendenti sia alle Autorità degli enti locali allo scopo di agevolare in tutte le possibili maniere l'arduo compito, che le nostre Soprintendenze vanno eseguendo.

E di un'altra iniziativa sarà bene che le SS. VV. prendano cura fin d'ora, mentre è già in atto la ripresa di tutte le energie volte al pronto risorgere della Nazione: e cioè, la formazione, dovunque la cosa più si appalesi utile e meglio attuabile, di *nuclei locali*, a costituire i quali potranno essere invitati non solo coloro che particolarmente nutrono la passione per le cose dell'arte – e tanto meglio, se cultori specifici o di materie affini –, ma anche quanti per istintivo attaccamento sentono il dovere di proteggere e conservare qualsiasi espressione di bellezza o qualsiasi testimonianza di storia gloriosa si trovino nella piccola loro patria. Nulla potrà impedire che, nel rinnovato spirito che va animando la nostra Nazione, muova da siffatti nuclei il risorgere di veri e propri organi a carattere consultivo, cui non mancherebbe la tradizione di una benemerita, provata operosità. Bisogna, insomma, sviluppare nel nostro popolo, anche nel campo dell'arte, quel senso di civico dovere, per cui esso stesso dev'essere il primo e più immediato ed efficace tutore delle proprie aspirazioni e dei propri interessi; e in questa nobile opera educativa le SS. VV. possono concorrere in maniera concreta, e forse decisiva.

II. Accertamenti e restauri concernenti gli edifici monumentali

Per quel che riguarda gli edifici monumentali danneggiati dalla guerra, sarà innanzi tutto necessario che ciascuna Soprintendenza proceda, con urgenza, ad una preliminare ricognizione dei danni mediante appositi sopralluoghi.

Tale diretta ricognizione – che le SS. VV. avranno già certamente iniziata e che, malgrado la scarsezza di mezzi di locomozione, avranno forse condotta a buon punto – fornirà gli elementi indispensabili per costituire un inventario dei danni arrecati al patrimonio monumentale, sul quale potranno venir impostate le previsioni di spesa e suddivise le fasi dei programmi di restauro, per precisarne, in seguito, le particolari modalità.

Di conseguenza, appena sarà loro possibile completare l'elenco di tutti i monumenti danneggiati nella giurisdizione delle rispettive Soprintendenze, Le invito a volerne inviare copia a questo Ministero. In tale elenco, dopo di aver indicato per ciascun monumento l'appartenenza e l'esatta ubicazione e fatto un breve cenno descrittivo (epoca, autore), saranno illustrati i danni subiti, specificandone il carattere e l'entità e dando infine le opportune informazioni sulle provvidenze già adottate (ente finanziatore e spesa sostenuta) o finora soltanto proposte (previsione di spesa ed eventuali enti finanziatori).

Nell'esecuzione dei provvedimenti tecnici da adottare per i monumenti danneggiati, invito le SS. VV. a volersi attenere, come norma direttiva, a quella che può definirsi «*graduatoria d'urgenza*», la quale discenderà dalla visione globale dei danni e dei problemi emersi nel corso della ricognizione. Nella graduatoria suddetta si dovrà

naturalmente, tener conto non solo della gravità del danno, ma anche dell'importanza del monumento e, soprattutto, della possibilità che una eventuale dilazione dei provvedimenti d'urgenza produca un ulteriore aggravarsi del danno.

È chiaro che le provvidenze da adottarsi innanzi tutto rispetto ai monumenti danneggiati, oltre il ricupero di suppellettili di pregio e di oggetti d'arte in essi ancora contenuti, riguardano le opere di puntellamento, lo sgombero delle macerie ed il recupero degli elementi e frammenti scultorei o architettonici, intagliati, mondati o comunque decorati, che dovranno venir attentamente rintracciati e conservati in luogo sicuro. In tal guisa, potranno emergere per tempo gli elementi assolutamente necessari per ben impostare e risolvere quesiti di restauro che si presenteranno come dubbi o difficili, allo studio dei quali bisognerà procedere con ogni cautela e valendosi del consiglio di quelle persone particolarmente competenti, che, localmente, potranno essere chiamate a collaborare con la nostra Amministrazione.

In conclusione: in questo primo periodo, si dovranno, più che altro, eseguire opere di puro consolidamento statico, di risarcimento di coperture e di raccolta di frammenti interessanti. Nei casi e nei tratti, invece, in cui l'opera di restauro debba risultare definitiva e le parti ricostruite non devono venir coperte da intonaci, come pure nel ricollocamento di elementi lapidei della decorazione originaria, raccomando – anche a costo di maggiori spese – la più diligente esecuzione, il reimpiego di tutti i possibili materiali o frammenti originari, la massima cura nella costruzione delle murature e, in genere, dei paramenti in vista.

Comunque, è chiaro che in ogni caso gli elementi aggiunti dovranno sempre in qualche modo distinguersi dalle parti e dai frammenti originali mediante gli accorgimenti che, per ogni caso specifico, saranno ritenuti più opportuni.

Come ho detto poc'anzi, ho già sollecitato il Ministero dei Lavori Pubblici ad interessare i propri uffici dipendenti affinché, in stretto accordo con le Soprintendenze, considerino la necessità di provvedere a quei più urgenti lavori di protezione e di consolidamento, che servano a preservare gli edifici monumentali da un ulteriore aggravarsi delle loro attuali condizioni di conservazione.

E, facendo un passo più avanti, ho pure richiamato l'attenzione del predetto Ministero sull'opportunità che tutte le rettifiche dei tracciati urbani, che si riterranno necessarie per la ricostruzione di quartieri cittadini, vengano preventivamente studiate di accordo con gli uffici dipendenti da questo Ministero, allo scopo di rivedere, in rapporto alla nuova situazione creatasi, la validità dei vincoli d'interesse artistico che gravano sulle aree. Tale revisione, oltre che doverosamente contribuire alla rapida attuazione dei lavori, deve anche portare, dove sia possibile, al miglioramento delle condizioni ambientali e di visuale dei monumenti superstiti o restaurabili; e pertanto mirare, oltre all'immediato riattamento, a creare i presupposti per la soluzione di problemi pur non strettamente connessi alla situazione odierna.

Di tutti i provvedimenti, poi, che gli uffici provinciali o municipali intenderanno adottare per la ricostruzione, e che possano comunque incidere sulla conservazione e sulle condizioni ambientali e di visuale di monumenti, le Soprintendenze avranno cura di avvisare tempestivamente il Ministero.

Particolare cura dovrà essere posta nello studio delle questioni relative a quelle zone d'interesse monumentale che, quantunque non comprendano edifici artisticamente o storicamente importanti, tramandino tuttavia l'aspetto dell'antica vita urbana. Al qual proposito, si dovrà tener presente che tali zone, se conservate, non

debbono essere sacrificate alla praticità di nuovi tracciati; ma qualora, invece, esse fossero o distrutte o gravemente sfigurate, non dovranno essere ricostruite per semplice amore della tradizione o per facile ricerca di effetti pittoreschi, a scapito delle concrete esigenze dell'abitazione e del traffico urbano.

Per le pitture murali che in seguito ai danni bellici sono venute a trovarsi all'aperto, quando non sarà necessario procedere al loro distacco, le SS. VV. vorranno sollecitamente disporre adeguati interventi, con opere di protezione *in situ*, atte ad evitare ulteriori danni.

Per la realizzazione delle indicate iniziative, che nell'insieme assurgeranno spesso ad importanza e mole eccezionali, le SS. VV. invieranno al più presto le relative proposte a questo Ministero, con l'indicazione delle immediate necessità finanziarie e delle eventuali deficienze di personale tecnico. Ad ogni modo, autorizzo Loro sin d'ora a proporre – specie nei centri maggiori o distanti dalle sedi delle Soprintendenze – l'assunzione di professionisti, in particolar modo di architetti, i quali collaboreranno, sempre sotto la responsabilità delle SS. VV. allo studio dei progetti di restauri ed alla loro attuazione.

In considerazione, però, della vastità dei compiti e degli oneri, sarà necessario creare, sollecitare, indirizzare iniziative locali – in conformità di quanto ho innanzi vivamente raccomandato –, anche al fine di ricercare fondi, di provvedere opere e materiali, di promuovere sottoscrizioni. Ho fiducia che, pur nelle difficili condizioni economiche presenti, il popolo nostro, persino nelle sue classi più umili, non sarà sordo all'appello, che sappia parlare al suo cuore, affinché tutti, in qualche modo e secondo le loro possibilità, contribuiscano a salvare, a proteggere, a restaurare i valori inestimabili del patrimonio artistico.

III. Accertamenti e tutela nei riguardi delle opere d'arte mobili

Per quanto si riferisce alle opere d'arte mobili, conservate presso enti ecclesiastici o civili o presso privati cittadini, sarà necessario far subito una distinzione tra quelle che si trovano nei centri che sono rimasti fuori della guerra guerreggiata e le altre che sono in luoghi ove si sono verificati bombardamenti o cannoneggiamenti o che siano stati evacuati dalle popolazioni civili od abbiano subito saccheggi.

Nel primo caso, i direttori o i responsabili delle raccolte pubbliche o private, che eventualmente si trovino in quei luoghi, comunicheranno alle Soprintendenze competenti l'esito di una revisione del materiale costituente le raccolte stesse, mentre per ciò che si riferisce alle opere d'arte e agli arredi delle chiese sarà necessario un immediato controllo delle schede del catalogo generale delle opere d'arte, che dovrebbe essere stato compilato quasi ovunque. Tale controllo potrà essere eseguito direttamente e, se possibile, con la collaborazione, degli ispettori onorari, dalle stesse Autorità ecclesiastiche secondo le norme già ad esse impartite – come si è detto – dalla Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra.

Nel secondo caso, invece, quando si tratti di oggetti d'arte che si trovino nei centri che maggiormente abbiano sofferto per gli eventi bellici, sarà necessario l'immediato intervento di un funzionario o di un delegato della Soprintendenza, il quale, raccomandate o disposte immediatamente tutte quelle provvidenze che caso per caso possano essere dettate dalla opportunità, proceda d'accordo e con la collaborazione delle locali Autorità ecclesiastiche e civili ad una revisione delle schede del catalogo generale degli oggetti d'arte al fine di stabilire, fin da questo primo momento, l'entità dei danni subiti: oppure, qualora manchino le schede del catalogo, avvalendosi di qualsiasi indicazione utile allo scopo.

Tutti gli oggetti recuperati saranno presi in custodia dalle Autorità civili ed ecclesiastiche: e si disponga perché queste esercitino su di essi la più scrupolosa sorveglianza, servendosi altresì dell'aiuto delle forze di Polizia e dei

RR. Carabinieri e di tutte le persone di notoria onestà e patriottismo, per impedire che si verifichino nuovi deterioramenti od eventuali sottrazioni, che pur troppo, le attuali circostanze rendono oltre modo agevoli. Anche a questo particolare fine potrebbe riuscire di non scarsa utilità l'intervento di quei nuclei locali, dei quali vivamente raccomando la istituzione e la partecipazione al nostro lavoro.

Nel caso in cui gli oggetti indicati abbiano subito danni, sarà necessario che le Soprintendenze raccolgano e comunichino al più presto al Ministero precise notizie intorno ad essi, descrivendoli brevemente e dando qualsiasi altra indicazione che possa interessare, con particolare accenno alla natura e alla causa del danno subito, al loro attuale luogo di conservazione, alle provvidenze eventualmente adottate, a quelle che si propongono, e ad una previsione di spesa per il loro restauro, indicando anche gli enti che dovrebbero finanziarlo.

Inoltre, ove si abbia certezza o ragione di supporre che oggetti siano stati trafugati, le Soprintendenze dovranno raccogliere e comunicare al Ministero ogni dato possibile per la identificazione di essi, fornendo tutte le notizie sul trafugamento (data, circostanza, probabili esecutori) e sulle provvidenze adottate, come anche qualsiasi proposta per ulteriori ricerche e, ove ne esistano, delle fotografie o riproduzioni di altro genere.

Nel tracciare gli itinerari delle ispezioni, che i funzionari o i delegati delle Soprintendenze compiranno, appena possibile, sui luoghi che abbiano più direttamente sofferto per gli eventi bellici, si cerchi di fare in modo che i primi ad essere visitati siano i centri ove si sappia esistere opere di particolare interesse o di valore e che per varie ragioni non sia stato possibile mettere in precedenza al sicuro.

Si stabilisca, in altri termini, anche per quel che concerne le opere di arte mobili una graduatoria, la quale tenga conto sia della importanza degli oggetti sia della eventualità o possibilità del danno. Insomma, le Soprintendenze non tralascino alcun mezzo per procacciarsi qualsiasi notizia che possa interessare le opere d'arte della propria circoscrizione, sia a mezzo delle nostre Autorità ecclesiastiche e civili, sia rivolgendosi ai comandi dell'esercito degli Alleati, sia richiedendone a quei privati cittadini che comunque siano in grado di darne. Dal canto suo, questo Ministero non mancherà di comunicare alle Soprintendenze competenti tutte quelle informazioni, delle quali possa venire direttamente a conoscenza.

Un accenno apposito si vuol fare agli oggetti di arte antica, sebbene anche per essi le raccomandazioni da fare e le provvidenze da adottare non siano sostanzialmente diverse dalle une e dalle altre in precedenza accennate.

Di quelli che avessero una particolare importanza, pochi esistevano che non fossero già contenuti in collezioni pubbliche o private, e quei pochi certamente furono, a suo tempo, posti in salvo nei ricoveri; ma numerosi erano senza dubbio quei pezzi che, pur non rivestendo un eccezionale interesse, avevano sempre tuttavia un valore per lo studio dell'antichità (epigrafi, frammenti architettonici etc.), e che erano murati in chiese, palazzi, case di campagna etc. Or, sarà opportuno che anche su di essi i Soprintendenti alle Antichità richiamino l'attenzione di coloro che, rimuovendo le macerie degli edifici distrutti, possano provvedere al loro recupero. E, durante il medesimo lavoro di rimozione, soprattutto se avvenga in zone archeologicamente importanti, bisognerà fare attenzione ai pezzi e tanto più ai resti di monumenti antichi, che eventualmente la distruzione degli edifici abbia potuto riportare alla luce.

Degli oggetti contenuti nelle piccole collezioni pubbliche o private (collezioni comunali, o presso chiese, case private etc.) le SS.VV. con l'ausilio delle schede del catalogo (ove esistano) o del ricordo di persone che le aves-

sero avute in custodia o ne avessero avuto sufficiente conoscenza, cercheranno di ricostruire l'originaria consistenza, al fine di accertare quanto sia andato perduto; e nel contempo, anzi prima di tutto, si preoccuperanno di mettere in salvo quanto sia ancora possibile recuperare, provvedendo subito, ove ne appaia l'urgenza, al restauro o al provvisorio consolidamento di quei pezzi che corressero rischio di irrimediabile deperimento o rovina. Per gli oggetti, poi, delle maggiori collezioni pubbliche (musei statali, provinciali o civici), oltre al lavoro accennato, sarà bene che i Soprintendenti avviino fin d'ora le operazioni preliminari preludenti alla riapertura al pubblico di quelle collezioni.

E poiché, in genere, gli oggetti stessi hanno potuto subire danni, derivanti non solo da fatti bellici, ma altresì dall'umidità dei ricoveri o da difetti di imballaggio o da altre cause, occorre che si inizi, o per lo meno si predisponga, la necessaria e talvolta lunga opera di restauro, cominciando così dai pezzi che si hanno già sotto mano e passando via via agli altri che, ove particolari circostanze consiglino diversamente, potranno gradualmente, secondo le possibilità di trasporto e le disponibilità di mezzi, essere riportati alla loro sede originaria.

Delle spese di trasporto e di restauro le SS. VV. cureranno fin d'ora di redigere e di inviare al Ministero un preventivo sommario.

Nell'opera di restauro e in quella di sistemazione in bacheche, pannelli, etc. dei piccoli oggetti, i Soprintendenti tengano conto dei criteri di esposizione cui si dovranno d'ora innanzi informare le pubbliche collezioni; criteri, su cui questo Ministero fornirà prossimamente più particolareggiate norme, ma che fin d'adesso si possono concretare in questo principio fondamentale: sfollare le sale di esposizione al pubblico di tutti quei pezzi che non rivestano un particolare artistico o storico, tale da imporsi alla maggioranza dei visitatori, anche non studiosi specializzati; e riservare tutti i pezzi che non rientrino in questa categoria per i magazzini di deposito, dove, tuttavia, essi possano, per quanto lo consenta la disponibilità dello spazio, essere comodamente veduti o studiati da quanti ne abbiano necessità per le loro ricerche scientifiche.

La stessa gravissima sventura abbattutasi sul patrimonio artistico dovrà consigliarci adeguate provvidenze per un più razionale riordinamento ed una maggiore valorizzazione di esso.

Fin dai primi giorni della entrata in guerra degli Stati Uniti, il Presidente Roosevelt mostrò, fra l'altro, una sollecita cura per la protezione del patrimonio artistico e culturale nei territori di guerra, istituendo a tale scopo un'apposita organizzazione; e analogo provvedimento, da parte dell'Inghilterra, fu adottato dal Primo Ministro Churchill.

Il loro nobilissimo intento viene tradotto efficacemente in atto da egregi ufficiali, che, nella loro vita civile, sono distinti specialisti di archeologia e di storia dell'arte, professori di università o direttori di musei e di gallerie: a loro tutti mi è ben grato riaffermare una volta ancora i riconoscenti sensi della nostra ammirazione per quanto hanno fatto e fanno.

Ma, intanto, è nostro dovere – primo e categorico dover nostro –, in stretta e fiduciosa collaborazione con essi, intensificare la nostra attività, moltiplicare i nostri sforzi, affrontare, occorrendo, dei sacrifici, per restaurare e conservare quanto costituisce pur sempre la gloria più fulgida della Patria nostra. Io seguirò con personale interessamento l'opera delle singole Soprintendenze, desiderando, anzi esigendo di esserne frequentemente ed esattamente informato; e, da parte mia, non mancherò di sostenerla, per quanto lo consentano le nostre difficili condizioni, che ci impongono grandissimi sforzi ed economie rigorosissime.

Roma, 7 agosto 1944. IL MINISTRO GUIDO DE RUGGIERO

Appendice Fotografica

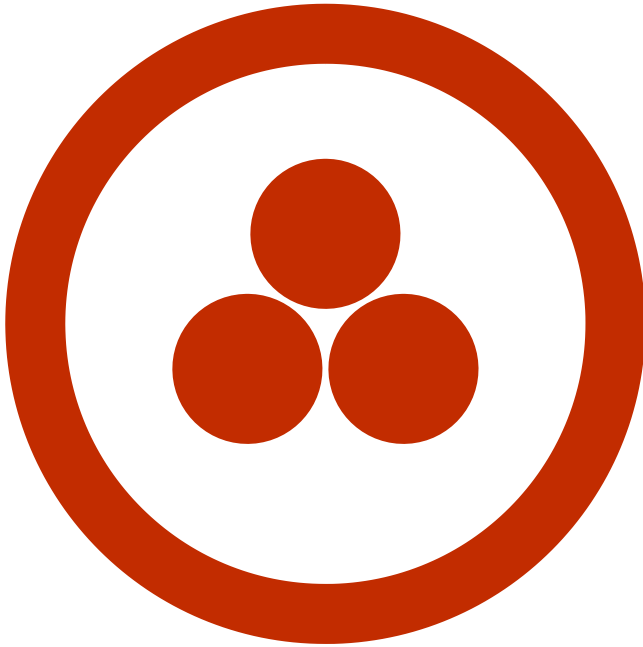


Fig. 1 Il Banner of Peace scelto come simbolo nel Patto Roerich



Fig. 2 Segno distintivo per la protezione dei monumenti adottato dall'Italia durante il conflitto



Fig. 3 La Chiesa di Santa Chiara a Napoli dopo il bombardamento nella foto degli alleati (Works of art in Italy Part I)



Fig.4 La distribuzione dei principali depositi sul territorio nazionale



Fig. 5 I depositi in Toscana

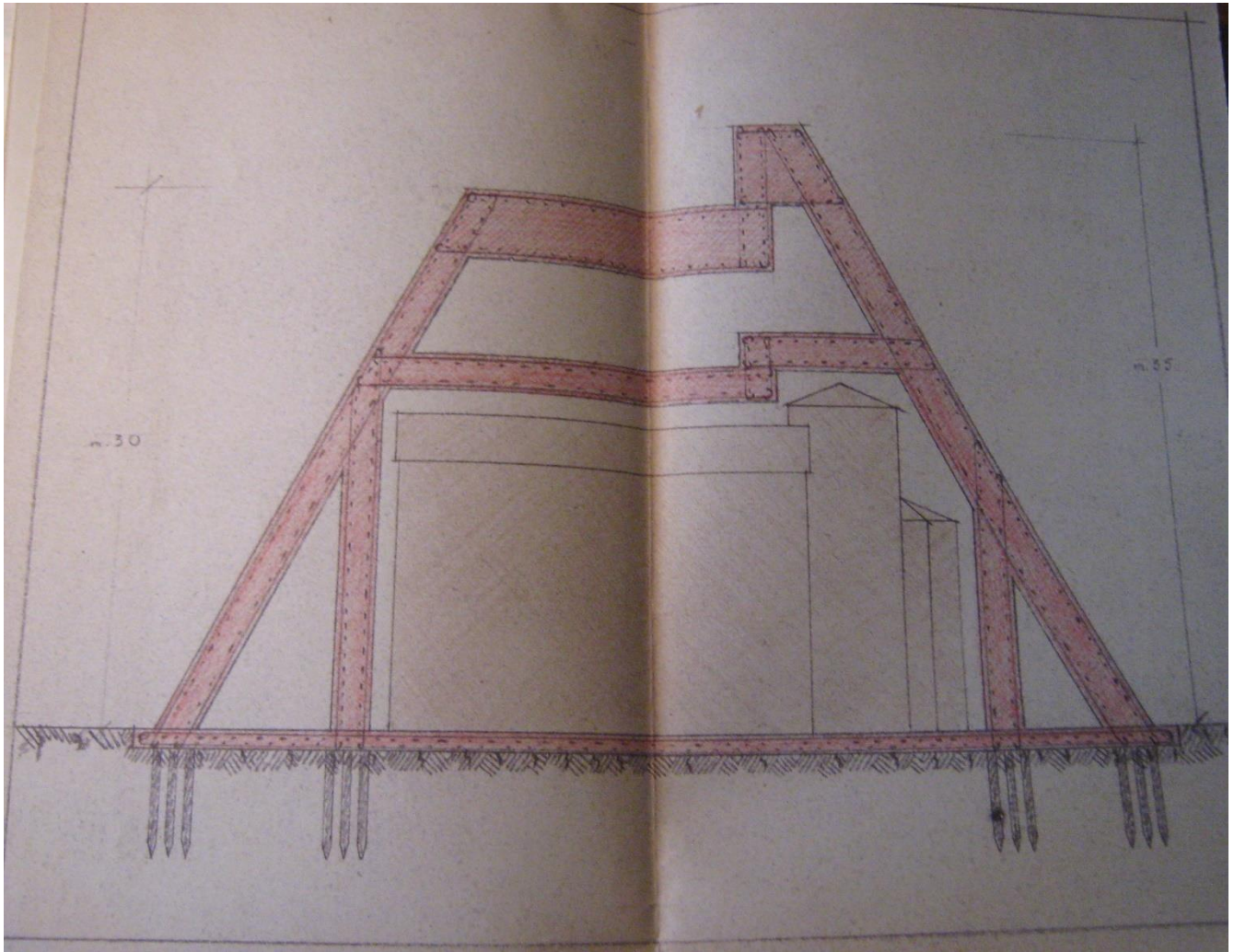
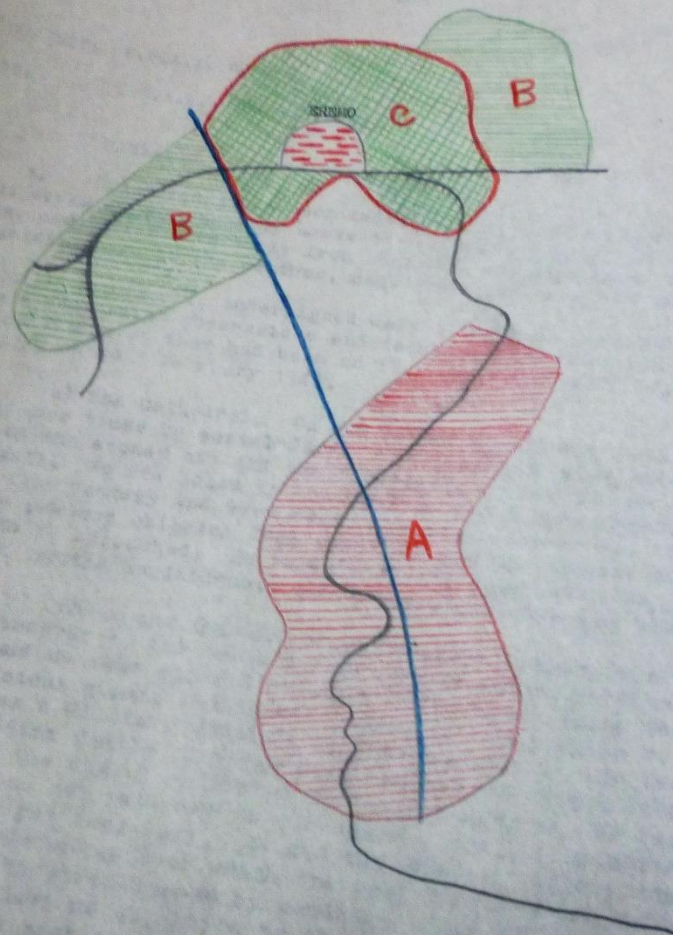


Fig. 6 Progetto di massima di copertura totale della Cappella degli Scrovegni della Soprintendenza ai Monumenti di Venezia, mai realizzato (ACS, MPI, AABBA, Div. II 1934-40 b.88).



Fig. 7 I lavori di copertura provvisoria degli affreschi del lato nord Camposanto di Pisa nell'autunno 1944 (Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra)

APPROXIMATE SKETCH - PLAN OF CENTRAL PART OF FOREST
CAMALDOLI




CAMALDOLI

LEGENDA




-  A = Destroyed area.
-  B = Areas which could be cut without damage to Eremo.
-  C = Area around Eremo, which should be preserved.

Fig. 8 La mappa del Bosco di Camaldoli realizzata da Hartt.

NAPOLI



Museo Nazionale

*Nobile sede
d'uno dei più
famosi musei
del mondo*

Era una vasta mole creata nel 1738 da Carlo di Borbone, riformando un edificio del tardo cinquecento (in origine caserma di cavalleria, trasformato nel 600 per sede universitaria) come prima sede delle preziose collezioni Farnesiane, in seguito arricchite specie per i cospicui ritrovamenti di Pompei, Stabia, Ercolano. Immensi erano perciò i tesori che essa custodiva, tanto nelle sue collezioni di antichità, uniche nel loro genere, quanto nella ricca pinacoteca: collezioni che si spera siano, almeno nella parte più cospicua, salvate, poiché da tempo messe al sicuro. Ma questa grandiosa mole è stata lo stesso uno dei bersagli più colpiti durante le centinaia di incursioni che hanno devastato il cuore di Napoli.

82



Sappiamo che grandi sono state le distruzioni causate a questo celebre museo dalle cento incursioni dei nordamericani su Napoli fino all'ultimo agosto 1943. Cosa si può essere ancora salvato sotto tante rovine?

83

Fig. 9 Le pagine de *La guerra contro l'arte* dedicate al Museo Archeologico di Napoli

Note biografiche dei principali funzionari citati

Per facilitare la comprensione dei riferimenti ai passaggi di carriera citati nella tesi, di seguito sono presentati brevi profili biografici dei dipendenti dell'Amministrazione delle Arti le cui azioni sono oggetto di studio. Le note si concentrano soprattutto sul loro ruolo all'interno dell'Amministrazione, con particolare attenzione al progresso della loro carriera e ai trasferimenti di sede. La principale fonte consultata per ciascuna biografia è indicata tra parentesi alla fine di ogni nota. I profili sono basati dove possibile sulle voci dei Dizionari Biografici dei Soprintendenti e dei Direttori Generali recentemente pubblicati su iniziativa del Ministero (vedi bibliografia). Altre fonti sono state considerate per le figure non incluse nei dizionari, o per integrare le voci con una biografia più recente.

Carlo Anti (1889-1961). Dopo gli studi alla scuola archeologica di Roma, lavorò come ispettore del museo etnografico tra 1914 e 1921, partecipando anche a diverse missioni di scavo. Trasferitosi a Padova, dal 1922 insegnò all'Università, di cui fu rettore tra 1932 e il settembre 1943. Nel dicembre 1943 fu nominato Direttore Generale delle Arti. Epurato dopo la Liberazione, fu poi riammesso all'insegnamento, che praticò fino al 1959 [Centro per la storia dell'Università di Padova 1992].

Giulio Carlo Argan (1909-1992). Dopo aver studiato con Lionello Venturi, nel 1931 entrò nella scuola di perfezionamento di Roma, dove lavorò con Adolfo Venturi e Pietro Toesca. Lasciò la scuola nel 1933, quando vinse il concorso come ispettore aggiunto. Assegnato inizialmente alla Soprintendenza di Torino, fu dopo pochi mesi inviato a Modena, dove diresse la Galleria Estense sino al marzo 1935. Successivamente fu promosso e trasferito alla Soprintendenza di Roma. Promosso ancora a Soprintendente di II classe, fu assegnato alla Direzione Generale e nel 1938 divenne Ispettore centrale di II classe. Rimase alla Direzione Generale sino al 1955, quando si dedicò all'insegnamento universitario. Anche dopo aver lasciato l'amministrazione rimase però nel Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti sino al 1975. Nel 1976 divenne sindaco di Roma come indipendente, nonostante alcuni problemi di salute, che lo portarono alle dimissioni nel 1979. Iscrittosi al PCI, fu senatore nel gruppo comunista per due legislature, tra 1983 e 1992, continuando a interessarsi soprattutto di beni culturali [C. Gamba in DBI 2015 *sub voce* Argan e Russo 2009].

Carlo Aru (1881-1954). Allievo di Venturi a Roma, nel 1909 divenne ispettore presso la Soprintendenza ai Monumenti della sua nativa Sardegna. Nel 1920 fu nominato Direttore dell'Istituto d'Arte Medievale e Moderna di Cagliari. Nel 1926 divenne Direttore alle Opere di Antichità e d'Arte della Sardegna. Nel 1930, dopo la vittoria al concorso per Soprintendente, fu assegnato alla sede dell'Aquila. Successivamente fu trasferito nelle Marche e a Bari, per essere poi nominato nel 1934 Soprintendente per l'Arte Medievale e Moderna a Torino. Sempre negli anni '30, fu anche membro del Consiglio Superiore e della Commissione per lo studio della legge sulla Bellezze Naturali. Rimase alla guida della Soprintendenza di Torino sino alla morte [C. Spanigati in SBSSA *sub voce* Aru].

Luigi Bernabò Brea (1910- 1999). Si laureò in Giurisprudenza nel 1932, e in Lettere nel 1934, con una tesi in topografia antica. Dopo aver studiato alla Scuola archeologica italiana di Atene e seguito il corso per Ispettore Archeologo presso il Ministero, nel novembre 1938 fu assegnato come Ispettore aggiunto al Museo Nazionale di Taranto. Nel luglio 1939 fu poi nominato Reggente dell'appena istituita Soprintendenza Archeologica della Liguria, probabilmente perché la sua laurea in legge avrebbe potuto essere utile all'organizzazione di un nuovo ufficio. Il 13 ottobre del 1941 fu incaricato di sostituire alla Soprintendenza di Siracusa Giuseppe Cultrera, che fu trasferito al suo posto a Genova. Egli rimase alla guida della Soprintendenza della Sicilia Orientale sino al 1973, quando accettò la pensione anticipata e si ritirò a Lipari per dedicarsi ai propri studi. [De Lachenal e Maggi in DBSArche *sub voce* Bernabò Brea]

Ranuccio Bianchi Bandinelli (1900-1975). Era stato docente di archeologia in diverse università italiane ed europee a partire dal 1929, e raggiunse una tale notorietà nel settore da essere scelto come guida durante la visita di Hitler in Italia. Tra 1939 e 1943 insegnò all'Università di Firenze, da cui si dimise nel 1943 per il rifiuto di aderire alla RSI. Iscrittosi al PCI nel 1944, egli rientrò ad insegnare sempre nella città toscana nel novembre dello stesso anno. Mantenne l'incarico di Direttore generale fino al 1947, quando si dimise per contrasti politici con il Ministro ed in opposizione alle politiche di gestione dei beni culturali dell'epoca. Tornò poi all'insegnamento in diverse università fino al 1964, quando si ritirò a vita privata. [Bruni in DBDG *sub voce* Bianchi Bandinelli].

Cesare Brandi (1906-1988). Entrò a far parte dell'Amministrazione delle Arti presso la Soprintendenza di Siena nel 1930. Nel 1933 fu trasferito a Bologna e nel 1936 fu nominato Ispettore presso la Direzione Generale. Dopo un rapido avanzamento di carriera nel 1938 fu incaricato di creare l'Istituto Centrale del Restauro, che fu sicuramente il ruolo centrale della sua carriera. Brandi rimase alla direzione dell'ICR a partire dalla sua nascita nel 1939 fino al 1960, e dato il suo incarico svolse un ruolo decisivo nel restauro dei danni di guerra [R. Basile in DBSSA *sub voce* Brandi].

Corrado Capezzuoli (1885-1952). Architetto, nel 1921 entrò per concorso alla Soprintendenza ai Monumenti di Bologna. Nel 1939, dopo la riorganizzazione delle Soprintendenze, fu nominato Soprintendente ai Monumenti per la Romagna e Ferrara. Nell'estate 1944 fu sfollato a Bologna (dove nel 1945 fu spostata anche la sede della Soprintendenza), e per la sua assenza da Ravenna la competenza sulla città fu affidata a Luigi Crema, mentre a lui rimase la responsabilità solamente sulla provincia di Ravenna e sulle provincie di Ferrara e Forlì. La situazione normale fu ripristinata solamente nel 1947, quando furono riunificate le competenze della Soprintendenza, che egli continuò a guidare fino alla morte improvvisa nel 1952 [Cavani in DBSA *sub voce* Capezzuoli].

Giorgio Castelfranco (1896-1978). Nato a Venezia, si trasferì a Firenze nel 1914, dove si laureò in Lettere nel 1921. Sin da giovane, frequentò artisti importati quali de Chirico e Savinio. Entrato nell'Amministrazione delle Arti, fu assegnato nel 1926 alla Soprintendenza unica delle Puglie, e l'anno successivo fu trasferito alla Soprintendenza Medioevale e Moderna dell'Umbria, a Perugia. Nel 1929 rientrò invece a Firenze, e fu destinato come Ispettore presso la Soprintendenza della Toscana. Nel marzo 1935 fu promosso direttore di II classe, sempre presso la Soprintendenza fiorentina, incarico che mantenne fino alla rimozione dal servizio in seguito alle leggi razziali. Dopo l'8 settembre raggiunse il Regno del Sud e fu nominato reggente della Direzione Generale. Dopo la liberazione di Roma, fu promosso a Direttore di I classe e trasferito presso la Soprintendenza alle Gallerie di Roma. Nel 1946 si unì alla Missione Italiana per il Recupero delle Opere d'Arte in Germania, proseguendo la collaborazione con Siviero iniziata nel 1943, quando lo ospitò nel proprio appartamento fiorentino. Nel 1951 assunse la direzione dell'Ufficio Esportazione di oggetti di antichità e d'arte di Roma. In seguito diresse il Gabinetto Fotografico Nazionale e nel 1964 succedette a Lavagnino come Soprintendente alle Gallerie del Lazio. Egli mantenne l'incarico sino al pensionamento per limiti d'età nel 1966 [Nicita Misiani in DBSSA *sub voce* Castelfranco e Nicita Misiani 2012].

Gino Chierici (1877-1961). Dopo la formazione a Bologna, operò come architetto nel senese. Durante la prima guerra mondiale fu assegnato presso il Genio Civile di Pavia. Dopo il conflitto, rientrò in Toscana e nel 1919 divenne Soprintendente a Siena. Alla fine del 1924 fu trasferito a Napoli, dove seguì tra le altre cose gli interventi successivi al terremoto del 1930. Negli stessi anni cominciò anche a contribuire in modo significativo alla discussione sulla conservazione del patrimonio artistico, partecipando anche alla conferenza che portò alla redazione della Carta di Atene del 1931. Nel 1935 fu poi chiamato a dirigere la Soprintendenza ai Monumenti di Milano,

dove rimase sino alla rimozione da parte del CLN nella primavera 1945. Avendo protestato contro la sua epurazione, rivendicando la propria neutralità politica, accettò invece come compromesso il pensionamento per sopraggiunti limiti di età. Rimase però comunque conservatore onorario della Certosa di Pavia sino alla morte. [L. Galli in DBSA *sub voce* Chierici Gino]

Arduino Colasanti (1877-1935). Fu parte dell'Amministrazione delle Arti a partire dal 1902. Nel 1917 era capo sezione al Ministero della Pubblica Istruzione e fu incaricato della tutela dei tesori d'arte minacciati dalla guerra, con particolare enfasi sul Veneto. Egli fu anche Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti tra il 1919 ed il 1928 e fu poi docente di Storia dell'arte medioevale all'università di Roma. [Orbiccianni in DBDG *sub voce* Colasanti].

Guglielmo de Angelis d'Ossat (1907-1992). Nel 1933 entrò come architetto aggiunto presso l'Ufficio Monumenti di Genova, per poi essere trasferito l'anno successivo alla Soprintendenza ai Monumenti di Roma. Nel 1938 fu nominato Ispettore tecnico centrale presso il Ministero e prese parte alla revisione della Carta del Restauro. Nel dopoguerra ebbe un ruolo chiave nelle varie commissioni per la ricostruzione dei monumenti italiani, e nel 1947 succedette a Bianchi Bandinelli alla guida della Direzione Generale, dove rimase fino al 1960 [M. de Angelis d'Ossat in DBDG *sub voce* de Angelis d'Ossat].

Aldo De Rinaldis (1881- 1948). Storico dell'arte, iniziò la sua carriera nel 1905 come avventizio nel Museo di San Martino, da dove si spostò poi al Museo Nazionale di Napoli. Su sua richiesta fu trasferito nel 1931 alla Soprintendenza alle Gallerie di Roma, dove nel 1933 assunse la direzione della Borghese. Nel 1941 fu nominato a capo della Soprintendenza alle Gallerie, che già reggeva dal giugno 1940. Nonostante la salute in declino, continuò anche nel dopoguerra a seguire le vicende riguardanti la Galleria Nazionale di Arte Antica. [D. Tommaselli in DBSSA *sub voce* De Rinaldis]

Ferdinando Forlati (1882-1975). Architetto, fu assegnato alla Soprintendenza ai Monumenti di Venezia al momento del suo ingresso nell'Amministrazione nel 1910. Nel 1926 assunse la reggenza della Soprintendenza della Venezia Giulia, di cui divenne Soprintendente nel 1930. Nel 1935 divenne Soprintendente di Venezia, incarico che mantenne fino al suo collocamento a riposo nel 1952. [C. Menichelli in DBSA *sub voce* Forlati].

Fausto Franco (1899-1968). Laureato in Ingegneria a Padova nel 1921 e in Architettura a Roma nel 1927, si dedicò anche allo studio dell'architettura classica presso la Regia Scuola Archeologica Italiana di Atene. Dopo varie missioni all'estero, nel 1933 entrò in servizio presso la Soprintendenza di Milano, da cui fu poi trasferito a Venezia (nel 1938) sotto la direzione di Forlati. Nel 1939, dopo la promozione a Direttore di II classe, fu nominato Soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie di Trieste, a cui sarebbero poi stati sottoposti anche i territori occupati dei Balcani. Durante l'occupazione tedesca, collaborò con la resistenza cattolica e trattò la resa incruenta dei tedeschi per evitare il bombardamento di Trieste. Dopo aver guidato la prima fase della ricostruzione, nel 1952 fu nuovamente promosso e spostato alla Soprintendenza di Venezia, dove rimase solo fino al 1955, quando fu nominato Ispettore Centrale. [F. Liguori in DBSA *sub voce* Franco]

Emilio Lavagnino (1898-1963). Allievo della scuola di perfezionamento di Venturi a partire dal 1921. Nel 1926 vinse il concorso per ispettore aggiunto e fu assegnato alla Soprintendenza di Palermo. Nel 1929 fu trasferito alla Soprintendenza alle Gallerie di Roma, e nel 1933 fu nominato direttore dell'Ufficio Esportazione. Nel 1938 assunse la reggenza della Soprintendenza alle Gallerie di Roma, ma pochi mesi dopo fu trasferito come Ispettore Centrale presso la Direzione Generale dell'Istruzione Media tecnica, forse per via dei suoi contatti con ambienti

antifascisti. Dopo il 25 luglio, Lavagnino fu richiamato alla Direzione delle Arti, ma il suo trasferimento fu annullato dopo l'8 settembre. Dopo la collocazione a riposo per il rifiuto del trasferimento, rimase a Roma e fu reintegrato nel Ministero dopo la Liberazione. Svolse un ruolo fondamentale nel restauro del patrimonio artistico nazionale, e per questo nel 1952 fu nominato Soprintendente alle Gallerie del Lazio, e nel 1955 membro del Consiglio Superiore. Mantenne l'incarico sino alla morte. [P. Nicita Misiani in DBSSA *sub voce* Lavagnino]

Marino Lazzari (1883-1975). Dopo una carriera presso il Ministero dell'Educazione Nazionale, soprattutto nella sezione dedicata all'Istruzione Tecnica, Lazzari succedette a Pietro Tricarico come Direttore Generale alle Antichità e Belle Arti nel 1938. Stretto collaboratore di Bottai, partecipò attivamente alla preparazione delle sue riforme. Rimase alla guida della Direzione fino al 1943. Dopo la sua rimozione nel dicembre 1943, fu reintegrato formalmente per poi andare in pensione nell'aprile 1945, senza assumere un nuovo incarico. [Orbiccianni in DBDG *sub voce* Lazzari.]

Amedeo Maiuri (1886-1963). Dopo essersi formato a Roma e presso la Scuola Archeologica Italiana di Atene, nel 1912 divenne ispettore alle Antichità della Campania, e nel 1924 (dopo un anno trascorso come Soprintendente a Rodi) fu promosso Soprintendente alle Antichità della Campania. Nel 1956 fu nominato anche presidente della sezione archeologia del Consiglio superiore per le antichità e belle arti, carica che mantenne fino al pensionamento nel 1961. [Guzzo in DBSArche *sub voce* Maiuri]

Ettore Modigliani (1873-1947). Iniziò la propria carriera presso la Galleria Borghese, per poi diventare Direttore della Galleria di Brera nell'ottobre 1908, e nell'anno successivo Soprintendente alle Gallerie e Musei Medioevali e Moderni di Milano, Como, Bergamo, Brescia, Sondrio, Cremona e Pavia, carica da lui ricoperta fino al 1935, quando il Ministro De Vecchi lo trasferì alla Soprintendenza dell'Aquila. Collocato a riposo nel 1938 a causa delle leggi razziali, fu reintegrato in servizio nonostante avesse superato i limiti di età nel 1944, e vi rimase sino alla morte. [Pacia in DBSSA *sub voce* Modigliani]

Bruno Molajoli (1905- 1985). Storico dell'arte formatosi a Bologna ed allievo di Pietro Toesca ed Adolfo Venturi, Molajoli insegnò all'Università Federico II fino al 1939, quando fu nominato Soprintendente alle Gallerie di Napoli. Egli era quindi da poco entrato in servizio al momento dello scoppio del conflitto nel 1940. Dopo la guerra Molajoli rimase a Napoli fino al 1960, quando fu chiamato a sostituire De Angelis d'Ossat come Direttore Generale, carica che ricoprì fino al pensionamento nel 1970. [A. Pampalone in DBSA *sub voce* Molajoli]

Paola Monutoro Zancani (1901-1987). Archeologa della Magna Grecia, nota soprattutto per la straordinaria scoperta dell'Heraion sul fiume Sele, in una serie di campagne di scavo compiute a partire dal 1934 in collaborazione con Umberto Zanotti Bianco. Successivamente si dedicò ad altri importanti studi, soprattutto dedicati alla Sibaritide. [Vistoli in DBI vol. 76 2012 *sub voce* Montuoro Paola]

Antonio Morassi (1893-1977). Nato a Gorizia, si laureò in Storia dell'Arte presso l'Università di Vienna per poi frequentare la scuola di perfezionamento di Venturi a Roma. Nel 1920 entrò nell'amministrazione e fu destinato a Trieste. Nel 1925 fu inviato a Trento, e nel 1928 fu spostato alla Soprintendenza di Milano, dove diresse la Pinacoteca di Brera. Nel 1939 fu nominato Soprintendente della neoistituita Soprintendenza alle Gallerie di Genova, dove rimase fino al 1949, quando lasciò l'Amministrazione per dedicarsi alla ricerca e all'insegnamento. [M. Cataldi Gallo in DBSSA *sub voce* Morassi]

Sergio Ortolani (1896-1949). Direttore della Pinacoteca reale di Napoli a partire dal 1930, Ortolani fu allievo di Adolfo Venturi e vicino a Croce. Le sue frequentazioni, unite al rifiuto di iscriversi al PNF ne aveva penalizzato fino a quel momento la carriera. Nel 1947 gli fu assegnata la carica di Soprintendente, che rifiutò per restare Direttore della Pinacoteca di Napoli, ruolo da lui ricoperto sino alla morte. [F. De Rosa DBI 2013 *sub voce* Ortolani]

Guglielmo Pacchioni (1883-1969). Iniziò la propria carriera presso la Soprintendenza ai Monumenti di Verona nel 1911. Nel primo dopoguerra fu assegnato con Ogetti alla Commissione Artistica aggregata alla missione militare d'armistizio di Vienna. Nel 1923 assunse la direzione della Soprintendenza alle Gallerie di Torino. Nel 1933 fu promosso a Soprintendente di seconda classe e trasferito nelle Marche. Resse la Soprintendenza di Ancona dal 1934 al 1939, quando fu trasferito a Milano. Dopo la guerra, Pacchioni fu nuovamente spostato a Firenze (nel 1949) dove rimase fino al suo collocamento a riposo nel 1952. [Pacia in DBSA *sub voce* Pacchioni]

Roberto Pane (1897-1987). Professore ordinario di Storia dell'architettura presso la Facoltà di Architettura dell'Università di Napoli a partire dal 1942, Pane si occupava particolarmente delle questioni di restauro e conservazione, tanto da essere chiamato come esperto del settore nel dopoguerra dall'UNESCO. [Monaco in DBI vol. 80 2014 *sub voce* Pane]

Modestino Petrozziello (1878- 1960). Fu assunto come Vicesegretario al Ministero della Pubblica Istruzione nel 1902. Nel 1903 divenne segretario nel Gabinetto del Ministro Orlando, a cui rimase legato per tutta la sua carriera, diventando anche suo segretario al Ministero di Grazia e Giustizia e soprattutto Segretario Capo della Presidenza del Consiglio dei Ministri durante il suo governo. Trascorse il resto della sua carriera all'interno del Ministero della Pubblica Istruzione, e tra il 1934 e 1938 fu ispettore Superiore presso la Direzione Generale Antichità e Belle Arti, per poi essere nuovamente trasferito ad un'altra divisione. Dopo la sua reggenza alla Direzione Generale, nel febbraio 1945 fu nominato Consigliere di Stato. Nel maggio 1945 assunse questo nuovo incarico, concludendo così la sua carriera ministeriale. Fu collocato a riposo per limiti di età nel 1948. [Orbiccianni in DBDG 2011 *sub voce* Modestino Petrozziello]

Giovanni Poggi (1880- 1961). Incominciò la carriera nell'Amministrazione delle Arti immediatamente dopo la laurea, conseguita nel 1902. Nel 1906 divenne direttore del Museo Nazionale del Bargello, e nel 1912 assunse la direzione degli Uffizi. Nel 1925, in seguito alla prima riforma delle Soprintendenze, divenne Soprintendente per l'Arte Medioevale e Moderna della Toscana. Dopo la seconda riforma rimase Soprintendente alle Gallerie di Firenze, ruolo che ricoprì sino al pensionamento nel 1949. [Lombardi in DBSSA *sub voce* Poggi]

Pietro Romanelli (1889-1981). Archeologo e studioso dell'Africa Romana, dal 1919 al 1923 resse la Soprintendenza ai monumenti e scavi della Tripolitania. Tornato in Italia, fu destinato al Museo Provinciale di Lecce fino al 1927, quando fu trasferito alla direzione del Museo di Tarquinia fino al 1938. A quel punto fu trasferito presso la Direzione Generale come ispettore centrale tecnico per l'archeologia. Nel 1946 passò alla Soprintendenza alle Antichità di Roma, come Soprintendente al Foro e al Palatino e ad Ostia. Rimase in servizio alla Soprintendenza di Roma fino al 1960, pur avendo superato i limiti di età nel 1956. [Pappalardo in DBSArche *sub voce* Romanelli]

Giorgio Rosi (1904-1974). Dopo la laurea in Architettura a Roma nel 1928, entrò in servizio nell'Amministrazione con il concorso del 1933. Inizialmente assegnato a Ravenna, nel 1935 fu trasferito alla Soprintendenza alle Antichità di Roma, dove fece parte di quello che sarebbe diventato l'Ispettorato tecnico del Ministero. Nel 1936 fu

nominato Provveditore agli Studi di Aosta e assegnato alla Soprintendenza ai Monumenti e alle Antichità di Torino. Nel 1939 fu nominato Reggente della Soprintendenza ai Monumenti di Napoli. Dal luglio 1943 operò per l'Amministrazione centrale, collaborando con Lavagnino al censimento dei monumenti danneggiati, mentre Bruno Molajoli assunse la reggenza della sua Soprintendenza. Una volta rientrato a Napoli, riassunse la direzione della Soprintendenza ai Monumenti, dove rimase sino al 1949 quando divenne Ispettore Centrale presso la Direzione Generale. Operò anche per l'UNESCO come inviato e come responsabile della Divisione per i musei e i monumenti. [R. Picone in DBSA *sub voce* Rosi]

Attilio Rossi (1875-1966). Laureato in Giurisprudenza, fu Procuratore a Roma tra il 1900 e il 1907. Nello stesso periodo fu allievo di Venturi presso La Sapienza. Dal 1905 fu segretario presso la Direzione Generale, in varie Divisioni. Tra il 1931 e 1936 fu segretario principale dell'ICI, e collaborò alla redazione di diverse pubblicazioni internazionali, tra cui la già citata Mouseion. Fu ispettore generale presso il Ministero tra 1937 e 1943, quando cessò il suo incarico. Dopo aver rifiutato l'incarico di Direttore Generale, offertogli dopo la caduta del fascismo, si ritirò definitivamente a vita privata a Castel Madama. [Massari in DBSSA *sub voce* Rossi]

Pasquale Rotondi (1909-1991). Allievo di Adolfo Venturi e perfezionatosi con Pietro Toesca, secondo un percorso comune a gran parte degli studiosi d'arte e del personale delle Soprintendenze, Rotondi era uno dei più giovani Soprintendenti d'Italia al momento del suo invio ad Urbino. Dopo la guerra fu trasferito alla Soprintendenza di Genova per poi succedere a Cesare Brandi come Direttore dell'Istituto Centrale del Restauro nel 1961, ruolo che mantenne fino al pensionamento nel 1973. [Rotondi Terminiello in DBSSA *sub voce* Rotondi e Lombardi 2008]

Piero Sanpaolesi (1904-1980). Laureato in Ingegneria a Pisa nel 1929, nel 1932 entrò nell'Amministrazione delle Arti a Firenze come salariato temporaneo. Dal 1934 fu Direttore del Laboratorio di restauro pittorico della Soprintendenza. Dopo il concorso del 1937 divenne architetto aggiunto della stessa Soprintendenza, e dopo la riforma del 1938 fu assegnato all'Ufficio tecnico della Soprintendenza ai Monumenti. Nel 1943 fu trasferito a dirigere la Soprintendenza di Pisa, dove trascorse il resto della sua carriera. Rimasto in servizio nonostante il passato fascista, seguì la ricostruzione del patrimonio cittadino e contemporaneamente si dedicò all'insegnamento, fino a diventare nel 1969 preside della Facoltà di Architettura dell'Università di Firenze fino al pensionamento nel 1979. [S. Ciaciagli in DBSA *sub voce* Rotondi e Spinosa 2011]

Fernanda Wittgens (1903 -1957). Stretta collaboratrice di Modigliani presso la Soprintendenza alle Gallerie di Milano, rimase a Milano dopo l'allontanamento di quest'ultimo, pur restando molto legata al suo mentore, e nel 1938 si assunse il compito di riordinare il materiale della Fondazione Poldi Pezzoli. Nel 1944 fu arrestata per aver contribuito ad organizzare gli espatri di diversi ebrei e condannata alla reclusione. Liberata da San Vittore il 24 aprile 1945, tornò al lavoro e divenne per norme statutarie Presidente della Fondazione Poldi Pezzoli, carica che mantenne fino al marzo 1946. In seguito rientrò in Soprintendenza e nel 1947, dopo la morte di Modigliani, ne assunse la reggenza. Nel 1956 entrò a far parte della Commissione parlamentare per la riforma delle Belle Arti, il cui lavoro rimase però incompiuto per fine della legislatura. [L. Arrigoni in DBSSA *sub voce* Wittgens]

Fonti

Fonti archivistiche

Firenze, Archivio Storico Soprintendenza di Firenze, Fondo Giovanni Poggi.

London, UK National Archives, War Office (= NA WO); Foreign Office (=NA FO)

Milano, Archivio Istituto Nazionale per la Storia del Movimento di Liberazione in Italia, archivio CLNAI (=INSMLI CLNAI)

Roma, Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti: Div. I personale cessato 1956; Div. II 1929-60; Div. III 1934-40 e 1940-45.

Fonti edite

Monografie

Barbarie anglo-americana. Distruzioni del patrimonio storico-artistico italiano. Dallo scoppio della guerra la 4 giugno 1944-XXII. Venezia: Editrice delle edizioni popolari, 1944.

Bottai, Giuseppe. *Vent'anni e un giorno.* Milano: Rizzoli, 2008.

British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives, and Other Material in Enemy Hands. *Works of Art in Italy. Losses and Survivals in the War.* . Vol. I (South of Bologna). London: His Majesty's Stationery Office, 1945.

British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives, and Other Material in Enemy Hands. *Works of Art in Italy. Losses and Survivals in the War.* Vol. II (North of Bologna). London: His Majesty's Stationery Office, 1946.

Bucarelli, Palma. *1944 cronaca di sei mesi.* A cura di Lorenzo Cantatore. Roma: De Luca, 1997.

Campana, Augusto. *Pietre di Rimini. Diario archeologico e artistico riminese dell'anno 1944.* Roma: Storia e letteratura, 2012.

Ceschi, Carlo. *I monumenti della Liguria e la guerra (1940-45).* Genova: AGIS, 1949.

Fasola, Cesare. *Le gallerie di Firenze e la guerra.* Firenze: Monsalvato, 1945.

Guiotto, Mario. *I Monumenti della Sicilia Occidentale danneggiati dalla guerra. Protezioni, danni, opere di pronto intervento.* Palermo: Arti Grafiche S. Pezzino e F., 1946.

Hartt, Frederick. *Florentine Art Under Fire.* Princeton: Princeton University press, 1949.

La guerra contro l'arte. Milano: Editoriale Domus, 1944.

Lavagnino, Emilio. *Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra.* Roma: Associazione nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra, 1947.

Lazzari, Marino. *Problemi e fatti dell'arte.* Firenze: Le Monnier, 1942.

- Ministero della Pubblica Istruzione. Direzione Generale Antichità e Belle Arti . *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*. Roma: La libreria dello Stato, 1950.
- Ministero dell'Educazione Nazionale. *Istruzioni per la difesa antiaerea*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1937.
- Ministero dell'Educazione Nazionale. *Protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*. Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1942.
- Molajoli, Bruno. *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*. Napoli: Soprintendenza alle Gallerie, 1948.
- Pacchioni, Guglielmo. *Equità e fermezza latine nelle controversie artistiche con il crollato impero d'Asburgo*. Falconara, 1939.
- Segre, Roberto. *La Missione Militare Italiana per l'Armistizio (dicembre 1918-gennaio 1920)*. Bologna, 1928.
- Siviero, Rodolfo. *L'Arte e il Nazismo: esodo e ritorno delle opere d'arte italiane (1938-1963)*. Firenze: Cantini, 1984.
- Zampieri, Girolamo. *I Diari di Carlo Anti (Rettore dell'Università di Padova e Direttore Generale delle Arti della Repubblica Sociale Italiana)*. Verona : Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere, 2011.

Periodici

- Bandini Buti, Antonio. «La Pineta di Ravenna grande mutilata.» *Le Vie d'Italia* 5 (maggio 1946): 349-357.
- Barbaro, Lorenzo. «L'Italia Liberata.» *Risorgimento Liberale*, 31 Ottobre 1944.
- Bellonzi, Fortunato. «La mostra di Palazzo Venezia.» *Domenica*. 3 Settembre 1944.
- Berenson, Bernard. «Come ricostruire la Firenze demolita.» *Il Ponte* 1 (1945): 33-38.
- Bianchi Bandinelli, Ranuccio. «Come non ricostruire la Firenze demolita.» *Il Ponte* 2 (1945): 114-118.
- Bottai, Giuseppe. «Salvaguardia dei capolavori dell'ingegno in tempo di guerra.» *Critica d'arte*, febbraio 1938: 1-3.
- Bottai, Giuseppe. «La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra.» *Le Arti*, 1938: 429-30.
- Bottai, Giuseppe. «Discorso all'Inaugurazione del R. Istituto Centrale del restauro.» *Le Arti*, 1941: 40-53.
- Camusso, Lorenzo. «Pisa dopo la guerra.» *Le Vie d'Italia. Rivista mensile del Touring Club Italiano* LVI, n. 3 (1950): 320-328.
- Cantachiaro*. «Eticità del doppio.» 28 Settembre 1944.
- Corriere di Firenze*. «Una commissione per la rimozione delle macerie.» 23 Agosto 1944.

Corriere di Roma. «La prima festa d'arte in Roma liberata.» 27 agosto 1944

D'Ancona, Paolo. «A Vienna col generale Roberto Segre.» *Il Nuovo Patto* V, n. 1-3 (1922): 80-84.

De Angelis d'Ossat, Guglielmo. «è chiaro come un'opera d'arte sia.» *La Nuova Città. Rivista di Architettura Urbanistica Arredamento*, n. 1-2 (dicembre 1945-gennaio 1946).

De Angelis d'Ossat, Guglielmo. «Incertezze ed errori nell'opera di ricostruzione edilizia.» *La Nuova Città. Rivista di Architettura Urbanistica Arredamento*, febbraio 1946.

De Finetti, Giuseppe. «Proposta per i monumenti d'Italia.» *L'Illustrazione Italiana*, 1945: 28-29.

De Ruggiero, Guido. «Belle Arti.» *La Nuova Europa*, 1 luglio 1945.

De Visscher, Charles. «Rapport preliminaire présenté au comité de direction de l'Office International des Musées le 12 octobre 1936.» *Mouseion* 47-48, (1939): 167-75.

Della Pergola, Paola. «Riorganizzare le Belle Arti.» *La Nuova Europa*, 25 Marzo 1945.

Fasola, Cesare. «Perchè non s'impedì l'esodo delle opere d'arte fiorentine.» *Il Ponte*, 1945: 141-146.

Giovannoni, Gustavo. «Il dopoguerra dei monumenti e delle vecchie città d'Italia.» *Nuova Antologia* LX-XIX (aprile 1944): 218-223.

Il Mondo Libero. «Palazzo Venezia aperto al popolo». Settembre 1944

Le Arti. «Il Convegno dei Soprintendenti.» 1942: 34-36.

La Voce Repubblicana. «Dove va a cacciarsi... l'urgenza!» 8 Agosto 1944.

Lavagnino, Emilio. «Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico dell'Italia.» *Ulisse* 1, 1947: 127-228.

Lavagnino, Emilio. «Diario di un salvataggio artistico.» A cura di Bruno Molajoli. *Nuova Antologia* CIX (1974): 509-547.

Lazzari, Marino. «Restauro dei monumenti e urbanistica.» *Le Arti*, 1942: 3-6.

League of Nations. «Work of the Committee on Intellectual Cooperation at its Nineteenth plenary session (Paris July 12th to 17th 1937).» *League of Nations Official Journal* 18, n. 12 annex 1667 (dicembre 1937): 1047.

L'Osservatore Romano. «Mostra di antiche pitture a Palazzo Venezia.» 28-29 agosto 1944.

Mouseion. «La protection des Monuments et Oeuvres d'art en Temps de Guerre» 47-8, 1939.

Moschini, Vittorio. «Vicende di guerra delle opere d'arte venete.» *Arte Veneta*, n. 1 (Gennaio-Marzo 1947): 60-64.

Pane, Roberto. «Il restauro dei monumenti.» *Aretusa* I (1944): 68-79.

Petrozziello, Modestino. «L'Amministrazione delle Belle Arti.» *La Nuova Europa*, 25 Marzo 1945.

Petrozziello, Modestino. «L'Amministrazione delle Belle Arti.» *La Nuova Europa*, 22 Aprile 1945.

- Ragghianti, Carlo Ludovico. «Le Arti problema economico.» *La Nuova Europa*, 20 Maggio 1945.
- Ragghianti, Carlo Ludovico. «Riorganizzare le Belle Arti.» *La Nuova Europa*, 4 Marzo 1945.
- Ragghianti, Carlo Ludovico. «I problemi della ricostruzione urbanistica: Genio Civile e Soprintendenza ai Monumenti.» *La Nuova Città. Rivista di Architettura Urbanistica Arredamento*, maggio-giugno 1946.
- Renau, José. «L'Organisation de la Défense du Patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile.» *Mouseion*, n. 39-40 (1937): 7-66.
- Ricostruzione*. «Monopolio alle Belle Arti.» 9 Settembre 1944.
- Ricostruzione*. «Precisazione.» 22 Febbraio 1945.
- Rotondi, Pasquale. «Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra e della rapina tedesca: estratto da una relazione del Prof. Pasquale Rotondi presentata il 18 ottobre 1945 alla R. Accademia Raffaello.» *Urbium*, luglio-agosto 1945: 1-35.
- Tea, Eva. «Le rivendicazioni d'arte italiana.» *Le Arti* 1919: 72-76.
- Tedeschi, Enrico. «Arte, Urbanistica, Turismo.» *LA Nuova Europa*, 6 Maggio 1945.
- Times*. «Renaissance art in Rome. Collection without precedent. Exhibition for troops.» 1 Agosto 1944.
- Vinciguerra, Mario. «"Bosco Sacro" no.» *La Nuova Europa*, 7 Gennaio 1945.

Bibliografia e sitografia secondarie

Repertori

- Coccoli, Carlotta. «Repertorio dei fondi dell'archivio centrale dello stato relativi alla tutela dei monumenti italiani dalle offese belliche nella seconda guerra mondiale.» In *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di Gian Paolo Treccani, 303-329. Milano: Franco Angeli, 2008.
- Coccoli, Carlotta. «Danni bellici e monumenti italiani durante il secondo conflitto mondiale: le fonti dell'esercito alleato.» In *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo De Stefani, 174- 190. Venezia: Marsilio, 2011.
- Coccoli, Carlotta. «Danni bellici e restauro dei monumenti italiani: orientamenti di lettura.» In *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo De Stefani, 685-689. Venezia: Marsilio, 2011.
- Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*. Bologna: Bononia University Press, 2007.
- Dizionario Biografico dei Direttori Generali Direzione Generale Accademie e Biblioteche – Direzione Generale Antichità e Belle Arti*. Bologna: Bononia University Press, 2011.
- Dizionario Biografico dei Soprintendenti Architetti (1904-1974)*. Bologna: Bononia University Press, 2011.

- Dizionario Biografico dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*. Bologna: Bononia University Press 2012.
- Monti, Guglielmo, a cura di. *La conservazione dei beni culturali nei documenti italiani e internazionali 1931-1991*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.
- Morozzi, Luisa, e Rita Paris. *L'opera da ritrovare : repertorio del patrimonio artistico italiano disperso all'epoca della seconda guerra mondiale*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995.
- Schindler, Dietrich, e Jirf Toman. *The Laws of Armed Conflicts: a collection of convention, resolutions, and other documents*. Leiden: Martinus Nihjoff, 1988.
- U. S. National Archives and Records Administration. «Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas, 1943-1946.» *National Archives Microfilm Publication*. 2007. <https://www.archives.gov/research/microfilm/m1944.pdf>.

Opere generali

- Baldoli, Claudia, e Andrew Knapp. *Forgotten Blitzes: France and Italy under Allied Air Attack 1940-1945*. London- New York: Continuum Publishing, 2012.
- Boi, Marta. *Guerra e beni culturali (1940-1945)*. Pisa: Giardini, 1986.
- Cassese, Sabino. *L'Amministrazione dello Stato*. Milano: Giuffrè, 1976.
- Cazzato, Vincenzo, a cura di. *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001.
- Coccoli, Carlotta. *Monumenti violati. Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-45: il ruolo degli alleati*. Firenze: Nardini Editore, 2017.
- Klinkhammer, Lutz. «Die Abteilung "Kunstschutz" der deutschen Militärverwaltung in Italien 1943–1945.» *Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken*, n. 72 (1992): 483-549.
- Klinkhammer, Lutz. *L'occupazione tedesca in Italia 1943-45*. Torino: Bollati Boringhieri, 1996.
- Lambourne, Nicola. *War damage in Western Europe. The destruction of Historic Monuments during the Second World War*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2001.
- Melis, Guido. *La Burocrazia*. III. Bologna: Il Mulino, 2015.
- Miles, Margaret Melanie. *Art as plunder*. New York: Cambridge University Press, 2008.
- O'Keefe, Roger. *The Protection of Cultural Property in Armed Conflict*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- Overy, Richard. *The bombing war: Europe 1939-1945*. London: Penguin, 2013.
- Ragusa, Andrea. *Alle origini dello Stato contemporaneo. Politiche di gestione dei beni culturali e ambientali tra Ottocento e Novecento*. Milano: Franco Angeli, 2011.
- Volpe, Giulio. *Manuale di Diritto dei beni culturali, storia e attualità*. Padova: Cedam, 2007.

Opere specifiche

- Agnello, Santi Luigi. «Recenti esplorazioni nelle catacombe siracusane di S. Lucia I.» *Rivista di Archeologia Cristiana* 30 (1954): 7-60.
- Baldoli, Claudia. «Il regime e la minaccia dell'aria.» In *I bombardamenti aerei sull'Italia*, a cura di Nicola Labanca, 101-116. Bologna: Il Mulino, 2012.
- Balzani, Roberto, e Claudia Malagolini. «La ricostruzione dei monumenti ravennati fra istituzioni locali, genio civile e opinione pubblica.» In *Parola d'ordine Teodora*, a cura di Giuseppe Masetti e Antonio Panaino, 225-243. Ravenna: Longo Editore, 2005.
- Banfi, Anna, Giulia Bordignon, e Monica Centanni. «"The Age of Mars". Presentazione di Works of Art in Italy. Losses and Survivals in the War, London 1945.» *Engramma*, n. 61 (2008).
- Bellini, Amedeo. «La ricostruzione: frammenti di un dibattito tra teorie del restauro, questione dei centri antichi, economia.» In *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo De Stefani, 14-65. Venezia: Marsilio, 2011.
- Beyen, Marnix. «Heritage policy during the First World War.» In *Ravaged: art and culture in times of conflict*, a cura di Jo Tollebeek e Eline van Assche, 253-256. Bruxelles: Mercatorfonds, 2014.
- Biscioni, Raffaella. «Fotografia, guerra e patrimonio artistico nelle due guerre mondiali.» In *Forze armate e beni culturali*, a cura di Nicola Labanca e Luigi Tomassini, 93-137. Milano: UNICOPLI, 2007.
- Biscioni, Raffaella. «I monumenti e la loro protezione. La propaganda fotografica.» In *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, a cura di Luca Ciancabilla, 53-66. Bologna: Minerva Edizioni, 2010.
- Biscioni, Raffaella, e Luigi Tomassini. «La documentazione fotografica dei bombardamenti e dei danni al patrimonio artistico ravennate nelle due guerre mondiali.» In *Parola d'ordine Teodora*, a cura di Giuseppe Masetti e Antonio Panaino, 225-243. Ravenna: Longo Editore, 2005.
- Borghi, Marco. «Il Ministero dell'Educazione Nazionale durante la Repubblica Sociale e l'operato di Carlo Alberto Biggini.» In *Tra liberazione e ricostruzione. Padova, 8 settembre 1943-2 giugno 1946*, a cura di Lino Scalco, 41-64. Padova: Programma, 1996.
- Borsa, Davide. «Sperimentazione e metodo nei restauri dell'ICR nel primo dopoguerra. Scienza e retorica, pratica e consenso agli albori dell'approccio moderno al restauro architettonico.» In *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo De Stefani, 147-159. Venezia: Marsilio, 2011.
- Bottari, Francesca. *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi del più grande agente segreto dell'arte*. Roma: Castelvechi, 2013.
- Callegari, Paola, e Valter Curzi. *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca nazionale*. Bologna: Bononia University Press, 2005.
- Callegari, Paola, e Marco Pizzo. *Distruzione e conservazione: la tutela del patrimonio artistico durante la prima guerra mondiale*. Roma: Istituto per la storia del Risorgimento Italiano, 2006.

- Calvano, Teresa. «1918-1954. Guerra e tutela dei monumenti, il dibattito internazionale.» In *Musei e monumenti in guerra 1939-45. Londra, Parigi, Roma Berlino.*, a cura di Teresa Calvano e Micol Forti, 15-26. Roma: Edizioni Musei Vaticani, 2015.
- Caraffa, Costanza, e Almut Goldhahn. «Zwischen "Kunstschutz" und Kulturpropaganda. Ludwig Heinrich Heydenreich und das Kunsthistorische Institut in Florenz 1943-1945.» A cura di Christian Fuhrmeister, Johannes Griebel, Stephan Klinge e Ralph Peters. *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943-1945.* Köln: Böhlau, 2012. 93-110.
- Casiello, Stella. «La guerra e i restauri nel Mezzogiorno.» In *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo De Stefani, 66-79. Venezia: Marsilio, 2011.
- Cavarocchi, Francesca. «Giorgio Castelfranco e la missione Italiana al Central Collecting Point di Monaco (1946-47).» In *Giorgio Castelfranco. Un Monument Man poco conosciuto. 31 gennaio- 31 marzo 2015 Firenze, Museo Casa Siviero*, a cura di Aurora Castellani, Francesca Cavarocchi e Alessia Cecconi, 15-21. Pisa: Pacini Editore, 2015.
- Cecconi, Alessia. «"Qualcosa di utile per la ricostruzione del mio sventurato Paese". Castelfranco e la tutela del patrimonio artistico italiano tra il 1943 e 1944.» In *Giorgio Castelfranco. Un Monument Man poco conosciuto. 31 gennaio- 31 marzo 2015 Firenze, Museo Casa Siviero*, a cura di Aurora Castellani, Francesca Cavarocchi e Alessia Cecconi, 5-13. Pisa: Pacini Editore, 2015.
- Cecconi, Alessia. *Resistere per l'arte. Guerra e patrimonio artistico in Toscana.* Prato: Edizioni Medicea Firenze, 2015 .
- Centro per la storia dell'Università di Padova. *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita.* . Trieste: Edizioni LINT, 1992.
- Ciancabilla, Luca, a cura di. *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei.* Bologna: Minerva Edizioni, 2010.
- Ciancabilla, Luca. «La guerra contro l'arte. Dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia.» In *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, a cura di Luca Ciancabilla, 23-40. Bologna: Minerva Edizioni, 2010.
- Coccoli, Carlotta. «I "fortilizi inespugnabili della civiltà italiana": la protezione del patrimonio monumentale italiano durante la seconda guerra mondiale.» In *Pensare la prevenzione. Manufatti, usi, ambienti, Atti del XXVI Convegno di Studi "Scienza e Beni Culturali", Bressanone, 13-16 luglio 2010*, a cura di Guido Driussi e Guido Biscontin, 409-18. Arcadia ricerche, 2010.
- Coccoli, Carlotta. ««First Aid and Repairs»: il ruolo degli Alleati nella salvaguardia dei monumenti italiani.» *ANATKH*, n. 62 (2011): 13-23.
- Coccoli, Carlotta. «Die Denkmäler Italiens und der Krieg: Präventiver Schutz, Erste Hilfe und Instandsetzungen. Die Rolle der Monuments, Fine Arts and Archives Subcommission in Italien während des Zweiten Weltkriegs.» A cura di Christian Fuhrmeister, Johannes Griebel, Stephan Klinge e Ralph Peters. *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943-1945.* Köln: Böhlau, 2012. 75-92.

- Colorado Castellary, Arturo. «La premessa spagnola: evacuazione, intervento internazionale e salvataggio del patrimonio artistico durante la guerra civile.» In *Musei e monumenti in guerra 1939-45. Londra, Parigi, Roma Berlino.*, a cura di Teresa Calvano e Micol Forti, 27-55. Roma: Edizioni Musei Vaticani, 2014.
- Corrain, Lucia. «L'Illustrazione Italiana e il patrimonio storico artistico europeo durante la Grande Guerra.» In *Les Musées blessés - Le Muse ferite 1914-1918.*, a cura di Sandra Costa e Marco Pizzo , 173-188. Grenoble: ELLUG - MSH-Alpes, 2014.
- Costa, Sandra. «L'emergere della necessità di una documentazione fotografica per la tutela del patrimonio.» In *Les Musées blessés - Le Muse ferite 1914-1918.* , a cura di Sandra Costa e Marco Pizzo , 31-50. Grenoble: ELLUG - MSH-Alpes, 2014.
- Costa, Sandra. «Proteggere e dislocare: il ruolo delle immagini fotografiche in Italia ed in Francia.» In *Les Musées blessés - Le Muse ferite 1914-1918.*, a cura di Sandra Costa e Marco Pizzo , 91-112. Grenoble: ELLUG - MSH-Alpes, 2014.
- Curzi, Valter. «"l'imperio delle lettere e arti belle": verso una nuova coscienza del patrimonio culturale negli anni della Restaurazione.» In *Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, a cura di valter Curzi, Carolina Brook e Claudio Parisi Presicce, 15-22. Milano: Skira Editore, 2016.
- Dagnini Brey, Ilaria. *Salvate Venere!* . Milano: Mondadori, 2010.
- Dagnini Brey, Ilaria. «Gli "aggiustaveneri".» In *Musei e monumenti in guerra 1939-45. Londra, Parigi, Roma Berlino.*, a cura di Teresa Calvano e Micol Forti, 267-275. Roma: Edizioni Musei Vaticani, 2014.
- De Angelis, Maria Antonietta. «Il ruolo del Vaticano per la salvaguardia delle opere d'arte italiane durante la seconda guerra mondiale e i dipinti di Brera sub tutela Sanctae Sedis.» In *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale.*, a cura di Cecilia Ghibaudi, 135-145. Milano: Electa, 2009.
- De Gregori, Giorgio. *Vita di un bibliotecario romano: Luigi de Gregori: con i suoi diari, documenti inediti, note e figure.* Roma : AIB, 1999.
- De Stefani, Lorenzo. «La protezione e ricostruzione dei grandi monumenti. L'attività della Soprintendenza milanese negli archivi.» In *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo De Stefani, 339-364. Venezia: Marsilio, 2011.
- Derez, Mark. «Reims: the bombarded Cathedral.» In *Ravaged: art and culture in times of conflict*, a cura di Jo Tollebeek e Eline van Assche, 86-91. Bruxelles: Mercatorfonds, 2014.
- Derez, Mark. «The burning of Leuven.» In *Ravaged: art and culture in times of conflict*, a cura di Jo Tollebeek e Eline van Assche, 81-85. Bruxelles: Mercatorfonds, 2014.
- Dragoni, Patrizia. «Patrimonio culturale nazionale e nazionalista. Le conseguenze della Prima guerra mondiale nel dibattito sulla protezione del patrimonio artistico italiano e internazionale .» In *Les Musées blessés - Le Muse ferite 1914-1918.*, a cura di Sandra Costa e Marco Pizzo , 225-240. Grenoble: ELLUG - MSH-Alpes, 2014.
- Ducci, Annamaria. «"Mouseion", una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946).» *Annali di Critica d'Arte* I (2005): 287-313.

- Edsel, Robert M. *The Monuments Men. Allied Heroes, Nazi Thieves and the Greatest Treasure Hunt in History*. New York: Hachette, 2009.
- Edsel, Robert M. *Saving Italy: The Race to Rescue a Nation's Treasures from the Nazis*. New York: W.W. Norton & Company, 2013.
- Emiliani, Andrea. «L'opera di tutela per la salvaguardia del patrimonio artistico nella guerra 1940-45: Pasquale Rotondi ed Emilio Lavagnino.» In *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, a cura di Luca Ciancabilla, 9-22. Bologna: Minerva Edizioni, 2010.
- Esposito, Daniela. «Danni bellici, ricostruzione e restauri in Roma: 1943-1950.» In *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di Gian Paolo Treccani, 13-61. Milano: Franco Angeli, 2008.
- Esposito, Daniela. «L'associazione nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra.» In *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo De Stefani, 245-248. Venezia: Marsilio, 2011.
- Filocamo, Roberta. «Danni bellici a Cosenza: la ricostruzione del centro storico nel secondo dopoguerra .» In *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di Gian Paolo Treccani, 139-163. Milano: Franco Angeli, 2008.
- Fincardi, Marco. «Gli italiani e l'attesa di un bombardamento della capitale (1940-1943).» In *I bombardamenti aerei sull'Italia*, a cura di Nicola Labanca, 213-245. Bologna: Il Mulino, 2012.
- Fiocco, Gianluca. «Il problema dei bombardamenti delle città d'arte italiane.» In *Forze armate e beni culturali*, a cura di Nicola Labanca e Luigi Tomassini, 63-76. Milano: UNICOPLI, 2007.
- Formiconi, Paolo. «La protezione e la difesa contraerea del regime fascista: evoluzione istituzionale.» In *I bombardamenti aerei sull'Italia*, a cura di Nicola Labanca, 117-130. Bologna: Il Mulino, 2012.
- Franchi, Elena. *Arte in assetto di guerra*. Pisa: ETS, 2006.
- Franchi, Elena. *I viaggi dell'Assunta. La protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali*. Pisa, 2010.
- Francioni, Francesco. «Au-delà des traités: l'émergence d'un nouveau droit coutumier pour la protection du patrimoine culturel.» *Revue Générale de Droit International Public*, 2007: 19-41.
- Francioni, Francesco. «Da "bene culturale" a "patrimonio culturale". La dinamica evolutiva di un concetto .» In *Forze armate e beni culturali*, a cura di Nicola Labanca e Luigi Tomassini, 47-62. Milano: UNICOPLI, 2007.
- Garcia y Garcia, Laurentino. *Danni di guerra a Pompei: una dolorosa vicenda quasi dimenticata. Con numerose notizie sul Museo pompeiano distrutto nel 1943*. Roma: L'Erma di Bretschneider, 2006.
- Garibaldi, Luciano. *Mussolini e il Professore. Vita e diari di Carlo Alberto Biggini*. Milano: Mursia, 1983.
- Gentiloni Silveri, Umberto, e Maddalena Carli. *Bombardare Roma. Gli Alleati e la "città aperta"*. Bologna: Il Mulino, 2007.

- Ghibaudi, Cecilia. «La salvaguardia delle opere d'arte lombarde a Sondalo in Valtellina: 1943-1945.» *Bollettino della società storica valtellinese* 62 (2009): 269-295.
- Ghibaudi, Cecilia. «Raffaello sotto la tutela del Terzo Reich.» In *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale.*, a cura di Cecilia Ghibaudi, 74-98. Milano: Electa, 2009.
- Ghibaudi, Cecilia. «Il patrimonio artistico in pericolo: tutela, spogliazioni, furti a Milano fra 1943 e 1945.» In *Musei e monumenti in guerra 1939-45. Londra, Parigi, Roma Berlino.*, a cura di Teresa Calvano e Micol Forti, 221-232. Roma: Edizioni Musei Vaticani, 2014.
- Giannella, Salvatore, e Pier Damiano Mandelli. *L'Arca dell'Arte*. Milano: Delfi, 1999.
- Gioannini, Marco. «Bombardare l'Italia. Le strategie alleate e le vittime civili.» In *I bombardamenti aerei sull'Italia*, a cura di Nicola Labanca, 79-98. Bologna: Il Mulino, 2012.
- Giubbini, Giovanna. «Gli archivi italiani durante la seconda guerra mondiale.» In *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, a cura di Andrea Capaccioni, Andrea Paoli e Ruggero Ranieri, 211-230. Bologna: Edizioni Pendragon, 2007.
- Granata, Belinda. «"E le contiamo, queste opere, come il comandante conta i suoi soldati dopo la battaglia..." Note intorno alle due mostre d'arte antica a Palazzo Venezia 1944-1945 .» In *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, a cura di Raffaella Morselli. Milano: Mondadori, 2010.
- Greppi, Edoardo. «Distruzione di beni culturali in guerra come crimine internazionale nei conflitti contemporanei.» In *Forze armate e beni culturali*, a cura di Nicola Labanca e Luigi Tomassini, 33-46. Milano: UNICOPLI, 2007.
- Iannetti, Francesca. «Il "lavoro di Sisifo": interventi per la difesa delle opere d'arte mobili durante la seconda guerra mondiale.» In *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca nazionale*, a cura di Paola Callegari e Valter Curzi, 137-146. Bologna: Bononia University Press, 2005.
- Istituto di Studi Giuridici Internazionali. «1594/3 La restituzione dei beni artistici italiani.» *Prassi Italiana di Diritto internazionale*. <http://www.prassi.cnr.it/prassi/content.html?id=2474>.
- Istituto di Studi Giuridici Internazionali. «1595/3 La protezione dei monumenti storici e artistici.» *Prassi Italiana di Diritto internazionale*. <http://www.prassi.cnr.it/prassi/content.html?id=2475>.
- Istituto di Studi Giuridici Internazionali. «268/3 La Convenzione artistica del 4 maggio 1920.» *Prassi Italiana di Diritto internazionale*. <http://www.prassi.cnr.it/prassi/content.html?id=1148>.
- Jullian, Martine. «Reims: les historiens de l'art français et les dommages infligés aux monuments par les Allemands.» In *Les Musées blessés - Le Musée ferite 1914-1918.*, a cura di Sandra Costa e Marco Pizzo, 19-30. Grenoble: ELLUG - MSH-Alpes, 2014.
- Kappel, Kai. «Wege zu "Kunstschutz"? Die Bildsprache der deutschen Ruinenfotographie.» A cura di Christian Fuhrmeister, Johannes Griebel, Stephan Klinge e Ralph Peters. *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943-1945*. Köln: Böhlau, 2012. 207-228.

- Kaye, Lawrence M. «Laws in force at the dawn of World War II. International Conventions and National Laws.» In *The Spoils of War. World War II and its aftermath. The loss, reappearance and recovery of cultural property*, a cura di Elizabeth Simpson, 100-105. New York: Harry N. Abrams, 1997.
- Klinkhammer, Lutz. «Arte in guerra: tutela e distruzione delle opere d'arte italiane durante l'occupazione tedesca 1943-45.» In *Parola d'ordine Teodora*, a cura di Giuseppe Masetti e Antonio Panaino, 61-74. Ravenna: Longo Editore, 2005.
- Klinkhammer, Lutz. «Distuggere o salvare l'arte: i tedeschi in Campania, lungo la linea Gustav, a Montecassino.» *Poloniaeuropae*, n. 1- Ricordare la seconda guerra mondiale (2010): 1-13.
- Klinkhammer, Lutz. «"Kunstschutz": L'azione concertata per la protezione delle opere d'arte a Roma nella prima fase dell'occupazione tedesca (1943/1944).» *Archivio della Società romana di storia patria*, n. 134 (2011): 193-237.
- Klinkhammer, Lutz. «"Kunstschutz" im Propagandakrieg. Der Kampf und die Sicherstellung der Italienischen Kunstschätze 1943-1945 .» A cura di Christian Fuhrmeister, Johannes Griebel, Stephan Kligen e Ralph Peters. *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943-1945*. Koln: Böhlau, 2012. 49-74.
- Kott, Christina. «"Kultur"/"Zivilisation".» In *Ravaged: art and culture in times of conflict*, a cura di Jo Tollebeek e Eline van Assche, 92-99. Bruxelles: Mercatorfonds, 2014.
- Kowalski, Wojciech W. *Art treasures and war: a study on the restitution of looted cultural property pursuant to public international law*. A cura di Tim Schadla-Hall. Leicester: Institute of Art and Law, 1998.
- Fuhrmeister, Christian, Johannes Griebel, Stephan Kligen, e Ralph Peters, . «Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943-1945.» *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943-1945*. Koln: Böhlau, 2012.
- Lamberini, Daniela. «Il Soprintendente e gli alleati. L'attività di Piero Sanpaolesi alla Soprintendenza di Pisa nel 1944-'46.» *Bollettino storico pisano*, n. 75 (2006): 129-174.
- Lattes, Wanda. *e Hitler ordinò: "distruggete Firenze"*. Breve storia dell'arte in guerra (1943-1948). Firenze: Sansoni, 2001.
- Lavagnino, Alessandra. *Un inverno 1943-1944*. Palermo: Sellerio, 2006.
- Lavagnino, Alessandra. «Protezione delle opere d'arte dell'Italia centrale sotto l'occupazione tedesca.» In *Musei e monumenti in guerra 1939-45. Londra, Parigi, Roma Berlino.*, a cura di Teresa Calvano e Micol Forti, 243-248. Roma: Edizioni Musei Vaticani, 2014.
- Lombardo, Chiara. *Pasquale Rotondi quando il lavoro è un'arte*. Caserta: Giuseppe Voza Editore, 2008.
- Marchetti, Elisabetta. «La tutela dei beni culturali nel carteggio tra la curia arcivescovile di Ravenna e la Segreteria di Stato pontificia sul finire dell'ultimo conflitto mondiale.» In *Parola d'ordine Teodora*, a cura di Giuseppe Masetti e Antonio Panaino, 175-192. Ravenna: Longo Editore, 2005.

- Martinez, Emanuele. «Dalla tutela del patrimonio artistico alla valorizzazione postbellica.» In *Les Musées blessés - Le Muse ferite 1914-1918.*, a cura di Sandra Costa e Marco Pizzo , 191-210. Grenoble: ELLUG - MSH-Alpes, 2014.
- Masetti, Giuseppe, e Antonio Panaino, . *Parola d'ordine Teodora*. Ravenna: Longo Editore, 2005.
- Melis, Guido. «Introduzione.» In *Burocrazie non burocratiche. Il lavoro dei tecnici nelle amministrazioni tra Otto e Novecento* , a cura di Angelo Varni e Guido Melis, 9-14. Torino: Rosenberg & Sellier, 1999.
- Melis, Guido, e Giovanna Tosatti. «I tecnici delle belle arti nell'amministrazione italiana (1861-1915).» In *Burocrazie non burocratiche. Il lavoro dei tecnici nelle amministrazioni tra Otto e Novecento*, a cura di Angelo Varni e Guido Melis, 183-205. Torino: Rosenberg & Sellier, 1999.
- Middione, Roberto, e Annalisa Porzio. *Napoli 1943: i monumenti e la ricostruzione*. Napoli: Fioranna , 2010.
- Mignemi, Adolfo. «Occupazioni militari italiane e beni culturali tra guerre coloniali e seconda guerra mondiale.» In *Forze armate e beni culturali*, a cura di Nicola Labanca e Luigi Tomassini, 77-91. Milano: UNICOPLI, 2007.
- Mignini, Maria. «Subire e combattere: Paola della Pergola e Fernanda Wittgens, due storiche dell'arte di fronte alla e leggi razziali (1938-1945)» In *Vedere l'altro, vedere la Shoah: Auschwitz, 27 gennaio 1945, temi, riflessioni, contesti: studi sulle arti figurative, il teatro, l'archeologia e il Museo*, a cura di Paolo Coen, 229-247. Soveria Mannelli: Rubettino, 2012.
- Montanari, Giovanni. «Ecclesiastici ravennati per i beni culturali nella guerra.» In *Parola d'ordine Teodora*, a cura di Giuseppe Masetti e Antonio Panaino, 193-198. Ravenna: Longo Editore, 2005.
- Morselli, Raffaella. *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*. Milano: Mondadori, 2010.
- Mussari, Bruno. «La ricostruzione a Catanzaro nel secondo dopoguerra: un'occasione mancata per la conservazione di un'identità.» In *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di Gian Paolo Treccani, 113-138. Milano: Franco Angeli, 2008.
- Narcisi, Livia. «La restituzione austriaca delle opere d'arte di Venezia dopo la prima guerra mondiale.» In *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca nazionale*, di Paola Callegari e Valter Curzi , a cura di Paola Callegari e Valter Curzi , 121-128. Bologna: Bononia University Press, 2005.
- Nezzo, Marta. *Critica d'arte in guerra. Oggetti 1914-1920*. Treviso, 2003.
- Nezzo, Marta. «il patrimonio artistico e monumentale veneziano durante la prima guerra mondiale.» In *Venezia: la tutela per immagini. Un caso esemplare dagli archivi della Fototeca nazionale*, di Valter Curzi e Paola Callegari, a cura di Paola Callegari e Valter Curzi, 107-122. Bologna: Bononia University Press, 2005.
- Nezzo, Marta. «Note sul patrimonio artistico veneto durante la seconda guerra mondiale: i tesori di Praglia.» *Musica e Figura*, n. 1 (2011): 275-331.

- Nezzo, Marta. «The Defence of Works of Art from Bombing in Italy during the Second World War.» In *Bombing, States and People in Western Europe 1940-1945*, a cura di Claudia Baldoli, Andrew Knapp e Richard Overy, 101-120. London: Continuum, 2011.
- Nezzo, Marta. «La cappella degli Scrovegni durante la seconda guerra mondiale.» In *Mosaico. Temi e metodi d'arte e critica per Giovanni Carlo Sciolla*, a cura di Rosanna Cioffi e Ornella Scognamiglio, 619-628. Napoli: Luciano Editore, 2012.
- Nicholas, Lynn H. «World War II and the displacement of art and cultural property.» In *The Spoils of War. World War II and its aftermath. The loss, reappearance and recovery of cultural property*, a cura di Elizabeth Simpson, 39-45. New York: Harry N. Abrams, 1997.
- Nicholas, Lynn H. *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*. II. New York: Knopf, 2009.
- Nicita, Paola. «Il museo negato. Palazzo Venezia 1916-1930.» *Bollettino d'arte* 114 (2000): 29-72.
- Nicita Misiani, Paola. «Dalle leggi razziali alla democrazia. Giorgio Castelfranco e l'Amministrazione delle Belle Arti.» In *Vedere l'altro, vedere la Shoah: Auschwitz, 27 gennaio 1945, temi, riflessioni, contesti: studi sulle arti figurative, il teatro, l'archeologia e il Museo*, a cura di Paolo Coen, 249-263. Soveria Mannelli: Rubettino, 2012.
- Nicoloso, Paolo. «La "Carta del restauro" di Giulio Carlo Argan .» *Annali di architettura*, n. 6 (1994): 101- 27.
- Oteri , Annunziata Maria. «Riordinare e riparare. L'attività del governo alleato per la salvaguardia dei monumenti di Sicilia nell'immediato dopoguerra (1943-46).» *Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico*, n. 29-32 (2006): 293-302.
- Oteri, Annunziata Maria. «La città fantasma. Danni bellici e politiche di ricostruzione a Messina nel secondo dopoguerra (1943-1959) .» In *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di Gian Paolo Treccani, 63-112. Milano: Franco Angeli, 2008.
- Overy, Richard. «I bombardamenti nella seconda guerra mondiale: nuove prospettive di ricerca.» In *I bombardamenti aerei sull'Italia*, a cura di Nicola Labanca, 21-36. Bologna: Il Mulino, 2012.
- Pacia, Amalia. «Ettore Modigliani e la prima guerra mondiale.» In *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale.*, a cura di Cecilia Ghibaudi, 23-36 . Milano: Electa, 2009.
- Pane, Andrea. «Danni Bellici, restauri e ricostruzioni a Napoli tra Quartieri Spagnoli. Monteoliveto e Rione Carità.» In *Offese di guerra. Ricostruzione e restauri nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di Stella Casiello, 73-100. Firenze: Alinea Editrice, 2011.
- Passini, Michela. «La dimensione politica della tutela : Paul Clemen e il dibattito franco-tedesco sulla protezione del patrimonio artistico durante la prima guerra mondiale.» In *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, a cura di Rossella Fabiani e Gluseppina Perusini, 199-208. Vicenza: Terra Ferma Edizioni, 2008.

- Passini, Michela. «Martirio e resurrezione di Reims: dispute novecentesche su una cattedrale.» In *4: Il Medioevo al passato e al presente*, 571-587. Torino: Einaudi, 2004.
- Paticchia, Vito, e Massimo Brunnelli. *Memorie sotterranee: i rifugi antiaerei a Bologna tra ricerca tutela e valorizzazione*. Bologna: IBC, 2015.
- Pertot, Gianfranco. «Milano e le bombe. Le distruzioni, le macerie, i primi interventi, la tutela mancata.» In *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di Gian Paolo Treccani, 255-302. Milano: Franco Angeli, 2008.
- Pesenti, Serena. «1945 Milano, Italia: restauro, urbanistica, architettura. prime considerazioni per una lettura del dibattito.» In *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di Gian Paolo Treccani, 211-244. Milano: Franco Angeli, 2008.
- Peters, Ralf. «Das "Fotoarchiv der zerstörten Kunstwerke".» A cura di Christian Fuhrmeister, Johannes Griebel, Stephan Klingen e Ralph Peters. *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943-1945*. Koln: Böhlau, 2012. 229-246.
- Picchiotti, Carlo. «Le fotografie del Fondo Ogetti della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.» *AFT Rivista di fotografia e storia XXI*, n. 41 (2005): 26-30.
- Picone, Renata. «Danni bellici e restauri a Napoli. Il complesso del Palazzo Reale tra bombardamenti e occupazione militare.» In *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo De Stefani, 368-379. Venezia: Marsilio, 2011.
- Picone, Renata. «Restauri di guerra a Pompei. Le Case del Fauno e di Epidio Rufo.» In *Offese di guerra. Ricostruzione e restauri nel Mezzogiorno d'Italia*, a cura di Stella Casiello, 19-41. Firenze: Alinea Editrice, 2011.
- Prosdocimi, Alessandro. «Carlo Anti direttore generale delle Belle Arti dal '43 al '45.» In *Carlo Anti. Giornate di studio nel centenario della nascita*, di Centro per la storia dell'Università di Padova, 347-349. Trieste: Edizioni LINT, 1992.
- Pugliano, Giuseppina. «Il complesso dell'Università di Napoli: danni bellici e ricostruzione.» In *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo De Stefani, 389-402. Venezia: Marsilio, 2011.
- Putzu, Maria Giovanna. «Ricostruzione, quotidiano del partito democratico del lavoro.» In *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di Gian Paolo Treccani, 336-341. Milano: Franco Angeli, 2008.
- Ranieri, Ruggero. «Il ruolo degli alleati nella preservazione delle biblioteche e degli archivi durante l'esperienza di liberazione/occupazione (1943-46).» In *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, a cura di Andrea Capaccioni, Andrea Paoli e Ruggero Ranieri, 167-210. Bologna: Edizioni Pendragon, 2007.
- Renoliet, Jean-Jacques. *L'UNESCO oubliée: la Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1999.

- Rinaldi, Simona. «L'attività della Direzione Generale delle Arti nella città aperta di Roma.» *RIASA Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte*, n. 60 (2005): 95-126.
- Romano, Sergio. *L'arte in guerra*. Ginevra-Milano: Skira, 2013.
- Rovati, Federica. «Italia 1945: il recupero delle opere d'arte trafugate dai tedeschi.» *ACME- Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, 2005: 265-292.
- Rusch, Arnaud. «Pro Patria. La réponse belge face au martyre de son patrimoine durant la Première Guerre mondiale.» In *Les Musées blessés - Le Muse ferite 1914-1918.*, a cura di Sandra Costa e Marco Pizzo, 31-50. Grenoble: ELLUG - MSH-Alpes, 2014.
- Russo, Valentina. *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*. Firenze: Nardini Editore, 2009.
- Scala, Barbara. «In attesa del conflitto. Le opere di prevenzione del patrimonio monumentale italiano.» In *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo De Stefani, 211-223. Venezia: Marsilio, 2011.
- Scala, Barbara. «L'istituzione e l'attività dell'UNPA (Unione nazionale protezione antiaerea).» In *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo De Stefani, 224-235. Venezia: Marsilio, 2011.
- Schwarz, Birgit. «Hitler's "Führer Museum".» In *Ravaged: art and culture in times of conflict*, a cura di Jo Tollebeek e Eline van Assche, 197-204. Bruxelles: Mercatorfonds, 2014.
- Serafini, Lucia. «Fonti per la storia della ricostruzione postbellica: i documenti del Ministero dei lavori pubblici.» In *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo de Stefani, 236-244. Venezia: Marsilio, 2011.
- Serio, Mario. «Il riordinamento delle strutture centrali e periferiche. Introduzione.» In *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di Vincenzo Cazzato, 615-621. Roma: Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 2001.
- Sgarbozza, Ilaria. «Venezia 1935-1945. La difesa della città dai pericoli degli attacchi aerei.» In *Venezia: la tutela per immagini*. Bologna: Bononia University press, 2005.
- Sgarbozza, Ilaria. «Le restituzioni allo Stato Pontificio e la nascita delle pubbliche pinacoteche a Roma e a Bologna. Una scossa per la geografia artistica dell'Italia centro-settentrionale.» In *Il museo universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, a cura di Valter Curzi, Carolina Brook e Claudio Parisi Presicce, 139-148. Milano: Skira Editore, 2016.
- Sicoli, Sandra. «L'attività della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti e della Direzione Generale delle Arti nella salvaguardia del patrimonio artistico in tempo di guerra.» In *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale.*, a cura di Cecilia Ghibaudi, 14-22. Milano: Electa, 2009.
- Simpson, Elizabeth, a cura di. *The Spoils of War. World War II and its aftermath. The loss, reappearance and recovery of cultural property*. New York: Harry N. Abrams, 1997.

- Smyth, Craig Hugh. *Repatriation of art from the collecting point in Munich after World War 2*. The Hague: Gary Schwartz, 1988.
- Spinosa, Arianna. *Piero Sanpaolesi: contributi alla cultura del restauro del Novecento*. Firenze: Alinea Editrice, 2011.
- Tanchoux, Philippe. «L'impact de la Guerre Civile espagnole sur la protection internationale des biens culturels en temps de guerre au XXe siècle.» In *Conflictos y cicatrices : fronteras y migraciones en el mundo hispánico*, a cura di Almudena Delgado Larios e Paul Aubert, 373-392. Madrid: Dykinson, 2014.
- Toman, Jiri. *The protection of cultural property in the event of armed conflict*. Dartmouth: Unesco Publishing, 1996.
- Tonizzo, Martina Verfasser. «Il dibattito sulla stampa locale riguardante la distruzione del patrimonio artistico friulano durante la prima guerra mondiale.» In *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, a cura di Rossella Fabiani e Gluseppina Perusini, 253-262. Vicenza: Terra Ferma Edizioni, 2008.
- Treccani, Gian Paolo. «"Costruire, non ricostruire". Danni bellici e restauri del nucleo antico di Brescia (1944-1954).» In *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di Gian Paolo Treccani, 165-209. Milano: Franco Angeli, 2008.
- Treccani, Gian Paolo. «Danni di guerra, restauro e centri storici.» In *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*, a cura di Gian Paolo Treccani, 5-12. Milano: Franco Angeli, 2008.
- Treccani, Gian Paolo. «La ricostruzione narrata. Esperienze e tesi negli scritti di restauro d'architettura nel dopoguerra.» In *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di Lorenzo De Stefani, 80-120. Venezia: Marsilio, 2011.
- Treccani, Gian Paolo. *Monumenti alla guerra. Città, danni bellici e ricostruzione nel secondo dopoguerra*. A cura di Gian Paolo Treccani. Milano: Franco Angeli, 2008.
- Treccani, Gian Paolo. *Monumenti e centri storici nella stagione della Grande guerra*. Milano: Franco Angeli, 2015.
- Vedovato, Giuseppe. *La città aperta nella seconda guerra mondiale: i casi di Firenze e Roma*. Firenze: Biblioteca della "Rivista di Studi Politici Internazionali", 2002.
- Volpe, Giulio. «La circolazione dei beni culturali nella prima metà del Novecento.» In *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, a cura di Luca Ciancabilla, 41-52. Bologna: Minerva Edizioni, 2010.
- Wedekind, Michael. «Kustschutz und Kustraub im Zeichen von Expansionsstreben und Revanche: Nationalsozialistische Kulturpolitik in den "Operationszonen Alpenvorland" und "Adriatisches Küstenland" 1943-1945.» A cura di Christian Fuhrmeister, Johannes Griebel, Stephan Klinge e Ralph Peters. *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943-1945*. Köln: Böhlau, 2012. 153-172.

