

L'arte in guerra

Appunti per una storia della tutela negli anni del secondo conflitto mondiale

Luigi Gallo

“Quando si fa quel che si può, si fa quel che si deve.”
Madeleine de Scudéry

§ Nel volume *Gli storici dell'arte e la peste*, edito nel 2006, Sandra Pinto e Matteo Lafranconi si commisuravano con un gruppo di intellettuali italiani attivi nei vari campi della professione, dalla tutela alla formazione universitaria alla *connoisseurship*, ragionando sulla disciplina e la sua ontologia¹. Il confronto è indicativo di un momento peculiare, alla fine del primo decennio del XXI secolo, che conteneva *in nuce* le radicali trasformazioni derivate dalle successive riforme universitarie e ministeriali, dall'organizzazione della partnership pubblico/privato, dall'affermazione di una pervasiva comunicazione massmediale ecc. Nonostante i diversi approcci, ogni intervento esprime l'idea di

¹ S. Pinto e M. Lafranconi, *Gli storici dell'arte e la peste*, Electa, Milano 2006.

una professione tesa a conservare e trasmettere il valore etico del patrimonio culturale. Tale concezione umanistica trae origine dal pensiero di Adolfo Venturi che nell'Italia post-unitaria auspicava che, tramite la catalogazione sistematica del patrimonio, la riorganizzazione dei musei e l'istituzione di cattedre accademiche, lo storico dell'arte “sapesse trasformare l'erudizione e la conoscenza delle opere d'arte in elementi certi di coscienza civile necessari al nutrimento dell'identità nazionale”, come scrive Lafranconi². Questa idea del patrimonio, portata avanti nelle aule universitarie e negli uffici ministeriali destinati alla tutela, ha influenzato profondamente il lavoro degli storici dell'arte italiani, particolarmente durante le verifiche legate alle guerre e alle catastrofi naturali. Quanto l'applicazione “sul campo” sia importante è sottolineato da alcuni interpreti consultati da Pinto e Lafranconi. Marisa Dalai Emiliani, ad esempio, ricordando l'esperienza legata al terremoto del Friuli del 1976, afferma come “La storia dell'arte non [sia] un esercizio per anime belle, ma [impliciti] un'assunzione di responsabilità verso il destino di quello che costituisce l'oggetto del nostro studio: le opere d'arte, i monumenti, il paesaggio storico”³. E ancora citiamo le lucide parole di Caterina Bon Valsassina quando evidenzia come “la funzione dello storico dell'arte non si restringe al gioco delle attribuzioni, all'uso di un'aggettivazione ricercata, al culto della bellezza come valore astratto da veicolare attraverso i media”⁴. Il compito, quindi, è conoscere, tutelare e valorizzare un patrimonio che è insieme essenza e immagine, realtà fisica e rappresentazione culturale, trasformando ogni evento, anche traumatico, in un'occasione di conoscenza: basti pensare alle innovazioni nelle pratiche del restauro legate all'alluvione di Firenze del 1966. Non è un compito facile, come ricordava Andrea Emiliani: “Tutti abbiamo percepito, percepiamo limiti e disagi ma ho sempre amato e creduto in questo mestiere. D'altra parte sono cresciuto in Urbino e fin da bambino l'ho visto fare da Rotondi nel Palazzo Ducale, davanti alle finestre di casa mia”⁵.

² Ivi, p. 16.

³ Ivi, p. 237.

⁴ Ivi, p. 49.

⁵ Ivi, p. 34.

§ La storia degli eroici protagonisti che salvarono il patrimonio italiano durante il secondo conflitto mondiale, come Pasquale Rotondi citato da Emiliani, rappresenta un caso esemplare nella formazione di una identità professionale degli storici dell'arte italiani.

IN GUERRA

§ Sebbene le distruzioni e le razzie di monumenti e opere d'arte abbiano sempre fatto parte delle manovre belliche, come testimoniano le spoliazioni napoleoniche⁶, la seconda guerra mondiale dev'essere considerata un momento centrale della moderna riflessione sulla tutela dei beni culturali, con un nuovo approccio ai temi del restauro e della museografia che seguì gli esiti drammatici del conflitto⁷. Negli anni in cui l'Italia è stata al centro dei combattimenti, il Paese si è confrontato con l'obbligo di mettere in sicurezza il suo immenso, fragile patrimonio artistico. "Fare la guerra in Italia è come combattere in un maledetto museo d'arte", affermava il generale Clark, comandante delle forze alleate. Chiese e monumenti vengono puntellati con sostegni in muratura e imbottiti con sacchi di sabbia, armature in legno sono messe a protezione di affreschi, statue e fontane, mentre dipinti e sculture sono trasferiti in luoghi ritenuti sicuri. Con l'armistizio nel 1943 e l'avanzare del fronte alleato, al rischio dei bombardamenti si aggiunge quello delle razzie dell'esercito tedesco. Fin dall'epoca dell'asse Roma-Berlino nel 1936, infatti, i nazisti orientano le loro mire alle opere d'arte, assecondando le avidità collezionistiche di Hitler e Göring. Il sogno del Führer era di edificare a Linz, in Austria, un grande museo progettato da Albert Speer, dove esporre migliaia opere comprate a prezzi irrisori, aggirando la legislazione in merito all'esportazione, o sottratte con la forza. La commissione per l'acquisto delle opere d'arte è diretta dal principe Filippo d'Assia, colto marito di Mafalda di Savoia, che nel 1938 richiede il per-

⁶ Cfr. *Il Museo Universale. Dal sogno di Napoleone a Canova*, a cura di V. Curzi, C. Brook e C. Parisi Presicce, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 2016-2017), Skira, Milano 2016. Si segnala che alcune opere sono tornate nelle regioni di appartenenza grazie al progetto ministeriale "100 Opere dai depositi".

⁷ Per una disamina diacronica degli assetti di crisi, fra cui la trattazione del percorso che ha condotto alla Convenzione UNESCO del 1954, cfr. *Arte e guerra. Storie dal Risorgimento all'età contemporanea*, atti del convegno ("Il patrimonio artistico negli assetti di crisi: indagine diacronica sulle politiche protettive e sollecitative rispetto alle arti, in caso di conflitto, nell'Italia fra Risorgimento e Guerra fredda", Padova, 3-5 febbraio 2020), Il Poligrafo, Padova 2021.



Piero della Francesca
*Madonna col Bambino
e angeli, detta Madonna
di Senigallia, 1474 circa*
Urbino, Galleria Nazionale
delle Marche



Federico Barocci
Immacolata Concezione,
 1575 circa
 Urbino, Galleria Nazionale
 delle Marche

messo per la cessione a Hitler del sublime *Discobolo Lancellotti*, copia romana da un originale di Mirone, sotto vincolo dal 1909, eccezionalmente presente in mostra (p. 89). Nonostante il parere negativo del Consiglio Superiore delle Scienze e delle Arti, l'opera viene concessa per diretto interessamento del Ministro degli Esteri Galeazzo Ciano e il 9 giugno 1938 prende posto nella Glyptothek di Monaco di Baviera come dono del Führer al popolo tedesco, celebrato per la bellezza in cui si evidenziavano le qualità dell'ideale ariano. A partire dall'esportazione del *Discobolo*, Hitler e i suoi gerarchi ottengono ampie deroghe ai vincoli imposti dalla legge. E d'altronde il mercato dell'arte reperisce con facilità le opere, praticando anche mediazioni ambigue, come la permuta fra Eugenio Ventura e Göring di opere rinascimentali fiorentine con quadri impressionisti illegalmente prelevati nel territorio francese occupato. Dal 1943, gli acquisti forzati si trasformano in un vero e proprio attacco ai beni artistici nazionali con decine di migliaia di opere prelevate con la forza e indirizzate in Germania.

§ A seguito dell'invasione tedesca della Polonia il 1° settembre 1939, il lungimirante Ministro dell'Educazione Giuseppe Bottai intuisce che presto l'Italia sarebbe entrata in guerra e che il fronte avrebbe potuto spostarsi sul territorio nazionale⁸. Temendo le incursioni aeree, egli si preoccupa dell'immenso patrimonio artistico del Paese che considera "alla stessa stregua delle famiglie, delle case, della terra", e ordina di mettere in sicurezza i monumenti, opportunamente segnalati mediante un segno distintivo sui tetti, ed elaborare cospicui spostamenti di opere, divise per categoria d'importanza. Già nell'ottobre del 1938, con la circolare n. 158 della Direzione Generale, alle Soprintendenze è affidato il compito di distinguere i capolavori da trasferire nei rifugi, definiti "beni di maggior pregio", dai cosiddetti "beni di alto pregio", considerati inamovibili per fragilità e dimensioni, per i quali vengono adottate modalità di protezione *in situ*; analogamente, si dispongono tutele sul posto per la categoria dei "beni di secondaria importanza". I criteri per la classificazione del patrimonio e le azioni da met-

⁸ Cfr. G. Bottai, *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, in "Bollettino d'Arte", XXXI, III, 10, 1938, pp. 429-430; *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, a cura di V. Cazzato, 2 voll. (Quaderni, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Ufficio studi), Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2001.

tere in atto per la sua salvaguardia sono oggetto della legge 1041 per la “Protezione delle cose di interesse artistico, storico, bibliografico e culturale della Nazione”, emanata il 6 luglio 1940. Va sottolineato come le scelte operate rispettino lo stato della ricerca e il gusto collezionistico di quegli anni.

S In questo contesto drammatico agisce un gruppo di giovani funzionari dell'amministrazione delle Belle Arti che, coadiuvati da storici dell'arte e rappresentanti delle gerarchie vaticane, sono gli interpreti di una patriottica impresa di salvaguardia condotta con mezzi limitatissimi. Fra loro si contano Giulio Carlo Argan, Giulio Battelli, Palma Bucarelli, Emilio Lavagnino, Bruno Molajoli, Pasquale Rotondi, Fernanda Wittgens, per la cui disamina si rimanda ai dettagliati saggi in catalogo. A testimonianza di quei tempi concitati restano gli intensi carteggi dai quali emergono la stima e la fiducia reciproca, confermate nei minuziosi diari, rimasti a lungo inediti, redatti “per fissare immagini e pensieri, e dare un senso a momenti e azioni compiute in anni rubati alla vita”, scrive Paola Nicita⁹. Quanto l'impresa sia stata gravosa è testimoniato da un discorso tenuto nel 1948 dal Soprintendente alle Gallerie di Napoli Bruno Molajoli alla cerimonia inaugurale del Museo di San Martino:

“Da otto anni io e i miei colleghi e collaboratori aspettavamo questa ora, da otto anni, da quando, cioè, un telegramma cifrato ci tramutò da direttori di gallerie e musei in imballatori di opere d'arte, in trasportatori di casse e ci gravò le spalle di una responsabilità di cui sentimmo costantemente il peso e l'impegno, non soltanto di fronte a noi stessi, alle nostre coscienze di uomini e di studiosi, ma di fronte a quel mondo di civiltà e di tradizione che superando tanto grave crisi dell'umanità, un giorno avrebbe avuto il diritto di chiederci conto di ogni minuto di ogni energia spesi nel far buona guardia, in un così eccezionale momento storico, al patrimonio artistico affidato alle nostre povere mani, perché lo aiutassimo a valicare la tempesta e a tramandarsi a tempi futuri”¹⁰.

⁹ P. Nicita, *La tutela in tempo di guerra*, in *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, a cura di R. Morselli, Arnoldo Mondadori, Milano 2010, pp. 37-76, cit. a p. 41.

¹⁰ B. Molajoli, *Il riordinamento dei musei di Napoli*, in “Bollettino d'Arte”.



Giovanni Bellini
(già attr. a Marco Zoppo)
Testa di San Giovanni
Battista, 1465-1471 circa
Pesaro, Musei Civici -
Palazzo Mosca

SPOSTAMENTI E RICOVERI

- § Fra i progetti di ricovero approntati, il principale – in termini di numero e importanza delle opere conservate – fu portato avanti da Pasquale Rotondi, allievo di Adolfo Venturi e Pietro Toesca a Roma, ispettore salariato presso la Soprintendenza di Ancona dal 1933 al 1938 e nominato l'anno successivo Soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'Arte delle Marche¹¹. Su suggerimento di Argan, il Ministro Bottai lo incarica nell'ottobre del 1939 di individuare, trasportare e custodire un cospicuo numero di opere nel Palazzo Ducale, ritenuto sicuro per la sua posizione decentrata. Appena giunto alla stazione di Urbino, il numero dei militari lo insospettisce: Rotondi si rende immediatamente conto che in un tunnel scavato nelle viscere della collina su cui sorge il borgo è nascosto un arsenale dell'aeronautica e che la città è pertanto un potenziale bersaglio militare. Dopo diverse missioni nel Montefeltro, il Soprintendente individua un luogo di ricovero alternativo nella rocca ubaldinesca di Sassocorvaro, progettata da Francesco di Giorgio nella seconda metà del Quattrocento. Dall'8 al 18 giugno del 1940, avendo a disposizione solo quattro custodi, un manipolo di operai avventizi e qualche camioncino procurato dai prefetti, Rotondi vi deposita le opere conservate a Palazzo Ducale, nelle chiese e nei musei civici marchigiani. Nelle sale del palazzo rimaste vuote, il direttore contempla la grandezza dell'architettura quattrocentesca cui dedicherà una fondamentale monografia. “Mi pare un sogno l'aver potuto vagare nell'immensa solitudine del monumento non turbata da nulla che potesse essere estraneo alla sua purezza armoniosa. [...] Fu anche questo un premio, forse il premio maggiore riservato alla mia fatica”, scrive anni dopo¹².
- § A Sassocorvaro giungono diverse centinaia di capolavori: una scelta significativa è presentata nelle sale delle Scude-

XXXIV, 2, 1949, pp. 182-186, cit. a p. 182; cfr. anche Nicita, *La tutela in tempo di guerra*, cit., p. 65.

11 La riscoperta dei fatti si deve a S. Giannella e P.D. Mandelli, *L'arca dell'Arte*, Editoriale Delfi, Cassina de' Pecchi 1999; cfr. anche i ricordi autobiografici di Andrea Emiliani: *Pasquale Rotondi ed Emilio Lavagnino. La difesa del patrimonio italiano tra il 1940 e il 1945*, in *Fuori dalla guerra*, cit., pp. 21-36; e *L'opera di tutela per la salvaguardia del patrimonio artistico nella guerra 1940-1945: Pasquale Rotondi ed Emilio Lavagnino*, in *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, a cura di P. Dragoni e C. Paparello, EDIFIR, Firenze 2015 (Le voci del Museo, 34), pp. 445-449.

12 Cfr. P. Rotondi, *Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra e alla rapina tedesca*, in “Studi Montefeltrani”, 3, 1975, pp. 7-34, cit. a p. 15.



Giovan Francesco Barbieri
detto il Guercino
Santa Palazia, 1658
Ancona, Pinacoteca civica
“F. Podesti”

rie del Quirinale per testimoniare l'immenso lavoro di Rotondi. Impossibile e fuori dalla finalità di questo testo analizzare il valore storico-artistico di tanta magnificenza, ma per rendere conto dell'operato del Soprintendente è sufficiente osservare lo sguardo diafano del *Salvator Mundi* di Bartolomeo della Gatta. L'opera era stata ritrovata nel 1915 da Lionello Venturi, primo direttore della Galleria Nazionale di Urbino, nei depositi del Palazzo Ducale in un precario stato di conservazione. Riconoscendo il valore artistico del dipinto, sia pure frammentario, Rotondi lo mette al sicuro insieme ai capolavori di Piero della Francesca. Ed è la ieratica *Madonna di Senigallia* (p. 19), con la sua fragile essenza fisica cui si contrappone l'ineguagliabile potenza artistica, a cristallizzare la storia eroica della tutela del patrimonio culturale italiano; il suo prestito eccezionale vuole rendere omaggio al grande Direttore del museo, ricordandolo per la lucidità delle sue scelte, la compostezza del suo comportamento, lo spessore della sua cultura. In una recensione alla mostra organizzata a fine agosto del 1944 a Palazzo Venezia, dopo la liberazione di Roma da parte degli Alleati, l'opera di Piero diviene lo spunto per una riflessione di Virgilio Guzzi su un futuro di pace: "E ci si chiede se la luce che illuminò un giorno la silenziosa stanza della *Madonna* che si vede nel quadro con i due Angeli, della Galleria di Urbino, non debba ritornare ancora una volta a risplendere"¹³.

§ Citiamo poi la trecentesca *Madonna in trono* del riminese Giovanni Baronzio, che sarà la prima opera a tornare al museo dopo la guerra, e il sublime *Gonfalone del Santo Spirito*, realizzato da Luca Signorelli nel 1494. Ricordiamo anche il vessillo bizantino con l'imperatore Paleologo in adorazione dell'arcangelo Michele, proveniente dall'abbazia di Fonte Avellana di cui era abate il Bessarione: un manufatto rarissimo che l'implacabile occhio critico di Rotondi sceglie fra i primi capolavori da mettere in salvo. Restano a Urbino, perché considerate di minore importanza, le opere di Giovanni Santi, dietro alle quali, dal 1943, sono nascoste le tele di Caravaggio provenienti da Roma, e i capolavori di Federico Barocci, qui testimoniati dalla radiosa *Immacolata Concezione* (p. 20) e dal bozzetto del *Perdono di Assisi*. La

¹³ Cit in B. Granata, *Note intorno alle due mostre di arte antica a Palazzo Venezia*, in *Fuori dalla guerra*, cit., p. 81

critica riconoscerà più tardi il ruolo centrale del maestro urbinato, la cui opera si fa cerniera per la rivoluzione naturalista della pittura secentesca; a Barocci il museo di Urbino dedicherà una grande retrospettiva nel 2024.

§ Nelle stanze della Rocca di Sassocorvaro, opportunamente dotate di sistemi antincendio e antifurto, Rotondi mette in protezione anche i capolavori dei musei civici marchigiani, alcuni dei quali generosamente prestati in mostra perché nella regione resta viva la memoria dell'intrepido Soprintendente. Come in una pinacoteca ideale, le opere ci accompagnano dal Medioevo all'età moderna: le creazioni trecentesche, fra tradizione bizantina e novità giottesche, con il *Trittico di san Nicola* di Allegretto Nuzi da Fabriano e la predella con le *Storie della Vergine* di Paolo Veneziano da Pesaro; le raffinate tavole quattrocentesche con la *Dormitio Virginis* di Olivuccio di Ciccarello da Ancona, il *Trittico di Valle Castellana* di Carlo Crivelli da Ascoli Piceno, la *Testa di Giovanni Battista* di Giovanni Bellini (p. 23) da Pesaro, e ancora, dallo stesso museo, il *Cristo morto* di Marco Zoppo; le cinquecentesche *Visitazione* e *Annunciazione* di Lorenzo Lotto da Jesi, in cui l'inquieto artista spinge al massimo la ricerca della sacralità nell'ambito di una quotidianità domestica; le tele secentesche, che esaltano i valori cromatici e luministici, con la grandiosa *Santa Palazia* di Guercino (p. 25) da Ancona e la *Santa Francesca Romana* di Carlo Maratta da Ascoli. Ai capolavori pittorici si aggiungono i magnifici arazzi da Fabriano e le preziose maioliche di Pesaro, che tante preoccupazioni diedero a Rotondi per la fretta con cui si trovò a doverle imballare.

§ Il 10 giugno Benito Mussolini annuncia l'entrata in guerra dell'Italia e la rete dell'operazione di Rotondi si allarga al Veneto. Arrivano nella rocca marchigiana più di 1300 beni, fra i quali le opere provenienti dalle Gallerie dell'Accademia e dalla Cà d'Oro, con Giorgione, Mantegna, Tiziano, Canaletto, Carpaccio. "Sono orgoglioso della fiducia che mi è stata accordata affidandomi una così grande quantità di capolavori", scrive Rotondi nel suo diario il 16 ottobre del 1940¹⁴. Negli anni successivi le richieste di ricovero si moltiplicano e il Soprintendente, dopo lunghe ricerche nel territorio feltresco, trova un ulteriore deposito nel palazzo dei

¹⁴ Dal *Diario di Pasquale Rotondi 1939-1946. Opere d'arte nella tempesta della guerra*, a cura di S. Tiberi, Sassocorvaro Auditore 2021, p. 40.

principi Falconieri a Carpegna. Nell'aprile del 1943 il nuovo ricovero è pronto e da Roma giungono i fondi delle gallerie Borghese e Corsini, insieme ai Caravaggio di San Luigi dei Francesi e Santa Maria del Popolo; da Milano, accompagnate da Fernanda Wittgens, le opere del Castello Sforzesco e di Brera; e ancora da Venezia, scortati da Vittorio Moschini, dipinti da musei e chiese con le casse contenenti il Tesoro di San Marco. A quel punto, tra Sassocorvaro, Carpegna e Urbino Rotondi ha in custodia circa 10.000 opere, di cui periodicamente controlla lo stato di conservazione: "il raggruppamento [...] più importante mai realizzato al mondo", scrive. Nel lavoro di tutela il Soprintendente può contare sui pochi custodi e sulla locale stazione dei Carabinieri incaricata della guardiania. Una scelta di opere fra quelle conservate a Carpegna è stata generosamente concessa in prestito dai principali musei italiani; fra queste ricordiamo dalla Lombardia l'affresco staccato con il muscolare *Vulcano* di Morazzone, l'iconico *Ritratto di Manzoni* di Francesco Hayez, la *Madonna dei crisantemi* di Gaetano Previati; dal Veneto la magnetica *Indovina* di Piazzetta, il *Ritratto Morosini* di Tintoretto, *Diana e Callisto* di Sebastiano Ricci, la delicata *Madonna* di Andrea Ricci; da Roma il mistico *Santo Stefano* del Francia, l'imponente *Ritratto di Enrico VIII* di Holbein, il luministico *Tobiolo e l'angelo* di Savoldo e lo struggente dittico con l'*Adorazione dei pastori* e il *Battesimo di Cristo* di El Greco.

§ Dopo l'armistizio, la situazione diventa più complessa: l'occupazione nazista e le missioni del Kunstschutz, il reparto di "protezione dell'arte" che ha come scopo l'individuazione dei tesori artistici nascosti, rischiano di vanificare gli sforzi di Rotondi. L'arrivo dei tedeschi a Carpegna nell'ottobre del 1943 e la conseguente decisione del comandante della guarnigione di verificare il contenuto delle casse, cui preventivamente il Soprintendente aveva tolto i cartellini, impone un'azione rapida. Per un caso fortuito l'unica casa aperta dai soldati è quella contenente alcuni manoscritti con gli spariti di Gioacchino Rossini, materiale inappetibile agli occhi del comandante del Kunstschutz. Questo offre a Rotondi l'occasione per far rientrare le casse a Urbino, dove sono messe a riparo nei sotterranei di Palazzo Ducale, mentre il Tesoro di San Marco è nascosto nelle cappelle ipogee del Duomo. Le opere più piccole e preziose, come *La*

Tempesta di Giorgione e il *San Giorgio* del Mantegna, vengono caricate direttamente in macchina e nascoste nella tenuta della Tortorina dove la famiglia trascorre l'autunno. Nel suo diario Rotondi annota l'emozione condivisa con la moglie Zea Bernardini – anche lei storica dell'arte, incontrata durante gli anni di studio a Roma – di conservare tali meraviglie in camera da letto.

§ Nella situazione di caos in cui piomba l'Italia con l'avanzare degli Alleati e l'istituzione della Repubblica di Salò, l'amministrazione dello Stato si sfrangia e la comunicazione fra i protagonisti del salvataggio artistico si fa sempre più complessa; sono drammatiche le pagine dei diari e le lettere dalle quali si evince lo smarrimento e, al contempo, la ferrea convinzione del valore delle proprie azioni. In questo frangente entra in scena Argan che, incontrato il cardinal Montini, futuro papa Paolo VI, ottiene di poter custodire le opere italiane entro le mura neutrali del Vaticano. Nel gennaio del 1944 Emilio Lavagnino, funzionario della Soprintendenza di Roma messo a riposo, dirige la spedizione che svuota i depositi marchigiani per condurre le centinaia di casse in Vaticano, guidando di notte a fari spenti. Dalle Marche, insieme alle opere, Rotondi invia anche altro, presumibilmente derrate alimentari. In una lettera del 19 gennaio 1944, Argan scrive:

"Mio caro Rotondi, fra i tanti capolavori cui il tuo altissimo senso del dovere ha permesso di raggiungere un rifugio sicuro fino alla fine di questa disperante tragedia, trovare il pacco che il tuo provvido affetto aveva preparato per me, mi ha profondamente commosso. Se sai tra quante difficoltà viviamo – o ci illudiamo di continuare a vivere – puoi misurare quanto grande sia la riconoscenza mia e di mia moglie. È stata la provvidenza: e tu sei sempre il solito caro, impareggiabile amico. Ora vorrai completare il tuo atto di amicizia dicendomi quale sia il mio debito: ché già è troppo grande né so quando potrò mai soddisfarlo, quello della mia gratitudine. Mi ha commosso ed entusiasmato, passando ad altro argomento, il coraggio e l'illuminata dirittura del tuo agire. Tu sei stato il solo che abbia saputo anteporre la coscienza e la responsabilità e la dignità morale dello studioso al conformismo del burocrate"¹⁵.

15 A. Melograni, "Per non ricordare invano". Il *Diario* di Pasquale

- § Con l'arrivo delle opere a Roma, Rotondi può finalmente tirare un sospiro di sollievo. Finita la guerra, diventerà prima Soprintendente a Genova poi direttore dell'Istituto Centrale del Restauro e avrà un ruolo decisivo nell'alluvione di Firenze nel 1966. In memoria della sua azione nel periodo bellico, riscoperta dopo un lungo oblio negli anni ottanta, nasce nel 1997 il Premio Rotondi, assegnato annualmente a personaggi che si sono distinti per azioni esemplari di salvataggio del patrimonio artistico.
- § Dal canto suo Lavagnino, insieme a Italo Vannutelli, aveva già operato il grande lavoro di censimento e salvaguardia dei tesori laziali¹⁶. Nel diario riporta con dovizia di particolari i viaggi compiuti nella regione per convincere vescovi, parroci e comuni a consegnare le opere per il ricovero in Vaticano. A bordo della sua Topolino, trasporta centinaia di capolavori mettendo in sicurezza, fra gli altri, le straordinarie tavole di Antoniazio Romano da Subiaco e dello Scacco da Fondi presentate alle Scuderie del Quirinale. Fra il 19 e il 20 gennaio, Lavagnino organizza una piccola mostra "per dar piacere e soddisfazione a qualche amico storico dell'arte" nelle sale di Palazzo Venezia, dove le opere attendono di essere portate al sicuro: è una prova di struggente umanità e passione per l'arte.
- § Altro luogo destinato al ricovero dei beni artistici è l'abbazia di Montecassino¹⁷. Vi giungono, fra gli altri, i tesori di Capodimonte, sculture e reperti di Ercolano e Pompei del Museo Archeologico Nazionale di Napoli, il Tesoro di San Gennaro. Le motivazioni della scelta del monastero si basavano sulla convinzione che fosse esente dal pericolo d'incursioni aeree. La guerra tuttavia investì profondamente il Cassinate, inglobato dalle autorità militari germaniche nel sistema difensivo approntato per sbarrare l'avanzata alleata: il 18 febbraio 1944 l'abbazia subisce un terribile bombardamento che la distrugge completamente. Il 14 ottobre 1943 si erano presentati a Montecassino due militari della Kunstschutz i quali, nel prospettare a monsignor Diarmare i pericoli che correva, lo invitarono a mettere in salvo

Rotondi e la corrispondenza con i colleghi delle Soprintendenze e la Direzione Generale delle Arti (1940-1946), in "Bollettino d'Arte", anno C, serie VII, n. 27, luglio-settembre 2015, p. 173.

16 Cfr. *Fuori dalla guerra*, cit., e il contributo di Belinda Granata in questo volume.

17 Ibid.

il patrimonio con i mezzi di trasporto da loro messi a disposizione. A Roma li attendeva Giulio Battelli, incaricato dal Vaticano del salvataggio dei beni archivistici e artistici. In tre settimane, con cento viaggi di camion, il trasloco è terminato; tuttavia una parte delle opere è dirottata a Spoleto, dove un consulente d'arte opera una scelta di pezzi destinati alla collezione privata di Göring. L'intervento del generale Etterlin permette di riottenere diverse casse trafugate, che sono consegnate a Roma con un'attenta operazione di propaganda il 4 gennaio 1944. Mancano però all'appello alcuni capolavori, come la *Danae* di Tiziano che Göring ha appeso nella sua stanza da letto.

- § Anche le opere toscane hanno un destino travagliato¹⁸. Giovanni Poggi, Soprintendente e Direttore degli Uffizi da trent'anni, decide di disperdere le opere dei musei fiorentini in diversi depositi. Nel giugno del 1940 vengono spostati 1139 pezzi e quelli inamovibili sono messi in sicurezza, come il *David* di Michelangelo intorno al quale si costruisce un muro di mattoni. Malgrado il progressivo avvicinamento del fronte, Poggi decide di lasciare le opere dove si trovano, ricevendo diverse critiche dai colleghi, come Argan e Palma Bucarelli che lo definisce un incosciente. I loro timori sono fondati: nel 1944 i tedeschi spostano le casse, facendone rientrare a Firenze solo una parte e inviando 262 capolavori prima in un deposito sull'Appennino modenese e poi in Sud Tirolo, dove sostano per essere inviati in Germania. In una notte d'estate, a Marano sul Panaro, le truppe tedesche improvvisano intorno alla *Venere d'Urbino* di Tiziano una festa intitolata "I Nibelunghi incontrano il Rinascimento", in cui il dipinto rischia di essere danneggiato dalle fiaccole. Da luglio a settembre 1944 lasciano Firenze ben 32 autocarri carichi di opere d'arte; secondo l'inventario dell'epoca sono 735 oggetti: 529 dipinti, 162 sculture, 38 arazzi e innumerevoli disegni; dal computo mancano i pezzi delle collezioni private. Le opere torneranno in Italia solo in parte.

LA FINE DEL CONFLITTO E LE RESTITUZIONI

- § Con l'avvicinarsi della fine del conflitto la missione della salvaguardia conosce nuovi interpreti: ai funzionari ita-

18 Per un testo di ampio inquadramento documentario cfr. *Firenze in guerra, 1940-1944*, a cura di F. Cavarocchi e V. Galimi, catalogo della mostra storico-documentaria (Firenze, Palazzo Medici Riccardi, 2014-2015), Firenze University Press, Firenze 2014.



Hans Holbein il Giovane
Ritratto di Enrico VIII, 1540
 Roma, Gallerie Nazionali
 d'Arte Antica - Palazzo
 Barberini

liani si affiancano gli uomini della Monuments, Fine Arts, and Archives Sub-commission il cui compito è proteggere il patrimonio e recuperare gli oltre cinque milioni di beni artistici trafugati dai nazisti durante l'occupazione dell'Europa¹⁹. L'enorme mole di opere raccolte raggiunge il Collecting Point a Monaco di Baviera da cui, sotto la direzione degli Alleati, la maggior parte dei pezzi torna negli stati di appartenenza. Il principale interprete italiano della stagione postbellica è Rodolfo Siviero che, dopo la liberazione di Firenze nell'agosto 1944, collabora con la Roberts Commission. Nell'aprile del 1946 è nominato capo dell'Ufficio interministeriale per il recupero delle opere d'arte ed è inviato a dirigere la missione diplomatica italiana presso il Governo Militare Alleato in Germania. L'anno successivo ottiene la restituzione dei beni artistici trafugati dopo l'8 settembre 1943, fra cui i capolavori dei musei napoletani, e nel 1948 la restituzione delle opere acquistate dai gerarchi nazisti e illegalmente esportate in Germania, fra cui il *Discobolo*.

§ Diverse mostre sono organizzate negli anni successivi per celebrare il rientro delle opere d'arte, ratificando il loro valore simbolico e identitario²⁰. Ricordiamo quella organizzata nei saloni della Farnesina fra il novembre del 1947 e il giugno del 1948, e quelle a Palazzo Venezia nel 1948 e nel 1950. Dai cataloghi di queste esposizioni si risale alle opere promosse dal Ministero, come *l'Apollo di Pompei*, la *Danae* di Tiziano, il *Pigmalione e Galatea* di Bronzino, esposte nelle sale delle Scuderie del Quirinale. Con le mostre organizzate dall'Ufficio interministeriale per il recupero delle opere d'arte si chiudono le vicende belliche e si avvia la stagione della ricostruzione, che vedrà l'Italia confrontarsi con vaste campagne di restauri dei monumenti, banco di

¹⁹ Sui Monuments Men, oltre al contributo in questo volume, con bibliografia precedente, cfr. anche I. Dagnini Brey, *The Venus Fixers: The Remarkable Story of the Allied Monuments Officers Who Saved Italy's Art During World War II*, Picador, New York 2010; ed. it. *Salvate Veneri! La storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella seconda guerra mondiale*, Mondadori, Milano 2010.

²⁰ Cfr. *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, a cura di L. Banti e G. Castelfranco, catalogo della mostra (Roma, Farnesina, 1947), Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1947; *Catalogo della seconda mostra nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania*, a cura di R. Siviero, catalogo della mostra (Roma, 1950 e Firenze, 1951), Sansoni, Firenze 1950 (prima ed.); *L'opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*, a cura di B. Paolozzi Strozzi e F. Scalia, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 1984), Cantini Edizioni d'Arte, Firenze 1984; *L'opera da ritrovare. Repertorio del patrimonio artistico italiano disperso all'epoca della seconda guerra mondiale*, a cura di L. Morozzi e R. Parsi, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 1995.