

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
STUDI SUL PATRIMONIO CULTURALE**

Ciclo XXXIII

Settore Concorsuale: 11 / A3 – STORIA CONTEMPORANEA

Settore Scientifico Disciplinare: M – STO / 04 – STORIA CONTEMPORANEA

Il ruolo di Giorgio Castelfranco
nella salvaguardia e tutela del patrimonio artistico italiano.
La questione delle esportazioni illecite e delle spoliazioni di opere d'arte attuate dai
nazisti in Italia negli anni precedenti e durante la Seconda guerra mondiale.

Presentata da: Dott.ssa Caterina Zaru

Coordinatore Dottorato

Prof. Raffaele Savigni

Supervisore

Prof.ssa Anna Pellegrino

Co-supervisore

Dott.ssa Anna Bottinelli

Esame finale anno 2022

Abstract

La presente ricerca affronta il tema delle esportazioni illecite e delle spoliazioni di opere d'arte attuate dai nazisti in Italia negli anni precedenti e durante la Seconda guerra mondiale. In particolare, all'interno di tale vasta questione, si è voluto far emergere il ruolo di Giorgio Castelfranco nella salvaguardia e tutela del patrimonio artistico italiano. Giorgio Castelfranco, funzionario di soprintendenza storico dell'arte, ha apportato il proprio contributo nella tutela del patrimonio grazie a diverse azioni da lui compiute durante la propria carriera. Contributo che si può far iniziare con i primi interventi di tutela, diremmo oggi, preventiva, come la compilazione del catalogo degli oggetti d'arte e degli elenchi dei monumenti, ma anche la salvaguardia delle bellezze naturali, compiuti negli anni Venti e Trenta del Novecento, presso le Soprintendenze della Puglia, dell'Umbria e della Toscana. Con l'emergenza della Guerra poi Castelfranco fu impegnato in una vera e propria opera di recupero e ricostruzione. Quest'ultima intesa non del solo patrimonio storico-artistico e monumentale, ma anche dell'amministrazione delle Belle Arti, a cui Castelfranco ha attivamente contribuito durante la reggenza della Direzione Generale sotto il Governo Badoglio. Inoltre, in occasione dei sopralluoghi ai depositi di opere d'arte toscani e durante la Missione per il recupero delle opere d'arte in Germania del 1946-1947, Castelfranco, grazie alle proprie competenze e all'esperienza maturata in decenni di attività professionale, ebbe l'occasione di dare il proprio fondamentale contributo all'individuazione e al recupero delle opere d'arte esportate illecitamente e trafugate dai nazisti.

Sommario

Abstract.....	2
<i>Sommario</i>	3
Introduzione	6
1. La figura di Giorgio Castelfranco	10
1.1. Profilo biografico del funzionario di soprintendenza storico dell'arte	10
1.2. Castelfranco collezionista e critico militante.....	19
1.2.1. Castelfranco e De Chirico	21
1.3. L'amicizia e la collaborazione con Rodolfo Siviero	26
2. La tutela dei Beni culturali fra XIX e XX secolo	37
2.1. La trasformazione del concetto di patrimonio culturale: il contesto internazionale tra dimensione identitaria e dimensione giuridica	38
2.2. Le origini della normativa di tutela in Italia	39
2.3. L'organizzazione amministrativa delle Belle Arti dai primi del Novecento alla Seconda guerra mondiale.....	49
2.3.1. La riforma Bottai: il nuovo ordinamento delle Soprintendenze e le leggi fondamentali di tutela	51
2.3.2. La catalogazione del patrimonio storico-artistico	54
2.4. Giorgio Castelfranco e l'Amministrazione delle Belle Arti in Italia tra le due guerre mondiali	65
2.4.1. La Soprintendenza alle Opere d'Antichità e d'Arte della Puglia	68
2.4.2. La Soprintendenza all'arte Medievale e Moderna dell'Umbria	74
2.4.3. La Soprintendenza all'arte Medievale e Moderna per la Toscana	82
3. La protezione del Patrimonio culturale nei conflitti armati in epoca contemporanea	90
3.1. Dalle spoliazioni napoleoniche al primo Novecento: il coinvolgimento dell'arte nelle guerre fra XVIII e XIX secolo	92
3.2. Politiche protettive in caso di conflitto armato: l'esperienza della Prima guerra mondiale	98
3.3. Misure di tutela del patrimonio artistico e monumentale in Europa e in Italia tra anni Trenta e Quaranta.....	105
4. La questione delle spoliazioni di opere d'arte attuate dai nazisti nell'Europa occupata.....	120
4.1. Il contesto storico-politico: la Seconda guerra mondiale	121
4.1.1 La guerra contemporanea	121
4.1.2 L'ascesa del Nazionalsocialismo	122

4.1.3	Razzismo e antisemitismo.....	124
4.1.4	Lo scoppio del conflitto.....	129
4.1.5	La campagna d'Italia.....	136
4.1.6	La fine della guerra.....	140
4.1.7	Il coinvolgimento della popolazione civile e il ruolo della Resistenza.....	141
4.2.	Il rapporto tra arte e nazismo	148
4.2.1	La spoliazione dei beni della popolazione ebraica.....	149
4.2.2	Le esportazioni naziste di opere d'arte prima e durante la Seconda guerra mondiale	157
4.3.	Il ruolo della MFAA e del Kunstschutz nel contesto italiano	161
4.4.	La tutela del patrimonio artistico mobile e monumentale in Toscana e il ruolo di Giorgio Castelfranco.	167
4.4.1	I sopralluoghi ai depositi di opere d'arte della campagna toscana: la collaborazione tra i funzionari di soprintendenza italiani e gli ufficiali della MFAA Section.....	174
5.	La ricostruzione dei beni distrutti dalla guerra e le operazioni di recupero delle opere trafugate.....	183
5.1.	Giorgio Castelfranco reggente la Direzione Generale presso Salerno: il reintegro nell'amministrazione delle Belle Arti e la ricostruzione dei monumenti	183
5.2.	Le Norme per il recupero delle opere d'arte sottratte dai nazisti	194
5.3.	La restituzione delle opere sottratte durante l'occupazione tedesca in Italia	199
5.3.1	Individuazione e recupero delle opere d'arte in Alto Adige.....	199
5.3.2	La Missione italiana per il recupero delle opere d'arte in Germania presso il Central Collecting Point di Monaco e il ruolo di Giorgio Castelfranco.....	202
5.3.3	Il recupero delle opere non individuate presso il Central Collecting Point di Monaco: il caso delle tavolette del Pollaiuolo.....	210
5.4.	La restituzione delle opere esportate illecitamente fuori dai confini italiani prima dell'8 settembre 1943	218
5.4.1	Le restituzioni del 1948: i casi del Discolo Lancellotti e del Memling verso la riconsegna delle opere esportate prima dell'occupazione militare tedesca.....	220
5.4.2	Il ruolo di Giorgio Castelfranco nell'individuazione delle opere italiane oggetto dello scambio Göring-Ventura: il difficile accordo per le restituzioni del 1954.....	225
	Conclusioni	248
	Appendici.....	252
A.1.	Appendice documentaria.....	252

A.1.1 Archivio Castelfranco, Biblioteca Berenson, Serie “Professionals” III, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Firenze (ACBB).....	252
A.1.2. Fondo Siviero, Busta n. 35, Pratica n. 3/427, Archivio Ministero degli Esteri, sede della delegazione italiana per le restituzioni, Direzione Generale Archivi, Roma.....	262
A.1.3. Archivio Centrale dello Stato, Roma.....	270
A.1.4. Ministère de l’Europe et des Affaires étrangères, Archives de la Récupération artistique/ZFO Allemagne-Autriche 1945-1955, Base Spoliations, Carton 377.98, Cote P8 Italie, recherche d’oeuvres d’art d’origine française, 1940-1950, La Courneuve, Parigi...	279
A.2. I depositi di opere d’arte in Toscana durante la Seconda guerra mondiale: i casi più significativi.....	284
A.2.1. Il Castello di Montegufoni.....	284
A.2.2. La Villa Bossi – Pucci di Montagnana.....	287
A.2.3. La Villa e il Castello dei Conti Guicciardini a Poppiano.....	292
A.2.4. Il Castello di Oliveto.....	293
A.2.5. Il Castello di Poppi.....	294
A.2.6. L’Oratorio di Sant’Onofrio a Dicomano.....	297
A.2.7. La Villa Medicea di Poggio a Caiano.....	301
A.3. Quotidiani e riviste conservati presso il Museo di Casa Rodolfo Siviero, Biblioteca Casa Siviero (BCS).....	304
A.4. Biografia breve di Rodolfo Siviero.....	312
Bibliografia.....	319
Scritti editi di Giorgio Castelfranco (in ordine cronologico).....	339
Filmografia.....	344

Introduzione

La presente ricerca affronta il tema delle esportazioni illecite e delle spoliazioni di opere d'arte attuate dai nazisti in Italia negli anni precedenti e durante la Seconda guerra mondiale. In particolare, all'interno di tale vasta questione, si è voluto far emergere il ruolo di Giorgio Castelfranco nella salvaguardia e tutela del patrimonio artistico italiano. Giorgio Castelfranco, funzionario di soprintendenza storico dell'arte ha apportato il proprio contributo nella tutela del patrimonio grazie a diverse azioni da lui compiute durante la propria carriera. Contributo che si può far iniziare con i primi interventi di tutela, diremmo oggi, preventiva, come la compilazione del catalogo degli oggetti d'arte e degli elenchi dei monumenti, ma anche la salvaguardia delle bellezze naturali, compiuti negli anni Venti e Trenta presso le Soprintendenze della Puglia, dell'Umbria e della Toscana. Con l'emergenza della guerra poi Castelfranco fu impegnato in una vera e propria opera di recupero e ricostruzione. Ricostruzione intesa non del solo patrimonio storico-artistico e monumentale, ma anche dell'amministrazione delle Belle Arti, a cui Castelfranco ha attivamente contribuito durante la reggenza della Direzione Generale sotto il Governo Badoglio. Inoltre, in occasione dei sopralluoghi ai depositi di opere d'arte toscani e durante la Missione per il recupero delle opere d'arte in Germania del 1946-1947, Castelfranco, grazie alle proprie competenze e all'esperienza maturata in decenni di attività professionale, ebbe l'occasione di dare il proprio fondamentale contributo all'individuazione e al recupero delle opere d'arte esportate illecitamente e trafugate dai nazisti.

Si è voluto, quindi, affrontare il tema delle spoliazioni naziste in Italia durante la Seconda Guerra mondiale, valutando l'apporto di uno degli attori coinvolti nella generale opera di salvaguardia, recupero e ricostruzione del patrimonio culturale italiano. Quello di Giorgio Castelfranco non è, infatti, tra gli interventi ritenuti più celebri in tale contesto, ma, grazie a un'attenta lettura e uno studio approfondito del suo archivio personale, attualmente conservato presso la Biblioteca Berenson di Villa I Tatti, *The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies*, in particolare della serie "Professional", relativa alla carriera del soprintendente storico dell'arte, e al confronto di tale documentazione con fonti disponibili in altri fondi archivistici, è stato possibile far emergere e valorizzare il fondamentale ruolo giocato da Giorgio Castelfranco nella tutela del patrimonio storico-artistico e monumentale italiano.

Il fondo Castelfranco è stato donato a Villa I Tatti da Paolo Castelfranco, alla scomparsa del padre avvenuta nel 1978, e comprende il materiale documentario relativo all'attività di Castelfranco per un arco di tempo che va dal 1919 al 1978. La natura dei documenti contenuti nella serie relativa all'attività professionale di Castelfranco si presenta molto varia: carteggi, documenti ufficiali,

appunti manoscritti, il taccuino risalente alla missione in Germania del 1946 – 1947, dove Castelfranco annotò molte preziose informazioni riguardo le opere ritrovate e raccolte presso il *Central Collecting Point* di Monaco, il catalogo della Mostra del 1947 alla Farnesina, ritagli di giornale, fotografie, disegni, l'istruttoria sull'emblematico *Affare Ventura*, rapporti e relazioni varie sulle opere ritrovate e recuperate dopo il secondo conflitto mondiale.

Per poter dare un giusto inquadramento storico alle informazioni emerse dall'Archivio Castelfranco, si è resa necessaria la consultazione di altri fondi archivistici quali: il fondo Direzione Generale Antichità e Belle Arti, presso l'Archivio Centrale di Stato a Roma; l'Archivio Siviero nelle sue due sedi, di Firenze (Museo di Casa Siviero) e di Roma (Direzione Generale Archivi); l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine; gli archivi di *Récupération artistique/ZFO Allemagne-Autriche 1945-1955*, Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, La Courneuve, Paris.

Obiettivo della ricerca è, infatti, analizzare e valorizzare l'attività svolta da Giorgio Castelfranco sia all'interno del contesto storico italiano, ma anche nel più ampio quadro internazionale. Per raggiungere tale obiettivo, la ricerca, che ha preceduto la stesura del presente elaborato, ha preso avvio proprio dal delineare il contesto storico-politico internazionale, nonché il ruolo che i beni culturali hanno giocato nei conflitti in età contemporanea. In questa fase si è voluto sottolineare l'importanza identitaria del patrimonio per i territori e i popoli di provenienza, ma anche il riconoscimento del suo valore universale, quindi, la necessità di una sua conservazione e protezione in qualsiasi momento, non solo emergenziale. Prendendo avvio da tali presupposti, si è proceduto con l'indagare l'importanza delle misure di tutela preventiva messe in campo ad inizio Novecento in Italia, con l'introduzione di importanti inquadramenti normativi, nonché del primo catalogo degli oggetti d'arte su scala nazionale. Per il caso italiano, in particolare, la scelta dell'arco cronologico su cui focalizzare l'attenzione è stata obbligata dal fatto stesso per cui il concetto di bene culturale in Italia, intendendo il concetto nell'accezione del termine come la intendiamo noi oggi, trova le proprie origini tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento.

Inoltre, si sono indagate anche le misure di tutela adottate in caso di conflitto armato, analizzando in particolare il caso della Prima Guerra mondiale e lo studio di nuovi piani di protezione iniziati, in Italia, già a partire dai primi anni Trenta. In tale contesto si inserisce l'attività di Castelfranco, che, prestando servizio in diverse Soprintendenze italiane ha potuto dare il proprio apporto al catalogo degli oggetti d'arte e agli elenchi dei monumenti, con risultati più che soddisfacenti, anche da un punto di vista scientifico della materia storico-artistica. Espulso dall'Amministrazione pubblica in quanto ebreo, egli non ebbe però modo di apportare quello che, vista la decennale esperienza maturata, sarebbe stato un importante contributo nelle fasi concitate di messa in sicurezza delle opere d'arte delle gallerie e chiese fiorentine, dopo l'entrata in guerra dell'Italia. Egli fu tra i molti

funzionari dell'Amministrazione delle Belle Arti che vennero colpiti dalle persecuzioni razziali, il cui destino comune ha lasciato profonde conseguenze nella storia recente del nostro Paese.

La ricerca si è perciò concentrata nel comprendere il ruolo giocato da Castelfranco nell'importante fase della ricostruzione, a partire dal 1944, quando egli stesso scelse di non raggiungere i figli negli Stati Uniti d'America, dove questi avevano trovato rifugio dalle persecuzioni razziali, ma di rimanere in Italia per dare il proprio contributo al Paese fortemente colpito dalle distruzioni belliche. Si è voluto, quindi, sottolineare come di fondamentale importanza fu il lavoro di ricostruzione delle maglie dell'Amministrazione delle Belle Arti, durante la reggenza della Direzione Generale sotto il Governo Badoglio. Inoltre, altro notevole intervento che è stato possibile riconoscere a Castelfranco sulla base di questa ricerca, è quello relativo alla sua capacità di allacciare buoni rapporti di collaborazione con gli ufficiali alleati della Sezione Monumenti. Proprio sulla scia di tali non trascurabili buoni rapporti di collaborazione, ottenuti anche grazie alla sua autorevolezza e competenza, si inseriscono i sopralluoghi ai depositi delle opere d'arte fiorentine che Castelfranco fu chiamato ad effettuare, insieme al collega Emilio Lavagnino, affiancando gli ufficiali alleati.

Infine, la ricerca ha portato allo studio del contesto internazionale in cui si inseriscono le politiche di restituzione delle opere trafugate dai nazisti nell'Europa occupata durante il secondo conflitto mondiale. Emerge, in tali circostanze, il lavoro svolto dalla prima Missione italiana per il recupero delle opere d'arte in Germania, alla quale Castelfranco fu chiamato a prendere parte, in qualità di alto rappresentante dello Stato. In particolare, si è voluto sottolineare la competenza e la professionalità con cui Castelfranco svolse il proprio compito volto a identificare, non solo le opere trafugate dopo la firma dell'Armistizio di Cassibile, ma anche i beni esportati fuori dall'Italia prima dell'8 settembre 1943, la cui restituzione sollevò i maggiori dibattiti e contrasti a livello internazionale.

Obiettivo finale della tesi è quindi far emergere e valorizzare l'apporto di Giorgio Castelfranco nel recupero del patrimonio artistico italiano disperso in seguito alla Seconda guerra mondiale, accanto a interventi certamente più noti e conosciuti, come quelli di Rodolfo Siviero, amico di Castelfranco, che, nel dopoguerra, fu incaricato di guidare l'Ufficio recuperi opere d'arte e con il quale Castelfranco stesso collaborò durante la prima Missione in Germania. Negli ultimi due decenni, infatti, l'interesse circa la tematica della salvaguardia delle opere d'arte durante la Seconda Guerra mondiale è cresciuto in maniera esponenziale, grazie anche alla letteratura divulgativa e alle opere cinematografiche e documentaristiche, portando alla conoscenza del grande pubblico, sia italiano che internazionale, le vicende dei cosiddetti *Monuments Men*, del già citato Siviero, ma anche di Pasquale Rotondi ed Emilio Lavagnino. Altre furono, però, le figure che si distinsero nella difesa e

recupero delle opere d'arte e che vale la pena conoscere e valorizzare. Tra queste, vogliamo dimostrare con questa tesi, vi fu anche Giorgio Castelfranco. Egli rappresenta, infatti, una particolare figura di funzionario, proprio per certi aspetti del suo profilo biografico, strettamente collegato alla sua attività professionale. Proprio alla luce di queste sue singolari vicende personali, della sua brillante carriera professionale e delle conseguenze che la persecuzione razziale ha avuto sulla sua vita privata e lavorativa, ma anche grazie all'importante rete di relazioni in cui era inserito, ci pare che il caso di studio di Giorgio Castelfranco permetta di ricostruire in modo esemplare come uno studioso-funzionario, nonostante gli ostacoli della persecuzione razziale, abbia potuto portare un importante contributo di competenza alla questione della salvaguardia, della conoscenza e della consapevolezza, quindi della tutela del patrimonio artistico a diversi livelli, da quello politico e diplomatico, a quello culturale e della pubblica opinione.

1. La figura di Giorgio Castelfranco

1.1. Profilo biografico del funzionario di soprintendenza storico dell'arte

Tra la vasta e complessa documentazione che è stata prodotta a proposito della difesa e tutela del patrimonio artistico italiano intorno agli anni della Seconda guerra mondiale, emerge spesso il nome di Giorgio Castelfranco (Venezia, 18 gennaio 1896 – Roma, 15 novembre 1978), il cui impegno come funzionario di soprintendenza e la professionalità di storico dell'arte rimangono però poco noti¹.

Giorgio Castelfranco nacque a Venezia da Adolfo ed Elisa Forti. La famiglia faceva parte dell'agiata borghesia ebrea veneziana². Castelfranco partecipò alla Prima guerra mondiale, riportando una grave ferita, per la quale guadagnò una medaglia d'argento al valore militare. Conseguì la laurea in Lettere presso l'Università di Firenze nel 1921 e sposò la cugina Matilde Forti³. Si trasferirono nel

¹Per le notizie biografiche riportate in questo paragrafo, si rinvia a: *Giorgio Castelfranco* voce curata da Paola Nicita Misiani in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904 – 1974)*, Bononia University Press, Bologna, 2007, pp. 158 – 171; della stessa autrice *Dalle leggi razziali alla democrazia*, in Coen P., a cura di, *Vedere, sentire, comprendere l'altro: Auschwitz 27 gennaio 1945, temi, riflessioni, contesti. Studi sull'arte, l'archeologia ed il museo*, Rubettino Editore, 2012; Castellani A., Cavarocchi F. Cecconi A., a cura di, *Giorgio Castelfranco un monument man poco conosciuto*, Catalogo della mostra Firenze, Museo Casa Siviero, 31 gennaio – 31 marzo 2015, Pisa, Pacini Editore, 2015. Inoltre, è stato possibile ricostruire il profilo biografico di Castelfranco, grazie alla consultazione delle sue carte personali oggi conservate presso la Biblioteca Bernard Berenson dell'Harvard University Center for Italian Renaissance Studies di Villa I Tatti, Fiesole (Firenze).

²Elisa era figlia di Beniamino Forti, il quale, originario di Montepulciano, dal 1861 divenne uno dei più grandi industriali tessili di Prato già dall'ultimo ventennio dell'Ottocento. La famiglia Forti, come molte famiglie di allora, soprattutto ebraiche, seguiva un modello di impresa familiare fondato sul privilegio maschile, per cui le figlie femmine erano escluse dalla successione aziendale. Alla morte, quindi, di Beniamino, avvenuta nel 1901, l'azienda rimase ai figli Giulio e Alfredo, mentre alle figlie Elisa ed Ernesta venne garantita una cospicua dote. I Forti cercarono allora, attraverso i matrimoni delle figlie femmine, di orientarsi verso un "nobilitato borghese": Ernesta sposò Michelangelo Bemporad, avvocato di Siena; Elisa sposò, nel 1885, anche lei un avvocato, Adolfo Castelfranco, originario di Modena, ma che lavorava quale funzionario pubblico. Al momento del matrimonio Adolfo era residente a Pontassieve, ma era spesso costretto, per ragioni d'ufficio, a cambiare residenza e, con lui, tutta la famiglia, Cfr. Sorri S., *I Forti-Castelfranco di Prato*, in Baiardi M., Cecconi A., Sorri S., a cura di, *La tela di Sonia...*, Firenze, Giuntina, 2017, pp. 7-10.

³Giulio, figlio di Beniamino, aveva sposato nel 1894 la cugina di primo grado Emma Cardoso-Laines Forti. Da questa unione era nata Matilde Forti (Prato, 22 novembre 1884 – Los Angeles, 5 gennaio 1961), che era, quindi, a sua volta, cugina di primo grado di quello che diventerà suo marito, vale a dire Giorgio Castelfranco. Per un'ulteriore disamina della storia e delle vicende della famiglia Forti si veda Sorri S., *Una famiglia di imprenditori ebrei e le loro fabbriche*

bel villino sul Lungarno Serristori (Firenze), che era di proprietà della moglie⁴. Inserirsi fin da subito nel vivo ambiente culturale fiorentino, frequentando il circolo letterario delle Giubbe Rosse, Castelfranco conobbe scrittori, intellettuali e artisti dell'epoca. Nel 1919, a Milano, aveva conosciuto anche i fratelli Giorgio De Chirico e Alberto Savinio, con i quali instaurò una solida amicizia. Il suo forte interesse per la pittura metafisica, lo spinse a diventare grande estimatore, poi mecenate insieme alla moglie Matilde, proprio di Giorgio De Chirico, il quale fu ospite dei Castelfranco – Forti a Firenze dal 1921 al 1924. Scriverà lo stesso De Chirico nel 1945:

Durante i miei soggiorni fiorentini abitai e lavorai sovente in casa del dottore Giorgio Castelfranco. L'avevo conosciuto a Milano, subito dopo l'altra guerra [la Prima guerra mondiale], ed egli mi aveva acquistato un mio autoritratto. In seguito Castelfranco mi acquistò molti quadri. Feci anche un bellissimo doppio ritratto di lui insieme alla moglie⁵.

tessili (1861-1926): I Forti di Prato, tesi di laurea, Università di Firenze, Corso di Laurea in Storia, relatore Prof.ssa Simonetta Soldani, 1998.

⁴Da una ricerca storica sull'immobile oggi denominato "Museo di Casa Siviero", condotta dalla Dott.ssa Gabriella Cibeï e di cui si conserva copia presso la biblioteca di Casa Siviero, sappiamo che Matilde acquistò la palazzina situata in Lungarno Serristori, 1 nel 1919. Nel 1944 Matilde vendette il "quartiere al primo piano con terrazza" a Rodolfo Siviero. Rimase proprietaria delle restanti parti dell'immobile fino alla sua morte, avvenuta per emorragia celebrale nel 1961, quando risiedeva in 1261 Devon Avenue (Matilde è infatti sepolta al Cimiter Woodlan di Los Angeles al n. 4424). In base al suo testamento olografo scritto a Firenze il 9 agosto 1948 e pubblicato il 15 aprile 1961 dal notaio Mario De Lucia, lasciò quanto aveva ancora dell'immobile alla figlia Giovanna Vittoria, nata a Firenze il 20 marzo 1919, nubile, bibliotecaria, residente a Los Angeles con la madre. In data 4 dicembre 1962 Giovanna Vittoria vendeva a Siviero la porzione dell'immobile ereditata dalla madre, vale a dire: quartiere piano terra; due piccoli quartieri posti nelle soffitte dello stesso stabile. Nel 1964 l'immobile viene dichiarato dal Ministero della Pubblica Istruzione di notevole interesse e vi appone il vincolo. Nel 1983, alla morte di Rodolfo Siviero, divenne proprietaria della palazzina, la sorella di questi, Imelde. Rodolfo aveva deciso, però, secondo le sue volontà testamentarie (anche copia del testamento di Siviero si trova conservata presso la biblioteca di Casa Siviero), di destinare il palazzo di sua proprietà e l'intera collezione alla Regione Toscana, mantenendo la sorella Imelde come usufruttuaria dell'appartamento del primo piano.

⁵Picozza P. a cura di, Giorgio De Chirico *Memorie della mia vita*, con introduzione di Carlo Bo, Milano, Bompiani, 2008, p. 139. L'autobiografia di De Chirico venne pubblicata la prima volta nel 1945, come atto di "definizione dell'artista che dipinge se stesso", *ivi*, p. 15.



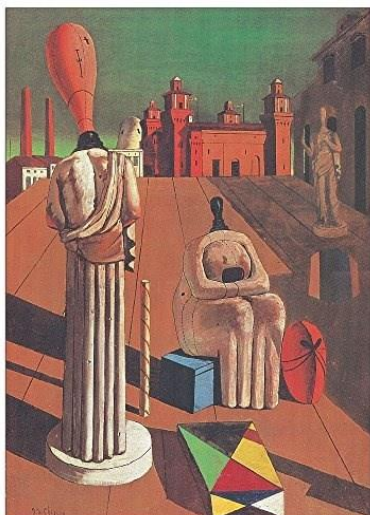
Giorgio De Chirico, *Ritratto di Giorgio Castelfranco*, 1923-1924, tempera su cartone, cm 45×31. Fonte immagine: A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2010.



Giorgio De Chirico, *Ritratto di Giorgio e Matilde Castelfranco*, 1924, tecnica e misure ignote. Fonte immagine: A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2010.

In cambio dell'alloggio che fornivano al maestro della Metafisica, i Castelfranco ricevevano e trattenevano presso di loro le opere che De Chirico realizzava ed è così che la collezione Castelfranco si arricchì di beni prestigiosi creati proprio dal grande maestro. Tra queste vi erano anche *Le Muse Inquietanti*, il celebre dipinto che Castelfranco aveva acquistato quando era solo un giovane neolaureato e che aveva appeso nel suo studio⁶.

⁶Lo studio di Castelfranco si trovava nella sala della palazzina che oggi ospita il Museo di Casa Siviero e che conserva ancora i dipinti di Stefano Ussi sul soffitto. Cfr. Tori A., *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, cit., , p. 5.



Giorgio De Chirico, *Le Muse Inquietanti*, 1916-1918, olio su tela, cm 97×66. Fonte immagine: Tori A., *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2010.

Nel 1926 Castelfranco, con concorso pubblico, entrò in servizio presso l'Amministrazione delle Belle Arti come storico dell'arte. La sua prima nomina fu quella di ispettore aggiunto presso la Soprintendenza delle Opere di Antichità e di Arte delle Puglie che aveva sede a Taranto. L'anno successivo fu promosso a grado di ispettore e trasferito a Perugia, alla Soprintendenza dell'Umbria. Quindi, nel 1929, tornò a Firenze e prestò servizio presso la Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna per la Toscana, sotto la direzione Poggi. Fu, inoltre, investito del titolo di Cavaliere della Corona d'Italia nel 1930. Nel 1935, su concorso, ottenne la promozione a direttore di II classe. Durante gli anni Trenta, Castelfranco fu molto vicino a De Chirico e Savinio. Tanto che nel 1934 pubblicò il volume dal titolo *La pittura moderna 1860 – 1930*⁷. Nel 1936 Castelfranco divenne anche direttore della Gallerie di Palazzo Pitti a Firenze, del quale curò il riordino. Si occupò anche del riallestimento del corridoio vasariano in vista della visita del Führer del maggio del '38. Ma proprio a causa della visita di Hitler a Firenze, Castelfranco venne momentaneamente allontanato, poi definitivamente sospeso dalla direzione della Galleria di Palazzo Pitti di Firenze, per effetto delle leggi razziali. Castelfranco, così, dovette momentaneamente rinunciare a mettere a disposizione della pubblica utilità la propria decennale esperienza, coltivata operando nelle varie soprintendenze italiane. Esperienza che sarebbe potuta risultare particolarmente utile nel momento dell'entrata in guerra dell'Italia, quando si dovette iniziare a mettere in pratica tutti piani di messa in sicurezza dei monumenti e delle opere d'arte studiati e teorizzati durante gli anni Trenta.

⁷Greco E., a cura di, *Giorgio Castelfranco, La pittura moderna 1860 – 1930*, Firenze, Edifir, 2016. Il libro costituisce un importante contributo critico sull'arte del Novecento, oltre che un interessante fonte per comprendere le considerazioni di Castelfranco in merito di estetica.

La sospensione dal punto di vista professionale ebbe ripercussioni anche a livello familiare e personale. Tutta la famiglia Forti-Castelfranco, quindi, dovette fuggire e nascondersi. Ma ancora prima che le leggi razziali⁸ venissero promulgate, Giorgio Castelfranco aveva iniziato a mettere in campo azioni che sarebbero poi andate a proteggere la propria famiglia e che, in particolare, permisero ai figli di fuggire negli Stati Uniti. Una di queste azioni fu quella di vendere l'intera collezione di De Chirico che egli e la moglie avevano costituito già a partire dagli anni '20, diventando importanti mecenati del pittore della Metafisica. In particolare, nel febbraio 1939, il pezzo più importante della collezione Castelfranco, *La Muse Inquietanti*, fu ceduto alla Galleria il Milione di Milano. Subito dopo i figli di Matilde e Giorgio Castelfranco, Giovanna e Paolo partirono lasciando definitivamente l'Italia per gli Stati Uniti, dove rimasero per tutta la vita⁹.

La famiglia Forti-Castelfranco lasciò, così, Firenze, trasferendosi, in un primo periodo in una tenuta della campagna pratese di proprietà dei Forti. Grazie anche alla corrispondenza intercorsa tra Castelfranco e la Galleria del Milione circa l'andamento delle vendite, sappiamo, però, che diversi membri della famiglia Forti-Castelfranco, tra cui Giorgio e Matilde, tra il 1941 e il 1943, si stabilirono presso l'Azienda agricola Porcozzone a Ripe, di proprietà di Giulio Forti. La permanenza forzata nelle campagne marchigiane fu dettata dal pericolo dei bombardamenti nelle città¹⁰.

⁸Affronteremo più ampiamente il problema di come la promulgazione delle leggi razziali in Italia abbia fortemente influenzato il corso della vita e della carriera di Castelfranco, creando addirittura una cesura irreversibile, nel quarto capitolo del presente elaborato. Ci limitiamo, per il momento, a rimandare a fonti che forniscono indicazioni bibliografiche sul tema della persecuzione razzista fascista: Sarfatti M., *Bibliografia per lo studio delle persecuzioni antiebraiche in Italia 1938-1945*, in *Rassegna mensile in Israel*, 1-2, 1988, pp.435-475; Minerbi A., Cavarocchi F., *Bibliografia*, in Collotti E., a cura di, *Razza e fascismo. La persecuzione contro gli ebrei in Toscana (1938-1943)*, Carocci-Regione Toscana, Roma-Firenze, 1999, vol. II, pp. 175-199; Collotti E., *Bibliografia ragionata*, in Id., *Il fascismo e gli ebrei. Le leggi razziali in Italia*, Laterza, Roma-Bari, 2003, pp. 167-183; Collotti E., Baiardi M., a cura di, *Shoa e deportazione. Guida bibliografica*, Roma, Carocci editore, 2011, pp. 22-33 e 237-239; Matard-Bonucci M.A., *L'Italia fascista e la persecuzione degli ebrei*, il Mulino, Bologna, 2008, pp. 481-500; Schwarz G., *Gli ebrei in Italia e in Europa dopo le persecuzioni: appunti per un saggio bibliografico*, in Schwarz G., Pavan I., a cura di, *Gli ebrei in Italia tra persecuzione e reintegrazione postbellica*, Giuntina, Firenze, 2001, pp. 171-191.

⁹Per ulteriori informazioni sulle vicende familiari dei Castelfranco – Forti, si vedano i toccanti racconti di Sonia Oberdorfer raccolti nella pubblicazione a cura di Baiardi M., Cecconi A., Sorri S., *La tela di Sonia...*, cit.

¹⁰Cfr. Cecconi A., *Nella casa di zio Giorgio e zia Matilde. L'officina artistico-culturale del villino Serristori prima dopo le leggi razziali*, in Baiardi M., Cecconi A., Sorri S., a cura di, *La tela di Sonia...*, cit., p. 43 e Tori A., *Castelfranco, De Chirico e Siviero nel villino di Lungarno Serristori*, in Greco E., Guarducci F., a cura di, *Giorgio Castelfranco da Leonardo a De Chirico. Le carte di un intellettuale ebreo nell'Italia del Fascismo*, Catalogo della mostra, Firenze, Museo Casa Siviero, 25 gennaio – 31 marzo 2014, Firenze, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2014, pp. 25-26.

Il villino di Lungarno Serristori fu allora messo a disposizione dell'amico Rodolfo Siviero¹¹ e del suo gruppo di uomini che, soprattutto da dopo l'8 settembre 1943, lavorò all'individuazione e recupero delle opere d'arte trafugate dai nazisti¹². Alla firma dell'Armistizio di Cassibile, i figli Giovanna e Paolo, che si trovavano negli Stati Uniti, erano, il primo, arruolato nella marina mercantile, la seconda, bibliotecaria a Los Angeles¹³, mentre Matilde Forti fu condotta a Siena da Siviero¹⁴.

Con la firma dell'Armistizio di Cassibile, l'8 settembre 1943, per Castelfranco si presentò l'occasione di ricominciare a offrire e mettere a disposizione la propria professionalità. Raggiunto l'Abruzzo alla fine di settembre 1943, Castelfranco riuscì a passare le linee del fronte il 7 novembre 1943 e raggiungere il Regno del Sud. Probabilmente la rete di aiuti che gli permise di mettersi in salvo e passare il fronte è legata al mondo valdese fiorentino, di cui la moglie Matilde faceva parte già dagli anni Venti¹⁵.

Castelfranco riparò a Taranto, dove venne accolto e aiutato dal soprintendente alle antichità Ciro Drago. Fu quest'ultimo infatti, a scrivere a Badoglio mettendolo al corrente del desiderio dello storico dell'arte di dare il proprio contributo alla ricostruzione del Paese. Badoglio rispose ordinando la provvisoria assegnazione di Castelfranco al Provveditorato degli Studi di Bari. Nel febbraio del 1944 venne riassunto nel ruolo del personale dei Monumenti, Musei, Gallerie e Scavi

¹¹ Per ulteriori approfondimenti circa la figura di Rodolfo Siviero (Guardistallo, Pisa, 1911 – Firenze, 1983), comunemente chiamato lo “007 dell'arte”, e ai suoi rapporti con Giorgio Castelfranco, si rimanda al paragrafo 1.3. *L'amicizia e la collaborazione con Rodolfo Siviero* del presente capitolo, nonché all' *Appendice 4: Biografia breve di Rodolfo Siviero* dell'elaborato.

¹² Come tiene a sottolineare anche Alessia Cecconi nel suo *Nella casa di zio Giorgio e zia Matilde*, cit., nota n. 39, p. 44, “Purtroppo non abbiamo notizie più precise sulle vicende del villino Serristori tra il 1943 e il 1944: le uniche testimonianze rinvenute sono i racconti di Siviero pubblicati molti anni dopo”.

¹³ Cecconi A., *Nella casa di zio Giorgio e zia Matilde*, cit., p. 46.

¹⁴ Rodolfo Siviero stila racconti e resoconti delle vicende riguardanti i Castelfranco – Forti in vari suoi scritti tra cui i diari personali trascritti da Angela Sanna (Sanna A., *I diari di Rodolfo Siviero*, Firenze, L.S. Olschki, 2006) e utilizzati da Francesca Bottari per ricostruire un'ampia biografia del personaggio (Bottari F., *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi del più grande agente segreto dell'arte*, Roma, Castelvechi, 2013, pp. 50 – 55). Approfondiremo gli aspetti relativi al rapporto di amicizia e collaborazione tra Giorgio Castelfranco e Rodolfo Siviero nell'ultima parte di questo capitolo.

¹⁵ “Caro sig. Sommani, già Giorgio Spini Le ha dato mie notizie: io coll'aiuto di Santini, al quale debbo gratitudine infinita, sono andato a Schiavi dai Pasini a fine settembre e poi ho passato facilmente le linee il 7 novembre”, ACBB, Professional, Post war activity, 1944-1945, III.12, Looted Italian Works of Art recovered in Germany, 1944-1947, Lettera di Giorgio Castelfranco a Virgilio Sommani, 12 giugno 1944. La lettera è riportata in Cecconi A., *Nella casa di zio Giorgio e zia Matilde*, cit., pp. 45-46, dove si sottolinea l'appartenenza al mondo valdese di tutti i personaggi nominati da Castelfranco.

di Antichità e promosso a direttore di prima classe. Fu, inoltre, comandato a prestare servizio nell'amministrazione centrale del Ministero della nuova capitale del regno del sud, a Salerno. Egli, infatti, era stato nominato reggente provvisorio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione. Dopo quasi quattro anni di inattività, Castelfranco poteva finalmente riprendere il suo lavoro. Tra le molte difficoltà, tra cui quella principale rappresentata dalla mancanza di personale, la priorità fu stilare una panoramica dei e raccogliere dati circa i danni al patrimonio artistico e monumentale, così da poter pensare già ad un piano di ricostruzione e recupero. Castelfranco si impegnò, inoltre, nel riattivare una rete di collegamenti e relazioni tra tutte le soprintendenze del Sud, anch'esse da riorganizzare e ricostruire. Si tenne sempre in stretto contatto con Bruno Molajoli, soprintendente alle Gallerie e ai Musei di Napoli, e Sergio Ortolani, direttore della Pinacoteca napoletana, con i quali iniziò già a trattare la questione relativa al recupero e alla restituzione delle opere trafugate dai tedeschi da Montecassino. Anche la collaborazione con gli ufficiali alleati della *Monuments, Fine Arts, and Archives Section* (MFAA, letteralmente "Sezione Monumenti, Belle Arti e Archivi")¹⁶ fu stretta e il più possibile continua.

Nel luglio del '44, Castelfranco venne spostato a Roma, in conseguenza del trasferimento del Ministero della Pubblica Istruzione. Qui egli venne incaricato, dal Ministro della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero, di affiancare, insieme a Emilio Lavagnino, gli ufficiali alleati nel giro di ricognizioni ai depositi in cui erano state messe al riparo le opere d'arte dei musei toscani. Castelfranco, arrivò il 6 agosto a Montegufoni; il 7 era a Montagnana; l'8 e il 9 presso la Villa e il Castello di Poppiano; il 10 al Castello di Oliveto. Lo scopo della loro missione non era solo quello, utilissimo, di verificare lo stato delle opere rimaste nei depositi e tracciare un elenco di quelle mancanti, ma anche di facilitare il dialogo tra la soprintendenza fiorentina e la Direzione generale di Belle Arti, ormai definitivamente spostatasi a Roma.

A metà agosto Castelfranco si spostò a Siena, accompagnato dal tenente colonnello Ernest Theodore DeWald¹⁷. Lì si ricongiunse con la moglie, con la quale si trasferì poi a Roma dopo la liberazione di

¹⁶Avremo modo di presentare in modo più approfondito la *MFAA Section* nel quarto capitolo del presente elaborato. Per il momento ci limitiamo a specificare che la sezione Monumenti dell'esercito alleato si occupò, durante la Seconda guerra mondiale, di proteggere i monumenti e le opere d'arte nelle zone in cui era in atto il conflitto. I componenti di questa particolare sezione sono noti come *Monuments Men*. Per ulteriori dettagli si rimanda, oltre che alle già citate pagine che seguiranno, alla pagina web della *Monuments Men Foundation for Preservation of Art*, www.monumentsmenfoundation.org, consultato l'ultima volta il 24/01/2022.

¹⁷Ernest T. DeWald (New Brunswick, New Jersey, 1891 – 1968), direttore di museo ed eminente studioso dell'arte medievale e del Rinascimento, negli anni in cui l'esercito Alleato invase l'Italia durante la Seconda guerra mondiale, accompagnò gli ufficiali delle forze armate attraverso la Sicilia e la penisola italiana. Oltre a supervisionare le operazioni di recupero e restauro dei monumenti danneggiati, fu impegnato nell'individuare e recuperare le opere d'arte

Firenze, vendendo, nel settembre 1944, una prima parte del Villino sul Lungarno Serristori a Rodolfo Siviero e alla famiglia di questi.

Giorgio Castelfranco prestò servizio presso la Soprintendenza alle Gallerie di Roma, ricoprendo ruoli come Direttore del Gabinetto fotografico Nazionale e poi anche titolare della Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio, fino all'anno del suo pensionamento, avvenuto nel 1966. D'altra parte, la moglie Matilde Forti lasciò definitivamente l'Italia all'inizio degli anni '50 per raggiungere i figli negli Stati Uniti. Dopo la morte di Matilde, nel 1961, l'intera palazzina venne acquistata da Rodolfo Siviero¹⁸.

Dopo la conclusione del conflitto, a partire dalla fine di settembre 1946, Castelfranco, in qualità di rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, prese parte alla Missione italiana per il recupero delle opere d'arte in Germania, alla cui direzione, su proposta del Ministero degli Esteri, era stato designato Rodolfo Siviero. Quest'ultimo, infatti, con decreto luogotenenziale del 12 aprile 1946, era stato riconosciuto a capo dell'Ufficio per il recupero delle opere d'arte e del materiale bibliografico. L'Ufficio era posto sotto la giurisdizione del Ministero della Pubblica Istruzione, ma avrebbe dovuto agire, per i due anni successivi, stabiliti come sua iniziale durata, di concerto con i ministeri della Guerra e degli Esteri¹⁹. Durante la sua permanenza a Monaco, Giorgio Castelfranco giocò un ruolo fondamentale nel lavoro di identificazione e verifica dello stato di conservazione delle opere d'arte di provenienza italiana, grazie alle fini competenze storico-artistiche e tecniche (concernenti anche pratiche di restauro) acquisite durante la sua pluridecennale esperienza di funzionario di Soprintendenza.

Il risultato del lavoro della missione fu il ritorno in Italia, nell'agosto 1947, di un sostanziale gruppo di opere esportate dopo il settembre 1943. Esse vennero poi esposte alla mostra delle opere d'arte recuperate in Germania, che si tenne a Roma, presso Villa Farnesina, dal 10 novembre 1947 al 10

che erano state nascoste per motivi di sicurezza dai vari musei italiani in varie località di campagna lungo tutto il territorio della penisola. Tra i molti monumenti danneggiati che egli ispezionò, vi fu anche Montecassino, l'abbazia duramente colpita dal bombardamento alleato, credendo che nel monastero fosse utilizzato dai tedeschi come base difensiva. All'inizio del 1944, DeWald fu nominato Direttore della *MFAA Section* a Roma. Qui preparò la *Soldier's Guide to Rome*, una guida sintetica pensata per permettere ai soldati americani di conoscere il valore culturale degli antichi tesori della città. Nel 1945 DeWald fu trasferito in Austria, dove supervisionò le operazioni che permisero la restituzione all'Italia di pitture e sculture provenienti dal deposito di Montecassino e trafugate dalla Divisione Hermann Göring. Morì il 6 ottobre 1968. Oggi il suo archivio personale è conservato presso la Firestone Library della Princeton University. Cfr. sito web della Monuments Men Foundation for the Preservation of Art, <https://www.monumentsmenfoundation.org/dewald-lt-col-ernest-t>, consultato l'ultima volta il 22 novembre 2020.

¹⁸Tori A., a cura di, *L'autoritratto con colonna di De Chirico e la raccolta Castelfranco*, catalogo della mostra, Museo Casa Siviero, 30 gennaio – 31 marzo 2010, Firenze, 2010.

¹⁹Bottari F., *Rodolfo Siviero...*, cit., pp. 161 – 163.

gennaio 1948 e che fu curata personalmente da Giorgio Castelfranco in veste di alto funzionario del Ministero.

Altro importante servizio svolto da Castelfranco a Monaco fu l'identificazione delle opere italiane cedute dall'antiquario fiorentino Eugenio Ventura al Maresciallo Hermann Goering, nel noto scambio avvenuto nell'inverno tra il 1942 e il 1943. Le opere provenienti da collezioni di famiglie ebraiche francesi, che il Ventura aveva ricevuto, erano state nel frattempo trovate a Firenze da Siviero e restituite alla Francia. Tale riconsegna al Governo francese, come vedremo più avanti nel terzo capitolo del presente elaborato, sarà considerata dalle autorità alleate, *conditio sine qua non* per la restituzione all'Italia delle opere che erano state esportate in Germania e oggetto di scambi con personalità tedesche prima del settembre 1943.

Dal 1948 al 1964 fu redattore di *Bollettino d'Arte* e, promosso a soprintendente di seconda classe nel 1949, gli venne poi affidata la direzione dell'ufficio Esportazione di oggetti di antichità e d'arte di Roma nel 1951. L'anno successivo ottenne la nomina di ispettore centrale di seconda classe per le Antichità e Belle Arti e proprio nel 1952 organizzò la prima mostra didattica su Leonardo da Vinci e altre iniziative di altissimo livello scientifico in occasione del cinquecentenario della nascita dell'artista²⁰.

Nel 1953 prese avvio su iniziativa e direzione di Castelfranco l'impostazione di una nuova serie di cataloghi scientifici *Itinerari dei Musei e Monumenti d'Italia*. Nel 1957 Castelfranco venne nominato membro della commissione creata per l'esame delle opere d'arte della Collezione Contini Bonacossi e dal 1958 al 1964 ebbe la direzione del Gabinetto Fotografico Nazionale, intensificando l'attività di catalogazione e documentazione fotografica del patrimonio artistico nazionale²¹. Gli anni '50, inoltre, videro l'impegno di Castelfranco nell'attività scientifica di mostre di arte contemporanea per le Quadriennali d'Arte di Roma, presso Palazzo delle Esposizioni. Infine, dopo l'improvviso decesso di Emilio Lavagnino (1963), nel 1964 Castelfranco fu designato titolare della

²⁰A tal proposito si veda Cecconi A., a cura di, *Il Leonardo di Giorgio Castelfranco e il culto del genio nel Novecento*, catalogo della Mostra, Firenze, Museo Casa Siviero, 18 maggio – 29 settembre 2019, Giunta Regione Toscana, 2019.

²¹Papi F., *L'archivio di Maria Vittoria Brugnoli. Materiali biografici, bibliografici e un singolare ritrovamento: le immagini fotografiche della collezione Contini Bonacossi*, in Borsellino E., Papi F., a cura di, *Maria Vittoria Brugnoli. Storica dell'arte, funzionaria dell'amministrazione dei beni culturali e docente universitaria*, atti della Giornata di studio in ricordo di Maria Vittoria Brugnoli, Roma, Dipartimento di Studi Umanistici, 15 aprile 2015, Roma TrE-Press, 2017, pp. 73-84. Sulla questione della donazione Contini-Bonacossi si vedano anche Papi F., *Giorgio Castelfranco e la salvaguardia nel secondo dopoguerra: la spinosa questione della donazione della collezione Contini Bonacossi a Firenze*, in Galassi C., a cura di, *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, Atti del Convegno del X anniversario della Sisca, Società Italiana di Storia della Critica d'Arte, Perugia 17-19 novembre 2015, Aguaplano, 2017 e De Giorgi E., *L'eredità Contini Bonacossi: l'ambiguo rigore del vero*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1988.

Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d'Arte Medioevali e Moderne per il Lazio fino al 1966, anno del suo ritiro, per raggiunti limiti di età²².

1.2. Castelfranco collezionista e critico militante

Gli interessi di Giorgio Castelfranco furono molteplici e questo è dimostrato dai numerosi scritti editi di suo pugno²³. La complessa figura di intellettuale emerge ampiamente anche dalla sua storia professionale e, quindi, dalle carte prodotte durante il suo operato presso le varie soprintendenze italiane e conservate presso il suo archivio personale oggi conservato a Villa I Tatti. Non solo funzionario di soprintendenza, Castelfranco fu, inoltre, attento studioso d'arte: interessandosi di arte dall'antichità al Rinascimento, arrivò ad essere riconosciuto come punto di riferimento all'interno dell'ambiente intellettuale fiorentino, facendo della propria abitazione, il Villino sul Lungarno Serristori, un circolo culturale e la sede della "Rivista di Firenze", di cui egli divenne, dal novembre 1924, il principale animatore e promotore²⁴. La rivista fondata da Paolo Mix²⁵ ebbe una vita breve, poco più di un anno tra il febbraio del 1924 e il maggio del 1925, ma piuttosto intensa e ricca, visti i personaggi del panorama culturale nazionale che riuscì a coinvolgere, tra cui, si ricordano: Giovanni Colacicchi e Giorgio De Chirico, per la parte artistica; Giorgio Castelfranco e Aniceto Del Massa, tra i critici; Alberto Savinio e Luigi Pirandello, tra i letterati. Castelfranco divenne, anche se

²² Per le notizie relative ai servizi svolti e ai ruoli raggiunti da Giorgio Castelfranco durante la carriera presso l'amministrazione delle Belle Arti, oltre alla voce di Nicita Misiani P., *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti...*, cit., pp. 158-171, si veda la documentazione conservata presso ACS, MPI, AA.BB.AA, Personale cessato al 1972 – Soprintendenti, b. 8, Giorgio Castelfranco, che contiene i documenti ufficiali fino all'anno del pensionamento (1966).

²³ Si vedano gli scritti editi di Giorgio Castelfranco, elencati al di fuori della bibliografia generale del presente elaborato.

²⁴ Greco E., Guarducci F., Tori A., a cura di, *La Rivista di Firenze: una pagina della cultura toscana del Novecento*, catalogo della mostra, 16 maggio-28 settembre 2015, Firenze, Museo Casa Siviero, Regione Toscana, 2015.

²⁵ Nato a Trieste nel 1899, Paolo Mix o Micks, secondo la grafia originale del cognome della famiglia di origine ungherese, si trasferì a Firenze durante la Prima guerra mondiale. Inserirsi fin da subito nell'ambiente culturale fiorentino, dal 1919 faceva parte del Gabinetto Vieusseux. Nel 1923 ottiene la laurea in filosofia presso l'Università di Firenze e inizia la carriera di insegnante di materie letterarie in vari licei fiorentini. Intellettuale militante, collabora con riviste come "L'Italia Letteraria", "La Cultura", "Il Leonardo". Negli anni Trenta e Quaranta insegnò lingua e letteratura italiana all'estero, in particolare nell'Italia dell'Est. Tornò a Firenze nel 1943, dove strinse amicizia con Carlo Ludovico Ragghianti, per poi trasferirsi a Roma e lì concludere la propria carriera di insegnante. Si spense a Pescara nel 1976. Cfr. Greco E., *Paolo Mix e la prima fase della "Rivista di Firenze"*, in Greco E., Guarducci F., Tori A., a cura di, *La Rivista di Firenze...*, cit., pp. 7 – 15. Sulla figura di Paolo Mix si veda anche Nencioni G., *Paolo Mix. Un triestino a Firenze*, in *Saggi e memorie*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000, pp. 389 – 395.

non formalmente direttore, il principale animatore e la rivista spostò la sua sede dall'abitazione di Paolo mix in piazza del Duomo, al villino sul Lungarno Serristori²⁶. Già nel marzo 1924 egli aveva pubblicato un articolo autobiografico dal titolo *Ricordi di Germania* in cui ripercorreva un viaggio che egli fece in Germania per conoscere meglio il Paese e la lingua tedesca²⁷. I contributi successivi, pubblicati nella rubrica *Sic et non* misero in luce il carattere di storico dell'arte dell'autore²⁸. In particolare, con il contributo dal titolo *Il ritorno alla tradizione*²⁹ Castelfranco esprimeva la propria visione estetica e dell'arte³⁰. A partire dal novembre 1924, egli indirizzò la rivista, in particolare, verso argomenti storico – artistici e dando spazio alle idee estetiche e teoriche dei fratelli De Chirico³¹, ben note allo studioso e storico dell'arte grazie al sodalizio intellettuale che egli aveva instaurato già dall'inizio del decennio con i due artisti. Si deve, inoltre, proprio alla collaborazione con Alberto Savinio, l'ingresso di Luigi Pirandello all'interno della “Rivista di Firenze” con un'anticipazione del romanzo *Uno, nessun e centomila*³². Per motivi sostanzialmente economici, ma anche a causa del trasferimento a Parigi dei fratelli De Chirico, la rivista chiuse con l'ultimo numero del maggio 1925.

Due furono i temi indagati con particolare attenzione da Castelfranco negli anni Venti e Trenta e in parte anticipate sulle pagine della “Rivista di Firenze”: l'arte moderna, intesa come produzione artistica dei secoli XVIII e XIX, e Leonardo Da Vinci. Essi furono, negli anni, oggetto di ripetuta riflessione da parte dello studioso. Il primo filone aveva già visto la pubblicazione, nel 1934, del volume *La pittura moderna*; gli studi vinciani, invece, furono bruscamente interrotti a causa delle leggi razziali³³. Castelfranco, infatti, come avremo modo di vedere in maniera dettagliata più

²⁶*Ivi*, pp. 7 e 14.

²⁷Castelfranco G., *Ricordi di Germania*, in “Rivista di Firenze”, 2, 1924, pp. 5 – 10.

²⁸Tra questi: A. Baldini e il *Michelaccismo*, in “Rivista di Firenze”, 3 – 4, 1924, pp. 20 – 21; *Vae taciturnis!*, *ivi*, p. 22.

²⁹Giorgio Castelfranco, *Il ritorno alla tradizione*, in “Rivista di Firenze”, 5 – 6, 1924, pp. 21 – 26.

³⁰Per una disamina dell'articolo si veda Guarducci F., *Giorgio Castelfranco e la seconda fase della “Rivista di Firenze”*, in Greco E., Guarducci F., Tori A., a cura di, *La Rivista di Firenze: una pagina della cultura toscana del Novecento*, cit., pp. 17 – 24.

³¹*Ivi*, pp. 41 – 42 e 55 – 57.

³²*Ivi*, p. 52.

³³ACBB, III.5, lettera di Giorgio Castelfranco all'allora Ministro dell'Educazione nazionale, Giovanni Cuomo. Essa si trova allegata a un documento sottoscritto dallo stesso Cuomo e datato 18 febbraio 1944. Nello stesso momento in cui a Castelfranco veniva preclusa la possibilità di continuare ricerche e pubblicazioni su Leonardo, si preparava la grande mostra dedicata all'artista di Vinci che si sarebbe inaugurata a Milano. Leonardo veniva innalzato a genio italico, la ricorrenza del 400° anniversario della sua morte assumeva un assoluto valore politico e la mostra di Milano fu uno strumento di propaganda del regime. Già all'inizio degli anni Trenta il fascismo aveva utilizzato proprio le esposizioni come strumenti di propaganda politica: le mostre di arte antica italiana all'estero e le grandi monografiche in patria. Cfr.

avanti³⁴, venne dispensato dal servizio nel 1939, proprio in seguito alla promulgazione delle leggi razziali del 1938. Di conseguenza anche la sua attività di studioso subì una brusca interruzione.

Nel dopoguerra, Castelfranco recupererà e approfondirà i temi da lui indagati. Riprese, invece, le proprie attività professionali nel 1944. Una volta conclusasi la guerra e in special modo negli anni '50 e '60, infatti, Castelfranco fu in grado di riprendere quella pratica virtuosa per cui, parallelamente ai propri compiti professionali, approfondiva gli studi storici-artistici. Egli si dedicò in particolare a Donatello e Leonardo, tanto che, nel 1952, in occasione del cinquecentenario della nascita dell'artista, egli curerà il catalogo della *Mostra Didattica Leonardesca* e nel 1966 pubblicherà il volume *Studi Vinciani*, frutto finale del lungo impegno di studioso portato avanti in quegli anni³⁵.

Da sottolineare sono anche gli studi e conseguenti pubblicazioni relativi all'incarico, ricevuto da Castelfranco, di curare l'attività scientifica per mostre di arte contemporanea all'interno delle Quadriennali di Roma, come quelle dedicate ai *Pittori italiani del secondo Ottocento* (1951) e a *La "scuola Romana" dal 1930 al 1945* (1960). In questo frangente Castelfranco emerge quale critico militante inserendosi nell'ambiente dell'arte contemporanea, non solo attraverso la collaborazione con la Quadriennale, ma anche attraverso le numerose recensioni alle Biennali d'arte di Venezia che egli pubblicò in "Bollettino d'Arte" a partire dal 1948³⁶. Durante gli anni Cinquanta, numerose furono le recensioni di mostre, musei e libri di storia dell'arte pubblicate da Castelfranco sulle pagine di "Bollettino d'Arte"³⁷. Castelfranco tornò anche ad approfondire i temi di critica d'arte. Nel 1945 aveva pubblicato il saggio *Visione ed arte* sulla rivista "Arti figurative"³⁸ e nel 1950 dette

Cecconi A., *Leonardo da Vinci "genio italico" del fascismo*, in Id., a cura di, *Il Leonardo di Giorgio Castelfranco...*, cit., pp. 14 e ss. Si veda, inoltre, a proposito delle grandi mostre propagandistiche "esportate" all'estero dal regime fascista, Carletti L., Giometti C., *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Roma, Carocci Editore, 2016.

³⁴Si veda il paragrafo 4.4.1 della presente tesi.

³⁵Per una ulteriore disamina degli studi condotti da Castelfranco su Leonardo Da Vinci si rimanda a Cecconi A., a cura di, *Il Leonardo di Giorgio Castelfranco...*, cit., nel quale si trova anche un interessante confronto la figura di Leonardo Da Vinci eletto a "genio italico" dal regime fascista. Si veda inoltre la ricca documentazione prodotta in proposito e conservata presso la Biblioteca Berenson di Villa i Tatti, ACBB, III.31-36.

³⁶Per una ricostruzione delle attività professionali di Castelfranco, intrecciate a quelle di studioso e critico d'arte, attraverso le carte dell'Archivio Castelfranco, si veda Greco E., Guarducci F., *Il fondo Giorgio Castelfranco della Biblioteca Berenson: una breve presentazione dopo l'intervento di riordino*, in Greco E., Guarducci F., a cura di, *Giorgio Castelfranco da Leonardo a De Chirico*, cit., pp. 5 – 9.

³⁷Si rimanda, in proposito, agli scritti editi di Giorgio Castelfranco elencati nella bibliografia del presente elaborato.

³⁸Castelfranco G., *Visione ed Arte*, in "Arti Figurative", I, 1945, pp. 171 – 180.

alle stampe il volume *Lineamenti di estetica*³⁹, dove riprendeva concetti già sviluppati ne *La Pittura Moderna* del 1934 sulla base delle teorie di Henry Bergson ampliandoli grazie alla lettura di Antal e il suo *Florentine Painting and its Social Background*. Uno dei centri focali di questi studi di Castelfranco era l'arte contemporanea, la quale fu oggetto di un altro intervento dello studioso apparso su "Nuova Antologia" nel 1958, vale a dire *Conversazione sull'astrattismo*⁴⁰.

Durante gli anni Sessanta, Castelfranco si dedicò a importanti studi sull'arte rinascimentale pubblicando la breve monografia su *Leonardo* per la serie "Arte Garzanti" (1960) e quella sui disegni di *Raffaello* per la serie "I Grandi maestri del disegno" (1962). In quest'ultima Castelfranco confrontava i disegni del grande maestro urbinato con quelli di Leonardo, ai quali aveva già dedicato uno studio sempre per la serie "I Grandi maestri del disegno" (1952). Al 1963 risale, ancora per la stessa collana, l'importante studio su *Donatello*. Alla scultura è dedicata anche la monografia su *Il Quattrocento toscano* pubblicata per la serie "Capolavori della scultura" dei Fratelli Fabbri (1968).

1.2.1. Castelfranco e De Chirico

Castelfranco fu indubbiamente uno dei maggiori critici, collezionisti e mecenati di Giorgio De Chirico⁴¹, ospitandolo presso la propria abitazione fiorentina dal 1921 al 1924. L'arte del maestro

³⁹Castelfranco G., *Lineamenti di estetica*, ed La nuova Italia, Firenze, 1950.

⁴⁰Castelfranco G., *Conversazione sull'Astrattismo*, in "Nuova Antologia", 1958, pp. 107 – 116.

⁴¹Giorgio De Chirico (Volos, Tessaglia, 18 luglio 1888 – Roma, 20 novembre 1978), pittore e scrittore italiano, fu il principale esponente della corrente artistica della pittura metafisica. Nel 1899 la famiglia si stabilì ad Atene, dove De Chirico iniziò lo studio del disegno, dapprima presso privati, per iscriversi poi, nel 1900, al politecnico di Atene, frequentando per quattro anni i corsi di disegno e pittura. Nel 1905, dopo la morte del padre, la famiglia si trasferì prima in Italia poi a Monaco di Baviera nel 1906. A Monaco, uno dei maggiori centri della cultura figurativa europea di allora, De Chirico ebbe l'occasione di frequentare i corsi dell'accademia di belle arti e studiare all'interno dei musei della città. Decisivi per la sua formazione furono anche gli interessi filosofici: la lettura intensiva di Nietzsche e Schopenhauer influì profondamente sul suo pensiero e, dunque, sulla sua pittura. I primi quadri noti risalgono a un soggiorno milanese (estate-autunno 1908). Nel 1910 l'artista fece ritorno in Italia, a Milano e poco dopo a Firenze. Qui maturò la svolta stilistica che lo condusse alla scoperta della pittura metafisica. Nel 1911 De Chirico si trasferì a Parigi, raggiungendo il fratello Andrea, noto con il nome d'arte di Alberto Savinio (v. nota n. 46). Ampio fu il successo riscosso dall'artista durante questo periodo parigino. Allo scoppio della Grande Guerra, i due fratelli dovettero far ritorno in Italia e De Chirico si arruolò: assegnato alla fanteria, venne avviato a Ferrara. Nel 1918 De Chirico insieme a Carrà, Morandi e altri, diede il via all'avventura europea di "Valori plastici": la rivista e il movimento che le si raccolse intorno ebbero un ruolo centrale nella situazione europea del dopoguerra, caratterizzata da una generale tendenza al "ritorno all'ordine" e

della Metafisica fu influenzata e ispirata dagli ambienti visti e vissuti negli anni dei soggiorni fiorentini. Si riconducono, infatti, a questo periodo i dipinti della cosiddetta fase romantica e naturalista del pittore, che costituiscono la serie delle “ville romane”. Oltre alla testimonianza riportata sopra e tratta dalle *Memorie della mia vita*, Giorgio De Chirico, ci fornisce altra prova dell’amicizia che vi era tra lui e il suo mecenate. Scriveva, infatti, il pittore ad André Breton⁴² nel 1923: “Per fortuna un amico che ho a Firenze e che è poi diventato il mio mecenate mi ha offerto ospitalità in un’incantevole villa sulla riva dell’Arno. Così ho potuto lavorare e, approfittando della vicinanza dei miei maestri preferiti, continuare i miei studi di tecnica pittorica”⁴³.

dalla riflessione critica sulle avanguardie. Tra il 1922 e il 1924 De Chirico visse a Firenze, ospitato da Matilde Forti e Giorgio Castelfranco nel loro villino di Lungarno Serristori. Proprio in questo periodo, grazie all’appoggio di Castelfranco, che fu tra i suoi primi sostenitori, una serie di pubblicazioni e di mostre contribuirono all’affermazione della pittura di De Chirico. L’attività dell’artista si intensificò anche in altri campi, come quello del teatro e della letteratura: il suo romanzo *Hebdòmeros*, capolavoro riconosciuto della letteratura surrealista, data al 1929. All’inizio degli anni Trenta, De Chirico incontrò Isabella Far, che sposò a Firenze durante la guerra e fu la sua compagna per il resto della vita. Nel 1932 fece ritorno in Italia, soggiornando prevalentemente a Firenze, in contatto con l’antiquario Luigi Bellini, proprietario della galleria di Palazzo Ferroni, dove De Chirico tenne una personale nel 1932. Dall’agosto del 1935 al gennaio 1938, De Chirico si trasferì negli Stati Uniti, risiedendo prevalentemente a New York. Intanto le sue opere del periodo metafisico figuravano nelle rassegne internazionali del surrealismo a Londra e New York. Nel 1939 si trasferì per qualche tempo a Parigi, a causa delle persecuzioni razziali che minacciavano la moglie. La valutazione della critica italiana nei suoi confronti continuava a essere decisamente negativa, anche in occasione della Biennale del 1942, a cui De Chirico partecipò con un folto gruppo di opere, reduce dalle sue esplorazioni nella pittura del Cinquecento e del Seicento. Noncurante delle critiche, l’artista entrò decisamente nel suo periodo “barocco”. Gravi polemiche esplosero nel 1945, quando la Galleria Allard, a Parigi, organizzò una mostra con opere del periodo metafisico, che l’artista non riconobbe come autografe: fu l’inizio della lunga e complessa vicenda dei falsi, che lo tormenterà per i suoi restanti anni, con frequenti risvolti giudiziari, uno dei quali implicò anche Giorgio Castelfranco e Rodolfo Siviero, compromettendo l’amicizia fra i tre. Intanto le sue opere venivano incluse nelle grandi retrospettive internazionali dedicate al Surrealismo. La centralità dell’arte di De Chirico nel panorama europeo è stata ribadita dopo la sua morte da una serie costante di esposizioni. Solo di recente, invece, si è intrapresa una lettura sistematica e attenta degli scritti di De Chirico. Cfr. “De Chirico, Giorgio” voce a cura di Rivosecchi V., in “Dizionario Biografico degli Italiani”, Volume 33, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1987. Per la bibliografia fino al 1945 si rimanda alla monografia di Lo Duca G., seconda edizione, Milano, 1945; per quella successiva, al II vol. del catalogo della mostra alla Galleria nazionale d’arte moderna di Roma (1981-82). Per quanto riguarda gli scritti di De Chirico, si veda, Picozza P. a cura di, Giorgio De Chirico *Memorie della mia vita*, cit.

⁴²André Robert Breton (Tinchébray, 19 febbraio 1896 – Parigi, 28 settembre 1966) è stato saggista e critico d’arte francese, noto come poeta e teorico del surrealismo. Per i rapporti tra Bréton e De Chirico si rimanda in particolare a De Sanna J., *Giorgio De Chirico – André Breton: Duel à mort*, in “Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico”, 1 – 2, pp. 17 – 160.

⁴³*Ibidem*.

In questo periodo di soggiorni fiorentini De Chirico abbandona temporaneamente la metafisica e si concentra sul recupero dei valori della pittura del passato. Alle pareti di casa Castelfranco, ecco che comparvero, oltre a *Le Muse inquietanti* (1917), *Paesaggio romano* (1922), *Ottobrata* e altri capolavori⁴⁴ disegni e dipinti minori ma strettamente legati allo stimolante ambiente culturale fiorentino. Ai primissimi anni Venti, ad esempio, risale il disegno di *Alexandros*, ancora oggi conservato all'interno del Villino sul Lungarno Serristori, nel frattempo divenuto Museo di Casa Siviero. De Chirico, impegnato nell'esercizio grafico, allora concepito come base della costruzione plastica, durante i numerosi soggiorni a Firenze, ha osservato con attenzione le opere plastiche conservate agli Uffizi, come si denota dai precisi riferimenti, sia alla *Testa di gigante morente* che alla figura della Vergine del *Tondo Doni* di Michelangelo, presenti nel disegno dell'*Alexandros*⁴⁵.

Anche il Villino dei Castelfranco – Forti appare nelle opere di De Chirico risalenti a questo periodo: esso si intravede, non solo nel doppio ritratto dei due coniugi, ma anche ne *La ninfa Eco* e nella *Partenza del cavaliere errante*.

Di quegli anni (1924) è il primo importante articolo su De Chirico che porta la firma di Castelfranco, pubblicato sulle pagine della rivista tedesca “Der Cicerone”⁴⁶. Inoltre, come abbiamo visto, la “Rivista di Firenze”, di cui Castelfranco fu promotore ed editore, accolse diversi interventi dedicati proprio a De Chirico e alla sua pittura. Tra le importanti pubblicazioni di Castelfranco, risalenti alla prima metà degli anni Venti, si annovera anche la curatela del catalogo della mostra di De Chirico tenuta nel maggio del 1925 presso la Galleria di Léonce Rosenberg di Parigi. Tra le opere esposte in tale mostra vi furono anche alcuni quadri facenti parte della collezione Castelfranco. L'anno seguente lo studioso curò la mostra del maestro della Metafisica alla Galleria Pesaro di Milano⁴⁷. Anche l'altro fratello De Chirico, Andrea, in arte, Alberto Savinio⁴⁸, soggiornò

⁴⁴Attilio Tori, attuale conservatore del Museo di Casa Siviero di Firenze, nel suo *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, cit., pp. 3-4, fornisce una ricostruzione della collezione Castelfranco, ipotizzando un numero di trentacinque opere, come lo stesso Castelfranco ricordava negli anni Sessanta.

⁴⁵Sanna A., *Catalogo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze. La raccolta novecentesca*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003, pp. 57 – 59.

⁴⁶L'articolo fu pubblicato in «Der Cicerone» nel 1924, con sei illustrazioni su tre tavole, XVI, n. 10, Leipzig, 1924. Il testo tradotto in italiano da Riccardo Dottori si trova in “Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico”, 5 – 6, pp. 611 – 613.

⁴⁷Nicita Misiani P., *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti...*, cit., p. 159.

⁴⁸Andrea De Chirico (Atene, 25 agosto 1891 – Roma, 5 maggio 1952) fratello di Giorgio de Chirico, sceglierà di chiamarsi Alberto Savinio negli anni del primo soggiorno a Parigi, iniziato nel 1910. Alla morte del padre, nel 1905, i due fratelli, con la madre Gemma, lasciarono la Grecia e, dopo un primo soggiorno in Italia, si trasferirono a Monaco di Baviera. Qui De Chirico frequentò l'Accademia di Belle Arti e il quindicenne Savinio prese lezioni di armonia e contrappunto dal famoso compositore Max Reger. Le suggestioni che entrambi i fratelli de Chirico ricevettero dalla

presso i Castelfranco a Firenze. Dai ricordi della nipote di Castelfranco, Sonia Oberdorfer, emerge una profonda affinità tra Castelfranco e Savinio: “Savinio era molto stimato da zio Giorgio anche per quello che scriveva [...] forse andava più d’accordo con Savinio che con De Chirico”. Una stima reciproca coltivata probabilmente grazie anche alla collaborazione con la “Rivista di Firenze”, la cui sede per un periodo venne ospitata proprio in casa Castelfranco⁴⁹.

Dopo un’interruzione dovuta agli impegni professionali di Castelfranco, i suoi rapporti con i fratelli De Chirico ripresero nei primi anni Trenta. Nel 1932 egli presentò Giorgio De Chirico all’antiquario Bellini e sostenne l’artista nella preparazione di una piccola mostra⁵⁰. Inoltre, sempre in quell’anno, Savinio ebbe l’opportunità di preparare ed esporre alcuni suoi quadri presso la sede del giornale “La Nazione”. La preparazione avvenne proprio presso l’abitazione di Castelfranco, come testimoniano due fotografie conservate nell’Archivio Castelfranco e che riprendono le opere del pittore, *L’Annunciazione* e *Il Sole*, proprio all’interno del villino di Lungarno Serristori⁵¹.

cultura tedesca furono essenzialmente quelle del pensiero di Schopenhauer, di Nietzsche e di Otto Weininger, oltre a quelle della musica di Wagner e della pittura di Arnold Böcklin. Nel 1910 decise di andare a Parigi, dove si stava formando, intorno alla persona del poeta Guillaume Apollinaire e degli artisti e letterati a lui vicini, l’avanguardia moderna. Savinio entrò subito in contatto con Apollinaire e ne diventò amico. Pubblicò nella rivista di Apollinaire «Les soirées de Paris» il suo primo testo poetico in francese, *Les chants de la mi-mort*, e anche testi teorici e programmatici sulla musica. Con lo scoppio della Grande Guerra e il coinvolgimento dell’Italia nel conflitto a partire dal 1915, i due fratelli Giorgio e Andrea de Chirico vennero mobilitati e raggiunsero, in Italia, il distretto di Ferrara. Nel giugno del 1917 Savinio fu inviato sul fronte orientale a Salonico come interprete di neogreco. Alla fine del 1918 venne smobilitato. Fece ritorno in Italia e raggiunse la madre e il fratello a Roma. Continuò una fitta collaborazione con le riviste d’avanguardia. Nel 1918 uscì il suo primo libro italiano, *Hermaphrodito*, per le Edizioni de “La Voce”. Nel 1924 entrò in contatto con il gruppo di giovani autori e attori che dettero vita al Teatro d’Arte, tra cui Luigi Pirandello, che ne assunse la direzione. Entrò anche a far parte del circolo artistico e letterario che si era creato intorno alla “Rivista di Firenze”, avvicinandosi molto a Giorgio Castelfranco. Nel luglio 1926 si trasferì a Parigi con la moglie, l’attrice Maria Morino conosciuta al Teatro d’Arte, iniziando l’attività di pittore. Dagli anni Trenta al secondo dopoguerra continuò a pubblicare opere letterarie e a esporre opere pittoriche, oltre che a realizzare allestimenti scenici teatrali e composizioni musicali. Il 5 maggio del 1952 morì improvvisamente a Roma. Cfr. “De Chirico, Andrea (Alberto Savinio)” voce a cura di Carlino M., in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 33, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 1987 e relativa bibliografia, tra cui gli scritti critici di Giorgio Castelfranco. Cfr. su Savinio, fra gli altri, il volume di Silvana Cirillo, Alberto Savinio. Le molte facce di un artista di genio, Milano, Bruno Mondadori, 1997; per il periodo 1906-1911 il volume di Gerd Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio. Ricordi e documenti. Monaco-Milano-Firenze, 1906-1911*, Bologna, Bora, [1999]. Si rimanda, inoltre, al sito web www.albertosavinio.it, ultima consultazione 11 ottobre 2021.

⁴⁹Cecconi A., *Nella casa di zio Giorgio e zia Matilde. L’officina artistico – culturale del villino Serristori prima e dopo le leggi razziali*, in Cecconi A., Baiardi M., Cecconi A., Sorri S., *La tela di Sonia...*, cit., pp. 35 – 36.

⁵⁰Rasario G., *Giorgio De Chirico pendant Bellini*, in *Metafisica*, nn. 3-4, 2004, pp. 271 ss.

⁵¹Tori A., *Castelfranco, De Chirico e Siviero...*, cit., pp. 12 – 13.

Lo studioso nel 1934 pubblicò il suo volume dal titolo *La Pittura Moderna 1860 - 1930*⁵². In questo suo scritto di critica d'arte contemporanea, Castelfranco dedica una parte proprio a Giorgio De Chirico. Il libro non ebbe la pretesa di essere un manuale completo sul tema trattato, quanto piuttosto un approfondimento su alcuni argomenti cari all'autore. Trattando di alcuni artisti, Castelfranco esponeva la propria mentalità critica e il proprio metodo di studioso. Uno degli aspetti del libro che colpì maggiormente la critica contemporanea fu la ben scarsa presenza di artisti italiani tra quelli menzionati da Castelfranco: una tendenza che andava completamente contro il nazionalismo ormai dilagante anche in fatti artistici. Ecco allora che, partendo dai protagonisti dell'Impressionismo, quali, tra gli altri, Manet e Renoir, prendendo in esame solo altri due autori italiani, Modigliani e Boccioni, il libro si conclude con De Chirico, il quale incarnava il pensiero critico dello studioso. Per Castelfranco, infatti, De Chirico rappresenta la realtà come viene percepita attraverso l'esperienza di essa⁵³.

1.3. L'amicizia e la collaborazione con Rodolfo Siviero

L'amicizia fra Giorgio Castelfranco e Rodolfo Siviero nacque nell'ambito del circolo di intellettuali che si ritrovavano presso il caffè fiorentino delle Giubbe Rosse. Pare che Siviero iniziasse a frequentare tale circolo già a partire dai primi anni '30 del Novecento. Castelfranco, un po' più grande di lui, ne era già assiduo frequentatore, essendosi inserito all'interno dello stimolante ambiente culturale fiorentino nel decennio precedente.

Rodolfo Siviero nacque a Guardistallo (Pisa) nel 1911. La famiglia Siviero arrivò a Firenze, quando il padre Giovanni, sottoufficiale dei carabinieri, venne trasferito nel capoluogo toscano. Dopo l'anno di leva nel 1931 Siviero frequentò i corsi di Letteratura all'Università di Firenze⁵⁴. In quegli anni Rodolfo entrò nel circolo di intellettuali delle Giubbe Rosse e si propose in qualità di critico

⁵²Castelfranco G., *La Pittura Moderna*, Firenze, ed. Luigi Gonnelli e F., 1934.

⁵³Per ulteriori approfondimenti circa la genesi del volume e una sua analisi critica si rimanda a Greco E., *“La pittura moderna” (1934) di Giorgio Castelfranco...*, cit.

⁵⁴Angela Sanna, la studiosa a cui va il merito di aver trascritto e pubblicato la quasi totalità dei diari manoscritti di Rodolfo, nel procedere allo spoglio dei documenti d'archivio dei vari istituti e dell'archivio fotografico della famiglia Siviero, ha tentato di ricostruire le tappe dell'infanzia e della giovinezza, nonostante le poche fonti disponibili. È emersa, quindi, dall'Archivio Siviero una fotografia che raffigura la classe prima ginnasio, sezione B del Liceo – Ginnasio Galilei, a.s. 1924-25. Non sono emersi, però, documenti che testimonino del conseguimento del diploma, né al Galilei né al Michelangelo, dove nel 1924 Siviero aveva tentato l'accesso alla terza ginnasio e poi, nel 1928, al primo liceo. Per ulteriori approfondimenti si vedano: Bottari Francesca, *Rodolfo Siviero...*, cit, pp. 17 – 19 e relative note bibliografiche; Sanna Angela, *I diari di Rodolfo Siviero*, Firenze, L.S. Olschki, 2006.

artistico-letterario a diverse testate, come *Il Bargello*, sul quale venne pubblicato il suo articolo *Carlo Hofer al Liceum* il 27 gennaio 1935. Nel 1936 egli risultava iscritto al Partito nazionale fascista di Firenze. Nel 1935, probabilmente carico del successo ottenuto dalla conferenza da lui tenuta al Palagio di Parte Guelfa, con successiva pubblicazione della stessa (*Rodolfo Siviero a parte guelfa* in *L'Avvenire d'Italia*, 18 maggio 1935, p. 5), si rivolse a Galeazzo Ciano per candidarsi addirittura come Ministro, in qualche incarico politico o culturale all'estero, conoscendo sia il francese che il tedesco. Scrisse poi ad un professore tedesco per ottenere una cattedra di Letteratura presso la direzione generale degli Italiani all'estero in Germania, presentandosi come scrittore e autore di saggi critici su poeti dell'Ottocento italiano. *La Nazione* del 28 febbraio 1936 riporta: "... nel Palagio di Parte Guelfa, Rodolfo Siviero terrà una conferenza sul tema: «La tradizione italiana nella pittura di Ottone Rosai»". In questi anni Siviero, oltre a tenere conferenze come questa, pubblicava *La Selva Oscura* (Firenze, Le Monnier, 1936), raccolta di poesie dai cui "versi affiorano passioni estetiche e letterarie"⁵⁵. Questi, però, sono anche gli anni in cui Siviero, forte dell'appoggio di Galeazzo Ciano, allora Ministro degli Esteri, riuscì a proporsi concretamente come giornalista all'estero, forse proprio per missioni a scopo propagandistico del regime fascista⁵⁶. Non a caso, tra i quotidiani conservati presso l'Archivio Siviero di Firenze, risalenti al biennio 1936-1937, numerose sono le copie di quelli su cui lo stesso Siviero pubblicava articoli di interesse artistico-letterario⁵⁷. Con una borsa di studio in Storia dell'Arte, quindi, Siviero nel 1937 partì per la Germania presumibilmente tra le fila del SIM. Di questo periodo di attività per il Servizio Informazioni, che si protrasse forse fino alla fine del 1938, poche sono le fonti, fatta eccezione, ad esempio, per i diari dello stesso Siviero⁵⁸, in cui, però, egli rimane molto vago sul proprio ruolo all'interno dell'*intelligence* militare: "ebbi l'incarico di studiare una rete di informazioni per controllare i tedeschi in questo preciso punto della loro politica". Con questa affermazione Siviero fa riferimento alla fase in cui Hitler, violati i patti di Versailles, cerca consensi a livello internazionale e per questo la missione dei servizi segreti italiani fu di sorvegliare attentamente le mosse propagandistiche dei

⁵⁵Bottari Francesca, *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi del più grande agente segreto dell'arte*, Castelveccchi editore, 2013, p. 37.

⁵⁶Bottari Francesca, *Rodolfo Siviero...*, cit., p.39.

⁵⁷*Pittori tedeschi contro luce Dürer e Altdorfer agli Uffizi* in *Goliardia fascista*, 26 luglio 1936, p.2, otto copie raccolte presso il Museo di Casa Siviero; *Ritratti romani* in *Il Telegrafo*, 3 dicembre 1937, p.3, diciassette copie raccolte presso il Museo di Casa Siviero.

⁵⁸Manoscritti custoditi presso l'Accademia delle Arti e del Disegno di Firenze, Quaderno verde, note del 2 dicembre 1937 e del 9 dicembre 1937, minute di lettere private del 30 luglio, 7 agosto, 7 e 22 settembre, 9 novembre 1938, in cui sono documentati gli spostamenti di Siviero tra la Germania e l'Italia, dove egli si recava periodicamente per fare rapporto sul suo operato. L'ultima documenta la sua presenza a Firenze.

tedeschi. Resta comunque da precisare che nessun documento del Servizio conferma espressamente che Siviero abbia lavorato per un periodo come informatore del SIM.

Due percorsi formativi e professionali, quelli di Castelfranco e Siviero, piuttosto diversi. Innanzitutto, Castelfranco dopo la laurea in lettere conseguita all'Università di Firenze, si era affermato come studioso e storico dell'arte autorevole, grazie al lavoro svolto presso l'amministrazione delle Belle Arti e le numerose pubblicazioni scientifiche edite sulle pagine delle più importanti testate dell'epoca. Di Siviero, invece, non sappiamo neanche con sicurezza se avesse conseguito il diploma di scuola superiore. Una formazione culturale, quella di Siviero, che egli costruì negli anni probabilmente da autodidatta, forse sulla scia del fervente clima culturale fiorentino degli anni Trenta, che Castelfranco, tra gli altri, aveva contribuito ad alimentare.

Paolo Castelfranco, figlio di Giorgio, allora adolescente, ricorda, riferendosi all'inizio del rapporto di amicizia tra il padre e Siviero (l'anno in cui si svolgevano i fatti sotto narrati era il 1936 o il 1937):

Mio padre era impiegato alla Soprintendenza col grado di Direttore. Non ricordo se fosse già direttore della Galleria Palatina a Palazzo Pitti. Comunque, mio padre a quel tempo prese l'abitudine di uscire dopo la tappa di lavoro mattutina e di andare a prendere il caffè in Piazza Vittorio, mi pare da Gilli. Lì si trovava con un gruppo di amici che facevano capo al giornaleto "L'Universale". E facevano dei gran discorsi che duravano circa un'ora e che ci facevano ritardare l'ora del pranzo.

La composizione di questo gruppo era piuttosto flessibile e dopo un po' di tempo si fecero avanti due amici o conoscenti tedeschi e poco dopo venne un altro membro molto più giovane che era appunto Rodolfo Siviero.

Siviero era iscritto alla Facoltà di Lettere e si interessava appunto di Storia dell'Arte. Legò subito con mio Padre e divenne un abitué di casa Castelfranco; anche perché allora i miei genitori avevano una collezione di dipinti di Giorgio De Chirico che Siviero apprezzava. A poco a poco venimmo a conoscenza della storia di Siviero che era il figlio di un'ufficiale dei Carabinieri ed era entrato giovanissimo a far parte del SIM (Servizi di Informazioni Militari). In quel momento il suo compito era di osservare quel gruppo di intellettuali e soprattutto di seguirne la penetrazione da parte di elementi filonazisti⁵⁹.

⁵⁹Archivio Siviero, Museo di Casa Rodolfo Siviero, cartella *Castelfranco*, lettera di Paolo Castelfranco ad Attilio Tori del 1° marzo 2009.

Siviero frequentò casa Castelfranco negli anni Trenta. Vide le opere di De Chirico, ma anche di Savinio, Achille Lega e Ottone Rosai come egli racconta⁶⁰. Qui Siviero fece la conoscenza dello stesso De Chirico, con il quale strinse un rapporto di amicizia a partire dai primi anni Quaranta. La frequentazione di Castelfranco e degli artisti e intellettuali che ruotavano attorno al villino di Lungarno Serristori influenzò molto gli interessi artistici di Siviero⁶¹. Egli ammirava sinceramente l'opera di De Chirico, tanto che nella corrispondenza tra 1941 e 1942 cita più volte un suo scritto, rimasto allo stato di bozza e oggi conservato dattiloscritto presso l'archivio di Casa Siviero. In esso Siviero sviluppa il proprio pensiero estetico, riprendendo diversi concetti dagli scritti di Castelfranco sull'arte moderna e De Chirico. Egli, inoltre, prende in esame molte opere del maestro della Metafisica, la maggior parte delle quali erano proprio quelle costituenti la collezione Castelfranco⁶².

La promulgazione delle leggi razziali⁶³ e (ti manca lo spazio tra nota e "e") la conseguente sospensione da ogni servizio, costrinsero Castelfranco a vendere la collezione di opere di De Chirico che egli e la moglie Matilde Forti avevano costituito, così da far fronte alla mancanza di uno stipendio e permettere ai figli di mettersi in salvo negli Stati Uniti: Paolo Castelfranco si arruolò nella marina mercantile; Giovanna, invece, divenne bibliotecaria a Los Angeles⁶⁴. Le gallerie d'arte a cui Castelfranco aveva affidato la vendita di molti pezzi della propria collezione dovettero affrontare, a loro volta, diverse difficoltà dovute allo scoppio della guerra. Scriveva Barbaroux a Castelfranco, l'8 aprile 1939:

⁶⁰Tori A., *Castelfranco, De Chirico e Siviero...*, cit., p. 14.

⁶¹*Ivi*, pp. 17 – 21.

⁶²*Ivi*, pp. 22 – 23.

⁶³In un'intervista rilasciata in occasione della mostra tenutasi presso il Museo di Casa Siviero, *Giorgio Castelfranco. Le carte di un intellettuale ebreo nell'Italia del fascismo*, la nipote di Castelfranco, Sonia Oberdorfer ha dichiarato, a proposito della promulgazione delle leggi razziali, che in realtà Castelfranco, già nell'estate del 1938, durante una vacanza in Val d'Aosta con i figli e i nipoti "cominciò a parlarci di questa persecuzione che lui vedeva imminente e tragica, perché anche aveva notizie dalla Germania, era[no] in contatto, lui e Siviero, [e] sapevano prima di noi quello che sarebbe avvenuto", Cecconi A., *Nella casa di zio Giorgio e zia Matilde. L'officina artistico – culturale del villino Serristori prima e dopo le leggi razziali*, in Baiardi M., Cecconi A., Sorri S., *La tela di Sonia...*, Firenze, cit., p. 38. Oltre ai presunti contatti con Siviero, ricordati dalla nipote, Castelfranco poteva accedere a notizie provenienti dal mondo germanico grazie all'ottima conoscenza che egli aveva della lingua tedesca. A tal proposito si vedano le pubblicazioni di Castelfranco in tedesco, per le quali si rimanda alla bibliografia del presente elaborato, e il fascicolo personale di Castelfranco conservato presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, ASGF, Protocollo, fascicolo personale Giorgio Castelfranco.

⁶⁴ACBB, Serie *Professional – Post war activity*, 1944 – 1945, III.12, lettera di Giorgio Castelfranco a Virgilio Sommani, 12 giugno 1944.

Caro Castelfranco,

sono assai spiacente di non averle potuto mandare il residuo saldo per i dipinti di De Chirico che lei mi ha venduto.

Due sono le ragioni: i miei debitori, data la situazione generale, rimandano i pagamenti; anche i De Chirico del suo gruppo venduti, non mi sono stati ancora pagati. Secondo: io sono della classe 1901 che è stata richiamata sotto le armi e da un giorno all'altro dovrò presentarmi anch'io a fare il sergente d'Artiglieria.

In queste condizioni i pochi risparmi devono servire per quelli che restano a casa durante il mio richiamo.

Io le propongo quindi a sua scelta:

1° di dilazionare il pagamento.

2° di riprendersi di ritorno i seguenti dipinti oppure, a suo piacere, lasciarmeli in deposito per la vendita per conto suo.

La galleria rimarrà aperta anche durante il mio richiamo e sarà diretta una signorina pratica.

Distinta delle opere che renderei: Orvieto = Diana = Casella = Guerrieri.

La prego di usare la massima comprensione date le circostanze [...] ⁶⁵.

Anche Peppino Ghiringhelli della Galleria il Milione si aggiungeva alle richieste nei confronti di Castelfranco, scrivendo allo storico dell'arte il 17 settembre 1941:

Caro Castelfranco,

Come d'accordo ti preghiamo di farci mandare da casa vostra 30 copie del libro "Pittura Moderna" a £.8 caduna: che importano tot £. 240 che ti liquideremo alla prima occasione.

Per il momento non appesantiamo il Deposito di pubblicazioni da diffondere fra le Librerie nostre Clienti, e ciò nel timore di dovere presto interrompere o almeno grandemente ridurre la nostra attività per richiami alle armi. [...] ⁶⁶.

Il Ghiringhelli scriveva nuovamente a Castelfranco il 16 novembre 1941:

Caro Castelfranco,

ti devo pregare di un favore, che mi riuscirebbe prezioso.

La nuova Stagione ha un inizio faticoso, con tutto promettente. Non abbiamo pertanto spuntato le vendite che speravamo, e sulle quali anzi contavamo. [...] Ti chiedo pertanto di venirmi incontro per gli effetti in scadenza a fine mese, concedendomi tutte le proroghe che potrai. [...]

⁶⁵ACBB, "Castelfranco art collection", II.2. "Vendita delle opere di De Chirico della Collezione Castelfranco a: Galleria il Milione (1939-1941), Galleria Barbaroux (1939-1940)".

⁶⁶Ivi.

Spero dunque che mi potrai favorire con qualche cosa di più. Naturalmente ti sostituirei gli effetti, pagandone la parte che mi dirai, con altri 2, a scadenza fine gennaio e fine febbraio.

Fra l'altro ho perduto il libraio, che è andato volontario sotto le armi, ed essendo solo, con una Signorina ancora inesperta, ho incassi difficili. Per tutto ciò mi trovo sbilanciato, ed effettivamente ti devo chiedere questo favore. [...] ⁶⁷.

Castelfranco affrontò la situazione, comprendendo tali difficoltà e trattando le compravendite in maniera onesta, anche quando queste erano a vantaggio degli acquirenti ⁶⁸. I valori morali di Castelfranco colpirono molto Siviero, ma le condizioni economiche di quest'ultimo non gli avrebbero permesso di acquistare le opere messe in vendita presso la Galleria del Milione nel 1941. Ad ogni modo, rimasero invenduti tutti i disegni cosiddetti "classici", compreso il disegno dell'*Alexandros* di cui abbiamo detto sopra ⁶⁹. Essi furono restituiti a Castelfranco e Siviero acquistò l'*Alexandros*, direttamente dall'amico, quindi, probabilmente a un prezzo inferiore di quello fissato dalla Galleria il Milione ⁷⁰. Siviero inaugurò così la propria raccolta, andando ad ampliarla negli anni successivi, seguendo una vera e propria vocazione al collezionismo ⁷¹.

⁶⁷ACBB, "Castelfranco art collection", II.3. "Vendita delle opere di De Chirico della Collezione Castelfranco a Galleria "Il Milione", 1941 febbraio-novembre".

⁶⁸Tori A., *Castelfranco, De Chirico e Siviero...*, cit., p. 24.

⁶⁹Al contrario di quanto scritto dal Tori, dalla documentazione conservata presso l'Archivio Castelfranco emerge un elenco dei prezzi delle opere in vendita, datato 5 marzo 1941, su carta intestata della Galleria del Milione Libreria. In tale documento si trova scritto che "Studio di nudo", "Alexandros", "Autoritratto" erano "fuori vendita", ACBB, "Castelfranco art collection", II.3. "Vendita delle opere di De Chirico della Collezione Castelfranco a Galleria "Il Milione", 1941 febbraio-novembre". Che essi fossero fuori vendita o che siano rimasti invenduti, in ogni caso, tale documento andrebbe a confermare il fatto che tali disegni non furono venduti dalla Galleria il Milione, quindi Siviero potette acquistare l'*Alexandros* direttamente da Castelfranco.

⁷⁰*Ivi*, p. 25.

⁷¹Oggi essa costituisce la collezione del Museo di Casa Rodolfo Siviero, che aprì le sue porte al pubblico nell'aprile 1991. La collezione si presenta molto disuguale, con opere di rilievo e altre modeste. Essa riflette pienamente la vita, il temperamento e il gusto del suo creatore: Siviero aveva conosciuto tutti i livelli dell'ambito antiquariale, da quello più modesto a quello più ambiguo; non possedeva una cultura educata al collezionismo mirato; risentiva, però, fortemente del gusto antiquariale tipicamente fiorentino di fine Ottocento-inizio Novecento, che si era creato sulla scia di Stefano Bardini ed Elia Volpi. Cfr. *Intervista ad Antonio Paolucci*, in Sanna A., *Catalogo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze. Pitture e sculture dal Medioevo al Settecento*, Firenze, ed. Olschki-Regione Toscana, 2006, pp. 44-45. Per una ricostruzione più dettagliata della storia e della composizione della raccolta Siviero, si rimanda al *Catalogo del Museo* edito da Olschki e Regione Toscana: Paolucci F., *Catalogo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze. La Raccolta Archeologica*, Firenze, ed. Olschki-Regione Toscana, 2003; Sanna A., *Catalogo...*, 2006, cit. Per le opere di De Chirico della collezione Siviero, si veda in particolare Sanna A., *Catalogo...*, 2003, cit. Si rimanda anche a Barbero L.M., *De Chirico*, catalogo della mostra (Milano, 25 settembre 2019-19 gennaio 2020), Milano, Mondadori Electa, 2019. In

Come abbiamo già brevemente accennato sopra, nel 1942, i coniugi Castelfranco dovettero rifugiarsi in una tenuta dei Forti nei dintorni di Senigallia. Dopo l'8 settembre 1943, da lì, Giorgio oltrepassò il fronte e riparò a Taranto, mentre Matilde sarà aiutata proprio da Siviero a raggiungere Siena⁷². I Castelfranco lasciarono allora in custodia a Siviero il villino di Lungarno Serristori. Inoltre, per ringraziarlo dell'aiuto che egli aveva fornito ai due coniugi nel mettersi al riparo dalle persecuzioni razziali, i Castelfranco, e in particolare Matilde, gli fecero dono di alcuni quadri di De Chirico.

Infatti, tra le opere di De Chirico messe all'asta nel 1941 presso la Galleria il Milione di Milano⁷³ non vi erano né il già citato doppio *Ritratto di Giorgio e Matilde Castelfranco*⁷⁴, dove, alle spalle dei due si intravede il villino di Lungarno Serristori, né il *Ritratto di Matilde*.

occasione della mostra vennero esposti sia *Le Muse inquietanti*, ex collezione Castelfranco, che *L'autoritratto in veste di torero*, facente attualmente parte della collezione del Museo di Casa Rodolfo Siviero. Si vedano, infine, per un'ulteriore disamina sia della storia della raccolta Siviero, sia dei rapporti intercorsi tra Castelfranco, De Chirico e Siviero: il paragrafo *Siviero e De Chirico, un sodalizio difficile* all'interno del saggio *Rodolfo Siviero e l'arte del Novecento* di Sanna A., in Id., *Catalogo...*, 2003, cit., pp. 18-31; le numerose pubblicazioni edite in occasione di mostre temporanee organizzate presso il Museo di Casa Rodolfo Siviero e restauri delle opere ivi conservate, disponibili online, http://www.museocasasiviero.it/ww4_siviero/pubblicazioni.page, ultima consultazione 11 ottobre 2021.

⁷²Per ulteriori informazioni sulle vicende familiari dei Castelfranco – Forti, si vedano i toccanti racconti di Sonia Oberdorfer raccolti nella pubblicazione a cura di Baiardi M., Cecconi A., Sorri S., *La tela di Sonia...*, cit. Si faccia particolare riferimento al capitolo di Cecconi A., *Nella casa di zio Giorgio e zia Matilde. L'officina artistico – culturale del villino Serristori prima e dopo le leggi razziali*, pp. 31 – 52.

⁷³Per quanto riguarda la ricostruzione delle dinamiche di vendita della collezione Castelfranco si rimanda a Tori A., *Castelfranco, De Chirico e Siviero...* cit., e a Rasario G., *Le opere di Giorgio De Chirico nella collezione Castelfranco. L'affaire delle Muse Inquietanti*, in “Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico”, 5 – 6, 2005 – 2006, pp. 221 – 267.

⁷⁴Oggi segnalato in una collezione privata. Cfr. Tori A., *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, cit. p. 31.



Giorgio De Chirico, *Ritratto di Matilde Forti Castelfranco*, 1921 c., olio su tela, cm 34,5 x 28. Fonte immagine: A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2010.

Matilde Forti era cugina di Giorgio Castelfranco e apparteneva al ricco ramo della famiglia, i Forti – Castelfranco di Prato. Era lei la proprietaria del villino sul Lungarno Serristori a Firenze, che aveva acquistato nel 1919⁷⁵ dopo il matrimonio e, con ogni probabilità, era lei che pagò il mensile a De Chirico durante i soggiorni fiorentini dell'artista tra il 1921 e il 1924⁷⁶. Matilde, durante gli anni vissuti a Firenze, passava gran parte della giornata nel salotto del villino circondata dai quadri di De Chirico, disegnando e dipingendo, in compagnia dei figli e delle nipoti⁷⁷. Sarà lei stessa, secondo quanto riportato da Siviero, a donare, all'amico Rodolfo, in segno di riconoscenza per l'aiuto che egli aveva offerto a lei e alla sua famiglia durante i terribili momenti dell'emergenza bellica, il proprio ritratto, eseguito da De Chirico, insieme ad altri dipinti dell'artista, rimasti in possesso dei Castelfranco⁷⁸. Oggi tali opere trovano collocazione nel loro contesto di origine, quel luogo,

⁷⁵Tori A., *Castelfranco, De Chirico e Siviero...*, cit., p. 29.

⁷⁶I termini dell'accordo intercorso tra Castelfranco e De Chirico non sono noti, ma presumibilmente, in cambio di uno stipendio mensile, l'artista cedeva a Castelfranco tutta la sua produzione. *Ivi*, pp. 11 – 12.

⁷⁷Anche la cugina di Sonia Oberdorfer, Giuliana Castelfranco ha condiviso i suoi ricordi, dichiarando che nel villino sul Lungarno Serristori era un ambiente stimolante e vivace: “Cerano tutti i quadri di De Chirico, i quadri che ho sempre visto attaccati alle pareti, i cavalli, i cavalli sulla spiaggia. [...] Al piano di sopra c'è ancora il ritratto della zia Matilde”, Cecconi A., *Nella casa di zio Giorgio e zia Matilde. L'officina artistico – culturale del villino Serristori prima e dopo le leggi razziali*, in Baiardi M., Cecconi A., Sorri S., *La tela di Sonia...*, cit., pp. 36 – 37.

⁷⁸Per le altre opere di De Chirico provenienti dalla collezione Castelfranco e confluite nella raccolta Siviero, quali il *Ritratto di Elide* e un piccolo autoritratto di dubbia autenticità si rimanda a Tori A., *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, cit. Si vedano, inoltre: *l'Inventario dei mobili e degli oggetti di casa*, stilato da Siviero nel 1956 e di cui si conserva copia presso la Biblioteca di Casa Siviero; Sanna A., *Catalogo...*, 2003, op. cit., pp. 53 – 60. Inoltre, si veda anche la dichiarazione scritta, oggi conservata presso l'Archivio di Casa Siviero, che Matilde Forti rilasciava nel 1948 e

divenuto nel frattempo Museo di Casa Siviero, in cui vennero commissionate e realizzate, rappresentando in tal modo la testimonianza materiale di una parte della storia culturale della Firenze moderna.

Riprendendo il filo delle vicende che legarono Castelfranco e Siviero, è da considerare, quindi, il fatto che a partire dal settembre 1943, Siviero coordinava un gruppo di uomini che aveva lo scopo, secondo quanto da egli stesso raccontato⁷⁹, di controllare le attività del *Kunstschutz*, quindi tracciare gli spostamenti di convogli e mezzi sui quali le opere d'arte venivano trasportate dai tedeschi e, infine, informare gli Alleati affinché tali mezzi non venissero bombardati⁸⁰.

Secondo i racconti di Siviero, il Villino sul Lungarno Serristori divenne il “quartier generale” del suo gruppo. Tra le pagine dei libri della biblioteca di Castelfranco, Siviero e i suoi uomini avrebbero nascosto i documenti che erano riusciti a raccogliere infiltrandosi tra le fila dei nazisti. Le informazioni contenute in tali documenti sarebbero risultate poi utili nel recupero delle opere d'arte fuoriuscite illecitamente dall'Italia⁸¹. Non vi sono conferme, all'interno della documentazione ufficiale, circa tali affermazioni di Siviero⁸².

in cui affemava che il dipinto rappresenta il suo volto e che fu eseguito nel corso degli anni Venti presso la sua abitazione fiorentina.

⁷⁹Bottari F., *Rodolfo Siviero...*, cit., pp. 82-83. Non sono disponibili, attualmente, all'interno della bibliografia edita su Rodolfo Siviero riferimenti circa il ruolo che egli ebbe nella salvaguardia del patrimonio artistico toscano a partire dall'8 settembre 1943, se non: racconti e resoconti di sua stessa mano; i documenti conservati presso il suo archivio conservato in parte a Firenze, presso la biblioteca del Museo di Casa Siviero, e presso la Direzione Generale Archivi di Roma; alcuni sporadici documenti che si trovano nel Fondo Poggi presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine. Tali documenti saranno oggetto, nei capitoli quarto e quinto del presente elaborato, di una disamina più approfondita, tale da permettere un confronto parallelo tra il ruolo che effettivamente ebbe Siviero e quello di Castelfranco nella salvaguardia e recupero del patrimonio artistico italiano durante e dopo la Seconda guerra mondiale.

⁸⁰Siviero R., *La difesa delle opere d'arte: testimonianza su Bruno Becchi*, Accademia delle Arti di disegno, Firenze, 1976, pp. 75 e ss.

⁸¹Oggi quella documentazione è conservata nel cosiddetto Archivio Siviero presso la Direzione Generale degli Archivi a Roma. Hofacker in *Rückführung illegal verbrachter italienischer Kulturgüter nach dem Ende des 2. Weltkriegs. Hintergründe, Entwicklung und rechtliche Grundlagen der italienischen Restitutionsforderungen*, Berlino, 2004, precisamente nel capitolo *Italianische Restitutionsbemühungen 1945 – 1983 in Händen von Rodolfo Siviero*, pp. 26 – 48, esamina i documenti rilevando una doppia cifratura. Egli attribuisce la prima, in ordine cronologico, agli Alleati, rimarcando, inoltre, che la sottrazione di tali documenti da parte del gruppo guidato da Siviero non è mai stata confermata da alcuna fonte ufficiale.

⁸²*Ivi*, p. 8 e dello stesso autore *L'arte e il Nazismo. Esodo e ritorno delle opere d'arte italiane 1938-1963*, a cura di M. Ursino, ed. Cantini, Firenze, 1984, p. 42. Anche Bottari F., in *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi del più grande agente segreto dell'arte*, Roma, Castelvechi, 2013, basandosi principalmente sui diari dello stesso Siviero, riporta quanto sostenuto da Siviero.

A sostegno della tesi di Siviero è una testimonianza di Paolo Castelfranco che fornisce alcuni dettagli di quei momenti. Nel ricordo di quegli anni, infatti, egli afferma che Siviero aveva infiltrati nella Divisione Göring e allo stesso tempo tesseva buoni rapporti di collaborazione con gli Alleati. Per questo, secondo Paolo Castelfranco gli uomini di Siviero ebbero un ruolo fondamentale nell'individuazione dei luoghi dove i tedeschi portavano le opere e, poi, nella restituzione delle stesse. Egli conclude, quindi, affermando che “In quel momento tra i collaboratori più importanti di Rodolfo Siviero ci fu anche mio padre”⁸³. La cruciale cesura nella biografia di Giorgio Castelfranco, rappresentata dagli effetti che le leggi razziali ebbero sulla sua vita personale e professionale, ha prodotto anche una lacuna importante nella documentazione ufficiale. Non è stato, infatti, possibile reperire alcun documento ufficiale che attestasse quale potesse essere il ruolo di Giorgio Castelfranco in un ipotetico sostegno all'azione del gruppo di Siviero. Castelfranco aveva scelto per sé una particolare forma di “esilio in patria” scegliendo di non seguire i figli negli Stati Uniti, ma rimando in Italia ed esponendosi alle persecuzioni fascista prima e nazista poi. Di conseguenza, la documentazione, in particolare quella conservata presso l'Archivio personale di Castelfranco e presso l'Archivio di Stato a Roma, riprende a fornire informazioni significative solo a partire dal 1944, momento del reintegro di Castelfranco nell'amministrazione delle Belle Arti.

In seguito a questo periodo di allontanamento forzato, Castelfranco e Siviero collaborarono ancora nelle attività di recupero delle opere d'arte, in particolare in occasione della prima Missione italiana in Germania (1946 – 1947), alla quale entrambi presero parte e di cui avremo modo di trattare più diffusamente nel quinto capitolo.

Due personalità e soprattutto professionalità, quelle di Castelfranco e Siviero, molto diverse, sia dal punto di vista della formazione che per ciò che concerne i ruoli ufficiali ricoperti nel corso delle loro carriere. Come avremo modo di vedere più avanti, in special modo, nelle pagine dedicate al recupero delle opere d'arte dopo la fine del secondo conflitto mondiale, la letteratura prodotta sull'argomento ha attribuito, per parte italiana, praticamente ogni merito di tali recuperi a Rodolfo Siviero. Tali attribuzioni non sono di certo ingiustificate, dal momento che anche la stampa quotidiana scriveva molto in proposito e il nome e il volto di Siviero comparivano in quasi tutti i gli articoli. La questione dei recuperi era, come lo è ancora oggi, molto seguita dall'opinione pubblica, forse, anche a causa dei toni sensazionalistici che vennero e vengono usati tutt'oggi negli articoli di stampa quotidiana. Toni che sicuramente si addicono alla personalità di Siviero, che fu sempre alla

⁸³Archivio Siviero, Museo di Casa Rodolfo Siviero, cartella *Castelfranco*, lettera di Paolo Castelfranco ad Attilio Tori del 1° marzo 2009. Francesca Bottari nel suo libro dedicato a Siviero, non “esclude che sia proprio l'esperto e appassionato d'arte [Castelfranco], una delle anime ideatrici dell'attività segreta” guidata da Siviero, Bottari F., *Rodolfo Siviero...*, cit., p. 72.

ricerca di un qualche riconoscimento ufficiale, ma che, d'altra parte, poco avevano a che fare con Castelfranco.

Scandagliando la documentazione archivistica relativa al tema in oggetto, infatti, il nome di Castelfranco ricorre innumerevoli volte. Pochissimo, invece, lo si trova citato nella letteratura scientifica sull'argomento. Il presente elaborato, vuole, quindi, mettere in luce quelle che furono le capacità tecniche e professionali di Giorgio Castelfranco nell'ambito della salvaguardia e recupero delle opere d'arte durante e dopo la Seconda guerra mondiale. Capacità, come quelle di Castelfranco e di molti altri soprintendenti storici dell'arte, che, messe a disposizione non solo in tempo di guerra e quindi in uno stato di emergenza, ma anche in tempo di pace, hanno permesso prima di conoscere, poi di tutelare e ricostruire il patrimonio storico-artistico nazionale, senza sensazionalismi, ma con un'opera di tutela assidua e continuativa nel tempo.

2. *La tutela dei Beni culturali fra XIX e XX secolo*

Per poter affrontare il tema della protezione del patrimonio culturale attraverso i concitati eventi della Seconda guerra mondiale e del ruolo che in tale frangente ebbe Giorgio Castelfranco, ma anche per poter esaminare in maniera accurata quelle che furono le conseguenze di quegli stessi eventi sulla vita personale e professionale del soprintendente storico dell'arte, occorre soffermarsi sul contesto giuridico e amministrativo, nonché culturale e politico in cui Castelfranco operò.

Si ritiene, quindi, necessario accennare, nella prima parte del presente capitolo, ai processi storici e culturali che hanno trasformato il concetto di patrimonio culturale in epoca contemporanea e in un contesto sia internazionale che nazionale. Per quanto riguarda il caso particolare dell'Italia, è, inoltre, necessario soffermarsi sulle origini della normativa di tutela, quindi ricostruire le fasi della formazione di un'organizzazione amministrativa dei beni culturali a livello nazionale, fino a una loro definizione nei primi anni del Novecento.

In tale contesto si inserisce, infatti, l'operato di Giorgio Castelfranco in qualità di ispettore assegnato a diverse soprintendenze italiane durante gli anni Venti e Trenta del Novecento. In un momento in cui l'amministrazione delle Belle Arti andava definendosi, culminando nel nuovo ordinamento dato alle Soprintendenze e nelle leggi fondamentali di tutela con la riforma Bottai, si andavano precisando anche le modalità compilative del catalogo del patrimonio storico-artistico italiano, inteso quale strumento di indagine conoscitiva che doveva anticipare e indirizzare gli interventi stessi in materia di tutela. Partendo, quindi, da tale presupposto, che vede nel catalogo l'azione preliminare che precede i provvedimenti di tutela, il lavoro di catalogazione compiuto da Castelfranco durante i primi anni di servizio presso l'amministrazione delle Belle Arti rappresenta quell'accurata indagine conoscitiva del patrimonio storico-artistico e monumentale che ha fornito gli strumenti professionali necessari al soprintendente storico dell'arte per poter dare il proprio contributo nella salvaguardia e recupero di tale patrimonio intorno agli anni della Seconda guerra mondiale.

2.1. *La trasformazione del concetto di patrimonio culturale: il contesto internazionale tra dimensione identitaria e dimensione giuridica*

Tradizionalmente la nascita del concetto di patrimonio culturale materiale⁸⁴, per quanto riguarda la cultura occidentale, si fa risalire al Rinascimento. Nel XVI secolo furono lo Stato Pontificio e la politica papale di conservazione dei beni e dei siti archeologici, emersi dai resti della Roma antica, a elaborare una serie di disposizioni che sono state considerate come i primi sistematici interventi di tutela del patrimonio. D'altra parte, già nel Medioevo si era sviluppata una riflessione sulla salvaguardia e conservazione di oggetti investiti di un certo valore. Si trattava principalmente di beni a cui era stato attribuito un valore legato al culto religioso, come le reliquie sante, oppure di beni patrimoniali che si trasmettevano per via ereditaria di generazione in generazione⁸⁵.

Si arriverà, però, a definire il carattere pubblico del patrimonio soltanto all'avvento del XX. Il significato moderno di patrimonio deriva, infatti, da un'evoluzione storica del concetto stesso che ebbe inizio con la Rivoluzione francese e con l'affermarsi di una coscienza collettiva nel corso del XIX secolo. Proprio a partire dall'Ottocento, il patrimonio venne visto come portatore di memoria, testimonianza di un passato che contribuisce alla creazione dell'identità nazionale. Il patrimonio non era più proprietà di una sola famiglia, ma di un gruppo sociale e, a più ampio raggio, diventava bene della nazione⁸⁶. Dalla Rivoluzione francese in poi il patrimonio divenne oggetto di un forte sentimento di identificazione nelle nazioni europee, assumendo una funzione politica che portò anche all'adozione di regole di diritto. Vedremo nel paragrafo successivo come tale presa di coscienza, portò, nel caso specifico dell'Italia, dopo l'unificazione della nazione, a una riflessione, la quale ebbe come risultato l'elaborazione dei primi veri e propri codici di tutela. Inoltre, il XIX vide la diffusione capillare dell'istituzione del museo. Ruolo principale delle istituzioni museali, azione che sta alla base della loro stessa attività, è quello di catalogare i beni che costituiscono le collezioni. Fu proprio nel corso dell'Ottocento che emerse la presa di coscienza di tale ruolo e, di conseguenza, il principio secondo il quale per conoscere il patrimonio e riconoscersi in esso, occorre innanzitutto studiarlo⁸⁷.

⁸⁴Per una disamina più approfondita del tema della nascita ed evoluzione del concetto di patrimonio culturale, così come è stato concepito nel mondo cosiddetto occidentale, si veda Vecco M., *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano, Franco Angeli, 2007 e relativa bibliografia.

⁸⁵Babelon J-P., Chastel A., *La notion de patrimoine*, Parigi, Lévi, 1994, pp. 13-26 e 27-48.

⁸⁶Vecco M., *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, cit. p. 18.

⁸⁷Ivi, pp. 46-47.

2.2. Le origini della normativa di tutela in Italia

In Italia, dall'esperienza drammatica delle spoliazioni napoleoniche, di cui tratteremo in maniera più approfondita nel capitolo seguente dedicato proprio alla protezione del patrimonio culturale nei conflitti armati in epoca contemporanea, emerse con forza e urgenza la necessità di dotarsi di un sistema normativo che ponesse un freno alle dispersioni del patrimonio artistico italiano⁸⁸. Si rivelarono, in primo luogo, assolutamente necessari interventi di controllo capillare dei beni artistici mobili, per loro natura facilmente alienabili ed esportabili. Fu, quindi, durante l'epoca di Pio VII Chiaramonti, quindi nel corso del primo ventennio del XIX secolo, che si ebbe una maggiore attenzione alle politiche di tutela. Figura di spicco in questo contesto fu, accanto a Canova e Quatremère De Quincy, l'abate Carlo Fea⁸⁹, divenuto commissario alle Antichità e agli scavi nel 1800. Attento studioso e filologo della normativa di tutela recente, Fea pose al centro del proprio pensiero il concetto secondo il quale il bene culturale doveva essere riconosciuto come bene

⁸⁸Per una panoramica generale e di contesto sulle origini delle norme di tutela negli Stati italiani preunitari si veda Baldacci V., *Il sistema dei Beni culturali in Italia. Valorizzazione, progettazione e comunicazione culturale*, Giunti Editore, 2004; Bottari F., Pizzicannella F., *I beni culturali e il paesaggio: le leggi, la storia, le responsabilità*, Bologna, Zanichelli, 2007, pp. 115 – 137; Tosco C., *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Il Mulino, 2014. Per una disamina più approfondita del tema della tutela negli stati italiani preunitari, si rimanda, tra gli altri, a Condemi S., *Dal "decoro et utile" alle "antiche memorie". La tutela dei beni artistici e storici negli antichi Stati italiani*, 1987, Emiliani A., *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi Stati italiani 1571-1860*, Bologna, 1996 e Curzi V., *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna, Minerva Edizioni, 2004. Va, inoltre, precisato che la normativa di tutela all'interno dello Stato Pontificio annoverava una già secolare tradizione, che può essere fatta risalire alla bolla *Cum Almam nostram Urbem* del 28 aprile 1462 emanata da Pio II a tutela dei monumenti e dei ruderi antichi. Del 7 aprile 1474 è la bolla di Sisto IV che mirava a reprimere distruzioni, demolizioni e rovine dei beni culturali cittadini. Nel 1515 Leone X diede a Raffaello l'incarico di sorvegliare sul patrimonio della città di Roma. Gli statuti romani riformati nel 1580 da Gregorio VII ribadivano la competenza dei conservatori del popolo romano nella custodia degli antichi monumenti. Nel Seicento furono emessi diversi editti che disciplinavano la conservazione, circolazione, ritrovamenti e scoperte archeologiche: l'Aldobrandini del 1624; lo Sforza del 1646; il Barberini del 1655; gli Altieri del 1685 e 1686. Nel Settecento, i molti editti emanati (Spinola, Albani, Valenti) videro l'affermarsi del concetto secondo cui le spoglie del passato rappresentano fonte di studio per i maestri d'arte, ma sono anche attrazione per stranieri appassionati d'arte. Nascono in questo frangente le figure del Cardinale Camerlengo, dell'Ispettore di Belle Arti e del Commissario delle Antichità, incaricati di vigilare sugli oggetti d'arte, sugli scavi archeologici, le alienazioni e le esportazioni di beni di proprietà privata. Cfr. Pargagliolo L., *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte. Raccolta di leggi, decreti, regolamenti, circolari relativi alla conservazione delle cose d'interesse storico-artistico e alla difesa delle bellezze naturali*, Seconda Edizione, Vol. I, Roma 1932.

⁸⁹Pinelli A., *Storia dell'arte e cultura della tutela. Les "Lettres a Miranda", di Quatremère De Quincy*, in *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 8, 1978 – 79, pp. 43 – 62.

pubblico. Frutto degli studi e della concezione di Fea fu l'Editto del cardinale carmelengo Doria Pamphilj Landi, meglio conosciuto come Editto Doria Pamphilj⁹⁰. Tra i maggiori interventi previsti vi era l'estensione della normativa e della salvaguardia a tutto il patrimonio mobile, pubblico e privato. Inoltre, la formulazione di un elenco, di un inventario, di tutti i beni inalienabili, ivi compresi quelli conservati all'interno dei luoghi di culto, può essere considerata un primo importante passo verso la prassi della tutela preventiva⁹¹.

Seguì, nel 1820, l'Editto del cardinale vescovo di Frascati Bartolomeo Pacca⁹², che costituisce una pietra miliare nella legislazione di tutela del patrimonio storico-artistico. Interventi sicuramente innovativi dell'Editto Pacca furono: l'organizzazione su base territoriale di un'istituzione di controllo⁹³; l'introduzione della "esattissima nota", vale a dire di una prassi di inventariazione richiesta sia per i beni pubblici che privati; l'introduzione del tema del patrimonio culturale, estendendo le prassi di tutela anche alle testimonianze storiche e ai beni liturgici, questi ultimi considerati oltre il loro valore di oggetti utilizzati per le pratiche culturali. Al bene, quindi, viene riconosciuto un valore intrinseco ed è per questo soggetto a tutela.

La normativa dello Stato Pontificio rappresentò il modello a cui gli altri Stati italiani si rifecero nell'emettere loro provvedimenti di tutela. I diversi e innovativi aspetti introdotti dall'Editto Pacca vennero sviluppati secondo le diverse esigenze. Riadattati alle specificità dei territori e dei patrimoni esistenti su di essi, gli interventi di tutela ai monumenti e agli oggetti d'antichità ed arte negli Stati preunitari furono piuttosto diversificati. Ad ogni modo, molti di questi ebbero lo scopo di porre un freno all'esportazione illecita di opere d'arte, alienate, molto spesso, per somme irrisorie⁹⁴. Il Granducato di Toscana⁹⁵ e il Regno delle Due Sicilie⁹⁶ prevedevano interventi normativi di tutela dei rispettivi patrimoni storici e artistici, che tentavano di arginare il commercio dei reperti

⁹⁰Promulgato il 2 ottobre 1802. Per il testo completo dell'Editto si veda, Curzi V., *Bene culturale e pubblica utilità...*, cit.

⁹¹Emiliani A., *L'innovazione conservativa*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990.

⁹²Promulgato il 7 aprile del 1820. Anche in questo caso, per il testo completo si rimanda a Curzi V., *Bene culturale e pubblica utilità...*, cit.

⁹³Esempio per una tale amministrazione delle arti furono gli stessi francesi che aveva occupato lo Stato Pontificio negli anni del dominio napoleonico. Cfr. Curzi V., *Bene culturale e pubblica utilità...*, cit. Si rimanda inoltre a Parpagliolo L., *Codice delle antichità...*, cit., p. 35.

⁹⁴Haskell F., *La dispersione e la conservazione del patrimonio artistico*, in *Storia dell'arte italiana*, X, pp. 5 – 35. Si veda anche Giuffrida A., *Contributo allo studio della circolazione dei beni culturali in ambito nazionale*, Milano, 2008.

⁹⁵La Toscana fin dal XVI secolo aveva allineato la propria legislazione a quella pontificia, ma la grande svolta innovatrice avvenne grazie ad Anna Maria Ludovica, ultima erede del ramo granducale della famiglia de' Medici, la quale, nel 1737, lascia ai Lorena le immense collezioni medicee. Il cosiddetto "Patto di famiglia", che venne, quindi, stipulato, prevedeva il lascito alla sola condizione che le collezioni non venissero disperse, ma, anzi, rimanessero legate

archeologici rinvenuti durante gli scavi etruschi di Volterra del 1731 e in occasione della scoperta di Pompei ed Ercolano. Inoltre, le complesse normative del Granducato di Toscana e del Regno di Napoli, facendo propri i principi dell'Editto Pacca, introdussero il principio secondo cui i reperti archeologici fossero proprietà comune della società civile⁹⁷.

Esempio alternativo di tutela rispetto a quello rappresentato dallo Stato Pontificio erano i lineamenti legislativi costruiti dalla Repubblica di Venezia. Essi privilegiavano la conservazione attiva tramite la creazione di un laboratorio pubblico di restauro e la tutela attraverso il catalogo⁹⁸. Nel 1773, infatti, il Consiglio dei Dieci creava un organismo istituzionale che avesse lo specifico ruolo di salvaguardia dei beni artistici, affidando gli incarichi a personalità competenti come Anton Maria Zanetti. Egli ebbe, quindi, il compito di redigere il censimento dei dipinti di autori maggiori. Il lavoro di Zanetti e degli Ispettori a lui succeduti arginarono, in parte, vendite ed esportazioni illecite⁹⁹.

Anche i restanti Stati preunitari introdussero disposizioni di tutela nei confronti dei beni di interesse storico e artistico presenti sui loro territori. Faceva eccezione il Regno di Sardegna che, all'Unità d'Italia si rivelò essere lo stato con la normativa più debole in materia di tutela dei beni culturali. Lo Stato sabauda mancava completamente di disposizioni normative in questo ambito. Faceva eccezione il brevetto assunto da Carlo Alberto il 24 novembre 1832, con Regio Decreto¹⁰⁰, con cui si istituiva una consulta di esperti di Antichità e Belle Arti affinché questa proponesse soluzioni che garantissero il diritto alla ricerca e la tutela degli oggetti d'arte, senza però andare a ledere il diritto di proprietà che i privati esercitavano su di essi. Tale provvedimento faceva comunque sue alcune tra le più importanti motivazioni del chirografo del 1802. In particolare: si affermava la necessità di tutelare un patrimonio che procurava gloria a tutta l'Italia e che sarebbe servito a comprendere la storia del Paese.

Facendo un'analisi comparativa dei singoli provvedimenti adottati dagli stati preunitari emerge una comune attenzione a limitare la dispersione del patrimonio, motivo per il quale già dal Settecento si

alla città di Firenze, come beni di utilità pubblica, allo scopo di formare culturalmente i cittadini e di attrarre stranieri e turisti.

⁹⁶Re Carlo VII di Borbone, con la Prammatica LVII del 1755, cercava di arginare le dispersioni e i saccheggi a danno delle aree archeologiche di Ercolano e Pompei.

⁹⁷Nel 1822 Ferdinando I di Borbone emana un decreto che istituisce una Commissione di antichità e belle arti con l'incarico di selezionare i reperti che sarebbero confluiti nelle raccolte del Regio Museo di Capodimonte. Per una ricognizione del ruolo assunto dai musei nell'Italia dell'epoca, si veda il contributo di A. Emiliani, *Leggi, bandi e provvedimenti...*, cit.

⁹⁸Cfr. Speroni M., *La tutela dei beni culturali negli Stati italiani preunitari, I: L'età delle riforme*, Milano 1988.

⁹⁹Cfr. Haskell F., *La dispersione e la conservazione...*, cit., p. 20.

¹⁰⁰Regio Brevetto 24 novembre 1832.

erano eseguiti i primi censimenti di opere e oggetti d'arte e preziosi, stilando inventari, che in qualche modo rappresentavano gli antenati dei moderni elenchi. Si delinea, così, il principio secondo il quale tali beni censiti facessero parte di un patrimonio appartenente alla società pubblica¹⁰¹.

Una volta ottenuta l'unità politica dell'Italia, però, emerse la mancanza di una struttura generale e una legislazione organica di riferimento per la tutela del patrimonio culturale. Si doveva creare un'organizzazione centrale che potesse guidare le azioni di tutela su tutta la penisola. Le singole norme preunitarie, essendo nate e sviluppatesi in riferimento alle identità locali, risultavano difficilmente riconducibili ad una singola norma di carattere generale. Le difficoltà maggiori si riscontravano nel cercare di superare il particolarismo regionale, continuando comunque a riconoscere l'importanza dell'identità locale, ma anche nel trovare il giusto compromesso tra proprietà privata e interesse pubblico¹⁰². Lo *Statuto Albertino*, in piena coerenza con i principi liberali, confermava la non violabilità di "tutte le proprietà, senza alcuna eccezione"¹⁰³. Furono, inoltre, cancellati dal *Codice Civile* del 1865 il fedecommesso e il maggiorascato, i quali erano già stati aboliti durante l'occupazione francese e reintrodotti da Pio VII, proprio per garantire l'integrità delle collezioni d'arte e dei patrimoni familiari. Secondo questi principi, infatti, chi esercitava la proprietà su una collezione artistica non poteva smembrarla e venderne una parte. Era, quindi, tenuto alla sua conservazione. La collezione così veniva trasmessa integra agli eredi. L'abolizione dei vincoli fidecommissari era rischiosa per due aspetti: in prima istanza perché avrebbe potuto compromettere la conservazione delle collezioni; poi perché sarebbe stato difficile mantenere le stesse sul territorio nazionale¹⁰⁴.

Un primo cambiamento in questo senso si ebbe già con la legge 25 giugno 1865, n. 2359, che determinava l'espropriazione, da parte dello Stato, di beni privati per causa di pubblica utilità. Le

¹⁰¹ Giuffrida A., *Contributo allo studio...*, cit., p. 9: "La storiografia richiama gli editti Doria e Pacca. Sempre nell'intento di limitare le esportazioni di oggetti d'arte e di antichità oltre i confini dello Stato pontificio, si pervenne addirittura al principio, assai moderno, secondo cui era proprio l'intero patrimonio culturale del Paese a dover essere tutelato (non più quindi limitatamente ai soli "capolavori"), esteso ora sino a ricomprendere minori espressioni artistiche, parimenti rappresentative della storia della civiltà".

¹⁰² Per una disamina dell'argomento relativo alle norme di tutela nell'Italia post-unitaria, si rimanda a Ragusa A., *Alle origini dello Stato contemporaneo. Politiche di gestione dei beni culturali e ambientali tra Ottocento e Novecento*, Franco Angeli, Milano, 2011 e Sisinni F., *Alla festa di Olimpia. Storia del Bello, dell'Arte e della Tutela del patrimonio culturale e ambientale*, Firenze, Le Monnier, 2001.

¹⁰³ *Statuto del Regno* o *Statuto Fondamentale della Monarchia di Savoia*, noto come *Statuto Albertino* adottato dal Regno di Sardegna il 4 marzo 1848 a Torino, art. 29.

¹⁰⁴ Per una considerazione più puntuale si veda Volpe G., *Manuale di legislazione dei beni culturali*, Padova, Cedam, 2007, pp. 59 e ss.

disposizioni che avvero abolito fedecommesso e maggiorascato, vennero sospese per il territorio di Roma e provincia nel 1870¹⁰⁵. L'anno successivo la legge De Falco¹⁰⁶ sanciva l'inalienabilità ed indivisibilità delle collezioni romane "finché non sia per Legge speciale altrimenti provveduto"¹⁰⁷. In questo modo la legislazione preunitaria sopravviveva, ma si attendeva comunque un provvedimento che disciplinasse organicamente la materia e che tardava ad arrivare.

Tra la fine del XIX e l'inizio del XX secolo, l'Italia fu soggetta a numerose esportazioni illecite. Tra queste, emblematica è la vendita (1891) di un cospicuo numero di opere della collezione del principe Maffeo Barberini Colonna di Sciarra al marchese Alessandro De Ribiers, il quale le esportò in Francia¹⁰⁸. Abbiamo riportato solo il caso più eclatante di esportazione illecita, ma la questione della circolazione dei beni artistici sollevò un acceso dibattito¹⁰⁹. I vari ministri della Pubblica Istruzione¹¹⁰, nonché personalità eminenti della cultura italiana, fornirono il proprio contributo.

Come vedremo più avanti, approfondendo la questione della catalogazione, proprio nella seconda metà del XIX secolo venne avviato un imponente lavoro di censimento del patrimonio ad opera dei due conoscitori, Giovanni Battista Cavalcaselle¹¹¹ e Giovanni Morelli¹¹². Dato il pericolo di

¹⁰⁵Regio Decreto 27 novembre 1870, n. 6030.

¹⁰⁶Legge 28 giugno 1871, n. 286, conosciuta come Legge De Falco perché promulgata su proposta del ministro di Grazia e Giustizia Giovanni De Falco.

¹⁰⁷Ivi, art. 4.

¹⁰⁸Cfr. Frigo M., *La protezione dei beni culturali nel diritto internazionale*, Giuffrè, Milano, 1986, pp. 18 e ss.

¹⁰⁹Cfr. Volpe G., *la parabola della tutela artistica italiana da Carlo Fea a Giovanni Rosadi*, postfazione ad Emiliani A., *Leggi, bandi, provvedimenti...*, cit., p. 259.

¹¹⁰La tutela del patrimonio culturale era inizialmente competenza del Ministero degli Interni. Nel 1865, fino al 1975 (anno di nascita del MiBac – Ministero per i Beni e le Attività Culturali), fu attribuita al Ministero dell'Istruzione Pubblica.

¹¹¹Giovan Battista Cavalcaselle nacque il 22 gennaio 1819 a Legnago e ivi morì il 31 ottobre 1897. Studiò pittura a Venezia; per recarsi poi a Padova e diventare ingegnere. Seguì ben presto la sua inclinazione agli studi della critica d'arte visitando la Lombardia, la Toscana e Roma. Fu a Monaco (1846) dove fece la conoscenza del suo futuro amico e collaboratore Giuseppe Archer Crowe, giornalista inglese e pittore mancato anche lui. Tornato in Italia (1848), prese parte ai moti rivoluzionari. Arrestato dagli Austriaci fu esiliato e passò prima in Francia, poi a Londra, ove rivide il Crowe. Dopo altri viaggi attraverso l'Olanda, il Belgio, Parigi e la Spagna, si ristabilì in Italia (post 1860). Pubblicata (1863) la monografia *Sulla conservazione dei monumenti e oggetti di belle arti*, fu nominato ispettore di belle arti presso il Ministero della pubblica istruzione, ufficio che tenne fino al 1895. Cfr. *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 22, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979. Per un più accurato profilo del Cavalcaselle si veda Levi D., *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte in Italia*, Einaudi editore, Torino 1988 e il più recente Gregori M., *La figura del conoscitore* in Caglioti F., De Marchi A., Nova A., a cura di, *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, Milano, Officina Libraria, 2018.

dispersione del patrimonio artistico religioso degli enti soppressi, il ministro De Sanctis incaricò proprio Cavalcaselle e Morelli di effettuare l'opera di catalogazione di tutti gli oggetti d'arte esistenti all'interno delle chiese e degli enti religiosi, presenti sul territorio di Umbria e Marche¹¹³. Nonostante il contributo di Cavalcaselle, frutto del lavoro svolto con Morelli, *Sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti di Belle Arti e sulla riforma dell'insegnamento accademico* del 1862¹¹⁴, fornisse informazioni e suggerimenti utili circa la catalogazione e il controllo del patrimonio, non vi era un criterio univoco, adattato e adattabile a tutto il territorio nazionale (la stessa opera di Cavalcaselle e Morelli era limitata all'area geografica compresa da Umbria e Marche).

Il ministro Cesare Correnti, con un disegno di legge del 1872, pose l'attenzione sull'esigenza di rivedere la posizione politica assunta nei confronti della tutela del patrimonio culturale. La visione politica dei beni culturali di allora era una visione elitaria, dove organizzazione istituzionale e amministrativa delle belle arti era affidata ad una *élite* di intellettuali-burocrati. Ecco, allora, che, per quanto riguarda l'organizzazione amministrativa, nel 1874 il ministro Cantelli istituiva le Commissioni conservatrici dei monumenti e delle opere d'arte¹¹⁵. L'anno seguente, il successore di Cantelli, Ruggero Bonghi, creò le figure degli Ispettori onorari e istituì, presso il Ministero della Pubblica Istruzione, la Direzione Generale degli Scavi e dei Musei. Il primo Direttore Generale fu Giuseppe Fiorelli, archeologo, che nel 1881 pubblicava una raccolta dei provvedimenti preunitari in

¹¹²Nato a Verona il 25 febbraio 1816 da una famiglia pretestante di origine svizzera. Si laureò in medicina a Monaco. Pur non esercitando mai la professione, la sua formazione influì sull'approccio utilizzato nella sua attività di critico d'arte e nell'elaborazione del metodo attributivo sperimentale delle opere pittoriche per il quale è noto.

Fu eletto deputato per la città di Bergamo (1860-1870). Fu incaricato, insieme a Cavalcaselle, di catalogare gli oggetti d'arte dei conventi soppressi delle Marche e dell'Umbria (1861). Allo stesso tempo ricevette da Francesco De Sanctis, diventato ministro della pubblica istruzione, il compito di indagare sulla situazione dell'Accademia di belle arti di Firenze, partecipando anche alla commissione incaricata di formulare un progetto di legge sulla conservazione dei beni artistici. Senatore del Regno d'Italia nel 1873 per meriti patriottici, continuò la sua attività come consulente e catalogatore di beni artistici, diventando poi presidente del Comitato centrale per la conservazione delle belle arti. Morì il 28 febbraio del 1891. Cfr. Wind E., *Arte e anarchia*, Milano 1972, pp. 52-75 e 166-68; Ginoulhiac M., *Giovanni Morelli. La vita*, in "Bergomum", XXXIV, n. 2, 1940 pp. 51-74; Ginzburg C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi e spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 158-165. Si rimanda, inoltre al recente contributo di Jaynie Anderson, *La vita di Giovanni Morelli nell'Italia del Risorgimento*, Officina Libraria, 2019.

¹¹³Cfr. Levi D., *Cultura e politica della tutela nella storia italiana: l'apporto di due funzionari nella seconda metà dell'Ottocento*, in Ragusa A., a cura di, *La Nazione allo specchio*, Roma, Piero lacaita Editore, 2012, pp. 11 – 29.

¹¹⁴Cfr. in "Rivista dei Comuni Italiani", III, fasc. IV, V, VI, 30 aprile, 31 maggio e 30 giugno 1863.

¹¹⁵Decreto Regio 7 agosto 1874, n. 2032. Per una più ampia disamina della nascita e riforma del servizio di tutela dei monumenti si rimanda a Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P., *Monumenti e istituzioni. Parte I: La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860 – 1880*, Firenze, Alinea editrice, 1987.

materia di tutela¹¹⁶. Si deve, inoltre, a Fiorelli la riorganizzazione dell'amministrazione periferica e l'avvio di una catalogazione completa, che comprendesse tutti i beni presenti sul territorio, ivi compresi quelli di proprietà privata¹¹⁷.

La prima legislazione nazionale arriverà, però, solo con la cosiddetta legge Nasi del 1902¹¹⁸ e la legge Rava – Rosadi del 1909¹¹⁹. La legge del 1902, pur acquistando, infine, valore sull'intero territorio nazionale e introducendo la cosiddetta dichiarazione di antichità e pregio, non rappresentava ancora un concreto strumento per arginare la dispersione del patrimonio. Fu necessaria, appena un anno dopo, un'altra legge che andasse a controllare severamente l'esportazione¹²⁰. Le ancora evidenti carenze delle disposizioni in maniera di tutela, condussero al fruttuoso dibattito che ebbe come risultato la legge del 1909. La legge 1902 testimonia, quindi, quanto si stesse diffondendo una più profonda consapevolezza circa i temi della salvaguardia e della tutela del patrimonio culturale.

I primissimi anni del Novecento, per quanto riguarda la tutela del patrimonio culturale e delle bellezze naturali, sono indissolubilmente legati ai nomi di Luigi Rava¹²¹, Corrado Ricci¹²² e

¹¹⁶Fiorelli G., *Leggi, Decreti, Ordinanze e provvedimenti generali emanati dai cessati Governi d'Italia per la Conservazione dei Monumenti e le esportazioni delle opere d'arte*, Roma, 1881.

¹¹⁷Cfr. Assini N., Cordini G., *I beni culturali e paesaggistici. Diritto interno, comunitario comparato e internazionale*, Padova, Cedam, 2006, pp. 8 – 9. Per una più ampia argomentazione sul dibattito che vedeva contrapporsi la difesa della proprietà privata da parte del ceto borghese e le esigenze di tutela del patrimonio culturale, si rimanda a Ragusa A., *La Nazione allo specchio. La gestione dei beni culturali ed ambientali e le origini dello stato contemporaneo*, in Id., *La Nazione allo specchio*, cit., pp. 155 – 164.

¹¹⁸Legge 12 giugno 1902, n. 185. Promulgata su disegno di legge Gallo, verrà integrata con il Regio Decreto del 17 luglio 1904, n. 431. In proposito si veda Balzani R., *La legge inutile del 1902*, in *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'età giolittiana*, Bologna, Il Mulino, 2003, pp. 39 – 45.

¹¹⁹Legge 20 giugno 1909, n. 364. Per approfondimenti circa la legge del 1909, si rimanda a Balzani R., *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'età giolittiana*, Bologna, Il Mulino, 2003.

¹²⁰Legge 27 giugno 1903, n. 242. Per una ulteriore disamina si veda Emiliani A., *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974, p.60 e ss.

¹²¹Luigi Rava nacque a Ravenna il 29 novembre 1860. Dotato di una solida cultura giuridica, storica ed economica, fu docente presso le facoltà di Siena, Pavia e Bologna. Fu impegnato sul fronte del rinnovamento dell'amministrazione italiana e su quello della salvaguardia di arte e paesaggio. Rava fu Senatore (dal 1920), consigliere di Stato (1915 – 1930), Ministro della Pubblica Istruzione (1906 – 1909). Fu, anche, presidente del Consiglio provinciale di Ravenna per trent'anni, nonché della Società Dante Alighieri, del Comitato nazionale per la storia del Risorgimento per le cui edizioni curò le opere di Giuseppe Garibaldi, della Deputazione di storia patria per la Romagna, commissario generale dell'ENIT (Ente Nazionale Italiano per il Turismo) e sindaco di Roma (1920 – 1921), città in cui morì il 12 maggio 1938. Cfr. Meniconi A., *Rava, Luigi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 86, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani, 2016. Inoltre, si veda Balzani R., *Per le antichità e le belle arti...*, cit., in particolare *Luigi Rava e la legge sulla Pineta di Ravenna*, pp. 19 - 25 e relativa bibliografia.

Giovanni Rosadi¹²³. L'impegno di Rava nel campo è riconosciuto soprattutto nell'approvazione, a sua iniziativa, della legge 16 luglio 1905 n. 441, provvedimento sulla tutela della Pineta di Ravenna, che costituì, sia pur in ambito locale, un esempio di tutela del paesaggio, sancendo l'inalienabilità dell'area. La legge del 1905 fu un importante passo verso una vera e propria legislazione a tutela del paesaggio, che arrivò con la legge Bottai del 1939.

La *Legge per gli Uffici e il Personale delle Antichità e Belle Arti* del 27 giugno 1907 vide la piena collaborazione delle tre importanti personalità: essa, infatti, fu proposta dalla Commissione nominata dal Ministro della Pubblica Istruzione Luigi Rava, a cui presero parte il Direttore Generale delle Antichità e Belle arti, Corrado Ricci, e il deputato Giovanni Rosadi. Nel 1907 arrivò anche la legge n. 500 del 14 luglio, proposta da Rava su spinta di Ricci, che istituiva un "Monte per le Belle Arti", vale a dire un fondo di cinque milioni di lire a disposizione per le Belle Arti. Un'elargizione che sanciva, così, un importante cambiamento di rotta nella gestione economica del patrimonio culturale.

¹²²Corrado Ricci nacque a Ravenna il 18 aprile 1858. Bibliotecario per un decennio (dal 1882 al 1892), resse la Galleria Estense di Modena (dal 1894 al 1898); investito del grado ufficiale di direttore di Musei, Gallerie e Scavi (1895), fu messo a capo della sovrintendenza speciale per i monumenti di Ravenna (1897); salì al vertice della Pinacoteca di Brera (1898); ascese a quello dei musei e della galleria nazionale di Firenze (1903). Fu a capo della direzione di Antichità e Belle Arti del ministero della Pubblica Istruzione (1906). Fu eletto consigliere del Comune di Roma (1920), nominato assessore per le Antichità, Belle Arti e Giardini e socio dell'Accademia dei Lincei (dal 1921). Nominato senatore (1923), lo studioso fu insediato a capo della Commissione centrale per le Antichità e Belle Arti (ritrasformata in Consiglio superiore il 4 gennaio 1929); divenne vicepresidente della Commissione per i lavori di redenzione del Foro di Augusto; fu posto al vertice di quella per il recupero delle navi di Nemi (1926) e fu inoltre membro di quelle per la ristrutturazione di Palazzo Venezia e per la sistemazione del Circo Massimo. Portò a termine sia il ripescaggio delle navi sia lo sventramento dei Fori Imperiali (1932). Morì a Roma, il 5 giugno 1934. Cfr. S. Sicoli, *Corrado Ricci*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti...*, cit., pp. 510 – 527. Per un adeguato profilo di Corrado Ricci, cfr. tra gli altri, Regio Istituto di Architettura e di Storia dell'Arte, a cura di, *In memoria di Corrado Ricci*, arti Grafiche F.lli Palombi, Roma 1935; Domini D., *Corrado Ricci nella cultura italiana tra Otto e Novecento*, in *Studi Romagnoli*, XXXVII, 1986, p. 139 e ss; Emiliani A., *Le Belle Arti davanti al nuovo secolo: le Soprintendenze, il funzionario tecnico – scientifico e l'opera di Corrado Ricci (1906-1915)*, in *Atti dei Convegni dei Lincei*, 152, *I Beni Culturali: istituzioni ed economia* (Roma, 20 maggio 1998), Acc. Naz. Lincei, 1999.

¹²³Giovanni Rosadi nacque a Lucca nel 1862, Studiò a Pisa ed esercitò avvocatura a Firenze, dove fu Consigliere Comunale (1895 – 1898). Fu deputato (1903 – 1924) e sottosegretario al Ministero della Pubblica Istruzione (1914-1916 e 1920-1922). Fu sempre grande difensore delle Belle Arti e delle bellezze naturali. Cfr. Volpe G., *La parabola della tutela...*, cit., pp. 257 – 284; Balzani R., *Per le antichità e le belle arti...*, cit., pp. 13 – 17; Ceccuti C., *Un parlamentare fiorentino in età giolittiana: Giovanni Rosadi* in "Rassegna Storica Toscana", a. XXVII, n. 1, 1981, pp. 73 – 96.

La sospirata legge del 1909 fu di fondamentale importanza, giacché essa ha tracciato le linee portanti della moderna disciplina di tutela. Vogliamo introdurre le motivazioni di tale importanza attraverso le parole di Roberto Balzani:

La storia della legge n. 364 del 20 giugno 1909 «Per le antichità e le belle arti» vale la pena di essere raccontata per una serie di buoni motivi. Il primo, intrinseco alla materia che disciplina, risiede nell'istituzione di un sistema di vincoli più forti a tutela del patrimonio culturale nazionale, ed in particolare dei beni mobili ed artistici. Il secondo, più generale, riguarda il rapporto fra pubblico e privato nella sensibilità dell'opinione pubblica e della classe dirigente d'inizio secolo. [...]¹²⁴

La legge introdusse per la prima volta la dizione di “cose mobili o immobili di interesse storico, archeologico o artistico”, circoscrivendo, così, quali fossero i beni da sottoporre a tutela e distinguendo i beni mobili e immobili, quindi anche gli enti preposti alla salvaguardia degli uni o degli altri. La legge introduceva, inoltre, la inalienabilità del patrimonio culturale. I beni, o meglio, le “cose” che fossero di proprietà dello Stato o di altri enti pubblici o morali erano sottoposte a vincolo. Il vincolo, che la legge ridefiniva “notifica”, era lo strumento giuridico che richiedeva l'osservanza di una serie di comportamenti da parte di soggetti privati, detentori o proprietari di “cose di importante interesse artistico o storico”, in virtù di un interesse pubblico. Lo Stato può, in questo senso, far valere il diritto di prelazione, come strumento che andasse ad arginare la dispersione del patrimonio per alienazione ed esportazione. Infine, la norma e il suo regolamento attuativo del 1913¹²⁵ sancivano la nascita delle Soprintendenze ai monumenti, archeologiche e di quelle preposte alle gallerie; viene ribadita l'esigenza di un catalogo dei monumenti e delle opere d'arte di proprietà statale, con una regolamentazione che renda il lavoro uniforme per tutti gli inventari nazionali.

Il 23 giugno 1912 venne emanata d'urgenza, per salvare Villa Aldobrandini a Roma e altre ville storiche della città, la legge n. 688, che includeva nella giurisdizione della tutela anche le ville, i parchi e i giardini di interesse storico o artistico. Disponendo, così, un provvedimento per la

¹²⁴Balzani R., *Per le antichità e le belle arti...*, cit., p. 11. Qui l'autore in note rimanda, “per un primo approccio alla legge del 1909”, a Volpe G., *La parabola della tutela...*, cit., pp. 257-284; Bolognesi C., *Belle arti, patrimonio e legislazione: Ricci, Rosadi e la stagione giolittiana*, in Varni A., a cura di, *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Longo, 2002, pp. 7-52.

¹²⁵Regio Decreto del 30 gennaio 1913, n. 363.

protezione delle bellezze naturali, si dava vita ad un primo embrione della legge poi varata in merito dieci anni dopo. Rava e Rosadi si erano già fatti estensori della legge n. 441 del 16 luglio 1905 con la quale, per la prima volta, veniva sancita l'inalienabilità di un'area di interesse paesaggistico, vale a dire la pineta di Ravenna¹²⁶. Al dibattito sulla tutela e salvaguardia prese parte anche Benedetto Croce, il quale fu alla guida del dicastero della Pubblica Istruzione, nel quinto e ultimo governo Giolitti, dal 1920 al 1921. Egli presentò, nella seduta del 25 settembre 1920 in Senato il disegno di legge *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*¹²⁷, divenuto poi legge 11 giugno 1922, n. 778, prototipo di un regime amministrativo vincolistico che sarà alla base delle leggi Bottai sulle cose d'arte e i beni culturali del 1939¹²⁸. La legge del 1922 sottoponeva, quindi, a tutela "le cose immobili la cui conservazione presenta un notevole interesse pubblico a causa della loro bellezza naturale o della loro particolare relazione con la storia civile e letteraria. Sono protette altresì dalla presente legge le bellezze panoramiche" (Art. 1). Anche in questo caso sono anteposti gli interessi di pubblica utilità rispetto alla proprietà privata: i beni di interesse paesaggistico sono soggetti a notifica, la quale deve essere trascritta dai "proprietari possessori o detentori a qualsiasi titolo degli immobili quali siano stati oggetto di detta dichiarazione" nei registri catastali (Art. 2). In virtù del principio di pubblica utilità e pubblico godimento, l'articolo 4 della norma stabiliva che "nei luoghi nei quali si trovano cose immobili soggette alle disposizioni della presente legge, nei casi di nuove costruzioni, ricostruzioni ed attuazioni di piani regolatori possono essere prescritte dall'autorità governativa le distanze, le misure e le altre norme necessarie, affinché le nuove opere non danneggiano lo aspetto e lo stato di pieno godimento delle cose e delle bellezze panoramiche"¹²⁹.

¹²⁶Cfr. Balzani R., *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'età giolittiana*, Bologna, Il Mulino, 2003 pp. 19-25.

¹²⁷Disegno di legge 204 del 1920.

¹²⁸Balzani R., *Per le antichità e le belle arti...*, cit., pp. 111-112.

¹²⁹Per un'ulteriore disamina dell'argomento si rimanda, tra gli altri, a: Falcone N. A., *Il paesaggio italiano e la sua difesa. Studio giuridico-estetico*, Firenze, 1914; Parpagliolo L., *Del fondamento giuridico della legge in difesa delle bellezze naturali*, in AA. VV., *La difesa delle bellezze naturali in Italia*, Roma, 1923; Ragusa A., *Alle origini dello Stato contemporaneo...*, cit.; Volpe, *Manuale di diritto dei beni culturali. Storia e attualità*, Padova, 2007, pp. 93-94.

2.3. L'organizzazione amministrativa delle Belle Arti dai primi del Novecento alla Seconda guerra mondiale

Per poter affrontare l'argomento dell'amministrazione delle Belle Arti nei primi anni del Novecento, occorre tornare agli ultimi decenni del XIX secolo e ai primi tentativi di riorganizzazione dopo l'Unità d'Italia. In particolare, i primi mutamenti di carattere sostanziale si registrarono intorno alla seconda metà degli anni '70 dell'Ottocento con il Regio Decreto del 7 agosto 1874¹³⁰ che istituiva, su tutto il territorio nazionale, le Commissioni conservatrici dei monumenti e delle opere d'arte le quali rimasero praticamente immutate fino al 1907. Inoltre, l'intervento normativo del 1874 tramutava la Giunta Consultiva di storia, archeologia e paleografia in Consiglio Centrale di archeologia e di belle arti¹³¹.

Il Ministro Ruggero Bonghi, con decreto del 28 marzo 1875, creava gli Ispettori onorari e istituiva, presso il Ministero della Pubblica Istruzione, la Direzione centrale degli Scavi e dei Musei, trasformata poi dal Ministro Guido Baccelli in Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti. Il primo Direttore Generale fu l'archeologo Giuseppe Fiorelli (1881).

Nel 1884 sotto il Ministero di Michele Coppino vennero istituiti l'Ispettorato agli Scavi e ai Monumenti e le Delegazioni Regionali per i Monumenti Nazionali, i quali avevano il compito di redigere la riforma dell'Elenco dei Monumenti Nazionali¹³². I delegati avrebbero dovuto anche vigilare sui monumenti censiti e indicare le opere per le quali fosse stato necessario un intervento di messa in sicurezza, svolgendo, quindi, non solo compiti di catalogazione, ma anche di conservazione. A Paolo Boselli si deve, invece, l'istituzione nel 1889 di dodici *commissariati per le antichità e le belle arti*, trasformati nel 1891 da Pasquale Villari in undici *uffici regionali per la conservazione dei monumenti*. La Direzione Generale venne smantellata e divisa in Direzione per l'Arte Antica e in Direzione per l'Arte Contemporanea¹³³.

¹³⁰Cfr. Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P., *Monumenti e istituzioni...*, cit. Si veda, inoltre, Leonardi V., *L'organizzazione generale delle amministrazioni*, relazione al 1° Convegno degli Ispettori Onorari dei Monumenti e Scavi, in "Bollettino d'Arte", XI-XII, anno VI, novembre-dicembre 1912, pp. 418 e ss e Volpe G., *Manuale di legislazione...*, cit., pp. 73 e ss.

¹³¹Cfr. Grifoni P., *La fase di decollo del servizio di tutela: dall'eredità preunitaria alle Commissioni conservatrici (1860-1880)*, in Bertelli L., Mazzei O., a cura di, *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro del suo tempo*, Milano, Franco Angeli editore, 1986.

¹³²Decreto Ministeriale 27 novembre 1884, attuato con Circolare del 6 giugno 1885, n. 775.

¹³³Regio decreto del 28 giugno 1891, n. 392.

Fu con il regolamento attuativo della legge n. 185 del 1902 e della legge del 1903, n. 242¹³⁴ che emerse l'urgenza di riorganizzare gli uffici. La proposta di Regolamento, presentata da un gruppo di esperti a cui presero parte, tra gli altri, Adolfo Venturi e Corrado Ricci, prevedeva la sostituzione degli uffici regionali, qui già definiti, sul modello di Ravenna¹³⁵, in "Sovrintendenze" e divisi in tre categorie: ai monumenti; agli scavi, musei e oggetti di antichità; alle gallerie e agli oggetti d'arte (art. 1). Il capo II del *Regolamento* indicava anche quale fosse il personale addetto agli uffici delle Soprintendenze suddividendolo in categorie. La norma prevedeva la seguente suddivisione: "A. Sovrintendenti sugli scavi, sui musei e sugli oggetti d'antichità, e Sovrintendenti sulle gallerie e sugli oggetti d'arte; B. Sovrintendenti sui monumenti; C. Ispettori; D. Architetti; E. Disegnatori; F. Segretari e vice-segretari; G. Soprastanti; F. Custodi" (art. 16). Erano, inoltre, previste le figure degli Ispettori onorari, che, presenti in ogni capoluogo di provincia, vigilavano "sui monumenti e sugli oggetti di antichità o di arte esistenti nella provincia o nel territorio di loro giurisdizione" (art. 39). I soprintendenti e il personale tecnico e amministrativo dovevano essere assunti per concorso, così da garantire la presenza di personale qualificato. Rimaneva in atto la pratica della chiamata diretta solo per il personale di custodia e di servizio. Era prevista l'istituzione anche di Uffici per l'esportazione di oggetti d'arte e d'antichità nei quali avrebbero prestato servizio soprintendenti, architetti e ispettori residenti nei centri maggiori, dove avrebbero trovato sede tali uffici. Si prevedeva, inoltre, di sostituire le Commissioni Conservatrici provinciali con le Commissioni Regionali e la Giunta Superiore per la Storia e l'Archeologia con la Commissione Centrale per i monumenti e le opere di antichità e arte. La proposta di Regolamento venne sottoposta a varie modifiche. Il cambiamento di maggior rilievo e che mosse molte critiche fu quello di prevedere la nomina dei soprintendenti non per concorso ma per incarico diretto del Ministro. Inoltre si criticava la limitata autonomia dei soprintendenti rispetto agli organi consultivi, il carattere regionale delle soprintendenze, il diritto di acquisto di oggetti d'arte e di antichità¹³⁶. La generale inadeguatezza del Regolamento n. 431 del 1904, portò ad avviarne una profonda revisione.

Frutto del lavoro della Commissione nominata dall'allora Ministro Luigi Rava, presieduta dal senatore Cavasola e alla quale presero parte Corrado Ricci e Giovanni Rosadi, fu la *Legge per gli Uffici e il Personale delle antichità e Belle Arti* del 27 giugno 1907, n. 386, che rimpiazzò gli antichi uffici locali con soprintendenze di cui confermava l'articolazione in tre rami, per competenze: ai monumenti; agli scavi e ai musei archeologici; alle gallerie, ai musei medioevali e

¹³⁴Regio decreto del 17 luglio 1904, n. 431, *Regolamento per la esecuzione della legge sulla conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte*.

¹³⁵Quella di Ravenna fu la prima Soprintendenza istituita in Italia con Regio Decreto del 2 dicembre 1897, n. 496. Il suo primo direttore fu Corrado Ricci.

¹³⁶Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P., *Monumenti e istituzioni...*, cit., p. 188.

moderni e agli oggetti d'arte. Gli uffici dovevano essere il più possibile decentrati sul territorio di modo da averne un maggior controllo ed esercitare una più forte azione di tutela nelle zone periferiche del Regno. Si abbandonava, così, la distinzione per regioni, individuando, invece, aree più omogenee dal punto di vista della storia artistica di quei territori.

Le Soprintendenze ai monumenti trovavano sede a Torino, Genova, Milano, Verona, Venezia, Ravenna, Bologna, Firenze, Siena, Perugia, Ancona, Roma, Napoli, Bari, Reggio Calabria, Palermo, Siracusa, Cagliari. Le Soprintendenze agli scavi archeologici, invece, furono istituite a Torino, Parma, Pavia, Padova, Bologna, Ancona, Firenze, Roma, Napoli, Reggio Calabria, Taranto, Palermo, Siracusa, Cagliari. Infine, le Soprintendenze alle gallerie trovarono sede a Torino, Milano, Venezia, Bologna, Parma, Roma, Napoli, Firenze, Ancona, Siracusa, Palermo, Cagliari, Perugia, Bari, Reggio Calabria.

Per quanto riguarda il personale addetto, la nuova normativa ampliava le funzioni degli Ispettori onorari (Capo V) e rivedeva le categorie stabilite dalla precedente legge del 1902¹³⁷. Venivano chiariti i ruoli di soprintendenti e direttori, stabilendo che i primi fossero responsabili dell'indirizzo scientifico e del coordinamento dei vari istituti, mentre al direttore spettava la custodia e l'amministrazione di monumenti, musei e scavi. In molti casi, in realtà, la teoria venne disattesa e la figura del soprintendente coincise con quella del direttore dell'istituto di maggior rilevanza presente sul territorio di competenza. Venne stabilito che le assunzioni del personale avvenissero esclusivamente per concorso, bloccando la prassi, fino ad allora invalsa, delle chiamate dirette (art. 27).

Le Soprintendenze dovevano essere coadiuvate nel loro ruolo di tutela dagli Ispettori onorari e dalle Commissioni Conservatrici provinciali.

In ultima istanza (capo VI) veniva istituito il Consiglio superiore di Antichità e Belle Arti, il quale, fu operativo solo dal 1909, ma rimase in vigore fino al 1974, anno dell'istituzione del Ministero per i Beni Culturali. Esso era composto di ventun consiglieri e anche questo "ripartito in tre sezioni: la prima per le antichità, la seconda per l'arte medioevale e moderna, la terza per l'arte contemporanea" (art. 60).

La riorganizzazione degli uffici di tutela ebbe un lungo iter che con la legge del 1907 trovava una pietra miliare. Ancora molte erano le problematiche da risolvere, soprattutto in termini di personale, insufficiente per le esigenze del ricco patrimonio italiano, e di distribuzione territoriale delle soprintendenze.

¹³⁷I soprintendenti ai monumenti venivano riuniti nella prima categoria con i soprintendenti agli scavi e ai musei archeologici e con i soprintendenti alle gallerie ai musei medievali e agli oggetti d'arte; venivano, inoltre, introdotti gli amanuensi (art. 13).

2.3.1. *La riforma Bottai: il nuovo ordinamento delle Soprintendenze e le leggi fondamentali di tutela*

Durante il periodo fascista, la generale tendenza accentratrice ebbe dei risvolti anche all'interno dell'amministrazione delle Belle Arti. La legge del 1907 fu modificata dal Regio Decreto del 31 dicembre 1923, n. 3164 sul *Nuovo ordinamento delle Soprintendenze alle opere di antichità e di arte*. Le soprintendenze, ridotte da quarantasette a venticinque, furono riformate nuovamente su base regionale. Esse vennero, quindi, distinte in Soprintendenze alle antichità e Soprintendenze all'arte medievale e moderna. Le due diverse tipologie vennero riunite nei casi delle Soprintendenze uniche alle opere di antichità e d'arte per la Venezia Giulia e Friuli, per le Puglie e la Basilicata, per le Calabrie, per la Sardegna.

Il personale scientifico e tecnico era suddiviso in: Soprintendenti di 1a e 2a classe; Direttori; ispettori principali; architetti principali; ispettori; architetti; ispettori aggiunti; architetti aggiunti. Venivano riviste anche le categorie del personale tecnico-esecutivo, amministrativo, d'ordine e di custodia. Inoltre gli addetti al Gabinetto fotografico nazionale venivano distinti in: Direttore; Capo tecnico; sotto capo tecnico. L'assunzione del personale direttivo, ispettivo e tecnico doveva avvenire tramite concorsi nazionali. Inoltre, il ruolo del soprintendente fu inquadrato come funzionario di ruolo. Anche le promozioni del personale vennero regolamentate secondo il criterio dei livelli:

Le promozioni a grado di soprintendente di 2a classe sono conferite in seguito a concorso per titoli, al quale possono partecipare i direttori che abbiano compiuti in tale grado almeno tre anni di effettivo servizio. Le promozioni al grado di direttore sono conferite in seguito a concorso per titoli al quale possono partecipare gli ispettori principali e gli architetti principali che abbiano compiuto nel rispettivo grado almeno tre anni di effettivo servizio. Le promozioni al grado di soprintendente di 1a classe sono conferite a funzionari del grado inferiore, su parere del Consiglio d'amministrazione, per merito comparativo. Le promozioni al grado di ispettore principale sono conferite agli ispettori, su parere del Consiglio d'amministrazione, assegnando successivamente due posti per merito comparativo ed uno per merito assoluto. Nello stesso modo vengono conferite agli architetti le promozioni al grado di architetto principale. Le promozioni al grado di ispettore ed architetto sono conferite per anzianità congiunta al merito, su parere del Consiglio di amministrazione, rispettivamente agli ispettori aggiunti ed agli architetti aggiunti, che abbiano compiuto, nel rispettivo grado, due anni di effettivo servizio. Coloro che siano giudicati non meritevoli di tale promozione cessano di far parte dell'Amministrazione (Art. 18).

Veniva regolamentata anche la preparazione di coloro che potevano essere ammessi a concorso, quindi, a prestare servizio: “Gli ispettori aggiunti sono nominati in seguito a concorso per titoli e per esame. Per essere ammessi al concorso è prescritta la laurea in lettere o in filosofia” (Art. 20).

La successiva riforma che venne attuata dal governo fascista nel 1939, porta la firma di Giuseppe Bottai, allora Ministro dell’Educazione Nazionale¹³⁸.

In primo luogo si affrontò il problema di una riorganizzazione periferica con la legge del 22 maggio 1939, n. 823, *Riordinamento delle soprintendenze alle antichità e all’arte*. Le Soprintendenze venivano riportate a cinquantotto e suddivise in Soprintendenze alle Antichità, Soprintendenze ai Monumenti e Soprintendenze alle Gallerie. Alle prime era affidata la tutela degli scavi, musei e monumenti archeologici. Le seconde dovevano occuparsi dei monumenti e dei loro elementi decorativi risalenti al medioevo e all’età moderna, oltre che delle “bellezze naturali e panoramiche”, quindi delle questioni urbanistiche relative ai piani regolatori. Infine, spettava alle Soprintendenze alle Gallerie la tutela delle cose d’interesse storico e artistico del medioevo e dell’età moderna. Il Ministro Bottai auspicava che venisse “attuata in ogni caso la più stretta, cordiale e continua collaborazione, specialmente allorché trattasi di questioni che interessano comunque la competenza di più uffici”¹³⁹.

Il forte centralismo della riorganizzazione che attribuiva alla Direzione Generale non solo il coordinamento delle Soprintendenze, ma anche poteri tecnici e direttivi, veniva espresso già nell’articolo 1 della legge: “la cura degli interessi archeologici, artistici, monumentali e panoramici è affidata al ministero dell’educazione nazionale, direzione generale antichità e belle arti, che esercita per mezzo delle soprintendenze [...]”.

Inoltre, i due più importanti provvedimenti che facevano capo al Ministro Bottai, ossia la legge 10 giugno 1939, n. 1089, per la *Tutela delle cose di interesse artistico e storico*, e la legge 29 giugno 1939, n. 1497, per la *Protezione delle bellezze naturali*, furono emanati col dichiarato intento di migliorare l’impianto generale in materia di tutela già predisposto dalla legge Rosadi del 1902.

In ragione di un pubblico interesse quasi totalizzante, secondo la nuova normativa che disciplina i beni storico-artistici, vengono sottoposte a tutela “le cose, immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico” (art. 1) appartenenti a qualsiasi ente pubblico o privato. Complessivamente, ciò che emerge dalla “mitica 1089 del 1939 [che] era e resta un

¹³⁸Sull’argomento della politica e tutela del patrimonio culturale, quindi delle leggi Bottai in epoca fascista, tra i principali contributi, si veda: Tosco C., *I beni culturali...* cit.; Baldacci V., *Il sistema dei beni culturali in Italia...*, cit.; Bottari F., Pizzicannella F., *I beni culturali e il paesaggio...*, cit.; Emiliani A., *Una politica...*, cit.; Maniscalco F., a cura di, *La tutela dei beni culturali in Italia*, Massa Editrice, 2002; Ragusa A., a cura di, *La Nazione allo specchio*, cit.

¹³⁹Cfr. Circolare del Ministro Bottai sull’applicazione della legge 22 maggio 1939, n. 823, in “Le Arti”, IV, anno II, aprile-maggio 1939, pp. I-III.

capolavoro di civiltà e sapienza giuridica”¹⁴⁰, è un’ampia e articolata prospettiva dei beni culturali e del loro ruolo sociale, anche se nel vocabolario legislativo non si adotta ancora propriamente la locuzione “beni culturali”, bensì ci si riferisce alle “cose” e, di conseguenza, al loro valore materiale. Inoltre, le “cose” soggette a tutela venivano identificate attraverso criteri e classificazioni gerarchiche di natura estetica. L’atto amministrativo che segue al riconoscimento del valore del bene è la “notifica” (art. 5), formalizzata con la procedura detta comunemente “vincolo”.

Essa stabiliva un accentramento dei poteri statali, limitando, quindi, quelli degli enti periferici. Emerge qui il limite della normativa che tiene poco di conto delle realtà locali, molto diversificate tra loro.

Consentiva, inoltre, l’alienabilità delle “cose di antichità e di arte”, condizionata al rilascio di una previa autorizzazione ministeriale, così da anteporre, in ogni caso, gli interessi di conservazione e pubblico godimento dei beni (art. 24). La legge si pone, infatti, a conclusione di una lunga riflessione sull’esigenza di tutela delle cose d’arte, con il superamento della cultura liberale e il riconoscimento di un superiore interesse della Nazione sul singolo privato. In questo modo si supera il “dogma” della sacralità della proprietà privata, pur mantenendone e riconoscendone il diritto. Si stabilisce, così, l’obbligo, da parte di soggetti privati, di denunciare ogni trasferimento di proprietà o detenzione dei beni notificati. Lo Stato può esercitare il diritto di prelazione, vietando l’alienazione “delle collezioni e serie di oggetti di proprietà privata, notificate ai sensi dell’art. 5, quando ne derivi danno alla loro conservazione o ne sia menomato il pubblico godimento” (art. 34).

Anche l’esportazione è controllata dal Ministero inibendo l’uscita dal territorio nazionale “delle cose indicate all’art. 1 quando presentino tale interesse che la loro esportazione costituisca un ingente danno per il patrimonio nazionale” (art. 35). Chiunque volesse procedere all’esportazione deve ottenere la “licenza”, quindi farne “denuncia e presentare all’ufficio di esportazione le cose che intende esportare” (art.36). L’esportazione è ad ogni modo soggetta ad una tassa proporzionale al valore venale del bene (art. 37). Il Ministero ha, inoltre, “facoltà di acquistare, per il valore dichiarato nella denuncia stessa, le cose che presentino importante interesse per il patrimonio nazionale” (art. 38).

La legge 1497 introduceva, invece, una organica disciplina della difesa del paesaggio. Anche in questo caso i criteri gerarchici e identificativi dei paesaggi da tutelare erano di natura estetica¹⁴¹, porzioni di paesaggio aventi “cospicui caratteri di bellezza naturale o di singolarità geologica” oppure “bellezze panoramiche considerate come quadri naturali” (art. 1). Aspetto particolarmente

¹⁴⁰Paolucci A., *Prefazione a Baldacci V., Il sistema dei beni culturali in Italia...*, cit.

¹⁴¹Sisinni F., *Alla festa di Olimpia...*, cit.

innovativo è l'introduzione di piani territoriali paesistici come strumenti di tutela delle bellezze panoramiche (art 5).

A completamento del quadro normativo, seguirono diverse altre leggi, estendendo la normativa alle attività culturali, quali: il teatro, la lirica e gli spettacoli viaggianti (legge n. 423 del 1939); la cinematografia nazionale (legge n. 458 del 1939); la legge 2006 del 1939, regolamentava la tutela e conservazione degli archivi; la legge 1150 del 1942, per la prima volta, regolamentava la pianificazione urbanistica e territoriale. Infine, gli articoli 822 e 824 del Codice Civile del 1942, includevano nel demanio dello Stato le aree e gli immobili che avessero un riconosciuto interesse storico, artistico e archeologico, nonché le raccolte di musei, pinacoteche, archivi e biblioteche.

2.3.2. *La catalogazione del patrimonio storico-artistico*

La catalogazione del patrimonio storico-artistico italiano nasce dalla necessità di far precedere i provvedimenti di tutela da un'accurata indagine conoscitiva. Un lavoro di indagine, quindi, che si ponga come punto di riferimento comune per il coordinamento di programmi d'intervento e per la predisposizione di strumenti operativi. In questo modo il Catalogo può fornire indicazioni utili per la salvaguardia dei beni culturali e per eventuali interventi conservativi¹⁴².

Le origini dell'attività di catalogazione dei beni culturali in Italia¹⁴³ si possono far risalire alla legislazione del Granducato di Toscana che, il 24 ottobre 1602, adottava la deliberazione, emessa da Ferdinando de' Medici, allo scopo di limitare la dispersione fuori dai territori granducali di opere di particolare pregio perché realizzate da diciotto illustri artisti¹⁴⁴ indicati in un elenco in calce al provvedimento¹⁴⁵. Nonostante i limiti dettati dal numero ristretto di artisti le cui opere erano soggette alla norma, la deliberazione del 1602, con l'elenco dei diciotto prestigiosi artisti,

¹⁴²Cfr. Negri Arnoldi F., *Il catalogo dei beni culturali e ambientali*, La Nuova Italia Scientifica, Roma, 1981.

¹⁴³Sull'argomento si veda, tra i principali contributi: Emiliani A., *Una politica...*, cit.; Negri Arnoldi F., *Il catalogo dei beni culturali e ambientali...*, cit.; Levi D., *Cavalcaselle...*, cit.; Speroni M., *La tutela dei beni culturali...*, cit.; Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P., *Monumenti e istituzioni: il decollo e la riforma del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1880-1915*, Firenze, Alinea, 1992; Casiello S., Picone R., Romeo E., *Criteri e metodi per la catalogazione dei beni Culturali*, Napoli, CUEN, 1996; Corti L., *I beni culturali e la loro catalogazione*, Milano, 2003.

¹⁴⁴Michelangelo Buonarroti, Raffaello d'Urbino (Sanzio), Andrea del Sarto, Beccafumi (Mecherino), il Rosso Fiorentino, Leonardo da Vinci, Franciabigio, Perin del Vaga, Jacopo da Pontormo, Tiziano, Francesco Salviati, Agnolo Bronzino, Daniele da Volterra, Fra Bartolomeo di San Marco, Sebastiano del Piombo, Filippino Lippi, Antonio Correggio, il Parmigianino, Corti L., *I beni culturali e la loro catalogazione*, cit., pp. 11 – 12.

¹⁴⁵Il provvedimento fu aggiornato, così come il relativo elenco di artisti, con la deliberazione del successivo 6 novembre, con il quale si aggiungeva all'elenco il pittore Pietro Perugino.

rappresenta, ad ogni modo, un primo significativo tentativo di definizione dei beni da tutelare.

Lo Stato Pontificio, con l'editto del 1704, emanato a cura del Cardinal Spinola, dimostrava di possedere già una certa consapevolezza del grande patrimonio culturale di Roma, includendo nei beni degni di tutela anche le testimonianze scritte, come parte del contesto storico-artistico all'interno del quale esse vennero prodotte¹⁴⁶.

L'idea di raccogliere in indici sistematici dati e notizie sui monumenti e le opere d'arte, ai fini di una salvaguardia più efficace, prese forma concreta, nel corso del XVIII secolo, quando, per l'aggravarsi del fenomeno delle alienazioni ed esportazioni di dipinti, sculture e reperti archeologici, sia di collezioni private che di edifici di culto, si avvertì l'esigenza di una più approfondita conoscenza dell'entità dei patrimoni artistici locali a scopi tecnico-amministrativi.

L'atto di nascita del moderno Catalogo si può così fissare nel momento in cui la Repubblica veneziana, il 20 aprile 1773, emanava un provvedimento secondo il quale doveva essere formato un catalogo in cui descrivere le opere pittoriche conservate in chiese e altri luoghi di culto presenti sul territorio per necessità di conoscenza delle stesse, ma anche per evitare che esse venissero in qualche modo manomesse con interventi non adeguati oppure disperse con vendite e alienazioni. L'elenco doveva essere suddiviso secondo i luoghi in cui i beni erano conservati. L'incarico di ispettore generale fu affidato ad Antonio Zanetti con atto del 31 luglio 1773. Egli, quindi, avrebbe dovuto presiedere alla compilazione di un elenco in cui fossero censiti tutti i dipinti presenti sul territorio di Venezia e delle isole circostanti. Inoltre, l'Ispettore, con cadenza semestrale, doveva presentare una relazione sullo stato di conservazione delle opere catalogate¹⁴⁷.

Tale provvedimento mirava principalmente a tre scopi: limitare vendite ed esportazioni di dipinti di particolare interesse storico-artistico; arginare il fenomeno delle sostituzioni di originali con copie; controllare lo stato di conservazione dei dipinti, così da poter eseguire eventuali interventi di restauro.

Il limite di un tale provvedimento dimorava nell'interessarsi ai soli beni ecclesiastici e alle sole pitture, mentre non venivano presi in considerazione i patrimoni privati.

Sulla stessa scia e per la stessa esigenza di contrastare la dispersione del patrimonio fuori dai territori statali, si pose l'editto Doria del 2 ottobre 1802¹⁴⁸. L'intervento legislativo poneva una limitazione al libero godimento dei beni di proprietà privata, appartenenti, cioè, a singoli cittadini, favorendo, invece, l'interesse pubblico. I privati che si trovavano in possesso di "oggetti antichi o pregevoli di Arte" dovevano farne dichiarazione allo Stato, pena la confisca. Inoltre l'Ispettore

¹⁴⁶Corti L., *I beni culturali e la loro catalogazione*, cit., p. 10.

¹⁴⁷Emiliani A., *Leggi, bandi e provvedimenti...*, cit., pp. 121 e ss.

¹⁴⁸Ivi, pp. 12-13.

Generale delle Belle Arti, individuato nella persona di Antonio Canova, o suoi incaricati avrebbero dovuto controllare lo stato di tutte le opere, di cui i proprietari avessero dichiarato il possesso. La politica di controllo si sarebbe attuata attraverso lo strumento dell'istituto dell'*assegna*, vale a dire il documento descrittivo dei beni posseduti che enti pubblici e privati avrebbero dovuto presentare alle autorità competenti. Le informazioni raccolte sarebbero poi confluite in un inventario. La norma presentava, quindi, il milite di affidare alla libera volontà del singolo di denunciare il possesso dei beni.

L'Editto Pacca (1820), il più completo testo giuridico emanato fino ad allora sull'argomento, introduceva, oltre a una struttura amministrativa che faceva capo a una commissione centrale a Roma, il catalogo delle opere d'arte in edifici pubblici e la tutela delle arti e tradizioni popolari¹⁴⁹. Riesaminando e approfondendo tutta la materia, L'Editto Pacca introduceva l'obbligo della denuncia scritta delle collezioni e degli oggetti d'arte, accompagnata da una "esattissima e distinta nota (...) con distinzione di cadaun pezzo". L'obbligo veniva esteso a tutti gli amministratori di pubblici stabiliamenti. La nota con cui veniva formalizzata la denuncia doveva essere redatta in due copie: una per le Commissioni preposte al controllo, l'altra per il detentore delle opere. Era, quindi, prevista una pesante ammenda per chiunque non avesse rispettato tali norme. Gli amministratori avevano l'obbligo di segnalare gli spostamenti dei beni e chiedere autorizzazioni per alienazioni, oltre che di consentire periodiche visite di controllo da parte delle Commissioni. Queste avevano il compito di ispezionare gli oggetti d'antichità presso qualunque proprietario o possessore e, riscontrando beni di particolare pregio, dovevano farne una "speciale descrizione, ad effetto di vincolare i Proprietari e Possessori [...] a non poter disporre di tali Oggetti, che nell'interno dello Stato, e con nostra Licenza, anche per averne ragione di acquisto per conto del Governo, e rimanendo inoltre sempre obbligati nel caso di alienazione tanto il Venditore che il Compratore, a denunciare l'atto di alienazione stessa, sotto pena della perdita degli oggetti per qualunque mancanza". In queste disposizioni, che precorrono l'attuale istituto della notifica (vincolo dell'opera, diritto di prelazione, divieto di esportazione all'estero), troviamo elementi determinanti anche circa i principi informativi e le finalità del moderno Catalogo. Tali risultano l'atto stesso dell'individuazione e del riconoscimento dell'opera d'arte, la validità e attendibilità dei dati del rilevamento ("esattissima nota"), la generalità della norma, la possibilità di un riscontro (duplice copia), l'aggiornamento del documento.

Negli Stati preunitari e nei primi anni dell'Italia unita, l'evoluzione della cultura giuridica in tema di tutela del patrimonio si sviluppò intorno al difficile rapporto tra difesa della proprietà privata e

¹⁴⁹*Ivi*, pp. 10-11.

interesse pubblico¹⁵⁰. Dopo l'Unità d' Italia, la costituzione di un catalogo, che andasse a delineare la consistenza e lo stato di conservazione del patrimonio nazionale, fu una delle principali preoccupazioni del neo Stato italiano, anche se di primaria urgenza era la riorganizzazione delle strutture amministrative centrali e degli uffici periferici¹⁵¹. Come abbiamo visto, i provvedimenti legislativi degli Stati preunitari rimasero praticamente in vigore anche dopo l'Unità d'Italia e fino all'avvento della prima legge organica in materia di tutela, la legge del 12 giugno 1909¹⁵².

D'altro canto, andava affermandosi il principio giuridico dell'accertamento, o meglio riconoscimento preventivo del valore artistico o storico delle opere oggetto di tutela. Tale criterio, che condizionava i provvedimenti legislativi ai risultati di un'indagine conoscitiva ancora allo stadio iniziale, sollevava il problema se alla catalogazione dovesse essere attribuito un semplice valore amministrativo (quale mezzo pratico di accertamento e supporto conoscitivo all'esercizio dell'attività di tutela) o invece una rilevanza giuridica che imponesse l'iscrizione delle opere in elenchi, più o meno elaborati, come condizione all'intervento pubblico di salvaguardia¹⁵³.

Subito dopo l'Unità d'Italia e facendo seguito alle soppressioni ecclesiastiche¹⁵⁴, si cominciò, come abbiamo visto, col dare a Giovan Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli un incarico di catalogazione. I due studiosi compilarono elenchi particolareggiati, visitando anche luoghi remoti, schedando opere di autori e personalità minori o, addirittura, fino ad allora non conosciute,

¹⁵⁰Cfr. Emiliani A., *Una politica...*, cit.

¹⁵¹Cfr. Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P., *Monumenti e istituzioni...*, cit. "Sin da quando, compiuta l'unità italiana, i Governi provvisori sentirono fra i loro principali doveri quello di provvedere alla conservazione del patrimonio storico e artistico della Nazione, e crearono uffici tecnici e amministrativi a tale scopo, in Italia si ebbe il pensiero teso verso la esatta conoscenza della consistenza reale di questo patrimonio, pensiero che andò diventando sempre più imperioso, a mano a mano che le necessità politiche del momento consigliavano l'abolizione delle corporazioni religiose, le cui chiese erano doviziosissime di opere d'arte", Parpagliolo L., *Il censimento del patrimonio artistico nazionale*, in Cazzato V., a cura di, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2001, p. 317.

¹⁵²Cfr. Grisolia F., *La tutela delle cose d'arte*, Roma, Soc. Ed. del Foro Italiano, 1952; Bertone A., Francia L., Giacomoni D., *Materiali per una storia della catalogazione dei beni culturali in Italia (1861-2004)*, in "Quaderni del Castello Sforzesco di Milano", n. 3, 2005, pp. 133-164. Al fine di comprendere e ripercorrere sinteticamente le tappe evolutive della catalogazione, dalla prassi alla normativa, si veda Corti L., *I beni culturali e la loro catalogazione*, Mondadori, Torino, 2003, pp. 26 – 29 e Volpe G., *Manuale di legislazione dei beni culturali*, Padova, Cedam, 2007, pp. 167 – 176.

¹⁵³In proposito si veda Negri Arnoldi F., *La catalogazione del patrimonio artistico in Italia, storia e attualità*, in "Musei e gallerie d'Italia", n. 43, 1971, pp. 3 e ss. e pp. 44 e ss.

¹⁵⁴Regio Decreto 7 luglio 1866, n. 3036, per la soppressione delle Corporazioni religiose. Per le vicende del patrimonio culturale dopo le soppressioni religiosi si veda Gioi A., *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei "Beni delle corporazioni religiose" 1860-1890*, Roma, 1997.

controllando lo stato di conservazione delle opere e, dove ve ne fosse stato bisogno, fornendo consigli per migliorare l' idoneità dei luoghi in cui esse erano collocate e delle modalità di conservazione stessa. Talvolta suggerirono anche di trasferire i dipinti in luoghi più sicuri, proponendone una musealizzazione¹⁵⁵.

L'ottimo metodo adottato da Cavalcaselle e Morelli fu preso a modello dai successivi compilatori, ma il lavoro svolto dai due grandi studiosi, pur nell'eccellenza della metodologia utilizzata, risultava incompleto per due motivi: innanzitutto perché esso non comprendeva né sculture né prodotti delle arti minori, ma solo opere pittoriche; poi perché era limitato alle due regioni sopra citate. Ad ogni modo, altri tentativi vennero fatti in quello stesso periodo. Dal 1862 al 1865, il Consiglio provinciale di Siena commise a Francesco Brogi, Ispettore dell'Accademia provinciale delle Belle Arti, il catalogo delle opere d'arte di quella provincia, che fu poi pubblicato in fascicoli, uno per ogni comune¹⁵⁶. L'esempio di Siena condusse a provvedere al catalogo delle opere d'arte appartenenti alle provincie di Firenze e Arezzo. Quindi, con l'emanazione del Regio Decreto del 7 giugno 1866, n. 2992, si fece obbligo alla Commissione Consultiva di Belle Arti, istituita lo stesso giorno col Regio Decreto n. 2991, di compilare e mantenere gli inventari di tutti gli oggetti d'arte presenti in edifici pubblici, sia laici che religiosi, oppure esposti al pubblico in luoghi privati del territorio delle due provincie¹⁵⁷.

Una volta istituita la Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti nel 1882, quindi riordinata l'amministrazione con nuovi organi provinciali, chiamati inizialmente Commissariati poi Uffici regionali, si intese dare un cospicuo avanzamento alla redazione del catalogo. L'allora ministro Martini istituì un ufficio speciale limitandone però il compito alla compilazione del catalogo dei soli monumenti¹⁵⁸. Il suo successore Baccelli abolì tale ufficio ampliando il lavoro anche agli oggetti d'arte e affidandolo agli organi provinciali¹⁵⁹. Gli effetti furono positivi e si compilarono migliaia di schede, al tempo dei due direttori generali Giuseppe Fiorilli e Felice Barnabei¹⁶⁰.

Il primo decennio del XX secolo portò ad un'ampia e fruttuosa discussione in tema di censimento e tutela dei beni culturali, nonché all'emanazione delle leggi e delle norme che hanno posto le basi

¹⁵⁵Scolaro M., *Dalla parte del catalogo: vicissitudini della legge di tutela dei beni artistici e storici*, in Emiliani A., a cura di, *Le opere e i luoghi*, Bologna, Silvana Editoriale, 1997, pp. 15 e ss.

¹⁵⁶Brogi F., *Inventario generale degli oggetti d'arte della provincia di Siena, 1862-65*. Cfr. Parpagliolo L., *Il censimento del patrimonio artistico nazionale*, in Cazzato V., a cura di, *Istituzioni e politiche culturali...*, cit., p. 317.

¹⁵⁷*Ivi*, pp. 317-318.

¹⁵⁸Regio Decreto 15 gennaio 1893, n. 45.

¹⁵⁹Regio Decreto 4 marzo 1894, n. 121.

¹⁶⁰Parpagliolo L., *Il censimento del patrimonio artistico nazionale*, in Cazzato V., a cura di, *Istituzioni e politiche culturali...*, cit., p. 318.

della moderna legislazione e gestione delle belle arti in Italia. Coloro che, in quegli anni, “traghetarono le sorti del patrimonio culturale italiano”¹⁶¹ furono Luigi Rava, Corrado Ricci e Giovanni Rosadi. Il 27 giugno 1907 vide la luce la già citata *Legge per gli Uffici e il Personale delle Antichità e Belle Arti*, che per la prima volta regolarizzava la costituzione degli uffici amministrativi delle soprintendenze e la nomina degli impiegati, tramite selezioni per titoli e concorsi¹⁶². Meno di due mesi più tardi, precisamente il 26 agosto, veniva emanato a livello nazionale anche il primo vero Decreto Legge per la redazione dell’inventario dei monumenti e degli oggetti di antichità e d’arte¹⁶³. Il Catalogo entrava così a far parte dei compiti istituzionali degli organismi preposti all’attività di tutela e, collegati funzionalmente a esso, erano altri servizi di documentazione del patrimonio artistico e storico, come il Gabinetto fotografico nazionale¹⁶⁴. Il Decreto recitava di prendere in considerazione le “cose immobili e mobili che abbiano interesse storico, archeologico, paleontologico e artistico [...] compresi i codici, gli antichi manoscritti, gli incunaboli, le stampe e incisioni rare o di pregio e le cose di interesse numismatico”¹⁶⁵ e premetteva

¹⁶¹Volpe G., *Manuale di legislazione...*, p. 82.

¹⁶²Legge 27 giugno 1907 n. 386.

¹⁶³R. D. 26 agosto 1907 n. 707 – *Norme per la redazione dell’inventario dei monumenti e degli oggetti d’arte*.

¹⁶⁴Sorto nel 1892, come sezione speciale del Laboratorio di foto incisione della Calcografia nazionale e passato poi alla dipendenza della Direzione generale delle antichità e belle arti, il Gabinetto fotografico nazionale aveva il compito di eseguire riproduzioni fotografiche del patrimonio artistico immobile e mobile e di prenderne in consegna il materiale fotografico conseguente. Cfr. Serena T., *La documentazione fotografica della nazione alle origini del servizio di Stato*, in Marsicola C., a cura di, *Il viaggio in Italia di Giovanni Gargioli. Le origini del Gabinetto Fotografico Nazionale 1895-1913*, Catalogo della mostra, Roma, ICCD, 2015, pp. 120-122.

¹⁶⁵Il vocabolario legislativo ha subito progressive evoluzioni nel tempo. Si elencano qui di seguito le definizioni contenute nella normativa emanata nel periodo di tempo che interessa il presente elaborato, quindi dai primi anni del Novecento agli anni '60 dello stesso secolo. La Legge 1 giugno 1939 n. 1089 – *Tutela delle cose d’interesse artistico e storico* ampliava la casistica alle “cose immobili e mobili, che presentano interesse artistico, storico, archeologico o etnografico, compresi: a) le cose che interessano la paleontologia, la preistoria e le primitive civiltà; b) le cose di interesse numismatico; c) i manoscritti, gli autografi, i carteggi, i documenti notevoli, gli incunaboli nonché i libri, le stampe e le incisioni aventi carattere di rarità e di pregio. Vi sono pure compresi le ville, i parchi e i giardini che abbiano interesse artistico o storico”. Fu la Convenzione dell’Aja del 1954 che, in seguito alle devastazioni della Seconda guerra mondiale e alla dispersione dei patrimoni nazionali, nel formulare le norme di diritto internazionale per la protezione dei beni in caso di conflitto armato, assunse per la prima volta la locuzione *beni culturali*. Il Trattato istitutivo della Comunità Economica Europea, firmato a Roma il 25 marzo 1957 ed entrato in vigore il 1° gennaio 1958, all’articolo 36, garantisce la “protezione del patrimonio artistico, storico o archeologico nazionale”. L’espressione *beni culturali* è stata assunta nel vocabolario italiano, sia a livello di lessico sia nella normativa, in seguito alla cosiddetta commissione Franceschini, istituita con D.P.R. del 2 novembre 1963, con il compito di svolgere indagini sulle condizioni dell’allora definitivo patrimonio artistico e ambientale, ma anche di formulare delle proposte per una riforma dell’amministrazione delle antichità e belle arti. La imponente relazione finale della commissione, stampata nel 1967, reca il titolo di *Per la*

che:

[...] per la compilazione di questo catalogo è opportuno servirsi di tutte le vere competenze, di tutte le forze vive ed operanti che meglio abbiano mostrato di sapersi affermare nel campo dell'archeologia e della storia dell'arte, il lavoro dovrà necessariamente compiersi in condizioni del tutto diverse di comodità e di celerità, a seconda che esso – effettuandosi nelle grandi città o in solitari paesi di montagna – sia reso più o meno agevole dalle distanze da percorrere e dall'abbondanza o dal difetto delle fonti di studio, degli oggetti da descrivere e dei mezzi di trasporto; e [...] d'altra parte è necessario stabilire per tutti i collaboratori un'equa retribuzione, la quale comprenda a un tempo l'indennità di missione e un moderato compenso per il lavoro eseguito. [Quindi la realizzazione del catalogo] comprenderà una serie di volumi illustrati, per la cui compilazione verranno di volta in volta affidate speciali missioni [...] a persone di riconosciuta competenza negli studi.

Ne è conseguito che il lavoro fosse prevalentemente condotto da funzionari dell'amministrazione delle belle arti, agevolati in speciali e determinate occasioni anche da collaboratori esterni a questa. Delegando però all'esperienza di "tutte le vere competenze", si perse l'occasione, ancora una volta, per imporre definitivamente un criterio unico di catalogazione valevole su tutto il territorio nazionale, preferendo procedere in modo differenziato a seconda delle singole realtà locali mediante l'avvio di molteplici iniziative burocratico - amministrative di livello appunto locale.

All'interno della Relazione del 15 maggio 1909 che accompagnava il disegno di legge *Per le antichità e le belle arti* dello stesso anno, conosciuta poi come "Legge Rava – Rosadi", lo stesso Rosadi sottolineava l'importanza della compilazione di "elenchi descrittivi" delle cose sottoposte a tutela. Elenchi che gli enti territoriali avrebbero dovuto trasmettere al Ministero e che avrebbero dovuto costituire un primo strumento di conoscenza del patrimonio, andando, quindi a fronteggiare

salvezza dei beni culturali in Italia. In essa si definisce bene culturale "ogni bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà", vale a dire tutte quelle cose che, indipendentemente dalla loro qualità, risultano essere rilevanti in quanto "documenti" e testimonianze del passato. Nel 1969, appena due anni dopo, si utilizzava l'espressione per denominare l'Ufficio centrale del catalogo dei beni culturali e, quindi, nel 1975 l'apposito Ministero per i Beni Culturali che toglieva le funzioni relative ai beni culturali, appunto, precedentemente attribuite al Ministero per la Pubblica Istruzione (D.L. del 14 dicembre 1974 n. 657, convertito in legge n. 5 del 29 gennaio 1975). Ci riserviamo di approfondire le tematiche legislative del patrimonio e dei beni culturali nelle pagine e nei capitoli successivi, facendo riferimento, in particolare, ai temi di catalogazione, conservazione e tutela.

il problema dei furti, della dispersione e dell'esportazione illecita delle cose stesse¹⁶⁶. Mutavano, così, i criteri metodologici rispetto alla legge di tutela del 1902. Negli anni successivi al 1909, si procedette con impegno alla ricognizione del patrimonio storico artistico e a pubblicarne i risultati, spesso di alto valore scientifico, sulle pagine di "Bollettino Arte". Scrive, appunto, Rosadi nella sopracitata Relazione:

[...] al catalogo istituito con legge del 1902 e soppresso col presente disegno, non sono riserbate se non poche parole di commiato. Esso non era una novità [...] ma oggi ha il difetto di essere, rispetto al suo scopo, o troppo o poco [...] Questo appunto conviene considerare: che il tesoro artistico e archeologico nascosto, se non uguaglierà quello conosciuto gli potrà essere di poco inferiore. Aggiungasi la relatività dell'interesse di una cosa sia nell'arte che nell'archeologia [...] un'opera, per quanto antica, non sfugge più d'una moderna alla volubilità della moda [...] oggi i nuovi criteri estetici più estensivi dei passati non ci rendono immuni da passioni transitorie [...] Cosicché il catalogo non poteva avere un valore di norma assoluta e definitiva¹⁶⁷.

Sulla scia del mutato presupposto normativo che stava alla base dell'azione di tutela, l'allora Direttore Generale, Corrado Ricci, riprese, tra il 1911, anno in cui si emanava il Regio Decreto 28 luglio 1911, n. 916, *Norme per la compilazione dell'elenco indicativo degli oggetti d'arte mobili del Regno*, e il 1914, la pubblicazione di una prima serie di elenchi suddivisi per provincia e quindi ancora del tutto approntati su base topografica.

Fu così che, dopo la pausa imposta dalla Prima guerra mondiale, il lavoro di catalogo veniva ripreso, grazie ad una continua rielaborazione e riflessione sulle prime leggi di tutela e le indicazioni dei tre lumi tutelari, Rava, Ricci, Rosadi. Col regio decreto del 1923, *Norme per la compilazione del catalogo dei monumenti e delle opere d'interesse storico, archeologico e artistico*, integrato nello stesso anno dalle *Norme per la riproduzione, mediante fotografie, di cose mobili e immobili d'interesse storico, archeologico, paleontologico e artistico*¹⁶⁸, arrivarono indicazioni precise riguardo il catalogo. Tra le indicazioni più utili nelle nuove disposizioni furono senz'altro la norma che consentiva, per il lavoro di catalogazione, il reclutamento di personale esterno all'amministrazione e l'altra norma che dava la facoltà di corredare le schede delle opere con

¹⁶⁶La Relazione di Giovanni Rosadi del 15 maggio 1909 accompagnava alla Camera il disegno della nuova legge per la tutela delle cose di interesse artistico o storico, presentato già il 30 marzo precedente dal Ministro Rava. La legge del 20 giugno 1909, n. 364, verrà emanata col nome di *Legge per le Antichità e le belle arti*.

¹⁶⁷*Ivi*.

¹⁶⁸R.D. 14 giugno 1923 n. 1889; R.D. 29 marzo 1923 n. 798.

riproduzioni fotografiche. Nel testo legislativo, inoltre, il Catalogo non veniva più considerato uno strumento ad esclusivo uso interno degli uffici, ma “una necessità per la conservazione del patrimonio artistico e storico nazionale e un valido ausilio per gli studi”. Così le fotografie, insieme alle schede delle opere pervenivano in copia dalle varie soprintendenze al ministero e andavano ad arricchire notevolmente la Fototeca della Direzione generale delle antichità e belle arti. In quegli stessi anni, infatti, il Gabinetto nazionale avviava, d’intesa con le soprintendenze, una serie di campagne fotografiche, finalizzate alla pubblicazione dei Cataloghi e degli Inventari.

Grazie ai nuovi criteri, metodi e finalità, l’attività di catalogo venne sempre meglio distinguendosi da quella di pura e semplice inventariazione, con cui invece in passato era stata spesso confusa, anche per l’incertezza della norma legislativa.

Si ebbero, invece, per la prima volta, indicazioni puntuali sull’ordine in cui disporre le informazioni, con quanto espresso nel *Regolamento per la custodia, conservazione e contabilità del materiale artistico, archeologico, bibliografico e scientifico* del 1927¹⁶⁹. Recita l’articolo 4 del *Regolamento*:

I cataloghi devono contenere per ciascuna cosa le indicazioni che seguono:

a) Per le raccolte artistiche e archeologiche:

- 1) Nominativo della cosa;
- 2) Materia e dimensioni;
- 3) Soggetto rappresentato;
- 4) Età o scuola cui appartiene e, s’è possibile l’autore;
- 5) La provenienza e, quando sia utile, anche l’indicazione del luogo dove la cosa sia stata in origine rinvenuta: questa indicazione deve sempre essere annotata per gli oggetti di antichità o comunque di interesse archeologico;

[...]

In tutti i cataloghi dev’essere annotata l’indicazione del luogo ove gli oggetti sono collocati, e del loro stato di conservazione¹⁷⁰.

Sulla base delle norme espresse nel *Regolamento* e della *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d’arte e sulle pubblicazioni connesse* di Roberto Longhi¹⁷¹ si gettarono le basi scientifiche del

¹⁶⁹R.D. 26 agosto 1927 n. 1917.

¹⁷⁰*Ivi*.

¹⁷¹Longhi R., *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d’arte e sulle pubblicazioni connesse*, in “Le Arti”, dicembre 1938 - gennaio 1939, I, fasc. 2., Roma, 1939, pp. 144-149. Longhi tenne la relazione in occasione del convegno romano dei soprintendenti del 1938.

catalogo. Lo studioso proponeva di apportare sostanziali modifiche ai “cartellini segnaletici”, come egli li definì, che erano stati prodotti sulla base dei precedenti criteri di catalogazione. In particolare suggeriva di limitarsi alle indicazioni indispensabili ai fini della descrizione dell’oggetto, quindi “soggetto; particolarità iconografiche; misure esatte; materiale e tecnica usati”, che egli stesso definisce “dati identificativi”¹⁷².

Nonostante la frammentarietà delle esperienze, ancora troppo diversificate tra loro a livello nazionale, prosegue Longhi nella sua *Relazione* del 1938, il materiale che andava via via raccogliendosi grazie alla compilazione di elenchi e cataloghi, rendeva comunque necessaria la pubblicazione di tali risultati. A partire dall’ *Elenco degli Edifici Monumentali* del 1902¹⁷³, molte furono le pubblicazioni, tra cui i *Cataloghi delle cose d’arte e di antichità*, gli *Inventari degli oggetti d’arte*, le *Guide dei musei e gallerie d’Italia* e gli *Itinerari dei musei e monumenti d’Italia*. Scriveva ancora Longhi a tal proposito:

Evidentissimo, dunque, il collegamento iniziale fra il lavoro di elencazione a fini amministrativi e la elaborazione scientifica del materiale schedato; e intuitivo che tale collegamento non debba essere sciolto, anzi rafforzato e approfondito in rapporto alle accresciute esigenze tecniche e

Roberto Longhi nacque ad Alba, nelle Langhe, il 28 dicembre 1890. Si laureò con Pietro Toesca a Torino discutendo una tesi sul Caravaggio (1911). Fu ammesso alla scuola di perfezionamento di Adolfo Venturi a Roma dopo un 'colloquio' su Cosmè Tura (1912). Collaborò alle riviste *La Voce* (dal 1911) e *L'Arte* (dal 1913). Vinse il concorso per la cattedra di Storia dell'Arte Medievale e Moderna all'Università di Bologna (1934). Diresse (dal 1938 al 1940), insieme a Ranuccio Bianchi Bandinelli e a Carlo Ludovico Ragghianti, la rivista *La Critica d'Arte*. Venne chiamato a insegnare presso l'Università di Firenze (1949). Longhi ha ideato e diretto le memorabili mostre bolognesi su Giuseppe Maria Crespi (1948) e sulla pittura bolognese del Trecento (1950), e quella celeberrima organizzata a Milano su *Caravaggio e i caravaggeschi* (1951); cui seguirà il volume monografico sul maestro lombardo (1952). Con l'esposizione milanese *I pittori della realtà in Lombardia* (1953) viene esplorata una tendenza espressiva che ha caratterizzato per diversi secoli quest'area artistica. Alla sua morte avvenuta a Firenze il 3 giugno 1970, per volontà testamentaria, ha lasciato la collezione d'arte, la fototeca e la biblioteca custodita nella villa di via Fortini dove oggi ha sede la Fondazione che porta il suo nome. Sue opere fondamentali sono *Piero della Francesca* (1927) e *Officina ferrarese* (1935; 2a ed. 1956). Ricordiamo inoltre: *Scultura futurista del Boccioni* (1924); *Carlo Carrà* (1937); *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* (1946); *Caravaggio* (1951 e 1969). Direttore della rivista *Proporzioni* (1943 - 50) vi si ricordano specialmente i suoi studi *Giudizio sul Duecento* e *Quesiti caravaggeschi*. Cfr. Facchinetti S., *Longhi Roberto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, cit., pp. 668-676.

¹⁷²Ivi.

¹⁷³Publicata a cura della Direzione generale delle antichità e belle arti, la collana, fu ripresa nel 1911 per poi essere interrotta nel 1938 al LXXII volume. Essa forniva, seppur implicitamente e limitatamente a opere e monumenti di grande rilevanza, un criterio di rilevamento e di catalogazione, comprensivo di illustrazioni.

culturali, col perfezionare, in perfetta correlazione, da una parte, la formulazione dello schedario, dall'altra, la struttura delle pubblicazioni che in qualche modo ne conseguono.

Sosteneva, inoltre, Longhi, che nella compilazione della scheda di catalogo occorresse sottolineare l'importanza della documentazione fotografica, l'indicazione del valore intrinseco, del valore di connessione ambientale e pregio del materiale impiegato. Con il concetto di "connessione ambientale", Longhi esprimeva l'importanza del contesto in cui l'opera venne realizzata e in cui si trova, prefigurando, in un certo qual modo, il legame intrinseco dell'opera stessa col territorio¹⁷⁴.

Longhi rilevava, quindi, in sintesi, la funzione fondamentale del catalogo, ai fini di una corretta ed efficace applicazione delle norme legislative di tutela oltre che per il progresso degli studi e la necessità di dare al lavoro stesso di catalogazione un opportuno incremento e un più adeguato fondamento scientifico.

Alle carenze, quindi, della legge del 1909, rispetto all'ampiezza dei compiti della tutela come si erano definiti tra le due guerre, e sulla base dell'attività di catalogo, si cercò di ovviare con una revisione generale della materia che portò all'emanazione delle leggi 1089 e 1497 del 1939, di cui abbiamo trattato precedentemente.

Anche se la nuova normativa non modificava o aggiungeva nulla di specifico riguardo all'attività di catalogazione, che rimaneva, così, regolata dalla legge del 1923, l'ampliamento dei compiti e delle competenze che essa attribuiva allo Stato in materia di tutela, rendeva ancora più importante, e spesso determinante per l'esito degli interventi, la funzione di questa preliminare indagine conoscitiva.

2.4. Giorgio Castelfranco e l'Amministrazione delle Belle Arti in Italia tra le due guerre mondiali

Facendo seguito a questa panoramica sul contesto in cui Castelfranco operò tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, andiamo adesso a descrivere il lavoro di ricognizione e catalogazione del patrimonio culturale, presso le diverse soprintendenze in cui prestò servizio, analizzando le correlazioni esistenti tra tale lavoro e le conseguenti pubblicazioni scientifiche che portano la firma proprio di Castelfranco.

[...] l'opera di catalogazione e l'atto stesso del catalogare – fisico e concreto, minuzioso e ripetitivo – possiedono caratteri di antica caparbietà conventuale, adatti alla mentalità

¹⁷⁴Longhi R., *Relazione sul servizio di catalogo...*, cit., pp. 144 - 149.

dell'amanuense che sa di essere il solo tramite possibile tra un antico minacciato dalla scomparsa, ed un 'lavoro' attuale che per molte ragioni non può fare a meno della nozione di antico¹⁷⁵.

Giorgio Castelfranco, durante tutta la sua carriera, ebbe qualità come la precisione e la dedizione al lavoro, svolto in maniera attenta e minuziosa. La documentazione che costituisce l'Archivio Castelfranco, conservato oggi presso la Biblioteca Berenson di Villa I Tatti, restituisce un quadro completo di tali qualità. Il cospicuo materiale che l'archivio conserva si presenta ricco in quantità e varietà dei contenuti e temi trattati, ma soprattutto appare evidente come esso sia andato costituendosi di pari passo con la vita privata e professionale di Castelfranco. In questo modo, proprio grazie alla documentazione che il soprintendente storico dell'arte ci ha lasciato, possiamo oggi delineare un profilo puntuale del suo proprietario.

L'instancabile professionalità di Castelfranco, oltre che i molteplici campi di studio indagati e le diverse mansioni da egli svolte durante gli anni di servizio presso l'Amministrazione della Belle Arti, sono già stati posti puntualmente in evidenza da studi e pubblicazioni che precedono il presente elaborato¹⁷⁶. Un ulteriore aspetto rilevante del *modus operandi* di Castelfranco è emerso dalla pubblicazione *Arte e fotografie negli archivi di Giorgio Castelfranco e Rodolfo Siviero*¹⁷⁷, vale a dire l'importanza data da Castelfranco alla fotografia quale strumento di indagine e studio. Il fondo dell'Archivio Castelfranco, infatti, oltre alla documentazione formata da carte che riguardano l'attività professionale del suo proprietario quale funzionario di soprintendenza, comprende anche una cospicua raccolta di fotografie, strettamente collegate ai molteplici campi di indagine a cui lo

¹⁷⁵Emiliani A., *Il censimento dei Beni Artistici*, in Farinelli P., Monari P., Ministero per i Beni e le attività Culturali, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna, *Dalle 'Cose Di interesse' ai 'beni Culturali'...*, cit., pp. 11 – 18.

¹⁷⁶A tal proposito, si faccia riferimento alle pubblicazioni citate nel precedente capitolo, vale a dire: Greco E., Guarducci F., a cura di, *Giorgio Castelfranco da Leonardo a De Chirico...*, cit.; Castellani A., Cavarocchi F. Cecconi A., a cura di, *Giorgio Castelfranco un monument man poco conosciuto...*, cit.

¹⁷⁷Accorsi E., a cura di, *Arte e fotografie negli archivi di Giorgio Castelfranco e Rodolfo Siviero*, catalogo della mostra, Firenze, Museo Casa Siviero, 21 gennaio – 28 febbraio 2017, Pisa, Pacini Editore, 2017. La mostra e il relativo catalogo sono stati il frutto del lavoro di stesura delle tesi di laurea magistrale e di tirocini curriculari condotti dalle dott.sse Accorsi Elisabetta e Chiara Defant. Il lavoro di Accorsi e Defant, insieme a quello condotto da chi scrive, diretto dal prof. Fulvio Cervini dell'Università degli Studi di Firenze, Corso di Laurea Magistrale in Storia dell'Arte, aveva come obiettivo la rilettura della biografia e del profilo culturale di Rodolfo Siviero, basata su parte della documentazione, censita e riordinata proprio nell'ambito dei tre lavori di tesi: quelle di Accorsi e Defant sui fondi fotografici e quella di chi scrive sulla stampa periodica. A tal proposito si rimanda all'appendice n. 4 del presente elaborato. Ad ogni modo, è da sottolineare il fatto che in tutti e tre i casi, il lavoro di ricerca e stesura delle tesi ha fatto emergere, accanto e, per molti aspetti, in opposizione a Siviero, la figura di Giorgio Castelfranco.

studioso si applicò. Buona parte di questo materiale fotografico si trova proprio all'interno del nucleo di carte prodotte dallo storico dell'arte nell'esercizio della sua attività presso l'amministrazione delle Belle Arti¹⁷⁸, confermando quindi quanto osservato sopra riguardo alla crescente importanza della documentazione fotografica sia per gli studi che per le operazioni di tutela.

La collezione fotografica illustra in maniera eloquente tutti gli ambiti dell'attività privata, di collezionista, e professionale, di studioso e funzionario pubblico, nel quale si impegnò Castelfranco. Per quanto riguarda la parte più strettamente professionale, su cui si concentra il presente studio, consultando parallelamente le carte e il fondo fotografico di Castelfranco, appare evidente come le numerose fotografie di opere d'arte si legano al periodo durante il quale Castelfranco intraprese l'attività di catalogazione per le diverse soprintendenze alle quale era assegnato e come lo studioso aveva pienamente compreso il valore della fotografia quale strumento per arrivare a un'adeguata conoscenza e comprensione dell'oggetto d'arte. Si legano a questo periodo dell'attività professionale di Castelfranco, che va dal gennaio 1926 al febbraio 1939, le molte fotografie delle opere d'arte catalogate dallo studioso: la Madonna di Ripalta a Cerignola, gli smalti di Altamura, il polittico dell'Incoronazione del Vivarini a Eboli, per quanto riguarda il territorio pugliese; i corali di Gubbio e le chiese protoromaniche nei dintorni di Narni, per l'Umbria.

Dal 1926, infatti, quando venne assegnato alla Soprintendenza alle Opere di Antichità e di Arte delle Puglie, con sede a Taranto, Castelfranco si occupò della compilazione di schede di catalogo degli oggetti d'arte del territorio e lo stesso fece presso la Soprintendenza Medievale e Moderna dell'Umbria, con sede a Perugia, e presso la Soprintendenza all'arte Medioevale e Moderna per la Toscana, con sede a Firenze.

Lo dimostra la lettera del 23 febbraio 1929 firmata dal Soprintendente Incaricato Achille Bertini Calosso¹⁷⁹, allora in servizio presso la Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna dell'Umbria

¹⁷⁸Della Monica I., Pagliarulo G., *Considerazioni sul fondo fotografico di Giorgio Castelfranco*, in Accorsi E., a cura di, *Arte e fotografie...*, cit., pp. 11 e ss.

¹⁷⁹Achille Bertini Calosso nacque il primo ottobre 1882 a Perosa Argentina, in provincia di Torino. Laureato in Giurisprudenza (1905), iniziò a svolgere servizio nella Pubblica Istruzione in veste di segretario universitario presso l'Università degli studi di Roma. Abbandonò ben presto tale incarico per dedicarsi alla storia dell'arte (1906). Si iscrisse alla facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Roma, frequentando il corso di perfezionamento in storia dell'arte medievale e moderna tenuto allora da Adolfo Venturi. Superò l'esame di concorso per la carica di Ispettore presso la Regia Galleria Borghese e la Soprintendenza alle Gallerie e agli Oggetti d'arte di Roma (1913). Le conoscenze fino ad allora acquisite in materia giuridica e di salvaguardia del patrimonio artistico gli permisero di occuparsi nei primi anni del suo ispettorato del difficile recupero dei monumenti danneggiati dal sisma che colpì l'Abruzzo (1915) e che coinvolse anche alcune zone al confine con la Campania e con il Lazio. Dopo la Prima Guerra mondiale, Bertini Calosso prestò servizio presso l'Ufficio Belle Arti e Monumenti del Commissariato Generale Civile del Governatorato

e indirizzata a Giorgio Castelfranco. Oggetto della lettera è il trasferimento di Castelfranco alla Soprintendenza all'arte medievale e Moderna di Firenze. Bertini Calosso si dice rammaricato per la perdita di “un collaboratore intelligente e operoso. Della sua seria preparazione e del Suo fervido amore per il patrimonio che forma oggetto dell'opera di tutela della nostra Amministrazione Ella ha dato continue prove con la Sua attività quotidiana durante un anno e mezzo di permanenza presso di me, soprattutto curando la difesa delle Bellezze Naturali, l'incremento del Catalogo degli oggetti d'arte e l'ordinamento dell'Archivio Fotografico”¹⁸⁰.

Di quelle che, invece, furono le mansioni di Castelfranco presso la Soprintendenza fiorentina, ce ne dà testimonianza egli stesso in una lettera del 2 maggio 1931 indirizzata all'Onorevole Ministero:

[...] alcune indicazioni sulle mansioni affidatemi presso la R. Soprintendenza alle Opere d'Arte della Toscana ove trovomi dall'Aprile del 1929:

Catalogazione di oggetti d'Arte; riscontri di suppellettili ecclesiastiche; sorveglianza sullo stato di conservazione delle opere delle chiese e degli enti minori.

Ufficio per il rilascio di permessi di esportazione degli oggetti d'arte.

Tutela delle bellezze naturali; dal dicembre 1930.

Evasione di pratiche varie a questioni di opere d'arte di enti e di privati.

della Venezia Giulia. Tornato in servizio presso la Soprintendenza di Roma (1920), discusse la tesi di laurea in Lettere e quella del corso di perfezionamento in storia dell'arte medievale e moderna con Adolfo Venturi. Fu Consigliere (dal 1920) dell'appena costituito Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte e Direttore della Galleria Borghese (dal 1924 al 1933). Fu nominato reggente della Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria (1926) e, in seguito a concorso, ne assunse definitivamente la carica (1933 – 1948). Particolarmente attivo nella salvaguardia delle opere d'arte presenti sul territorio umbro, Calosso fu molto impegnato nella promozione e applicazione delle varie norme e misure preventive da adottare in caso di conflitto armato, fornendo indicazioni dettagliate riguardo alla conservazione e al trasferimento dei manufatti in luoghi più protetti e indicando le località dell'Umbria più soggette ad attacchi aerei. Tali provvedimenti fecero sì che gran parte del patrimonio artistico dell'Umbria superasse indenne la Seconda Guerra mondiale. Trasferito alla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie di Roma (1948 – 1952), fu impegnato in importanti progetti: avviò (1949) l'acquisto di Palazzo Barberini e ne curò l'allestimento; permise la riapertura della Galleria Spada (1951), recuperando l'originaria collezione e ristabilendo il nucleo quale era alla fine del Settecento. Il suo ruolo amministrativo includeva anche la collaborazione con il Consiglio Superiore di Belle Arti. Nominato Commissario Governativo dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte dal Presidente della Repubblica (1952) si occupò di far riprendere vita alla rivista di questo Istituto, che aveva subito un arresto all'indomani dell'ultimo conflitto mondiale, redigendo nuove edizioni di volumi di storia dell'arte e incrementando la biblioteca e l'archivio fotografico. Achille Bertini Calosso morì il 6 marzo 1955. Cfr. Parca S., *Achille Bertini Calosso*, in AA. VV., *Dizionario biografico dei soprintendenti...*, cit., p. 87.

¹⁸⁰ACBB, Serie *Professional* III. 2 “Firenze-Perugia”, lettera del 23 febbraio 1929 di Achille Bertini Calosso a Giorgio Castelfranco, oggetto: Trasferimento.

Corrispondenza per informazioni varie richieste alla Direzione delle RR. Gallerie”¹⁸¹.

La prima delle voci nell’elenco scritto da Castelfranco ci riporta immediatamente alla catalogazione del patrimonio storico-artistico. Catalogare, quindi conoscere e studiare, i beni che costituiscono il patrimonio culturale, consentono innanzitutto di tutelarli e conservarli, ma anche di ricostruire la memoria storica della civiltà che li ha creati nel tempo. I beni culturali hanno il pregio di costituire “testimonianze materiali aventi valore di civiltà”¹⁸² che si connettono tra di loro all’interno di un contesto, che per il caso specifico dell’Italia, è strettamente incardinato al territorio. Si può dire una peculiarità tutta italiana quella di avere definito nel tempo il patrimonio culturale come un insieme che costituisce la memoria storica del Paese¹⁸³. Ecco allora che il paziente e prezioso lavoro di censimento e catalogazione del patrimonio risulta essere la somma, articolata e dettagliata, di una notevole quantità di informazioni.

Proprio durante gli anni in cui Castelfranco prestò servizio presso la Soprintendenza fiorentina, la Direzione Generale delle Belle Arti stava svolgendo un’operazione importante, vale a dire il censimento del patrimonio artistico nazionale. La principale finalità di una tale, monumentale operazione era la tutela del patrimonio, ma anche la creazione di uno strumento che potesse risultare utile per gli studiosi, dal momento che avrebbe fornito un quadro completo dell’arte italiana attraverso i secoli. “Un antico sogno, insomma, che si va realizzando silenziosamente in regime fascista”¹⁸⁴.

2.4.1. *La Soprintendenza alle Opere d’Antichità e d’Arte della Puglia*

Nel periodo in cui Castelfranco fu in servizio presso la Soprintendenza alle Opere d’Antichità e d’Arte della Puglia, vale a dire nel biennio 1926-1927, egli, “per quel che concerne le opere d’arte

¹⁸¹*Ivi*.

¹⁸²Si utilizza qui la definizione introdotta dalla Convenzione dell’Aja del 1954.

¹⁸³Per un panorama generale sull’argomento e per comprendere come si sia venuta a sviluppare una così particolare definizione di patrimonio culturale italiano, a partire dalla legislazione sviluppata negli Stati Preunitari fino al Codice dei beni culturali e del paesaggio (Dlgs 22 gennaio 2004, n. 42. "Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell’articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137") si veda Bottari F., Pizzicannella F., *I beni culturali e il paesaggio...*, cit., ma anche Assini N., Cordini G., *Beni culturali e paesaggistici. Diritto interno, comunitario comparato e internazionale*, Padova, Cedam, 2006, Volpe G., *Manuale di legislazione...*, cit. e loro relativa bibliografia.

¹⁸⁴Parpagliolo L., *Il censimento del patrimonio artistico nazionale*, in *Istituzioni e politiche culturali...*, p. 317.

Medioevali e Moderne”¹⁸⁵, svolse diverse attività tra cui interventi di tutela e restauro su diversi monumenti del territorio: dalla conservazione delle opere d’arte della regione, alla compilazione di schede di catalogo e alla revisione dell’elenco dei monumenti della Provincia di Bari; dal riordino della biblioteca del Museo a pratiche inerenti il Gabinetto Fotografico¹⁸⁶.

In particolare Castelfranco si occupò di alcuni significativi interventi di restauro di edifici monumentali. Egli impedì che venisse abbattuta la Porta Mesagne di Brindisi e anzi, fece sì che ne venisse avviato il restauro. Inoltre seguì il ripristino dei fianchi della chiesa di Santa Maria del Casale della stessa città, nonché il consolidamento del portale della chiesa di Santo Stefano in Monopoli. Seguì, inoltre, i lavori di restauro del Palazzo Ammazzalorsa in Bisceglie e la ripresa dei lavori di ripristino del Duomo di Bari, durante i quali fu possibile “rimettere in luce i valori architettonici di questa fra le più importanti chiese romaniche d’Italia”¹⁸⁷. Inoltre, “nonostante la regione non sia ricca di bellezze naturali”, la Soprintendenza è intervenuta in zone “paesisticamente interessanti”, come Bari, Trani e Bovino, per la loro salvaguardia¹⁸⁸. “Nei riguardi degli oggetti d’arte mobili”, l’ufficio a cui era assegnato Castelfranco impedì alcune vendite illecite¹⁸⁹. Per ognuna delle questioni in cui egli venne impiegato, Castelfranco era solito tracciare descrizioni molto dettagliate delle opere, dei monumenti o delle zone di interesse paesaggistico, andando, così, ad accrescere, ancora una volta, il catalogo degli oggetti d’arte presenti sul territorio di riferimento¹⁹⁰. Ma l’intervento, sicuramente più cospicuo e interessante ai fini del presente elaborato scritto, che vide Castelfranco a lavoro sul territorio pugliese, fu la redazione di elenchi dei monumenti e degli edifici di interesse storico, che volevano essere il più completi ed esaustivi possibile¹⁹¹. Castelfranco si occupò dei territori di Andria, Barletta, Bisceglie, Canosa, Corato, Minervino, Molfetta, Ruvo, Terlizzi, Trani. Per ciascuno di essi censì tutti i principali monumenti di particolare interesse storico e architettonico o che conservassero al loro interno elementi che

¹⁸⁵ ACBB, Serie *Professional*, III. 1 “Soprintendenza alle Opere di Antichità e di Arte delle Puglie”, relazione di Castelfranco al Soprintendente sulle “Attività della Soprintendenza alle opere d’Antichità e d’Arte della Puglia nei riguardi delle opere d’arte Medioevali e Moderne”, Taranto, 4 febbraio 1927.

¹⁸⁶ Nicita Misiani P., *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti...*, cit., p. 159.

¹⁸⁷ ACBB, Serie *Professional*, III. 1 “Soprintendenza alle Opere di Antichità e di Arte delle Puglie”, relazione di Castelfranco al Soprintendente sulle “Attività della Soprintendenza alle opere d’Antichità e d’Arte della Puglia nei riguardi delle opere d’arte Medioevali e Moderne”, Taranto, 4 febbraio 1927.

¹⁸⁸ *Ibidem*.

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ ACBB, Serie *Professional*, III. 1 “Soprintendenza alle Opere di Antichità e di Arte delle Puglie”, relazione di Castelfranco al Soprintendente a proposito della richiesta di vendita del quadro dell’*Annunciazione* proveniente dalla chiesa della SS. Annunziata di Spinazzola (Bari), Taranto, 18 ottobre 1926.

¹⁹¹ ACBB, Serie *Professional*, III. 1 “Soprintendenza alle Opere di Antichità e di Arte delle Puglie”.

riconducessero al periodo medievale o moderno, indicandone almeno la denominazione, il periodo storico di produzione e gli elementi caratteristici di maggior rilievo. A quelli più importanti, inoltre, dedicò un approfondimento comprendente almeno uno dei seguenti punti: descrizione architettonica o iconografica; ricostruzione storica e del contesto di realizzazione; confronti stilistici con opere analoghe presenti sul territorio; stato di conservazione; provenienza, in caso di opere mobili¹⁹². In una lettera del 2 maggio 1931, lo stesso Castelfranco scriveva al Ministero dell'Educazione Nazionale:

[...] presso la R. Soprintendenza alle opere di antichità e d'arte della Puglia, la compilazione del catalogo degli oggetti d'arte, pur condotte con esplorazioni saltuarie e parziali, abbia valso a mettere in luce un certo gruppo di opere importanti ed affatto inedite che pubblicai nel mio articolo "Opere d'arte in Puglia"; ad esse però si uniscono altre schedate, ove possibile, da me fotografate, che non ho creduto degne, da sole, di pubblicazione, ma sulle quali non credo sia stato disutile fermar l'attenzione dell'Ufficio, quali la Madonna SS. di Ripalta a Cerignola, le gioiellerie barocche del Duomo di Taranto, le statue della Parrocchiale di Grottaglie l'altra ritrovate a Modugno sulla scorta di Leandro Alberti ove sorgeva la Chiesa di S. Domenico. Da me fu periziato e su tale base contrattato e acquistato da codesto On. Ministero, il polittico della ex chiesa di Aurio che poi pubblicai sul "Dedalo" del novembre 1928. E un certo materiale approntai per l'elenco dagli Edifici Monumentali; completando sul luogo la parte relativa ad Andria, con nuovi apporti; per cui qualche nuova indicazione può leggere nella Voce Andria, da me fatta per l'Enciclopedia Italiana¹⁹³.

Grazie, quindi, ad esplorazioni, seppur "saltuarie e parziali" del territorio, Castelfranco fu in grado di inventariare e catalogare opere se non addirittura inedite, sicuramente poco conosciute. Il lavoro sul campo e le pubblicazioni di carattere scientifico dei risultati del lavoro stesso, risultano essere assolutamente imprescindibili l'uno dalle altre. Lo dimostra l'articolo dal titolo *Opere d'arte in Puglia*, segnalato dallo stesso Castelfranco nella lettera citata sopra¹⁹⁴. In tale scritto sono pubblicati

¹⁹²*Ivi*.

¹⁹³ACBB, Serie *Professional*, III. 2 "Perugia - Firenze", lettera del 2 maggio 1931 di Castelfranco al Ministero della Pubblica Istruzione.

¹⁹⁴L'Archivio Castelfranco conserva due fascicoli interamente dedicati al lavoro preparatorio per la pubblicazione dell'articolo. Essi contengono le schede relative a ognuna alle chiese elencate da Castelfranco e alle opere d'arte conservate al loro interno. Gli appunti manoscritti sono accompagnati da disegni e schizzi rappresentanti i monumenti e le opere ispezionate durante i sopralluoghi effettuati. Il primo fascicolo contiene le schede relative ai seguenti luoghi: blocco 1: Monopoli, Montesantangelo, Nardò, Adria, Poliquano a Mare, Putignano, Spinazzola, Squinzano, Terlizzi, Taranto, Trani, Molfetta, Mola di Bari; blocco 2: Lecce, Lucera, Manduria, Martina Franca, Massafra(?), Nardò,

i risultati scientifici di due significativi momenti dell'attività svolta per la soprintendenza. Il primo riguarda il ritrovamento, conseguito durante un riscontro amministrativo, di interessanti arredi sacri appartenenti alla chiesa di Santa Caterina a Galatina. Tra questi arredi:

È un piccolo mosaico portatile di millimetri 67 x 147, con cornice 'ottone dorato, di trecentimetri e mezzo di larghezza, imbullettata, pezzo a pezzo, sulla tavoletta stessa su cui il mosaico è composto. Raffigura il Cristo in piedi, col libro nella sinistra e la destra in atto di benedizione. Il manto azzurro ha le linee di pannello segnate in oro, gira intorno al braccio destro e cade dal sinistro con pieghe molteplici e sinuose. Il Salvatore posa i piedi nudi sul suppedaneo rosso a strisce d'oro, la sua figura campeggia fino a un terzo circa d'altezza su un tappeto a tessere quadre rosse, azzurre ed argentee disposte a minuta scacchiera, poi su fondo oro unito; in alto entro due clipei le quattro lettere greche, abbreviazione consueta dei suoi nomi. Tali piccoli mosaici bizantini erano prevalentemente di proprietà privata e principesca, oggetti di culto domestico preziosi come gioielli. E questo colla figura sua così netta, fine ed ampia, nell'instancabile ondeggiar d'oro dei panni, è fra i migliori. In quanto alla tecnica, va notato che nel volto, nelle mani, nei piedi, nel fondo azzurro della veste l'opera musiva cede in parte alla pittura, al colore steso con estrema finezza sul letto di cera, rimanendo pur sempre qualche tessera bianca a dar marcatamente qualche chiaro alle carni¹⁹⁵.

Nello stesso articolo, dove lo studioso pubblica il piccolo mosaico bizantino, che egli data al XIII secolo, Castelfranco illustrò il risultato sicuramente più interessante ottenuto in occasione dello studio delle opere che ebbe occasione di catalogare e poi pubblicare. Si tratta dell'individuazione di un nucleo di opere, che lo studioso ci descrive come “cinque figure intere di Santi, S. Pietro, il Battista, S. Francesco, S. Antonio da Padova e S. Lodovico ed una tavola quadra colla mezza figura di Cristo morto emergente dal sarcofago” arrivate dal Convento dei Frati Minori di Andria al Museo Provinciale di Bari nel 1891. “Si tratta, evidentemente, di tavole di polittico - continua ancora

Mesagne, Modugno, Putignano, Seclì, Barletta, Cerignola, appunti da Diehl, *L'Arte bizantin dans l'Italie Meridionale*, Carpignano, Brindisi, Molfetta, Troja, Viggiano. Il secondo fascicolo, invece, contiene le schedi di: blocco 1: Bari, Barletta, Bisceglie, Bistelto, Bitonto, Bovino, Capurlo, Castellareta, Cerrate, Conversano, Galatina, Gallipoli, Grottaglie, Giovinazzo, Lecce; blocco 2: Foggia, Cerignola, Montensantiagiolo, Barletta, S.Michele, Lecce, Acquavive delle Fonti, Altamura, Andria, Arnesano, Marmevvatici, Duomo di Bari, ACBB, serie *Castelfranco writings published articles*, IV. 27, 28 “Appunti preparatori per scritti/studi di Castelfranco sulle opere d'arte e chiese in Puglia 1926-1927”.

¹⁹⁵Castelfranco G., *Opere d'Arte in Puglia*, in “Bollettino d'arte”, vol. 21, 1927/28, p. 289.

Castelfranco nell'articolo - politico che doveva essere nella chiesa andriense dei Frati Minori, S. Maria Vetere". Lo storico dell'arte ne propone l'attribuzione alla bottega di Antonio Vivarini, grazie ad un puntale raffronto con il *Polittico* raffigurante San Girolamo, Cristo e San Biagio, realizzato dalla mano del maestro e conservato presso la Pinacoteca Vaticana¹⁹⁶.



Fig. 11. — Bottega di Antonio Vivarini: S. Lodovico e S. Antonio. Dettagli. Bari, Museo Provinciale (fot. Min. P. I.)

In occasione di un riscontro d'ufficio, sul *Polittico* proveniente dalla ex chiesa di Aurio, eseguito presso il collezionista che lo possedeva, Castelfranco fu in grado di eseguirne un'accurata perizia. I risultati di questa furono l'acquisto da parte dello Stato del *Polittico* stesso, che veniva così musealizzato presso la Pinacoteca di Bari, quindi, qui conservato in maniera adeguata¹⁹⁷, e la

¹⁹⁶Ivi, pp. 289 - 300.

¹⁹⁷“Il trittico è ciò che resta di un polittico a sette scomparti già conservato nell'antica chiesa di Santa Maria nel casale di Aurio, presso Surbo (Lecce), dove lo descrive Cosimo De Giorgi (1882-1888). [...] il polittico veniva riesaminato nel 1918 da Mario Salmi, che rendeva noti alcuni dei soggetti degli scomparti oggi perduti o irrintracciabili: Sant'Antonio Abate, Santa Maria Maddalena [in realtà Santa Caterina d'Alessandria], San Giovanni Battista, cui si aggiungeva un altro Santo non riconoscibile. La presenza, in due degli scomparti sopravvissuti, di immagini di santi benedettini rende possibile l'ipotesi di un'originaria collocazione del polittico nella chiesa dei Santi Niccolò e Cataldo a Lecce, nel cui monastero tra il 1179-1180 e il 1494 ebbe stanza una comunità di Benedettini neri. Dopo il 1776 [...] esso sarebbe stato

pubblicazione a firma di Castelfranco sulle pagine di “Dedalo”, accompagnata, anche in questo caso, da un buon apparato fotografico prodotto dallo stesso autore. Castelfranco attribuì la tavola centrale a Bartolomeo Vivarini, datandola intorno al 1460, mentre considerò di mano di un aiuto le due figure laterali¹⁹⁸.

trasferito nella chiesetta di Aurio, facente parte dei possedimenti del monastero dei Santi Niccolò e Cataldo [...]. Il casale di Aurio (con la chiesa di Santa Maria), passò poi in proprietà [...] nel 1918 del cavaliere Raffaele Calilli di Lecce [...] che, nello stesso anno, acconsentiva al suo spostamento a Roma, presso il Ministero dell'Educazione Nazionale, allo scopo di permettere una più esatta valutazione delle condizioni di conservazione che, all'epoca, risultavano notevolmente peggiorate [...]. Di qui ritornò, mutilo di uno degli scomparti, in collezione Calilli a Lecce nel 1924, quando fu esaminato da Fogolari [...]. Due anni dopo veniva venduto da Calilli al cavalier Guglielmo Bruini di Lecce per la somma di 50.000 lire. Invalidata giuridicamente tale cessione, il polittico veniva infine acquistato nel 1927, per 35.000 lire, dallo Stato, che ne curò l'esposizione, nello stesso anno, presso il Museo Nazionale di Taranto. Nel 1928 il polittico veniva trasferito a Bari, dove il solo trittico centrale fu restaurato da Duccio Brizzi lo stesso anno. [...] Nel 1967 i tre scomparti vennero ceduti a titolo di deposito alla Pinacoteca Provinciale di Bari. Ignota la sorte toccata ai restanti scomparti, forse trascurati a causa delle cattive condizioni di conservazione (una rarissima foto della Santa Caterina d'Alessandria, antecedente al 1928, scattata nel Museo Nazionale di Taranto [sul retro reca la dicitura a matita "Taranto, Museo Nazionale"], dimostra però che, almeno in questo caso, lo stato di conservazione era sì precario, ma non disastroso). [...] Il trittico sopravvissuto mostra, nello scomparto centrale, la Vergine giovinetta seduta su uno stretto trono ligneo dalla spalliera concava, con indosso una veste color rosa antico e un manto blu foderato di verde, e un velo bianco sul capo, mentre, con lo sguardo pudicamente abbassato, regge sul grembo un muscoloso Bambino in piedi, con i fianchi cinti da un perizoma trasparente. Negli scomparti laterali, sono raffigurati San Benedetto e Santa Scolastica ritte su piedistalli circolari marmorei. Il restauro del 1996-1997 ha rivelato che il pastorale, realizzato a disegno e privo di inserti di pastiglia, che oggi identifica San Benedetto, è un'aggiunta posteriore, cinquecentesca, e che molto probabilmente il santo era in origine San Leonardo. In occasione del restauro la tavola con San Benedetto è stata poi restituita alle dimensioni originali attraverso l'aggiunta di una vasta integrazione in basso. Il retro di ogni scomparto è stato opportunamente parchettato. Assegnato al XV secolo da De Giorgi, e, dopo una prima attribuzione "ad una buona scuola dell'Italia settentrionale", ad un ignoto, modesto pittore di area padovana, vicino a Marco Zoppo, dal Salmi, il polittico veniva ascritto successivamente da Fogolari ad Antonio Vivarini ed alla sua scuola (Poso, 1992, pp. 773-774). Attribuito a Bartolomeo Vivarini e datato intorno al 1460 dallo studioso Castelfranco, che giudicava deboli e insignificanti le figurette laterali, esso veniva citato da Berenson come opera dubbia di Bartolomeo. Nel 1962 il Pallucchini accoglieva tale attribuzione, datandolo intorno al 1458, mentre due anni dopo D'Elia lo giudicava frutto di collaborazione tra Bartolomeo Vivarini e Giorgio Schiavone. Nel 1997 e, ancora, nel 1998, nel sottolineare la finissima qualità dell'opera, esaltata dal recente restauro, chi scrive l'ha restituita al capostipite della bottega, Antonio Vivarini, in un momento ancora vicino a Jacopo Bellini e antecedente il suo soggiorno a Padova (dove è documentato dal 1447 al 1450)". [...], scheda dell'opera compilata da Clara Gelao e consultabile online al sito web della Pinacoteca C. Giaquinto di Bari, <http://79.1.198.50/giaquinto/gestione/scheda.php?id=1566>, consultato l'ultima volta il 17/11/2020.

¹⁹⁸Castelfranco G., *Il polittico di Bartolomeo Vivarini nella chiesa di Aurio*, in “Dedalo”, Anno IX, vol. I, 1928-1929, pp. 355-356. Cfr. Nicita Misiani P., *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti...*, cit., p. 160.



2.4.2. *La Soprintendenza all'arte Medievale e Moderna dell'Umbria*

Il 1° settembre 1927 Castelfranco veniva trasferito, per ragioni di servizio, alla Soprintendenza Medievale e Moderna dell'Umbria, con sede a Perugia e nel 1928 venne promosso al grado di ispettore¹⁹⁹.

La documentazione relativa al periodo di servizio prestato da Castelfranco presso la Soprintendenza Medievale e Moderna dell'Umbria, con sede a Perugia (1927 – 1929), apre la nostra visione, non solo sui temi della catalogazione e tutela del patrimonio, ma anche su alcune difficoltà organizzative riscontrate da Castelfranco stesso e dovute, in gran parte, alla, già allora, esigua disponibilità di

¹⁹⁹Cfr. Nicita Misiani P., *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti...*, cit., p. 160.

personale impiegato. In particolare Castelfranco ci consegna un quadro della situazione in cui egli stesso e il Soprintendente incaricato (lo storico dell'arte Achille Bertini Calosso) erano i due soli impiegati del gruppo A. Questo comportò che Castelfranco si occupasse anche di “questioni inerenti a edifici monumentali, alla tutela delle bellezze naturali, ad opere di restauro”²⁰⁰. Si occupò nello specifico del restauro di San Jacopo de Muro Rupto ad Assisi e di Santa Pudenziana di Narni²⁰¹.

Inoltre, essendo il Bertini Calosso anche direttore della Galleria Borghese di Roma, più volte Castelfranco dovette assumersi l'onere di decisioni di notevole importanza, sostituendosi all'incaricato di Soprintendenza, “come nei riguardi dei corali di San Domenico di Gubbio che tolsi al privato possessore che non ritenevo, e giustamente, come poi risultò, legittimo proprietario”²⁰². Il professor Mario Salmi aveva visto i corali nel 1921 quando prestava servizio presso la Soprintendenza ai monumenti dell'Umbria. Egli opportunamente segnalò il fatto alla Soprintendenza all'opere d'arte della stessa regione. I corali furono, così, rinvenuti nel Collegio di San Tommaso d'Aquino di Gubbio, presso i locali dell'ex-convento di San Domenico. Castelfranco ebbe, quindi, modo di studiarli e illustrarli, appena qualche mese dopo il rinvenimento, nel contributo edito nel giugno 1929 in “Bollettino d'arte” dal titolo *I corali miniati di S. Domenico di Gubbio*²⁰³. Tracce significative di questo studio si ritrovano nei numerosi disegni realizzati su lucido che si ritrovano allegati alle carte dell'Archivio Castelfranco dedicate proprio alla pubblicazione²⁰⁴.

I corali si presentavano in buono stato di conservazione, anche se tagliati in circa cinquanta parti per asportare alcune delle miniature che decorano i volumi. Pur constandone le lacune, Castelfranco dette avvio al lavoro di ricostruzione della genesi dei corali con un'analisi della decorazione miniata, “ma non ancora per quel che è concezione di figura, cioè pel lato suo più importante”²⁰⁵, sottolineandone, comunque, la finezza. Lo studioso propose anche l'attribuzione della parte miniata

²⁰⁰ACBB, Serie *Professional*, III. 2 “Perugia - Firenze”, lettera del 2 maggio 1931 di Castelfranco al Ministero della Pubblica Istruzione.

²⁰¹ACBB, Serie *Professional*, III. 2 “Perugia - Firenze”, lettera del 23 febbraio 1929 di Achille Bertini Calosso a Giorgio Castelfranco, oggetto: Trasferimento.

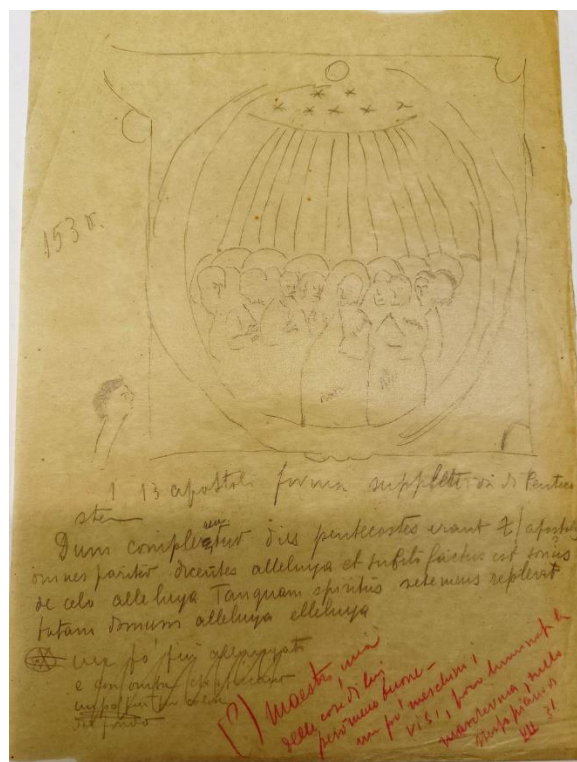
²⁰²*Ibidem*.

²⁰³Castelfranco G., *I corali miniati di S. Domenico di Gubbio*, in “Bollettino d'arte”, a. 8, ser. 2., n. 12, 1929, pp. 529 – 555.

²⁰⁴Altra caratteristica peculiare della maniera di condurre il lavoro di catalogazione adottata da Castelfranco è quella di accompagnare al già ricco apparato fotografico anche disegni realizzati su lucido. Nel caso specifico dello studio dei corali di Gubbio, tali lucidi si trovano conservati allegati a una grande quantità di appunti manoscritti di Castelfranco in ACBB, IV “Castelfranco writings published articles”, 29 “Documentazione per il saggio *I corali miniati di Domenico da Gubbio*”, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti, Fiesole.

²⁰⁵Castelfranco G., *I corali miniati di S. Domenico di Gubbio*, p. 551.

a un contesto di più maestranze, lontane dal contesto delle miniature bizantine o dalle manifestazioni artistiche italiane che dalla pittura bizantina dell'XI e XII secolo avevano preso le mosse: “sarebbe errore voler assegnare i due corpi di miniature ad un unico maestro, ma è innegabile ch' essi son prodotto d'un solo ambiente, d'un solo movimento artistico, opera di artisti che operavano conoscendosi”, sotto l'influenza, forse, “di Oderisi da Gubbio, il patriarca mitico della miniatura italiana: mitico come tutti i personaggi danteschi di cui sappiamo troppo poco”²⁰⁶. Castelfranco, tenendo presenti gli studi di Pietro Toesca, avanzava tale attribuzione con estrema cautela, ritenendo convincente cercare nell'ambiente domenicano bolognese, il contesto culturale dove il pittore dei Corali di Gubbio avrebbe potuto formarsi. I risultati interessanti di questo studio, fecero sì che Castelfranco tornasse anche negli anni seguenti a occuparsi di miniatura medievale, dedicando uno studio all'attività dei miniatori bolognesi del Duecento²⁰⁷.

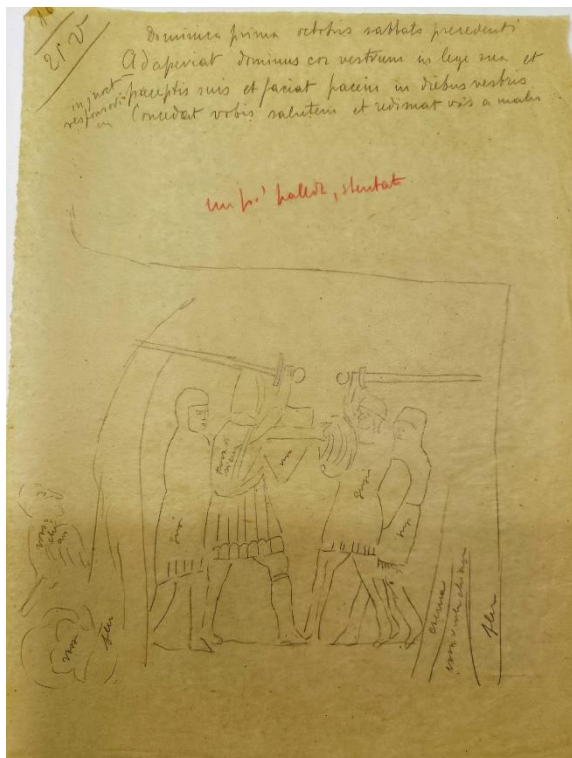


²⁰⁶Ivi, p. 548.

²⁰⁷Castelfranco G., *Contributi alla storia della miniatura bolognese del '200*, Comune di Bologna, 1935.



Fig. 16. — Vol. VI, c. 21: i guerrieri.



Riproduzioni fotografiche di miniature tratte dalla pubblicazione di Giorgio Castelfranco, *I corali miniati di S. Domenico di Gubbio*, in "Bollettino Arte", a. 8, ser. 2., n. 12, 1929, pp. 529 – 555, messe a confronto con i relativi disegni realizzati a lucido da Castelfranco nelle fasi preparatorie alla pubblicazione stessa.

Il lavoro di catalogazione, inoltre, portò Castelfranco a studiare le piccole chiese rurali e montane del territorio, così come si può facilmente dedurre dalla lettura del suo stesso articolo dal titolo *Le madonne romaniche in legno*. Partendo dal presupposto che una trattazione d'insieme era stata tentata solo da Toesca, il quale, però, aveva tralasciato alcune opere conosciute solo grazie agli accenni che Luigi Serra, nel suo *Arte nelle Marche*²⁰⁸, e Cavalcaselle e Morelli, nei loro elenchi del patrimonio marchigiano, avevano fatto, Castelfranco rintracciò e pubblicò, accompagnandole all'ormai immancabile apparato fotografico, un nucleo di *Madonne* lignee, riconducibili al periodo tra XII e XIII secolo, che da lui stesso erano state trovate in chiese campestri per la maggior parte cadute in disuso e abbandonate. Tale lavoro ha lasciato traccia nell'Archivio Castelfranco, che ci restituisce, tra la sua varia documentazione, anche due schede di catalogo compilate dal soprintendente storico dell'arte, che si riportano qui di seguito:

Provincia di Perugia
 Comune di Spoleto
 Frazione di Piedipaterno
 Chiesa del cosiddetto Romitorio

²⁰⁸Serra L., *Arte nelle Marche*, Pesaro, G. Federici, 1929.

Oggetto d'arte = Descrizione = Autore cui è attribuito

Madonna col Bambino

Scultura in legno policromato (alta m. 1.15)

La Madonna, seduta in trono, è in atto di offrire il suo seno al Bambino. Indossa una veste in parte verdastra, in parte bruna, e un manto grigiastro, sparso di rombi neri e dorati. Un panno bianco le scende dal capo sulle spalle. La tunichetta del fanciullo è di colore verde sporco.

Ubicazione attuale = Se originaria, antica o no = Vicissitudini

Sull'altar maggiore, entro tabernacolo dell'epoca.

Stato di conservazione = Restauri subiti

Discreto = Qua e là è caduto il colore. La parte inferiore della scultura è consumata dai tarli. Tutto il gruppo è orribilmente ridipinto.

Appartenenza dell'oggetto = Condizioni giuridiche

Appartiene alla Chiesa.

Basi storiche e contestazioni critiche all'attribuzione = Data e tempo approssimativo dell'esecuzione = Iscrizioni apposte all'oggetto e note sulla loro autenticità = Bibliografia.

Scultura della seconda metà del secolo XIII°, eseguita sotto spiccata influenza bizantina. Ricorda in certi particolari formali la Madonna proveniente da Borgo S. Sepolcro, ora conservata nel K. T. Museum di Berlino.

Angelini Rota, Spoleto e il suo territorio 1920, p. 213.

Provincia di Perugia

Comune di Spoleto

Frazione di Castel S. Felice

Chiesa parrocchiale di S. Felice

Oggetto d'arte = Descrizione = Autore cui è attribuito

Madonna col Bambino

Scultura in legno (metà di grandezza naturale)

La Vergine seduta colla corona in capo, tiene colla sinistra il fanciullo seduto e nella destra un panno afferrato anche da Gesù, il quale regge nella sinistra un libro.

Ubicazione attuale = Se originaria, antica o no = Vicissitudini

Collocata su una colonnetta romanica nel presbiterio a destra dell'altar maggiore.

Stato di conservazione = Restauri subiti

La scultura, internamente vuota, ha perduto in gran parte la finezza della policromia qua e là mancante. L'incarnato, bene conservato, è olivastro colle gote rosee.

Appartenenza dell'oggetto = Condizioni giuridiche

Appartiene alla Chiesa.

Basi storiche e contestazioni critiche all'attribuzione = Data e tempo approssimativo dell'esecuzione =
Iscrizioni apposte all'oggetto e note sulla loro autenticità = Bibliografia.

La scultura, benché presenti caratteri romanici del 200, appartiene forse ad un artefice ritardatario del principio del XIV^o209.

Lo studio di tali sculture ne permise, sicuramente, una più adeguata conservazione, ma condusse anche ad una prima ricostruzione del contesto culturale e sociale in cui essere vennero prodotte e realizzate. Castelfranco, a tal proposito, si augurava che potessero tornare alla luce “opere che possano meglio rispondere alle domande che dovremmo porci sul formarsi di quest'arte, sul suo svilupparsi prima ed il suo involversi poi in forme umili e paesane”210, riferendosi probabilmente a quei pezzi che erano andati dispersi dal traffico antiquario. Tra le opere inedite, Castelfranco illustrava nel suo articolo il gruppo di Santa Maria Infraportas di Foligno, datandolo alla fine del XII secolo. Poi ancora lo studioso illustrava anche, tra le altre, la Madonna di Santa Maria Maggiore di Spello, riconducibile alla metà del XII secolo, e la Madonna del Museo Civico di Gubbio211.



209 ACBB, serie *Castelfranco writings published articles*, IV. 30 “Scultura romanica in legno dell’Umbria e del Lazio (materiale e schede opere). *Madonne romaniche in legno* in “Dedalo” 1929-1930, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti, Fiesole.

210 Castelfranco G., *Madonne romaniche in legno*, in “Dedalo”, Anno X, vol. III, 1929-1930, pp. 769 – 778.

211 Nicita Misiani P., *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell’Arte...*, cit., p. 160.

All'interno del numero di febbraio 1932 di *Bollettino d'Arte*, comparve la pubblicazione degli studi condotti da Castelfranco sull'architettura di tre chiese protoromaniche situate nei pressi di Narni²¹².

NELL' ESTATE del 1929 l'attenzione della Regia Soprintendenza alle Opere d'Arte dell'Umbria fu richiamata sulla chiesa di S. Pudenziana di Visciano dall'ing. Alfredo Tiburzi, proprietario delle terre d'attorno, che segnalava le deprecabili condizioni dell'edificio e si offriva di aiutarne il restauro. Il restauro fu fortunato, chè si scopersero la facciata originaria della chiesa e la chiesa ne apparve più importante e degna di studio di quel che si fosse intraveduto sino allora dallo scritto dell' Erolì [Erolì G., *Descrizione delle chiese di Narni e suoi dintorni*, Narni, 1898, p. 435]; ed estendendo le ricerche agli avanzi medioevali dei dintorni potei unirli, in piccolo gruppo, colle altre due di S. Martino a Taizzano e S. Angelo in Massa²¹³.

Castelfranco partiva, quindi, con la descrizione e lo studio della chiesa di S. Angelo in Massa, che datandola intorno all'anno Mille, rappresentava un punto certo per la storia dell'architettura protoromanica del Lazio e dell'Umbria. Ponendola a confronto con la Santa Pudenziana di Visciano, sottolineava quanto i motivi architettonici di questa fossero vicini a quelli di Sant'Angelo. Per quanto riguardava, invece, la chiesa di San Martino a Tizzano, Castelfranco constatò il cattivo stato di conservazione, dovuto in gran parte all'intervento umano che aveva spogliato l'edificio di molti suoi elementi e materiali²¹⁴.

Infine, nel suo articolo *Il faldistorio in legno intagliato del duomo di Perugia* edito per la rivista "L'Arte" qualche anno più tardi (1937), Castelfranco riporta i risultati delle indagini svolte durante il servizio svolto presso la Soprintendenza umbra, sottolineando l'importanza del particolareggiato apparato fotografico da egli stesso prodotto anni prima. Informa, inoltre, Castelfranco che il faldistorio era già stato citato dal Toesca nella sua *Storia dell'Arte*²¹⁵ e da Castelfranco stesso nella seconda edizione della *Guida d'Italia* del Touring Club²¹⁶, ma non era ancora stato "mai illustrato né riprodotto"²¹⁷.

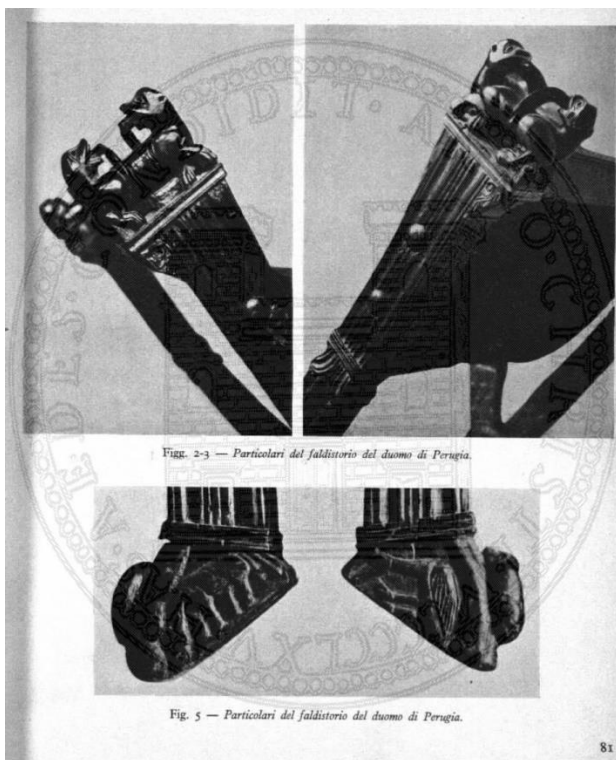
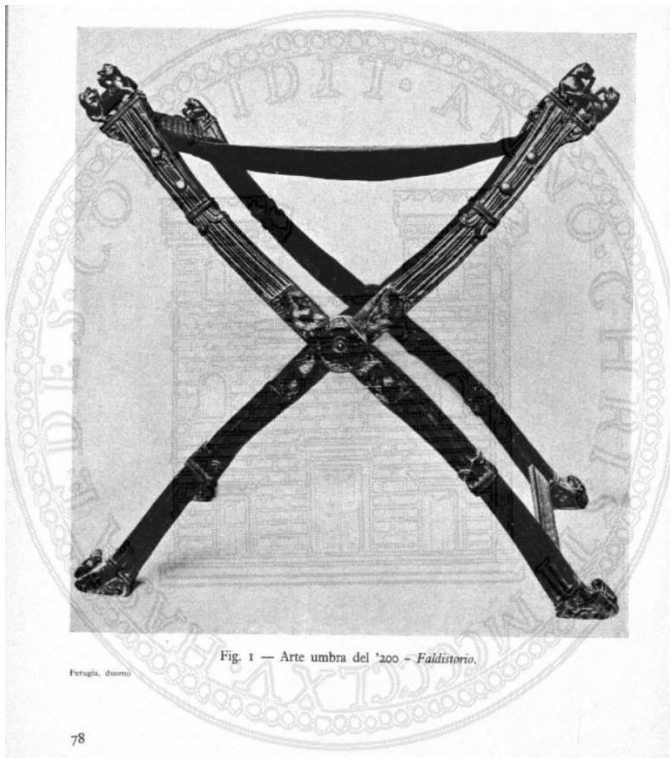
²¹²Ivi, p.161.

²¹³Castelfranco G., *Chiese Protoromaniche nei dintorni di Narni: S. Martino a Taizzano*, in "Bollettino d'Arte", VIII, anno XXV, febbraio 1932, p. 214.

²¹⁴Nicita Misiani P., *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti...*, cit., p. 161.

²¹⁵Toesca P. *Storia dell'Arte italiana.: il Medioevo*, Tomo I, Torino, UTET, 1927.

²¹⁶AA. VV., *Guida d'Italia del Touring Club Italiano*, II ed., 1925. Il 7 giugno 1929 Castelfranco riceveva una lettera firmata dal presidente del Touring Club Italiano, Bognetti G.: "Il Dr. Giorgio Castelfranco ha collaborato alla 2a edizione del volume "Firenze-Siena-Perugia-Assisi" della Guida d'Italia del Touring Club Italiano, rivedendo – con la più completa soddisfazione di questo sodalizio – la parte artistica di Perugia per quanto riguarda l'epoca medioevale e



moderna”, ACBB, serie *Castelfranco writings published articles*, IV. 31 “Touring Club”, Biblioteca Berenson, Villa I Tatti, Fiesole.

²¹⁷Castelfranco G., *Il faldistorio in legno intagliato del duomo di Perugia*, in “L'Arte”, Vol.8 (2), 1° aprile 1937, pp.78–88.



2.4.3. La Soprintendenza all'arte Medievale e Moderna per la Toscana

Castelfranco ottenne il trasferimento alla Soprintendenza fiorentina nel 1929.

Il 2 maggio 1931 Giovanni Poggi²¹⁸ scriveva una breve relazione circa l'operato di Castelfranco in qualità di ispettore. Poggi specifica che l'ufficio a cui era affidato Castelfranco stava in quel

²¹⁸«Giovanni Poggi, nato nel 1880, aveva intrapreso la sua carriera di funzionario delle Antichità e Belle Arti appena laureato: nel 1907 era già direttore del Museo del Bargello. La sua carriera procedé molto velocemente, con incarichi sempre più importanti e gravosi: nel 1910 assunse la Direzione della Galleria degli Uffizi, nel 1912 redasse il catalogo generale degli oggetti d'arte del Regno per le provincie toscane e nel dicembre del 1913 fu colui che consegnò ai Carabinieri italiani la tela rubata della Gioconda. Nel 1925 diventò soprintendente dell'Arte Medievale e Moderna per la Toscana (ad eccezione di Siena e Grosseto): forte di una salda esperienza, allo scoppio del secondo conflitto mondiale Poggi divenne l'uomo chiave per coordinare le operazioni di messa in sicurezza di gran parte del patrimonio toscano», Alessia C., *Gli Uffizi in Guerra. Gli uomini della tutela tra impegno civile e dedizione al patrimonio*, in, AA. VV., *La tutela tricolore: i custodi dell'identità culturale*, Catalogo della Mostra, Gallerie degli Uffizi, 20 dicembre 2016 – 14 febbraio 2017, Firenze, Sillabe, 2016, p. 22. Giovanni Poggi è conosciuto in tutto il mondo per essere stato un ricercatore attento e intelligente, un profondo conoscitore delle fonti, dotato di uno spiccato senso critico. Quasi settemila lettere costituiscono il carteggio del suo archivio privato e quello che salta agli occhi scorrendo l'elenco dei mittenti è che i suoi interlocutori furono sempre i protagonisti della scena culturale e politica del suo tempo, molto oltre i confini nazionali. Cfr. Lombardi E., *Poggi, Giovanni*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti ...*, cit, pp. 17-29.

momento attivamente preparando, per incarico della Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, il Catalogo degli oggetti d'arte della Provincia di Firenze²¹⁹.

Dalla relazione firmata dal Poggi il 17 agosto 1934²²⁰ si evince che Castelfranco:

Ebbe anche l'incarico di completare e rivedere lo schedario delle opere d'arte appartenenti ad enti, così della provincia di Firenze come di quelle di Pisa; frutto di tale lavoro sono il ricupero di opere d'arte vendute abusivamente o trafugate, come una statua lignea di vescovo di Gorfigliano, un bel tabernacolo trecentesco del convento di Monte Senario e la scoperta di altre ignote o poco note come il rame inciso di Vicchio di Rimaggio, la Madonna in legno di S. Maria a Monte, le statue lignee della parrocchiale di Pontito. Ma in tal campo la maggior benemerita del Castelfranco è il recente ritrovamento di importanti affreschi dugenteschi nella ex chiesa di S. Giovanni di Montelupo (cfr. l'articolo *Corsus me pinxit*, in *Bollettino d'Arte*): affreschi di cui egli ha anche personalmente curato e sorvegliato il restauro, con ottimo risultato.

Il Castelfranco è in grado di poter eseguire e ha difatti in moltissimi casi eseguito nitide fotografie di monumenti e di opere d'arte, e si è dedicato con molto amore allo studio dell'arte del restauro, stando in continuo contatto con i restauratori che lavorano nel nostro Gabinetto e contribuendo con particolare intelligenza alla risoluzione dei complessi problemi che di frequente si presentano in tale difficile e delicato lavoro.

Presentemente il Castelfranco attende per incarico dello speciale ufficio presso il Ministero dell'Educazione Nazionale al catalogo delle opere d'arte del Comune di Pisa.

Ma il principale compito che ho affidato all'Ispettore Castelfranco fino dal dicembre del 1930 è l'applicazione della legge per la tutela delle bellezze naturali e devo subito dichiarare che nell'attuazione di tal compito, che in una regione come la Toscana non è dei più lievi o più facili, e assume una particolare importanza, ho trovato nel Castelfranco un ottimo collaboratore. Egli ha dimostrato fino dall'inizio di possedere un finissimo senso di quelle che sono le "bellezze naturali" da tutelare, e di avere tutte quelle qualità di equilibrio e di tatto occorrenti per applicare in confronto di enti e privati una legge che è tra le più dure della legislazione vigente²²¹.

Emerge, nell'ultima parte della relazione del Poggi, un Castelfranco impegnato, durante gli anni fiorentini, quindi dal 1931 al 1938, anche nella tutela del paesaggio. Egli curò, infatti, con l'aiuto di alcuni ingegneri comunali, i piani regolatori di alcune aree del litorale toscano, in particolare di

²¹⁹ACBB, Serie *Professional*, III.2 "Perugia - Firenze", relazione di Giovanni Poggi del 2 maggio 1931.

²²⁰ACBB, Serie *Professional*, III.2 "Perugia - Firenze".

²²¹Poggi fa qui riferimento alla legge 11 giugno 1922, n. 778 *Per la tutela delle bellezze naturali e degli immobili di particolare interesse storico*.

Lido di Camajore, Marina di Pietrasanta e Forte dei Marmi. Egli effettuò numerosi sopralluoghi, ma avendo conseguito una laurea in lettere non poté sottoscrivere progetti, né pubblicare i piani regolatori che, ad ogni modo, aveva diretto²²².

Il lavoro di ricognizione e schedatura svolto da Castelfranco negli anni fiorentini, portò a risultati interessanti e a conseguenti pubblicazioni su riviste scientifiche di notevole importanza.

Si vedano in tal senso gli articoli *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze*, in "Rivista d'arte"²²³ e *La mostra del tesoro di Firenze Sacra. Sculture toscane*, in "Bollettino d'arte" editi tra il 1933 e il 1934²²⁴. Nel primo articolo Castelfranco rende pubblici i risultati del proprio lavoro, riportando schede descrittive degli oggetti sacri e opere d'arte, anche appartenenti alle cosiddette arti minori, corredate da fotografie. Si tratta, per lo più, di opere d'arte quasi del tutto inedite, se non addirittura sconosciute fino ad allora, come la *Madonna col Bambino* in terracotta proveniente dalla chiesa di San Martino a Pontorme, che Castelfranco attribuisce a Michele da Firenze. Le opere confluirono nella *Mostra del tesoro di Firenze Sacra*²²⁵, di cui Castelfranco, nel secondo degli articoli sopra citati scrive: "LA SCULTURA non ha avuto parte preponderante in questa mostra; e ciò è naturale, dato che le opere mobili di tale arte non sono assai numerose nella nostra regione e di rado sono agevoli a trasportarsi: una quarantina di pezzi, ma fra questi alcuni ignoti o poco noti sinora che meritano una pronta illustrazione"²²⁶. Tra questi pezzi, trova spazio nella mostra la *Madonna col Bambino*, scultura lignea proveniente dalla chiesa di Santa Maria a Monte (Pontedera), la cui scoperta si deve proprio a Castelfranco, come riportato anche dal Poggi nella sua già citata Relazione del 1934²²⁷.

²²²Nicita Misiani P., *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti...*, cit, p. 162.

²²³Castelfranco C., *Opere d'arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze*, in "Rivista d'Arte", XV, serie II, Fasc. V, pp. 75-93, 1933.

²²⁴Castelfranco G., *La mostra del tesoro di Firenze Sacra. Sculture toscane*, in "Bollettino d'arte", XXVII, 1933/34, p. 264 – 284.

²²⁵Per ulteriori approfondimenti sull'importanza storico documentaria della mostra, si veda il recente studio di Carelli F., "Di tutte le meno note e più pregevoli opere d'arte": *la Mostra del Tesoro di Firenze Sacra*, in Giometti C., a cura di, *Mostre a Firenze 1911-1942. Nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, Pisa, Edizioni ETS, 2019.

²²⁶*Ivi*, p. 264.

²²⁷ACBB, Serie *Professional*, III.2 "Perugia - Firenze".



L'attività che Castelfranco svolse in quegli anni, in qualità di funzionario storico dell'arte preposto in particolare alla tutela delle opere d'arte delle chiese del territorio fiorentino, lo portò a scoprire, nel 1933, gli affreschi duecenteschi del pittore Corso, firmati e datati 1284, nell'ormai abbandonata e semidistrutta chiesa di San Giovanni Evangelista a Montelupo. Castelfranco illustrò le caratteristiche degli affreschi e i risultati del restauro che egli stesso curò in *Bollettino Arte* del gennaio 1935²²⁸. In seguito alla pubblicazione dello studio di Castelfranco, l'interesse verso la chiesa di San Giovanni Evangelista a Montelupo si rinnovò tra gli studiosi. Dopo essere stata abbandonata da più di un secolo, si decise di restaurarla. Purtroppo, il restauro si interruppe con il sopraggiungere della guerra. Allo scoppiare del secondo conflitto mondiale, erano stati restaurati, quindi, solamente gli affreschi e la torre campanaria. I danni subiti durante il conflitto furono ingenti e interessarono anche gli affreschi di Corso di Bono scoperti da Castelfranco, i quali

²²⁸Castelfranco G., *Restauri e scoperte d'affreschi – Il pittore Corso*, in "Bollettino d'Arte", VII, anno XXVIII, gennaio 1935, pp. 322-334.

vennero colpiti da una cannonata a tergo della parete. Si ricorse, quindi, a un nuovo e importante intervento di restauro nel dopoguerra²²⁹.

Facendo seguito ancora a quanto scritto da Poggi, in particolare, all' "incarico dello speciale ufficio presso il Ministero dell'Educazione Nazionale [per cui Castelfranco era impegnato nella redazione del] catalogo delle opere d'arte del Comune di Pisa", si segnala un altro articolo di Castelfranco: *La fontana di Giuseppe Vaccà in Piazza del Duomo a Pisa. (Con una illustrazione)*²³⁰. L'articolo, seppur sintetico, dà voce ad una importante scoperta documentaria riportata da Castelfranco, circa la fontana studiata durante il lavoro di catalogazione. Si vede, quindi, pubblicata, per la prima volta, proprio da Castelfranco, la memoria dell'operaio Francesco Quarantotti, conservata presso l'Archivio di Stato di Pisa e proveniente dall'Archivio dell'Opera del Duomo, che "ci dà – per dirla citando Castelfranco stesso – minute notizie di procedimenti murari e di spese, quali non potremmo desiderare più esaurienti"²³¹. Inoltre, come si evince dal titolo dell'articolo stesso, il contributo si avvale dello strumento della fotografia, divenuto ormai imprescindibile all'inventariazione e alla catalogazione.

In conclusione, all'interno del proprio archivio Castelfranco ha conservato, per intero, il fascicolo relativo al comune di Bagno a Ripoli. Il fascicolo è introdotto da un'avvertenza dello stesso Castelfranco il quale specifica:

Questi 16 fascicoli di descrizioni di chiese, costituiscono circa i due terzi del materiale relativo al Comune di Bagno a Ripoli. Sono provvisoriamente disposti alfabeticamente, secondo i nomi delle località.

Le fotografie della R. Soprintendenza non numerate sono 9 x 12, da me eseguite con mezzi di dilettante e solo in parte pubblicabili.

Dopo una nuova adeguata campagna fotografica, spero possibile con nuove precisazioni, desidero mi sia reso il manoscritto prima della pubblicazione, per rivederlo e integrarlo²³².

Anche in questo caso, come precedentemente fu per il catalogo dei monumenti e degli oggetti d'arte eseguito in Puglia, Castelfranco stilava un elenco dettagliato che comprendesse ogni edificio religioso, presente sul territorio comunale di Bagno a Ripoli, fornendo: notizie storiche,

²²⁹Cfr. Morozzi G., *La ex chiesa di S. Giovanni Evangelista nel Castello di Montelupo Fiorentino*, in "Bollettino d'Arte", II, anno XXXIII, aprile-giugno 1948, pp. 185-188.

²³⁰Castelfranco, *La Fontana di G. Vaccà in Piazza del Duomo a Pisa*, in *Rivista d'Arte*, XIII, Firenze, 1931, pp. 26 – 28.

²³¹*Ivi*, p. 28.

²³²ACBB, Serie *Professional*, III. 3 "Bagno a Ripoli, Firenze", avvertenza premessa al fascicolo relativo al comune di Bagno a Ripoli redatto da Giorgio Castelfranco e consegnato al Soprintendente Poggi il 5 novembre 1935.

accompagnate da relativa bibliografia; una descrizione d'insieme dell'edificio; elenco e descrizione degli arredi, suppellettili e vari oggetti d'arte conservati all'interno dei singoli edifici; documentazione fotografica corredata dal numero di inventario con il quale era stata archiviata presso l'Archivio Fotografico della Soprintendenza.

Per quanto riguarda il caso specifico della Chiesa di San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio e in particolare le “opere d'arte nell'interno della chiesa”²³³ catalogate da Castelfranco, merita una menzione lo “sportello in rame inciso e dorato (N. 10) (largo cm. 12, alto cm. 24) colla figura di S.Elena; arte fiorentina, 2^ metà del sec. XV – Bibl. G. Castelfranco in *Dedalo*, 1931, luglio”²³⁴. Il rame rappresentava una rarità, “una di quelle piccole gemme che stupisce trovare ancora *in situ*”²³⁵. Esso era utilizzato come sportello di un tabernacolo in pietra serena, ove veniva conservata una reliquia della Santa Croce²³⁶.

Nel 1935, anno in cui Castelfranco concludeva la redazione del fascicolo, consegnato poi al Soprintendente Giovanni Poggi, aveva già finalizzato la pubblicazione dell'articolo *Il rame inciso a Vicchio di Rimaggio*²³⁷. L'articolo risulta essere, quindi, l'ennesima testimonianza di come, allora come oggi, tra gli obiettivi della catalogazione, vi fosse quello della divulgazione del patrimonio culturale, così da ampliarne la conoscenza, indispensabile ai fini della gestione, valorizzazione e, in particolare, della tutela del patrimonio stesso.

La catalogazione, quindi, intesa come censimento e rilevamento sistematici, rappresenta un servizio in funzione della conoscenza del patrimonio, ma anche una prima fondamentale e funzionale forma di protezione e difesa del patrimonio. Le pagine che seguono approfondiranno proprio questo aspetto, mostrando come la catalogazione e la redazione di elenchi delle cose mobili e immobili, furono tra le prime azioni, richieste a livello ministeriale e messe in atto dai soprintendenti su tutto il territorio italiano, per la difesa del patrimonio nazionale in caso di conflitto armato e in particolare nell'eventualità di attacchi aerei.

²³³ACBB, Serie *Professional*, III. 3 “Bagno a Ripoli, Firenze”, *Chiesa di San Lorenzo a Vicchio di Rimaggio*, scheda conservata all'interno del fascicolo relativo al comune di Bagno a Ripoli redatto da Giorgio Castelfranco e consegnato al Soprintendente Poggi il 5 novembre 1935.

²³⁴*Ibidem*.

²³⁵Castelfranco G., *Il rame inciso a Vicchio di Rimaggio*, in “*Dedalo*”, Anno XI, vol. IV, 1930-1931, pp.954 – 956.

²³⁶Nicita Misiani P., *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti...*, cit., p. 161.

²³⁷*Ibidem*. Castelfranco, ancora una volta, ci ha lasciato, conservato all'interno del suo archivio, un fascicolo comprendente appunti relativi a e bozze dell'articolo dedicato al rame inciso di Vicchio di Rimaggio, ACBB, serie *Castelfranco writings published articles*, IV. 32 “Rame di Vicchio di Rimaggio (1931)”.



SANTELENA. RAME INCISO DEL SECOLO XV. VICCHIO DI RIMAGGIO.
CHIESA DI SAN LORENZO (for. R. Soprintendenza, Firenze).

3. La protezione del Patrimonio culturale nei conflitti armati in epoca contemporanea

Lo studio di misure di tutela e salvaguardia dei beni culturali nell'ambito di eventi bellici in epoca contemporanea ha costituito il primo teatro di sperimentazione della normativa internazionale a fronte della guerra stessa. Storicamente, guerre e conflitti armati hanno rappresentato una delle più gravi forme di pregiudizio per l'integrità stessa dei beni culturali, causandone la distruzione diretta e/o razzie, saccheggi e spoliazioni a danno dei paesi vinti e occupati.

Negli ultimi anni il tema della protezione internazionale dei beni culturali in caso di conflitto armato si è rivelato un settore in rapida evoluzione²³⁸. Fino a tempi recenti, sia a livello nazionale italiano che internazionale, l'argomento era stato trattato attraverso studi e pubblicazioni monografiche dai cultori del diritto, dagli storici e dai militari. Il tema veniva, cioè, analizzato dal punto di vista delle diverse discipline che vi vengono implicate. Di notevole interesse, invece, per l'analisi dello stato dell'arte della materia trattata nello specifico del presente capitolo, sono le pubblicazioni degli atti di convegni e giornate di studio, che hanno visto l'intervento di studiosi provenienti da settori scientifici diversi. In questo modo si sono sviluppati studi multidisciplinari che hanno contribuito ad allargare gli orizzonti della ricerca stessa²³⁹.

Inoltre, le sfide attuali emerse nel dibattito internazionale in seguito ai danni dei beni culturali legate ai conflitti degli ultimi trent'anni, ma anche ad atti terroristici e di criminalità organizzata, hanno risvegliato in maniera evidente l'interesse nei riguardi del problema della protezione del Patrimonio culturale in caso di conflitto armato. Gli studi si sono, così, volti all'analisi dell'ampio spettro di questioni e argomenti legati a tale tema principale. Dal punto di vista giuridico la letteratura scientifica ha cercato di analizzare quali misure legislative siano state introdotte a cavallo tra XIX e XX secolo e quali siano emerse proprio in seguito a traumatici eventi bellici²⁴⁰.

²³⁸Oro D., *La protezione internazionale dei beni culturali in caso di conflitto armato: un settore in rapida evoluzione tra UNESCO, ONG e "caschi blu"*, in "Kermes", n. 111-2, 2019.

²³⁹Tali studi si sono rivelati particolarmente interessanti per lo sviluppo della presente ricerca, proprio per il loro carattere multidisciplinare e trasversale. Si segnalano, quindi: *La tutela del patrimonio culturale nei conflitti armati*, Università degli Studi Roma Tre, Facoltà di Scienze Politiche, Roma, 8 maggio 2004; Chiodi S., Fedeli G.C., a cura di, *Beni Culturali e conflitti armati, catastrofi naturali e disastri ambientali*, Atti del Convegno, ILIESI CNR, ottobre 2018. Per convegni precedenti al 2004, si rimanda a Tomassini L., *Militari e Beni Culturali. Le ragioni di un convegno*, in Labanca N., Tomassini L., a cura di, *Forze Armate e beni culturali. Distruggere, costruire, valorizzare*, Milano, Edizioni Unicopli, 2007, pp. 17-18.

²⁴⁰Sul tema, tra la vasta bibliografia disponibile prodotta negli ultimi sessant'anni, si vedano: Malintoppi A., *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato*, Milano, Giuffrè, 1966; Nahlik S., *La protection internationale des biens culturels en cas de conflit armé*, in *Receuil des Cours de l'Académie de droit international de la Haye*, 1967, vol. 120, II, p. 61; Toman J., *La protection des biens culturels dans les conflits armés internationaux; cadre juridique et*

La storiografia e, in particolare, gli studi storico – militari hanno iniziato sempre più frequentemente a occuparsi del rapporto tra forze armate e beni culturali²⁴¹. Ciò che emerge dalla letteratura prodotta in materia è, quindi, una serie di problematiche che interessano trasversalmente diversi campi di interesse e di ricerca.

Nel presente capitolo andremo a trattare proprio il coinvolgimento dell'arte nelle guerre in epoca contemporanea. Dopo aver visto, quindi, nel capitolo precedente, come si è evoluto il concetto di Patrimonio, in particolare nel corso dei secoli XIX e XX, ripercorriamo qui di seguito, i principali eventi bellici contemporanei, che hanno rappresentato un punto di snodo fondamentale nell'evoluzione della normativa nazionale e internazionale in ambito di tutela e salvaguardia dei beni culturali.

La premessa indispensabile è costituita dall'introduzione storica, che tratta in modo sintetico i passaggi fondamentali che hanno portato all'affermarsi del principio internazionale di immunità delle opere d'arte in caso di conflitto armato. Ci soffermeremo, quindi, in particolare nella prima parte del capitolo, sull'epoca napoleonica: un periodo di particolare rilievo e interesse, anche perché si ricollega direttamente a uno dei temi trattati nel presente elaborato, vale a dire quello delle spoliazioni di opere d'arte. La parte centrale del presente capitolo è invece dedicata alla Prima guerra mondiale e alle politiche protettive messe in campo nelle circostanze del conflitto. Le distruzioni subite in particolar modo dagli edifici monumentali a causa dei bombardamenti durante

institutionnel, in *Etudes et Essais sur le droit international humanitaire et sur les principes de la Croix-Rouge en l'honneur de Jean Pictet*, Genève/La Haye, 1984; Frigo M., *La protezione dei beni culturali...*, cit.; Istituto Internazionale di Diritto Umanitario, *La protezione internazionale dei beni culturali*, Atti del Convegno di Firenze, 22-24 novembre 1984, Roma, Fondazione Europea Dragòn, 1986; Panzera A. F., *La tutela internazionale dei beni culturali in tempo di guerra*, Torino, Giappichelli, 1993; Marcheggiano A., Carcione M., a cura di, *La protezione dei beni culturali nei conflitti armati e nelle calamità*, Atti del Convegno di Alessandria della SIPBC, Milano, Fondazione Dragan, 1997; Gioia A., *La protezione dei beni culturali nei conflitti armati*, in Francioni F., Del Vecchio A., De Caterini P., a cura di, *Protezione internazionale del patrimonio culturale: interessi nazionali e difesa del patrimonio comune della cultura*, atti del convegno, Roma, 8-9 maggio, 1998, Milano, Giuffrè, 2000; Marrella F., *Le opere d'arte tra cooperazione internazionale e conflitti armati*, Padova, Cedam, 2006; Benvenuti P., Sapienza R., a cura di, *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè, 2007; Leanza U., *Lo stato dell'arte nella protezione dei beni culturali in tempo di guerra*, in "La comunità internazionale", 3, 2011, pp. 371-388.

²⁴¹A tal proposito si veda Labanca N., Tomassini L., a cura di, *Forze Armate e beni culturali...*, cit. In particolare, si rimanda al saggio introduttivo di Nicola Labanca, *Forze armate, beni culturali, storia militare, storia*, pp. 9 e ss. Il convegno ha rappresentato un'importante occasione di dibattito e di studio sul tema del rapporto tra forze armate e beni culturali. I contributi dei diversi studiosi hanno preso in esame i vari aspetti del problema, facendo emergere una serie di questioni diverse ma strettamente correlate tra loro. Per i riferimenti e la letteratura precedenti alla pubblicazione degli atti di tale convegno, si rimanda quindi al contributo di Luigi Tomassini, *Militari e Beni Culturali. Le ragioni di un convegno*, pp. 17 e ss.

il primo conflitto mondiale, ci permette di indagare il tema della protezione del patrimonio in caso di guerra aerea.

Abbiamo deciso, quindi, di soffermarci su questi due momenti negativi perché proprio da essi, vedremo più avanti, si ebbero reazioni virtuose volte a codificare in maniera sempre più ampia e puntuale una normativa nazionale e internazionale di tutela dei beni culturali.

All'interno di un così vasto campo di ricerca, abbiamo scelto di focalizzare la nostra attenzione in particolare sul caso italiano, quindi su come il nostro Paese ha operato in merito alla difesa dell'immenso patrimonio culturale che si è trovato a gestire e tutelare dopo l'Unità e quali siano stati i piani di conservazione messi in atto in caso di conflitto armato.

Nell'analizzare tali tappe fondamentali nella formazione di una normativa di protezione dell'eredità culturale in tempo di guerra, si è ritenuto opportuno soffermarsi anche sul rapporto tra forze armate e beni culturali, argomento che di contro ci introduce a un ulteriore tema: quello del ruolo della popolazione civile nella salvaguardia del Patrimonio durante il conflitto. Avremo modo di trattare questi temi, nell'ambito del secondo conflitto mondiale, in maniera approfondita nel quarto capitolo.

Infine, un altro aspetto da sottolineare è il crescente interesse dimostrato, in tempi recenti, da studiosi e istituzioni dedite alla tutela dei beni culturali, verso la memoria delle esperienze e vicende locali di conservazione del patrimonio in tempo di guerra. In quest'ottica abbiamo voluto focalizzare la nostra attenzione proprio sulle misure di tutela adottate in Italia tra le due Guerre Mondiali, argomento di cui tratteremo nell'ultima parte del presente capitolo, stringendo, poi il campo di analisi al territorio toscano e al periodo circoscritto della Seconda guerra mondiale nel capitolo a seguire.

3.1. Dalle spoliazioni napoleoniche al primo Novecento: il coinvolgimento dell'arte nelle guerre fra XVIII e XIX secolo

All'interno delle strategie belliche, i beni artistici e culturali hanno giocato ruoli diversi nel corso dei secoli, ma pur sempre ruoli di importanza fondamentale: presi quale bottino di guerra, usati impropriamente o, ancora peggio, distrutti per rafforzare lo stato di sottomissione dei popoli vinti. Distruzione e vandalismo, infatti, tendono a cancellare la memoria dell'avversario; l'iconoclastia, invece, agisce sull'annientamento e conseguente sostituzione dei simbolici religiosi di una data cultura. Inoltre, se vandalismo e iconoclastia portano alla distruzione di oggetti dal valore culturale, come le opere d'arte e i monumenti durante una guerra, il saccheggio, nell'atto del sottrarre, lascia

un vuoto culturale e identitario nel popolo saccheggiato, mentre va ad arricchire, sia dal punto di vista culturale che economico, il vincitore²⁴². Sottrarre ad una comunità, ad un popolo, i simboli, gli oggetti in cui si identifica culturalmente, comporta il loro annientamento, la perdita della memoria storica su cui si fonda l'identità della popolazione stessa²⁴³.

Molti sono gli esempi di tali pratiche che si possono rintracciare nel tempo: dall'assorbimento della cultura greca in quella romana, alle azioni che poi hanno preso l'appellativo di "vandaliche" dal popolo che le eseguì, i Vandali, appunto, a danno della stessa Roma; dalla distruzione del Tempio di Gerusalemme attuata da Tito nel 70 d.C., al saccheggio delle Americhe; dal sacco di Costantinopoli in seguito al quale arrivarono a Venezia i Tetrarchi e i quattro cavalli che andarono ad ornare la chiesa di San Marco, allo loro esportazione a Parigi durante l'occupazione francese; dal saccheggio sistematico di dittatori come Napoleone Bonaparte e Adolf Hitler, alle distruzioni perpetrate dall'ISIS in tempi tristemente recenti²⁴⁴. Questi pochi e sintetici esempi vogliono comunque sottolineare il fatto che, in generale atti come la distruzione, il saccheggio e il vandalismo del patrimonio culturale, in occasione di conquiste armate, sono stati storicamente giustificati e accettati²⁴⁵.

Di contro, eventi che coinvolsero il patrimonio culturale europeo in dinamiche politiche, religiose e di conquista, come le devastazioni iconoclaste avvenute nei primi anni della Rivoluzione Francese, che colpirono in particolar modo la Galleria dei Re di Notre – Dame e l'esperienza napoleonica, hanno indotto a prendere alcuni provvedimenti legislativi urgenti, che tentavano di limitare distruzioni e alienazioni improprie. Si pensi alle *Quatres Instructions Initiales* (1791), per quanto riguarda la Francia, o agli editti promulgati dalla Stato Pontificio, *Chirografo di Pio VII* (1802),

²⁴²Harrison R., *Heritage. Critical Approaches*, Londra, Routledge, 2013.

²⁴³“La sottrazione e la perdita dei beni culturali non coinvolgono solo le generazioni che le effettuano e che le subiscono. Essi si inscrivono a lungo nella storia delle società, condizionano il crescere degli uni e lo sfiorire degli altri. [...] Sono strumenti che rendono il nemico meno civile”, Sarr F., Savoy B., *Restituer le patrimoine africain*, Parigi, Seuil, 2018, p. 20.

²⁴⁴Sulla questione delle distruzioni che hanno colpito in tempi recenti il patrimonio culturale mondiale, si rimanda alla pubblicazione di Simona Maggiorelli, *Attacco all'arte. La bellezza negata*, L'asino d'Oro, 2017. Inoltre, per quanto riguarda l'argomento dei beni culturali nei conflitti armati in età moderna, si veda Labanca N., Tomassini L., a cura di, *Forze Armate e beni culturali...*, cit., 2007.

²⁴⁵Va tenuto peraltro presente che il destino dei beni culturali durante i conflitti armati è stato ed è condizionato da diversi fattori, tra cui: la sensibilità della società civili e delle forze military dimostrata nei confronti del patrimonio culturale; l'evolversi del concetto stesso di patrimonio e bene culturale. “Ne è conseguito che uno stesso comportamento nei confronti dei beni culturali possa essere stato del tutto comprensibile nei secoli passati ma sia divenuto oggi massimamente censurabile”, Labanca N., *Forze armate, beni culturali, storia militare, storia*, in Labanca N., Tomassini L., a cura di, *Forze Armate e beni culturali...*, cit., pp. 13-14.

Editto del cardinale Doria Pamphilj (1802), *Editto del cardinal Pacca* (1820), per l'Italia pre-unitaria. Quello che emerge da tali provvedimenti è l'esigenza di proteggere il patrimonio architettonico, storico-artistico e religioso dalle minacce e dai pericoli al quale esso si vedeva sottoposto, in particolar modo in tempi di guerra. Prime forme di tutela, quindi, da applicarsi in caso di conflitto armato, ma anche da rendere conosciute e condivise a livello internazionale in tempi di pace²⁴⁶.

Partendo proprio dagli effetti della violenza popolare e rivoluzionaria, causata dall'insofferenza verso tutto ciò che rappresentava un ormai intollerabile assolutismo monarchico, si può constatare quanto i danni e le perdite furono immani. Il "vandalismo giacobino"²⁴⁷, in nome di un'arte che doveva essere frutto della libertà e non dell'imposizione da parte della Monarchia, comprese sotto di sé le molte distruzioni che furono stabilite proprio dall'Assemblea Nazionale e dalla Convenzione, ma anche atti di vandalismo effettuati dalla folla rivoluzionaria. Molti edifici e simboli da religiosi divennero pagani, come la chiesa di Sainte-Geneviève di Parigi che fu trasformata in *Panthéon*; le statue dei reali distrutte e decapitate; castelli e palazzi nobiliari distrutti²⁴⁸. In questo caso, per proteggere il patrimonio dalla violenza popolare, si crearono musei pubblici, trasformando il *Louvre* in galleria pubblica e quindi in *Musée National*, appunto, e il *Musée des monuments français*²⁴⁹. Agli oggetti dell'*Ancien Régime* veniva data, così, una nuova connotazione: rappresentavano adesso la nuova Nazione, che trovava nel Museo la propria autorevolezza.

D'altra parte, contro questa forzata dislocazione delle opere d'arte e soprattutto contro la sottrazione e conseguente smembramento dei vincoli che univano le opere tra loro e al loro contesto, si levarono voci illustri, su tutte quella di Quatremère de Quincy. Le critiche dello studioso sono note attraverso le sue cosiddette *Lettres a Miranda* del 1796²⁵⁰. Le *Lettres* furono scritte, in realtà, in conseguenza delle spoliazioni di opere d'arte italiane, specialmente romane, che le armate napoleoniche stavano effettuando in concomitanza con la prima campagna d'Italia (1796). Napoleone, infatti, dopo le *convenzioni di armistizio* che prevedevano la consegna di opere d'arte a

²⁴⁶Boylan P., *Review of the Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict (The Hague Convention of 1954)*, Londra 1993.

²⁴⁷Reau L., *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Parigi, Laffont, 1994, pp. 233 – 551.

²⁴⁸*Ibidem*.

²⁴⁹Michelet J., *Histoire de la Révolution Française*, in *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, 1893-1898, XXII: 327-28. Si veda, inoltre, Poulot D., *Alexandre Lenoir et les musées des monuments français*, in Nora P., *Les Lieux de mémoire*, Quarto Gallimard, Paris, 1997 vol. 1, pp. 1515-1543, Pommier E., *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Gallimard, Parigi, 1991.

²⁵⁰Quatremère De Quincy A. C., *Lettres sur le project d'enlever les monuments de l'Italie*, Paris, 1796.

titolo d'indennità di guerra e il Trattato di Tolentino del 1797, iniziò ad avanzare la pretesa di molte opere d'arte dai Paesi che via via venivano sconfitti²⁵¹. Per la prima volta nella storia tali saccheggi sistematici furono il frutto di un intento ben preciso che era quello di accaparrarsi opere d'arte e di ingegno in quanto tali, presenti sui e appartenenti ai territori occupati.

In Italia, l'armistizio di Parma (9 maggio 1796) prevedeva la consegna di venti quadri a scelta del generale in capo; quello di Modena (17 maggio 1796) prevedeva la consegna di altri venti quadri a giudizio della Commissione di scienza e di arti. L'armistizio di Bologna (23 giugno 1796), obbligava il Papa a consegnare cento quadri, busti e statue e cinquecento manoscritti a giudizio della Commissione. Lasciarono l'Italia, tra gli altri, l'Apollo del Belvedere e il Laocoonte. Con l'Armistizio di Venezia (16 maggio 1797), invece, furono scelti dal generale i cavalli di San Marco, seicento manoscritti e venti quadri tra cui un Veronese. Tali trasferimenti non erano del tutto illegali, poiché i patti (le convenzioni di armistizio) erano stati sottoscritti liberamente dalle varie città. Altri prelevamenti, invece, furono dei veri e propri saccheggi. Basti pensare che da Bologna venne sottratta la *Santa Cecilia* di Raffaello, da Cento otto tele del Guercino, da Mantova la *Vergine delle vittorie* del Mantegna, da Perugia ventisette tele di Raffaello e del Perugino²⁵².

I beni artistici italiani e, in special modo, quelli presenti sul territorio dello Stato Pontificio vengono destinati ai musei pubblici francesi, soprattutto al *Musée National du Louvre* diventato nel frattempo *Musée Central des Arts*²⁵³. Il *Louvre* diventò il museo universale che glorificava la potenza politica francese, appropriandosi della cultura di altri popoli e con questa alimentando la cultura francese. La Francia si dotava così di una memoria europea²⁵⁴. Un'idea, quella di museo universale, che come vedremo, ricorrerà nell'età moderna in seno ad altri dittatori, Hitler fra tutti, il quale inseguì il sogno di un effimero progetto di potere, nell'edificazione, mai realizzata, di un proprio museo universale.

Non solo l'Italia venne saccheggiata da Napoleone e dal nuovo direttore generale del *Louvre* Vivant Denon, definito da Bénédicte Savoy *L'oeil de Napoléon*²⁵⁵, lo furono anche gli Stati germanici, la Spagna, l'Austria e in particolare Vienna. Anche Mosca fu saccheggiata, su iniziativa delle truppe, quindi, in realtà non per un disegno preciso di prelievi indicato da Napoleone. Ora, però, andiamo a

²⁵¹Cfr. Savoy B., *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2003.

²⁵²Marcheggiano A., *La condizione dei beni culturali nei conflitti armati dall'Unità d'Italia agli anni Trenta*, in AA. VV., *Esercito e città dall'unità agli anni Trenta. Atti del Convegno di studi, Perugia [ma Spoleto], 11-14 maggio 1988*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1989, 2 voll., p. 827.

²⁵³Nel 1803 prenderà il nome di *Musée Napoléon*. Cfr. Haskell F., *La dispersione e la conservazione...*, cit., pp. 5 – 35.

²⁵⁴Cfr. Fumaroli M., *Lo stato culturale*, Adelphi, Milano, 1993.

²⁵⁵Cfr. Savoy B., *Patrimoine annexé...*, cit.

concentrarci sulla questione italiana. Quatremère de Quincy riconosceva nel patrimonio artistico italiano un interesse per l'umanità intera, richiamando, quindi, alla difesa di esso tutte le parti coinvolte:

[...] ce sera comme membre de cette république générale des arts et des sciences, et non comme habitant de telle ou telle nation, que je discuterai cet intérêt que toutes les parties ont à la conservation du tout. Quel est-il cet intérêt? C'est celui de la civilisation, du perfectionnement de moyens de bonheur et de plaisir, de l'avancement et des progrès de l'instruction et de la raison, de l'amélioration enfin de l'espèce humaine. Tout ce qui peut concourir à cette fin appartient à tous les peuples; nul n'a le droit de se l'approprier ou d'en disposer arbitrairement²⁵⁶.

Le *Lettres* colgono l'importanza del tessuto culturale italiano, che l'autore sintetizza con l'espressione "museo di Roma" e sottolinea la necessità di rispettare la sua integrità culturale. Esse non ebbero un grande effetto a livello normativo, ma furono lette da Antonio Canova²⁵⁷, il quale, nominato Ispettore generale alle antichità e alle belle arti da Papa Pio VII Chiaramonti (1802), verrà incaricato di recarsi a Parigi e recuperare i beni saccheggianti. Alla vigilia della partenza di Canova per la Francia, le *Lettres* vennero nuovamente pubblicate a Roma, stavolta corredate da una *Petizione* indirizzata al Direttorio e sottoscritta da cinquanta artisti francesi, che condividevano il pensiero di Quatremère De Quincy²⁵⁸. Canova già anni prima, da artista di fiducia di Napoleone, cercò, invano, di convincerlo a lasciare le opere a Roma. Tuttavia nel 1815 lo scultore ottenne

²⁵⁶Quatremère De Quincy A. C., *Lettres sur le préjudice qu'occasionneraient aux Arts et à la Science, le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses Ecoles, et la spoliation de ses Collections, Galeries, Musées, etc.*, in Quatremère De Quincy A. C., *Lettres sur le project d'enlever les monuments de l'Italie*, Paris 1796, pp.4 - 5. Tale raccolta di lettere, a partire dalla terza edizione, venne indirizzata al generale Sebastian Rodriguez Francisco de Miranda, divenendo note come "*Lettres a Miranda*".

²⁵⁷*Il carteggio Canova - Quatremère de Quincy 1785-1822* nell'edizione di Francesco Paolo Luiso, a cura di Giuseppe Pavanello, Ponzano (Tv), Vianelli Libri, 2005. Si veda no, in particolare, le lettere X, XII e XVI.

²⁵⁸Per una ulteriore disamina delle vicende che legarono Quatremère De Quincy al patrimonio artistico italiano si veda Pinelli A., Emiliani A., *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa, Pio VII Chiaramonti e A.C. Quatremère De Quincy*, Bologna, Nuova Alfa, 1989 e Tamblé D., *Il ritorno dei beni culturali dalla Francia nello Stato Pontificio e l'inizio della politica culturale della restaurazione nei documenti camerali dell'Archivio di Stato di Roma*, in *Ideologie e patrimonio storico - culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del Trattato di Tolentino*, Atti del Convegno, Toletino, 1997, Roma, 2000. Inoltre, per una lettura del ruolo di Antonio Canova nel recupero delle opere si rimanda a Jayme E., *Antonio Canova, la Repubblica delle arti ed il diritto internazionale*, in "Rivista di Diritto Internazionale", 1992.

sicuramente risultati migliori. Le opere vennero recuperate, anche se solo in parte, tra il 1815 e il 1816, dopo la caduta di Napoleone e il suo esilio a Sant'Elena²⁵⁹.

Si può dire che nacque in queste circostanze di emergenza una prima consapevolezza del fatto che il patrimonio culturale, pur essendo strettamente legato ad una specifica civiltà, in quanto rappresenta l'identità e la memoria di quel popolo, costituisce un valore universale che appartiene a tutta l'Umanità e per questo è da proteggere e salvaguardare, in ogni circostanza. Iniziava a farsi strada anche il concetto di significato simbolico dei patrimoni culturali delle diverse nazioni. Il duca di Wellington, in particolare, sosteneva che i saccheggi napoleonici fossero contrari ai principi di giustizia e alle regole della guerra moderna e rappresentassero un potenziale pericolo per le future politiche europee. Un pensiero del tutto in contraddizione, in realtà, con le prassi belliche fino ad allora seguite, secondo cui il bottino di guerra veniva riconosciuto come un diritto del vincitore. Prassi a cui, infatti, si appellò Luigi XVIII dopo la restaurazione della monarchia²⁶⁰.

L'età napoleonica rappresentò una tappa fondamentale di questo processo storico per le campagne sistematiche di saccheggio organizzato che sotto Napoleone vennero realizzate. Inoltre, occorre sottolineare anche il fatto che Napoleone non sottrasse ai territori occupati preziosi tesori, così intesi in termini monetari, bensì i simboli della cultura e della storia dei popoli che sottometteva.

La reazione, anche se non univoca, venne con il Congresso di Vienna (1814) che sanciva, almeno in via teorica, il principio giuridico della *restitutio in integrum*, affermando anche che la condotta di Napoleone era da considerarsi contraria agli usi della guerra moderna.

Nonostante questa nuova sensibilità dimostrata nei confronti del patrimonio, si ebbero comunque casi di non restituzione, primo fra tutti quello che ha coinvolto il dipinto del Veronese *Le Nozze di Cana*, trattenuto a Parigi dove ancora oggi si trova. Si verificarono, d'altra parte, anche casi di restituzioni in seguito alle quali le opere non tornarono ai legittimi proprietari, nelle chiese o nelle collezioni private da cui provenivano, ma divennero proprietà degli Stati che le raccolsero in gallerie pubbliche. Esempio fu il caso dell'*Assunta* di Tiziano che venne ricollocata presso la chiesa dei Frari a Venezia solo alla fine della Prima guerra mondiale²⁶¹.

L'esperienza delle spoliazioni napoleoniche, portò le varie nazioni europee, coscienti di quanto il patrimonio culturale fosse importante nella costruzione dell'identità culturale e dell'autorevolezza

²⁵⁹Cfr Volpe G., *Manuale di legislazione...*, cit., p. 41.

²⁶⁰Pommier E., *Reflexions sur le problème des restitutions d'oeuvres d'art en 1814-1815*, in Dupuy M.A. a cura di Dominique-Vivant Denon. *L'oeil de Napoleon*, catalogo dell'esposizione, Reunion des Musees Nationaux, Paris, pp. 354-357.

²⁶¹Per una disamina più approfondita delle restituzioni delle opere prelevate in Europa da Napoleone, si veda També D., *Il ritorno dei beni culturali dalla Francia nello Stato Pontificio...*, cit..

della nazione stessa, a costruire musei dove raccogliere le collezioni d'arte, così da garantirne la conservazione in ogni momento. In particolare, poi, in caso di conflitto, esse dovevano essere messe al riparo altrove, comportando massicce evacuazioni, come quella messa in atto durante la guerra franco-prussiana del 1870. Prima dell'arrivo delle truppe tedesche le opere e gli oggetti d'arte e preziosi del Louvre vennero condotti a Brest. Le collezioni del Louvre furono sottoposte a massicce evacuazioni durante la Prima e la Seconda guerra mondiale²⁶².

Naturalmente non solo la Francia né solo l'Italia furono teatro di vandalismi e spoliazioni nel periodo che va dalla fine del XVIII secolo alla Seconda guerra mondiale. In ogni guerra, gli eserciti e i loro comandanti hanno anteposto le necessità belliche nei confronti della salvaguardia del patrimonio.

D'altra parte, però, le riflessioni che a livello europeo si svilupparono in seguito alle "campagne" napoleoniche, dettero avvio a una presa di coscienza del principio fondamentale di rispetto dell'integrità del patrimonio artistico.

L'epoca moderna ha rappresentato, per ciò che concerne la considerazione del patrimonio culturale, un periodo di forti contrasti e contraddizioni: da un lato si andava sviluppando un sempre maggiore approfondimento teorico, accompagnato anche da iniziative concrete finalizzate a una normazione internazionale; dall'altro si assisteva a un crescendo di distruzioni causate dalla sempre più illimitata potenza devastatrice delle armi utilizzate durante i conflitti.

3.2. Politiche protettive in caso di conflitto armato: l'esperienza della Prima guerra mondiale

A livello europeo, le razzie napoleoniche avevano portato alla luce il valore identitario del patrimonio culturale²⁶³ e, di conseguenza, avevano portato a inventariare, catalogare tale patrimonio, oltre che a pensare e attuare misure di tutela e salvaguardia anche in tempi di pace. Nella seconda metà dell'Ottocento, studiosi come John Ruskin ed Eugène Viollet-le-Duc davano impulso alla nascente teoria del restauro, mentre storici dell'arte, direttori di musei e collezionisti gettavano le basi per l'accreditamento della Storia dell'arte come disciplina scientifica. Abbiamo

²⁶²Per ulteriori approfondimenti circa la storia del museo, si veda Carmona M., *Il Louvre. Otto secoli di fasti e misteri*, Milano, Mondadori, 2006.

²⁶³Thiesse A. M., *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, Seuil, 1999.

visto, come in Italia, tali stimoli avevano portato, ad inizio del XX secolo, alla teorizzazione e applicazione di modelli di tutela e salvaguardia in tempi di pace²⁶⁴.

La Grande Guerra, con lo sviluppo dell'arma aerea e dell'artiglieria, mise di fronte alla fragilità del patrimonio culturale, alla vulnerabilità di monumenti, opere d'arte conservate nei musei²⁶⁵. Proprio nel corso del conflitto si verificarono, in seno all'urgenza del momento, una serie di processi maturati nel periodo precedente.

Subito dopo l'invasione della Francia da parte della Germania, l'allora direttore dei musei nazionali, Henry Marcel, fece chiudere tutti i musei e mettere al sicuro i pezzi più preziosi. Inizialmente le opere vennero messe al sicuro nei locali più resistenti o nei depositi dei musei stessi, mentre i monumenti e gli edifici storici vennero ricoperti con sacchetti di sabbia²⁶⁶. Quando, nel mese di agosto 1914, l'esercito tedesco avanzava sul territorio francese, il piano cambiò rotta e fu necessario evacuare le collezioni, del Louvre *in primis*, lontane dalla città di Parigi, sulla Loira. Migliaia di opere furono messe al sicuro; quelle non trasportabili, come la Vittoria di Samotracia, furono protette sul posto.

Drammatiche furono le distruzioni del centro storico di Louvain e della cattedrale di Reims. Le reazioni indignate si sollevarono tra gli intellettuali, in particolare gli storici dell'arte contro la "barbarie" tedesca²⁶⁷.

²⁶⁴Nezzo M., *Storia, memoria, identità. La Prima Guerra mondiale e la costruzione del ricordo attraverso le vicende del patrimonio artistico*, in Nezzo M., a cura di, *Arte come memoria. Il patrimonio artistico veneto e la Grande Guerra*, Padova, il Poligrafo, 2016, p. 23-24.

²⁶⁵Sull'argomento della tutela del patrimonio durante la Prima guerra mondiale, si rimanda, tra gli altri, a: Thea P., *Monumenti vestiti da difesa*, in «Modo», 5, 38, 1981, pp. 27-31; Nezzo M., *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Vicenza, Terra ferma, 2003; Kott C., *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2006; Labanca N., Tomassini L., a cura di, *Forze Armate e beni culturali...*, cit.; Spiazzi A. M., Rigoni C., Pregolato M., a cura di, *La memoria della Prima Guerra mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, Crocetta del Montello, terra Ferma, 2008; Ghibaudi C., *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra, Milano, Brera, 10 novembre 2009 – 21 marzo 2010, Milano, Electa, 2009; Franchi E., *I Viaggi dell'Assunta. La protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali*, Pisa, Plus – Pisa University Press 2012; Treccani G. P., *Monumenti e centri storici nella stagione della Grande Guerra*, Milano, Franco Angeli, 2015.

²⁶⁶Granger C., *La protection des collections des musées nationaux durant la Première Guerre Mondiale*, in Nivet P., *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine*, Encrage, Amiens, 2013, pp. 249-260.

²⁶⁷Cfr. Kott C., *Histoire de l'art et propagande pendant la Première Guerre mondiale. L'exemple des historiens d'art allemands en France et en Belgique*, in *Ecrire l'histoire de l'arte: France-Allemagne, 1750-1920*, "Revue germanique internationale", 13, numero monografico, 2000, pp. 223-237; Ead., *Preserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupée*, cit.

Anche il Belgio fu colpito da pesanti devastazioni, come il bombardamento di Anversa, conseguenti alla sua occupazione da parte tedesca.

Le opere del British Museum vennero spostate dal piano superiore al piano terra o nel seminterrato²⁶⁸. Con il primo bombardamento tedesco su Londra dell'8 giugno 1915, si fece evidente la necessità di evacuare le opere trasportabili e di proteggere *in situ* con sacchetti di sabbia quelle intrasportabili. Nel 1916 furono chiusi i musei della città. Quando, nel 1918, i bombardamenti si fecero ancor più distruttivi, si decise di utilizzare le gallerie della metropolitana come rifugi per le opere d'arte dei maggiori musei come il British Museum e la National Gallery. Le non adeguate condizioni di conservazione delle opere, influirono sull'integrità delle opere²⁶⁹.

Il 19 settembre 1914 i cannoni tedeschi distrussero la cattedrale di Reims.

L'incendio della biblioteca dell'Università di Louvain il 25 e 28 agosto 1914, come anche il bombardamento di numerosi monumenti storici, quale la cattedrale di Reims, suscitavano vive emozioni nel mondo intero, con conseguente stigmatizzazione nei confronti dei tedeschi, visti come barbari distruttori. Da questo punto di vista, la Prima Guerra mondiale fu una guerra di propaganda senza precedenti, in cui una delle questioni chiave era proprio la distruzione dei monumenti e delle opere d'arte. La strumentalizzazione del patrimonio artistico a fini bellici e la sua propaganda mediatica, realizzata grazie a nuovi mezzi tecnici di riproduzione e diffusione, in particolare la fotografia, hanno contribuito a rinforzare questa dimensione mediatica, appunto, di una guerra nuova e delle sue questioni simboliche²⁷⁰. D'altro canto la visione positiva delle attività tedesche di protezione delle opere d'arte, attuate attraverso il *Kunstschutz*, è dovuta per lo più all'opera collettiva *Kunstschutz im Kriege*, edita dall'eminente storico dell'arte e ispettore ai monumenti della Renania, Paul Clemen²⁷¹. Essa fu pubblicata nel 1919 in occasione delle conferenze di pace e, come opera di propaganda, si poneva l'obiettivo di giustificare di fronte all'opinione pubblica internazionale le misure adottate dalla Germania in fatto di salvaguardia del patrimonio storico e

²⁶⁸Cfr. Kavanagh G., *Museums and the First World War: a Social History*, Leicester, University Press, 1994.

²⁶⁹Ivi, pp. 32 e ss.

²⁷⁰Cfr. Kott C., *Histoire de l'art et propagande...*, cit. Per il caso italiano cfr. Biscioni R., "I tedeschi distruttori di cattedrali e dei tesori del passato". *La propaganda fotografica delle rovine e delle atrocità tedesche in Italia e Francia durante il primo conflitto mondiale*, in Biscioni R., a cura di, *Il dolore, il lutto, la gloria. Rappresentazioni fotografiche della Grande Guerra fra pubblico e privato, 1914-1940*, Milano, F. Angeli, 2019 ed ora anche Ead, *Rovine di guerra. Distruzioni, immaginario sociale e memorie fotografiche del patrimonio culturale italiano durante la prima guerra mondiale*, Pisa, Pacini, 2021.

²⁷¹Clemen P., a cura di, *Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplatzen und über die deutschen und österreichischen Massnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung und Erforschung*, in *Verbindung mit Gerhard Bersu et al*, t. 1, *Die Westfront*, Leipzig, Seemann Verlag, 1919.

artistico durante la guerra. La buona reputazione del suo editore e i testi scritti da storici dell'arte conosciuti, rappresentarono una garanzia di integrità e veridicità dei fatti ivi descritti²⁷².

All'interno di questo contesto internazionale, anche in Italia, dove la tutela in tempi di pace aveva trovato la propria legislazione, a livello nazionale, solo da pochi anni, appena prima dell'entrata in guerra, furono evacuate le opere di musei, chiese e collezioni presenti in città vicine al confine con l'Austria. Le soprintendenze del nord Italia, infatti, dettero avvio allo studio di piani di difesa a partire dal marzo 1915, iniziandone l'attuazione il mese successivo²⁷³. Nel 1914, Corrado Ricci, direttore generale delle Belle Arti, ordinava l'evacuazione delle opere più importanti dalle città di Treviso, Padova, Castelfranco e Conegliano. Le opere non trasportabili vennero protette in loco. A Venezia, le Gallerie dell'Accademia vennero chiuse al pubblico e le opere principali degli altri musei e chiese cittadini vennero trasportate a Firenze. Con il primo bombardamento su Venezia (23 maggio 1915) e, davanti agli occhi, il tragico esempio di Reims²⁷⁴, si approntarono le misure di messa in sicurezza degli edifici storici e dei monumenti, con impalcature in legno, i soliti sacchetti di sabbia, materassi e alghe, ritenute poco infiammabili. Qualche giorno dopo, il 27 maggio, i cavalli di San Marco vennero fatti scendere dal fronte della basilica e messi in sicurezza in Palazzo Venezia a Roma. I quattro cavalli avevano subito, nel tempo, numerosi spostamenti, per cause belliche. Ce li riassume Ugo Ojetti nel suo *I monumenti italiani e la guerra del 1917*:

[...] i quattro cavalli trionfanti non erano stati spostati che alla caduta di un impero; erano scesi dall'arco di Nerone o di Traiano per andare con Costantino a Costantinopoli; dall'ippodromo di Costantinopoli erano ritornati a Venezia, quando l'impero greco cadde sfinito davanti alla quarta Crociata; da Venezia a Parigi, dopo la morte della repubblica di Venezia, e poco dopo, da Parigi a Venezia, alla caduta dell'impero napoleonico²⁷⁵.

Ugo Ojetti, che faceva parte del Consiglio Superiore delle Belle Arti, giocò un ruolo importante nell'organizzazione della salvaguardia del patrimonio artistico italiano durante il primo conflitto

²⁷²Cfr. Kott C., *Histoire de l'art et propagande...*, cit.

²⁷³Per un'ampia disamina, attraverso le fonti coeve agli eventi bellici, si rimanda a *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra (1915-1917)*, I, *Protezione dei monumenti*, «Bollettino d'arte», XI, fasc. VIII-IX, agosto-dicembre 1917, pp. 175-312.

²⁷⁴Nezzo M., *Critica d'arte in guerra...*, cit. pp. 13-26.

²⁷⁵Ojetti U., *I monumenti italiani e la guerra*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1917, p. 15, consultabile online: <https://www.movio.beniculturali.it/sbeap-mi/monumentiindivisa da guerra 1915-1918/it/55/i-monumenti-italiani-e-la-guerra-ugo-ojetti>, ultima consultazione 25 giugno 2020. Si veda, inoltre, Falcone N. A., *Le vicende dei cavalli di San Marco*, in "Il Marzocco", XX, 26, 27 giugno 1915.

mondiale, svolgendo un importante ruolo di collegamento tra comando militare e soprintendenze²⁷⁶. Difatti, già dalle prime fasi, le operazioni di messa in sicurezza richiesero l'intervento del Genio militare. Quando nel 1916, le truppe nemiche penetrarono all'interno del territorio nazionale, si presentò il problema delle opere mobili, per lo più non catalogate e che erano rimaste in sede perché non trasportate in luoghi sicuri durante le operazioni di messa in sicurezza. Esse erano, dunque, esposte al furto, ma anche ai rischi derivati dai fuochi degli scontri. Altra questione, inoltre, era la possibile occupazione da parte delle truppe di sedi ed edifici storici. Annota Ogetti, che, in quel frangente, anche mezzi e personale furono messi a disposizione da parte dell'esercito²⁷⁷. Firenze aveva esaurito le proprie disponibilità di spazi dove ricoverare ulteriori opere, così esse, dal nord, vennero condotte a Roma.

Nel suo importante contributo, *I monumenti italiani e la guerra*, Ogetti sottolinea, circa le operazioni di messa in sicurezza delle opere d'arte e dei monumenti durante la Prima guerra mondiale, quanto ancora l'identità culturale degli italiani fosse strettamente collegata al territorio e alle realtà locali, tanto che molte furono le opposizioni mosse da parte della popolazione a spostamenti e traslazioni di opere d'arte per paura che esse non facessero più ritorno, così come era accaduto con le leggi eversive del 1866²⁷⁸.

C'era quel sospetto [...] per quel che riguarda i musei lontani che accoglievano tutte queste opere d'arte in fuga. Nei musei del mondo intero, anche a Napoli, Roma, Firenze, Milano, la sala più bella, più celebre, più strepitosa non è forse quella — per lo meno nei confronti dei veneziani — che espone i quadri della loro città e dei loro pittori? Non si sa mai, negli scompigli della guerra, che cosa pensare di questi governi centralizzatori, con funzionari poco sensibili, più interessati ai loro cataloghi che alle opere d'arte dei loro musei, la cui soddisfazione sta nei quadri e nelle statue sistemati in bell'ordine come documenti d'archivio. Non appena lascia Venezia, un quadro veneziano non impallidisce forse travolto da un'onda di nostalgia? C'era un nobile orgoglio e un amore senza limiti. Se Venezia dovesse essere colpita, se dovesse essere distrutta, se dovesse agonizzare e morire, vorrebbe agonizzare con il viatico

²⁷⁶Per un profilo accurato di Ugo Ogetti, si veda Nezzo M., *Critica d'arte in guerra...*, cit. Inoltre, si rimanda a: Nardi I., *Il primo passo. Note sulla formazione di un giornalista letterato Ugo Ogetti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990; De Lorenzi G., *Ugo Ogetti critico d'arte*, Firenze, Le Lettere 2004.

²⁷⁷Ogetti U., *Diario di guerra*, 31 maggio 1916. Citato in Nezzo M., *Storia, memoria, identità...*, op. cit. p. 26.

²⁷⁸Il Regio Decreto del 7 luglio 1866, n. 3036, negava il riconoscimento e la capacità patrimoniale a tutti gli ordini religiosi che comportassero vita in comune. I beni di proprietà di tali enti soppressi furono incamerati dal demanio statale.

della sua arte, vorrebbe morire ingioiellata di tutta la sua bellezza. [...] Togliere dai palazzi e dalle chiese le opere d'arte, non significa salvare Venezia, significa invece smembrarla²⁷⁹.

Nel frattempo, sempre l'esercito istituisce un corpo speciale perché protegga le opere d'arte e i più importanti centri storici da possibili sciacallaggi²⁸⁰. Il nemico viene ricacciato dagli Altopiani veneti e Gorizia viene occupata dagli italiani nell'agosto del 1916. Nell'autunno successivo, nonostante un generale allentamento delle misure di controffensiva, determinato dal fatto che si credeva praticamente nulla l'ipotesi di un altro sfondamento nemico, Ojetti e le soprintendenze italiane proposero lo sgombero di tutto il nord²⁸¹. Dopo la battaglia di Caporetto del 24 ottobre 1917 e conseguente spostamento dei vertici militari a Padova, le città vengono colpite sempre più duramente. Si decise allora di spostare opere fino a quel momento ritenute inamovibili, come l'*Assunta* di Tiziano, che venne portata a Pisa²⁸².

Sulla linea del Piave, nel frattempo, la battaglia diventava sempre più distruttiva. Sul piano della sicurezza delle opere d'arte a fare da contraltare all'italiano Ojetti, intervenne l'austriaco Hans Tietze. Ojetti ricorda l'operato del collega e nemico:

Pendant la guerre, il y avait deux hommes, un dans l'armée italienne et un dans l'armée autrichienne, qui de chaque côté de la ligne de feu, faisaient la même besogne. De ce côté-ci, je tâchais, dans tous les villages bombardés, de réunir les oeuvres d'art et de les transporter à venise, à Padoue, à Florence. Je laissais, dans le village, un reçu du quartier général indiquant que telle ou telle sculpture avait été emportée par moi. or il survenait des retours de fortune et ces villages passaient dans le camp autrichiens. arrivait alors le capitaine Tietze qui, à son tour, cherchait à mettre à l'abri telle peinture ou telle sculpture de valeur. il disait, par exemple : « mais vous avez un Tintoretto, où est-il ? ». on lui montrait alors un papier avec ma signature, indiquant que ce tableau avait été enlevé par moi. mais comme je n'avais pas toujours pu tout prendre, il restait certains pièces de valeur que le capitaine Tietze mettait à l'abri. Puis, lorsque je revenais et que j'essayais de retrouver tel ou tel tableau, on me montrait à mon tour un reçu du capitaine Tietze indiquant qu'il avait été pris par lui. Je pourrais dire que c'est alors que j'ai connu réellement le Professeur Tietze, qui faisait de la coopération intellectuelle sous le feu. c'est ainsi que j'ai appris à l'admirer et que j'ai eu de l'amitié pour lui²⁸³.

²⁷⁹Ojetti U., *I monumenti italiani e la guerra...*, cit., pp. 10-11.

²⁸⁰Cfr. Nezzo M., *Critica d'arte...*, op. cit., pp. 52-53; 148-149.

²⁸¹Cfr. Nezzo M., *Storia, memoria, identità...*, cit., p. 26.

²⁸²Per approfondimenti circa gli spostamenti dell'opera di Tiziano, si rimanda a Franchi E., *I Viaggi dell'Assunta...*, cit.

²⁸³Ojetti U., *L'Art et la Réalité. L'Art et l'État*, Società delle Nazioni, Paris, IICI, 1935, p. 52.

I tedeschi, nel 1917, avevano creato il *Kunstschutz*, vale a dire un gruppo speciale dell'esercito incaricato di tutelare il patrimonio artistico nei territori occupati militarmente, dimostrando che l'esercito tedesco non stava distruggendo e saccheggiando, ma anzi si preoccupava di tutelare il patrimonio culturale delle zone occupate²⁸⁴.

Con la firma dell'armistizio di Villa Giusti, del 3 novembre 1918, cessa lo scontro a fuoco sul territorio italiano. Le opere d'arte iniziano a tornare nelle loro sedi di provenienza nel 1919. Le operazioni si concluderanno entro il 1920. È ancora una volta Ojetti a fornire un quadro della situazione, stavolta inerente i danni subiti dal patrimonio, con la relazione *Monumenti danneggiati e opere d'arte asportate dal nemico* del 1919²⁸⁵.

Non facile fu la questione delle riparazioni, una volta concluse le ostilità con la firma dell'armistizio di Compiègne l'11 novembre 1918. Molti Paesi chiedevano alla Germania compensazioni in opere d'arte. Francia e Italia tentarono di reimpossessarsi di opere francesi o italiane presenti nei musei e nelle collezioni tedesche²⁸⁶. Nel dicembre 1918 le opere che erano state messe al sicuro cominciarono a tornare nei musei di provenienza.

In conclusione, possiamo affermare che il bilancio del primo conflitto mondiale è un insieme di distruzione e gravi perdite, da una parte, ma anche di salvaguardia e rafforzamento delle misure di protezione, dall'altra. Le massicce distruzioni spinsero a pensare nuove forme di tutela, in una generale presa di coscienza del patrimonio come valore identitario delle nazioni. Certamente la convenzione dell'Aja del 1907 aveva mostrato tutta la propria insufficienza e il dibattito che scaturì all'indomani della guerra portò a un qualche tentativo di meglio regolamentare, a livello internazionale, la protezione del patrimonio delle diverse nazioni²⁸⁷. In ogni caso fu l'ampiezza delle distruzioni della Seconda guerra mondiale a condurre verso un accordo internazionale vero e proprio di protezione del patrimonio, che, vedremo in seguito, sarà la *Convenzione dell'Aja* del 1954.

²⁸⁴Cfr. Kott C., *Préserver l'art de l'ennemi...*, cit.

²⁸⁵Ojetti U., *Monumenti danneggiati e opere d'arte asportate dal nemico. Difesa dei monumenti e delle opere d'arte contro i pericoli della guerra. Estratto della relazione preliminare della Reale Commissione d'Inchiesta sulle violazioni del diritto delle genti e delle norme di guerra e sul trattamento dei prigionieri di guerra*, Roma, Tipografia della camera dei Deputati, 1919.

²⁸⁶Sul tema delle restituzioni e risarcimenti in seguito alla Prima Guerra mondiale, si veda Nezzo M., *Critica d'arte...*, op. cit. pp. 82-89 e bibliografia ivi citata.

²⁸⁷Ad esempio dal IV Congresso internazionale di architettura moderna, scaturì la Carta di Atene del 1933.

3.3. Misure di tutela del patrimonio artistico e monumentale in Europa e in Italia tra anni Trenta e Quaranta

Dal punto di vista della tutela, durante il corso del XIX secolo si registrano interventi legislativi attuati sia in Europa che negli Stati Uniti²⁸⁸. Tra questi occorre segnalare in particolare due documenti, attraverso cui cominciarono a inserirsi, nella condotta delle ostilità, principi di civiltà e di umanità. Tali documenti sono: le “Istruzioni del Governo degli Stati Uniti alle armate in guerra”, emanate dal presidente Lincoln nel 1863 ed elaborate da giurista Francis Lieber, da cui difatti prendono il nome di *Lieber's Instruction*, durante la guerra civile americana; la prima Convenzione Internazionale di Ginevra del 1864 per il miglioramento delle condizioni dei militari feriti in guerra. In particolare le *Lieber's Instructions* furono in gran parte riprese dai regolamenti militari adottati da altri Stati e costituirono l'origine del tentativo, abbozzato con la conferenza di Bruxelles del 1874, di dar vita ad una convenzione internazionale che regolamentasse la condotta di guerra, ma che arrivò solo più tardi con le conferenze dall'Aja del 1899 e del 1907.

A proposito di protezione del patrimonio culturale nei conflitti armati, le *Lieber's Instructions* stabilivano che²⁸⁹: i beni appartenenti alla Chiesa, agli Istituti di istruzione e fondazioni che avessero come scopo il progresso delle conoscenze umane, quali, quindi, scuole, università, musei, accademie, ecc..., dovessero essere considerati come proprietà privata, quindi rispettati (art. 34); le opere d'arte, le biblioteche, le collezioni scientifiche, così come gli ospedali, dovessero essere protetti da danni causati da assediamenti e bombardamenti (art. 35); se i beni elencati sopra, appartenenti a una nazione o a un governo nemico, potevano essere rimossi senza accusare alcun danno, il governo del paese vincitore poteva ordinarne il sequestro a vantaggio del proprio Stato. La questione dell'appartenenza definitiva veniva però rimandata al trattato di pace. In nessun caso, però, tali beni potevano essere venduti o donati, né potevano diventare proprietà privata o ancora essere volontariamente distrutti o danneggiati (art. 36). Veniva vietato, inoltre, il saccheggio (art. 44) e la sottrazione dei beni privati era punita penalmente (art. 47).

Durante la Conferenza di Bruxelles del 1874 lo Zar Alessandro II di Russia propose un progetto di accordo internazionale che riprendeva le *Lieber's Instructions* nei suoi dettami riguardanti il

²⁸⁸Cfr. Von Clausewitz C., *Vom Kriege*, 1832; United States of America - War Department, *General Orders n°100: Instructions for the Governance of the Armies of the United States in the Field*, o *Codice Lieber*, April 1863; Stanley-Price N., *The thread of continuity...*, cit.

²⁸⁹*Instructions for the Government of Armies of the United States in the Field (Lieber Code)*, 24 aprile 1863, *Section II: Public and private property of the enemy -- protection of persons, and especially of women, of religion, the arts and sciences -- punishment of crimes against the inhabitants of hostile countries*.

patrimonio culturale²⁹⁰. La conferenza adottò il progetto, apportandovi solo alcune leggere modifiche. D'altra parte, però, nessuno Stato europeo si dichiarò disposto ad accettare la *Dichiarazione di Bruxelles*, quale strumento obbligatorio, lasciando, così, che il dettato rimanesse allo stato di progetto. Nonostante tutto, la *Dichiarazione* rappresentò un primo passo verso la presa di coscienza internazionale della questione della tutela del patrimonio culturale durante i conflitti armati.

Difatti, il 9 settembre 1880 a Oxford, come frutto dei lavori condotti dall'Istituto di Diritto Internazionale²⁹¹, venivano approvati *Leggi ed usi della guerra terrestre*, nel testo noto come *Manuale di Oxford*²⁹². Riprendendo in molte sue parti la *Dichiarazione di Bruxelles*, il *Manuale* sottolineava la necessità di risparmiare, in caso di bombardamento, edifici religiosi o dedicati alle arti, alle scienze, ospedali e luoghi di ricovero dei malati, e di segnalare tali luoghi, da parte degli assediati, con segni distintivi visibili a distanza (art. 34). Veniva fatto divieto di sequestro, distruzione e degrado intenzionale di opere d'arte, monumenti storici, archivi, se non imposti da necessità militari (art. 53).

Anche il *Manuale di Oxford*, però, fu destinato, a livello internazionale, a rimanere lettera morta²⁹³. Si può parlare, infatti, di una vera e propria codificazione internazionale di tutela solo grazie alle Conferenze dell'Aja del 1899²⁹⁴ e del 1907²⁹⁵ citate sopra.

Per quanto riguarda la protezione dei monumenti le due convenzioni non differivano molto l'una dall'altra. In esse si dichiarava necessario, all'interno di un ampio provvedimento di protezione degli edifici, prendere le doverose misure al fine di evitare di colpire luoghi di culto o dedicati alle arti e alle scienze. Tali edifici dovevano riportare dei segni identificativi, che necessariamente dovevano essere ben riconoscibili dai nemici. Esse fissarono, inoltre, il divieto di saccheggio e il principio di restituzione dei beni che avessero un interesse culturale. Ancora lontani si era, però, da una omogenea e condivisa tutela del patrimonio in caso di conflitto armato, a livello internazionale.

²⁹⁰*Projet d'une Déclaration internationale concernant les lois et coutumes de la guerre*, Bruxelles, 27 agosto 1874.

²⁹¹L'Istituto di Diritto Internazionale (*Institut de Droit International*), fondato l'8 settembre 1873, è un'associazione scientifica il cui scopo è promuovere il progresso del diritto internazionale, <https://www.idi-iil.org/en/>, consultato l'ultima volta il 16 aprile 2021.

²⁹²*The Laws of War on Land, Oxford*, 9 settembre 1880.

²⁹³Cfr. Marcheggiano A., *La condizione dei beni culturali nei conflitti armati dall'Unità d'Italia agli anni Trenta*, cit. pp. 828 e ss.

²⁹⁴*Convention with respect to the Laws and Customs of war on Land (Hague II)*, The Hague, 29 July 1899. Inoltre, per una disamina approfondita dell'evoluzione storica del diritto internazionale in materia di tutela, si vedano: Frigo M., *La Protezione dei beni culturali...*, cit.; Kurtz M. J., *America and the Return of Nazi Contraband...*, cit.; Labanca N., Tomassini L., a cura di, *Forze Armate e beni culturali...*, cit.; Vedovato G., *La "città aperta"...*, cit..

²⁹⁵*Convention respecting the laws and customs of war on land (Hague IV)*, The Hague, 18 October 1907.

Fu al termine della Prima guerra mondiale che, constatati gli effetti e gli esiti devastanti dei bombardamenti aerei, si iniziò a lavorare per stabilire misure di difesa adeguate alle nuove tecnologie belliche. Fu, così, istituita la *Commission on Responsibility for War and Guarantees*, nell'ambito dei trattati di pace di Versailles (1919). Essa, composta da giuristi, aveva lo scopo di stabilire delle regole per proteggere monumenti storici e luoghi di culto da eventuali attacchi aerei. Gli esiti operativi di questa commissione, però, furono scarsi. Nel 1922, la delegazione italiana presente alla Conferenza di Washington, avanzò la proposta di estendere la protezione aerea ad una "zona di rispetto" che comprendesse quindi un territorio più ampio del singolo monumento. Già nel 1923 si codificò il provvedimento nelle *The Hague Rules of Air Warfare*, ma anche in questo caso le regole non trovarono un'efficace applicazione²⁹⁶.

La spinosa questione venne passata alla *Société des Nations*, la prima organizzazione intergovernativa fondata nel 1920 durante il Congresso di Pace di Parigi. Negli anni successivi nacque anche l'*Institut International de Coopération Intellectuelle* (1926), come ramo della *Commission International de Coopération Intellectuelle*, a sua volta organo della *Société des Nations*, con lo scopo di mantenere relazioni diplomatiche tra gli Stati membri e scambi culturali tra studiosi. Tra gli strumenti operativi dell'*Institut International de Coopération Intellectuelle*, venne creato l'*Office International des Musées*²⁹⁷, che, attraverso il proprio periodico *Museion*²⁹⁸, oltre a trattare tematiche importanti di museologia, coordinava i vari tentativi delle nazioni aderenti nell'elaborare misure di protezione delle collezioni museali in tempi di pace e in caso di conflitto armato. Una convenzione pensata specificatamente per la protezione di monumenti e opere d'arte era l'obiettivo dei lavori dell'*Office International des Musées* che presero avvio nel 1936²⁹⁹. L'idea che vi stava alla base era quella che la tutela dovesse essere compiuta sistematicamente in tempi di pace, per poter poi andare a conciliare le esigenze militari in caso di conflitto. La Guerra Civile

²⁹⁶Cfr. UNESCO, *Historical note concerning for the Protection of the Cultural Property in the Event of Armed Conflict*, Paris, 1st march 1954; Noblecourt A., *Les Techniques de protection des biens culturels en cas de conflit armé*, UNESCO, Paris 1956.

²⁹⁷Si vedano in proposito: Grandjean M., *Les réseaux de la coopération intellectuelle. La Société des Nations comme actrice des échanges scientifiques et culturels dans l'entre-deux-guerres*, Lausanne, Université de Lausanne, 2018; Renoliet J.J., *L'UNESCO oubliée, la Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999; Schroeder-Gudehus, *Les scientifiques et la paix. La communauté scientifique internationale au cours des années 20*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014, pp. 161-217.

²⁹⁸Office International des Musées, *Museion: bulletin de l'Office international des musées, Institut de coopération intellectuelle de la Société des Nations*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1927.

²⁹⁹International Museums Office, *Preliminary Draft International Convention for the protection of Historic Building and Works of Art in Time of War*, October 1936.

Spagnola richiamò subito a una riflessione, da parte di intellettuali e operatori dei beni artistici di tutta Europa, sulle possibili conseguenze catastrofiche di un nuovo conflitto sul patrimonio culturale³⁰⁰. I lavori dell'*Office International des Musées* alla bozza di convenzione furono bruscamente interrotti nel settembre del 1939, con l'invasione della Polonia da parte della Germania e lo scoppio della Seconda guerra mondiale. Nonostante il documento, a cui l'*Office International des Musées* stava lavorando, non venne adottato a livello internazionale prima dello scoppio del conflitto armato, i vari Paesi europei redassero comunque delle norme per proteggere il patrimonio, soprattutto da possibili attacchi aerei. Tali norme portarono a continui dialoghi tra autorità militari e funzionari preposti alla tutela dei monumenti e dei beni artistici, ma anche alla formazione di veri e propri corpi militare che avevano la funzione di salvaguardia del patrimonio.

Nel contempo l'*Office International des Musées* pubblicava il volume *La Protection des Monuments et œuvres d'art en temps de guerre*: il manuale forniva informazioni dettagliate sulle diverse misure e tecniche difensive, di protezione e rinforzo di edifici, ma anche sulla messa in sicurezza delle opere mobili in luoghi sicuri, lontani dai teatri di guerra³⁰¹. Si davano suggerimenti in merito alla preparazione e organizzazione di piani di evacuazione adeguati, nonché del personale deputato a tali compiti. Si ipotizzava anche una gerarchia di valore in merito alle diverse opere facenti parte delle collezioni dei musei, secondo la quale si sarebbero dovute mettere in sicurezza prima gli oggetti e le opere più preziosi. Non venne sancita quale metodologia fosse più opportuno seguire, ma si suggeriva in ogni caso di stilare due liste delle opere messe in sicurezza: una da lasciare all'interno del museo di provenienza, l'altra da custodire insieme alle opere. Tutta un'altra serie di linee guida veniva fornite in merito a imballaggio, trasporto, la scelta dei ricoveri da farsi ponendo particolare attenzione all'umidità dei locali. Il manuale si presentava, inoltre, corredato di un apparato illustrativo con fotografie delle misure protettive adottate durante la Prima guerra mondiale³⁰².

In generale lo scoppio del secondo conflitto mondiale vide attuarsi in Europa una massiccia operazione di evacuazione e messa in sicurezza delle opere d'arte delle collezioni pubbliche di

³⁰⁰Baldoli C., Knapp A., Overy R., *Bombing, states and people in Western Europe 1940 – 1945*, Londra, Continuum, 2011. Si veda anche Stix A., *La défense des musées en cas d'attaques aériennes* in "Museum", vol. 39 – 40, 1937, pp. 75 – 80. Alfred Stix, allora Direttore del Kunsthistorisches Museum di Vienna, affronta il tema della difesa dei musei e delle opere in essi conservate in caso di bombardamento, presentando delle linee guida da seguire.

³⁰¹Office International des Musées, *La protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre*, Parigi, I.I.C.I., 1939.

³⁰²*Ibidem*.

musei, chiese e gallerie, in depositi appositamente scelti a tale scopo. Venne, cioè, compiuta una vera e propria campagna di tutela su larga scala³⁰³.

La Francia adottò una serie di accorgimenti ispirati direttamente alla tragica esperienza vissuta durante la Prima guerra mondiale. Già nel 1932, con l'ascesa al potere del partito nazista in Germania, i musei francesi iniziarono a compilare le prime liste di opere da evacuare immediatamente in caso di urgenza. All'invasione della Polonia da parte delle truppe tedesche, iniziò nel settembre 1939, sotto la responsabilità del direttore dei *Musées Nationaux*, Jacques Jaujard, lo sgombero dei più importanti musei di Francia, spostando le opere in castelli e luoghi lontani dalle grandi città, ma anche da possibili obiettivi militari come gli snodi ferroviari. Il castello di Chambord fu destinato ad ospitare i capolavori del Louvre, anche se già nel giugno dell'anno successivo, con l'avanzare delle truppe tedesche sul territorio francese, fu necessario individuare ulteriori ricoveri a sud della Loira. Così migliaia di opere vennero trasferite nel sud del Paese³⁰⁴.

Londra, ben consapevole e memore dei bombardamenti subiti durante il primo conflitto mondiale, adottò misure di sicurezza a partire dal 1934. La National Gallery preparò piani di evacuazione e spostamento delle opere fuori città. I dipinti, vennero, così spostati, prima a nord della città, già a partire del 1939, poi nascosti in miniere e cave a partire dall'anno seguente. Le sale del Museo,

³⁰³Per un'ulteriore disamina sulla protezione del patrimonio culturale in Europa durante la Seconda guerra mondiale, si rimanda a Lynn H. N., *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York, Vintage Books, 1995, pp. 49 e ss. Si veda, inoltre, Calvano T., Forti M., *Musei e Monumenti in Guerra: 1939 – 1945. Londra, Parigi, Roma, Berlino*, Atti del Convegno Internazionale *Musei e Monumenti in guerra 1939-1945: Londra – Parigi – Roma – Berlino, Città del Vaticano*, 2012, Edizioni Musei Vaticani, 2014 e relativa bibliografia.

³⁰⁴Sulla questione delle opere d'arte delle collezioni pubbliche francesi si vedano: Bazin G., *Souvenirs de l'exode du Louvre, 1940-1945*, Paris, Somogy, 1992; Bizardel Y., *Sous l'Occupation, souvenirs d'un conservateur de musée*, Paris, Calmann-Lévy, 1964; Feliciano H., *Le musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les nazis*, Paris, Austral, 1995; Le Masne De Chermont I., Schulmann D., *Le Pillage de l'art en France pendant l'Occupation et la situation des 2 000 œuvres confiées aux musées nationaux*, rapport de la Mission Mattéoli, Paris, La Documentation française, 2000; Piketty C., Dubois C., Launay F., *Guide des recherches dans les archives des spoliations et des restitutions*, Mission d'étude sur la spoliation des juifs de France, Paris, La documentation française, 2000; Valland R., *Le Front de l'art: défense des collections françaises. 1939-1945*, Paris, Réunion des Musées nationaux-Grand Palais, 2014 (terza edizione rivista e ampliata). Cfr. *Les musées nationaux pendant la Seconde Guerre mondiale et l'évacuation des œuvres*, sito web France Archives, Portail National des Archives, 2020, <https://francearchives.fr/fr/article/82632086>, consultato l'ultima volta il 15 dicembre 2020.

chiuso al pubblico, ospitarono i concerti di Myra Hess³⁰⁵. Anche gli altri musei londinesi furono chiusi al pubblico ed evacuati.

In Germania si mettono al sicuro le opere d'arte, ma solo quelle di eccezionale valore, in castelli, rifugi fuori città o interrati, avviando rigorose ispezioni dei luoghi scelti come ricovero. I monumenti ricevono protezione con sacchi di sabbia e impalcature³⁰⁶.

Anche l'Italia, come vedremo nello specifico più avanti, già dagli anni Trenta emanava, a livello ministeriale, provvedimenti in materia di salvaguardia e tutela, iniziando ad attuarli, però, solo con l'entrata in guerra, quindi, in ritardo rispetto agli altri Paesi europei³⁰⁷. Di fondamentale importanza nelle operazioni di messa in sicurezza e salvataggio delle opere d'arte italiane saranno i contributi offerti dai soprintendenti, funzionari e degli intellettuali.

Nonostante le varie misure di tutela attuate dai vari paesi dell'Europa occidentale, la Seconda guerra mondiale fu teatro di distruzioni e spoliazioni massicce. La protezione dei monumenti fu messa a dura prova dall'adozione del "bombardamento strategico", che andava a colpire intere porzioni di città e territori. Il destino delle opere degli oggetti d'arte e preziosi fu, invece, fortemente segnato dalle requisizioni e dai sequestri di beni di famiglie ebraiche da parte delle organizzazioni naziste, ma non solo.

I beni di proprietà dello Stato furono oggetto di espropriazione nei Paesi dell'Est Europa, dove non si procedette immediatamente all'evacuazione di tali beni. Ne risultò la perdita di numerose opere d'arte, come nel caso della Polonia, che fu saccheggiata quasi completamente, in seguito al tentativo della sua germanizzazione. Le collezioni Czartoryski, che comprendevano più di cinque mila oggetti, tra dipinti, oggetti d'antichità, porcellane e opere grafiche, furono trasportate dai musei di Goluchow e Cracovia in un'abitazione di campagna a Sienawa³⁰⁸. Con l'avanzare dell'esercito russo, si tentò il trasferimento del patrimonio polacco verso la Germania. Probabilmente, in questo

³⁰⁵Cfr. *The Gallery in wartime*, sito web The National Gallery, <https://www.nationalgallery.org.uk/about-us/history/the-gallery-in-wartime?viewPage=2>, consultato l'ultima volta il 15 dicembre 2020. Si rimanda, inoltre, a Bosman S., *The National Gallery in Wartime*, London, National Gallery Company, 2008.

³⁰⁶Oltre all'argomento della tutela e delle varie misure di sicurezza adottate in Germania a protezione delle collezioni nazionali in Germania, di particolare interesse per questa ricerca è il rapporto tra arte e regime nazista che, grazie ai numerosi studi condotti in materia, sappiamo essere stato di una grande complessità. Approfondiremo tale argomento più avanti. Cfr. Petropoulos J., *Art as politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996.

³⁰⁷La legge per la protezione dei beni di interesse artistico, storico, bibliografico e culturale della Nazione, fu emanata il 6 luglio 1940, dando mandato ai soprintendenti italiani di mettere in atto le misure di protezione dei monumenti e organizzare l'evacuazione delle collezioni d'arte, anche private. Cfr. Bottai G., *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, in *Bollettino d'Arte*, XXXI, III, 10, 1938, pp. 429 – 430; Bottai G., *Salvaguardia dei capolavori dell'ingegno in tempo di guerra*, in *Critica d'Arte*, III, 13, febbraio 1938, pp. 1 – 3.

³⁰⁸Cfr. Lynn H. N., *The Rape of Europa...*, cit., pp. 57 e ss.

affannoso trasferimento si sono perse le tracce del *Ritratto di giovane uomo* di Raffaello proveniente dal Museo Czartoryski di Cracovia. Ad ogni modo, il dipinto di Raffaello fu visto l'ultima volta nel 1945 nella residenza (lo chalet a Neuhaus sul lago Schliersee in Germania) di Hans Frank, allora governatore della Polonia. Anche l'Unione Sovietica fu duramente colpita da distruzioni e saccheggi, i cui contenziosi sono aperti ancora oggi³⁰⁹.

Nei Paesi dell'Europa dell'ovest, invece, i maggiori saccheggi riguardarono i patrimoni privati e i beni di famiglie ebraiche. Solo alcuni furono i casi di trafugamenti di opere d'arte di musei statali, come il caso del polittico dell'*Adorazione dell'Agnello Mistico* della cattedrale di Gand in Belgio³¹⁰. D'altra parte, anche la Francia, fu sottoposta ad un importante banco di prova, dal momento in cui fu il Paese, tra quelli dell'Europa occidentale, più duramente colpito dalle razzie naziste a danno dei beni ebraici³¹¹.

L'Italia rappresentò un caso davvero particolare in tale contesto, innanzitutto per la ricchezza e diffusione capillare del patrimonio su tutto il territorio nazionale, poi per essere stata la prima delle nazioni europee, sotto il controllo nazi-fascista, che gli Alleati hanno invaso militarmente. Inoltre, fu particolarmente significativa la collaborazione fra ufficiali alleati e tecnici e funzionari italiani in questioni di primo soccorso e restauro dei monumenti, già durante il conflitto stesso, nonché di rintracciamento e recupero delle opere d'arte esportate illecitamente nel dopoguerra³¹².

Come accennato precedentemente, nel 1902, quando veniva pubblicato un primo *Elenco degli edifici monumentali*, si promulgava anche la prima legge organica in materia di tutela e salvaguardia del patrimonio artistico e storico. Fu, infatti, su iniziativa del primo ministro Nasi che si discusse e si approvò in Parlamento il progetto di legge che divenne la *Legge 12 giugno 1902, n. 185 per la conservazione dei monumenti e degli oggetti d'antichità e d'arte*. La normativa metteva un punto fermo alla lunga controversia tra pubblico interesse e salvaguardia dei diritti della proprietà privata, che si protraeva dagli ultimi decenni dell'Ottocento. Secondo quanto prescritto dal legislatore, si assoggettavano a tutela i monumenti, gli immobili e gli oggetti mobili che fossero di pregio per antichità e arte, ma, e qui emerge il limite di questa norma, alla sola condizione che essi fossero inclusi in un catalogo o in un elenco di quei beni definiti di "sommo pregio". La catalogazione era, quindi, già di fatto uno strumento di notifica e di tutela del patrimonio.

³⁰⁹Ivi, pp. 185 e ss.

³¹⁰Cfr. Kurtz, M. J., *America and the Return of Nazi Contraband...*, cit. Si veda, inoltre, il capitolo dedicato all'invasione dell'Olanda in Lynn H. N., *The Rape of Europa...*, cit., pp. 81 e ss.

³¹¹Feliciano H., *Le musée disparu...*, cit., p. 13.

³¹²Ranieri R., *La tutela del patrimonio culturale in Italia durante la Seconda guerra mondiale*, in *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante i conflitti*, Atti della Conferenza "I Lunedì della Crociera", Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, 23 novembre 2009, pp. 53 – 67.

Abbiamo visto, inoltre, come il Regio Decreto del 26 agosto 1907 (n. 707), denominato *Norme per la redazione dell'inventario dei monumenti e degli oggetti d'arte*, avesse dato avvio ad un'importante campagna di catalogazione. Tuttavia, limitandosi a rilevare solamente le opere di sommo pregio, gli elenchi risultavano inevitabilmente incompleti. Fu, con la normativa conosciuta come legge Rosadi del 1909³¹³, che si istituiva lo strumento legislativo della notifica di importante interesse e si sanciva l'inalienabilità delle cose appartenenti allo Stato e agli enti pubblici e privati. Nel 1911 si riprendeva anche la pubblicazione degli undici volumi deli *Elenchi degli edifici monumentali*, dopo una lunga interruzione seguita al suo avvio nel 1902.

Si susseguirono, negli anni a venire, alcune norme per la compilazione del catalogo: dal *Regolamento per la custodia, conservazione e contabilità del materiale artistico, archeologico, bibliografico e scientifico* del 1919³¹⁴ alle *Norme per la compilazione del catalogo dei monumenti e delle opere d'interesse storico, archeologico e artistico* del 1923³¹⁵.

Di contro, nonostante il complesso *iter* legislativo e i progressi in materia di conservazione e catalogazione del patrimonio, che si erano conseguiti nel primo ventennio del Novecento, la Prima Guerra mondiale aveva posto l'amministrazione e l'opinione pubblica di fronte al problema della salvaguardia del patrimonio artistico e culturale in caso di conflitto armato. L'emergenza bellica, insieme al timore delle armi, impose un'accelerazione operativa fortissima al nuovo assetto statale della tutela. Per la prima volta, ci si rese conto che occorreva dotarsi di un piano centralizzato per la difesa delle opere d'arte. Grande protagonista di questa vicenda fu il critico d'arte giornalista Ugo Ojetti³¹⁶. Egli fu l'intellettuale che più di ogni altro si spese per raccontare agli italiani l'enorme lavoro di pianificazione, catalogazione, messa in sicurezza del patrimonio³¹⁷. Fu proprio dal lavoro svolto e da quanto scritto da Ojetti, che già a partire dagli anni '30, prese avvio un vero e proprio dibattito, a livello nazionale, sulle norme di protezione del patrimonio in caso di conflitto armato.

³¹³Legge 20 giugno 1909 n. 364 – *Tutela delle cose d'interesse artistico e storico*.

³¹⁴R.D. del 26 agosto 1919 n. 1917.

³¹⁵Legge n. 1889 del 23 giugno 1923.

³¹⁶“Fin dall'esordio del secolo, Ojetti era stato particolarmente attento ai problemi della tutela. Fu tra i principali promotori della legge per la difesa del patrimonio artistico nazionale, poi approvata nel 1909, e tre anni dopo ricoprì la carica di membro effettivo del Consiglio superiore delle Antichità e Belle Arti. Durante il primo conflitto mondiale, al quale partecipò come volontario, fu incaricato di salvaguardare e proteggere gli oggetti d'arte e i monumenti nelle zone di guerra”, Carletti L., Giometti C., *Raffaello on the road...*, cit., pp. 12 – 13. Per approfondimenti circa i contributi di Ojetti al tema della tutela, si rimanda a Nezzo M., *Critica d'arte in guerra...*, cit. Per le vicende biografiche di Ugo Ojetti (1871 – 1946), invece, cfr. Cerasi L., *Ojetti, Ugo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 79, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2013, pp. 177 – 182.

³¹⁷Ojetti U., *I monumenti italiani e la guerra...*, cit.

Nel caso specifico di Firenze e la Toscana, dove, in quegli anni, Castelfranco prestava servizio, è possibile ricostruire il dibattito grazie alla documentazione conservata presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine e il Fondo Poggi³¹⁸. Prima di addentrarsi nell'analisi delle diverse fasi dei lavori che dettero poi vita a progetti e misure che andassero a tutelare il patrimonio dai pericoli della guerra in Italia e in particolare in Toscana e a Firenze, occorre fare una premessa su quella che era l'organizzazione dell'allora Soprintendenza fiorentina diretta da Giovanni Poggi. Le Soprintendenze italiane venivano istituite con il Regio Decreto n. 431 del 17 luglio 1904, regolate poi con la Legge n. 386 del 27 giugno 1907, a firma del Ministro Luigi Rava. Esse ereditavano le funzioni degli *Uffici regionali per la conservazione dei monumenti*, istituiti con Regio Decreto nel 1891 (quello della Toscana era diretto da Luigi del Moro). La Legge 386/1907 prevedeva che le Soprintendenze fossero suddivise nei tre rami fondamentali del servizio e che fossero ben distribuite e diffuse su tutto il territorio nazionale. Videro, così, la nascita di: diciotto Soprintendenze ai Monumenti; quattordici agli Scavi e ai Musei archeologici; quindici alle Gallerie, ai Musei Medievali e Moderni e agli Oggetti d'arte. La Legge, inoltre, differenziava le figure dei "soprintendenti" da quelle dei "direttori", a cui erano affidate diverse responsabilità: i primi avevano il compito di fornire un indirizzo scientifico e di coordinare i vari istituti presenti sul territorio di competenza; i secondi avevano la direzione vera e propria dei musei o degli uffici³¹⁹.

³¹⁸Il Fondo fu segnalato dagli eredi alla Soprintendenza Archivistica per la Toscana nel 1980, e nel 1986 si provvide alla dichiarazione di notevole interesse storico (prov. n. 526 del 7 giugno 1986). Trasferito temporaneamente presso il Centro Studi per le arti minori di Castel di Poggio, Fiesole, fu infine consegnato nel 1999, in forma di deposito, dalla nipote, Signora Poggi Magrini, presso la Biblioteca degli Uffizi. In vista del deposito del materiale fu steso un primo elenco a cura di due funzionarie dell'allora Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici delle province di Firenze, Pistoia e Prato (oggi Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino).

Nel 2000 quest'ultima e la Soprintendenza Archivistica per la Toscana incaricarono Elena Lombardi dell'Ente Casa Buonarroti di Firenze di procedere al riordino e a stendere l'inventario dell'archivio. Esiste pertanto un inventario ragionato del Fondo Poggi, dal quale fu escluso il cospicuo materiale fotografico (stampe, diapositive, lastre) che richiedeva particolari competenze [Ministero Beni e Attività Culturali, *L'archivio di Giovanni Poggi (1880-1961). Soprintendente alle Gallerie Fiorentine*, inventario a cura di Lombardi E., Firenze, Polistampa, 2011]. Il Fondo Poggi è pressoché completo; tuttavia il 6 novembre 1961, il figlio Luigi, in occasione della pubblicazione del carteggio di Michelangelo Buonarroti a cura dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, fece dono a quest'ultimo di un gruppo di 7 buste di materiale raccolto dal Poggi sull'artista fiorentino. Tale materiale, fisicamente separato dal resto del Fondo Poggi prima che ne venisse dichiarato il notevole interesse storico, ne fa idealmente parte. L'inventario dell'archivio è stato pubblicato nel 2011", <https://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/siusa/pagina.pl?TipoPag=comparc&Chiave=339990>, consultato l'ultima volta il 25 giugno 2020.

³¹⁹Per ulteriori riferimenti e approfondimenti circa l'organizzazione degli uffici preposti alla tutela tra l'Unità d'Italia e la Seconda Guerra Mondiale, si vedano Volpe G., *Manuale di diritto dei Beni Culturali – storia e attualità*, Padova, Cedam, 2013, pp 59 – 78 e Ministero per i Beni e le attività Culturali, Direzione Regionale per i Beni Culturali e

L'incarico di Soprintendente per le provincie di Firenze, Lucca, Massa, Livorno, Arezzo e Pisa fu coperto, a partire dal 1910, da Giovanni Poggi. Al nome di Poggi è indissolubilmente legata la redazione del Catalogo generale degli oggetti d'arte del Regno per le opere delle provincie toscane. Il Catalogo vide il proprio accrescimento soprattutto in seguito ai già citati Regio Decreto del novembre 1907, "concernente la formazione del catalogo delle cose di interesse storico, archeologico ed artistico" e *Norme per la compilazione del catalogo* del 1923, in cui, si ricorda, venivano precisati i procedimenti circa il reclutamento di personale esterno, la riproduzione fotografica dei monumenti e degli oggetti d'arte da catalogare, l'obbligo di redigere le schede in tre copie³²⁰.

Il Regio Decreto 31 dicembre 1923, n. 3164 *Nuovo ordinamento delle Soprintendenze alle opere di antichità e d'arte* ridusse le Soprintendenze a trentacinque, ripartite in sole due categorie: le Soprintendenze alle antichità (monumenti classici, scavi e musei archeologici) e le Soprintendenze all'arte medioevale e moderna. Facevano eccezione quattro soprintendenze uniche (miste).

Giovanni Poggi condusse con professionalità la Soprintendenza all'arte Medioevale e Moderna per la Toscana per trent'anni, attraversando alcuni dei momenti più critici per la tutela delle opere d'arte e monumenti toscani, vale a dire la Prima e la Seconda Guerra mondiale. In occasione della Prima Guerra mondiale, la Direzione Generale Antichità e Belle Arti fornì le prime indicazioni sulle misure da prendere per la difesa e protezione del patrimonio artistico e monumentale alla vigilia dell'entrata in guerra dell'Italia. Nonostante le evidenti difficoltà emerse nel far fronte alla tutela del patrimonio durante l'emergenza bellica e le proteste che la stessa popolazione sollevò, in alcuni casi, addirittura opponendosi alle misure di messa in sicurezza³²¹, il primo conflitto mondiale permise di costruire un'importante esperienza in materia di tutela in caso di conflitto armato. Le

Paesaggistici dell'Emilia Romagna, Farinelli P., Monari P., a cura di, *Dalle 'Cose Di interesse' ai 'beni Culturali'*. Ricerche e dibattiti negli uffici MiBAC dell'Emilia-Romagna, Bologna, Minerva, 2012. Di quest'ultima pubblicazione, in particolare, si vedano gli Atti del convegno e Catalogo della mostra *1909: le prime norme per le antichità e le belle arti*, pp. 9 – 116.

³²⁰Per approfondimenti sulla compilazione del Catalogo della Soprintendenza fiorentina, si veda L. Brunori, *L'Ufficio Catalogo della Soprintendenza per il Patrimonio Artistico, Storico ed Etnoantropologico di Firenze, Pistoia e Prato: dall'Inventario Rondoni al SIGEC*, in Di Benedetto C., Padovani S., a cura di, *Governare l'arte. Scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze fiorentine*, Firenze, Giunti, 2008, pp. 334 – 339.

³²¹Si pensi ai singolari episodi riportati da Ogetti stesso in *I monumenti italiani...*, op. cit., come ad esempio, la rivolta dei veneziani i quali non volevano che la loro città e i suoi monumenti più belli venissero nascosti sotto sacchetti di sabbia e impalcature. O ancora la decisa opposizione della popolazione, delle autorità locali e delle chiese, che si rifiutarono di consegnare dipinti e opere mobili allo Stato perché fossero poste in luoghi più sicuri. Il Governo era sospettato di volersi appropriare, come fu in occasione delle soppressioni degli ordini religiosi, di opere e oggetti cari alle comunità locali.

attività di protezione, predisposte con efficacia dall'Ufficio Speciale del Ministero della Marina e ben documentate dal volume di Ojetti, *I Monumenti italiani e la guerra*³²² rappresentarono il punto di partenza su cui lavorare a ulteriori piani di messa in sicurezza³²³.

In effetti, le origini della normativa italiana a tutela dei beni culturali in caso di conflitto armato si possono far risalire alle Conferenze internazionali di pace del 1899 e del 1907 e relative convenzioni approvate. Tali convenzioni regolavano, limitando, per la prima volta, l'appropriazione di beni, che non fossero strettamente riconducibili a motivi bellici, da parte delle forze militari. Fissavano, cioè, l'impegno all'integrità dei beni d'interesse culturale, il divieto di saccheggiare tali beni e il principio della loro restituzione³²⁴. Esse erano a loro volta ispirate alle norme indicate dall'*Institut de droit international*, nel 1874 con la Dichiarazione di Bruxelles, nel 1880 con il cosiddetto Manuale di Oxford relativo alla guerra terrestre, e nel 1913 con il Manuale di Oxford relativo alla guerra marittima.

Sulla base della forte esperienza maturata in seguito alla Prima Guerra mondiale e alle normative espresse dalle Conferenze di pace, i lavori per la predisposizione di piani di messa in sicurezza del patrimonio in caso di conflitto armato presero avvio in seguito alla Circolare ministeriale del 19 dicembre 1930, una copia della quale è conservata all'interno del ricco Fondo Poggi. Scritta dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, nella persona di Roberto Paribeni, Direttore Generale, ai Soprintendenti alle Antichità e alle Arti, essa riporta le seguenti raccomandazioni:

Tutti i paesi d'Europa attendono allo studio delle difese da apportare contro attacchi aerei, difese che debbono essere studiate teoricamente e preparate di lunga mano senza naturalmente che questo debba provocare ingiustificati allarmi o induzioni di qualsiasi genere. Per la parte che più specificatamente riguarda questa Direzione Generale Antichità e Belle Arti il problema si limita allo studio delle provvidenze da apportare per la difesa del patrimonio artistico.

³²²Ojetti, U., *I monumenti italiani...*, op, cit

³²³Si sono voluti fornire qui solamente alcuni cenni riguardanti la protezione e la tutela del patrimonio artistico e monumentale durante la Prima guerra mondiale. Cenni, quindi, da intendere come sintetico tracciamento dello stato dell'arte, il punto di partenza su cui si lavorò per arrivare a un piano di salvaguardia e protezione da attuare durante il secondo conflitto mondiale. Per ulteriori riferimenti, si rimanda a Ojetti, U., *I monumenti italiani...*, op, cit. e a Nezzo M., *Critica d'arte...*, op. cit., oltre che a Spiazzi, M., Rigoni C., Pregolato M., a cura di, *La memoria della Prima Guerra Mondiale...*, cit.

³²⁴Cfr. Panzera A.F., *La tutela internazionale...*, cit.; Francioni F., Del Vecchio A., De Caterini P., a cura di, *Protezione internazionale del patrimonio culturale...*, cit.; Frigo M., *La circolazione internazionale dei beni culturali*, Milano, Giuffrè Editore, 2001; Maugeri A. M., *La tutela dei beni culturali nel diritto internazionale penale. Crimini di guerra e crimini contro l'umanità*, Milano, Giuffrè Editore, 2008.

Le cose da difendere sono immobili e mobili, i pericoli di offesa sembrano derivare per ora sola da proiettili esplodenti o incendiari non da proiettili a liquidi o gas speciali, o da spruzzatori di vapori venefici.

La speranza che la nota di infamia che possa rispondere a danno dell'assalitore da una brutale distruzione di opere d'arte sia sufficiente a trattenere un assalto non è di sufficiente garanzia. [...]

Proiettili esplosivi di alta potenza sono generalmente molto pesanti, e non possono essere trasportati con facilità, o in gran numero, e si può ragionevolmente supporre che essi siano dall'assalitore riservati ad obiettivi di alta importanza militare (stazioni, centrali elettriche, ponti, depositi di esplosivi, caserme, etc.).

I monumenti che si trovano in prossimità di tali opere possono correre pericoli. [...]

Le previdenze pertanto si possono restringere alle maggiori città, e in particolar modo ai luoghi prossimi a obiettivi bellici importanti. La protezione delle cose mobili non si può far meglio che col trasporto che è opportuno predisporre, preferendo edifici non molto distanti dalla collocazione abituale, situati in campagna, non molto appariscenti.

La protezione dei monumenti è ardua e costosa e di risultato parziale e incerto, dovrà perciò limitarsi ai casi più gravi e pericolosi, come del resto si praticò nell'ultima guerra.

E' opportuno che le singole soprintendenze prendano a considerare questi problemi e che si preparino così dei piani di sgombero delle cose preziose mobili, come l'elenco di quelle cose immobili che debbono e possano essere protette³²⁵.

Ciò che emerge dalla circolare, di cui, sopra, si sono voluti riportare i passaggi più significativi, è che i piani di protezione in caso di conflitto armato iniziarono ad essere pensati e studiati già dai primissimi anni Trenta, in un momento in cui l'eventualità che una nuova guerra diventasse reale era ancora piuttosto remota³²⁶. Aumentando, infatti, la potenza delle armi aeree, si iniziò a prevedere che, in un futuro conflitto, le incursioni aeree sarebbero state su vastissima scala. Da qui si rese necessario iniziare a pensare un'organizzazione statale della protezione, in modo da provvedere alla salvaguardia del territorio. Il compito di render applicabili queste generali misure protettive era affidato alle Soprintendenze di tutta Italia, le quali avrebbero dovuto prevedere, studiare e redigere dei piani d'azione per il territorio di loro competenza.

Nel 1931 una nuova istruzione veniva emanata a cura dell'Organo interministeriale per la protezione anti-aerea del territorio nazionale. Riportando il titolo *L'offesa aerea e i mezzi di*

³²⁵ ASGF, Fondo Giovanni Poggi, serie VIII, fascicolo n. 154 "Protezione antiaerea".

³²⁶ Franchi E., *Arte in assetto di guerra. Protezione e distruzione del patrimonio artistico a Pisa durante la Seconda guerra mondiale*, Pisa, Edizioni ETS, 2006, pp. 15 – 26.

*protezione*³²⁷, l'opuscolo informativo, di chiaro indirizzo propagandistico, prevedeva la necessità di spostare i beni artistici mobili in luoghi sicuri. Esso riprendeva, di fatto, il Regolamento del 1928³²⁸ che regolamentava la movimentazione di tali opere³²⁹.

Il R.D. del 5 marzo 1934 approvava il *Regolamento per la protezione antiaerea del territorio nazionale e della popolazione civile*³³⁰. Fece seguito a questo provvedimento, la Circolare riservatissima del Ministero dell'Educazione Nazionale indirizzata ancora una volta a tutti i sovrintendenti italiani³³¹. La maggior premura ricadeva sugli immobili e i monumenti da proteggere *in situ*. Alla luce del *Regolamento per la protezione antiaerea* e d'accordo con i Comitati provinciali, la principale strategia di difesa pensata per questa tipologia di beni da tutelare fu quella di non porre obiettivi, importanti e strategici ai fini militari, nelle prossimità dei monumenti. Ben altro discorso si faceva, invece, per le opere, di proprietà pubblica, di cui era possibile il trasporto in altri luoghi, lontani da possibili obiettivi militari:

[...] In quanto alla protezione dei danni bellici delle opere d'arte mobili removibili – compresi i monumenti più importanti posti nelle piazze ed in palazzi nonché i monumenti e le suppellettili sacre esistenti nelle chiese – bisognerà invece provvedere al loro trasporto in edifici non molto appariscenti, in campagna e lontani da i luoghi che presumibilmente abbiano particolare importanza dal punto di vista militare. Conseguendo da ciò la necessità di stabilire e precisare fin da ora quali siano le opere d'arte che per il loro sommo pregio e per la loro grandissima importanza storica dovranno in caso di guerra allo scoppiare delle ostilità, essere rimosse dalla loro collocazione abituale e quali siano gli edifici e le località dove tali opere dovranno essere trasportate.

All'uopo le SS. LL.; compileranno, singolarmente per il territorio sottoposto alla propria giurisdizione, un elenco di tutte le opere di altissimo pregio ed importanza che richiedono i straordinari provvedimenti di cui trattasi, con l'indicazione, a fianco di ciascuna dell'edificio e località dove dovranno essere trasportate. Tali edifici saranno dalla SS. LL. scelti e concordati insieme alle autorità militari residenti in ciascun capoluogo di provincia.

³²⁷Ministero dell'Interno, *L'offesa aerea e i mezzi di protezione*, Roma, 1931.

³²⁸*Regolamento per la difesa contro-aerei passiva del Territorio Nazionale*, 1928.

³²⁹*Ivi*, artt. 24-26.

³³⁰Regno d'Italia, Ministero della Guerra, Comando del Corpo di Stato maggiore, *Regolamento per la protezione antiaerea del territorio nazionale e della popolazione civile (Regio decreto 5 marzo 1934)*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1934.

³³¹ASGF, Fondo Giovanni Poggi, "circolare riservatissima" n. 107 del 31 dicembre 1934, serie VIII, fasc. 154 "Protezione antiaerea".

La Circolare ministeriale n. 16 del 19 febbraio 1935 ordinava che le direttive venissero estese anche ai beni “degli istituti autonomi”: obiettivo era quello di creare unità sull’intero territorio italiano, scongiurando prese di posizione e scelte amministrative locali che andassero a collidere con le direttive ministeriali. Inoltre, i soprintendenti venivano incaricati di sottoscrivere accordi con le amministrazioni comunali e di inviare gli elenchi dei beni artistici anche ai Prefetti provinciali³³².

Il 7 ottobre 1935 i soprintendenti all’Arte Medievale e Moderna di Firenze comunicavano al Ministero il loro impegno nello studio, già in corso, di un progetto circa la protezione antiaerea a tutela del territorio fiorentino, illustrandone, però, criticità e difficoltà. Richiedevano, quindi l’intervento del Ministero della Guerra per mettere a disposizione mezzi (per il trasporto dei beni mobili in luoghi fuori dalla città) e strumenti (sacchi di sabbia, impalcature in legno) in numero sufficiente per garantire la difesa *in loco* dei beni inamovibili, degli immobili e dei monumenti³³³. Il suddetto progetto verrà inviato al Ministero con circolare riservata del 7 febbraio 1936³³⁴. Erano stati, già allora, individuati alcuni dei luoghi da adibire a depositi di opere d’arte fuori dalla città di Firenze, vale a dire: le ville medicee di Poggio a Caiano, Petraia e Castello; la Certosa del Galluzzo; il Convento di Vallombrosa.

Nel 1937 usciva l’articolo di De La Pradelle, *Pour la sauvegarde des chefs-d’oeuvre de l’esprit*³³⁵, nel quale veniva avanzata la proposta di trasportare le opere d’arte in paesi neutrali. Giuseppe Bottai rispondeva che il Ministero dell’Educazione Nazionale sul fatto che le opere d’arte, in caso di conflitto armato, sarebbero state esposte sia ai pericoli derivati dalle incursioni aeree, che al pericolo di razzie nemiche. Riconoscendo, inoltre, il grande valore storico del patrimonio nazionale, non era concepibile la gestione di esso da parte di altri stati, soprattutto perché la movimentazione sarebbe stata effettuata in tempo di pace, quando, cioè non era ancora prevedibile una futura entrata in guerra degli eventuali paesi ospitanti, ma anche perché il Ministero riteneva che la conservazione del patrimonio fosse una responsabilità del governo italiano³³⁶.

Il 29 agosto successivo, lo stesso Ministero chiedeva di essere costantemente aggiornato da parte delle varie Soprintendenze circa le liste delle opere d’arte da proteggere; entro il 31 ottobre 1938

³³²ASGF, Circolare n. 16 del 19 febbraio 1935, in risposta alla n. 107, prot. 860, erroneamente conservata nella filza 1939, Direzione posizione 1, fasc. 25, *Periodo bellico, protezione antiaerea*. Cfr. Franchi E., *Arte in assetto di guerra*, Pisa, 2006, p. 26.

³³³ASGF, Circolare riservata 7 ottobre 1935, n. prot. 4134, Direzione posizione 1, fasc. 25 *Periodo bellico, protezione antiaerea*.

³³⁴ASGF, Circolare riservata del 7 febbraio 1936, n. prot. 314, Direzione posizione 1, fasc. 25 *Periodo bellico, protezione antiaerea*.

³³⁵De La Pradelle A., *Pour la sauvegarde des chefs-d’oeuvre de l’esprit*, in « Nouvelles Littéraires », giugno 1937.

³³⁶Bottai G., *La tutela delle opere d’arte in tempo di guerra*, in “Bollettino d’Arte”, X, aprile 1938, pp. 429-430.

dovevano essere consegnati gli elenchi delle opere e degli edifici che avrebbero dovuto ricevere protezione nel caso in cui una guerra fosse scoppiata da un momento all'altro³³⁷. Lo stesso anno si prevedeva, inoltre, l'estensione a tutte le opere di un "qualche interesse artistico" delle misure di protezione antiaerea³³⁸.

All'interno del dibattito sulle azioni di tutela da mettere in campo a livello nazionale, iniziate, come abbiamo visto già dai primissimi anni '30, alle soglie dell'entrata in guerra dell'Italia, si continuava a discutere circa la questione degli affreschi: solo con la circolare del 25 settembre 1939, le Soprintendenze italiane venivano incaricate di salvaguardare questa non trascurabile categoria di opere d'arte³³⁹. Prima del 1939, infatti, gli affreschi non erano stati presi minimamente in considerazione né menzionati nelle varie circolari e comunicazioni avvenute da parte del Ministero. Nel frattempo, con una circolare urgentissima dell'8 settembre 1939 la Soprintendenza fiorentina chiedeva al Ministero che venisse integrato altro personale dal momento che "i sovrintendenti in funzione e i volontari non sono sufficienti"³⁴⁰. La mancanza di personale entra in stridente contraddizione con le esemplari, anche se non uniche in Italia, dove molti altri funzionari ebbero a subire gli stessi provvedimenti, vicende vissute da Giorgio Castelfranco. Mentre, infatti, sempre più crescente era la richiesta da parte delle Soprintendenze italiane di nuovo personale che potesse far fronte alle pratiche di gestione del patrimonio artistico nazionale, le cui misure di protezione si chiedeva venissero estese anche ai centri d'arte minori³⁴¹, funzionari ebrei o di origine ebraica venivano sospesi, allontanati e definitivamente sollevati dai loro incarichi a causa delle leggi razziali.

³³⁷ ASGF, Circolare riservata del 29 agosto 1938, *Direzione* posizione 1, fasc. 25 *Periodo bellico, protezione antiaerea*.

³³⁸ ASGF, Circolare riservata del 16 novembre 1938, n. prot. 385, *Direzione* posizione 1, fasc. 25 *Periodo bellico, protezione antiaerea*.

³³⁹ ASGF, Circolare del 25 settembre 1939, n. 186, prot. 3840, *Direzione* posizione 1, fasc. 25 *Periodo bellico, protezione antiaerea*.

³⁴⁰ ASGF, Circolare urgentissima dell'8 settembre 1939 della Soprintendenza fiorentina al Ministero, n. 169, n. prot. 2188, filza 1939, *Direzione* posizione 1, fasc. 25 *Periodo bellico, protezione antiaerea*.

³⁴¹ ASGF, circolare 29 ottobre 1939, n. 211, prot. 4401, filza 1939, *Direzione* posizione 1, fasc. 25 *Periodo bellico, protezione antiaerea*.

4. La questione delle spoliazioni di opere d'arte attuate dai nazisti nell'Europa occupata

To-day we are fighting in a country which has contributed a great deal to our cultural inheritance, a country rich in monuments which by their creation helped now and in their old age illustrate the growth of the civilization which is ours. We are bound to respect those monuments so far as war allows. (...) If we have to choose between destroying a famous building and sacrificing our own men, then our men's lives count infinitely more and the building must go. But the choice is not always so clear-cut as that³⁴².

La questione delle spoliazioni di opere d'arte attuate dai nazisti nell'Europa occupata ha visto, a partire dalla fine del secolo scorso, un rinnovato interesse degli studiosi e dell'opinione pubblica³⁴³. Per poter affrontare un tema così vasto, nel presente capitolo, quindi, non presenteremo la totalità dei lavori e delle pubblicazioni che sono derivate dalle numerose ricerche condotte negli ultimi decenni.

Si è voluto, invece, offrire, nella prima parte del capitolo, un quadro storico della Seconda guerra mondiale, comprendendo anche il rapporto tra arte e nazismo, quindi un'analisi generale della letteratura prodotta sulla questione delle spoliazioni in maniera puntuale sull'argomento specifico o all'interno di pubblicazioni storiche di natura più ampia.

³⁴²National Archives, Letter, Gen. Dwight D. Eisenhower, Commander-in-Chief, AFH to All Commanders, Subject: Historic Monuments, December 29, 1943, File: CAD 000.4 (3-25-43) (1), Sec. 2, Security Classified General Correspondence, 1943-July 1949, General Records, Civil Affairs Division, Records of the War Department General and Special Staffs, RG 165, <https://text-message.blogs.archives.gov/2014/02/10/general-dwight-d-eisenhower-and-the-protection-of-cultural-property/>, consultato l'ultima volta l'8 dicembre 2020.

³⁴³Tra l'ampia letteratura disponibile, si segnalano: Lynn H. N., *The Rape of Europa...*, cit.; Feliciano H., *Le musée disparu...*, cit.; Petropoulos J., *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996. Inoltre *Le Rapport général au Premier ministre de la Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France*, reso noto nel 2000, ha sollevato un rinnovato e approfondito interesse verso l'argomento trattato. Infine, i film *Monuments Men* (Clooney G., USA, 2014), ispirato al libro di Edsel R. M., *The Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves, and the Greatest Treasure Hunt in History*, New York, Center Street, 2009 e *Woman in Gold* (Curtis S., GB – USA, 2015), ma anche il cosiddetto caso Gurlitt del 2013, studiato approfonditamente da Meike Hoffman e Nicola Kuhn in *Il mercante d'arte di Hitler*, Roma, Newton Compton, 2016, hanno contribuito a fare ulteriormente luce sulla difficile questione delle restituzioni di opere d'arte. Si vedano, quindi, anche: Armbruster Th., *Rückerstattung der Nazi-Beute. Die Suche, Bergung und Restitution von Kulturgütern durch die westlichen Alliierten nach dem Zweiten Weltkrieg*, Berlin, De Gruyter, 2008; Edsel R. M., *Saving Italy: The Race to Rescue a Nation's Treasures from the Nazis*, New York, W. W. Norton & Company, 2014; Dreyfus J.M., Les Archives Diplomatiques, *Le Catalogue Goering*, Paris, Flammarion, 2015; Gaudenzi B., Swenson A., *Looted Art and Restitution in the Twentieth Century – Towards a Global Perspective*, numero speciale di «Journal of Contemporary History», 3, 2017.

La seconda parte del capitolo, invece, è dedicata al particolare contesto italiano e al processo di spoliamento che in Italia ha avuto luogo in due tempi vale a dire prima dell'8 settembre 1943 e dopo tale data che ha segnato l'inizio dell'occupazione tedesca nella penisola. Due tempi che, come avremo modo di analizzare nel quinto e ultimo capitolo del seguente elaborato, hanno comportato poi, nelle dinamiche di restituzione del patrimonio, due approcci completamente diversi dal punto di vista giuridico della questione.

4.1 Il contesto storico-politico: la Seconda guerra mondiale

4.1.1 La guerra contemporanea

Il concetto di guerra totale³⁴⁴ nacque a cavallo del XIX e del XX secolo per parte di due alti ufficiali tedeschi, vissuti in epoche diverse e che teorizzarono due concetti affini, ma con differenze sostanziali: Carl von Clausewitz scriveva di guerra assoluta nel suo trattato *Della guerra (Vom Kriege, 1832)*; Erich Ludendorff introduceva, invece, per la prima volta, il concetto di “guerra totale” nel suo trattato del 1935 (*Der totale Krieg – La guerra totale*). La guerra assoluta di Clausewitz non conosceva limitazioni di ordine morale o politico per piegare il nemico alla propria volontà. Ludendorff, d'altra parte, definiva la guerra totale come un completo impegno politico dedicato alla vittoria e allo sforzo bellico, sostenendo che la mobilitazione di tutte le risorse, incluse quelle dell'intero sistema civile, fosse l'unico modo per arrivare ad una vittoria totale che andasse a prevaricare completamente il nemico.

Inoltre, occorre considerare che l'epoca dell'industrializzazione pesante comporta a un mutamento sostanziale dell'equipaggiamento e della tecnologia bellica. Se, quindi, le guerre napoleoniche e le altre combattute fino a metà Ottocento erano scandite da manovre di unità di fanteria, cavalleria e colpi di cannoni, con la meccanizzazione massiccia e intensiva, tale sistema di combattimento fu definitivamente abbandonato. Nel periodo tra le due guerre mondiali, in particolare durante gli anni Venti, studiosi e militari come gli inglesi Basil Liddell Hart e John Fuller e il francese Charles De Gaulle teorizzarono nuove strategie belliche basate quasi interamente sulla guerra di movimento, avente come fulcro l'impiego massiccio di divisioni corazzate che trasformavano l'esercito in

³⁴⁴Per una disamina più approfondita dei temi quali la guerra totale e la guerra in età contemporanea, si rimanda, tra gli altri, a: Howard M., *La guerra e le armi nella storia d'Europa*, Laterza, Bari, 1978; Paret P., *Guerra e strategia nell'età contemporanea*, Genova, Marietti, 2014; Smith R., *L'arte della guerra nel mondo contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2009.

un'unità completamente meccanizzata. Inoltre, essi sostenevano che i canoni adottati durante la Grande Guerra non sarebbero più stati adottati alla luce dello sviluppo massiccio dei carri armati e degli aerei, che avrebbero reso la tattica del trinceramento inutile e inefficace. Anche l'italiano Giulio Douhet, autore del saggio *Il dominio dell'aria* (1921) studia il contesto della guerra contemporanea, asserendo che sarebbe stato necessario potenziare la forza aerea. L'aeroplano, infatti, non poteva più essere inteso solo come un mezzo ausiliario dell'Esercito e della Marina per colpire obiettivi terrestri e navali, ma l'unico mezzo per combattere in una dimensione aerea, facendo uso del bombardamento. Di conseguenza i bombardamenti diventavano di due tipi fondamentali: di tipo tattico, con l'obiettivo di colpire e distruggere direttamente gli obiettivi militari; di tipo morale, che mirava invece a colpire per lo più la popolazione civile in modo da abbatte il morale³⁴⁵.

Fatte queste dovute premesse, occorre necessariamente porsi una domanda: per quali motivi, venti anni dopo aver combattuto la guerra più sanguinosa della storia, la Prima guerra mondiale, costata la vita a tredici milioni di persone, nel 1939 le nazioni sono state nuovamente coinvolte in un conflitto di scala mondiale? La Seconda guerra mondiale, infatti, risulterà essere l'apice ultimo del significato distruttivo della guerra contemporanea: un conflitto che vedrà l'impiego di milioni di uomini, il coinvolgimento della popolazione civile, i bombardamenti strategici e terroristici, le stragi e gli eccidi di massa e che diventerà per questo una delle pagine più tristi della storia dell'umanità³⁴⁶.

4.1.2 *L'ascesa del Nazionalsocialismo*

L'avvento alla Cancelleria tedesca di Hitler nel 1933 e la sua nomina a *Führer* il 2 agosto dell'anno seguente crearono nel cuore dell'Europa un pericoloso focolaio di guerra. In pochi anni la Germania e il mondo intero assistettero a uno spettacolare consolidamento del suo potere sia interno che internazionale. Nella soppressione di tutte le forze democratiche, nell'insediamento di un'aperta e brutale dittatura e in una febbrile preparazione bellica, la Germania vide l'unica via d'uscita dalle difficoltà e dalle contraddizioni interne emerse dopo la pace di Versailles e inasprite dalla rovinosa crisi economica del 1929-1932³⁴⁷.

³⁴⁵Paret P., *Guerra e strategia nell'età contemporanea*, cit., pp. 217-262.

³⁴⁶Howard M., *La guerra e le armi nella storia d'Europa*, cit., pp. 223-224.

³⁴⁷Per una ulteriore disamina della nascita e della storia del nazismo, si rimanda, tra gli altri, a: Bracher K. D., *La dittatura tedesca. Origini, strutture, conseguenze del nazionalsocialismo*, Bologna, Il Mulino, 1973; Collotti E., *La*

Primo obiettivo per l'espansione dei territori tedeschi fu l'annessione dell'Austria. Dopo l'assassinio del Cancelliere austriaco Dollfuss nel 1934 da parte di filonazisti austriaci, le pressioni di Hitler sul governo austriaco si moltiplicarono, il Cancelliere Von Schuschnigg, dopo aver tentato invano di indire un referendum per far decidere al popolo circa l'annessione, fu costretto alle dimissioni e nella notte tra l'11 e il 12 marzo del 1938 le truppe tedesche entravano nel paese. L'Austria cessava di esistere come paese indipendente, senza che nessuna potenza europea avesse osato opporsi a una tale evidente violazione del Trattato di Versailles.

Con il successo dell'*Anschluss*, Hitler si assicurava una posizione strategica per i suoi piani futuri. I suoi eserciti circondavano l'allora Cecoslovacchia da tre lati ed egli era praticamente sicuro che né la Francia né l'Inghilterra si sarebbero mossi per fermarlo. Gli occorreva solo un pretesto per attaccare la Cecoslovacchia e isolarla moralmente e politicamente³⁴⁸. Ecco che, quindi, Hitler trova l'appiglio nel problema dei tedeschi Sudeti presenti nella Boemia settentrionale. Si tratta di una delle minoranze da cui è costituita la Repubblica cecoslovacca: una minoranza desiderosa di maggiore autonomia e di lingua tedesca. Già nel 1933, quando Hitler diveniva Cancelliere del *Reich*, venne costituito il Partito dei tedeschi Sudeti (SDP), guidato da Konrad Henlein e segretamente finanziato dal Ministero degli Esteri tedesco, che in un paio d'anni riuscì a raccogliere la maggioranza dei tedeschi residenti in Cecoslovacchia³⁴⁹. Le istruzioni che venivano date direttamente da Berlino al partito di Henlein erano quelle di fare richieste inaccettabili per il governo ceco. Il pretesto, dunque, si delineava nel diritto all'autodeterminazione rivendicato dai nazisti hitleriani per i tedeschi Sudeti, ma nascondeva le vere intenzioni di Hitler, vale a dire la distruzione dello Stato cecoslovacco³⁵⁰.

Il 12 settembre 1938 Hitler prese posizione in favore delle rivendicazioni di Henlein, che rompeva le trattative con Praga, richiedendo l'annessione dei Sudeti alla Germania. La proposta anglo-francese secondo la quale la Cecoslovacchia doveva abbandonare tutti i territori con almeno il 50% di abitanti di lingua tedesca fu rigettata da Hitler. A quel punto, per evitare un conflitto che sembrava ormai inevitabile, il premier britannico, Chamberlain, propose un incontro con i capi di

Germania nazista, Torino, Einaudi, 1962; Collotti E., *Nazismo e società tedesca (1933-1945)*, Torino, Loescher, 1982; Collotti E., *Hitler e il nazismo*, Firenze, Giunti, 1994; Corni G., *Breve storia del nazismo (1920-1945)*, Bologna, Il Mulino, 2015; Evans R. J., *La nascita del Terzo Reich*, Milano, Mondadori, 2005; Mosse G. L., *Le origini culturali del Terzo Reich*, Milano, Il Saggiatore, 1968; Neumann F., *Behemoth. Struttura e pratica del nazionalsocialismo*, Milano, Feltrinelli, 1977; Shirer W. L., *Storia del terzo Reich*, vol. I, in *I classici della storia*, Milano, Mondadori, 2011.

³⁴⁸Per quanto riguarda l'argomento dell'occupazione dell'Europa da parte delle forze militari naziste, si rimanda, tra gli altri a Collotti E., a cura di, *L'occupazione nazista in Europa*, Roma, Editori Riuniti, 1964.

³⁴⁹Koutek J., *Quinta colonna all'Est*, Roma, Editori Riuniti, 1965.

³⁵⁰Shirer W. L., *Storia del terzo Reich*, cit., p. 557.

governo britannico, francese, tedesco e italiano, la cosiddetta Conferenza di Monaco, tenutasi il 29 e 30 settembre 1938. Il patto di Monaco che ne conseguì autorizzava la Germania a procedere all'annessione dell'intero territorio dei Sudeti³⁵¹.

L'atteggiamento di inglesi e francesi a Monaco favorì lo smembramento della Cecoslovacchia e dette, di fatto, il via libera ad Hitler per l'occupazione di Praga, che si sarebbe concretizzata nel marzo del 1939. Le conseguenze sono note: sei mesi dopo, col pretesto di Danzica avveniva l'occupazione della Polonia e aveva inizio la Seconda guerra mondiale.

4.1.3 Razzismo e antisemitismo

L'antisemitismo europeo si era diffuso, in particolar modo, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, quando si era vista una ripresa di pregressi e consolidati motivi religiosi. Esso si presentava, infatti, come l'espressione di un'antica tradizione antiggiudaica cristiana, che aveva costruito nel tempo miti come l'accusa di popolo "deicida" o credenze quali la pratica degli omicidi rituali. Inoltre, il mito di un'Internazionale ebraica, così come quello della cospirazione e della volontà di dominio del mondo da parte degli ebrei, attecchirono in una parte della popolazione europea a partire dagli anni Venti del Novecento. Esso rappresentò la base ideologica di un antisemitismo radicale che, attraverso l'individuazione di un colpevole, forniva, una risposta immediata alle inquietudini suscitate dai sommovimenti seguiti alla fine della Prima guerra mondiale e alle delusioni seguite ai trattati di pace di Versailles³⁵². Tale teoria ebbe facile presa specialmente sulla piccola borghesia e sulle fasce del ceto medio impoverite dalla catastrofica crisi economica del '29³⁵³.

³⁵¹Koutek J., *Quinta colonna all'Est*, cit., pp. 181-213.

³⁵²Per un'analisi più approfondita dell'argomento si rimanda a: Brice C., Miccoli G., a cura di, *Les racines chrétiennes de l'antisémitisme politique (fin XIX-XX siècle)*, Roma, Ecole française, 2003; Miccoli G., *Santa Sede, "questione ebraica" e antisemitismo tra fine Ottocento e inizio Novecento*, in *Storia d'Italia, Annali, Gli ebrei in Italia*, vol. II, Torino, Einaudi, 1994; Mosse G. L., *Il razzismo in Europa dalle origini all'Olocausto*, Roma, Laterza, 1985; Poliakov L., *Storia dell'antisemitismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1974.

³⁵³Per ulteriori approfondimenti in merito si vedano: Arendt H., *Le origini del totalitarismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1991; Burleigh M., Wippermann W., *Lo stato razziale. Germania 1933-1945*, Milano, Rizzoli, 1992; Burrin P., *L'antisemitismo nazista*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004; Mosse G. L., *Il razzismo in Europa...*, cit.; Taguieff P-A., *Les Protocoles des Sages de Sion*, Paris, Berg International, 1992.

Negli anni Trenta, con la promulgazione di apposite leggi contro gli ebrei³⁵⁴, quindi con l'adozione di una legislazione chiaramente discriminatoria, si ebbe l'individuazione concreta di un gruppo di persone da perseguire in base a caratteristiche loro attribuite e a criteri arbitrari, decisi e applicati a livello amministrativo. La Germania di Hitler fu la prima, nel 1935, a mettere in pratica tale prassi politica con le leggi di Norimberga. Tre anni dopo, anche altri Stati decidono di adottare una legislazione antiebraica: la Romania, l'Italia, l'Ungheria e l'Austria appena annessa al III Reich³⁵⁵. Nella politica nazionalsocialista tedesca si distinsero tre diverse fasi che riguardarono la "questione ebraica": tra 1933 e 1934 l'allontanamento degli ebrei dalla vita pubblica costituì il nucleo centrale della politica stessa del *Reich*; dal 1935, il regime perseguì, quindi, una politica di segregazione e di discriminazione su larga scala; nella primavera del 1938 gli ebrei vennero interamente privati dei loro diritti, del loro patrimonio ed espulsi, sotto minaccia e facendo ricorso alla violenza³⁵⁶.

La prima parte della politica antisemita iniziò subito dopo la nomina di Hitler a Cancelliere e il boicottaggio dei negozi e delle attività commerciali degli ebrei messo in atto il primo aprile 1933. Prendeva avvio, quindi, una linea politica che mirava all'estromissione degli ebrei da ogni forma di vita pubblica, quindi dai posti di funzionari statali, dall'avvocatura e dalle altre professioni di monopolio statale, dalle scuole e dalle università. Nei mesi successivi i libri dei più importanti autori ebrei vennero bruciati nelle piazze delle città tedesche e varie misure furono prese contro migliaia di accademici, artisti, scrittori e giornalisti. Si trattava di interventi tesi ad offendere la dignità degli ebrei e a costringerli ad andarsene³⁵⁷. Furono questi gli anni, anche delle violenze contro gli ebrei nelle strade.

Con le Leggi di Norimberga del settembre 1935 veniva soppresso il principio di eguaglianza dei cittadini ebrei, venivano proibiti matrimoni o rapporti extraconiugali tra ebrei e ariani, così da difendere il sangue e l'onore tedesco³⁵⁸.

³⁵⁴Collotti E., *L'antisemitismo tra le due guerre in Europa*, in *La menzogna della razza: documenti e immagini del razzismo e dell'antisemitismo fascista*, a cura del Centro Furio Jesi, Bologna, Grafis, 1994, pp. 101-112.

³⁵⁵AA. VV., *La Legislazione antiebraica in Italia e in Europa. Atti del Convegno nel cinquantenario delle leggi razziali (Roma, 17-18 ottobre 1988)*, Camera dei Deputati, Roma, 1989.

³⁵⁶Per una disamina più approfondita si vedano: Cattaruzza M., Flores M., Levis Sullam S., Traverso E., a cura di, *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, vol. I, Torino, Utet, 2005; Friedländer S., *La Germania nazista e gli Ebrei. Gli anni della persecuzione: 1933-1939*, Milano, Garzanti, 2004; Strauss H. a., *Jewish Emigration from Germany. Nazi Politics and Jewish Responses*, Publications of the Leo Baeck Institute, year Book XXV, London, 1980; Walter H-A., *Deutsche Exilliteratur 1933-1950. Band 1,2: Die Vorgeschichte des Exils und seine erste Phase, Band 1.2: Weimarisches Linksintellektuelle im Spannungsfeld von Aktionen und Repressionen*, J.B. Metzler, Stuttgart 2017.

³⁵⁷Comi G., *Breve storia del nazismo...*, cit., pp. 105-106.

³⁵⁸Friedländer S., *La Germania nazista e gli Ebrei...*, cit., pp. 148-151.

In parallelo con la politica tedesca di espansione, la politica antisemita fu caratterizzata da una rinnovata radicalizzazione. Nel marzo del 1938 tutte le leggi e le misure antisemite che erano state promulgate in precedenza vennero estese anche all’Austria. In ottobre vengono deportati al confine con la Polonia circa 17.000 ebrei residenti nel *Reich*, ma di cittadinanza polacca. Nel novembre un giovane ebreo, Herschel Grünspan, con l’intento di protestare contro la brutale espulsione degli ebrei di cittadinanza polacca, attentò alla vita del funzionario dell’Ambasciata tedesca a Parigi, Ernst vom Rath. La reazione nazista fu immediata. Goebbels lanciò una campagna di stampa antisemita. Durante quella che è passata alla storia come la “Notte dei cristalli”, gli uomini del partito distrussero i negozi degli ebrei, appiccarono il fuoco alle sinagoghe. Centinaia furono le persone uccise o decedute in conseguenza di quegli atti terroristici e, nei giorni successivi, non meno di trenta mila ebrei vennero arrestati e avviati nei campi di concentramento di Dachau, Buchenwald e Sachsenhausen. La macchina legislativa si mise, quindi, in moto per attuare l’“arianizzazione” dell’economia, ovvero l’espulsione degli ebrei da qualsiasi attività economica e il sequestro di tutti i loro esercizi commerciali, delle fabbriche e delle società azionarie. Gli ebrei venivano completamente allontanati dal mondo economico, privandoli di qualsiasi mezzo di sostentamento e isolandoli dal punto di vista sociale. L’annientamento fisico sarà l’ultima tappa³⁵⁹. Per quanto riguarda il caso italiano nello specifico, occorre considerare il trattamento riservato alle minoranze che si trovavano all’interno del Paese da parte del fascismo. Le prime vittime di tale politica, infatti, furono in realtà le popolazioni slave dei confini orientali, contro le quali il fascismo aveva fin dall’inizio attuato un processo di snazionalizzazione linguistica e culturale. L’italianizzazione forzata di quei territori di confine era stata perseguita con metodi oppressivi, intesi a far diventare gli allogeni elementi dello Stato fascista, partecipi dei sentimenti, dei valori e dei comportamenti del regime³⁶⁰. Per quanto concerne la comunità ebraica italiana, durante i primi anni del governo Mussolini e in un’ottica di ricerca del consenso in una fase di consolidamento del potere, vi fu un uso propagandistico di brevi polemiche sulla presenza degli ebrei nella penisola. In

³⁵⁹Per un’ulteriore disamina delle tappe della politica antisemita nazista si vedano: Longerich P., Tappe e processi decisionali nella “Soluzione finale”, in Cattaruzza M., Flores M., Levis S., Sullam, Traverso E. a cura di, *Storia della Shoah...*, cit., pp. 495-497; Hilberg R., *Carnefici, vittime, spettatori. La persecuzione degli ebrei (1933-1945)*, Milano, Mondadori, 1994; Benz W., *L’olocausto*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998. Inoltre, per un’analisi del dibattito storiografico sulla Shoah dal dopoguerra a oggi si vedano in particolare: Keshaw I., *Che cos’è il nazismo?: problemi interpretativi e prospettive di ricerca*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995; Browning Ch. R., *Procedure Finali. Politica nazista, lavoratori ebrei, assassini tedeschi*, Torino, Einaudi, 2000.

³⁶⁰ Per una disamina più approfondita si rimanda a Cattaruzza M., *L’Italia e il confine orientale*, Bologna, Il Mulino, 2008, pp. 168-189 e Collotti E., *Sul razzismo antislavo*, in Burgio A., *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d’Italia 1870-1945*, Bologna, Il Mulino, 1999, pp. 33-62.

questa fase, infatti, l'antisemitismo non ebbe un ruolo centrale quale invece avrà il razzismo degli anni Trenta nel processo di costruzione dello Stato totalitario e nella politica estera fascista³⁶¹.

Con la firma dei Patti Lateranensi tra Regime fascista e Santa Sede nel 1929, andando verso il delinearsi di una forma totalitaria del regime, tutto ciò che non era espressione dello Stato stesso e della Chiesa cattolica, doveva essere sottoposto a stretto controllo. Risultato di ciò fu l'emanazione delle norme riguardanti i cosiddetti "culti ammessi"³⁶².

L'emanazione delle leggi razziali del 1938 si iscrive dunque all'interno di un progressivo deterioramento dei rapporti tra Stato e comunità ebraica. Un progressivo deteriorarsi delle relazioni che si era già avviato negli anni precedenti, determinato, quindi, non soltanto dall'avvicinamento alla Germania nazista, ma da fattori di politica interna ed estera italiani. Anche le conquiste coloniali della metà degli anni Trenta, infatti, accelerarono il processo di radicalizzazione nei confronti delle minoranze presenti all'interno del paese. L'esperienza africana in particolare introdusse, nella politica fascista, dei criteri razzisti e strettamente legati alla preservazione della cosiddetta razza italiana. Lo studio della normativa antiebraica da parte della recente storiografia ha ridimensionato l'interpretazione che attribuiva all'influenza tedesca un ruolo determinante nelle scelte antisemite di Mussolini. All'interno di un processo di radicalizzazione dei metodi repressivi e di controllo sociale da parte del governo fascista, l'antisemitismo rappresentava uno strumento utile alla mobilitazione politica di cui aveva bisogno lo Stato totalitario alla fine degli anni Trenta³⁶³.

Già a partire dalla proclamazione dell'Impero nel maggio del 1936, era stata stabilita una serie di misure, le quali risultarono chiaramente improntate a principi razzisti e biologici volte a colpire gli africani neri e difendere gli italiani bianchi. La tutela della "razza italiana" passava attraverso il divieto delle unioni e dei matrimoni tra italiani e individui appartenenti alle razze africane, considerate inferiori. Nel 1937 seguirono norme di ordine razziale che ordinavano la segregazione razziale per motivi di ordine pubblico e di igiene³⁶⁴.

L'antisemitismo fascista non appoggiava, quindi, gli elementi di discriminazione degli ebrei da un punto di vista biologico, come, invece, faceva il razzismo tedesco; ne proponeva una re-

³⁶¹Cfr. Toscano M., *Ebraismo e antisemitismo in Italia. Dal 1848 alla guerra dei sei giorni*, Milano, FrancoAngeli, 2003, pp. 155-174; Tosatti G., *Comunità israelitica ed amministrazione pubblica nei documenti dell'Archivio centrale dello Stato*, in *Italia Judaica, Gli ebrei nell'Italia unita, 1870-1945. Atti del IV convegno internazionale Siena 12-16 giugno 1989*, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma, 1993.

³⁶²Regio decreto 30 ottobre 1930, n. 1731, cosiddetta Legge Falco.

³⁶³Per un ulteriore approfondimento su questi temi si veda no De Maria C., *Amministrare il razzismo: la persecuzione antiebraica in Italia*, in "Storica", n. 40, Anno XIV, 2008 e Lupo S., *Il fascismo. La politica in un regime totalitario*, Roma, Donzelli, 2000.

³⁶⁴Cfr. Collotti E., *Il fascismo e gli ebrei. Le leggi razziali in Italia*, Bari, Laterza, 2003, pp. 22-39.

interpretazione in chiave “spiritualistica”. Alla teoria della razza dal punto di vista biologico di derivazione tedesca, il fascismo opponeva l’immagine di una comunità nazionale italiana, una “stirpe” che trovava le proprie origini e la propria unità nella storia della Roma antica: erano il mito della romanità, la continuità tra regime fascista e Impero romano, la leggenda di un popolo colonizzatore e portatore di civiltà (aspetto confermato dalle conquiste coloniali degli anni Trenta) a fornire le prove di una razza spirituale italica superiore³⁶⁵.

Inoltre, come ha fatto notare la studiosa francese Marie Anne Matard-Bonucci, l’antisemitismo aveva portato in Germania una rivoluzione sul piano economico, sociale e culturale per migliaia di tedeschi. Allo stesso modo, il governo di Mussolini aveva bisogno, dopo le conquiste coloniali e la guerra di Spagna, di rilanciare la macchina del totalitarismo fascista e suscitare un nuovo slancio popolare: la campagna antisemita, che precedette le leggi del 1938, fu proprio diretta contro il nemico interno, coloro, cioè, che avevano in qualche modo interrotto il processo rivoluzionario fascista³⁶⁶.

D’altra parte il *Manifesto della razza*, pubblicato su “Il Giornale d’Italia” nel luglio del 1938 tornava a teorie basate su fattori biologici, dichiarando l’estraneità all’Italia degli ebrei, quale popolo impossibile da assimilare³⁶⁷. Esso non raccolse un’accoglienza unanime, anzi fu percepito generalmente come traduzione del razzismo tedesco³⁶⁸. Ad ogni modo, nel 1938 seguirono provvedimenti amministrativi e legislativi. Il 17 novembre 1938, il Regio decreto denominato *Provvedimenti per la difesa della Razza italiana* estromise gli ebrei dalla società italiana e ufficializzarono la separazione tra popolazione di razza italiana e gli ebrei. Le modalità che erano state applicate nei territori coloniali contro i sudditi africani, vennero applicate nella penisola contro la popolazione ebraica, compiendo la congiunzione tra razzismo coloniale e antisemitismo di Stato³⁶⁹. I provvedimenti legislativi nei confronti degli ebrei si traducono nell’estromissione dalla società e dalla vita pubblica.

Con lo scoppio del conflitto vennero stabilite misure di internamento e l’organizzazione dei campi di concentramento. Così, con la Circolare ministeriale del primo giugno del 1940, si ordinava ai

³⁶⁵Cfr. Gentile E., *Il culto del Littorio: la sacralizzazione della politica fascista*, Bari, Laterza, 2005, pp. 146-154; Matard-Bonucci M. A., *L’Italia fascista...*, cit., pp. 250-256.

³⁶⁶Matard-Bonucci M. A., *L’Italia fascista*, cit., p. 138.

³⁶⁷*Il fascismo e i problemi della razza*, in “Giornale d’Italia”, 13 luglio 1938, p. 1.

³⁶⁸Pommerin R., *Le controversie di politica razziale nei rapporti dell’Asse Roma-Berlino (1938-1943)*, in “Storia contemporanea”, n. 4-5, 1979, pp. 925-940.

³⁶⁹A riguardo si veda Cavarocchi F., *La propaganda razzista e antisemita di uno “scienziato” fascista: il caso di Lidio Cipriani*, in “Italia contemporanea”, n. 219, giugno 2000, pp. 193-225. Il saggio traccia il profilo di Lidio Cipriani, appunto, l’antropologo che favorì la fusione fra razzismo contro le popolazioni africane e il razzismo antiebraico.

prefetti, una volta entrata l'Italia in guerra, di procedere all'arresto delle persone pericolose, straniere e italiane, quindi anche di sudditi nemici che potessero svolgere una qualsiasi attività ai danni dello Stato. Seguirono disposizioni che davano istruzioni per aprire i campi e sulle modalità di internamento³⁷⁰.

4.1.4 *Lo scoppio del conflitto*

La Seconda Guerra Mondiale³⁷¹ è stato uno dei conflitti più drammatici della storia dell'umanità, durante il quale sono state cancellate milioni di vite e distrutti la memoria, i ricordi e la cultura di intere generazioni³⁷².

Le cause di tale terribile conflitto sono da rintracciarsi nei trattati di pace che misero fine alla Prima guerra mondiale. I termini imposti agli sconfitti sono rigidi e, per certi versi, mortificanti: alle nazioni vincitrici vennero assegnati enormi porzioni di territori e vennero creati nuovi Stati, come la Jugoslavia e la Cecoslovacchia. La Germania fu costretta a cedere parte dei propri territori al Belgio e alla Danimarca, a restituire l'Alsazia e la Lorena alla Francia, a rinunciare a tutte le colonie, le quali divennero territori sotto il controllo dei vincitori³⁷³. Anche dal punto di vista militare vennero imposti forti limitazioni alle dimensioni delle forze armate dei vinti. Infine, le clausole economiche imposero di scaricare sugli sconfitti tutte le spese belliche, quali, in primis, i danni causati dal conflitto. Ma già nel 1923, la neo-Repubblica di Weimar, nata dalle ceneri dell'impero tedesco, diventa insolvente, non riuscendo a rispettare quanto imposto in seguito agli Accordi di Versailles. Lo stesso anno la destra, che prendeva forma nel *Putsch* di Monaco, messo in piedi da Adolf Hitler,

³⁷⁰Circolare 8 giugno 1940, n. 442/12267, ribadita e integrata dal quella del 25 giugno; ordine attuativo del 15 giugno; Decreto legge del Duce del 4 settembre 1940. Per una ulteriore disamina di vedano: Camera dei Deputati, *La legislazione antiebraica in Italia e in Europa*, Roma, 1989, pp. VIII-353; Camera dei Deputati, *La persecuzione degli ebrei durante il fascismo. Le leggi del 1938*, presentazione di Luciano Violante, Roma, 1998, pp. XI-191.

³⁷¹Tra la vasta bibliografia sulla Seconda guerra mondiale, si segnalano, tra gli altri: Taylor A. J. P., *Le origini della seconda guerra mondiale*, Bari, Laterza, 1961; Collotti E., *la seconda guerra mondiale*, Torino, Loescher, 1973; Michel H., *Storia della seconda guerra mondiale*, Milano, Mursia, 1977; Hillgruber A., *Storia della seconda guerra mondiale. Obiettivi di guerra e strategia delle grandi potenze*, Roma-Bari, Laterza, 1987 e *Il duplice tramonto. La frantumazione del "Reich" tedesco e la fine dell'ebraismo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1990; Gilbert M., *La grande storia della seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 1990; Overly R., *La strada della vittoria. Perché gli Alleati hanno vinto la seconda guerra mondiale*, Bologna, Il Mulino, 2002; Traverso E., *A ferro e fuoco. La guerra civile europea 1914-1945*, Bologna, Il Mulino, 2007.

³⁷²Gilbert M., *La grande storia della Seconda Guerra Mondiale*, Milano, Mondadori, 2013, p.

³⁷³Weinberg G., *Un mondo in armi. Storia globale della seconda guerra mondiale*, Torino, UTET, 2007, pp. 11-12.

nuovo leader del NSDAP (partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori) nato nel 1920, insorse. I tre mila rivoltosi vennero fermati e Hitler arrestato e condannato a cinque anni di prigione, durante i quali si dedicò alla stesura del libro *Mein Kampf*, contenente le ideologie politiche che sarebbero poi divenute fulcro della Germania nazista e antisemite³⁷⁴.

In seguito a un ammorbidimento delle posizioni delle nazioni vincitrici, nel 1924 venne costituito un comitato di esperti, nominato dalla Commissione delle Riparazioni e alla cui guida fu posto il banchiere americano Charles Dawes. Venne data vita a quello che è conosciuto come *piano Dawes*, ovvero un piano economico pensato per risanare l'economia tedesca. L'efficacia dei provvedimenti fu immediatamente percepita con la ripresa che si avviò già dal 1925³⁷⁵.

Il 16 settembre 1928 il *piano Young* sostituisce il precedente *piano Dawes*, riducendo il debito di un 20% e suddividendolo in cinquantotto rate. Nel contesto del nuovo piano, oltre che andare a fornire una soluzione definitiva al problema delle riparazioni, venne deciso di istituire, nel 1930, la Banca dei Regolamenti Internazionali come mandatario nel pagamento delle riparazioni di guerra e dei debiti interalleati³⁷⁶.

L'avvento della Grande depressione, con il crollo della borsa americana, fece mancare i prestiti statunitensi alla Germania, la quale ricadde in una nuova crisi. Nel 1932, la Conferenza di Losanna fu costretta a ratificare l'impossibilità da parte tedesca di sopperire ai debiti di guerra. L'economia tedesca crolla e la disoccupazione raggiunge livelli impressionanti, arrivando a sfiorare il 40%. Il disastro economico e sociale così causato può considerarsi uno dei motivi principali che portò all'ascesa del partito nazionalsocialista. L'ascesa del NSDAP culmina con l'approvazione della Legge dei pieni poteri del 23 marzo 1933, la quale dava a Hitler il potere di governare per decreto e di smantellare la Repubblica di Weimar: tutte le formazioni politiche di sinistra vengono sciolte, così come tutti gli altri partiti, tranne quello nazista. Vengono proibite le libertà di stampa e pensiero, oltre che i sindacati e le associazioni non riconosciute dal governo. Hitler si insedia in qualità di cancelliere del Reich con il nuovo titolo di *Führer*. Le mire espansionistiche di Hitler, tese a distruggere il Trattato di Versailles, fecero sì che, parallelamente all'invasione italiana dell'Etiopia, il 7 marzo 1937 le forze militari naziste invadessero la regione della Renania. Ciò non comportò nessuna opposizione da parte della Francia³⁷⁷. Fu proprio la crescente aggressività tedesca

³⁷⁴Varsori A., *Storia Internazionale. Dal 1919 a Oggi*, Bologna, Il Mulino, 2013, p. 43.

³⁷⁵*Ivi*, pp. 43-44.

³⁷⁶*Ivi*, p. 50.

³⁷⁷*Ivi*, p. 80. Per quanto riguarda la politica espansionista della Germania di Hitler e il folle sogno di dominio universale da egli perseguito si vedano, tra gli altri: Collotti E., a cura di, *L'occupazione nazista in Europa*, Roma, Editori Riuniti, 1964; Jäckel E., *La concezione del mondo in Hitler. Progetto di un dominio assoluto*, Milano, Longanesi, 1972; Collotti

in politica estera che, almeno in Europa, innescò lo scoppio della Seconda guerra mondiale. Tale aggressività trovata giustificazione nel concetto di *Lebensraum*, “spazio vitale” per il popolo tedesco, che spingeva la Germania a occupare territori, per lo più a est del terzo Reich o dove, all’interno di uno Stato estero, fosse presente una minoranza tedesca³⁷⁸. Così, il 12 marzo 1938 l’Austria si univa, mediante *referendum*, alla Germania (*Anschluss*). La crisi che coinvolse gli abitanti di lingua tedesca della regione dei Sudeti in Cecoslovacchia³⁷⁹, portò all’Accordo di Monaco del settembre 1938. In tale occasione Gran Bretagna e Francia, con la mediazione di Mussolini, cedettero debolmente alle richieste tedesche, sacrificando la Cecoslovacchia, pur di evitare la guerra. Le truppe tedesche entrarono, così, a Praga il 10 marzo 1939. Francia e Gran Bretagna, però, resistono alla successiva richiesta di Hitler, che pretendeva la restituzione di Danzica, territorio tedesco ceduto alla Polonia in base al Trattato di Versailles, alla Germania.

Il 22 maggio 1939 viene firmato il Patto d’Acciaio tra Italia e Germania, il quale, oltre a rafforzare l’alleanza italo-tedesca, sancisce un accordo sia difensivo che offensivo tra i due Paesi, obbligandoli a fornire reciproco aiuto politico e diplomatico in caso di attriti a livello internazionale. Inoltre, il patto veniva completato da un protocollo segreto nel quale si faceva cenno ai metodi attraverso cui la collaborazione economica, militare e anche culturale avrebbe dovuto implementarsi³⁸⁰.

Due mesi più tardi la Germania concludeva il patto di non-aggressione con l’URSS, conosciuto come Patto Molotov-Ribbentrop, spiazzando completamente le potenze occidentali³⁸¹.

Così, il primo settembre 1939 la Germania dette avvio alle operazioni militari contro la Polonia. Di conseguenza Francia e Regno Unito dichiarano guerra al Terzo Reich (3 settembre). La fulminea avanzata tedesca fece sì che i primi carri armati giungessero alle porte della capitale polacca già l’8 settembre. Il 17 settembre anche l’Unione Sovietica aggrediva la Polonia. Varsavia si arrese alle truppe tedesche il 27 settembre e l’esercito polacco veniva completamente disarmato il 6 ottobre³⁸².

Il 9 aprile 1940 le truppe tedesche cominciano l’invasione di Danimarca e Norvegia³⁸³. Il primo dei due paesi firmò la resa lo stesso giorno, mentre il secondo resistette fino al 10 giugno, nonostante l’aiuto portato da Francia e Gran Bretagna. La campagna norvegese costò alla *Kriegsmarine* una rilevante perdita di navi da guerra, a causa delle artiglierie pesanti della difesa costiera della

E., *L’Europa nazista. Il progetto di un Nuovo Ordine europeo (1939-1945)*, Firenze, Giunti, 2002; Corni G., *Il sogno del grande spazio. Le politiche d’occupazione nell’Europa nazista*, Roma-Bari, Laterza, 2005.

³⁷⁸Liddell Hart B., *Storia militare della seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 1996, p. 10.

³⁷⁹Varsori A., *Storia Internazionale. Dal 1919 a Oggi*, cit., pp. 87-88.

³⁸⁰*Ivi*, p. 91.

³⁸¹*Ivi*, p. 94.

³⁸²Varsori A., *Storia Internazionale. Dal 1919 a Oggi*, cit., p. 98.

³⁸³Cartier R., *La seconda guerra mondiale*, Vol. 1, Milano, Mondadori, 2014, p. 91.

Norvegia e dei ripetuti scontri con la *Royal Navy*. In un tale contesto, la Svezia continuava a mantenere la sua neutralità, nonostante abbia fornito materie prime all'industria bellica tedesca per tutto il resto del conflitto.

Il 10 maggio 1940 le truppe tedesche attaccarono i Paesi Bassi e il Belgio e da qui, passando per la Foresta delle Ardenne, quindi, aggirando completamente la linea Maginot, oltrepassarono i confini francesi e dando avvio alla campagna di Francia³⁸⁴. Esattamente un mese più tardi Mussolini dichiarava guerra agli Alleati: l'Italia entra in guerra. Ma l'esercito italiano svela presto tutta la propria scarsa organizzazione e arretratezza tattica.

Nel frattempo i tedeschi occupavano Parigi (14 giugno). Il Maresciallo Pétain incarica il Ministro degli Esteri di chiedere l'armistizio³⁸⁵. Esso verrà firmato il 22 giugno, lasciando alla Germania il possesso di Parigi, del Nord del Paese e di tutta la costa atlantica. La Francia centro-meridionale rimaneva indipendente e insediava il proprio governo nella cittadina di Vichy.

Il 24 giugno a Roma, il Generale Huntziger e il Generale Badoglio firmarono l'armistizio tra Italia e Francia, mentre il giorno seguente entrava ufficialmente in vigore l'armistizio franco-tedesco³⁸⁶.

Al termine della campagna di Francia, quindi, il Belgio e i Paesi Bassi furono costretti alla resa e l'esercito inglese cacciato dal continente. Hitler stava già valutando la possibilità di invadere l'Unione Sovietica, e sperava che la Gran Bretagna avrebbe cercato un accordo entro poco tempo, ma Churchill e la maggioranza del governo britannico rifiutarono di prendere in considerazione l'ipotesi di un armistizio con la Germania³⁸⁷. Così il 16 luglio Hitler ordina di preparare un piano d'invasione delle isole britanniche, vale a dire la cosiddetta operazione "Leone Marino"³⁸⁸. La *Luftwaffe* tedesca iniziò una serie di incursioni contro aeroporti, porti, difese costiere, industrie aeree e di armamenti della Gran Bretagna, la cosiddetta "battaglia d'Inghilterra"³⁸⁹. Facendo fronte a una efficace contro offensiva britannica, durante il mese di settembre Hitler ordina di bombardare le città britanniche, in particolare Londra: l'obiettivo è quello di colpire direttamente la popolazione civile per demoralizzarla, così da costringere i britannici a chiedere la pace³⁹⁰.

Per volontà di Mussolini, anche la Regia Aeronautica italiana partecipò alla battaglia. I bombardamenti italiani non causarono molti danni sul territorio britannico, bensì provocarono pesanti attacchi aerei sulle città italiane proprio da parte inglese.

³⁸⁴Weinberg G., *Un mondo in armi. Storia globale della seconda guerra mondiale*, cit. p. 130.

³⁸⁵Gilbert M., *La grande storia della Seconda Guerra Mondiale*, cit., p. 115.

³⁸⁶*Ivi*, p. 112.

³⁸⁷Liddell Hart B., *Storia militare della seconda guerra mondiale*, cit. p. 121.

³⁸⁸Cartier R., *La seconda guerra mondiale*, vol. 1, cit., pp. 244-246.

³⁸⁹Liddell Hart B., *Storia militare della seconda guerra mondiale*, cit. p. 125.

³⁹⁰Chassin L., *Storia militare della Seconda Guerra Mondiale*, Firenze, Sansoni, 1964, pp. 71-72.

I tedeschi soffrirono perdite di aerei sempre crescenti, fino a che Hitler non si rese conto che sarebbe convenuto rinviare l'operazione *Leone marino* a tempo indeterminato, ma in risposta ai primi bombardamenti notturni su Berlino, nella notte tra il 14 e il 15 novembre 1940, la *Luftwaffe* effettuò un bombardamento a tappeto su Coventry, praticamente distruggendola³⁹¹.

Nel suo complesso la battaglia d'Inghilterra si dimostrò essere una significativa vittoria britannica, segnando così il primo fallimento della macchina da guerra di Hitler e soprattutto permettendo al Regno Unito di ricostruire la propria forza militare e di confermarsi quale roccaforte delle forze alleate³⁹².

Il 28 ottobre 1940 Mussolini ordina di attaccare la Grecia. L'attacco fu organizzato frettolosamente, con mezzi e uomini assolutamente insufficienti, e sferrato in condizioni climatiche avverse. L'esercito italiano venne respinto in terra albanese. Così Mussolini si trovò nella condizione di non poter portare a termine l'invasione della Grecia senza l'intervento di Hitler, subendo una significativa perdita di prestigio e di consenso sia interno che internazionale. L'intervento della Germania si fece attendere per diversi mesi³⁹³, ma nella primavera del 1941 Hitler capì che il perdurare della situazione di stallo sul fronte italo-greco avrebbe portato ad una presenza militare inglese in Grecia che avrebbe costituito una minaccia alle spalle del nuovo fronte che aveva intenzione di aprire con l'Operazione Barbarossa. Per questo motivo mise a punto il sistema di alleanze necessario per risolvere la situazione greca e rafforzare lo schieramento contro l'Unione Sovietica: Ungheria, Romania e Bulgaria, attraverso governi collaborazionisti filo-nazisti si affiancarono ufficialmente all'Asse. La stessa Jugoslavia, sottoposta a forti pressioni, firmò in un primo tempo un trattato con la Germania³⁹⁴, rovesciandolo, però, quando fu chiaro che Hitler avrebbe comunque scelto di far passare le sue truppe attraverso la Jugoslavia (per motivi tattico-strategici legati alla necessità di compiere un'azione di guerra-lampo) con un golpe interno il 27 marzo e schierandosi a favore degli inglesi. Di tutta risposta il 6 aprile la Germania invadeva la Jugoslavia, scatenando un violento bombardamento aereo su Belgrado. Mentre le *Panzer-Divisionen* dilagavano in territorio jugoslavo, partendo dalle basi in Bulgaria, Romania e Austria, gli italiani irrupero dalla Venezia-Giulia e dall'Albania, occupando Spalato e Mostar. Belgrado fu occupata il 13 aprile e la resa dell'esercito jugoslavo fu firmata quattro giorni più tardi³⁹⁵. Allo stesso tempo altre forze corazzate tedesche, passando per la Macedonia, aggirarono lo schieramento difensivo anglo-greco occupando Salonicco l'8 aprile e costringendo la Grecia alla resa il 23

³⁹¹Liddell Hart B., *Storia militare della seconda guerra mondiale*, cit. p. 147.

³⁹²Chassin L., *Storia militare della Seconda Guerra Mondiale*, cit., p. 77.

³⁹³Gilbert M., *La grande storia della Seconda Guerra Mondiale*, cit., pp. 161-170.

³⁹⁴*Ivi*, p. 197.

³⁹⁵Cartier R., *La seconda guerra mondiale*, vol 1, cit., pp. 317-320.

aprile³⁹⁶. Anche se l'esercito italiano ebbe una parte minore in queste vicende belliche, dimostrando ancora una volta la netta inferiorità rispetto all'alleato tedesco, il territorio balcanico venne diviso tra Germania e Italia: alla prima andarono i territori della Serbia e della Grecia; alla seconda, la Slovenia e la Croazia.

Il 22 giugno la Germania, rompendo il patto di non aggressione del 1939, scatenò l'operazione *Barbarossa* contro l'URSS. Le forze messe in campo dalla Germania sono imponenti³⁹⁷. Insieme alla Germania parteciparono anche altre tre nazioni alleate: l'Italia, che in Russia manda il Corpo di spedizione italiano, l'Ungheria e la Romania. L'avanzata tedesca sembra inarrestabile, fino a che, le condizioni climatiche peggiorano e nella seconda metà di ottobre inizia a piovere in maniera consistente, trasformando le strade in piste di fango. Quando l'avanzata di Hitler stava per proseguire verso Mosca, la temperatura si abbassò notevolmente e iniziò a nevicare. I comandi tedeschi avevano previsto che la campagna sarebbe durata al massimo pochi mesi e non avevano quindi equipaggiato le truppe per combattimenti invernali. La guerra provoca gravi perdite e sofferenze anche alla popolazione civile. Sia nelle retrovie del fronte che nei territori occupati, i reparti di sicurezza delle SS e le stesse truppe tedesche adottano metodi spietati di repressione e controllo con distruzione di infrastrutture, città e villaggi, devastazioni di interi territori, violenze, deportazioni di lavoratori in Germania e uccisioni di massa³⁹⁸.

Nel frattempo, durante i primi due anni della Seconda Guerra Mondiale, gli Stati Uniti mantengono formalmente la neutralità. Nonostante ciò, già dal 1940, con la vittoria tedesca in Francia, l'opinione pubblica americana inizia a convincersi che presto gli Stati Uniti sarebbero entrati in guerra. Inoltre, la politica espansionistica giapponese in Asia, iniziata nel 1931 con l'occupazione della Manciuria e proseguita nel 1937 con l'invasione della Cina, deteriora i rapporti degli USA con il Paese del Sol Levante. Gli anglosassoni avevano già iniziato il potenziamento delle flotte e delle forze aeree e terrestri nel Pacifico e nel Sud-Est asiatico nell'estate del 1941, accrescendo l'apprensione dei comandi nipponici nei riguardi di un possibile intervento diretto anglo-americano. A questo si aggiungeva la scelta di Pearl Harbor come base operativa per la flotta statunitense del Pacifico, considerata dai giapponesi come una minaccia. L'attacco di Pearl Harbor del 7 dicembre 1941 risultò essere la peggior sconfitta navale della storia degli Stati Uniti. L'attacco mutò il pensiero dell'opinione pubblica americana, portando all'unanimità la decisione per cui gli Stati Uniti sarebbero entrati in guerra contro l'Impero giapponese. Il Presidente Roosevelt nel discorso al Congresso degli Stati Uniti, l'8 dicembre 1941, chiede ufficialmente al Congresso di dichiarare

³⁹⁶Gilbert M., *La grande storia della Seconda Guerra Mondiale*, cit., pp. 204-208.

³⁹⁷Banti A., *L'età contemporanea*, Vol. 2, Roma-Bari, Laterza, 2012, pp. 222-223.

³⁹⁸Gilbert M., *La grande storia della Seconda Guerra Mondiale*, cit., pp. 268-278.

guerra al Giappone. La mozione passa con un solo voto contrario alla Camera. Tre giorni dopo, l'11 dicembre, anche Hitler dichiara guerra agli Stati Uniti. Il conflitto ha definitivamente raggiunto una scala mondiale³⁹⁹.

Hitler, dopo l'entrata in guerra della potenza americana, convinto, erroneamente, che i sovietici, dopo la loro offensiva invernale, abbiano definitivamente esaurito le forze, impone nuove operazioni concentrate nel settore meridionale dell'immenso settore orientale, iniziando la spinta decisiva in direzione del fiume Don, del fiume Volga e del Caucaso. La *Wehrmacht*, favorita anche da contrasti nelle alte sfere sovietiche sulle strategie da seguire, sembra nuovamente trionfante e vicina alla vittoria definitiva: l'Armata Rossa batte in ritirata. Contro ogni aspettativa di Hitler, il 28 luglio 1942 Stalin emana il suo famoso ordine "Non un passo indietro": è l'inizio della ripresa militare, organizzativa e morale dell'Armata Rossa. A metà novembre i tedeschi sono coinvolti in un sanguinoso scontro a Stalingrado, bloccati definitivamente nel Caucaso e ridotti alla difensiva su tutto il resto del fronte Orientale. Hitler decide di mantenere, però, le posizioni raggiunte. D'altro canto Stalin e i suoi generali già da settembre hanno iniziato a organizzare grandi controffensive, previste poi per il tardo autunno e l'inverno, allo scopo di ottenere una vittoria decisiva e rovesciare completamente l'equilibrio strategico sul fronte orientale. Con le operazioni *Urano* e *Piccolo Saturno*, messe in atto rispettivamente a metà novembre e metà dicembre 1942, l'Armata Rossa sferrò l'attacco alle forze tedesche sul Don. La 6° Armata tedesca venne bloccata a Stalingrado. Disperati furono i tentativi dei tedeschi di venire in soccorso delle truppe rimaste accerchiate a Stalingrado. La catastrofe colpì anche le truppe italiane. Dal 19 dicembre, infatti, la ritirata degli italiani si trasformò in tragedia: quasi 100 mila soldati perdono la vita o risultano dispersi.

Alla fine dell'anno la situazione dell'Asse sul fronte orientale risultava essere critica: la 6° Armata tedesca era ancora accerchiata a Stalingrado, completamente isolata e affamata; le truppe rumene e italiane erano in rotta; l'esercito tedesco nel Caucaso in piena ritirata. Dopo mesi di aspre lotte, il 2 febbraio 1943, ciò che restava della 6° Armata tedesca si arrendeva e Stalingrado veniva liberata⁴⁰⁰. Nel frattempo, per quanto riguarda fronte europeo occidentale, gli Alleati lavoravano all'ipotesi di un secondo fronte che minacci la Germania, partendo direttamente da un'invasione della Francia occupata. Gli Alleati concordarono dunque nell'effettuare un esperimento, per sondare la capacità di reazione della *Wehrmacht*, tentando l'invasione del porto di Dieppe, sulla costa francese. Il 18 agosto 1942 venne messo in atto il piano *Jubilee*, che si risolse, però, in un vero disastro. Il

³⁹⁹*Ivi*, pp. 318-320.

⁴⁰⁰Per quanto riguarda la campagna di Russia, si rimanda, tra gli altri a: Cartier R., *La seconda guerra mondiale*, vol 2, cit., pp. 90-113; Gilbert M., *La grande storia della Seconda Guerra Mondiale*, cit., pp. 441-448; Weinberg G., *Un mondo in armi. Storia globale della seconda guerra mondiale*, cit., pp. 459-464.

fallimento del piano fu la conferma, per i generali Alleati, che non sarebbe stato possibile invadere la Francia attaccando direttamente un posto marittimo. Sarebbe stato bensì necessario inventare nuove soluzioni tattiche, che poi sarebbero state impiegate nello sbarco in Normandia.

Di contro, il fallimento alleato a Dieppe mise in allarme Hitler, che dette ordine di iniziare la costruzione di un imponente Vallo Atlantico, vale a dire una lunghissima catena di fortificazioni difensive che si sarebbe dovuta estendere sulle coste di tutto il nord Europa, quindi, dalle coste della Norvegia sino ai confini con la Spagna⁴⁰¹.

Hitler, provato dalla catastrofe di Stalingrado e dalle sconfitte subite in Africa settentrionale⁴⁰², nella primavera del 1943, non approfittò dell'indebolimento dell'Armata russa, rinviando una nuova offensiva, così da permettere all'industria bellica tedesca di riorganizzarsi. I Russi, invece, cogliendo l'occasione data dal ritardo tedesco, rafforzarono e fortificarono le posizioni lungo le difese di Kursk.

Il 5 luglio i tedeschi iniziarono l'operazione *Cittadella* che risultò in otto giorni di durissima battaglia tra i *panzer* tedeschi e le difese anticarro e i carri armati sovietici, la più grande battaglia tra mezzi corazzati mai combattuta. Il 12 luglio, però, i tedeschi, dopo aver subito grosse perdite, non essendo più in grado di insistere nell'attacco, si videro costretti a rinunciare definitivamente all'iniziativa e a iniziare una sanguinosa ritirata⁴⁰³.

4.1.5 La campagna d'Italia

Per quanto riguarda l'Italia, il 12 maggio 1943, con la resa della 1ª Armata italiana in Tunisia, si chiuse definitivamente l'episodio imperiale fascista. Inoltre, la notte fra il 9 e il 10 luglio, gli Alleati sbarcarono in vari punti della costa meridionale della Sicilia.

Il 24 luglio si riuniva, a Palazzo Venezia, il Gran Consiglio del Fascismo: era il 187° della sua storia, il primo da quando l'Italia era entrata in guerra, ma sarà anche l'ultimo. Il 25 luglio Mussolini veniva arrestato e sostituito, a capo del Governo, dal maresciallo Badoglio⁴⁰⁴.

⁴⁰¹A tal proposito si veda Cartier R., *La seconda guerra mondiale*, vol 2, cit., pp.121-122.

⁴⁰²Sulla campagna d'Africa, si vedano, tra gli altri: Cartier R., *La seconda guerra mondiale*, vol 2, cit., pp. 133-136; Liddell Hart B., *Storia militare della seconda guerra mondiale*, cit. pp. 371-460.

⁴⁰³Cartier R., *La seconda guerra mondiale*, vol 2, cit., pp. 164-165; Gilbert M., *La grande storia della Seconda Guerra Mondiale*, cit., pp. 512-513.

⁴⁰⁴A proposito delle ultime fasi di vita del regime fascista in Italia si vedano, tra gli altri: De Felice R., *Mussolini l'alleato I. L'Italia in guerra (1940-1943)*, 2. *Crisi e agonia del regime*, Torino, Einaudi, 1996; Grandi D., De Felice R., a cura di, *25 luglio. Quarant'anni dopo*, Bologna, Il Mulino, 1983.

Le alte sfere di potere naziste, sospettando la firma dell'armistizio tra Alleati e Italia, stavano già preparando un piano per mantenere il potere militare nella penisola. Il 3 settembre, a Cassibile, il Generale Castellano firma l'armistizio, che sarebbe entrato in vigore solo cinque giorni dopo, in concomitanza con lo sbarco alleato a Salerno⁴⁰⁵. La situazione dell'Italia, all'indomani dell'8 settembre 1943, era drammatica. Crollava anche lo Stato con la fuga del re. La Nazione era completamente allo sbando, nel pieno della guerra⁴⁰⁶.

La sera dello stesso 8 settembre Roma si trovava sotto assedio e due giorni dopo cadeva in mano tedesca. Il giorno seguente l'Italia veniva dichiarata territorio di guerra sotto il controllo militare tedesco⁴⁰⁷. Gli anglo-americani, da ex nemici divenuti alleati, risalivano la penisola; i tedeschi, da ex alleati divenuti nemici stavano invece discendendo⁴⁰⁸. La confusione era totale. L'esercito si trovava in uno stato di totale smarrimento. L'opinione pubblica pensava che la guerra fosse finita, quando in realtà erano solo cambiati i ruoli dei protagonisti, ma l'Italia continua a essere terreno di scontro.

D'altra parte, in seguito allo sbarco a Salerno, la 5° Armata statunitense del Generale Clark, creava la principale testa di ponte nella penisola italiana con lo scopo di marciare rapidamente verso Napoli, in connessione con le truppe britanniche del Generale Montgomery, sbarcate nei giorni precedenti in Calabria. Le truppe di Clark vennero violentemente contrattaccate dalle forze tedesche che il Feldmaresciallo Kesselring era riuscito a concentrare sulle alture circostanti le zone di sbarco. Dopo dieci giorni di aspri scontri, gli Alleati, forti del sostegno aereo-navale, riescono a consolidare la testa di ponte, costringendo i tedeschi a ripiegare verso nord. La ritirata tedesca lasciò dietro di sé una scia di sangue, con civili massacrati, soprattutto per rappresaglia⁴⁰⁹.

Il 9 settembre si costituisce a Roma il Comitato di Liberazione Nazionale presieduto da Ivanoe Bonomi e composto dai rappresentanti del Partito Democratico del Lavoro, Partito d'Azione, partito Comunista, partito Socialista di Unità Proletaria, Partito Liberale, Democrazia Cristiana. Compito

⁴⁰⁵Si veda, Palermo I., *Storia di un armistizio*, Milano, Mondadori, 1967.

⁴⁰⁶Rossi E. A., *Una nazione allo sbando. L'armistizio italiano del settembre 1943 e le sue conseguenze*, Bologna, Il Mulino Nuova edizione ampliata, 2003 [1a edizione 1993].

⁴⁰⁷Si veda a proposito Zangrandi R., *1943: 25 luglio – 8 settembre*, Milano, Feltrinelli, 1964.

⁴⁰⁸Si vedano, a riguardo: Collotti E., *L'Amministrazione tedesca dell'Italia occupata 1943-1945. Studio e documenti*, Milano, Lerici, 1963; Klinkhammer L., *L'occupazione tedesca in Italia 1943-1945*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993; Deakin F. W., *La brutale amicizia. Mussolini, Hitler e la caduta del fascismo italiano*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1990, pp. XIV-650 e VI-476.

⁴⁰⁹Per una ulteriore disamina si rimanda, tra gli altri, a: Della Loggia E. G., *La morte della patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1996; Isnenghi M., *La tragedia necessaria. Da Caporetto all'Otto settembre*, Bologna, Il Mulino, 1999.

del Comitato era quello di creare le giuste condizioni per una unità di azione nella lotta di liberazione, con l'obiettivo generale dell'unità nazionale⁴¹⁰.

Il 12 settembre alcune truppe delle SS liberavano Mussolini dal carcere sul Gran Sasso e lo trasferivano in Germania dove lo attendeva Hitler per rinsaldare il patto di amicizia e mettere a punto nuovi piani politici e militari⁴¹¹. Ne conseguì la costituzione della Repubblica Sociale Italiana (RSI). Mussolini costituì un nuovo esercito di circa 50.000 effettivi, a cui si affiancò una milizia di partito di circa 150.000 uomini, la Guardia nazionale repubblicana. La RSI operò in maniera profondamente dipendente dai tedeschi e le sue forze furono convogliate verso una feroce repressione della guerra partigiana e al rallestramento degli ebrei⁴¹².

Nel frattempo, man mano che gli Alleati risalivano la penisola, esercitavano azioni amministrative e di controllo sui territori occupati, dirigendo operazioni militari, elaborando le strategie più idonee e stabilendo i punti fondamentali dell'azione politica italiana, a partire dal processo di defascistizzazione⁴¹³. Parallelamente cominciavano a definirsi la politica dei Comitati di liberazione e il "governo dei partiti", che iniziano a riformarsi dopo venti anni di dittatura, e Badoglio proseguiva la propria attività governativa. Così egli, nella riunione del Consiglio dei ministri del 10 febbraio 1944, annunciava l'avvenuta firma, da parte del generale Alexander, del documento relativo alla restituzione all'Amministrazione italiana di alcune zone di territorio occupato dalle forze alleate. Si trattava della parte della penisola italiana a sud dei limiti settentrionali delle Province di Salerno, Potenza e Bari e delle isole adiacenti, escluse Pantelleria, Lampedusa e Linosa. Il Governo Italiano, in virtù della condizione di "cobelligerante", a seguito della dichiarazione di guerra alla Germania formulata il 13 ottobre 1943, poteva esercitare la propria legittima sovranità

⁴¹⁰Collotti E., *Natura e funzione storica dei Comitati di liberazione*, in AA. VV., *Dizionario della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2000, pp. 235-236.

⁴¹¹De Felice R., *Mussolini l'alleato...*, cit., pp. 345-346.

⁴¹²Detti T., Gozzini G., *Storia contemporanea II. Il Novecento*, Milano, Mondadori, 2020, p. 207. Per una ulteriore disamina della nascita e operatività della RSI, si vedano inoltre: Gagliani D., *Brigate nere*, Torino, Bollani Boringhieri, 1999; Ganapini L., *la repubblica delle camicie nere*, Milano, Garzanti, 1999; Klinkhammer L., *L'occupazione tedesca in Italia...*, cit.

⁴¹³Per una ulteriore disamina sulla questione del controllo esercitato dagli Alleati sul territorio italiano, si vedano, tra gli altri: AA. VV., *Rassegna dell'attività del governo militare alleato e della commissione alleata in Italia: dal 10 luglio 1943, il giorno D in Sicilia, al 2 maggio 1945, giorno della resa tedesca in Italia*, Roma, Istituto romano di arti grafiche Tumminelli, 1945; *Resoconto delle attività svolte dal Governo militare alleato e dalla Commissione alleata di controllo in Italia*, presentazione di Mercuri L., Roma, Fiap, 1976; Ellwood D. W., *L'alleato nemico. La politica dell'occupazione anglo-americana in Italia 1943/1946*, Milano, Feltrinelli, 1977.

sui territori restituiti⁴¹⁴. L'11 febbraio, inoltre, la sede del Governo veniva trasferita da Brindisi a Salerno⁴¹⁵.

Dopo le battute d'arresto riportate dagli Alleati, in seguito allo sbarco di Anzio e al fallimento dell'attacco su Cassino che produsse, tra l'altro, la distruzione del monastero e della basilica di Montecassino, la liberazione di Roma (4 giugno 1944) rappresentò una tappa fondamentale della liberazione nazionale. Le truppe alleate continuavano ad avanzare verso nord. La linea militare tedesca si pose tra Toscana ed Emilia (Linea Gotica)⁴¹⁶.

Il 18 giugno entrava in carica il nuovo Governo, alla cui guida fu Ivanoe Bonomi fino al dicembre 1944⁴¹⁷. I problemi da affrontare sono complessi: occorre ricostruire le strutture fondamentali del paese, ritornare alla normalità dopo quattro anni di guerra e venti anni di privazione della libertà.

Alla fine del 1944 il governo Bonomi delegò il Comitato di liberazione nazionale dell'alta Italia (CLNAI) a rappresentarlo nei territori occupati. Il CLNAI, ottenuto l'appoggio degli Alleati, riuscì a tenere il controllo di alcune zone libere dove si formarono delle "repubbliche partigiane", come in Val d'Aosta, in Val d'Ossola, nella Carnia e a Montefiorino (Modena). Nonostante le rappresaglie che i reparti della *Wehrmacht* attuarono, massacrando migliaia di civili allo scopo di rompere il legame di solidarietà tra i partigiani e la popolazione, il movimento partigiano riuscì a preparare l'insurrezione nazionale in concomitanza con l'offensiva angloamericana lanciata il 1° aprile 1945. Il fatto che alcune città del nord fossero già state liberate prima dell'arrivo degli alleati, fu la conferma di quanto fondamentale fu il contributo della Resistenza alla vittoria⁴¹⁸.

Il 29 aprile le truppe anglo-americane entravano a Milano, mentre, nelle stesse ore a Caserta, nella sede del quartier generale alleato, i rappresentanti del comando tedesco in Italia firmano la resa. Il cessate il fuoco è fissato per il 2 maggio.

⁴¹⁴In realtà gli Alleati continuarono a porre una serie di condizioni che di fatto limitavano il governo e la Monarchia italiani nell'esercizio delle loro funzioni e prerogative. Per una ulteriore disamina dell'argomento si veda Ricci A. G., a cura di, *Verballi del Consiglio dei ministri: luglio 1943 – maggio 1948. 1. Governo Badoglio: 25 luglio 1943 – 22 aprile 1944*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri. Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1994.

⁴¹⁵Si vedano in proposito: Mazzetti M., *Salerno capitale d'Italia*, Salerno, Ed Beta, 1971; Placanica A., a cura di, *1944: Salerno capitale. Istituzioni e società*, Napoli, edizioni Scientifiche Italiane, 1986.

⁴¹⁶Banti A., *L'età contemporanea*, Vol. 2, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 241.

⁴¹⁷Ricci A. G., *Aspettando la Repubblica. I governi della transizione 1943-1946*, Roma, Donzelli, 1996, p. 229.

⁴¹⁸Detti T., Gozzini G., *Storia contemporanea II. Il Novecento*, cit., p. 208.

4.1.6 *La fine della guerra*

Dopo Stalingrado (febbraio 1943) le truppe delle forze dell'Asse furono costrette a ritirarsi, attaccate dalle truppe regolari sovietiche e dai numerosi gruppi partigiani attivi in Bielorussia e Ucraina.

Roosevelt, Churchill e Stalin si incontrarono a Teheran dal 28 novembre al 1° dicembre 1943, per valutare la situazione strategica complessiva. I tre capi di stato concordarono sulla necessità di avviare un'offensiva dalla Francia, aprendo così un terzo fronte. Nel 1944, infatti, sul suolo europeo la guerra continuava dominata, da una parte, dalla lenta ritirata dei tedeschi e dall'avanzata dell'Armata rossa sul fronte orientale, dall'altra dallo sbarco in Normandia. Il 6 giugno 1944, dopo un bombardamento preparatorio contro le postazioni difensive tedesche, gli Alleati compirono la più grande operazione di sbarco mai verificatasi. Sostenuti dall'aviazione alleata e aiutati dai partigiani francesi, ad agosto gli alleati raggiunsero Parigi, che nel frattempo era stata liberata proprio dai partigiani. Alla fine di luglio, la linea difensiva tedesca aveva completamente ceduto. Nel frattempo i Russi, giunti alle porte di Varsavia, si fermarono senza intervenire a sostegno dell'insurrezione che era scoppiata in città su ordine del governo polacco di Londra. La rivolta fu, invece, repressa nel sangue dai tedeschi che deportarono 350.000 persone.

Sul finire del 1944, sembrava ormai evidente che la Germania stesse per crollare. Ad ogni modo l'esercito tedesco tentò un ultimo disperato attacco sul fronte occidentale, nelle Ardenne, ma venne respinto. Così nel marzo 1945 gli anglo-americani varcarono il Reno e nel frattempo la Germania veniva pesantemente bombardata. Intere città vennero rase al suolo, come Dresda, bombardata dal 13 al 15 febbraio 1945⁴¹⁹.

Il 30 aprile Hitler si suicidò nel suo bunker insieme a Eva Braun, la sua amante. Goebbels, nominato nuovo Cancelliere, si suicidò il giorno seguente. Nei primi giorni di maggio Berlino capitolava e il 7 maggio, a Reims, i responsabili dell'esercito tedesco firmarono la resa senza condizioni.

L'8 maggio veniva annunciata la fine della guerra in Europa. Bisognava però aspettare ancora qualche mese e il lancio delle due bombe atomiche sul Giappone (Hiroshima, 6 agosto, e Nagasaki, 9 agosto) da parte degli Stati Uniti perché essa cessasse anche in Asia e nel Pacifico. Il 2 settembre 1945 il Giappone firma la resa. La Seconda guerra mondiale è finita.

Il conflitto è durato sei anni e ha provocato oltre 55 milioni di morti, più della metà costituita da civili, di cui sei milioni di ebrei⁴²⁰; ha coinvolto sessantuno Stati e ha lasciato un territorio

⁴¹⁹Ivi, p. 202. Cfr. Banti A., *L'età contemporanea*, Vol. 2, cit., pp. 245-247.

⁴²⁰Cfr. Banti A., *L'età contemporanea*, Vol. 2, cit., pp. 247-248.

profondamente lacerato. Molte città sono state distrutte dalle bombe. Anche l'Italia, come altri paesi, ha subito ingenti danni materiali ⁴²¹. Il problema fondamentale che l'Italia dovette affrontare, all'indomani della guerra, fu quello della ricostruzione, anche e soprattutto del tessuto sociale di relazioni e di identità.

Berlino, la capitale della Germania, negli ultimi quattordici giorni di combattimento è stata colpita da quaranta mila tonnellate di bombe. Alla fine della battaglia rimaneva un cumulo di macerie avvolte dal fumo e dal fuoco e la bandiera rossa sovietica sventolante sul Reichstag⁴²².

4.1.7 *Il coinvolgimento della popolazione civile e il ruolo della Resistenza*

A conclusione di questa prima parte del capitolo dedicata al contesto storico-politico in cui si inseriscono le dinamiche che hanno interessato il patrimonio storico-artistico italiano ed europeo, argomento che affronteremo più avanti, occorre quantomeno accennare all'ambito di studi che mette in relazione la dimensione militare con la società civile. Vogliamo, cioè, porre l'attenzione ai rapporti di scambio tra la società civile e gli apparati militari nella guerra contemporanea. Inoltre, si vuole sottolineare come l'evoluzione della guerra e della relativa dimensione militare abbiano portato a un sempre più ampio coinvolgimento dei civili nelle dinamiche belliche⁴²³.

La guerra totale porta con sé il coinvolgimento della popolazione civile nelle sofferenze del conflitto, portando a quello che la recente storiografia ha definito come “paradigma vittimario”, ma anche a forti processi di mobilitazione interna di parte della popolazione civile che, nei casi dei paesi occupati dalle forze nazifasciste, si traducono in operazioni di “resistenza” armata che sul piano militare prendono la forma della guerriglia.

La guerriglia, così come la guerra industriale, si basa su principi e modelli apparsi in guerre precedenti, sviluppando tecniche e tattiche. Durante la Seconda guerra mondiale tale ruolo di guerriglia fu tradotto in operazioni partigiane messe in atto nei territori occupati dalle varie potenze. Operazioni che presero il nome globale di Resistenza⁴²⁴.

Durante la Seconda guerra mondiale molti furono i volontari, uomini e donne, che rischiarono tutto per sconfiggere il nazifascismo. Il Secondo conflitto mondiale, quindi, ci appare sotto due facce: la

⁴²¹Si rimanda, in proposito, a Bonacina G., *Le bombe dell'apocalisse*, Milano, Fabbri, 1973. E per il caso italiano, si veda Massobrio G., Gioannini M., *Bombardate l'Italia. Storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945*, Rizzoli, 2007.

⁴²²Si veda Schneider H., *Il rogo di Berlino*, Milano, Adelphi, 1995.

⁴²³Labanca N., Tomassini L., a cura di, *Forze Armate e beni culturali...*, cit., pp. 20 e ss.

⁴²⁴Smith R., *L'arte della guerra nel mondo contemporaneo*, cit., pp. 239-251.

prima è quella delle schiere di eserciti regolari, di cui sono noti nomi dei generali e capi di stato, dei luoghi delle battaglie decisive; la seconda, invece, è quella della guerra combattuta nell'ombra dai popoli e dalle formazioni partigiane. Il carattere comune di tutta la Resistenza europea fu quello di rappresentare una lotta per la liberazione del territorio nazionale. In seconda battuta, si lottava anche per la liberazione dalle forze tiranniche che si erano impossessate dei governi di diversi paesi partecipanti al secondo conflitto mondiale. La lotta di resistenza fu, quindi, una lotta armata guidata da una forte tensione ideale e morale per la dignità dell'uomo. Anche se iniziata senza una organizzazione ben definita, la resistenza giunse, durante la Guerra, a una fase di organizzazione e alla nascita dei gruppi armati, che, per quanto deboli se messi a confronto con le forze armate vere e proprie, riuscirono ad attirare l'attenzione degli Alleati, ricevendo da questi ultimi materiali di rifornimento ed entrando nella fase della battaglia vera e propria⁴²⁵.

Da un punto di vista dell'ideologia che stava dietro alla Resistenza, molti storici, dagli anni Cinquanta a oggi, ci hanno trasmesso un'immagine dei resistenti della Seconda guerra mondiale influenzata dalla visione comunista. La componente della sinistra estrema, in realtà, fu solo una parte della Resistenza europea. Molti resistenti facevano, infatti, parte di diversi gruppi politici, dai liberali, ai monarchici, dalla sinistra progressista ai cattolici. Una buona parte di loro, d'altra parte, era fondamentalmente apolitica⁴²⁶.

La guerra della resistenza, quindi, fu parte integrante del conflitto mondiale, tanto che gli Alleati inclusero l'apporto della Resistenza europea nell'elaborazione dei loro piani. Nel 1941, in occasione dell'incontro fra Roosevelt e Churchill, quest'ultimo fece scrivere nei principi strategici Alleati, un punto riguardante proprio l'assistenza ai gruppi resistenti presenti in tutti i Paesi occupati. Gli inglesi si aspettavano dalla Resistenza un'azione che servisse loro alla riuscita dei piani di combattimento: i resistenti fornivano informazioni circa le mosse degli eserciti dell'Asse; mettevano in atto sabotaggi per danneggiare il sistema logistico e produttivo nemico. Per compiere tali azioni vennero messe a punto tecniche di guerra clandestina quali collegamenti radio con messaggi in codice, fabbricazione di esplosivi, invio di armi e attrezzature appropriate da parte degli Alleati, infiltrazione di agenti e altri ancora⁴²⁷.

Per quanto concerne la classe di appartenenza dei resistenti e composizione della Resistenza, esse si diversificarono da Paese a Paese, in base alle peculiarità di ogni Stato europeo dove esse si andarono a sviluppare. Le classi meno abbienti (operai e lavoratori del settore primario), più fortemente colpite dal perpetuarsi dell'occupazione nemica, con conseguente irrigidimento delle

⁴²⁵Michel H., *La guerra dell'ombra*, Milano, Mursia, 1973, pp. 7-13.

⁴²⁶Foot M. R. D., *Resistance*, Londra, Bietback Publishing Ltd, 2016, pp. 10-17.

⁴²⁷Michel H., *La guerra dell'ombra*, cit., pp. 47-49.

norme salariali e dei ritmi di produzione, avevano forti motivazioni che le spingevano a inimicarsi le forze di occupazione. D'altra parte gli intellettuali, fossero essi studiosi, artisti, insegnanti o studenti, erano particolarmente predisposti a smascherare i miti dell'ideologia totalitaria e la sua propaganda. La classe intellettuale fu anche quella che, proprio a causa dell'elevato livello di formazione, soffrì maggiormente le intolleranze perpetuate dai regimi, che per loro natura miravano ad annullare certi valori morali, umani e sociali⁴²⁸.

Un ruolo del tutto particolare all'interno del fenomeno della Resistenza fu quello della Chiesa. La maggioranza del clero, in particolare quello basso, si schiera immediatamente dalla parte della Resistenza per lo più nel nascondere e far emigrare le persone di origine ebraica. Pochi casi di collaborazione e aiuto, invece, si verificarono tra il clero alto, quindi tra vescovi e cardinali⁴²⁹. Ma ciò che più scandalizzò il mondo dell'opinione pubblica fu il tacere, da parte del Vaticano, sulla questione dei metodi repressivi e di genocidio intrapresi dalle forze dell'Asse⁴³⁰.

Sicuramente l'esempio più noto di formulazione partigiana durante la Seconda guerra mondiale fu la Resistenza francese che dovette combattere sia le forze d'occupazione naziste che collaborazioniste. Essa contribuì, insieme agli Alleati, alla disfatta finale della Germania⁴³¹.

Al momento dello scoppio della Seconda guerra mondiale, alla vigilia dell'entrata in guerra della Francia, De Gaulle era uno dei pochi militari francesi a sottolineare l'insufficienza della difesa approntata nella parte settentrionale del Paese, affermando che l'esercito tedesco avrebbe sfondato le fila francesi a nord e con una guerra lampo sarebbe piombato sul territorio nemico. Le idee di De Gaulle, però, non vennero prese in considerazione, in virtù di una visione politica diplomatica ferma sulla convinzione che la Germania non avrebbe sferrato nuovamente un attacco sulla falsa riga delle operazioni della Prima guerra mondiale. I fatti dettero ragione a De Gaulle: all'attacco tedesco, la Francia si fece trovare impreparata e indecisa, trincerandosi dietro la linea Maginot. Così la vecchia mentalità strategica francese, ancora legata al primo conflitto mondiale, veniva sconfitta dall'innovativa capacità tattica del nemico⁴³². De Gaulle si oppose all'armistizio con i tedeschi e lasciò la Francia per la Gran Bretagna il 15 giugno 1940. Il discorso che egli lesse e che venne trasmesso dalla BBC tramite radio il 18 giugno, fu un vero e proprio appello alle armi per

⁴²⁸Ivi, pp. 137-140.

⁴²⁹Tra gli altri, si ricorda il caso eccezionale del Cardinale Elia Dalla Costa, arcivescovo di Firenze durante la Seconda guerra mondiale, il cui provvidenziale intervento nell'aiutare la popolazione di origine ebraica e nel salvataggio delle opere d'arte fiorentine è raccontato in Casoni G., *Diario fiorentino. Giugno-agosto 1944*, Polistampa, 2015.

⁴³⁰Michel H., *La guerra dell'ombra*, cit., p. 155.

⁴³¹Smith R., *L'arte della guerra nel mondo contemporaneo*, cit., p. 242.

⁴³²Burrin P., *La France à l'heure allemande: 1940-1944*, Parigi, Seuil, 1995, p. 11.

continuare la lotta contro l'occupante tedesco⁴³³, un appello rivolto soprattutto ai militari e agli specialisti delle industrie di armamento. De Gaulle li invitava, così, ad appoggiare lo sforzo di guerra del Regno Unito⁴³⁴. L'appello rimase, però, poco ascoltato. Non è quindi che successivamente, dopo aver lanciato altri appelli e incoraggiato tutti i francesi a resistere che questo discorso venne finalmente conosciuto. Egli, tuttavia, non riuscì inizialmente a raccogliere numerose adesioni, in parte per il prestigio di cui il Maresciallo Pétain godeva in Francia. Solo alcune migliaia di volontari provenienti dalle truppe francesi di stanza in Inghilterra e da gruppi di resistenti francesi residenti all'estero risposero all'appello. Con loro il Generale De Gaulle formò il movimento che poi avrebbe preso il nome di *France libre* e il piccolo esercito delle forze libere francesi. La *France libre*, formata unicamente da volontari, continua così la lotta terrestre, navale e aerea accanto agli inglesi e rappresenta, davanti al Governo di Vichy, la Francia che combatte⁴³⁵.

Nel frattempo Churchill, pur sostenendo lealmente De Gaulle, non abbandonò mai la speranza che un mutamento di posizione del regime di Vichy facesse confluire dalla parte britannica forze militari molto più numerose e preparate. Churchill e Roosevelt non riconobbero mai il Comitato Nazionale Francese come governo legale della Francia. De Gaulle al contrario era fermo sulla propria posizione, vale a dire che il regime di Vichy sarebbe rimasto sempre privo di legittimità a causa della collaborazione con la Germania. Tutto ciò contribuì, insieme ad altri fattori, ad alimentare continue dispute fra il generale e i capi di governo Alleati. D'altro canto le notizie provenienti dalla Francia parlavano di un'adesione sempre maggiore dell'opinione pubblica al pensiero di De Gaulle. Questo dato di fatto spronò gli alleati a concedere al generale francese un potere reale sulla guida del movimento francese di Resistenza⁴³⁶.

La Resistenza francese seguiva, allora, due percorsi distinti: una parte continuava a fare fede a De Gaulle, che nel mentre guidava le redini della Francia Libera dall'estero; un'altra parte, invece, si organizzava in gruppi indipendentisti di posizioni politiche prevalentemente di sinistra, che presero il nome di *maquis*. Questi ultimi si procuravano le armi aggredendo le truppe, si rifornivano assalendo rimorchi e convogli, svaligiavano banche per ottenere denaro e facevano affidamento sul sostegno della popolazione locale per ottenere i viveri. Con il progredire delle operazioni sul fronte occidentale, alcuni gruppi di *maquis* insorsero contro i tedeschi, liberando parti del territorio francese, a costo, però, di un pesante tributo in termini di vite umane, specie fra i civili, a causa

⁴³³Marcot F., *Dictionnaire historique de la Résistance*, Parigi, Laffont, 2006, p.11.

⁴³⁴Wieviorka O., *Histoire de la Résistance*, Parigi, Perrin, 2013, p. 20.

⁴³⁵De Gaulle C., *Memorie di guerra*, Milano, Mondadori, 1959, pp. 83-92.

⁴³⁶ Michel H., *La guerra dell'ombra*, cit., pp. 63-65.

delle pesanti ritorsioni da parte tedesca⁴³⁷. Furono molti i renitenti che per sottrarsi alla leva o per pura vocazione lasciarono le loro case e si nascosero nelle campagne, nei boschi e soprattutto nelle montagne. Le montagne, appunto, nella Francia meridionale, dove i tedeschi avevano lasciato più autonomia, si riempirono di *maquis*.

Parallelamente, nel maggio 1943, veniva costituito, grazie al ruolo fondamentale giocato da Jean Moulin⁴³⁸ nel riunire i principali gruppi di resistenti, il Consiglio Nazionale della Resistenza, alla cui guida venne riconosciuto De Gaulle⁴³⁹. Jean Moulin venne arrestato dalla polizia tedesca il 21 giugno 1943 mentre presiedeva a una riunione con alcuni membri della Resistenza. Egli morì nei pressi di Metz, sul treno Parigi-Berlino che lo stava conducendo verso la deportazione in campo di concentramento⁴⁴⁰.

Nella seconda metà del 1943, la Resistenza francese, ormai unita in un insieme organico, traeva la sua forza dall'inserimento nella nuova struttura politica del Governo Provvisorio della Repubblica francese (GPRF). Essa, quindi, alla vigilia dello sbarco Alleato in Francia, si era unita ed era riuscita a sollecitare tutte le forze in campo, realizzando un'ampia unione nazionale che andava dai comunisti ai moderati, fino a giungere a ex-membri del regime di Vichy⁴⁴¹. Inoltre, la Resistenza francese giocò un ruolo fondamentale proprio nel preparare l'invasione dell'Europa da parte degli Alleati anglo-americani, riferendo la maggior quantità possibile d'informazioni sulle difese tedesche.

In Italia, dopo una fase iniziale di ribellione spontanea insorta a seguito degli avvenimenti drammatici dell'8 settembre, le forze antifasciste riuscirono a dotarsi di un modello organizzativo che permise alle singole bande di crescere sia da un punto di vista quantitativo sia da un punto di vista organizzativo. Agli ex militari dell'Esercito Regio, agli ex prigionieri politici si unirono uomini e donne che lottavano per liberare l'Italia dall'occupazione tedesca e dalla presenza fascista. Al miglior coordinamento sul piano militare segue una maggiore compattezza sul piano politico: le Brigate Garibaldi (comuniste), Matteotti (socialiste), Giustizia e Libertà (azioniste) hanno una connotazione politica e sociale più forte rispetto a quelle autonome di ispirazione liberale o cattolica, ma sono comunque tutte accomunate dalla volontà di condurre fino in fondo una lotta di

⁴³⁷Smith R., *L'arte della guerra nel mondo contemporaneo*, cit., pp. 242-243.

⁴³⁸Jean Moulin (1899-1943) si arruolò nel 1918 partecipando agli ultimi mesi della Prima guerra mondiale. Nel 1921 si laureò in legge ed entrò nell'amministrazione prefetturale. Nel 1930 divenne Vice-Prefetto di Châteaulin e il più giovane prefetto di Francia, nell'Aveyron, a Rodez, nel gennaio 1937. Per un quadro più completo sulla figura di Jean Moulin si rimanda a Azéma J. P., *Jean Moulin: le politique, le rebelle, le résistant*, Parigi, Perrin, 2003.

⁴³⁹Michel H., *La guerra dell'ombra*, cit., p. 299.

⁴⁴⁰Azéma J. P., *Jean Moulin*, cit., pp. 9-12.

⁴⁴¹Marcot F., *Dictionnaire historique de la Résistance*, cit., p. 75.

liberazione che rappresenta la condizione essenziale ed esistenziale per la costruzione di una società migliore, nuova e diversa da quella voluta dal fascismo⁴⁴².

Nell'estate del 1944 il movimento partigiano raggiunge la sua massima espansione. Il 12 agosto, quando Firenze veniva liberata e gli Alleati entravano in città (13 agosto), il Comitato di Liberazione aveva già predisposto i primi atti per l'amministrazione del territorio liberato, a cominciare dalla designazione del sindaco, il socialista Gaetano Pieraccini⁴⁴³.

Anche in altre parti del territorio sottratto al controllo dalla RSI si attuarono forme di autogoverno che assunsero un'importanza contingente nella dinamica prettamente militare e un valore di elaborazione, anticipazione e sperimentazione nella prospettiva politica di costruzione di un nuovo Stato e di una nuova società. Furono numerose, quindi, le esperienze delle giunte popolari, dei comitati di salute pubblica, delle repubbliche partigiane⁴⁴⁴. I territori sottoposti al controllo partigiano erano amministrati con modalità politiche caratterizzate da sistemi elettivi e assembleari di "democrazia dal basso", così come le organizzazioni militari avevano una struttura democratica, completamente diversa da quella gerarchica di tipo tradizionale. Le manifestazioni culturali occupavano un ruolo importante e venivano realizzate tramite cinegiornali, stampa, disegni, che avessero soprattutto una chiave pedagogica. Una delle preoccupazioni comuni, infatti, pur nella diversità delle varie "repubbliche" è proprio l'organizzazione scolastica e le sue finalità educative⁴⁴⁵.

⁴⁴²Per una panoramica d'insieme sulla storia della Resistenza in Italia, si veda, tra gli altri: Battaglia R., *Storia della Resistenza italiana. 8 settembre 1943-25 aprile 1945*, Torino, Nuova edizione Giulio Einaudi editore, 1964; Battaglia R., Garritano G., *Breve storia della Resistenza italiana*, Roma, Editori Riuniti, 1997.

⁴⁴³"Firenze è stata il teatro di un esperimento spontaneo di autogoverno che può avere importanza considerevole per determinare quale sarà il sistema politico che in definitiva prenderà il posto del fascismo. Firenze è stata la prima città in cui il CLN si era già insediato prima che giungessero gli Alleati. Il risorgere di uno spirito pubblico e di una azione politica costruttiva nell'Italia del Nord costituisce un sintomo incoraggiante. L'episodio di Firenze ha una importanza molto più vasta di quella della riforma del governo locale in senso stretto: essa riguarda il problema delle autonomie regionali. Con il riconoscimento del CLNT l'alleanza fra Alleati e Resistenza esce dal cielo della teoria e diventa un problema pratico", *The Times*, 25 ottobre 1944, citato in Bocca G., *Storia dell'Italia partigiana*, Milano, Mondadori, 1996, p. 318.

⁴⁴⁴Luigi Longo, nel suo *Un popolo alla macchia*, Milano, Mondadori, 1947, utilizza l'espressione "repubbliche partigiane". Venne definito, invece, lo "Stato partigiano" in Lazagna G. B., *Ponte rotto*, Genova, Edizioni del Partigiano, 1946 e in Taviani P. E., a cura di, *Fascia. Un paese, una chiesa, una comunità*, Genova, Marconi, 1997.

⁴⁴⁵Per una disamina più approfondita dell'argomento si rimanda a: Presidenza del Consiglio, Ufficio Storico, *Costituzione e attività degli organi del potere democratico nelle zone liberate*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1945; Legnani M., *Politica e amministrazione nelle repubbliche partigiane*, Istituto nazionale per la storia del movimento di liberazione in Italia, 1967; Visani M., *Le Repubbliche partigiane*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1980.

Dal punto di vista del combattimento, lo scontro tra le forze nazifasciste e quelle partigiane assunse un carattere di guerra civile e di guerra ai civili. I rastrellamenti e le rappresaglie condotte dai nazisti e dai fascisti colpirono in modo indiscriminato le popolazioni.

Subito dopo la conquista di Roma da parte degli Alleati, il maresciallo Kesselring ordina che durante l'azione di ripiegamento, le truppe tedesche, in particolare i reparti speciali, colpiscano i partigiani, così che la popolazione comprendesse quali conseguenze aveva, anche i per i civili, la presenza dei ribelli. "La popolazione doveva considerare causa delle rappresaglie non gli occupanti, che volevano costringere gli italiani a collaborare, bensì i partigiani, e di conseguenza negare ai ribelli simpatia e aiuto"⁴⁴⁶. Le stragi che si susseguirono in varie parti d'Italia furono innumerevoli e portano alla morte, atroce, di migliaia di persone, anche donne, bambini e anziani, che molto spesso non avevano niente a che fare con i ribelli e i combattenti partigiani.

Al volgere del nuovo anno, dopo le stragi dell'estate del 1944 e le condizioni avverse dell'inverno, la lotta partigiana riprendeva in pieno la propria attività. Nelle giornate frenetiche dell'aprile 1945 si intensificarono le iniziative per attuare un passaggio dei poteri. La sconfitta militare del nazifascismo era ormai questione di tempo. L'approssimarsi della fine, però, stava facendo emergere "una rete di intrighi, un vero e proprio nido di vipere che deve essere schiacciato decisamente se non si vogliono rendere vani i sacrifici della lotta di liberazione"⁴⁴⁷. L'insurrezione nazionale è ormai imminente: occorre iniziare gli "attacchi in forze ai presidi nazifascisti e spingere a fondo la liberazione di paesi, vallate e intere regioni" e iniziare lo sciopero generale che "non dev'essere concepito come uno scoppio improvviso d'ira popolare, ma come una progressione accelerata di movimenti popolari, di fermate, di manifestazioni e di scioperi"⁴⁴⁸.

Gli avvenimenti si susseguirono rapidamente: il 21 aprile Bologna veniva liberata. Negli ultimi due giorni ci furono duri scontri tra partigiani e fascisti e numerosi bombardamenti alleati. I tedeschi furono costretti a ripiegare. Una dopo l'altra le città emiliane vennero liberate dalle forze partigiane

⁴⁴⁶Klinkhammer L., *Stragi naziste in Italia. La guerra contro i civili (1943-1944)*, Roma, Donzelli, 1997, p. 91. Relativamente al problema delle responsabilità dei massacri attuati dai nazisti ma "provocati" dalle azioni partigiane e della conseguente memoria tramandata negli anni successivi, si vedano, tra gli altri: Andrae F., *La Wehrmacht in Italia. La guerra delle forze armate tedesche contro la popolazione civile, 1943-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1997; Battini M., Pezzino P., *Guerra ai civili. Occupazione tedesca e politica del massacro. Toscana 1944*, Venezia, Marsilio, 1997; Contini G., *La memoria divisa*, Milano, Rizzoli, 1997; Paggi L., a cura di, *Le memorie della Repubblica*, Firenze, La Nuova Italia, 1999; Schreiber G., *La vendetta tedesca: 1943-1945. Le rappresaglie naziste in Italia*, Milano, Mondadori, 2000.

⁴⁴⁷Battaglia R., *Storia della Resistenza italiana...*, cit., p. 530.

⁴⁴⁸Partito Comunista Italiano, *Per la libertà e l'indipendenza d'Italia. Relazione della Direzione del Partito Comunista Italiano al 5. Congresso*, Roma, 29 dicembre 1945, Roma, Società editrice l'Unità, 1945, pp. 273-277, citato in Battaglia R., *Storia della Resistenza italiana...*, cit. p. 531.

che, ingaggiando gli ultimi decisivi scontri con i fascisti, ostacolarono il ricongiungimento dei reparti germanici in ritirata. Dopo aver trovato il territorio in gran parte liberato, gli americani riuscirono a oltrepassare il Po, avanzando verso i principali centri del Nord. Nel frattempo, Mussolini in fuga, viene catturato e ucciso⁴⁴⁹.

Gli ultimi giorni di aprile furono anche gli ultimi giorni di guerra nell'Italia del Nord. La liberazione fu un movimento corale che coinvolse molte persone; un movimento politico e militare. Pur nella sua pluralità di forme, il significato civile fu unitario: era la liberazione dell'Italia dal nazi-fascismo, dopo anni di dittatura, di oppressione e di guerra.

4.2 *Il rapporto tra arte e nazismo*

Il sistema di potere stabilito dal carattere totalitario della dittatura nazista comportò una forte influenza e profondi cambiamenti nella vita sociale e culturale del popolo germanico. Tra 1933 e 1937 il regime attuò una eliminazione sistematica di ogni organizzazione contraria al regime stesso. Il nazionalsocialismo trovò nel controllo dell'arte una modalità di comunicare la propria ideologia. In particolare, il Nazismo aspirava, per le arti figurative, a un ritorno a una perduta età dell'oro⁴⁵⁰. I soggetti che l'arte doveva rappresentare si limitavano a paesaggi tradizionali, nature morte, visioni di nobili e coraggiosi cavalieri del Medioevo. Il corpo umano doveva rispondere a proporzioni classiche così da esaltare bellezza, forza, coraggio e grazia della razza ariana⁴⁵¹.

La vita culturale era completamente controllata dalla *Reichskulturkammer* guidata da Paul Joseph Göbbels, il quale fu il principale artefice delle campagne di "arianizzazione" della cultura. Tutto ciò

⁴⁴⁹Sulla morte di Mussolini è stato detto e scritto di tutto. Negli anni, si sono susseguite dichiarazioni, ricostruzioni, interpretazioni, nuove verità che hanno contraddetto quelle precedenti. Il quadro complessivo risulta estremamente variegato, incoerente e ambiguo. In questa sede, perciò, per una ulteriore disamina degli ultimi momenti di vita di Benito Mussolini, si rimanda a: Cavalleri G., Giannantoni F., Cereghino M. J., *La fine. Gli ultimi giorni di Mussolini nei documenti dei servizi segreti americani (1945-1946)*, Milano, Garzanti, 2009; Lepre A., *La storia della Repubblica di Mussolini. Salò, il tempo dell'odio e della violenza*, Milano, Mondadori, 1999. Per quanto riguarda, invece, l'episodio di oltraggio al corpo di Mussolini che seguì a Piazzale Loreto, si veda Bertoldi S., *Piazzale Loreto*, Milano, Rizzoli, 2007; De Luna G., *Il corpo del nemico ucciso. Violenze e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006; Pavone C., *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006.

⁴⁵⁰Cfr. Clark T., *Art and Propaganda in the twentieth century: the political image in the age of mass culture*, New York, Harry N. Abrams, 1997.

⁴⁵¹*Ivi*, pp. 66-67. Si veda, inoltre, Steinweis A. E., *Art, Ideology & economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1996.

che non rispondeva al canone di purezza ariana, veniva considerato “degenerato”, quindi non rientrante all’interno della visione nazista dell’arte.

Il 5 marzo 1933 venne creato il Ministero del Reich per l’istruzione pubblica e la propaganda. Il nuovo Ministero venne affidato alla guida di Göbbels col compito di attrarre membri dei partiti avversari alla causa nazista⁴⁵².

Hitler rafforzò l’influenza di Göbbels sulla vita intellettuale del Reich con un secondo decreto del 30 giugno 1933 col quale si prevedeva che il ministro per l’istruzione pubblica e la propaganda prendesse controllo sulla creazione e comunicazione delle arti e della cultura. Nel settembre dello stesso anno Hitler sottoscrisse una legge che prevedeva la creazione della Camera della Cultura del Reich, la *Reichskulturkammer*. Göbbels fu così autorizzato a regolare ogni aspetto delle arti. Esse furono divise in sette camere, ciascuna delle quali era poi separata in ulteriori sottosezioni⁴⁵³.

Il 19 luglio 1937 venne inaugurata a Monaco la mostra *Entartete Kunst (Arte Degenerata)*. In esse vennero raccolte più di seicento opere definite, appunto, “degenerate” e che erano state requisite dalle collezioni dei musei tedeschi⁴⁵⁴. Si trattava di opere riconducibili alle correnti artistiche dell’impressionismo, dadaismo, espressionismo, surrealismo, cubismo e fauvismo. L’esposizione, che venne poi portata in altre dodici città della Germania fino al 1941 registrando, si stima, circa tre milioni di visitatori, esponendo le opere in maniera caotica, aveva lo scopo di sottolineare la non adeguatezza di quell’arte all’ideologia nazista⁴⁵⁵. Arte che meritava, quindi, di essere bandita dal Reich. Il giorno precedente, sempre a Monaco, presso l’*Haus der Deutschen Kunst*, si era aperta un’altra mostra la *Die Grosse Deutsche Kunstausstellung*, dedicata alla “grande arte tedesca”: espressione della razza ariana nella sua atemporale bellezza⁴⁵⁶.

Già a partire dal 1937, proprio in preparazione della mostra di arte “degenerata”, poi per tutto il 1938, venivano sequestrate dai musei nazionali un ingente numero di opere “degenerate”, le quali furono vendute, in buona parte sui mercati esteri⁴⁵⁷, mentre i circa cinque mila tra dipinti, disegni e

⁴⁵²Si veda il discorso di Göbbels del 15 marzo 1933 alla stampa riportato in Welch D., *The Third Reich; Politics and Propaganda*, Londra, Routledge, 1993.

⁴⁵³Ivi, p. 155.

⁴⁵⁴A tal proposito si vedano: Shirer W. L., *The Rise and fall of the Third Reich: a history of Nazi Germany*, New York, Simon & Schuster, 1990, p. 333; Nicholas L., *The rape of Europa...*, cit., pp. 16-23; Petropoulos J., *German Laws and Directives Bearing on the Appropriation of Cultural Property in the Third Reich*, in Simpson E., a cura di, *The Spoils of War: The Loss, Reappearance, and Recovery of Cultural Property During and After World War II*, New York, Harry Abrams, 1996, pp. 106-111.

⁴⁵⁵Cfr. Barron S., *1937: Modern Art and Politics in Prewar Germany*, in Barron S., Guenther P. W., a cura di, *“Degenerate art” The fate of the Avant-garde in Nazi Germany*, New York, H.N. Abrams, 1991.

⁴⁵⁶Cfr. Barron S., *1937...*, cit. pp. 18-22; Petropoulos J., *German Laws...*, cit., p. 57.

⁴⁵⁷Nicholas L., *The rape of Europa...*, cit., pp. 23-25.

acquerelli rimasti invenduti vennero bruciati nel 1939 nel cortile della caserma dei pompieri di Berlino.

Se da un lato l'ideologia nazista condannava alla censura e alla distruzione l'arte cosiddetta "degenerata", Hitler coltivava il progetto di realizzare a Linz il Führermuseum. Ovviamente in questo museo ci sarebbe stato posto solo per opere di artisti cosiddetti "classici", quelle espressioni artistiche, cioè, che definivano la pura razza tedesca. Le opere che dovevano essere destinate al museo di Linz vennero raccolte attraverso vendite forzate e confische. A tale scopo nel 1939 venne creata la *Sonderauftrag Linz* con lo scopo preciso di individuare le opere che avrebbero fatto parte del Führermuseum. La collezione, per legittimare lo sforzo economico richiesto alla Nazione tedesca, sarebbe stata poi donata ai tedeschi dal loro capo politico. Hitler incaricò Hans Posse, allora direttore della Pinacoteca di Dresda, di raccogliere le migliaia di opere necessarie alla creazione del museo⁴⁵⁸.

A coronamento di questo grandioso obiettivo di dare alla nazione tedesca una grande collezione artistica che rappresentasse la cultura germanica eletta dal nazionalsocialismo, nel 1940, Otto Kümmel, conservatore generale dei musei nazionali della Germania nazista, viene incaricato da Göbbels di redigere una lista dettagliata di tutte le opere d'arte di origine germanica in possesso di Paesi stranieri⁴⁵⁹. Tale lista doveva includere tutti gli oggetti trasferiti per acquisto illegale o conquista militare dal XVI secolo in poi. Le opere d'arte incluse nel cosiddetto Rapporto Kümmel dovevano essere oggetto di rivendicazione da parte della Germania sui Paesi occupati in seguito alle vittorie militari. Göbbels e il Reichsmarchall, Hermann Göring, si occuparono di rintracciare e catalogare tali opere che nel corso dei secoli erano state prelevate dal territorio tedesco.

4.2.1 *La spoliazione dei beni della popolazione ebraica*

La storiografia della spoliazione dei beni della popolazione ebraica negli anni intorno la Seconda guerra mondiale è andata negli anni accrescendosi di pari passo con gli studi e le ricerche condotte dagli storici, dai giuristi e dai diplomatici per risolvere questioni legate a restituzioni di beni che erano stati sequestrati agli ebrei durante la Shoah. Tali ricerche hanno, quindi, conosciuto un ritmo proprio, una temporalità diversa dalle ricerche storiche generali condotte sulla Seconda guerra mondiale. In particolare, esse si sono istituzionalizzate negli anni '80 del Novecento soprattutto nell'Europa occidentale e negli Stati Uniti d'America. Seppur con qualche ritardo e reticenza,

⁴⁵⁸A tal proposito si veda Feliciano H., *Le musée disparu...*, cit.

⁴⁵⁹Ivi, pp. 24-25.

anche i paesi dell'Europa centro-orientale hanno iniziato ad affrontare uno dei capitoli più dolorosi della loro storia recente.

Prima, quindi, di fare un panorama di quelle che sono state le più importanti spoliazioni dei beni della popolazione ebraica in Europa, è doveroso mostrare qui una parte di tale produzione intellettuale, di modo da inquadrare in maniera adeguata quello che è stato il contesto storico-politico in cui si inserisce la vicenda di Giorgio Castelfranco⁴⁶⁰.

Una prima osservazione da fare è quella per cui si rende evidente come tali ricerche si siano sviluppate in un contesto ben particolare e non per volontà di organismi accademici, ma al contrario, di fronte a richieste di ordine politico e giuridico. Ne sono scaturite centinaia di tesi, articoli, rapporti ufficiali che vanno a formare oggi una storiografia ampia ma ancora aperta e che presenta numerosi spunti di ricerca e di studio.

In prima battuta, una serie cospicua di tale letteratura fu redatta nell'immediato dopoguerra e nei decenni successivi da funzionari o giuristi impegnati in operazioni di restituzione o indennizzi⁴⁶¹. La questione delle spoliazioni è stata affrontata poi a livello storiografico all'interno di opere più ampie che affrontavano il tema della Shoah⁴⁶².

⁴⁶⁰Lo storico francese Jean-Marc Dreyfus, aggregato e dottore di ricerca in Storia presso l'Università di Parigi I – Panthéon – Sorbonne, specialista degli aspetti economici legati alla Shoah, ha redatto un interessante articolo in proposito, *L'Aryanisation économique et la spoliation pendant la Shoah. Une vision européenne*, in "Mémorial de la Shoah. Revue d'Histoire de la Shoah", n. 186, 2007/1, articolo disponibile online e a cui si rimanda. L'« aryanisation » économique et la spoliation pendant la Shoah. Une vision européenne | Cairn.info, consultato l'ultima volta il 05 gennaio 2022.

⁴⁶¹Tra le prime opere apparse si segnalano, tra le altre, per la Francia, Cassou J., Sabelle J., a cura di, *Le Pillage par les Allemands des oeuvres d'art et des bibliothèques appartenant à des Juifs en France*, Recueil de documents, éditions du Centre, 1947. Per la letteratura tedesca, si segnalano le uscite della rivista di diritto *Rechtsprechung zum Wiedergutmachungsrecht*, Monaco, 1949-1981 e la pubblicazione, a cura del Ministero federale delle Finanze, in sei volumi: *Die Wiedergutmachung nationalsozialistischen Unrechts durch die Bundesrepublik Deutschland*, vol. I, Walter Schwartz, *Rückerstattung nach den Gesetzen der Alliierten Mächte*, Munich, 1974; vol. II, Friedrich Biella, *Das Bundesrückerstattungsgesetz*, Munich, 1981; vol. III, Ernst Féaux de La Croix, Helmut Rumpf, *Der Werdegang des Entschädigungsrecht unter nationalund völkerrechtlichem und politologischem Aspekt*, Munich, 1985; vol. IV, Walte Brunn et alii, *Das Bundesentschädigungsgesetz Ersten Teil (§ 1bis 50 BEG)*, Munich, 1981; vol. V, Walter Brunn, *Das Bundesentschädigungsgesetz, Zweiter Teil (§51bis 171 BEG)*, Munich, 1983; vol. VI, Finke H., *Entschädigungsverfahren und sondergesetzliche Entschädigungsregelungen*, Munich, 1982. Infine per la letteratura anglo-sassone si veda Zweig R., *German Reparations and the Jewish World: A history of the Claims Conference*, Boulder, Westview Press, 1987.

⁴⁶²Si segnalano, tra gli altri: Hilberg R., *The destruction of the European Jews*, Chicago, Quadrangle Books, 1961; Barkai A., *From Boycott to Annihilation. The Economic Struggle of German Jews, 1933-1945*, pubblicato per Brandeis University Press dalla University Press of New England, Hanovre - Londres, 1989; Black E., *The Transfer Agreement:*

A partire dal 1995 il tema delle spoliazioni dei beni di famiglie ebraiche e soprattutto la questione dei beni non ancora restituiti è divenuto di grande attualità. I fatti sono stati spesso riportati come scandali e con toni di accusa. Gli articoli della stampa mondiale si sono concentrati in particolare sulle opere d'arte. Questo rinnovato interesse sull'argomento ha trovato i propri presupposti nell'iniziativa americana e soprattutto nella riapertura di dossier relativi ai beni sottratti agli ebrei negli ex paesi comunisti dell'Europa centro-orientale. Possiamo, quindi, affermare che siano stati la caduta del comunismo e la fine della divisione dell'Europa che hanno permesso che la questione tornasse centrale nell'interesse degli studiosi e dell'opinione pubblica. La conseguenza di tale rinnovato interesse fu la creazione di numerose commissioni di ricerca storica. Tra tali commissioni si cita la *mission d'étude de la spoliation des Juifs de France*, conosciuta come *Mission Mattéoli*. Il limite del lavoro condotto da tale commissione fu quello di essere stato svolto da funzionari e ricercatori francesi e di essere isolato dalle influenze straniere. Ciò non accadde in altri paesi europei dove, invece, gli storici ricercatori provenivano dall'estero, in particolare dagli Stati Uniti. Una cinquantina di commissioni furono create in Europa con lo scopo di studiare i meccanismi della spoliazione e di eventuali restituzioni. La *Mission Mattéoli*, nonostante i limiti descritti sopra, ha realizzato un lavoro considerabile sia dal punto di vista dell'approccio che dei risultati della ricerca storica. Decine di rapporti sono stati pubblicati⁴⁶³.

In Svizzera la commissione Bergier, dal nome del suo presidente, ha rappresentato con la *Mission Mattéoli* e le missioni austriache, la più grande produzione di letteratura sull'argomento⁴⁶⁴.

Numerose altre commissioni vennero costituite in Belgio, nei Paesi Bassi, in Austria, nei paesi scandinavi. Nei paesi dell'Europa centrale e orientale se ne contarono molte meno. In ogni caso tutte le commissioni hanno prodotto un gran numero di rapporti che misero in luce l'importanza diplomatica dei lavori condotti. Molti dei risultati ottenuti da tali lavori e ricerche sono stati pubblicati e in gran parte si trovano disponibili on line, ma l'analisi comparativa di tutta questa documentazione non è ancora stata realizzata. D'altra parte dal lavoro delle varie commissioni, sulla spinta di rendere pubbliche le ricerche, sono state organizzate diverse conferenze internazionali. Tra queste si segnalano, in particolare, quella di Londra di dicembre 1997, la grande conferenza di Washington tenutasi nell'aprile 1999 e quella di Stoccolma del gennaio 2000. Tali conferenze hanno poi dato vita a vere e proprie pubblicazioni. Esse rappresentano una documentazione

The Untold Story of the Secret Agreement between the Third Reich and Jewish Palestine, New York, Mac Millan, 1984; Mosse W. E., *Jews in the German Economy: the German-Jewish Economic Elite, 1820- 1935*, Oxford, Clarendon Press, 1987; Kopper C., *Zwischen Marktwirtschaft und Dirigismus. Bankenpolitik im "Dritten Reich", 1933-1939*, Bonn, Bouvier Verlag, 1995.

⁴⁶³Dreyfus J-M., *L'Aryanisation économique....*, cit., pp. 26-27.

⁴⁶⁴Si segnala in particolare Kreis G., a cura di, *Switzerland and the Second World War*, Londres, Frank Cass, 2000.

particolarmente interessante perché riuniscono la letteratura scientifica prodotta dagli storici che lavorarono all'interno delle commissioni, ma anche i contributi di politici e diplomatici⁴⁶⁵. Ciò che emerge da una tale importante letteratura è la quantità di informazioni che gli storici hanno apportato alla questione della spoliazione dei beni di famiglie ebraiche. Gli studi hanno trattato e fatto emergere diversi aspetti delle spoliazioni. Manca, però, ancora una visione d'insieme dell'argomento trattato su scala europea. Così come manca una riflessione storiografica sulle numerose ricerche condotte negli ultimi due decenni del secolo scorso. Un tentativo in questo senso è rappresentato dal lavoro di Berthold Unfried⁴⁶⁶: l'autore si interroga e riflette sul lavoro condotto dagli storici di pari passo con gli avvocati attivi nella difesa delle vittime delle spoliazioni⁴⁶⁷.

In generale, si può osservare come dalle ricerche e dalle pubblicazioni sopra citate siano emersi studi che sono andati a indagare non solo i processi che portarono alle spoliazioni e le tappe di tali processi, ma anche coloro che sono stati gli agenti della spoliazione, quindi le istituzioni, i ministeri, le diverse amministrazioni. Un aspetto che non era stato preso in considerazione dalla storiografia della Shoah prima dell'ultimo ventennio del Novecento. In questo modo il problema del collaborazionismo delle differenti amministrazioni e dei diversi governi non nazisti è stato sollevato: un tema di ricerca che ha conosciuto degli sviluppi interessanti negli ultimi anni e che avremo modo di affrontare nel capitolo seguente.

Dopo questa premessa, passiamo, quindi, a illustrare brevemente quelle che sono state le dinamiche delle spoliazioni nei paesi europei che le subirono.

I territori più ferocemente colpiti dalle spoliazioni di beni della popolazione ebraica furono i Paesi dell'Europa dell'est, la Polonia su tutti, dove si trovavano le comunità più numerose⁴⁶⁸. Cittadini polacchi ed ebrei furono sterminati o deportati, mentre le loro proprietà confiscate. I nazisti si

⁴⁶⁵Dreyfus J-M., *L'Aryanisation économique....*, cit., pp. 28-31.

⁴⁶⁶Unfried B., *Vergangenes Unrecht. Entschädigung und Restitution in einer globalen Perspektive*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2014.

⁴⁶⁷Prima del lavoro di Unfried erano state pubblicate alcune riflessioni sui rapporti intercorsi tra il lavoro dei giudici e quello degli storici: Rousso H., *Juger le passé? Justice et histoire en France*, Prost A., *L'historien, le juge, le témoin et l'accusé*, in Brayard F., a cura di, *Le Génocide des Juifs entre procès et histoire, 1943-2000*, Bruxelles, Complexe, 2000, pp. 261-280 e 281-300; Rousso H., *La Hantise du passé. Entretien avec Philippe Petit*, Paris, Textuel, 1998; Ginzburg C., *Le Juge et l'Historien. Considérations en marge du procès Sofri*, Lagrasse, Verdier, 1997.

⁴⁶⁸Sulle spoliazioni naziste nell'est Europa, in particolare la Polonia, si veda Lynn H. N., *The Rape of Europa...*, cit., pp. 57 e ss e Pruszyński J., *Poland: The War Losses, Cultural Heritage and Cultural Legitimacy*, in Simpson E., a cura di, *Spoils of War, World War II and Its Aftermath: The Loss Reappearance and Recovery of Cultural Property*, New York, Harry N. Abrams Incorporated, 1997. Si rimanda, inoltre, tra gli altri, a Mravik L., *The "Sacco di Budapest" and Depredation oh Hungary, 1938 – 1949, Works of Art Missing from Hungary as a Result of the Second World War*, Budapest, Hungarian National Gallery, 1998.

impossessarono, così, di molte opere d'arte delle collezioni polacche. Tra queste la collezione Czartoryski che raccoglieva più di cinque mila oggetti d'arte. Quando le truppe russe costrinsero i nazisti a lasciare la Polonia nel 1944, gli ufficiali tedeschi fuggirono con la stragrande mole di quello che era il patrimonio artistico del paese⁴⁶⁹.

Anche i territori della Germania e dell'Austria furono sottoposti a requisizioni: in misura minore in Germania; in larga scala in Austria⁴⁷⁰. Quando, infatti, le truppe tedesche occuparono il territorio austriaco nel marzo 1938, la preziosa collezione di oggetti e opere d'arte della famiglia ebrea dei Rothschilds venne confiscata insieme alle raccolte e proprietà di altri cittadini austriaci ebrei. Tra questi, chi avesse voluto emigrare lasciando il paese avrebbe dovuto lasciare i propri averi alle autorità naziste⁴⁷¹.

Tra le Nazioni dell'Europa dell'ovest, la Francia fu tra quelli che subirono le maggiori razzie⁴⁷². Parigi si presentava all'alba della Seconda guerra mondiale come centro di eccellenza e primaria importanza nel mercato dell'arte. Già alle prime avvisaglie antisemite, artisti e collezionisti di origine ebraica, se non poteva portare all'estero le proprie collezioni, iniziarono trattative per venderle e avere così a disposizione del denaro che permettesse loro di espatriare. Durante l'occupazione tedesca in Francia, i vari emissari inviati da Hitler, Göring e altri capi nazisti, si recavano a Parigi per svolgere compra-vendite e scambi di opere. L'intermediazione dei mercanti d'arte, collezionisti e antiquari, in certi casi anche personalità del mercato dell'arte di origine ebraica alla ricerca disperata di protezione e visti per evitare un destino di deportazione e morte, fu di fondamentale importanza⁴⁷³. Nelle circostanze di alcune trattative intercorse tra gli emissari di Hitler e Göring con i collezionisti e gli antiquari, occorre tener presente che, anche se le opere venivano pagate regolarmente, molti collezionisti, facoltosi imprenditori di origine ebraica vennero

⁴⁶⁹Nicholas L., *The Rape of Europa...*, cit., pp. 62-65 e pp. 79-85.

⁴⁷⁰*Ivi*, pp. 37 e ss.

⁴⁷¹*Ivi*, pp. 38-41.

⁴⁷²Cfr. Feliciano H., *Le musée disparu...*, cit., pp. 85 – 214. Per un'ulteriore disamina, si veda anche, tra gli altri: Cassou J., *Le Pillage pas les Allemands...*, cit.; *Présentation des œuvres récupérées après la Seconde Guerre mondiale et confiées à la garde du musée national d'Art moderne*, musée national d'Art moderne, 9 – 21 aprile 1997, Parigi; Mattéoli J., Le Masne de Chermont I., Schulman D., *Le Pillage de l'arte en France pendant l'Occupation et la situation des 2000 œuvres confiées aux Musées nationaux*, Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France, Parigi, La Documentation française, 2000. Inoltre, per quanto riguarda l'argomento delle spoliazioni di archivi e biblioteche, ugualmente colpite come le collezioni d'arte, ma meno trattato dagli studi, si segnalano: Kennedy Grimsted P., *Returned from Russia: Nazi Archival Plunder in Western Europe and Recent Restitution Issues*, Pwys, Institut of Art and Law, 2007; Cœuré S., *La Mèmoire spoliée, Les Archives des Français, butin de guerre nazi puis soviétique*, Paris, Payot, 2007; Poulain M., *Livres pillés, lectures surveillées, Les Bibliothèques françaises sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 2008.

⁴⁷³Lynn H. N., *The Rape of Europe...*, cit., pp. 108-109.

costretti con la forza e la minaccia a cedere le proprie collezioni. Se, invece, i proprietari delle collezioni erano già fuggiti oppure erano stati imprigionati o deportati, i loro beni venivano confiscati dal Reich.

Le grandi collezioni delle famiglie ebrae francesi iniziarono ad essere oggetto di ispezioni e visite da parte degli ufficiali nazisti a partire dai primi momenti dell'invasione tedesca in Francia, nel 1940. Già durante l'estate seguente ebbero inizio requisizioni e sequestri⁴⁷⁴. L'ordine ufficiale arrivò il 30 giugno di quell'anno: il comandante capo della *Werhmacht*, Wilhem Keitel, ordina al comandante di Parigi, il generale von Volland-Bockelberg di requisire gli oggetti d'arte di proprietà privata, soprattutto di famiglie ebrae: il Führer ordinava di mettere in sicurezza, oltre agli oggetti d'arte appartenenti allo Stato francese, anche le opere e i documenti storici appartenenti a privati, in particolare ebrei. Tale misura non doveva rappresentare una vera e propria espropriazione, quanto, piuttosto, un trasferimento dei beni sotto la protezione nazista come garanzia per le negoziazioni di pace⁴⁷⁵. Il 15 luglio seguente il generale von Volland-Bockelberg pubblica una nuova ordinanza con la quale si invitano tutti i proprietari di oggetti d'arte per un valore superiore a cento mila franchi, di farne dichiarazione al *Kommandantur* entro il 15 agosto 1940. In questo modo venne notevolmente facilitata e accelerata l'individuazione e requisizione dei beni di persone di origine ebraica e nemici del regime nazista⁴⁷⁶.

Il 17 settembre 1940 Keitel sottoscrive un nuovo ordine indirizzato all'amministrazione militare della Francia occupata, secondo il quale nessuna rivendicazione poteva essere avanzata nei riguardi di oggetti requisiti e trasportati in Germania. Il *Reichsleiter* Rosenberg, infatti, aveva personalmente ricevuto da Hitler ordine di procedere con le requisizioni⁴⁷⁷. A metà novembre 1940, vengono requisite, tra le altre, le collezioni d'arte, riconosciute a livello internazionale per la loro importanza, di Alphone Kann, Paul Rosenberg, delle famiglie Rothschild, dei fratelli Seligmann, della famiglia Weil-Picard e di Georges Wildenstein⁴⁷⁸.

Nonostante la Convenzione dell'Aja del 1907, come abbiamo visto, avesse stabilito la tutela della proprietà privata in caso di conflitto armato, nel caso della popolazione ebraica, quanto stabilito dalla Convenzione non venne applicato, in quanto gli ebrei erano considerati "nemici pubblici". In particolare, le razzie delle abitazioni private di cittadini ebrei e oppositori al regime nazista, nonché dei depositi delle loro banche, avvenne in completa violazione dell'articolo 46 della Convenzione

⁴⁷⁴Polack E., Dagen P., *Les carnets de Rose Valland...*, cit., pp. 15 e ss.

⁴⁷⁵Cassou J., *Le Pillage pas les Allemands...*, cit., p. 77. Il documento è citato in Polack E., Dagen P., *Les carnets de Rose Valland...*, cit., p. 20.

⁴⁷⁶*Ibidem*. A tal proposito si veda anche il prologo del già citato Lynn H. N., *The Rape of Europa...*, cit., pp. 13-39.

⁴⁷⁷*Ivi*, p. 22.

⁴⁷⁸*Ivi*, p. 19.

del 1907. D'altra parte, le leggi antisemite promulgate nel 1940 dal Governo di Vichy favorirono la requisizione di beni sia delle persone che veniva deportate che degli immigrati. Una tale legislazione partecipò alla dinamica collaborazionista a favore del piano nazionalsocialista di appropriazione dei beni della popolazione ebrea⁴⁷⁹.

Anche in Italia le spoliazioni di beni di famiglie ebrei furono massicce⁴⁸⁰. Le leggi razziali promulgate nel 1938 indussero all'esilio molti cittadini italiani ebrei che ne avevano i mezzi. Molti di loro tentarono di espatriare i loro beni, ma la circolare n. 43 del 4 marzo 1939, emanata dal Ministero dell'Educazione Nazionale, rese particolarmente complicate le procedure di esportazione. Essa, per garantire "l'integrità del patrimonio nazionale", aveva lo specifico obiettivo di fermare questa fuoriuscita di beni. Per impedirne l'esportazione, vennero sovrastimati i valori dei beni e, di conseguenza, chiesto il pagamento di tasse di esportazione molto alte. Fino al 1943 l'amministrazione fascista era stata l'unica responsabile per aver perpetrato persecuzioni razziali contro individui e loro proprietà sul suolo italiano. Con il Regio Decreto 9 febbraio 1939 era stato, infatti, istituito L'Ente di gestione e liquidazione immobiliare (Egeli), con lo scopo di curare la gestione e la liquidazione dei beni ebraici espropriati nell'ambito della legislazione razzista. Un'enorme quantità di oggetti personali era stata confiscata, grazie ai seguenti interventi normativi: controlli alle frontiere più rigorosi a seguito del Regio Decreto no. 1928/1938; limiti alla proprietà privata imposti ai cittadini ebrei dal Regio Decreto n. 1728/1938. D'altra parte, prima

⁴⁷⁹Ivi, p. 24.

⁴⁸⁰Sull'argomento si veda: Klinkhammer L., *L'occupazione tedesca in Italia (1943-1945)*, Milano, 1993; Ministero degli Affari Esteri, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, *L'Opera da Ritrovare, Repertorio del Patrimonio Artistico italiano disperso all'epoca della Seconda guerra mondiale*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995; Petropoulos J., *Art as politics in the Third Reich*, Chapel Hill 1996, pp. 114-122; Tedeschi D., Sarfatti M., *Forum di Vilnius sui beni culturali trafugati durante il periodo dell'olocausto*, in "Rassegna mensile di Israel" (Vilnius 3-5 ottobre 2000), s. 3, 66, Rome 2000, pp. 155- 168; *Rapporto della Commissione per la ricostruzione delle vicende che hanno caratterizzato in Italia le attività di acquisizione dei beni dei cittadini ebrei da parte di organismi pubblici e privati*, Roma, 2001, pp. 201-240; Zimmerman D. J., *Jews in Italy under Fascist and Nazi Rule, 1922-1945*, New York, 2009; Fuhrmeister C., *Verlagerungs und Bergungsaktionem in Italien im Zweiten Weltkrieg im Überblick, in Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus: Mythen - Hintergründe - Auswirkungen*, S. Loitfeller, P. Schönberger, Berlin 2016, pp. 95-102; Brasca D., *The Nazi plunder in the Alpe Adria (1943-1945): a political contention for the control of the cultural property jewish-owned*, «Studi di Memofonte», 18, 2017, pp. 99-107. Si rimanda, inoltre, alla recente pubblicazione *The Transfer of Jewish-owned Cultural Objects in the Alpe Adria Region*, proceedings of the international workshop, Lucca 18 – 19 settembre 2017, in "Memofonte", n.22, Firenze, 2019.

dell'occupazione militare da parte del Reich, un numero relativamente piccolo di opere d'arte, rientranti tra i beni sequestrati, erano state trasferite in Germania⁴⁸¹.

Dopo l'Armistizio di Cassibile, come è noto, l'Italia si ritrovò divisa in due: l'Italia badogliana del Sud; quella della Repubblica di Salò al nord. Le due zone in cui si trovava politicamente divisa l'Italia, furono assoggettate da normative giuridiche diverse.

La confisca di opere d'arte appartenenti a collezioni di famiglie ebreë da parte del governo italiano venne ufficializzata con l'entrata in vigore della legge del 4 gennaio 1944, emanata dalla RSI e contenente "Nuove disposizioni concernenti i beni posseduti dai cittadini di razza ebraica". Si procedette d'ufficio alla confisca, a favore della repubblica sociale, dei beni e di tutti i crediti, mobili e immobili, posseduti da cittadini ebrei. Le operazioni di confisca erano gestite per la RSI dall'Egeli⁴⁸². Con l'inasprirsi, quindi, delle misure antisemite, in parallelo con gli arresti e le deportazioni, aumentarono anche le confische e i furti. Molti beni vennero estorti in cambio di false promesse di salvezza⁴⁸³. Spesso le famiglie ebreë dovettero abbandonare le proprie abitazioni e i propri beni, i quali furono poi trafugati. In alcuni casi biancheria e mobilia venivano distribuite alle vittime dei bombardamenti aerei. Ci furono, poi, molti casi di beni trafugati per uso personale, sia da ufficiali della polizia italiana che dagli ufficiali tedeschi. Questo fu il motivo per cui una gran parte del patrimonio risulta ancora oggi disperso.

Nel frattempo, il Governo Badoglio emanava le prime norme volte a cancellare i provvedimenti conseguenti all'entrata in vigore delle leggi razziali, a partire con il Regio Decreto legge del 20 gennaio 1944, n. 25. Con esso si ponevano le basi per le attività di restituzione, risarcimento e riparazione nei confronti dei cittadini ebrei. Seguì, infatti, il regio Decreto legge n. 26 il quale introduceva "Disposizioni per la reintegrazione nei diritti patrimoniali dei cittadini italiani e stranieri già dichiarati di razza ebraica o considerati di razza ebraica". Il Decreto fu pubblicato, d'accordo con le autorità alleate per non sollevare possibili rappresaglie da parte di fascisti e nazisti sulla popolazione ebraica, nove mesi dopo, con il Decreto legislativo del 5 ottobre 1944, n. 252. L'articolo 2 si presentava di estrema importanza, dal momento che sanciva la prosecuzione dell'attività dell'Egeli per la cura, stavolta, delle attività di restituzione.

⁴⁸¹Coccolo F., *Law no. 1089 of 1 June 1939. The origin and Consequences of Italian Legislation on the Protection of the National Cultural Heritage in the Twentieth Century*, in Pinto S., Zagato L., *Cultural Heritage. Scenarios 2015-2017*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2017, pp. 200 e ss.

⁴⁸²L'Ente di gestione e liquidazione immobiliare venne sciolto nel 1957, ma cessò di esistere solo nel 1997 in seguito al Decreto ministeriale del 29 dicembre.

⁴⁸³Cfr. Zabudoff S. J., «*And it all but disappeared*». *The Nazi seizure of Jewish Assets*, Policy Study n. 13, Jerusalem 1998.

Come abbiamo detto sopra, in molti casi, i beni delle famiglie ebraiche vennero confiscati o sequestrati per perseguire interessi personali dei gerarchi fascisti. Questi beni finirono nelle mani di soggetti privati, non attraverso vendite o cessioni regolarizzate, il che rendeva arduo e complesso il processo di recupero. Per i beni, quindi, di cui fu possibile chiedere la restituzione, una delle maggiori difficoltà che venne riscontrata fu quella di riuscire ad identificare i legittimi proprietari o loro eredi⁴⁸⁴. Il 5 maggio 1946 fu emanato il Decreto legislativo n. 393, il quale stabiliva il diritto dei proprietari dei beni di rivendicarli “da chiunque li possedesse o ne avesse la detenzione”⁴⁸⁵. Le pratiche di restituzione con la messa in liquidazione dei mesi gestiti dall’Egeli proseguì negli successivi alla conclusione del conflitto, fino allo scioglimento dell’Egeli nel 1957 e il passaggio all’Ufficio liquidazioni del Ministero del Tesoro⁴⁸⁶.

Alcune riflessioni conclusive. Il regime nazional socialista tedesco aspirava a ridefinire il perimetro politicamente accettabile della cultura e dell’espressione artistica in Germania e in Europa. L’arte moderna era considerata la rappresentazione estetica della cultura ebraica e bolscevica. Le opere che tale arte produceva erano viste dal regime nazista come “degenerate” in quanto denigravano il corpo e la natura dell’uomo anziché elevare lo spirito degli esseri umani. Hitler intendeva agire per proteggere la cultura e la società tedesche, reprimendo l’arte degenerata da una parte, elevando e incoraggiando le forme classiche dall’altra.

4.2.2 *Le esportazioni naziste di opere d’arte prima e durante la Seconda guerra mondiale*

Most of us who live in a democratic country have understood the art policies of Nazi Germany...mainly as a form of especially rigid censorship or of extremely thorough propaganda. That is only part of the story... What we must realize is the central role assigned to the arts by the modern dictator. He always sees it as a vital part of the very nerve center of the social organism. He has a healthy respect for it⁴⁸⁷.

Come abbiamo visto, la politica propagandistica del Reich criticava aspramente l’arte di autori definiti “degenerati”, tra i quali erano elencati, tra gli altri, Manet, Rossetti, gli impressionisti e i

⁴⁸⁴Weinbaum L., *Righting an Historic Wrong. Restitution of Jewish Property in Central and East Europe* (Policy Study No. 1), Jerusalem 1995.

⁴⁸⁵Cfr. Toscano M, a cura di, *L’abrogazione delle leggi razziali in Italia*, Senato della repubblica, 1988.

⁴⁸⁶Commissione per la ricostruzione delle vicende che hanno caratterizzato in Italia le acquisizioni dei beni di cittadini ebrei, *Rapporto generale*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Roma, 2001.

⁴⁸⁷Lehmann - Haupt H., *Art Under A Dictatorship*, Oxford University Press, 1954, p. XVIII.

simbolisti⁴⁸⁸. Le opere che venivano requisite e sequestrate dalle collezioni di famiglie ebraiche e facenti parte di quest'ultima categoria, servirono, in molti casi, come "moneta di scambio", in particolare nei traffici con gli antiquari italiani. Hermann Göring negli anni precedenti e durante la Seconda guerra mondiale, fu molto spesso implicato in traffici di questo genere.

Per acquistare le opere che gli interessavano e che sarebbero andate ad arricchire la sua immensa collezione d'arte, raccolta al Carinhall, l'immensa residenza di caccia situata trenta chilometri a nord di Berlino⁴⁸⁹, spesso Goering utilizzava degli emissari. Primo fra tutti Walter Andreas Hofer, dal 1937 suo personale consulente in materia di arte. Altre volte si recava personalmente presso i luoghi di commercio/scambio. Sia Goering in persona che i suoi emissari effettuarono numerose visite alle gallerie e collezioni degli antiquari e commercianti d'arte italiani, quali, solo per citarne alcuni, Luigi Bellini, Alessandro Contini Bonacossi, Eugenio Ventura. Goering fu anche a Parigi spesse volte per mettere le mani sulle collezioni sequestrate agli ebrei e depositate dall' ERR al Museo del Jeu de Paume in Place de la Concorde a Parigi. In questo museo, ormai deputato a punto di raccolta delle razzie tedesche, le opere rimanevano in attesa di essere personalmente scelte da Hermann Goering. Su richiesta dell'allora direttore dei Musei Nazionali Francesi, Jacques Jaujard, lavorava al museo la giovane Rose Valland⁴⁹⁰, che, testimone oculare di tutto ciò che accadeva all'interno del museo, raccoglieva quante più informazioni possibili sui traffici e gli spostamenti delle opere d'arte. Informazioni che poi comunicava alla Resistenza, che a sua volta cercava di

⁴⁸⁸Cfr. Petropolous J., *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill 1996 e dello stesso autore *The Faustian Bargain, The Art World in Nazi Germany*, Oxford, Oxford University Press Inc, 2000.

⁴⁸⁹Cfr. Yeide, *Beyond the Dreams of Avarice: The Hermann Goering Collection*, Dallas, Tex., Laurel Publishing, 2009 e Dreyfus J. M., *Les Archives Diplomatiques, Le Catalogue Goering*, cit. Quest'ultima pubblicazione, la prima di questo tipo edita in lingua francese e dedicata alla Collezione Goering, risulta inedita per due particolarità: restituisce, senza filtri di nessun tipo, tutte le informazioni, annotazioni e documenti fotografici contenuti nel catalogo originale della collezione del Maresciallo del Reich, compilato dagli emissari di Goering nel momento della formazione stessa della collezione; i numerosi e precisi riferimenti alla provenienza o alla destinazione delle opere, danno un'idea precisa sulla provenienza e movimentazione delle opere stesse.

⁴⁹⁰A proposito di questa importante studiosa francese, si rimanda alla recente riedizione del libro della Valland (edito la prima volta da Plon nel 1961), Le Masne de Chermont I., Schulmann D., Polack E., a cura di, *Le front de l'art. Défense del collections françaises 1939 – 1945*, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 2016, al libro di Corinne Bouchour, *Rose Valland: resistance at the museum*, Laurel Publishing, LLC, 2013 e a Polack E., Dagen P., *Les Carnets de Rose Valland...*, cit. Si vedano, inoltre, il profilo della Valland tracciato dalla Monuments Men Foundations for the Preservation of Art, <https://www.monumentsmenfoundation.org/valland-capt-rose>, e il sito web dell'associazione La mémoire de Rose Valland, www.rosevalland.com, consultati l'ultima volta il 28 novembre 2020. Infine, si segnala, per una disamina del personaggio, anche attraverso il cinema, che la figura di Rose Valland è stata portata sul grande schermo per la prima volta da Susanne Flon nel film *Il Treno* del 1964 di John Frankenheimer, tratto del libro della stessa Valland *Le front de l'art*, e di recente da Cate Blanchett nel film *Monuments men* di George Clooney del 2013.

intercettare i mezzi su cui viaggiavano le opere dirette in Germania. La Valland, inoltre, fece un puntiglioso lavoro di raccolta di informazioni quanto più dettagliate possibile su tutte le opere raccolte al Jeu de Paume. Un lavoro che poi si è rivelato utilissimo nelle operazioni di recupero e restituzione delle opere ai legittimi proprietari, al termine della guerra, svolte in collaborazione con gli ufficiali della *MFAA Section* e in particolare con il capitano James Rorimer⁴⁹¹.

Hitler, invece, venne in visita in Italia nella primavera del 1938, soffermandosi a Roma e Firenze per ammirare i capolavori d'arte di cui rimase particolarmente colpito⁴⁹².

Ma già nel 1937 il Principe Filippo d'Assia⁴⁹³, a capo di una commissione per l'acquisto delle opere d'arte, era stato inviato da Hitler stesso per trattare l'acquisto di alcuni pezzi proprio in Italia⁴⁹⁴. Egli aveva il ruolo di ambasciatore personale del Führer, doveva quindi gestire gli incontri con le autorità italiane. Grazie al benessere di Mussolini, il quale dette il proprio assenso a tutte le richieste avanzate dalla commissione guidata da Filippo d'Assia, numerose furono le esportazioni autorizzate, nonostante il parere contrario del Ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai, il quale, ogni qualvolta l'alto valore culturale dell'oggetto lo richiedeva, si oppose sottolineando la

⁴⁹¹James Joseph Rorimer (Cleveland, Ohio, 1905 – New York, 1966) è stato curatore della sezione medievale del Metropolitan Museum of Art di New York. Arruolato nell'esercito americano nel 1943, fu uno dei primi Monuments Men attivi in campo, arrivando in Francia nell'agosto del 1944 e partecipando alla liberazione dei Parigi. Qui indagò a proposito delle requisizioni effettuate a danno delle collezioni private francesi dall'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR). Arrivò in Germania appena prima della fine della guerra. I maggiori meriti da attribuire a James Rorimer sono: la scoperta delle mine di Heilbronn e Kochendorf, contenenti decine di migliaia di opere e oggetti d'arte; l'aver individuato il luogo, Berchtesgaden, dove venne trasportata la collezione di Hermann Göring. Inoltre, le informazioni fornitegli da Rose Valland permisero la scoperta dell'enorme deposito di opere d'arte presso il castello di Neuschwanstein nelle Alpi Bavaresi. In esso furono ritrovate più di ventimila opere d'arte requisite o rubate a collezionisti privati o commercianti d'arte francesi, la maggior parte dei quali erano ebrei, e le carte dell'ERR che documentavano le razzie naziste. Nel 1950 pubblicò il personale racconto dell'esperienza vissuta tra le fila dell'*MFAA Section*, con il titolo di *Survival: the Salvage and Protection of Art in War*, edito a New York dalla Abelard Press. Al suo ritorno negli Stati Uniti fu promosso direttore del Metropolitan Museum (1955). Attualmente i suoi documenti sono conservati presso la National Gallery of Art, il Metropolitan Museum of Art e gli Smithsonian Archives of American Art. Cfr. sito web della Monuments Men Foundation for the Preservation of Art, <https://www.monumentsmenfoundation.org/rorimer-capt-james-j>.

⁴⁹²AA. VV., *Il ritorno all'ordine 1938 – L'immagine di Firenze per la visita del Fuhrer*, catalogo della mostra, Palazzo Strozzi, 25 settembre - 31 ottobre 2012, Firenze, 2012.

⁴⁹³Filippo d'Assia era stato tenente durante la Prima guerra mondiale. Nel 1925 sposò la figlia di Vittorio Emanuele III, Mafalda di Savoia. Nel 1930 aderì al Partito Nazional Socialista tedesco guidato a Hitler, di cui divenne ambasciatore culturale. Cfr. Romano S., *L'arte in guerra*, Ginevra – Milano, Skira, 2013 e Cecconi A., *Resistere per l'arte. Guerra e patrimonio artistico in Toscana*, Firenze, Edizioni Medicea, 2015, p. 195 - 199.

⁴⁹⁴*Ibidem*. Si veda anche Scarlini L., *Siviero contro Hitler. La battaglia per l'arte*, Ginevra – Milano, Skira editore, 2014, p. 87.

grave perdita per il patrimonio culturale del paese che sarebbe conseguita all'esportazione. Emblematici furono i due casi del *Discobolo Lancellotti* e del *Ritratto di uomo* di Hans Memling, di cui tratteremo più avanti⁴⁹⁵.

Accanto a queste esportazioni autorizzate vi era però un numero senza dubbio assai maggiore di esportazioni illecite, che almeno in parte non passarono inosservate, tanto è che il Comando Supremo, con una lettera del 20 novembre 1942, metteva al corrente della situazione i diversi ministeri, chiedendo di poter effettuare controlli ai confini doganali per “impedire tale illecita attività che si risolve in un danno al patrimonio artistico ed all'economia nazionale”⁴⁹⁶. Se difficile era effettuare un'opportuna vigilanza ai confini, visti gli accordi con lo Stato alleato (la Germania), altrettanto lo era lo svolgimento di un'azione di tutela preventiva sul territorio italiano. La normativa vigente assoggettava alle norme di tutela i monumenti, gli immobili e gli oggetti mobili che fossero considerati di pregio per antichità e arte alla sola condizione che essi fossero inclusi in un catalogo o in un elenco di quei beni definiti di “sommo pregio”. Inoltre la tutela si applicava solo alle cose di antichità o d'arte di autori non viventi o la cui esecuzione fosse risalita a oltre cinquant'anni e a quelle di proprietà privata purché esse fossero state notificate. L'atto di notifica, quindi, determinava l'azione di tutela o meno su un oggetto. Il limite di questa norma si espresse proprio nel momento in cui si doveva cercare di impedire l'esportazione illecita di oggetti d'arte e preziosi dal territorio nazionale. Il problema maggiore era rappresentato, quindi, dalle opere di proprietà privata che non erano state notificate, pur avendone le caratteristiche⁴⁹⁷.

Come vedremo, il recupero e la restituzione di opere esportate nelle suddette circostanze sollevò non pochi problemi, dibattiti e interventi diplomatici a livello internazionale, affinché venisse compresa l'illegalità di tali esportazioni.

4.3 *Il ruolo della MFAA e del Kunstschutz nel contesto italiano*

Come abbiamo visto nel secondo capitolo, per meglio comprendere, non solo quello che fu l'operato di Giorgio Castelfranco come funzionario delle Belle Arti nella tutela dei beni culturali,

⁴⁹⁵*Ibidem.*

⁴⁹⁶Archivio Centrale di Stato, MPI, DGA, Div. II, 1934/40, *Busta 57, Affari Generali, P.A.A.Varie*; Comunicazione del Comando Supremo ai Ministeri in data 20 novembre 1942.

⁴⁹⁷Archivio Centrale di Stato, MPI, DGA, Div. II, 1934/40, *Busta 57, Affari Generali, P.A.A.Varie*; Circolare del Ministero dell'Educazione Nazionale alle Soprintendenze in data 10 dicembre 1942.

ma anche il contesto in cui si inseriscono le vicende che hanno riguardato il patrimonio artistico italiano durante la Seconda guerra mondiale, si è reso necessario ripercorrere le tappe che condussero all'elaborazione del concetto di patrimonio culturale, trattandosi di una definizione fortemente condizionata nel tempo e nello spazio vissuti dalla società stessa che elabora il concetto stesso.

Allo stesso modo, per comprendere la cultura di quello che è stato l'esercito occupante il territorio italiano a partire dall'8 settembre 1943, abbiamo visto nei paragrafi precedenti quale fu il rapporto tra arte e nazismo e le strategie di propaganda e di occupazione culturale che il regime nazista adottò.

Dopo la caduta del fascismo e la firma dell'armistizio, infatti, l'Italia fu divisa in due parti contrapposte: al Nord la Repubblica Sociale Italiana con, alla direzione del Ministero dell'Educazione Nazionale, Carlo Alberto Biggini; al sud, il Governo del Sud con sede provvisoria a Salerno e, Ministro della Pubblica Istruzione, Leonardo Severi⁴⁹⁸. Nel frattempo nel centro Italia, con una Roma occupata dai tedeschi, numerosi funzionari tra cui Giulio Carlo Argan, Palma Bucarelli, Marino Lazzari ed Emilio Lavagnino portavano coraggiosamente avanti il loro lavoro di tutela e salvaguardia del patrimonio artistico. Nonostante la mancanza di mezzi, in termini economici e finanziari, e di uno Stato di riferimento, questi funzionari continuarono ad agire sotto la spinta del dovere morale, affinché il patrimonio storico artistico fosse tutelato alla luce dei nuovi pericoli che si profilavano sempre più concreti e, quindi, non più solo la minaccia aerea derivata dai bombardamenti alleati, ma anche e soprattutto, le massicce razzie delle truppe tedesche in ritirata. A queste si aggiungevano anche veri e propri furti perpetrati dall'ERR e dalla divisione Hermann Göring. I soprintendenti attivi sul territorio di Roma ancora occupata cercarono di gestire, praticamente in autonomia, la tutela del patrimonio artistico. Furono, in quel frangente, la guida per tutte le altre soprintendenze d'Italia, agendo parallelamente al Ministero dell'Educazione Nazionale della Repubblica Sociale che aveva trovato sede a Padova e tentando di non entrare fortemente in contrasto con le direttive, spesso folli, che quest'ultimo dava⁴⁹⁹.

⁴⁹⁸Ministro sotto il primo Governo Badoglio dal 25 luglio 1943 al 11 febbraio 1944.

⁴⁹⁹Sull'argomento si veda: Lazzari M., *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, Firenze, Le Monnier, 1942; Lavagnino E., *Diario di un salvataggio artistico*, in «Nuova Antologia», CIX, 521, 1974, 2084, pp. 509-547, ripubblicato in Lavagnino A., *Un inverno 1943-44*, Sellerio, Palermo 2006; Ursino M., *Tempi di guerra: del carteggio e dell'attività di Palma Bucarelli in difesa delle opere d'arte della Galleria nazionale d'arte moderna (1941-1944)*, in Margozi M., a cura di, *Palma Bucarelli. Il Museo come Avanguardia*, Milano, Electa, 2009; Rinaldi S., *I monumenti italiani e la guerra*, in Fadiga M. G., *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante i conflitti*, atti della Conferenza "I Lunedì della Crociera", Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, 23 novembre 2009, Fondazione Ranieri di Sorbello, 2011. Si segnala inoltre in ACBB, III.7, la Relazione di Italo

A fronte della divisione interna italiana e dell'occupazione tedesca, stavano gli Alleati. Considerate, quindi, tutte le forze in campo, si rende doveroso presentare quello che fu il ruolo specifico degli eserciti tedesco da una parte e alleato dall'altra.

In prima battuta occorre ricordare che le offese al patrimonio, specialmente ai monumenti e alle opere di architettura, prodotte dal conflitto con i suoi pesanti bombardamenti e gli scontri armati, furono ingenti e molto gravi. Alla luce di ciò gli Alleati affiancarono nell'attività delle Allied Military Government dei territori, nuclei di specialisti che provvidero a stendere elenchi dettagliati dei danni inferti al patrimonio storico-artistico italiano⁵⁰⁰, nonché a collaborare con l'amministrazione italiana al recupero dei materiali sottratti o dispersi.

La tutela del patrimonio italiano divenne un tema di rilevante importanza per l'esercito alleato. In particolare il 20 agosto 1943, dopo poco tempo dallo sbarco in Sicilia, venne istituita dal Presidente Roosevelt l'*American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historical Monuments*, conosciuta come Commissione Roberts, dal nome del giudice della Corte suprema degli Stati Uniti d'America. Owen J. Roberts, che venne chiamato a presiederla. Il compito principale di tale Commissione consisteva nel fornire all'esercito alleato esperti nel campo dell'arte, che potessero fornire il supporto necessario alla pianificazione delle operazioni di guerra, al fine di evitare che venissero colpiti e danneggiati i principali monumenti e gli oggetti di valore storico-artistico, oltre che nella redazione di dettagliati elenchi delle opere sia pubbliche che private che erano state trafugate dall'esercito tedesco⁵⁰¹.

Inoltre il 25 ottobre 1943 nacque la sottocommissione dell'*Allied Control Commission*, denominata *Sub-Commission on Monuments, Fine Arts and Archives* composta da ufficiali che potevano vantare, durante la loro vita civile, una professionalità nel campo della tutela, dell'arte e dell'architettura.

Gli ufficiali alleati della Sezione monumenti, attivi in Italia, in realtà poco più di venti in tutto il territorio nazionale, vennero assegnati, sul campo di battaglia, alle truppe del Governo militare della 5° Armata americana e dell'8° Armata inglese. La loro direzione fu affidata, a partire dal 28

Vannutelli sul lavoro svolto per la protezione del patrimonio artistico, del 2 ottobre 1944. L'estesa relazione di 56 pagine, ripercorre tutto il lavoro svolto da Vannutelli e colleghi (Argan, Bucarelli, Lavagnino...) dal 1940 al 1944.

⁵⁰⁰AA. VV., *List of protected monuments Italy. Prepared and Issued by Allied Control Commission, allied Military Government, Sub-commission for monuments, fine arts and archives*, 1944.

⁵⁰¹AMERICAN COMMISSION FOR THE PROTECTION AND SALVAGE OF ARTISTIC MONUMENTS, *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, Washington 1946.

febbraio 1944, al tenente colonnello Ernest Theodore De Wald⁵⁰², a cui venne affiancato il giovane John Brian Ward-Perkins⁵⁰³. Il loro scopo era:

Mission

To prevent as far as possible destruction of and damage to historical monuments, buildings, works of art and historical record of Italy; to safeguard and preserve them, and to give first-aid in repairs when needed; and to assist in the recovery and restitution to their rightful owners of any works of art which been looted, removed or otherwise misappropriated⁵⁰⁴.

Per compiere una tale missione, di fondamentale importanza fu la collaborazione tra la *MFAA Section* e le istituzioni italiane che avevano compiti di tutela e salvaguardia del patrimonio culturale. Di concerto, appunto, con gli organi di tutela, quindi, le Soprintendenze italiane, il programma della *MFAA Section* prevedeva di stabilire un ordine di priorità rispetto a cosa fosse necessario proteggere. Sarebbe stato, infatti, impensabile poter proteggere tutto il patrimonio. Si ritenne, quindi, opportuno operare una scelta e fare una selezione⁵⁰⁵.

⁵⁰²Si veda la nota n. 17.

⁵⁰³John Bryan Ward – Perkins (Bromley, England, 1912 – 1981) fu un rinomato archeologo. Durante il secondo conflitto mondiale fu inizialmente inviato in Nord africa con lo scopo di proteggere i siti archeologici risalenti ad epoca romana di Leptis Magna e Sabratha, in Libia. Nel marzo del 1944 venne nominato vicedirettore della *MFAA Section* in Italia. Lavorò intensamente per la salvaguardia dei monumenti storici dai bombardamenti. Risultato di questo lavoro furono le liste dei monumenti da proteggere che furono pubblicati per essere utilizzati durante le offensive aeree sull'Italia del 1944. Tra i suoi compiti più importanti, ci furono i sopralluoghi e la messa in sicurezza delle opere delle gallerie fiorentine che si trovavano nei depositi in campagna. Egli, inoltre, insieme al Capitano Dean Keller, raccolse importanti informazioni circa le opere toscane, interrogando il colonnello Langsdorff, a capo del *Kunstschutz*. Dopo la sua morte, la famiglia donò la sua collezione di stampe e negativi alla British School di Roma.

⁵⁰⁴“Missione: prevenire per quanto possibile ogni distruzione e danneggiamento di monumenti ed edifici storici, opere d'arte e testimonianze storiche d'Italia, salvarli e proteggerli e fornire un primo soccorso nel ripristino di essi, se necessario; assistere nel recupero e nella restituzione ai legittimi proprietari di qualsiasi opera d'arte che sia stata rubata, rimossa e sottratta in maniera inappropriata”, AMERICAN COMMISSION FOR THE PROTECTION AND SALVAGE OF ARTISTIC MONUMENTS, *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, Washington 1946, p. 60. La traduzione dall'inglese all'italiano è stata redatta da chi scrive. Pur ulteriori approfondimenti circa la nascita e il ruolo della *MFAA Section* si veda anche Coccoli C., *Monumenti violati*, Firenze, Nardini, 2017.

⁵⁰⁵Per approfondimenti circa la *MFAA Section* si rimanda ancora al sito web della *Monuments Men Foundation for the Preservation of Art* <https://www.monumentsmenfoundation.org/>, consultato l'ultima volta il 22 settembre 2020. Si veda inoltre, tra l'ampia bibliografia disponibile, Coccoli C., *Danni bellici e monumenti italiani durante il secondo conflitto mondiale: le fonti dell'esercito alleato*, in De Stefani L., Coccoli C., *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, 2011, pp. 174 - 190; Danigni Brey I., *Salvate Venere! La*

La controparte tedesca aveva istituito il *Kunstschutz* (che tradotto letteralmente significa “difesa dell’arte”), divisione dell’esercito tedesco preposta propria alla protezione del patrimonio artistico culturale⁵⁰⁶. Nel 1940, infatti, il Comando supremo dell’Esercito tedesco (Oberkommando des Heeres - OKH), costituì, sulla base dell’esperienza della Prima guerra mondiale, un’organizzazione che collaborasse con i paesi occupati al fine di tutelare le opere d’arte e i monumenti dai pericoli dal conflitto in corso⁵⁰⁷. Tale organizzazione, che prese appunto il nome di *Kunstschutz*, fu posta sotto la direzione dell’ufficiale, nonché storico dell’arte, Franz von Wolff – Metternich⁵⁰⁸ e del suo secondo, il barone Bernardo von Tieschowitz. L’organismo era operativo solamente in quei paesi in cui si era instaurato un Governo Militare Tedesco. In Italia, quindi, il *Kunstschutz* venne attivato dopo l’8 settembre 1943, cioè quando si rese nota la firma dell’Armistizio di Cassibile. Ecco quindi che Tieschowitz giunse a Roma, su ordine dell’OKH, il 28 ottobre 1943. Egli designò il maggiore Hans–Gerhard Evers⁵⁰⁹ quale comandante del *Kunstschutz* italiano, non prima di aver consultato le autorità tedesche e italiane, nonché i funzionari della Direzione Generale delle arti, tra cui Giulio

storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d’arte italiane nella Seconda guerra mondiale, Milano, Mondadori, 2010; Coccoli C., *First aid and repair: il ruolo degli alleati nella salvaguardia dei monumenti*, in “Ananke”, gennaio 2011, pp. 13 - 23; Edsel R. M., *The Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves, and the Greatest Treasure Hunt in History*, New York, Center Street, 2009; Edsel R. M., *Saving Italy: The Race to Rescue a Nation's Treasures from the Nazis*, New York, W. W. Norton & Company, 2014.

⁵⁰⁶Sull’argomento si veda Klinkhammer L., *Die Abteilung “Kunstschutz” der deutschen militärverwaltung in Italien 1943-1945*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken» 72, 1992, pp. 483-549.

⁵⁰⁷NARA, Records relating to the Monuments, Fine Arts, and Archives section of the war departments Civil Affairs Division 1943-1946, MFA&A Field Reports 1943-1946, *Report on the German Kunstschutz in Italy between 1943 and 1945*, <https://www.fold3.com/image/270192813>, consultato l’ultima volta il 22 novembre 2020.

⁵⁰⁸Franz Graf von Wolff-Metternich (Feldhausen 1883 - Colonia 1978), laureatisi all’Università di Bonn, dal 1928 al 1951 fu responsabile della conservazione dei monumenti della Renania. Durante la Seconda guerra mondiale si occupò della protezione del patrimonio culturale in Renania e nella Francia occupata. Dal 1950 al 1952, Metternich collaborò all’individuazione e restituzione delle opere d’arte trafugate durante la guerra mondiale. Dal 1952 al 1962, sarebbe divenuto direttore della Biblioteca Hertziana a Roma. Cfr. *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/wolffmetternichf>, consultato l’ultima volta il 22 novembre 2020.

⁵⁰⁹Hans Gerard Evers (Lubecca 1900 - Hofgeismar 1993), laureatosi in letteratura all’università di Göttingen con una tesi su Winckelmann e Lessing, divenne professore di Storia dell’Arte all’Università di Monaco nel 1942. Evers prese ufficialmente servizio il 21 novembre 1943 e venne presentato alla Direzione Generale delle Arti il giorno successivo, presenti i funzionari di soprintendenza Giulio Carlo Argan, Costa e de Tommaso. Cfr. *Dictionary of Art Historians*, <https://dictionaryofarthistorians.org/eversh.htm> e NARA, Records relating to the Monuments, Fine Arts, and Archives section of the war departments Civil Affairs Division 1943-1946, MFA&A Field Reports 1943-1946, *Report on the German Kunstschutz in Italy between 1943 and 1945*, <https://www.fold3.com/image/270192813>, consultati l’ultima volta il 22 novembre 2020.

Carlo Argan. Il quartier generale di Evers si stabilì a Roma. Inoltre, venne costituito un secondo ufficio dell'organizzazione a Firenze, al cui capo venne nominato il professor Heinrich Heydenreich⁵¹⁰. Nel febbraio del 1944 Evers venne sostituito dall'archeologo e colonnello delle SS Alexander Langsdorff. Come vedremo nel paragrafo successivo per il caso specifico ed esemplificativo delle opere d'arte delle gallerie e chiese fiorentine messe in sicurezza nei depositi di campagna individuati dalla soprintendenza, dopo una prima fase (novembre 1943 – giugno 1944) di effettiva collaborazione da parte del *Kunstschutz* nei confronti delle autorità italiane e una riconosciuta encomiabile qualità nel lavoro di protezione e riparazione dei monumenti, l'organizzazione tedesca lasciò trapelare una non totale trasparenza delle operazioni di gestione delle opere d'arte mobili. Ciò che insospettiva erano, infatti, alcune decisioni prese e azioni intraprese senza interpellare le autorità italiane, con le quali, invece, certe operazioni sarebbero dovute avvenire in stretta collaborazione. Durante la seconda fase (giugno – settembre 1944) con l'avanzare del fronte verso nord, le principali operazioni condotte dal *Kunstschutz* risultarono nel rimuovere le opere d'arte messe in sicurezza nei depositi, soprattutto quelli toscani, e trasportarle nel nord Italia, con l'intenzione di spostarle in luoghi ritenuti più sicuri. Tali azioni vennero duramente criticate dal momento che esse erano state prese da Langsdorff senza informare tempestivamente le autorità italiane e nello specifico della Toscana il Soprintendente fiorentino Giovanni Poggi, ma vedremo che si verificarono anche altri episodi analoghi. Infine, durante l'ultimo periodo di attività del *Kunstschutz* (settembre 1944 – maggio 1945), mentre continuavano le discusse operazioni di messa in sicurezza e un ingente numero di opere d'arte veniva riunito nei depositi di Campo Tures e San Leonardo di Passiria, venne avviata una corposa campagna fotografica, affidata al fotografo H. W. Schmidt del Museo di Braunschweig⁵¹¹.

⁵¹⁰Ludwig Heinrich Heydenreich (Lipsia, 1903 - Monaco di Baviera, 1978), storico dell'arte e allievo di Goldschmidt e Panofsky, fu nominato direttore del Kunsthistorisches Institut (Istituto di Storia dell'Arte) di Firenze nel 1943 e fece trasportare i volumi della biblioteca dell'istituto a Milano, con l'avanzata degli Alleati verso il nord Italia. Dopo la guerra sarebbe divenuto professore all'Università di Berlino e di Monaco. Qui fonderà il Zentralinstitut für Kunstgeschichte (Istituto Centrale per la Storia dell'Arte), Cfr. *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/heydenreich1>, consultato l'ultima volta il 22 novembre 2020.

⁵¹¹NARA, Records relating to the Monuments, Fine Arts, and Archives section of the war departments Civil Affairs Division 1943-1946, MFA&A Field Reports 1943-1946, *Report on the German Kunstschutz in Italy between 1943 and 1945*, <https://www.fold3.com/image/270192813>, consultato l'ultima volta il 22 novembre 2020. Inoltre, per una più approfondita disamina del ruolo del *Kunstschutz* tedesco in Italia si veda Coccoli C., *Il ruolo dell'Abteilung Kunstschutz tedesco nell'Italia in guerra (1943-1945) attraverso le fonti italiane ed alleate*, in Coccoli C., *Danni bellici e riparazione dei monumenti italiani nella seconda guerra mondiale: il ruolo degli Alleati (1943-1945)*, Tesi di dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici, Politecnico di Milano, XX ciclo, Relatore: Prof. Arch. Gian Paolo Treccani, Correlatrice: Prof. Arch. Daniela Lamberini, pp. 34 – 42.

4.4 *La tutela del patrimonio artistico mobile e monumentale in Toscana e il ruolo di Giorgio Castelfranco.*

Tutte le varie misure, che abbiamo avuto modo di vedere nel terzo capitolo, erano state studiate e ipotizzate in tempo di pace sin dai primi anni '30, seguendo l'esempio del manuale operativo *La protection des monuments et oeuvres d'art en temps de guerre*, redatto dall'*Institut International de Coopération Intellectuel* e pubblicato dall'*Office International des Musées* di Parigi nel 1939⁵¹², venivano attuate in Italia nel 1940, con l'approssimarsi dell'entrata in guerra.

Il 1940 iniziò con le due circolari ministeriali del 13 gennaio, n. 7, e del 21 febbraio, n. 47, con le quali si richiedeva alle Soprintendenze di apporre un preciso segno identificativo alle pareti degli edifici scelti come depositi di opere d'arte⁵¹³ e di aggiornare gli elenchi sia delle opere d'arte da trasportare fuori città sia di quelle da proteggere *in situ*, oltre che gli elenchi dei depositi scelti⁵¹⁴.

Il 5 giugno di quell'anno, l'allora Ministro Marino Lazzari scriveva ai Soprintendenti alla Antichità, alle Gallerie ed ai monumenti:

Ordino che sia data immediata attuazione a tutti i provvedimenti predisposti per la tutela del patrimonio artistico mobile, avendo particolare riguardo alle zone di confine ed alle opere d'arte delle collezioni statali.

[...]

Per l'attuazione dei predetti provvedimenti i Musei, le Gallerie e le collezioni d'arte resteranno chiuse al pubblico fino a contraria disposizione.

Tutti i provvedimenti anzicennati dovranno essere eseguiti in modo da non destare allarme nella popolazione.

Vorrete tenere continuamente informato il Ministero circa l'andamento delle operazioni”.

Fa seguito un'altra Riservata Urgentissima dell'8 giugno 1940, sempre da parte del Ministro ai Soprintendenti, aggiungendo disposizioni relative al servizio di custodia delle opere d'arte nei ricoveri prescelti e sottolineando di essere “sicuro che da parte di tutto il personale dipendente sarà impiegata la massima diligenza ed abnegazione che, insieme allo spirito di collaborazione che dovrà improntare l'opera dei diversi uffici interessati sarà necessaria per portare a termine

⁵¹²Per quanto concerne la ricostruzione delle fasi che portarono alla pubblicazione, si veda Franchi E., *Arte in assetto di guerra...*, cit., pp. 30 – 30 e relativa bibliografia.

⁵¹³“[...] un rettangolo contenuto in campo di colore giallo e diviso con una diagonale in due triangoli: uno di colore nero e l'altro bianco. Se il rettangolo è verticale, il triangolo di colore nero deve figurare in alto”, ASGF, filza 1940, Pos. 14 *Periodo Bellico*, Fasc. 26 *Protezione antiaerea*, Circolare riservatissima, 13 gennaio 1940, n. 7.

⁵¹⁴ASGF, filza 1940, Pos. 14 *Periodo Bellico*, Fasc. 26 *Protezione antiaerea*, Circolare riservatissima, 21 febbraio 1940, n. 47.

un così vasto e complesso insieme di operazioni tendente a preservare e conservare alle future generazioni il sacro patrimonio artistico tramandatoci nei secoli dagli avi nostri⁵¹⁵.

In merito all'attuazione delle misure di sicurezza nel territorio di giurisdizione della Soprintendenza fiorentina, in un appunto scritto a mano da Giovanni Poggi e conservato presso l'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine, si legge che “nel luglio 1940 erano state trasportati fuori di Firenze: 817 dipinti su tavola, 612 sculture, 3680 opere d'arte varie”⁵¹⁶. In questo frangente l'Italia era già entrata in guerra. I primi due anni del conflitto sembrarono non preoccupare in maniera concreta l'Amministrazione delle Belle Arti, se non per i possibili danni che, lo scoppio di proiettili e le forti vibrazioni dovute a possibili bombardamenti, avrebbero potuto causare alle sculture monumentali presenti in spazi esterni, ai monumenti e alle opere ivi conservate. Ci si concentrò, quindi, nell'attuare le varie misure studiate nel decennio precedente soprattutto per la protezione *in loco*⁵¹⁷. Si provvide, invece, almeno inizialmente, a dislocare in depositi di campagna, lontani dalle città e da possibili bersagli di bombardamenti, solamente le opere ritenute di maggior pregio. I depositi vennero individuati e scelti perché sufficientemente distanti da possibili bersagli militari, ma anche perché presentavano ambienti protetti e non troppo umidi, così da garantire una buona conservazione degli oggetti d'arte⁵¹⁸.

Alla luce della Legge 6 luglio 1940, n. 1041 sulla *Protezione delle cose d'interesse artistico, storico, bibliografico e culturale della nazione in caso di guerra*, che a sua volta si rifaceva in più parti alla nota Legge Bottai, la n. 1089 del 1939, Il Regio Decreto 2 gennaio 1941, n. 256, autorizzava il Ministero dell'Interno e quello dell'Educazione Nazionale ad adottare i provvedimenti previsti dalla legge stessa. All'intensificarsi, poi, dei bombardamenti su tutta

⁵¹⁵ASGF, Fondo Giovanni Poggi, Serie VIII – *Protezione antiaerea e danni di guerra*, n. 154.4, Urgente riservatissima del 5 giugno 1940 dal Ministro della Pubblica Istruzione ai Soprintendenti Soprintendenti alla Antichità, alle Gallerie ed ai monumenti.

⁵¹⁶ASGF, Fondo Giovanni Poggi, Serie VIII – *Protezione antiaerea e danni di guerra*, n. 154.1, appunto scritto a mano da Giovanni Poggi.

⁵¹⁷Per approfondimenti specifici sulle misure adottate in Toscana e nello specifico a Firenze si vedano Cecconi A., *Resistere per l'arte....*, cit. e Fortino F., Paolini C., *Firenze 1940 – 1943: la protezione del patrimonio artistico dalle offese della guerra aerea*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011. Di quest'ultimo in particolare si veda l'interessante selezione e riproduzione di immagini conservate presso il Gabinetto fotografico della Soprintendenza fiorentina. Le fotografie, infatti, documentano il grande impegno messo, tra il 1941 e il 1942, dagli uffici di tutela nella protezione dei monumenti e degli edifici di maggior pregio presenti sul territorio. Ciò comportò un uguale impegno da parte del gabinetto fotografico. Seppur risultato della propaganda di regime sostenuta del Governo nazionale, tale documentazione fotografica rappresenta un'importante e ricca fonte di studio e ricostruzione storica degli eventi.

⁵¹⁸ASGF, Filza 1943 *Direzione*, Pos. 12 *Periodo bellico*.

Italia⁵¹⁹, fu a partire dal 1942 che la Soprintendenza fiorentina iniziò a lavorare intensamente, modificando i piani e le misure inizialmente pensati, al fine di attuare tutte le direttive ministeriali. A conferma di ciò possiamo citare la bozza di documento redatta da Poggi con la quale egli attestava che i funzionari della Soprintendenza elencati (si leggono i nomi di Procacci, Bini Giustino, Rossi, Cancelli, Bianchi, Berni, Agresti, Becacci, Bianchi e altri. Nell'elenco non compare Castelfranco, estromesso dall'Amministrazione a partire dal 1939) avrebbero prestato servizio costante presso la Soprintendenza. Essi sono chiamati a proteggere le "opere d'arte della Toscana dalle offese belliche" secondo il Decreto legge n. 2640 del 14 giugno 1942⁵²⁰.

Inoltre, il Ministro Bottai il 3 novembre 1942 scriveva a tutti i soprintendenti che "il trasporto delle opere di arte mobili nei rifugi lontani dai centri abitati dovrà essere, dove già non lo fosse stato, convenientemente esteso"⁵²¹.

Di tutta risposta, Poggi in un telegramma alla Direzione Generale delle Arti il 17 dicembre 1942 scrive che la soprintendenza

[...] sta provvedendo a integrare le misure di protezione già prese a tutela del patrimonio artistico esistente nella propria giurisdizione. In particolare si sta procedendo alla rimozione delle opere d'arte che erano rimaste negli edifici degli istituti dipendenti e che erano state in parte protette in situ, e al loro trasporto in nuovi ricoveri o, quando la natura delle opere stesse e la struttura degli edifici lo consentono, in sotterranei debitamente rinforzati con le prescritte misure anticrollo. Le protezioni esistenti in cui era stato impiegato legname vengono sostituite con protezioni in muratura tali da eliminare almeno qualsiasi danno da eventuali incendi, quando l'opera d'arte non possa essere assolutamente rimossa, come è il caso degli affreschi. Inoltre si sta provvedendo a rimuovere e proteggere numerose opere d'arte delle chiese della giurisdizione, che erano rimaste escluse dalla prima salvaguardia attuata all'inizio della guerra. Per poter sistemare convenientemente tutto ciò che viene ora per la prima volta o nuovamente rimosso sono stati scelti nuovi ricoveri in edifici particolarmente adatti o per la loro situazione isolata e per la loro lontananza da qualsiasi obiettivo militare o per la presenza in essi di ambienti sotterranei assolutamente sicuri⁵²².

I nuovi ricoveri scelti furono il Castello Acciaiuoli a Montegufoni, il Castello di Oliveto di Castelfiorentino, il palazzo pretorio di Certaldo, la torre del Castellano all'Incisa. L'elenco completo

⁵¹⁹Cfr. Giannini M. Massobrio G., *Bombardate l'Italia*..., cit.

⁵²⁰ASGF, Fondo Giovanni Poggi, Serie VIII – *Protezione antiaerea e danni di guerra*, n. 154.3.

⁵²¹*Ivi*.

⁵²²*Ivi*.

dei depositi utilizzati per la salvaguardia del patrimonio artistico delle gallerie e chiese fiorentine si trova un documento conservato nel Fondo Poggi⁵²³. In esso è riportato l'elenco completo dei depositi e per ciascuno di essi è indicato il consegnatario, responsabile della custodia, delle opere d'arte, nonché, in molti casi, firmatario dei verbali di consegna con cui le opere venivano accompagnate nei loro viaggi da Firenze alle varie località di campagna:

R. Villa del Poggio a Caiano – Cons. De Luca Aldo
Palazzo Comunale di Scarperia – Cons. e G.N. Luigi Zaccherelli
Castello di Poppi – Cons. Podestà di Poppi G.N. Facondi Giovanni
Convento di Camaldoli – Don Antonio Buffardini, Padre Superiore
Villa di Montegufoni – Cons. Masti Guido – G.N. Meoli Adolfo
Villa di Oliveto – Cons. Spini David – G.N. Spalletti Giuseppe
Villa di Poppiano – Cons. Egisto Teci
Castello di Poppiano – Cons. Egisto Teci
Galleria S. Antonio Incisa Valdarno – Cons. Cav. Ettore Visentin
Villa di Montalto – Cons. Serafino Romolini
Villa di Cafaggiolo – Cons. Raffaello Beni – G.N. Luigi Malesci
Villa della Torre a Cona – Cons. Dante Calvelli – G.N. Giuseppe Casparri Galli Luigi
Oratorio di S. Onofrio a Dicomano – Cons. Balilla Vezzosi – G.N. Cesare Zagli
Villa del Monte a Galliano – Cons. Giuseppe Corsi – G.N. Adriano Tosi
Villa Bocci a Soci – Cons. Giuseppe Tellini – G.N. Domenico Tellini
Villa Bossi Pucci a Montagnana – Cons- Pacini Bruno – G.N. Rogai Ottavio Bandinelli Nello
Castello dei da Barberino – Cons. Mario Rossi
Villa di Striano – Cons. Gino Giorgi – G.N. Ugo Boni
Villa di Pian di Collina – Cons. Alfredo Fabiani – G.N. Natale Bresci
Villa Demidoff – Cons. Silvio Chiarugi
Villa la Bastia – Cons. Avv. Tommaso del Vivo
Villa Salviati -
Torre del Castellano – Cons. Odo Panchetti – G.N. Attilio Raspini.

All'interno del contesto presentato, dove le forze in campo, visto il momento di emergenza, erano sicuramente insufficienti rispetto alla mole di lavoro richiesto, Giorgio Castelfranco non potette dare il contributo professionale che avrebbe sicuramente potuto fornire. Essendo egli di origini ebraiche, subì le conseguenze delle leggi razziali. Fu estromesso, infatti, dall'Amministrazione delle Belle Arti alla fine del '38. Ciò ebbe effetti devastanti sulla sua carriera. Effetti che emergono dal

⁵²³ ASGF, Fondo Giovanni Poggi, serie VIII *Protezione antiaerea*, n. 154.4/4.

suo stesso archivio e, in particolare, dalla serie *Professional* dedicata alla documentazione prodotta a livello professionale, appunto: evidente è la lacuna di documenti a partire dal 1938 fino al 1944, anno in cui Castelfranco fu riammesso e reinserito all'interno dell'Amministrazione delle Belle Arti⁵²⁴.

Il tema delle conseguenze che le leggi razziali ebbero sulle carriere di figure professionali come i funzionari delle Belle Arti e degli storici dell'arte, come lo era Giorgio Castelfranco, non è ancora stato affrontato nel suo complesso. La letteratura ha visto emergere contributi sporadici e affrontati partendo da singole esperienze. Esiste, infatti, un'ampia bibliografia italiana risalente agli ultimi decenni e che ha affrontato la questione delle persecuzioni in riferimento a singole professioni o ambiti professionali⁵²⁵. In maniera minore è stata affrontata la questione del reintegro dei perseguitati nel dopoguerra⁵²⁶.

Tracciando qui l'esperienza di Giorgio Castelfranco, vogliamo fornire un ulteriore contributo allo studio dell'argomento che merita sicuramente una particolare attenzione.

Nel 1936 gli era stata affidata la direzione della Galleria di Palazzo Pitti a Firenze, avviandone il riordino, nonostante la carenza dei mezzi finanziari a disposizione della Soprintendenza, e restando per lo più fedele alle caratteristiche della quadreria seicentesca, proprie della galleria. Ricorderà, amaramente egli stesso, in una lettera del 1944:

È curioso che riuscii ad avere mezzi abbondanti nella primavera del 1938 sui fondi per le trionfali accoglienze fatte in Italia a Adolfo Hitler; avendo già da tempo studiato le questioni relative, potei, rapidamente, in poche settimane, realizzare un riordino parziale, che diede nei

⁵²⁴Cfr. Greco E., Guarducci F., a cura di, *Giorgio Castelfranco da Leonardo a De Chirico. Le carte di un intellettuale ebreo nell'Italia del Fascismo*, cit. La pubblicazione “presenta il fondo archivistico di Giorgio Castelfranco conservato presso il The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies di Villa I Tatti (Fiesole). Il libretto edito per la mostra contiene: una *Presentazione* di Elena Pianea; *Il fondo Giorgio Castelfranco della Biblioteca Berenson: una breve presentazione dopo l'intervento di riordino* di Emanuele Greco e Francesca Guarducci; *Castelfranco, De Chirico e Siviero nel villino di Lungarno Serristori*, di Attilio Tori (versione aggiornata dello stesso articolo già pubblicato nel catalogo della mostra presso Casa Siviero del gennaio 2010)”, http://www.museocasasiviero.it/ww4_siviero/pubblicazioni.page?docId=1451, consultato l'ultima volta il 18/11/2020.

⁵²⁵Cfr. recentemente il progetto *Intellettuali in fuga dall'Italia fascista. Migranti, esuli e rifugiati per motivi politici e razziali*, promosso dall'Università di Firenze in occasione dell'80° anniversario delle leggi razziali, e curato scientificamente da Patrizia Guarnieri con una larga messe di collaborazioni internazionali: <https://intellettualinfuga.fupress.com/>, consultato l'ultima volta il 30 gennaio 2022.

⁵²⁶A tal proposito si rimanda a un primo interessante contributo della Prof.ssa Donata Levi dal titolo *Leggi razziali e storici dell'arte. Avvio di una ricerca in Italia*, in Pellegrini E., a cura di, *Ettore Modigliani Soprintendente. Dal primo Novecento alle leggi razziali*, Skira, 2021.

suoi limiti ottimi risultati. Mi occupai io anche del restauro del passaggio tra Pitti e gli Uffizi e del riordino delle collezioni di ritratti ivi esposte. Durante la visita di Hitler fui mandato con ridicoli e finti pretesti a Modena a Reggere la R. Galleria Estense; avevo comunque accelerato i lavori intrapresi, che lasciai oramai terminati. Dall'estate del 1938 in poi la mia attività fu, per ovvie ragioni, ridotta; curai però ancora qualche piccolo lavoro ai locali di Pitti. Da allora cessarono anche le mie pubblicazioni e in genere, debbo dirlo, la mia attività di studi ebbe una brusca interruzione.⁵²⁷

In una lettera del 13 aprile Marino Lazzari, allora direttore generale delle antichità a Belle Arti, scriveva al ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai. Lazzari proponeva, in vista della visita del Führer, che Castelfranco "anziché essere inviato in missione per un periodo di 2 o 3 mesi, il che comporterebbe una spesa non indifferente per le esigue disponibilità del capitolo per le missioni, sia trasferito temporaneamente alla R. Galleria Estense di Modena e compensato poi con una congrua retribuzione straordinaria"⁵²⁸. Bottai rispose a Lazzari senza esitazioni, affinché Castelfranco fosse immediatamente allontanato da Firenze e trasferito a Modena. Fu così che Castelfranco rimase alla Galleria Estense dal 25 aprile 1938, per un mese, giusto il tempo necessario affinché Hitler potesse visitare Roma e Firenze. Con grande umiltà e senso del dovere Castelfranco dovette accettare il trasferimento e, concluso il periodo della forzata missione, ringraziò il capo del personale del Ministero Ugo Costa in una lettera del 19 maggio 1938 in cui chiedeva di poter rientrare a Firenze per motivi sia lavorativi che familiari. Scrive infatti Castelfranco a Costa: "posso assicurarla che questi giorni in Emilia mi sono stati utili per certi miei studi – e della missione affidatami sento il dovere di ringraziarla"⁵²⁹.

Gli ultimi atti firmati da Castelfranco in qualità di direttore di Palazzo Pitti risalgono al settembre 1938⁵³⁰. Dopodiché, dal primo febbraio 1939 Castelfranco fu dispensato da ogni servizio e allontanato dall'Amministrazione delle Belle Arti, per effetto del decreto 17 novembre 1938 n. 1728, sottoscritto dal ministro dell'Educazione Nazionale Giuseppe Bottai.

All'interno della ricca bibliografia che è stata prodotta sul tema delle conseguenze delle leggi razziali, non si trovano ancora studi e riflessioni specifiche su quelle che furono le vicende degli

⁵²⁷ACBB, Serie III. 5 *Post War Activity 1944 – 1945*, Minuta di Giorgio Castelfranco a S. E. il Ministro dell'Educazione Nazionale, allegata a un documento del Ministro Giovanni Cuomo del 18 febbraio 1944 con il quale si attestava il reintegro di Castelfranco nel personale delle Belle Arti.

⁵²⁸Fascicolo personale di Giorgio Castelfranco, conservato nell'Archivio di deposito del Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Oriolo Romano.

⁵²⁹*Ivi*.

⁵³⁰ASGF, filza 1938, Pos. 3 n. 6 *Galleria Palatina*. Si tratta della relazione dei lavori di restauro e riallestimento condotti tra gennaio e maggio 1938.

storici dell'arte, come lo fu Giorgio Castelfranco. Le ragioni di tale lacuna devono, forse, essere ricercate nel fatto che gli storici dell'arte non erano considerati una categoria professionale ben definita, dal momento che, anche se afferenti al Ministero dell'Educazione Nazionale, erano impiegati nell'ambito di diverse amministrazioni, quali le soprintendenze, come nel caso di Castelfranco, e le università. Una lacuna, quindi, ben più evidente se messa a confronto con la letteratura prodotta riguardo l'impatto che le leggi razziali ebbero su altre categorie professionali e la bibliografia straniera, in particolare quella che affronta il tema dell'emigrazione degli storici dell'arte tedeschi dopo il 1933 verso il mondo anglosassone e il suo impatto. Di contro nella letteratura italiana manca, non solo lo studio e la ricostruzione delle vicende dei diversi storici dell'arte che hanno subito l'impatto delle leggi razziali, che quanto meno potrebbero fornirci una prima idea, in termini numerici, di quanti furono coloro che si trovarono a condividere tale destino, ma manca anche una riflessione sugli effetti che le leggi razziali ebbero sulla disciplina storico-artistica e sull'applicazione di essa in un momento storico, come quello della Seconda guerra mondiale, in cui, di fronte alle distruzioni e alle razzie subite dal patrimonio nazionale, si svilupparono, invece, interventi di tutela e salvaguardia mossi da un forte spirito di coesione. Con le considerazioni che abbiamo voluto sviluppare in questo paragrafo, non ci poniamo certamente l'obiettivo di colmare tale lacuna, ma vorremmo dare un, anche se pur minimo, contributo a quello che potrebbe essere un interessante ambito di studi da indagare⁵³¹.

Tornando, quindi, al caso specifico di Castelfranco, alla luce della sospensione subita, appare evidente come il funzionario di soprintendenza non abbia potuto conoscere quali misure vennero effettivamente prese a protezione del patrimonio monumentale e artistico in Italia e in Toscana in particolare dopo l'entrata in guerra dell'Italia, il 10 giugno 1940. Fino al momento in cui riuscì a riparare a Taranto nel 1944 e riprese i contatti con i vari funzionari e soprintendenti attivi nel Sud Italia, Castelfranco non poteva conoscere quanto il Ministero della Pubblica Istruzione, di concerto col dicastero della Guerra, stava mettendo in campo per la protezione e salvaguardia del patrimonio artistico e culturale del paese. Ignorava "completamente gli ordini impartiti in proposito dalla Direzione Generale, all'inizio della guerra sino all'Armistizio, e, più che mai, gli ordini dati dal governo repubblicano"⁵³².

Nonostante ciò, egli si fece la propria opinione riguardo tutto quello che era stato fatto ed era necessario fare. In particolare, anch'egli era favorevole allo smontaggio delle sculture monumentali

⁵³¹Cfr. Levi D, *Leggi razziali e storici dell'arte...*, cit. Nel saggio, l'autrice cita, tra coloro che vennero perseguitati ma coprono prima o dopo ruoli tra i ranghi più alti dell'amministrazione delle Belle Arti, anche Giorgio Castelfranco (pp. 21-22).

⁵³²ACBB, serie *Professional III*. 6, Relazione di Giorgio Castelfranco a S.E. il Ministro [della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero], Roma, 3 ottobre 1944 (minuta).

per metterle in sicurezza in depositi di campagna (rifugi) fuori Firenze. Alla luce di come il conflitto effettivamente si svolse, certe misure prese possono sembrare inutili e assolutamente dispendiose, sia in termini di tempo che di mezzi e denaro, ma prima dell'entrata in guerra dell'Italia, il maggior timore era quello che un tiro inesatto avrebbe distrutto i grandi capolavori dell'arte del Rinascimento. "In quanto poi alla scelta dei rifugi, [Castelfranco dirà che, quando era] ancora in servizio e la guerra era ancora lontana, in Etiopia o in Spagna alla requisizione o affitto in ville private si pensava appena e vagamente; si faceva invece assegnamento sulle ville demaniali"⁵³³.

Avrebbe, invece, dissentito su due punti: egli avrebbe suggerito di non sfollare tutte le opere mobili delle gallerie e chiese di Firenze, ma solamente quelle di grande importanza artistica, ricoverando le altre nei piani terreni, sottosuoli e seminterrati dei palazzi più centrali della città; riteneva opportuno smontare le cornici dei dipinti e incassare tutto quanto in maniera opportuna, senza rischiare, come invece accadde di far attraversare tutta l'odissea di guerra senza nessuna protezione a dipinti come la *Primavera* di Botticelli, l'*Annunciazione* di Filippo Lippi in S. Lorenzo, la *Madonna Rucellai*, la *Visitazione* del Pontorno. "Ma salvo questi appunti [prosegue Castelfranco nella sua relazione del '44], è pur da riconoscere che l'opera di protezione da bombardamenti aerei fu fatta: all'armistizio le opere d'arte di Firenze erano distribuite in 22 ricoveri, da Camaldoli a Montespertoli, e anche nella tragicissima ipotesi che Firenze fosse stata tra le città più duramente bombardate d'Europa, almeno per le pitture da cavalletto e per le sculture più importanti il suo patrimonio artistico non avrebbe sofferto".

Dopo l'8 settembre del '43, concluso l'armistizio e iniziata la guerra terrestre in Campania, il piano di protezione delle opere d'arte doveva essere praticamente invertito. Le opere avrebbero, a quel punto, rientrare a Firenze, ma entrò in azione proprio in quel frangente la *Kunstschutz* tedesca, formata da studiosi d'arte tedeschi, pare in genere persone colte, fini e garbate, ma che obbedivano agli ordini impartiti dagli ufficiali delle S.S.

Così furono ritrasportate a Firenze solo le opere dei depositi delle gallerie ferroviarie dell'Incisa (perché si pensava di riattivarla) di Pian della Collina (nord-est di Pistoia) e di Scarperia vicine alla cosiddetta linea Gotica. Se non si fossero mandate nei ricoveri dispersi e lontani indiscriminatamente tante opere d'arte, se fossero state in casse e quindi più facile a rimuoversi anche senza tanti riguardi, il ritrasporto a Firenze sarebbe stato più facile. E mentre i tedeschi non chiesero la consegna a loro di opere d'arte in città, ebbero buon giuoco nel votare o del tutto o in parte depositi di campagna; è difficile dire sin dove sia giunta la volontà di proteggere gli oggetti dalle offese belliche dell'esercito alleato avanzante e dove cominci la volontà di impossessarsene. E ciò rende mal certa qualsiasi azione da parte del Ministero: è arduo oggi

⁵³³*Ibidem.*

rendersi conto se convenga cercar di fare una comunicazione radio sulle opere asportate, seguita da un'intimazione di rivalsa a guerra finita sul patrimonio dei musei tedeschi o se questo possa essere un passo pericoloso.

Certamente i danni subiti dal patrimonio artistico di Firenze si preannunziano impressionanti; e cioè:

a Oliveto sottratti l'Adamo e l'Eva di Cranach degli Uffizi;

a Poppi (riscontro in corso) da 25 a 30 casse esportate - manca la cassa N. 13 (Liothard - Watteau - Magnasco - Castiglione - Reni - 2 Bellotto - manca il ritratto N. 1890 (scuola di Memling);

a Dicomano asportate 25 casse di sculture degli Uffizi;

a Barberino mancano 25 grandi disegni degli Uffizi - danni al materiale paleografico della Università di Firenze;

a Montagnana tutto asportato, fuorché 12 quadri e due casse;

a Poppiano danni alla Deposizione del Rosso (Volterra) alla Visitazione del Pontorno (Carmignano), alla Natività del Candido (Volterra)⁵³⁴.

Lo scenario, che si presentava agli occhi di Castelfranco e di tutti coloro che erano allora preposti alla tutela e al salvataggio delle opere d'arte delle gallerie e chiese fiorentine, era sicuramente preoccupante. I danni al patrimonio si preannunciavano, citando lo stesso Castelfranco, davvero "impressionanti". Ad ogni modo, riprenderemo l'argomento e analizzeremo nel dettaglio lo stato in cui si trovava il patrimonio artistico del capoluogo toscano, nel prossimo paragrafo, dove andremo a trattare nello specifico l'operato di Giorgio Castelfranco, che nell'estate del 1944 venne inviato in Toscana, insieme a Emilio Lavagnino, dalla Direzione delle Belle Arti con il compito di affiancare gli ufficiali americani nei sopralluoghi ai depositi di opere d'arte che avevano subito le razzie dei nazisti in ritirata.

4.4.1 I sopralluoghi ai depositi di opere d'arte della campagna toscana: la collaborazione tra i funzionari di soprintendenza italiani e gli ufficiali della MFAA Section

In tempo di guerra, quando i pensieri degli uomini dei Paesi in conflitto sono tutti protesi alle battaglie da vincere e ai timori che ne conseguono, all'odio, al sangue e alla morte, può apparire incoerente e fuori luogo che i comandanti degli schieramenti avversi si preoccupino della cultura e delle belle arti. Eppure, sia nello schieramento nazifascista, sia in quello alleato, forse

⁵³⁴*Ibidem.*

per la prima volta nella storia, vi furono uomini con il solo compito di impedire che il patrimonio e la cultura delle nazioni finissero a brandelli nella devastazione bellica. L'Italia fu la prima a conoscere quegli uomini, la cui missione era prendersi cura del suo patrimonio culturale e artistico in tempo di guerra.

Dean Keller⁵³⁵

Venendo allo specifico di quanto accaduto durante il secondo conflitto mondiale in Toscana, regione che interesserà ancora una volta l'operato di Castelfranco, iniziamo col constatare che, tra i circa trecento quarantacinque uomini e donne provenienti da quattordici paesi diversi, che presero parte alla *MFAA Section*, per il territorio toscano, giocò un ruolo fondamentale Frederick Hartt⁵³⁶. Emozionante è il suo libro, *Florentine Art Under Fire*, resoconto dei successi e fallimenti riportati dagli alleati nel tentativo di proteggere il patrimonio artistico della Toscana, culla del Rinascimento ⁵³⁷. Analogamente, nel suo *Final report*, redatto nel 1945 per il capitano Deane Keller, Hartt descrive e racconta il lavoro svolto dagli ufficiali della *MFAA Section* in territorio toscano tra il giugno e l'agosto 1944⁵³⁸. Via via, infatti, che le città toscane venivano liberate gli ufficiali alleati iniziarono a compiere sopralluoghi ai vari depositi dove erano state messe in sicurezza le opere delle gallerie fiorentine. Hartt giunse presso il deposito di Montegufoni il primo agosto 1944. Da quel momento il castello divenne una sorta di quartier generale dei Monuments Men impegnati sul territorio. Nei giorni successivi altri ufficiali alleati arrivarono sul posto. Tra questi il colonnello Henry Newton, il luogotenente Robert Lippman, il maggiore Ernest T. DeWald, i capitani Roderick Enthoven, A. Sheldon Pennoyer ed Ellis. Anche

⁵³⁵Edsel R.M., *Monuments men: missione Italia*, Milano, Sperling & Kupfer, 2012, p. XXI.

⁵³⁶Frederick Hartt (Boston, Massachusetts, 1914 – Washington, 1991) fu professore e rinomato studioso del Rinascimento italiano. Durante la Seconda guerra mondiale arrivò in Italia il 14 gennaio del 1944, dove dovette confrontarsi con la distruzione di opere d'arte e monumenti dai quali era rimasto affascinato durante il suo primo viaggio del 1936. Per poter dare un contributo alla salvaguardia del patrimonio italiano e prevenire ulteriori distruzioni, Hartt scrisse una lettera a DeWald, pregando di essere trasferito tra gli ufficiali della *MFAA Section*. DeWald approvò la richiesta di Hartt. Dopo il bombardamento di Firenze scrisse un rapporto sui danni riportati ai monumenti della città. Durante i primi giorni di agosto Hartt partecipò ai sopralluoghi ai depositi di opere delle gallerie fiorentine, dove, si constatò la mancanza di alcuni dipinti e sculture. Esse sarebbero state ritrovate l'anno seguente in Alto Adige. A Campo Tures e San Leonardo di Passiria, Hartt assistette Keller nelle procedure di imballaggio affinché le opere tornassero a Firenze. Hartt e Keller parteciparono alla cerimonia di restituzione tenutasi in Piazza della Signoria il 22 luglio 1945. Cfr. sito web della Monuments Men Foundation for the Preservation of Art, <https://www.monumentsmenfoundation.org/hartt-lt-frederick>, consultato l'ultima volta il 22 novembre 2020.

⁵³⁷Hartt F., *Florentine Art Under Fire*, Princeton, Princeton University Press, 1949.

⁵³⁸Dean Keller Papers, Yale University, Manuscripts and Archives, Group 1685, Box 23, Folder 50, Frederick Hartt, Final Report, Headquarters Toscana Region, AMG, MFAA Section, 8 settembre 1945.

Emilio Lavagnino e Giorgio Castelfranco giunsero sul posto, inviati dalla Direzione Generale Belle Arti, per affiancare i *Monuments Men* nei sopralluoghi ai vari depositi, in particolare presso Montagnana, Montegufoni e Poppiano. Nel frattempo, il capitano Dean Keller era impegnato nelle provincie di Grosseto e Siena, sul versante Livornese e presso Volterra. Il maggiore Norman Newton portava avanti lo stesso tipo di lavoro nella provincia di Arezzo.

Il mese di agosto a Montegufoni – scriveva Hartt – rimarrà per sempre nella memoria di coloro che vi furono connessi. Il magnifico paesaggio toscano risuonava del fragore dell'artiglieria. Commovente era il contrasto tra la bellezza dei grandi capolavori dell'arte italiana che riempivano le ville e i castelli e la battaglia che li circondava. Le bombe che cadevano tutto intorno a noi e che avrebbero potuto causare irrimediabili danni al patrimonio artistico nonostante tutte le precauzioni prese, i rocamboleschi viaggi tra carri armati, fucili, camion sotto soffocanti nuvole di polvere e il caldo violento, contribuirono a rendere quei giorni piuttosto intensi⁵³⁹.

Castelfranco arrivò il 6 agosto a Montegufoni. Il 7 fu a Montagnana, dove erano in deposito opere degli Uffizi, della Galleria Palatina degli appartamenti reali di Palazzo Pitti, quali la *Minerva e il Centauro* di Sandro Botticelli, il *Bacco* e l'*Amore dormiente* del Caravaggio. Alcuni giorni prima proprio questi e altri dipinti (in totale duecento cinquantasette) erano stati trasportati dall'esercito tedesco con camion dal rifugio di Montagnana a Marano, paese a circa venti chilometri a sud di Modena.

L'8 e il 9 agosto Castelfranco era presso la villa e il castello di Poppiano. Il 10 al castello di Oliveto (Castelfiorentino), dove erano dipinti e casse delle Gallerie, di Chiese Fiorentine e della Fondazione Horne: in tutto cento ottantanove dipinti, nove sculture e trentasette casse. Qui, oltre a Castelfranco e Cesare Fasola, quest'ultimo inviato dal CTNL (Comitato Toscano di Liberazione Nazionale), giunsero in aiuto lo stesso Hartt e il maggiore (nonché pittore e fotografo) Pennoyer. A Oliveto, infatti, la situazione rivendicava una maggiore attenzione: insieme alla Villa Bossi Pucci a Montagnana, era stato uno dei depositi oggetto dei prelievi tedeschi di fine luglio. Le opere, quindi erano state trasferite al nord⁵⁴⁰.

Abbiamo visto che, soprattutto a partire dal 1942, le opere delle gallerie e delle chiese fiorentine vennero trasportate fuori dalla città e messe in sicurezza in depositi di campagna, che fossero

⁵³⁹*Ibidem*.

⁵⁴⁰Cecconi A., *Qualcosa di utile per la ricostruzione del mio sventurato Paese. Castelfranco e la tutela del patrimonio artistico italiano tra il 1943 e il 1944*, in Castellani A., Cavarocchi F., Cecconi A., a cura di, *Giorgio Castelfranco un monument man poco conosciuto*, cit., pp. 5 – 13.

lontani dagli obiettivi di possibili attacchi aerei. In tale contesto si collocano le vicende dei depositi dell'area a sud di Firenze: la Villa di Montagnana; il Castello di Montegufoni; la Villa e il Castello di Poppiano; il Castello di Oliveto.

A partire dalle prime consegne effettuate dalla Soprintendenza sotto la guida di Giovanni Poggi nel 1942 e fino alla faticosa estate del 1944, le opere rimasero in custodia all'interno dei depositi senza correre particolari rischi se non quelli dovuti ai vari trasferimenti e trasporti effettuati in fretta, nell'emergenza della guerra e, come sottolineava Castelfranco nella sua Relazione del 1944⁵⁴¹, con imballaggi spesso non adeguati, se non addirittura inesistenti. Come scriveva ancora Castelfranco, dopo l'8 settembre 1943, i piani di salvaguardia del patrimonio dovevano essere praticamente invertiti e le opere sarebbero dovute rientrare tutte quante a Firenze⁵⁴². In realtà le cose andarono ben diversamente e il Kunstschutz prelevò un gran numero di capolavori dai depositi toscani trasportandoli nel nord Italia. La linea comune che si tentò di seguire, era quella che faceva riferimento al cosiddetto Patto di Famiglia che legava alla città di Firenze tutte le collezioni artistiche e culturali già esistenti nei musei, gallerie e biblioteche della città. Esse, appunto secondo quanto dettato nel 1737 dalla Elettrice Palatina, Anna Maria Luisa, ultima discendente del ramo granducale della famiglia Medici, non potevano e non possono essere rimosse dalla città di Firenze e dai confini dell'antico Granducato mediceo, affinché non siano sottratte al godimento spirituale dei cittadini⁵⁴³. D'altra parte Poggi, vista la disponibilità da parte del Kunstschutz tedesco, anche nell'aiutare la soprintendenza con mezzi che facilitassero il rientro delle opere a Firenze accettava "la piena e volenterosa e intelligente collaborazione che autorità militari germaniche e studiosi germanici hanno dato, affinché le collezioni già esistenti nei musei, nelle gallerie e biblioteche di Firenze fossero difese dai pericoli delle vicende guerresche, pur permanendo nella città o in località vicine più facilmente protette"⁵⁴⁴.

Scrivendo, in proposito, Poggi nel luglio del 1944 a Gerhard Wolf, console tedesco a Firenze:

“Facendo seguito ai nostri colloqui vi confermo che mi è stata particolarmente gradita l'offerta fatta per Vostro mezzo di facilitare il ritorno in città delle opere d'arte tuttora ricoverate in edifici del territorio della provincia. Sarebbe desiderabile che, compatibilmente con la disponibilità dei mezzi, alcuni rifugi venissero totalmente sgombrati: è in ogni modo

⁵⁴¹ACBB, III.6, Relazione di Giorgio Castelfranco a S.E. il Ministro [della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero], Roma, 3 ottobre 1944 (minuta).

⁵⁴²*Ibidem*.

⁵⁴³ASGF, Fondo Giovanni Poggi, lettera del 5 luglio 1944 del Podestà di Firenze a Poggi, serie VIII, n. 154.4. Cfr. Casciù S., *Anna Maria Luisa de' Medici elettrice palatina*, Firenze, Bruschi, 1993.

⁵⁴⁴*Ivi*.

indispensabile che da essi vengano tolte tutte le opere d'arte di maggior pregio che ancora vi si trovano numerose. I rifugi dai quali dovrebbero aver inizio le operazioni sono, in ordine di precedenza e di importanza, i seguenti:

MONTEGUFONI. Castello presso Montespertoli;

MONTAGNANA. Villa Bossi Pucci, presso Montespertoli;

DICOMANO, Oratorio di Sant'Onofrio;

GAGLIANO, Villa del Monte, presso Barberino di Mugello;

TORRE A CONA, Villa Rossi, presso San Donato in Collina.

A questi potrebbero seguire, se le circostanze lo permetteranno i due rifugi di Oliveto, Castello Guicciardini, presso Castelfiorentino, e Poppiano, villa e castello Guicciardini, presso Montespertoli”⁵⁴⁵.

Le intenzioni iniziali, però, non vennero sempre seguite e molte delle opere presero strade diverse da quelle che le avrebbero dovute riportare nella città a cui erano legate. Proprio per questi motivi e per avere comunque un certo tipo di controllo sul Kunstchutz, Poggi incaricò, dopo l'8 settembre 1943, Rodolfo Siviero di formare e guidare un gruppo di collaboratori, i quali avevano lo scopo di controllare, infiltrandosi come spie, i movimenti e le mosse dell'organo di salvaguardia del patrimonio tedesco.

In una lettera del 3 gennaio 1945 indirizzata alla Direzione Generale Antichità e delle Arti, Poggi, infatti, scrive:

Essendomi già valso in passato dell'opera volontaria del Dott. Rodolfo SIVIERO sia per i rapporti che dovevano intercedere tra quest'ufficio e l'ufficio tedesco di protezione delle opere d'arte, sia per indagini di carattere riservato inerenti a tentati acquisti di opere d'arte di eccezionale importanza ed inalienabili per legge, ho ritenuto opportuno di assumerlo di nuovo quale collaboratore dell'ufficio per le indagini inerenti alle opere d'arte asportate abusivamente dai tedeschi dai ricoveri in cui esse erano sistemate. L'assunzione del Dott. SIVIERO è stata fatta in relazione alla costituzione di un apposito ufficio che dovrebbe svolgere quelle indagini alle dipendenze dei servizi d'informazioni militari dell'esercito italiano, e in contatto con i comandi alleati interessati”⁵⁴⁶.

Per citare ancora una volta il nostro Castelfranco, argomentando ulteriormente rispetto al ruolo del Kunstchutz “è difficile dire sin dove sia giunta la volontà di proteggere gli oggetti dalle offese

⁵⁴⁵ ASGF, Fondo Giovanni Poggi, serie VIII, n. 154.4.

⁵⁴⁶ *Ivi*.

belliche dell'esercito alleato avanzante e dove cominci la volontà di impossessarsene"⁵⁴⁷. Diversamente da quanto espresso e sostenuto dall'amico e collega Rodolfo Siviero, col quale Castelfranco si ritroverà a lavorare presso il Central Collecting Point di Monaco durante la Missione italiana per il recupero delle opere d'arte del 1946 – 1947, Castelfranco non si schiera senza riserve dalla parte di chi era assolutamente convinto che i tedeschi avessero il solo obiettivo di razziare opere d'arte e, così, ha interpretato nel dopoguerra l'operato del Kunstschutz. Siviero, invece, ha influenzato fortemente l'opinione pubblica negli anni successivi alla guerra, essendosi egli poi votato al recupero delle opere d'arte esportate illegalmente fuori dai confini italiani intorno agli anni del conflitto mondiale e per questo aver conquistato l'appellativo di "007 dell'arte", facendo leva, però, sulla sola mala intenzione del reparto militare tedesco preposto alla tutela del patrimonio artistico – culturale dei paesi occupati⁵⁴⁸. Ci sembra importante sottolineare questa distinzione, molto significativa al fine di una valutazione storico critica delle due figure. Prendendo, quindi, come spunto di riflessione, proprio le parole di Castelfranco, che ci fanno notare quanto sottile fosse il limite tra la volontà di salvaguardare e quella di possedere il patrimonio artistico italiano da parte dei membri del Kunstschutz, andiamo a descrivere quali furono le azioni di tutela nei confronti delle opere d'arte delle gallerie fiorentine dopo l'8 settembre 1943, secondo l'apporto di ogni singolo attore coinvolto, la Soprintendenza diretta da Giovanni Poggi, il Kunstschutz e la Sottocommissione alleata MFAA.

Può risultare allora interessante procedere col riportare alcuni passaggi del rapporto di Langsdorff sui "viaggi di salvataggio di opere d'arte dalla zona del fronte presso Firenze in luglio e agosto 1944"⁵⁴⁹. Ne segue una parziale trascrizione.

"Sand i. Taufers 11.5.45 Castello di Neumelans:

La difesa delle opere d'arte fu iniziata nel settembre del 1943 in collegamento colle Soprintendenze italiane. Il compito principale fu il ritorno delle opere mobili che erano state portate, all'inizio della guerra, in ville, castelli o altri luoghi disposti dagli italiani in campagna, verso le città di Roma e Firenze dette città aperte. Ebbero così luogo circa 100 trasporti fra i quali i due da M.Cassino con 48 camions e l'azione del ricovero della galleria dell'Incisa presso Arezzo con 15 vagoni ferroviari. Furono portate dagli Abruzzi e dal Lazio a Roma malgrado il crescere del pericolo di bombardamenti aerei da parte degli Alleati; dall'Umbria le opere

⁵⁴⁷ ACBB, serie *Professional* III. 6, Relazione di Giorgio Castelfranco a S.E. il Ministro [della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero], Roma, 3 ottobre 1944 (minuta).

⁵⁴⁸ A tal proposito si vedano R. Siviero, *La difesa delle opere d'arte...*, cit. e dello stesso autore, *L'arte e il Nazismo...*, cit.

⁵⁴⁹ ASGF, Fondo Giovanni Poggi, serie VIII *Protezione antiaerea*, n. 154.4.

importanti furono portate ad Assisi sulla cui neutralità erano in corso delle trattative. Dalla Toscana verso località sicure nei dintorni di Firenze.

Coll'avvicinarsi del fronte a Firenze e le conseguenti difficoltà del trasporto, le autorità italiane pregarono di desistere dall'ulteriore trasporto dai dintorni di Firenze. Esse pensavano che un caso fortunato avrebbero potuto far deviare la guerra e risparmiare dalla distruzione le opere rifugiate in Val di Pesa (a sud-ovest) e in Mugello (a nord) di Firenze. In alcuni casi ebbero fortuna, in altri invece, alcune località dove si trovavano opere importanti d'arte fiorentina ed archeologiche vennero proprio a trovarsi gravemente in pericolo.

Così mi giunse il 22.7.44 un ordine del Comando Generale dell'Esercito Germanico in Italia, Generale Wolff, riguardante le opere d'arte in pericolo, che appartenevano alle Gallerie Uffizi e Pitti, e che io dovevo salvare. Veniva in questo modo accentuata in modo speciale la natura culturale del nostro incarico.

[...]

Viaggio di salvamento di quadri delle Gallerie Uffizi e Pitti 7.8 - 14.8.44

Nell'avvicinarsi del fronte verso Firenze furono scoperte dalle truppe delle opere d'arte in due occasioni. Si trovavano il Val di Pesa a circa 30 km sud-est di Firenze. Esse erano state portate a suo tempo dalle autorità italiane nel Castello dei Guicciardini ad Oliveto vicino a Castelfiorentino per proteggerle da attacchi aerei. Si trattava di pitture, da chiese fiorentine, non imballate. Importanti dipinti degli Uffizi e della Galleria Pitti erano stati portati a Montagnana presso Montespertoli nella Villa Bossi Pucci. Dato che il fuoco delle artiglierie nemiche, come ebbi a constatare personalmente il 17 luglio ad Oliveto, aveva già raggiunto il castello Guicciardini, il Comandante delle I.R.71 motorizzate, Col. Krueger aveva fatto caricare su 2 camion pitture delle chiese fiorentine e le aveva fatte portare da un ufficiale a Firenze. Esse furono solennemente consegnate ai direttori della Galleria Pitti e questa consegna fu a suo tempo pienamente riconosciuta dalla stampa.

Il rimanente dei tesori artistici che erano nel castello li feci trasportare dal custode nella cantina protetta del castello dato che noi, in seguito ad ordine della stessa sera di lasciare Oliveto, non potevano oltre proteggerli. Due quadri di Cranach "Adamo ed Eva" li potei personalmente salvare e li portai a Sand i.Taufers.

Allo stesso tempo, in seguito ad un ordine di spostamento, un altro gruppo di truppe, il 362 I.D. al comando del Gen. Greiner, aveva potuto caricare 260 quadri dal deposito di Montagnana appartenenti alle gallerie Uffizi e Pitti, e depositati nella villa Bossi-Pucci e, attraverso il passo della Porretta, portarli a Merano sul Panaro presso Bologna. I soldati offrirono ai vescovi di Modena e Bologna di prendere in consegna le opere onde metterle al riparo della protezione accordata alle chiese. Queste autorità si rifiutarono incomprensibilmente di accettare tale consegna e non sembrarono nemmeno dell'idea di darne avviso ai soprintendenti italiani. Io quindi, in considerazione che la zona di Marano era percorsa da

bande, feci cautamente caricare i quadri dalle truppe su 8 camions e li portai al sicuro nel Nord a San Leonardo di Passiria. [...] Deve essere menzionato che alcuni quadri hanno subito lievi danni in seguito al trasporto da parte delle truppe che sono state però giudicate insignificanti dalle autorità italiane che le hanno ispezionate”.

Abbiamo voluto riportare qui il rapporto di Langsdorff così da dare testimonianza del ruolo degli ufficiali tedeschi nella protezione del patrimonio toscano⁵⁵⁰. Sebbene, infatti, la responsabilità degli ufficiali nazisti siano tangibili alla luce delle vicende che toccarono le opere prelevate dai rifugi toscani, emerge il carattere di non sistematicità di tali razzie⁵⁵¹.

Per un quadro più dettagliato delle vicende e delle opere d'arte che furono oggetto dei prelievi da parte dell'esercito nazista, si rimanda all'appendice del presente elaborato dedicata ai depositi di opere d'arte in Toscana durante la Seconda guerra mondiale, selezionandone i casi più significativi, vale a dire quelli menzionati da Castelfranco nella succitata relazione dell'ottobre 1944.

⁵⁵⁰Cfr. Klinkhammer L., *Die Abteilung...*, cit.; Fuhrmeister C., Griebel J., Klingen S., Peters R. (hrsg.), *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943-1945*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2012; Cavarocchi F., *Ricerche e restituzioni delle opere d'arte sottratte dai nazisti: il caso italiano (1945-1950)*, in “Il Mulino – Rivisteweb”, fasc. 4, ottobre-dicembre 2018.

⁵⁵¹Oltre alle già citate testimonianze di Frederick Hartt e Giorgio Castelfranco, hanno dato conto delle vicende anche il soprintendente Giovanni Poggi in una sua dettagliata relazione del 24 ottobre 1944 e Cesare Fasola, funzionario della Soprintendenza fiorentina, in una sua preziosa pubblicazione del 21 aprile 1945: Fasola C., *Le gallerie di Firenze e la guerra, con l'elenco delle opere d'arte asportate e 30 tavole fuori testo*, Firenze, 1945.

5. La ricostruzione dei beni distrutti dalla guerra e le operazioni di recupero delle opere trafugate

5.1 Giorgio Castelfranco reggente la Direzione Generale presso Salerno: il reintegro nell'amministrazione delle Belle Arti e la ricostruzione dei monumenti

A partire dall'ottobre 1944, l'Associazione nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra e, dal 1955, Italia Nostra, entrambe presiedute nel loro primo periodo di esistenza da Umberto Zanotti Bianco⁵⁵², ebbero il ruolo di promuovere la conoscenza e di raccogliere fondi per il restauro e la ricostruzione del patrimonio monumentale italiano. La funzione svolta da queste associazioni e dagli uffici periferici dello stato, tra cui le soprintendenze, svela quale ruolo importante ebbe il ripristino dei monumenti nel processo di ricostruzione dell'identità del popolo italiano⁵⁵³.

Nel presente paragrafo andremo a indagare proprio quello che fu il ruolo degli attori di una prima ricostruzione del patrimonio danneggiato dal conflitto. Tra questi, infatti, vi fu anche Giorgio Castelfranco, il quale, prima ancora di contribuire attivamente alla mappatura dei danni che i monumenti e il patrimonio in generale avevano subito, giocò un ruolo fondamentale nella ricostruzione dell'amministrazione delle Belle Arti. Obiettivo di questa parte di elaborato è, infatti, quello di mettere in luce l'importanza delle relazioni che Castelfranco riuscì ad allacciare e stringere durante la reggenza alla Direzione delle Belle Arti sotto il Governo Badoglio. Da quello che era stato un isolamento forzato, che aveva visto lo stesso Castelfranco escluso da ogni dibattito nel campo dell'arte e che gli aveva tolto qualsiasi possibilità di dare il proprio contributo di studioso e funzionario alla tutela del patrimonio, Castelfranco si ritrova protagonista al centro di una rete di relazioni tutta da ricostruire, come da ricostruire era il tessuto artistico, culturale e monumentale italiano.

Si inserisce, dunque, in tale scenario storico e politico, la reggenza di Castelfranco alle Belle Arti nella primavera del 1944. È stato possibile ricostruire il mandato e l'operato di Castelfranco in

⁵⁵²Umberto Zanotti Bianco (Canea, Creta, 1889 - Roma 1963) si dedicò particolarmente al Mezzogiorno italiano, in onore del quale fondò la "Società Magna Grecia" (1921), che aveva come obiettivo la raccolta di fondi per gli scavi archeologici della zona. La sua scoperta più celebre, in campo archeologico, fu quella del tempio di Era Argiva alla foce del Sele. Nel 1955 diventò il primo presidente di Italia Nostra. Nominato nel secondo dopoguerra Senatore a vita lavorò fino alla fine a favore della tutela del patrimonio culturale italiano. Cfr. La scheda dedicata al primo presidente di Italia Nostra, Umberto Zanotti Bianco, www.italianostra.org e Zanotti Bianco, Umberto in Treccani Enciclopedia online, <https://www.treccani.it/enciclopedia/umberto-zanotti-bianco/>, consultati l'ultima volta il 22 novembre 2020.

⁵⁵³Cfr. Treccani G. P., *Ferite di guerra: il recupero del patrimonio in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in «Ananke», gennaio 2011, cit. pp. 9-11.

questo frangente grazie alla documentazione conservata presso il suo archivio personale, oggi alla Biblioteca Berenson di Villa I Tatti, ma anche in virtù della consultazione dei documenti raccolti presso l'Archivio Centrale dello Stato.

[...] 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, ma mi son posto in condizione di far qualcosa di utile per la ricostruzione del mio sventurato Paese⁵⁵⁴.

Così scriveva Giorgio Castelfranco nella sua relazione dell'ottobre 1944 indirizzata all'allora ministro della Pubblica Istruzione, Guido De Ruggiero, accennando poi solo in parte e sinteticamente a quello che fu il contributo che egli dette alla ricostruzione del Paese, partendo proprio dalla ricostruzione e dal recupero del patrimonio storico-artistico e monumentale italiano danneggiato o disperso durante il conflitto.

Dopo la firma dell'armistizio di Cassibile, infatti, le minacce al patrimonio storico-artistico non arrivarono più solamente dal cielo, in conseguenza dei pesanti bombardamenti alleati, ma anche da quelle che molto spesso sono state definite razzie selvagge perpetrate dai nazisti in ritirata. Esse furono sicuramente selvagge evacuazioni di opere d'arte, eseguite nei concitati momenti della ritirata dell'esercito tedesco, spinto dall'avanzare degli Alleati verso nord. Obiettivo primario del *Kunstschutz*, e motivo principale per cui fu creato, era la salvaguardia del patrimonio e con questo obiettivo, probabilmente, vennero eseguite le evacuazioni dei depositi incontrati lungo il tragitto, senza, però, seguire un vero e proprio criterio di selezione se non quello che i mezzi di trasporto a disposizione imponevano. Molto spesso, quindi, si scelse di prendere o lasciare le opere a seconda delle loro dimensioni e della loro trasportabilità. Ma di questo aspetto tratteremo ampiamente nel paragrafo che segue, ponendo particolare attenzione alle vicende che interessarono i depositi di opere d'arte della Toscana.

Lo spostamento delle truppe tedesche verso il nord Italia, fece registrare azioni incontrollate come l'incendio e la distruzione degli archivi napoletani⁵⁵⁵ da parte delle truppe tedesche in ritirata o episodi di evacuazioni dietro alle quali mal si celavano intenzioni vere di furto. Episodi come quelli perpetrati dalla Divisione Hermann Göring volte ad appropriarsi le opere che erano state messe in

⁵⁵⁴ACBB, III.6, Relazione di Giorgio Castelfranco a S.E. il Ministro [della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero], Roma, 3 ottobre 1944 (minuta).

⁵⁵⁵Sulle vicende che colpirono il patrimonio napoletano si vedano Molajoli B., *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli, Soprintendenza alle Gallerie, 1948 e Maiuri A., *Taccuino Napoletano*, Napoli, Vajro, 1956.

sicurezza nel deposito all'interno dell'Abbazia di Montecassino, per regalarle al titolare della Divisione che ne prendeva il nome, in occasione del suo compleanno. Delle questioni relative alla restituzione di queste opere all'Italia, avvenuta nel 1947, tratteremo, invece, nei paragrafi a seguire, descrivendo il ruolo che ebbe Castelfranco durante la prima Missione italiana per il recupero delle opere d'arte in Germania.

All'interno del deposito di Montecassino erano state messe in sicurezza numerose opere provenienti dai musei napoletani. “A queste opere vanno aggiunte quelle che la Soprintendenza alle Gallerie di Napoli aveva prese in consegna dalla Mostra d'Oltremare e che provenivano da altri musei”⁵⁵⁶. Avvertito il rischio di un bombardamento alleato proprio su Montecassino, che si trovò ad essere vicino alla linea di combattimento, già durante i primi giorni di ottobre del 1943, due ufficiali della Divisione Göring comunicavano all'abate che le opere ricoverate all'interno dell'abbazia dovevano essere trasportate a Roma. All'interno dell'Abbazia, tra l'altro, all'avvicinarsi del fronte, avevano trovato rifugio molti sfollati provenienti dalle zone limitrofe. I due ufficiali consigliavano di abbandonare e sgombrare l'abbazia. L'accordo tra le Soprintendenze italiane e la Santa Sede, che prevedeva la possibilità di trasportare e mettere in sicurezza gran parte del patrimonio artistico in Vaticano, non era ancora stato siglato⁵⁵⁷. Quindi, l'ipotesi iniziale, di trasportarvi tutto il materiale di Montecassino, risultò essere inattuabile. Ad ogni modo, il materiale che si trovava all'interno dell'Abbazia, quindi non solo le opere dei musei napoletani e della Mostra d'Oltremare, ma anche il patrimonio archivistico, artistico e bibliotecario dell'abbazia stessa, veniva rimosso da Montecassino nel novembre del 1943 e trasferito nei pressi di Spoleto. Da qui, gran parte del materiale, soprattutto archivistico e librario, veniva trasportato a Roma e, successivamente, messo in sicurezza presso la Biblioteca Apostolica Vaticana. Nel frattempo, infatti, l'accordo tra Soprintendenze e Vaticano era stato raggiunto.

Il trasporto in Vaticano e le cerimonie di consegna delle opere, rappresentarono, per parte tedesca, una grande operazione propagandistica, contro i “barbari” Alleati che poi, effettivamente, distrussero l'abbazia con il durissimo bombardamento del 15 febbraio 1944. Le opere che erano giunte a Roma a gennaio del 1944 furono consegnate ai funzionari italiani dell'Amministrazione delle Belle Arti, tra cui Emilio Lavagnino, Aldo de Rinaldis e Giulio Carlo Argan. La consegna fu fatta a casse chiuse e in assenza di verbali che potevano permettere immediati controlli e raffronti.

⁵⁵⁶Molajoli B., *Musei ed opere d'arte...*, cit., p. 126.

⁵⁵⁷Cfr. De Angelis M. A., *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 Ghibaudi C., a cura di, *Brera e la guerra...*, cit, pp. 135-45.

Quando, nel luglio 1944, i funzionari della *Monuments, Fine Arts and Archives (MFAA) Section*, poterono esaminare il contenuto delle casse, registrarono la mancanza di capolavori quali la Danae di Tiziano del Museo di Capodimonte, bronzi classici e un gran numero di ori provenienti da Pompei ed Ercolano. Essi erano stati sottratti a Spoleto e destinati a Göring come omaggio da parte dei suoi uomini per il suo compleanno⁵⁵⁸.



La Badia di Montecassino. Documenti e volumi trasportati in Vaticano, in “La Nazione”, 18 dicembre 1943, p. 2, digitalizzazione del quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.

⁵⁵⁸Per ulteriori approfondimenti riguardanti i fatti e il salvataggio delle opere d'arte conservate nell'Abbazia di Montecassino prima dei bombardamenti alleati che la rasero al suolo il 18 febbraio 1944, si veda, tra la bibliografia disponibile: Grossetti E., Matronola M., *Il bombardamento di Montecassino* Pubblicazioni Cassinesi, 1988; Klinkhammer L., *Distruggere o salvare l'arte: i tedeschi in Campania lungo la linea Gustav a Montecassino*, in “Poloniaeuropa”, n. 1, 2010; Tasciotti N., *Montecassino 1944 – Errori, Menzogne e provocazioni*, Castelveccchi Editore, 2013; Gentile B., Bianchini F., *I misteri dell'Abbazia: la verità sul tesoro di Montecassino*, Firenze, Le lettere, 2014.

Il "Nettuno", del Tiepolo è stato trafugato dai nazisti

Ieri nel pomeriggio il Presidente del Comitato tecnico amministrativo del Palazzo Ducale ha voluto intrattenere i rappresentanti della stampa sulle vicende del prezioso dipinto di G. B. Tiepolo «Nettuno» che offre i doni del mare, già nella sala delle Quattro Porte in Palazzo Ducale, emigrato nel 1940 a Napoli alla Mostra delle Terre d'Oltremare, e del quale ora non si hanno, come abbiamo pubblicato, più notizie. Ripetiamo le delucidazioni avute:

Alla Mostra delle Terre d'Oltremare, organizzata a Napoli nella primavera del 1940, v'erano due sezioni distinte, ciascuna con uno speciale comitato, quella cioè Retrospettiva, comprendente opere che in qualche modo ricordavano le terre d'Oltremare, e quella delle Repubbliche Marinare. Per entrambe tali sezioni furono inviati da Venezia dipinti, codici e altri oggetti d'interesse storico-artistico appartenenti al Palazzo Ducale, alle Gallerie, al Museo Orientale, ai Musei Civici ecc.

Mentre le tele di Giandomenico Tiepolo della Chiesa del Frari vennero prestate per la Mostra Retrospettiva, il dipinto di Giambattista Tiepolo con «Nettuno e Venezia» nonché gli altri del Palazzo Ducale andarono alla sezione delle Repubbliche Marinare, e ciò può spiegarsi come non figurassero insieme nel catalogo fatto a Napoli.

Quel che è certo è che il dipinto del Tiepolo fu inviato con gli altri del Palazzo Ducale a Napoli il 10 aprile 1940 e consegnato, regolarmente alla Mostra d'Oltremare, che ne rilasciò ricevuta provvedendo anche all'assicurazione.

Ora risulta che mentre molte opere già alla Mostra d'Oltremare si tro-

vano tuttora nel deposito di Mercogliano presso Avellino altre vennero trasferite a Montecassino, poi a Roma, ove infatti si trovano attualmente i dipinti di Giandomenico Tiepolo della Chiesa del Frari. Il Tiepolo del Palazzo Ducale non risulta però né a Mercogliano né a Roma e già nella estate scorsa gli Uffici del Governo Alleato se ne occupavano: sembra che facesse parte di un gruppo di opere apportate da Montecassino dai tedeschi. Nel febbraio u. s. il Ministero comunicò che il suddetto dipinto, andato disperso, si stava tuttora cercando a cura della Sottocommissione Alleata delle Belle Arti e dell'Ufficio recupero opere d'arte istituito a Roma.

Le vicende del dipinto

A queste dichiarazioni aggiungiamo le misure del dipinto, m. 1,35 per 2,75. Prima d'essere mandato a Napoli il quadro era stato assicurato per 700 mila lire. Anche un'altra tela di quelle spedite a Napoli manca all'appello, cioè un quadro di Spiridione Zerbini «Rivista a Santa Maria» della Pinacoteca Querini Stampalia, tela però di assai scarso valore. Sempre in argomento d'arte si annunzia prossimo il ritorno in sede del gruppo di preziosi dipinti delle Gallerie di Venezia mandati in un primo tempo nelle Marche durante la guerra e poi passati in Vaticano.

Dal nostro Ufficio di corrispondenza romano riceviamo in proposito quanto segue: «Ci siamo rivolti al capo dell'Ufficio recupero opere d'arte del Ministero dell'educazione nazionale, un ufficio al quale il Governo italiano e gli Alleati hanno affidato il compito di rintracciare le o-

pere d'arte italiane scomparse nel vortice della guerra. Il capo dell'ufficio, il capitano Siviero, ci ha chiarito la chiave del mistero: il «Nettuno» è caduto vittima delle razzie tedesche. «Non vi è alcun dubbio che il «Nettuno» si trovava a Napoli allo scoppio della guerra, ci ha detto il cap. Siviero. Noi seguiamo con la maggiore attenzione le vicende di questa preziosa tela: l'abbiamo iscritta nell'elenco delle opere maggiori di cui con cura cerchiamo di seguire le tracce. E vogliamo sperare che essa avrà una sorte non dissimile dalla «Ninfa Egeria» di Claude Lorraine che abbiamo proprio in questi giorni rintracciata in Svizzera, presso Lugano, dove era finita dalle mani dei tedeschi, i quali l'avevano sottratta ad una galleria italiana. Ma fino a questo momento le nostre notizie sul «Nettuno» di arrestano all'attimo in cui il Tiepolo fu tolto dal deposito sotterraneo di Montecassino, dove era stato trasferito nel 1943».

Una teatrale cerimonia

— E perchè a Montecassino? «Quando nel 1943, ha spiegato il cap. Siviero, Napoli cominciò ad essere colpita con massicci bombardamenti aerei, la Sovrintendenza alle Belle arti napoletana mosse alla ricerca di un asilo per le tele proprie e quelle delle altre gallerie ad essa affidate. Nulla in quel momento poteva sembrare più protetto materialmente e giuridicamente dell'Abbazia di Montecassino, e infatti molte centinaia di tele furono trasferite da Napoli all'Abbazia dove rimasero custodite. Venne la fine del 1943. Lei ricorda benissimo che allora la guerra si avvicinò minacciosamente alla rocca benedettina. Questa divenne un fortillio e ad un certo momento, nel gennaio 1944, l'alto comando tedesco annunciò di voler sottrarre alla distruzione i tesori d'arte custoditi lassù. Una colonna di automezzi militari trasferirono da Montecassino a Roma centinaia di casse contenenti opere d'arte che, dopo una teatrale cerimonia in piazza Venezia a Roma, furono affidate in consegna alle autorità vaticane. Non tutto quanto si trovava custodito nel sot-

terranei dell'abbazia fu portato a Roma, ma fra le tele trasferite c'era il «Nettuno».

Il «Nettuno» non giunse in Vaticano: scomparve durante il viaggio. La sua mancanza fu constatata dall'ufficio recupero già nella prima ricognizione fatta in Vaticano subito dopo la liberazione di Roma e dai documenti risulta chiaramente la circostanza della partenza della cassa contenente il Tiepolo dall'Abbazia. Non abbiamo pertanto nessun dubbio che il «Nettuno» sia stato razzato. Cerchiamo ora di ritrovarlo e lo stiamo cercando da tempo in Germania, in paesi dove vi fu la dominazione tedesca e anche in Svizzera, dove molte opere razziate dai tedeschi in Italia sono state ritrovate. Ma finora nessuna traccia positiva. Le nostre notizie si arrestano al momento in cui l'autocolonna tedesca ricca di tesori d'arte lasciò il cenobio benedettino».

Il congedo assoluto a 45 anni

Roma, 15 aprile

Il ministro della guerra ha presentato alla Consulta un provvedimento di legge con il quale il limite di età per il collocamento in congedo assoluto per i militari di truppa viene ridotto da 55 a 45 anni. La norma non sarà applicata, oltre che agli ufficiali, ai militari vincolati da obblighi speciali.

Le lezioni nelle avranno termine

Roma, 15 aprile

Il Ministero della pubblica istruzione comunica: A rettifica di notizie discordanti pubblicate da alcuni giornali, si comunica che, in conformità di disposizioni già da tempo impartite, le lezioni negli istituti d'istruzione media avranno termine quest'anno il giorno 15 giugno.

Una giornata di preghiera

per la Costituente

Roma, 15 aprile

L'ufficio generale dell'Azione cattolica italiana ha inviato agli uffici diocesani un'importante circolare nella quale, è detto che, come comizi del 2 giugno «si apre un periodo decisivo per la storia del popolo italiano, anche sotto l'aspetto religioso e morale, perchè la Costituzione che esso deve darsi, segnando le linee fondamentali di suo assetto etico-giuridico, fissa il suo avvenire spirituale, a seconda che prevalranno o meno forze ispirate alle sue tradizioni di libertà di cristianesimo».

Infine l'Azione cattolica deve i

ambole...

sa. Solamente, quando il ragazzo verrà liberato e si congederà dal padre, questi, ormai sicuro di non sfuggire alla morte, lo incaricherà di dire alla mamma di proseguire il suo lavoro, di creare, con esso, una piccola azienda per provvedere al sostentamento della giovane famiglia.

Nell'animo sfiducioso della donna, tale raccomandazione si convertirà in un voto, nel caso che «lui» si salvi.

A un anno di distanza, il voto si scioglie. Le bambole che Ginetta Ponti ha eseguito, e con cui il Centro delle Arti ha organizzato una esposizione nella bella sede di Palazzo Vendramin Calergi, saranno vendute a scopo benefico in favore dei marinaretti della Nave Scuola «Scilla». I veneziani non hanno dimenticato la bella nave che era ormeggiata alle Zattere; i suoi alberi, le sue sarti, i suoi ponti, dove sciamava disciplinata e festosa la bella forma di ragazzo: questa specie di collegio vagante, garrulo come un grande pioppo a primavera. Il fascismo la disciolse, l'assorbì nelle sue istituzioni spogliandola del suo particolare significato, privando Venezia di una delle sue note caratteristiche a cui il popolo era affezionato, e che pareva simbolizzare con freschezza, tutta la gloriosa vita della sua marina mercantile. Per opera di un Comitato riordinatore, i marinaretti della nave Scilla riavranno la loro tipica sede, e l'istituzione stessa potrà avere, in seguito, importanti sviluppi nell'interesse dei giovani destinati a percorrere la carriera mercantile di cui ereditarono, dai loro padri, l'esempio, e l'orgogliosa passione, spesso suggellata con la morte.

Le bambole di Ginetta Ponti sono il battesimo di questa ripresa: e sono, ne siamo convinti, anche il sorridente augurio.

Teresa Sensi

La difficile gestione del patrimonio artistico, culturale e monumentale, dopo lo sbarco alleato in Sicilia, risultava essere conseguenza dell'assetto politico in cui si trovava tutta la penisola italiana. In particolare, il Sud Italia, dove si trovò nuovamente ad operare Giorgio Castelfranco, era territorio militare occupato, gestito, per quanto riguarda le pratiche civili, dall'Allied Military Government of Occupied Territory, divenuto poi Allied Military Government (AMG) in seguito all'armistizio di Cassibile. In questo frangente, la protezione del patrimonio artistico, nei territori che venivano via via liberati, era appannaggio delle soprintendenze e alla loro capacità di collaborare con gli ufficiali della *MFAA Section* affidati al territorio di competenza. In seguito al trasferimento del governo da Brindisi a Salerno, l'11 febbraio 1944, veniva nominato un nuovo Consiglio dei Ministri e il dicastero dell'Educazione Nazionale affidato a Giovanni Cuomo⁵⁵⁹.

Nel settembre del 1943 Castelfranco era riuscito a raggiungere Schiavi, e da qui, il 7 novembre successivo attraversava il fronte per giungere a Taranto. Pochi giorni dopo, il 19, Badoglio lo riassunse nell'Amministrazione. Castelfranco iniziò quindi a lavorare presso il Provveditorato degli Studi di Bari dal 1° dicembre 1943⁵⁶⁰. Trovandosi qui, venne chiamato da Cuomo per prendere la reggenza della Direzione generale Antichità e Belle Arti, con sede a Salerno (Palazzo di Giustizia)⁵⁶¹ a partire dal 10 febbraio 1944⁵⁶². In qualità di Direttore generale reggente, Castelfranco doveva occuparsi principalmente del censimento dei danni dalla guerra al patrimonio artistico dell'Italia meridionale, compiendo numerosi viaggi e sopralluoghi in tutta la zona compresa tra

⁵⁵⁹Giovanni Cuomo (Salerno, 1874 – 1948), caduto il fascismo, fu nominato commissario prefettizio del comune di Salerno, carica che tenne dal 24 agosto 1943 fino all'11 gennaio 1944. Dopo la firma dell'armistizio di Cassibile, trasferitosi il governo Badoglio a Brindisi, nell'impossibilità per i ministri in carica di raggiungere la sede, venne stabilito di nominare dei sottosegretari di Stato a cui attribuire temporaneamente tutti i poteri inerenti alle funzioni di ministro. Cuomo fu nominato sottosegretario all'Educazione nazionale, quindi, l'11 febbraio 1944, contestualmente al trasferimento della sede del governo da Brindisi a Salerno, fu nominato ministro, restando in carica fino al 17 aprile, sotto il Primo Governo Badoglio. Cfr. D'Auria E., *Cuomo Giovanni*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 31, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Roma 1985, pp.402 – 404.

⁵⁶⁰ACBB, III.5, lettera di Giovanni Cuomo a Giorgio Castelfranco: “Sono lieto di comunicare alla S.V. che, in esecuzione delle recenti disposizioni che abrogano le leggi razziali, ho disposto con provvedimento in corso la Sua riassunzione nel ruolo del personale dei monumenti, musei, gallerie e scavi d'Antichità di questo Ministero, a decorrere dal 1° dicembre 1943. Dalla stessa data la S.V. viene comandato a prestar servizio nell'Amministrazione Centrale del Ministero”, Salerno, 18 febbraio 1944. Precisa inoltre Cuomo in un'altra comunicazione a Castelfranco: “Le comunico che dal giorno 1° dicembre 1943 e fino a nuovo avviso Ella è considerata in missione nella sede del Ministero fin quando lo stesso non rientri nella Capitale”, *ivi*, Salerno, 7 marzo 1944.

⁵⁶¹ACBB, III.4, lettera di Giorgio Castelfranco al Maggiore Ward-Perkins, Salerno, 7 marzo 1944.

⁵⁶²ACBB, III.4, chiarimenti inviati, da Giorgio Castelfranco al Ministero della Pubblica Istruzione, circa il suo operato come reggente alla Direzione generale Antichità e Belle Arti, Roma, 24 gennaio 1945.

Salerno e Napoli⁵⁶³. Nel marzo 1944 Castelfranco fu impegnato in quotidiani viaggi di ispezione al patrimonio artistico tra Napoli, Paestum, Eboli; controllò in modo capillare che le autorità alleate militari non requisissero musei, scuole d'arte, biblioteche e locali delle soprintendenze, così logisticamente e simbolicamente vitali per la ripartenza delle attività dell'Amministrazione della Pubblica Istruzione.

Tra i compiti di Castelfranco, vi furono anche piccoli interventi di recupero e consolidamento del patrimonio architettonico, duramente danneggiato dagli eventi bellici, di raccolta e conservazione di frammenti. La difficile situazione in cui si trovò a operare Castelfranco nel sud Italia, non permisero interventi di grande portata. Ciononostante, egli espresse il suo parere in fatto di restauro postbellico. Ritenendo, infatti, che l'entità dei danni fosse troppo imponente, rifiutava l'ipotesi di procedere seguendo rigidamente le norme sul Restauro⁵⁶⁴ e i principi consolidati in tempo di pace. I principi normativi in tema di restauro allora vigenti erano stati codificati nella *Carta italiana del restauro* del 1932, redatta dal Consiglio superiore per le antichità e le belle arti, raccogliendo le raccomandazioni della Conferenza di Atene del 1931. Parte di queste teorie furono riprese nelle *Istruzioni per il restauro dei monumenti* redatte in seguito al primo Convegno dei Soprintendenti tenutosi a Roma nel 1938⁵⁶⁵, che tra i principi fondamentali annoveravano la limitazione dei restauri imitativi in stile. D'altra parte, tali principi e teorie furono messi in crisi alla luce degli eventi bellici del conflitto mondiale⁵⁶⁶. Affermerà, infatti, Guglielmo De Angelis D'Ossat⁵⁶⁷, in occasione del V Congresso Nazionale di Storia dell'Architettura, che ebbe luogo a Perugia nel 1948:

Un tragico fenomeno, di così grande portata da poter essere addirittura definito cosmico [...] non poteva non far riflettere le persone di cultura e gli uomini di azione sull'opportunità di

⁵⁶³ACBB, III.4, lettera di Giorgio Castelfranco a S.E. il Ministro [della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero], Salerno, 2 aprile 1944.

⁵⁶⁴Elaborate dal Consiglio Superiore delle antichità e Belle Arti nel 1931 e rimaste allo stato di disposizioni interne per l'attività dell'amministrazione, esse furono oggetto di esame e di discussione al 1° Convegno dei Soprintendenti, tenuto a Roma nel luglio del 1938. In occasione del Convegno si propose anche la creazione di un Istituto Centrale per il Restauro delle opere d'arte. Per quanto concerne la politica di tutela del patrimonio storico artistico attuata dal Ministro del Governo Fascista, Giuseppe Bottai, si rimanda al primo capitolo del presente elaborato. Cfr. Cazzato V., a cura di, *Istituzioni e politiche culturali...*, cit.

⁵⁶⁵Serio M., *Introduzione* a Cazzato V., a cura di, *Istituzioni e politiche culturali...*, cit., pp. 217 e ss.

⁵⁶⁶Ceschi C., *Teoria e storia del restauro*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1970, p. 168.

⁵⁶⁷Guglielmo De Angelis D'Ossat fu Direttore Generale delle Antichità e Belle arti dal 1947 al 1960.

continuare ad applicare il consueto metro e a lasciare inalterati i principi posti a base, negli ultimi decenni, dei normali restauri in edifici di carattere monumentale⁵⁶⁸.

In alcuni casi il sentimento di sconforto di fronte alle ingenti distruzioni fu tale da indurre alcuni intellettuali a non proporre altro che la conservazione delle sole rovine. Tale visione pessimistica, di eco ruskiniana, venne superata con la necessità di riprendere le diverse attività e il desiderio di tornare alla normalità⁵⁶⁹. La tendenza fu quella di applicare delle deroghe alle Carte e ai Principi enunciati negli anni Trenta: principi e metodi venivano messi in discussione e si affacciava l'esigenza di una nuova rifondazione teorica⁵⁷⁰.

Prevalse, cioè, l'idea di ricostruire le città e i loro monumenti in maniera estesa e in stile⁵⁷¹.

Castelfranco era tra quelli a favore di restauri di ripristino piuttosto che al perseguimento di criteri di distinguibilità⁵⁷². Per questo, pur non avendo compiuto veri e propri restauri durante il breve periodo della reggenza, dovette comunque difendersi da alcune polemiche esplicitate nei confronti del proprio operato. Egli rispose a queste polemiche in un articolo su *Il restauro dei monumenti*⁵⁷³.

⁵⁶⁸De Angelis D'Ossat G., *Danni di guerra e restauro dei monumenti*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura. Perugia 23 settembre 1948*, Nocchioli, Firenze 1957, p. 15.

⁵⁶⁹De Angelis d'Ossat, *Danni di guerra*, Roma, Danesi Editore, 1952, pp. 2-3.

⁵⁷⁰Treccani G. P., *La ricostruzione narrata. Esperienze e tesi negli scritti di restauro d'architettura nel Dopoguerra*, in De Stefani L., Coccoli C., a cura di, *Guerra monumenti ricostruzione...*, cit.

⁵⁷¹Cfr. Pane R., *Architettura e arti figurative*, Venezia, Neri Pozza, 1948.

⁵⁷²Russo Krauss G., *L'alba della ricostruzione. Tutela, restauro, urbanistica negli anni della direzione generale di Ranuccio Bianchi Bandinelli (1944-1948)*, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2016, p. 50.

⁵⁷³Castelfranco G., *Il restauro dei monumenti*, in "Domenica", 29 ottobre 1944. Per un'ulteriore testimonianza

Il restauro dei monumenti

Signor Direttore,

Giuliano Briganti nel suo articolo *Il restauro dei monumenti* apparso nel dodicesimo numero di *Cosmopolita* mi accusa (alludendo riconoscibilmente a me, ma non nominandomi) di aver pugnato alle spalle, mentre reggevo a Salerno la Direzione Generale delle Arti, i moderni criteri di *soverità del restauro*.

Egli è stato (e da chi?) informato male sulla mia attività di ufficio, attività che io non posso lasciar pubblicamente denigrare e debbo ricorrere a pubblica doverosa rettifica.

E' bene quindi si sappia:

1) io non ho emanato norme generali ma ho impartito disposizioni strettamente relative ai lavori di restauro che andavano intrapresi nei prossimi mesi.

2) nel caso (e grazie a Dio non avvenne) che la capitale fosse rimasta a Salerno e il peso della Direzione Generale su di me, mi sarei ben reso conto, progetto per progetto, se le indicazioni date ai miei colleghi della Sicilia incontravano all'atto pratico difficoltà insormontabili o comunque sconsigliabili.

3) al Soprintendente ai monumenti di Catania scrivevo:

"In questo primo periodo saran più che altro da farsi opere di consolidamento, di rifacimento 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 o di colonne, cornici, stipi etc., raccomando — anche a costo di maggiori spese — la più fine esecuzione, il rimpiego, fin dove è possibile, di frammenti e materiali originali, tufo o di pietrami e mattoni uguali agli antichi e, infine, la massima cura nelle murature, nelle stuccature etc."

Nessuna *magniloquenza parossistica* quindi nessun ritorno ai metodi di Viollet-le-Duc.

In linea di massima ritengo però che quando l'opera d'arte è menomata nella sua realtà concreta, cioè nella sua materia, qualunque materiale vi si rimetta per saturare le ferite rientra inevitabilmente nell'immagine di essa e bisogna cercar, sì, che la sutura non confonda la immagine artistica, ma nemmeno che la deformi. Nelle architetture, che soggiacciono alla prima impellente necessità di stare in piedi, bisogna quindi vedere, oggettivamente e intelligentemente, caso per caso, se le esigenze in forme e materiali diversi provochino disarmonie più gravi di quel che non facciano riprese diligenti, ma pur sempre di qualità, poco o molto, inferiore a quella delle parti originarie. Non si può mettere in un sol fascio casi diversissimi di riprese di elementi di semplice sagomatura e di riprese di elementi di alta decorazione vegetale e figurata, casi di edifici quasi interamente ricomponibili coi loro materiali originali e di edifici di cui manca la quasi totalità degli elementi.

Ed in breve ritengo che se si vorranno restaurare indistintamente tutti gli edifici di certe nostre città artistiche duramente colpite dai bombardamenti con argentine di materiali e tecniche diverse che *attestino la modernità ed evitino ogni possibile confusione con l'antico*, queste nostre povere belle città assumeranno un aspetto intollerabile di rattoppatura continua, per cui si sospirerà (bel risultato!) la compostezza dei quartieri del Parc Monceau a Parigi o la riposatezza del lungomare di Lugano.

Ringraziandola, Signor Direttore, della Sua cortese ospitalità, mi rassegno Suo Devotissimo

Giorgio Castelfranco

Castelfranco G., *Il restauro dei monumenti*, in "Domenica", 29 ottobre 1944, digitalizzazione del quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero, Firenze.

Va, invece, riconosciuto all'intervento di Castelfranco e Cuomo, il capillare e importante censimento dei danni riportati dal patrimonio: un'accurata documentazione che costituì il primo passo verso interventi di ricostruzione. Lo stesso Badoglio, infatti, aveva dato direttive in merito, affinché si potessero evitare episodi di spoliazioni e distruzioni alleate, che, in particolar modo in

Campania, erano già diventati tristemente noti e di cui, in questa trattazione abbiamo anticipato sopra:

Ho dato incarico al Ministero degli Affari Esteri di raccogliere tutto il materiale relativo ai danni subiti, in seguito ad azioni di guerra in Italia, dalle opere d'arte e dai principali monumenti. Ciò allo scopo di segnalarli alle competenti Autorità anglo-americane, onde prendere accordi affinché nel futuro tali danni vengano circoscritti e limitati, per quanto possibile, specie in previsione dell'occupazione di Roma. La prego pertanto di voler impartire istruzioni a tutti i Sovrintendenti ai monumenti dell'Italia libera affinché inviino al R. Ministero degli Affari Esteri e, per conoscenza, a codesto Ministero una relazione precisa e dettagliata al riguardo; specificando in modo particolare i danni arrecati alle opere d'arte nazionali dopo l'occupazione alleata delle relative Province, e sottolineando eventuali sottrazioni e distruzioni che fossero state commesse da reparti alleati⁵⁷⁴.

Nonostante gli sforzi di entrambe le parti, i rapporti tra il Governo Badoglio e il Governo Militare alleato non erano assolutamente dei più semplici. Gli americani cambiavano dicitura da *Allied Military Government of Occupied Territory* (AMGOT) ad *Allied Military Government* (AMG). L'Italia liberata, dal canto suo, cercava di dare l'impressione di essere veramente uno stato libero. La non facile convivenza si ripercuoteva anche sulle strutture amministrative delle Belle Arti. Castelfranco e gli altri soprintendenti attivi al sud, lamentavano il fatto che gli eserciti occupassero luoghi e uffici preposti alle funzioni amministrative, già in gran parte ridotte e completamente da riorganizzare. La collaborazione, in questo senso, tra l'una e l'altra parte era, quindi, affidata completamente al buon senso e alle capacità dei funzionari delle soprintendenze, da una parte, e gli ufficiali alleati, dall'altra. Ciro Drago, Soprintendente alle antichità della Puglia scriveva a Castelfranco per segnalare l'intenzione delle Autorità Militari alleate di "requisire i locali del suo ufficio, sito nel Museo Archeologico di Taranto"⁵⁷⁵. Castelfranco intercedeva allora presso il Maggiore Ward-Perkins chiedendo che "ove necessità militari non lo richiedano, ciò non avvenga"⁵⁷⁶. Dalle parole di Castelfranco emerge chiaramente la dinamica che vedeva gli interessi militari prevalere rispetto agli interessi dell'arte. Viene alla luce, inoltre, una situazione dove gli uffici preposti alla tutela dovevano operare, non solo tra le macerie e i danni bellici, ma anche

⁵⁷⁴ACS, MPI, Dir. Gen. AA. BB. AA., Div. II, 1945-1955, (Conservazione dei monumenti classifica 6), b. 15, lettera di Badoglio su carta intestata del Capo del Governo, indirizzata a Cuomo ministro dell'Educazione Nazionale, Salerno 11 marzo 1944.

⁵⁷⁵ACBB, III.4, lettera di Giorgio Castelfranco al Maggiore Ward-Perkins, Salerno, 7 marzo 1944.

⁵⁷⁶*Ibidem*.

difendendo gli esigui spazi degli uffici amministrativi ridotti al minimo, sia in termini di mezzi e locali messi a disposizione che di personale incaricato.

Per quanto riguarda le problematiche che Castelfranco dovette affrontare circa il personale in servizio e l'organizzazione degli uffici di tutela in generale, fondamentali furono gli stretti rapporti di collaborazione che egli riuscì a tenere con i sovrintendenti, tra cui: Ciro Drago, Sovrintendente alle Antichità e Sindaco di Taranto; Amedeo Majuri e Bruno Molajoli, Sovrintendente, il primo, alle Antichità e il secondo alle opere d'arte del Regio Museo Nazionale di Napoli.

Inoltre, agendo sempre con la massima trasparenza, il *modus operandi* di Castelfranco prevedeva di interpellare gli ufficiali del Governo Militare Alleato, ogni qualvolta ne risultasse necessario e comunque prima di prendere decisioni che andassero oltre i limiti dell'autorità della Direzione Generale⁵⁷⁷.

Della serietà con cui Castelfranco portò avanti il proprio incarico, scriverà in proposito Giovanni Cuomo allo stesso Castelfranco nell'aprile del 1944:

Prima di lasciare il Ministero desidero far pervenire alla S.V. il mio cordiale saluto ed il mio ringraziamento per l'opera da Lei svolta nella sua qualità di incaricato della reggenza della Direzione Generale delle Arti, nel periodo particolarmente difficile per la vita della Nazione in cui l'ho avuta mio stimato collaboratore.

Grazie a tale opera è stato, difatti, possibile, malgrado le gravi difficoltà derivanti dalla minima disponibilità di mezzi e di personale, riorganizzare i servizi delle Arti ed avviarli al loro regolare funzionamento.

In tali contingenze, pertanto, ho avuto modo di apprezzare la sua intelligenza, la sua cultura, l'attaccamento al dovere, il senso di responsabilità da cui Ella è animata, nonché la provata capacità di rivestire degnamente funzioni superiori al suo attuale grado⁵⁷⁸.

A partire dal 1° giugno 1944, Castelfranco veniva nominato Ispettore Centrale per le Arti⁵⁷⁹. La sua breve reggenza alla Direzione generale si concludeva il 15 luglio 1944⁵⁸⁰. Egli fu destinato a

⁵⁷⁷Cfr. ACBB, III.4, in particolare la varia corrispondenza tenuta da Castelfranco con Drago, Majuri, Molajoli, il Maggiore Gardner e il Maggiore Ward-Perkins.

⁵⁷⁸ACBB, III.5, Encomio da parte del Ministro della Pubblica Istruzione Giovanni Cuomo a Giorgio Castelfranco, Salerno, 16 aprile 1944.

⁵⁷⁹ACBB, III.5, lettera su carta intestata del Ministero della Pubblica Istruzione [barrato Educazione Nazionale] da Adolfo Omodeo a Giorgio Castelfranco, Salerno, 31 maggio 1944.

⁵⁸⁰Scriveva il Ministro Guido De Ruggiero a Castelfranco nell'ottobre del 1944 riferendosi alla relazione che Castelfranco aveva presentato sull'attività svolta quale reggente alla Direzione generale ed esprimendo il proprio compiacimento per il modo in cui Castelfranco aveva condotto l'incarico: "Sono sicuro che con il medesimo zelo

prestare servizio a Roma, presso la Soprintendenza alle Gallerie della città, dove si trasferì. In applicazione alle norme che regolavano la ricostruzione delle carriere dei dipendenti statali colpiti dalle leggi razziali, Castelfranco veniva promosso, con decorrenza retrodatata al 16 marzo 1942, a direttore di prima classe.

Il 2 agosto 1944, l'allora ministro Guido De Ruggiero, scriveva alla Sezione Belle Arti della Commissione alleata di controllo, affinché Giorgio Castelfranco ed Emilio Lavagnino fossero autorizzati a recarsi nelle circoscrizioni delle Soprintendenze di Firenze, Siena e Pisa e qui affiancare gli ufficiali della Monumenti nei sopralluoghi ai depositi di opere d'arte della campagna toscana.

5.2 *Le Norme per il recupero delle opere d'arte sottratte dai nazisti*

Il Decreto Legislativo Luogotenenziale del 5 maggio 1946, n. 601 *Norme per il recupero delle opere d'arte sottratte dalla Germania durante la guerra*, promulgato su proposta del Ministro di Grazia e Giustizia Palmiro Togliatti e approvato dai ministri degli Affari Esteri Alcide De Gasperi, della Pubblica Istruzione Enrico Molè, per l'Interno Giuseppe Romita e per la Guerra Manlio Brosio, seguiva a meno di un mese il decreto interministeriale che istituiva l'Ufficio recuperi⁵⁸¹. Le Norme per il recupero delle opere d'arte regolavano, a dispetto di quanto espresso nel titolo, non solo le restituzioni all'Italia di opere che si trovavano fuori dai territori nazionali, ma anche la eventuale riconsegna di oggetti d'arte e preziosi che fossero venuti a trovarsi nel nostro paese in seguito al conflitto mondiale. Esempio di applicazione di questa norma fu la restituzione alla Francia dei nove dipinti di autori impressionisti ricevuti dall'antiquario fiorentino Eugenio Ventura da Hermann Göring nello scambio risalente all'inverno tra il 1942 e il 1943⁵⁸².

continuerà a svolgersi l'opera Sua di fronte al compito così grave e delicato, che si presenta all'Amministrazione delle Belle Arti per il recupero e la restaurazione del patrimonio artistico nazionale così duramente provato", Roma, 4 ottobre 1944.

⁵⁸¹Decreto Luogotenenziale del 12 aprile 1946, n. 385 *Istituzione di un Ufficio per il recupero delle opere d'arte e del materiale bibliografico*.

⁵⁸²ACS, lettera del Ministro Gonella al Ministero della Giustizia, AA BB AA, Div. III, 1929-60, Busta n. 147, 1938/55, Classifica 4 *Firenze, mostre e recuperi: Firenze, quadri francesi recuperati presso l'antiquario Eugenio Ventura*, 7 agosto 1946 e Archivio del Ministero degli Affari Esteri Francesi, lettera del Presidente del Governo Provvisorio della Repubblica Francese, Ministero degli Affari Esteri, Chargueraud, al Ministro dell'educazione Nazionale, 2 settembre 1946, Busta n. 377.98, Fasc. *Italie. Exposition à Rome 9 tableaux impressionnistes nascosti da Ventura. 1946-1947*.

Ancora nel corso del 1946 gli ufficiali della *MFAA Section* iniziarono a trasferire all'Ufficio recuperi, con a capo Rodolfo Siviero, tutta quanta la documentazione da loro fino ad allora raccolta. Siviero riuscì, inoltre, a far accreditare una missione diplomatica italiana in Germania⁵⁸³. Già il 25 marzo di quello stesso anno, l'allora direttore generale delle Belle Arti, Ranuccio Bianchi Bandinelli, scriveva al colonnello Ward-Perkins. Oggetto della lettera era la possibile partenza di personale italiano incaricato di individuare le opere d'arte provenienti dall'Italia e raccolte presso i *Collecting Points* di Monaco e Offenbach. Bianchi Bandinelli indicava Siviero, come colui che avrebbe dovuto interloquire con gli americani circa le operazioni di restituzione⁵⁸⁴.

⁵⁸³Scalia F., Paolozzi Strozzi B., a cura di., *L'opera ritrovata: omaggio a Rodolfo Siviero*, Firenze, Palazzo Vecchio, dal 29 giugno 1984, Comune di Firenze, Catalogo della mostra, Cantini Edizioni d'arte, Firenze, 1984. Si vedano anche Tori A., *Rodolfo Siviero "agente 007 dell'arte": opere degli Uffizi da lui recuperate*, in AA. VV., *La tutela tricolore...*, cit., pp. 56 – 71 e Bottari F., *Rodolfo Siviero...*, cit., p. 163 e seguenti.

⁵⁸⁴NARA Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection") – OMGUS Headquarters Records, 1938-1951/General Records/ 7b 1946 [Folder 1 Of 2], pp. 265, 266.

CRONACA F

LE RESTITUZIONI DEL MATERIALE RUBATO DAI TEDESCHI

La prima missione italiana partirà oggi per la Germania

Partirà stamani da Firenze il dottor Rodolfo Siviero, che, come è stato da noi reso noto nei giorni scorsi, si reca in Germania a capo di una missione che ha il preciso scopo di rintracciare e recuperare quanto fu dai tedeschi raziato ed asportato dall'Italia durante la loro occupazione. Il dott. Siviero si riunirà a Milano coi membri della missione che sono: il prof. Castelfranco, per la parte artistica; gli ingegneri Colombo e Giovannoni per la parte industriale e il dott. Fernich per quella commerciale.

A nessuno può sfuggire l'importanza di questa missione che va a trattare coi governi alleati la restituzione di tutto quanto fu oggetto della cupidigia dei nazisti durante la guerra, intavolando anche trattative per la ripresa degli scambi dei prodotti italiani con prodotti e manufatti tedeschi.

Uno degli aspetti più importanti della missione è costituito dal fatto che, dopo la fine del conflitto, è questa la prima rappresentanza ufficiale della nuova repubblica italiana che si reca in Germania. La durata della missione sarà lunghissima in rapporto stesso ai compiti che le sono stati affidati dal governo italiano, d'accordo con le supreme autorità alleate in Germania, ove la missione stessa sarà, in un secondo tempo, accreditata col rango di Ambasciata.

Per quanto ha riferimento al campo specifico delle opere d'arte (come è noto il dott. Siviero è anche capo dell'Ufficio per il recupero delle opere d'arte e del materiale bibliografico che ha la sua sede al Palazzo Pitti) si hanno buone notizie su alcuni dei più importanti lavori trafugati. Da precise segnalazioni pare accertato il luogo ove sono stati nascosti una parte dei famosi ori di Pompei e di alcuni altri importantissimi oggetti appartenenti ai musei di Venezia e di Napoli.

Dopo essersi riunita a Milano la missione partirà per la Germania, attraversando la Svizzera e stabilirà la sua sede a Francoforte sul Meno, dove si prevede giungerà martedì.

Al dott. Rodolfo Siviero, nostro concittadino, il nostro saluto augurale e l'auspicio di un brillante successo della missione da lui diretta.

particolarmente sugli organismi di categoria. S. E. Lodi prospettava quindi le possibilità di proficui scambi commerciali nelle due direzioni, confidando nella capacità e nella energia delle categorie commerciali e industriali dei due paesi, che sapranno entro breve riattivare le tradizionali relazioni.

E' seguito uno scambio di idee tra le personalità italiane e brasiliane al seguito di S. E. Lodi sulle possibilità immediate del commercio di importazione ed esportazione.

Il mercato ortofrutticolo verso la normalità

Dopo l'assenza di mercoledì gran parte dei produttori hanno fatto ieri la loro ricomparsa al mercato di S. Ambrogio portando una notevole quantità di prodotti ortofrutticoli. Sono mancati all'appello soltanto un centinaio di coloni; ma è da credere che anche questi prenderanno presto la via che conduce in piazza Ghiberti.

Al solito, tanto i prezzi all'ingrosso, quanto quelli al dettaglio, sono stati stabiliti dall'apposita commissione riunitasi alle ore 6, e cioè prima dell'apertura del mercato. I ribassi ottenuti sulle verdure e sulla frutta non sono stati ancora tali da soddisfare la massa dei consumatori: in ogni modo questo è un primo passo che dà bene a sperare per l'avvenire. Specialmente sulla frutta di stagione, come fichi ed uva, il ribasso sul prezzo è quasi irrisorio; ma, ripetiamo, non c'è da disperare che i produttori riducano in seguito le loro pretese. A questo provvederà la commissione incaricata di concretare ogni mattina il listino, poichè in tutti è il proposito di troncare ogni esosa speculazione.

NOTTURNO IN

La porta e ma i ladri no

La prima missione italiana partirà oggi per la Germania, in *La Nazione del Popolo*, 27 settembre 1946, p. 2, conservato in otto copie presso il Museo di Casa Rodolfo Siviero.

Nell'autunno del 1946 partì la prima Missione per il Recupero delle opere d'arte in Germania, con a capo Rodolfo Siviero, alla volta dei *Collecting Points* di Monaco, Wiesbaden e Offenbach⁵⁸⁵. Insieme a lui, tra gli altri, vi erano anche Giorgio Castelfranco, lo storico dell'arte Roberto Salvini, il diplomatico Andrea Orsini Baroni in rappresentanza del Ministero degli Esteri, il capitano dei carabinieri Carlo Rupnik per il Ministero della Guerra. La delegazione, che contava quattordici membri, annoverava anche personale ausiliario e di servizio⁵⁸⁶. Presso il *Central Collecting Point* di Monaco, il capitano Rae della *MFAA Section* coordinava le varie restituzioni ai paesi di provenienza delle opere. Per l'Italia, Giorgio Castelfranco, si occupò di redigere liste e confrontare elenchi, al fine di individuare le opere di cui chiedere la restituzione.

Il Governo militare statunitense accordò fin da subito la restituzione delle opere che la delegazione individuò e che erano state trafugate dopo l'armistizio del 1943 e anche una particolare attenzione alle richieste che Siviero, in qualità di capo della delegazione, avanzava circa le opere che erano state oggetto di scambi e traffici illeciti già a partire dai primi anni degli anni '30. Per quest'ultima categoria di opere d'arte, che vennero esportate in Germania, in gran parte a causa dei legami politici tra i due regimi nazista e fascista⁵⁸⁷, però, come vedremo più avanti, le restituzioni non furono accordate immediatamente, ma fecero parte dei cosiddetti "exceptional returns"⁵⁸⁸ del 1948 e del 1954⁵⁸⁹.

⁵⁸⁵Sulla nascita e organizzazione dei *Collecting Points* creati in Germania dall'amministrazione militare alleata, si rimanda a: Smyth H., *Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich after World War II*, Maarssen - Den Haag, Gary Schwartz - SDU Publishers, 1988; Hofacker E. C., *Rückführung illegal verbrachter italienischer Kulturgüter nach dem Ende des 2. Weltkriegs*, Berlin, De Gruyter, 2004; Lauterbach I., 'Arche Noah', 'Museum ohne Besucher'? - *Der Central Art Collecting Point in München*, in Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg (hrsg.), *Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert: Entrechtung und Enteignung der Juden*, Magdeburg, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, 2005, pp. 335-52; dello stesso autore *Der Central Art Collecting Point in München 1945-1949. Kunstschutz, Restitution und Wissenschaft*, in I. Bertz (hrsg.), *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, Ausstellungskatalog Berlin, Göttingen, Wallstein, 2008, pp. 195-201.

⁵⁸⁶Cavarocchi F., *Giorgio Castelfranco e la missione italiana al Central Collecting Point di Monaco (1946-1947)*, in Castellani A., Cavarocchi F. Cecconi A., a cura di, *Giorgio Castelfranco un monument man poco conosciuto...*, cit., p. 16.

⁵⁸⁷Cfr. Pellegrini E., *Old Masters per Impressionisti: gli scambi di Goering e le restituzioni del secondo dopoguerra*, in Galassi C., a cura di, *Critica d'arte e tutela in Italia...*, cit.

⁵⁸⁸NARA, Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection"): Munich Central Collecting Point, 1945-1951, Restitution Claim Records, compiled 1945-1951, Series: Restitution Claim Records, Italy Claims: Claims Filed By Italian Government.

⁵⁸⁹Cfr. Focarelli C., *On the restitution to Italy of cultural property removed to Germany during the Second World War under the terms of the 1947 Treaty of peace*, «Spoils of War», 4, 1997, pp. 41-45 e Kurtz M. J., *America and the return of Nazi contraband...*, cit.

Le prime restituzioni del 1947 furono accordate sulla base del Trattato di Pace firmato a Parigi il 10 febbraio 1947. L'Italia accettava quanto enunciato nella Dichiarazione di Londra del 1943 dalle Nazioni Unite, impegnandosi nella restituzione di tutto ciò che era stato sottratto ai Paesi occupati⁵⁹⁰. Il nodo centrale del testo, per quanto concerneva le questioni restitutorie, consisteva nell'accettare un ruolo di cooperazione alle Nazioni Unite da parte del Governo italiano, affinché i beni interessati dai provvedimenti venissero individuati e restituiti, in virtù di un rapporto di reciproca collaborazione tra vinti e vincitori. Ad ogni modo, l'articolo 75 del Trattato si concludeva con il paragrafo relativo alle relazioni sostitutive, per cui l'Italia, in quanto sconfitta, si impegnava nella cessione per compensazione di beni di sua proprietà alle Nazioni Unite. Ciò si sarebbe verificato se, durante il conflitto, beni appartenenti a uno dei Paesi delle Nazioni fossero andati distrutti o dispersi in seguito all'intervento delle Forze armate italiane.

L'articolo 77 del Trattato, invece, regola le questioni restitutorie all'Italia, rendendo legittima la riconsegna di beni localizzati in Germania e che furono qui trasferiti dopo il 3 settembre del 1943:

1. A decorrere dall'entrata in vigore del presente Trattato, i beni esistenti in Germania ed appartenenti allo Stato italiano ed a cittadini italiani, non saranno più considerati come beni nemici e tutte le restrizioni fondate su tale qualifica saranno abrogate.
2. I beni identificabili appartenenti allo Stato italiano ed a cittadini italiani, che le Forze Armate germaniche o le autorità germaniche abbiano trasferito con la violenza o la costrizione, dal territorio italiano in Germania, dopo il 3 settembre 1943, daranno luogo a restituzione.
3. La restituzione e la rimessa in pristino dei beni italiani saranno effettuate in conformità delle misure che saranno adottate dalle Potenze che occupano la Germania⁵⁹¹.

D'altro canto, però, il punto 4 dell'articolo, facendo riferimento al precedente articolo 76⁵⁹², prevede la rinuncia da parte italiana ad avanzare rivendicazioni nei confronti della Germania per questioni pendenti alla data dell'8 maggio 1945⁵⁹³.

⁵⁹⁰Parte VI, art. 75, sezione II *Restitutions par l'Italie*. Ciò che l'Italia si impegnava a restituire erano "tous les biens identifiables se trouvant actuellement en Italie et qui ont été enlevés, par force ou par contrainte, du territoire de l'une des Nations Unies, par l'une des Puissances de l'Axe, quelles qu'aient été les transactions ultérieures par les quelles le détenteur actuel de ces biens s'en est assuré la possession".

⁵⁹¹Sezione III – Rinuncia a ragioni da parte dell'Italia.

⁵⁹²I. L'Italia rinuncia a far valere contro le Potenze Alleate ed Associate, ogni ragione di qualsiasi natura, da parte del Governo o di cittadini italiani, che possa sorgere direttamente dal fatto della guerra o dai provvedimenti adottati a seguito dell'esistenza di uno stato di guerra in Europa, dopo il 1° settembre 1939, indipendentemente dal fatto che la Potenza Alleata o Associata interessata fosse o non fosse in guerra con l'Italia a quella data.

Ad ogni modo, ciò che pare evidente mancare all'articolo 77 è un termine di scadenza temporale entro cui l'Italia sarebbe stata tenuta a inoltrare formali richieste di restituzione, cosa che, invece, l'articolo 75 faceva per le richieste presentate dagli altri Paesi firmatari del Trattato al Governo italiano⁵⁹⁴. Inoltre, non pare formalmente esplicitato l'obbligo, da parte dell'Italia, di localizzare i beni dispersi e fornire prove della loro sottrazione⁵⁹⁵. Ciononostante, saranno queste prerogative essenziali per il personale italiano impegnato nella Missione in Germania. Di individuare i beni di cui chiedere la restituzione, tra le migliaia di opere presenti al *Central Collecting Point*, e di fornirne una dettagliata documentazione circa la provenienza e le circostanze in cui vennero sottratti, si occupò, all'interno della delegazione italiana, principalmente Giorgio Castelfranco.

5.3 *La restituzione delle opere sottratte durante l'occupazione tedesca in Italia*

5.3.1 *Individuazione e recupero delle opere d'arte in Alto Adige*

L'attività di messa in sicurezza del *Kunstschutz*, di cui abbiamo trattato nel precedente capitolo, aveva avuto il seguente risultato: un totale di centocinquantatre casse contenenti sculture e cinquecentotrentadue dipinti vennero rimossi dai depositi toscani situati presso la Villa Medicea di Poggio a Caiano, la Villa Bocci a Soci e il Castello di Poppi, entrambi, questi due ultimi, vicino Bibbiena, in provincia di Arezzo.

Oltre alle opere delle gallerie fiorentine, anche tre collezioni private vennero spostate dal *Kunstschutz* verso il nord Italia. Esse erano le collezioni: del banchiere francese Finaly (da Firenze); dell'antiquario fiorentino Alessandro Contini-Bonacossi, che era stata messa in sicurezza presso il Podere di Trefiano; del Duca di Borbone-Parma⁵⁹⁶.

La maggior parte delle opere che i tedeschi prelevarono dai vari depositi toscani durante la ritirata, vennero portate, in Alto Adige, nei depositi di Campo Tures e San Leonardo di Passiria, territorio che, politicamente parlando, era già annesso all'Austria. Esse si trovavano tutte stoccate in tali

⁵⁹³Per una ulteriore disamina delle norme internazionali che regolarono le questioni restitutorie di beni sottratti dall'uno o l'altro Paese coinvolti nel secondo conflitto mondiale, si veda Andrea G., *Le riparazioni di guerra nel diritto internazionale*, CEDAM, Padova, 2003.

⁵⁹⁴Art. 75, 6: “[...] dans un délai de six mois à partir de l'entrée en vigueur du présent Traité”.

⁵⁹⁵Focarelli C., *On the Restitution to Italy...*, cit.

⁵⁹⁶AMERICAN COMMISSION FOR THE PROTECTION AND SALVAGE OF ARTISTIC MONUMENTS, *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, Washington 1946, pp. 78 – 79.

luoghi già dalla metà di settembre 1944. Le autorità italiane tentarono più volte, senza successo, di poter ottenere il permesso di prendere visione del materiale in deposito in Alto Adige. Durante il mese di dicembre, il Comandante dell'Esercito Germanico in Italia, Generale Wolff, ricevette un ordine di Himmler che prevedeva di trasportare tutto il contenuto da Campo Tures e San Leonardo di Passiria presso Alt-Aussee, dove si trovava il più grande deposito di opere d'arte dell'Austria. Wolff rispondeva di essere impossibilitato nel rispettare l'ordine per mancanza di mezzi di trasporto militare e carburante⁵⁹⁷.

Gli ufficiali della *MFAA Secotion*, Perkins, Keller e Hartt, accompagnati dal funzionario della Soprintendenza fiorentina, Filippo Rossi, il quale portava con sé gli inventari delle opere che avrebbero dovuto trovarsi nei depositi alto atesini, arrivarono in Alto Adige a metà del mese di maggio 1945. Trovarono le opere nascoste in un castello e in delle prigioni, senza protezioni o imballaggi. Così erano state trasportate fino a lì. Ad un primo controllo risultarono mancare dieci opere, tra cui: le due tavolette del Pollaiuolo, raffiguranti *l'Ercole e Anteo* e *l'Ercole e l'Idra* del Pollaiuolo, recuperate nel 1962 da Rodolfo Siviero; il *Vaso di fiori* di Jan van Huysum, recentemente restituito alle Gallerie degli Uffizi⁵⁹⁸; la *Maschera di fauno* attribuita al giovane Michelangelo e, ancora oggi, dispersa⁵⁹⁹.

Informazioni circa dove fossero localizzati i due depositi in Alto Adige, erano arrivate agli Alleati da diverse fonti⁶⁰⁰. In effetti, già in una Comunicazione della Radio fascista, del 9 dicembre 1944, si riportava che:

Il Direttore delle Belle Arti, Carlo Anti, ha ispezionato nei giorni scorsi le collezioni di opere d'arte che le Autorità germaniche avevano rimosso da alcune zone nelle vicinanze di Firenze che sono attualmente zona d'operazione.

Il Prof. Anti fece un accurato controllo delle pitture una per una, facendo particolare attenzione a quelle di grande proporzione e che erano state trasportate senza gabbie e con solo pochi trucioli e che avrebbero, perciò, potuto soffrire. Malgrado tutto questo la massima parte di tutte le opere di pittura sono in perfetta condizione. Solo poche hanno sofferto danni inevitabili che recano segni della rimozione affrettata (tre o quattro in tutte su oltre trecento). Il Prof. Anti ha anche ispezionato le condizioni di sicurezza dei locali dove le opere d'arte sono attualmente

⁵⁹⁷*Ivi*, p. 79.

⁵⁹⁸La cerimonia di restituzione si è tenuta il 19 luglio del 2019, sito web della Monuments Men Foundation for the Preservation of Art, <https://www.monumentsmenfoundation.org/van-huysum-s-vase-of-flowers>, consultato l'ultima volta il 18 dicembre 2020.

⁵⁹⁹Ministero degli Affari Esteri, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, *L'Opera da Ritrovare...*, cit., p. 98.

⁶⁰⁰*Ivi*, p. 80.

conservate ed ha constatato che tanto gli stabili quanto le sale sono adatte al loro attuale scopo sotto ogni punto di vista⁶⁰¹.

Inoltre, nella relazione che il 10 aprile 1945 Pietro Ferraro della Soprintendenza di Firenze redasse circa i luoghi dove erano state portate le opere fiorentine, il funzionario scriveva:

[...] dopo il 10 aprile Anti sarebbe andato da Biggini e questi all'ultimo Consiglio dei Ministri tenuto dalla Repubblica avrebbe fatto firmare da Mussolini una lettera per Hitler in cui il primo offeso nella sua suscettibilità di Capo della Repubblica e dal rifiuto di Hofer [Hofer aveva rifiutato la richiesta di riportare le opere a Firenze], avrebbe chiesto a Hitler la immediata riconsegna alla Repubblica delle opere stesse.

Ma gli eventi precipitavano.

Il 2 maggio essendo ormai da Venezia in collegamento con Comandi alleati e saputo che le truppe alleate stavano marciando da Verona verso Trento, ritenevo giunto il momento per fare altri tentativi con criterio tutto diverso.

[...] occorreva trovare un mezzo per andare in Alto Adige ed avere la necessaria autorizzazione non sapendo ancora esattamente quale fosse la situazione militare della zona.

[...] L'automezzo è arrivato a Trento assieme alle prime truppe alleate, ha trovato il deposito di Campo Tures già presidiato da truppe americane; ritengo, ivi mandate con precedenza, in base alle nostre richieste radio e telefoniche⁶⁰².

Seguirono anche i Rapporti dei Soprintendenti Forlati e Rusconi del 5 e 7 maggio 1945 sui depositi dell'Alto Adige i quali precisarono che a San Leonardo di Passiria si trovavano le opere di Montagnana, mentre a Campo Tures quelle di Dicomano, Poggio a Caiano, Poppi, Soci⁶⁰³.

Inoltre nel suo rapporto finale sui due depositi del 1° agosto 1945, il capitano Dean Keller, scriveva:

[...] Early in May 1945, at San Leonardo and Campo Tures large deposits of Art treasures from Florentine Galleries were found by elements of the 88th and 85th Divisions. Guards were immediately placed on them and since that time they have continued to be protected by American Military personnel⁶⁰⁴.

⁶⁰¹ASGF, Fondo Giovanni Poggi, serie VIII *Protezione antiaerea*, n. 155.5.

⁶⁰²*Ivi*.

⁶⁰³*Ivi*.

⁶⁰⁴“Nei primi giorni di maggio del 1945, a San Leonardo e Campo Tures furono individuati due grandi depositi di opere d'arte provenienti dalle Gallerie Fiorentine da ufficiali della 88° e 85° Divisione. Furono immediatamente posto al controllo di questi depositi alcune guardie e da quel momento essi furono protetti dal personale dell'esercito

Sotto la stretta sorveglianza dell'esercito americano, iniziarono anche i primi controlli sullo stato di conservazione delle opere. Si constatarono diversi danni riportati sia da dipinti che sculture. Danni che dovevano essere ricondotti alle poco ortodosse modalità di trasporto con le quali le opere erano state condotte in Alto Adige e dei quali i nazisti avevano anche prodotto una più che sufficiente documentazione fotografica⁶⁰⁵.

In Alto Adige, il Direttore delle Gallerie fiorentine, Filippo Rossi, radunò un gruppo di esperti, i quali iniziarono le operazioni di imballaggio delle opere fiorentine che era stato possibile individuare nei due depositi di Campo Tures e San Leonardo. Le opere lasciarono la stazione di Bolzano il 20 luglio. Viaggiarono su treno per ventidue ore, tre le molteplici difficoltà dovute a linee interrotte e ponti distrutti, e arrivarono alla stazione di Campo di Marte a Firenze il 21 luglio 1945. Il giorno seguente sei camion, decorati con bandiere sia americane che italiane e uno striscione, posto su entrambi i lati, che riportava l'insegna della Quinta Armata e recitava: "Le opere d'arte fiorentine tornano dall'Alto Adige alla loro sede". Esse furono accolte con una toccante cerimonia in piazza della Signoria alla presenza di Giovanni Poggi in persona⁶⁰⁶.

5.3.2 *La Missione italiana per il recupero delle opere d'arte in Germania presso il Central Collecting Point di Monaco e il ruolo di Giorgio Castelfranco*

Castelfranco fu chiamato a prendere parte alle operazioni di recupero delle opere d'arte ancora mancanti in Italia, perché portate oltre i confini italiani. Ecco, quindi, che, tra il 1946 e il 1947, fu uno dei membri della prima Missione italiana per il recupero delle opere d'arte in Germania presso il *Central Collecting Point* di Monaco⁶⁰⁷.

americano". AMERICAN COMMISSION FOR THE PROTECTION AND SALVAGE OF ARTISTIC MONUMENTS, *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, Washington 1946, p. 80.

⁶⁰⁵*Ibidem*. Si veda, inoltre, Siviero R., *La difesa delle opere d'arte...*, cit.

⁶⁰⁶*Ivi*, p. 81. Per approfondimenti circa le vicende delle opere delle Gallerie fiorentine trasportate in Alto Adige, si veda anche Cecconi A., *Resistere per l'arte...*, cit.

⁶⁰⁷Il nome di Castelfranco (in certi casi nella versione "Castle-Franko"), spesso insieme a quello di Siviero quale capo della Missione, compare nei report mensili prodotti dagli ufficiali americani e relativi al *Collecting Point* di Offenbach, a partire dall'ottobre del 1946, NARA, Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection"): Offenbach Archival Depot, 1946-1951. A novembre dello stesso anno, invece, Castelfranco è assegnato alla *MFAA Section Restitution Branch* presso il *Central Collecting Point* di Monaco, NARA, Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection"): Munich Central Collecting Point, 1945-1951.

Egli scriveva alla fine del 1946 in un articolo pubblicato l'anno seguente, a proposito del ritrovamento delle opere trafugate in Germania:

[...] posso dire, benché io abbia messo piede al Central Collecting Point alla fine di questo ottobre, quando già erano state rispedite migliaia e migliaia di opere, di non aver mai visto un deposito di opere d'arte di simile vastità. Anzitutto vi sono le opere d'arte dei molti musei di Monaco e in gran parte dei musei e delle chiese della Baviera, e poi tutte le smisurate e confuse collezioni di Göring, e poi tutto quello che i nazi hanno portato via dalla Francia, dal Belgio, dall'Olanda, e soprattutto le collezioni di ebrei francesi, fra cui l'assieme Rothschild, di una ricchezza imponente, e interi musei di paesi occupati, nemici o satelliti [...]⁶⁰⁸.

Il lavoro di Castelfranco, in qualità di rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione, si concentrò sulla ricerca e catalogazione di pezzi di provenienza italiana; si trattava di un lavoro complesso, data la necessità di ispezionare per la prima volta i materiali raccolti al *Central Collecting Point*. I minuziosi appunti annotati nel taccuino, che Castelfranco portò con sé per tutta la durata della missione⁶⁰⁹, e le relazioni che egli stilò in questa fase testimoniano quanto il lavoro fu svolto in maniera puntigliosa e sostenuto da ampie competenze tecniche e storico – artistiche. Tale lavoro si pone, infatti, in continuità con la preziosa opera di inventariazione del patrimonio effettuata già a partire dagli anni '30 presso le varie soprintendenze presso cui Castelfranco aveva lavorato, ma anche e soprattutto di quel patrimonio che era stato asportato, disperso o danneggiato dalle offese belliche e che egli aveva avuto modo di ispezionare nell'estate del 1944. Si presentava, adesso, la necessità di accompagnare le richieste di restituzione formulate dal governo italiano attraverso una documentazione dettagliata, che ricostruisse la storia e la provenienza dei singoli pezzi, a partire dalla loro collocazione prebellica, ma anche e soprattutto le circostanze e la cronologia delle asportazioni⁶¹⁰.

Nel lavoro di indagine e identificazione delle opere d'arte di provenienza italiana, Castelfranco non si concentrò unicamente sui casi di pezzi provenienti dalle collezioni pubbliche, come le gallerie

⁶⁰⁸Castelfranco G., *Il ritrovamento delle opere d'arte trafugate in Germania*, "Fiera Letteraria", II, n. 13, 27 marzo 1947, p. 9.

⁶⁰⁹ACBB (Archivio Castelfranco, Biblioteca Berenson), Serie Professional III. 09, taccuino di G. C. durante la Missione italiana per il recupero delle opere d'arte in Germania, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Firenze.

⁶¹⁰NARA, Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection"): Munich Central Collecting Point, 1945-1951, Restitution Claim Records, compiled 1945-1951, Series: Restitution Claim Records, Italy Claims: Claims Filed By Italian Government.

napoletane o di Venezia e Firenze, ma anche su opere provenienti da collezioni private. Raccolse, così, informazioni circa le opere che erano confluite nelle collezioni di Hitler e Göring e che questi o i loro emissari avevano scambiato con personaggi del commercio antiquario, quali Contini Bonacossi, Bellini e Ventura.

Durante la Missione Castelfranco e gli altri membri della delegazione⁶¹¹, individuarono un cospicuo nucleo di opere d'arte, a cui si aggiunsero cinque campane provenienti dalla provincia di Lucca rinvenute a Regensburg.

La maggior parte delle opere erano state rinvenute dagli ufficiali della *MFAA Section* presso le saline di Alt-Aussee. Si trattava delle opere sottratte dalla Divisione Göring durante il 1943 da Montecassino. Centrotrentasette di queste provenivano dal Museo Nazionale e dalla Pinacoteca di Napoli, dalle Gallerie degli Uffizi e dal Museo Nazionale del Bargello di Firenze oltre che dal Palazzo Ducale a Venezia.

Tra queste, solo per citarne alcune, vi erano: la *Danae* di Tiziano, ma anche la *Parabola dei Ciechi* di Brùgel, un *Ritratto femminile* di Parmigianino, un *Annunciazione* di Filippino Lippi, la *Madonna del Divino Amore* di Raffaello, una *Madonna con Bambino* di Sebastiano del Piombo, la *Sacra Conversazione* di Palma il Vecchio (dalla Pinacoteca di Napoli); una serie di acquerelli di Gigante, ancora provenienti da Napoli; la *Danzatrice di Ercolano*, *l'Apollo di Pompei*, *l'Ermes in riposo* e la coppia di *Cerbiatti* di Ercolano; le preziose oreficerie del Museo Archeologico di Napoli⁶¹²; le opere esposte alla *Mostra d'Oltremare*; una serie di acquerelli di Jacopo Ligozzi degli Uffizi; una brocca in argento del Museo degli Argenti di Palazzo Pitti⁶¹³.

Castelfranco arrivò a Monaco con gli elenchi delle opere di cui era stata confermata la mancanza in Italia e relative richieste di restituzione formulato dallo Stato italiano. Egli ispezionò le opere

⁶¹¹Secondo quanto riportato da Siviero nel suo già citato *L'arte e il nazismo*, fra gli altri membri della Delegazione vi erano il soprintendente e storico dell'arte Roberto Salvini, il diplomatico Andrea Orsini Baroni per il Ministero degli Esteri, il capitano dei carabinieri Carlo Rupnik in rappresentanza del Ministero della Guerra.

⁶¹²Castelfranco redasse un'accurata *Relazione sulle oreficerie del Museo Nazionale di Napoli*, e tenne sempre aggiornato il Soprintendente alle Antichità di Napoli, Maiuri, sull'andamento delle restituzioni dei preziosi ori provenienti dal museo napoletano. Maiuri da parte sua, prima della partenza della Missione in Germania, informava il Ministero circa le oreficerie e gli altri preziosi che non vennero inviate a Montecassino, bensì “murate in luogo sicuro dell'edificio del Museo Nazionale [...] D'altro canto se la cassa delle oreficerie, attualmente a Monaco, non è stata manomessa, essa deve recare un elenco dattiloscritto degli oggetti contenuti[...]”, ACBB, Serie Professional III, 12, lettera di Maiuri al Ministero della pubblica Istruzione, Napoli, 9 agosto 1946.

⁶¹³ACBB (Archivio Castelfranco, Biblioteca Berenson), Serie Professional III. 12, lista delle *Opere d'arte al Collecting Point di Monaco*. Cfr. Cecconi A., *Le opere e l'allestimento*, in Castellani A., Cavarocchi F. Cecconi A., a cura di, *Giorgio Castelfranco un Monument man poco conosciuto...*, 2015.

raccolte dagli ufficiali della *MFAA Section* e fu in grado di identificare quelle di provenienza italiana con grande soddisfazione delle autorità americane⁶¹⁴.

Tale lavoro di identificazione e le conseguenti operazioni di imballaggio delle opere ritrovate all'interno dell'immenso deposito di Monaco, che prevedevano anche la sigillatura a piombo e l'indicazione delle destinazioni, terminarono intorno alla metà di novembre⁶¹⁵. Fatto ciò rimaneva ancora da svolgere una parte importante del lavoro: "la parte più importante e decisiva di ottenere il permesso di trasporto in Italia, e rimanevan poi da iniziare le ricerche per le opere scomparse dall'Italia che non facessero parte del trasporto nazista Montecassino-Berlino"⁶¹⁶. Sul secondo punto critico fatto emergere dallo Castelfranco torneremo nel paragrafo successivo.

In merito al primo punto, invece, visto l'inquadramento giuridico a livello internazionale, che abbiamo delineato sopra, fu possibile, da parte del Governo militare degli Stati Uniti in Germania, autorizzare le prime restituzioni all'Italia nell'agosto del 1947⁶¹⁷. L'invio all'Italia comprendeva centoquarantatre oggetti, tra opere d'arte e reperti⁶¹⁸.

Nelle settimane successive al rientro in Italia, fu Castelfranco stesso a curare, in qualità di alto funzionario del ministero, la preparazione e l'allestimento della prima *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, che si tenne dal 10 novembre 1947 al 10 gennaio 1948 presso la Villa della Farnesina di Roma⁶¹⁹. Tra le varie mostre organizzate da Siviero, l'esposizione del '47 fu

⁶¹⁴ACBB (Archivio Castelfranco, Biblioteca Berenson), Serie Professional III. 10, lettera di J. B. Ward-Perkins, allora direttore della British School di Roma, 11 gennaio 1947.

⁶¹⁵NARA, Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection"): Munich Central Collecting Point, 1945-1951.

⁶¹⁶ACBB (Archivio Castelfranco, Biblioteca Berenson), Serie Professional III. 12, lettera di Giorgio Castelfranco il quale, ormai rientrato a Roma, scriveva al Ministero degli Affari Esteri, 15 gennaio 1947. Dal testo della lettera emergono anche alcuni conflitti emersi tra il personale italiano affidato alla Missione, di cui dà notizia anche Siviero, omettendo però gli attriti che stavano nascendo tra lui e gli Alleati. Dalla documentazione emergono, invece, i buonissimi rapporti tenuti da Castelfranco con gli ufficiali della *MFAA Section*.

⁶¹⁷NARA Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection") - Munich Central Collecting Point, 1945-1951/ Activity Reports And Related Records/ Status Of Collecting Point Munich - Transport Lists-Italy, pp. 2 – 14.

⁶¹⁸NARA, Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection"): Munich Central Collecting Point, 1945-1951, Cultural Object Movement and Control Records, compiled 1945-1949, Series: Cultural Object Movement And Control Records Category: 1st Italian Shipment-August 13, 1947 143 Property Cards (Photos Attached).

⁶¹⁹Cfr. Cavarocchi F., *La "Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania"*, Roma, Villa Farnesina, 10 novembre 1947 – 10 gennaio 1948, in Castellani A., Cavarocchi F. Cecconi A., a cura di, *Giorgio Castelfranco un monument man poco conosciuto...*, cit., pp. 23 – 25.

sicuramente quella di maggior successo⁶²⁰. Essa trovò, nelle fastose sale dell'Accademia dei Lincei presso la Villa Farnesina a Roma, una splendida cornice, in cui le opere e gli oggetti recuperati dialogarono con le forme architettoniche rinascimentali e gli affreschi circostanti, prima di essere restituiti alle loro sedi di provenienza.

Il catalogo della mostra venne curato da Luisa Banti per la parte archeologica e da Giorgio Castelfranco per quella storico-artistica⁶²¹.

Oltre ai capolavori dei musei di Napoli, Firenze, Venezia, di singolare interesse sono le vicende delle campane recuperate dalla Missione italiana per il recupero delle opere d'arte in Germania e le cui schede, curate da Castelfranco, anche se prive di documentazione fotografica, chiudono il catalogo della mostra alla Farnesina⁶²²:

32. Campana. – Bronzo; peso kg 938.

A rilievo, in alto, ornato a drappeggio; in basso, busto di S. Vincenzo e l'iscrizione: «D.O.M. ac D. Vincentio M. dicata aere confraternitatum acsumptu populi de Verciano aucta a.D. MDCCCXCII». Fonditore: Raffaello Magni, Lucca. Dalla chiesa di S. Vincenzo a Verciano, Lucca.

⁶²⁰Il 20 novembre del 1947 il Ministro della Pubblica Istruzione Gonella scriveva a Castelfranco: "Sono lieto di esprimere alla S.V. il mio grato e cordiale riconoscimento per l'opera svolta in occasione della Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania e Le partecipo anche il compiacimento delle Autorità italiane e Alleate che hanno vivamente apprezzato la nobile manifestazione", ACBB, Serie Professional III. 10. Per una disamina, invece, delle varie mostre di opere recuperate, organizzate da Rodolfo Siviero, si veda Accorsi E., a cura di, *Arte e fotografie...*, cit.

⁶²¹Cfr. Cecconi A., *Le opere esposte e l'allestimento*, in Castellani A., Cavarocchi F. Cecconi A., a cura di, *Giorgio Castelfranco un monument man poco conosciuto...*, cit., pp. 26 – 31.

⁶²²Banti L., Castelfranco G., a cura di, *Mostra delle opere recuperate in Germania*, Villa Farnesina, Roma, 1947, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1947. È stato possibile reperire le immagini fotografiche in Corsini D., Tori A., a cura di, *Quando ritrovo qualcosa di bello... croci, campane e altri oggetti liturgici*, catalogo della mostra, Museo Casa Rodolfo Siviero, Firenze, 28 gennaio – 25 aprile 2012, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, Firenze, 2012.



33. Campana. – Bronzo.

A rilievo, in alto, festoni sorretti da putti. In basso Crocifissione e, sotto: «Ecce Dominus fugite partes adversae. A fulgure et tempestate libera nos Domine». Dal lato opposto Madonna col Bambino, al disotto: «Sancta Maria ora pro nobis. Rifusa e accresciuta a spese del popolo e dell'opera l'anno MCMXX». Particolare della Crocifissione. Dalla chiesa di San Bartolomeo a Ciciana.



34. Campana. – Bronzo, peso kg. 328,500.

In alto, ornato a colonnine; in basso quattro figure di Santi. Sotto a S. Giuseppe: «O Giuseppe sposo a Maria soccorrici nel di della morte» e, dalla parte opposta: «Proprietà del popolo di Lunata 1899». Dalla chiesa di [San Frediano a] Lunata, Lucca.



35. Campana. – Bronzo; peso kg. 288.

A rilievo, in alto, festone sormontato dall'iscrizione: «proprietà del popolo di S. Vito fusa l'anno 1881 Patrizio Fratini rettore». In basso, da un lato la Crocifissione e l'iscrizione: «Suono ben se son sola – meglio ancor se a coppia sono – se m'unisco a tutte il suono – molce il cor l'alma consola». Da lato opposto, sotto a S. Filomena: «A onore e lode di S. Filomena il mio suon s'ode». Fonditore: Lorenzo Lera. Dalla chiesa di San Vito, Lucca.



36. Campana. – Bronzo.

A rilievo, da un lato, sotto alla figura di Leone XIII, l'iscrizione «Nella fausta ricorrenza del giubileo pontificale del glorioso Leone XIII il popolodiFormentale l'anno MCMIII rifuse a aumentò coi risparmi dell'opera ottenuti dal 1869 al 1892 dall'operaro Massimo Riggi auspice il Sac. Domenico Lencioni rettore». Dall'altro lato, sotto a S. Batolommeo: «Sancte Bartholomaeae et Aloysi propitii nobis estote. Raffaello Magni e figli premiati fonditori in Lucca fusero campane N. 1212». Dalla chiesa di San Bartolomeo a Formentale].

Nell'aprile del 1942 un regio decreto autorizzò il Sottosegretariato di Stato italiano per le Fabbricazioni di Guerra a procedere alla requisizione delle campane allo scopo di rifonderle per la fabbricazione delle armi. Nel 1943, quelle di maggior valore storico o di maggior pregio vennero catalogate e preservate, mentre le altre vennero portate in alcuni depositi

dall'ENDIROT (Ente Distribuzione Rottami). Alcuni di questi depositi, però, dopo l'8 settembre 1943, vennero trafugati dai nazisti, i quali presero le campane allo scopo di riutilizzarne il metallo per scopi bellici.

Quelle che erano state “scartate” dai nazisti, alla fine della guerra si trovavano ancora nei suddetti depositi. Per questo motivo il Ministero dei Trasporti istituì un ufficio per il ripristino delle campane, cosicché queste venissero ricollocate oppure fossero risarcite le chiese che ne erano rimaste prive.

D'altro canto, sette campane integre vennero ritrovate nella caserma di Von der Tann a Regensburg⁶²³. Insieme a cinque campane di chiese del territorio lucchese, ve ne erano altre due, provenienti dal Molise, precisamente da Castelpetroso (Campobasso) e da Roma. Confluite al *Central Collecting Point* di Monaco⁶²⁴.

Delle sette campane, quelle toscane vennero restituite nel 1947, le altre tornarono solo più tardi.

Così, con il primo carico di opere che venivano restituite all'Italia nell'agosto del 1947, insieme ai capolavori di Napoli, Pompei, Ercolano, trafugati da Montecassino, ma anche di Firenze e Venezia, vi erano le cinque campane delle chiese lucchesi.



Rodolfo Siviero insieme a uno degli ufficiali della MFAA, Edgar Breitembach, su un camion carico di opere pronte per essere riportate in Italia. Oltre alle casse contenenti le opere dei musei napoletani trafugate da Montecassino (da notare la scritta sulla cassa posta in verticale, al centro), il carico conteneva anche una delle campane che vennero prese dai nazisti da chiese nei dintorni di Lucca per essere rifuse. Era l'agosto 1947 e la campana nella foto si è ricostruito essere quella proveniente dalla chiesa di San Bartolomeo a Formentale.

⁶²³*Ibidem*.

⁶²⁴NARA, Records Concerning the Central Collecting Points (“Ardelia Hall Collection”): Munich Central Collecting Point, 1945-1951, Activity Reports And Related Records, Status Of Collecting Point Munich: Transport Lists-Italy, <https://www.fold3.com/document/270067592/>. ACBB (Archivio Castelfranco, Biblioteca Berenson), Serie Professional III. 09, taccuino di G.C. durante la Missione italiana per il recupero delle opere d'arte in Germania, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Firenze: aggiungere cosa scrive a proposito Castelfranco nel taccuino.

Le campane vennero restituite alle comunità da cui erano state sottratte, dove si possono vedere e sentir suonare ancora oggi nei campanili delle chiese. Fanno eccezione le due campane indicate nel catalogo della mostra del '47 coi numeri 32 e 33: la prima, con l'abbattimento del pericolante campanile della chiesa di San Vincenzo a Verciano, venne rifusa negli anni '50 per realizzare le campane che oggi risuonano dall'attuale torre campanaria; la seconda, invece, venne rifusa e rifatta con le stesse figure ed iscrizioni, quindi ricollocata nel campanile della chiesa di San Bartolomeo a Ciciano.

5.3.3 *Il recupero delle opere non individuate presso il Central Collecting Point di Monaco: il caso delle tavolette del Pollaiuolo*

Le opere che non fecero parte di questa prima cospicua restituzione, si dividevano in due categorie principali: quelle che erano state esportate illegalmente prima dell'8 settembre del 1943; quelle trafugate dai nazisti in ritirata dopo il 1943 e che ancora non erano state individuate né nei depositi in Alto Adige, né al *Central Collecting Point*.

Tra le opere rientranti nella seconda categoria, vi erano, tra le altre, le due tavolette, realizzate da Antonio Benci, detto il Pollaiuolo, raffiguranti *Ercole e Anteo* e *Ercole e l'Idra*, che erano state trafugate nel 1944 dal deposito individuato presso la Villa Bossi-Pucci di Montagnana.

I verbali di consegna delle opere da parte della R. Soprintendenza alle Gallerie per le provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia diretti al Signor Bruno Pacini (che si faceva carico della custodia delle opere) e in particolare il verbale relativo alla consegna numero 3 del 15 maggio 1943, riporta, nell'elenco delle opere consegnate, le due tavolette del Pollaiuolo, *Ercole e Anteo* (n. inventario 1890 – 1478) e *Ercole e l'Idra* (n. inventario 1890 – 8268).

Durante i sopralluoghi dell'estate del 1944, Giorgio Castelfranco, Cesare Fasola, Emilio Lavagnino e gli ufficiali alleati ne avevano registrato la mancanza da Montagnana. Esse erano state portate dai nazisti in Alto Adige insieme ad altre opere degli Uffizi. Ma al contrario di quasi tutte le altre opere che vennero messe in deposito nei pressi di Bolzano e lì individuate dagli uomini della *MFAA Section*, delle due tavolette si persero le tracce. Trattandosi di opere di piccole dimensioni (16 x 9 cm), esse furono nascoste da uno dei soldati tedeschi e così condotte fuori dai confini italiani. Non furono individuate né nei depositi di Bolzano, né successivamente presso il *Central Collecting di Monaco*⁶²⁵.

⁶²⁵NARA Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection") - Munich Central Collecting Point, 1945-1951/Restitution Claim Records/ Italy Claims, Miscellaneous, pp. 40 – 41.

Ercole e Anteo e *Ercole e l'Idra* riemersero nel 1962 a Pasadena, Los Angeles, dove – secondo quanto appreso da Siviero⁶²⁶ – i coniugi Meindl, tedeschi naturalizzati americani, che ne erano in possesso, stavano cercando di farle restaurare per poi venderle.

⁶²⁶Siviero nel suo *Sul recupero dei dipinti del Pollaiuolo della Galleria degli Uffizi* edito nel 1963 a cura dell'Accademia Nazionale dei Lincei, narra la curiosa vicenda del recupero. Della storia del recupero dei Pollaiuolo ci danno notizia anche Bottari F., *Rodolfo Siviero...*, cit., pp. 226 -228 e Tori A., *Rodolfo Siviero...*, in AA. VV., *La tutela tricolore...*, cit., pp. 66 – 71. Le altre informazioni sulla vicenda sono state tratte dai numerosi articoli di stampa quotidiana, attraverso il quali l'opinione pubblica seguiva con vivo interesse le turbolente vicissitudini che portarono alla restituzione delle tue tavolette alle Gallerie degli Uffizi. Si vedano, quindi, i seguenti articoli di cui si trova copia all'interno dell'Archivio Siviero presso la casa museo che porta il suo nome e che fu abitazione prima dei Castelfranco poi dei Siviero. *La ripresa a Palazzo Pitti delle trattative italo-tedesche*, in *Giornale del mattino*, 28 gennaio 1961, p. 4; *Ritrovati i due celebri dipinti del Pollaiuolo*, in *Giornale del Mattino*, 2 gennaio 1963, p. prima., continua a p. 2; *Le "fatiche d'Ercole" del Pollaiuolo sarebbero state ritrovate in America*, in *La Nazione*, 2 gennaio 1963, p. prima; *I due Pollaiuolo devono ritornare a Firenze*, in *Avanti!*, 3 gennaio 1963, p. 7; *Non vogliono restituire i due capolavori del Pollaiuolo*, in *Giornale del Mattino*, 3 gennaio 1963, p. prima; *Nessun dubbio sull'autenticità dei due Pollaiuolo*, in *Il resto del Carlino*, 3 gennaio 1963, p. 7; *I due capolavori del Pollaiuolo debbono essere ridati all'Italia*, in *Il Tempo*, 3 gennaio 1963, p. 3; *esposte a Washington le tavole del Pollaiuolo*, in *La Nazione*, 3 gennaio 1963, p. 3; *Il giallo dei Pollaiuolo*, in *Corriere d'informazione*, 3-4 gennaio 1963, p. 6; *L'Italia rivendica i due Pollaiuolo*, in *Avanti!*, 4 gennaio 1963, p. 7; *Si sviluppa la battaglia legale per il recupero dei due Pollaiuolo*, in *Corriere della Sera*, 4 gennaio 1963; *C'è pericolo che i due Pollaiuolo siano irreparabilmente danneggiati*, in *Giornale del Mattino*, 4 gennaio 1963, p. prima, continua a p. 12; *I due Pollaiuolo finiranno alla corte federale americana*, in *Il Telegrafo*, 4 gennaio 1963, p. 3; *Battaglia legale per il recupero dei due dipinti del Pollaiuolo*, in *La Nazione*, 4 gennaio 1963, p. 7; *Recovered paintings arrive at National Gallery*, in *The Washington Post*, 4 gennaio 1963, p. prima; *Un reparto delle S.S. trafugò i due dipinti del Pollaiuolo*, in *Corriere della Sera*, 5 gennaio 1963; *La missione italiana intende chiedere il sequestro dei due quadri del Pollaiuolo*, in *Il Messaggero*, 5 gennaio 1963, p.11; *Aperta la battaglia per i due Pollaiuolo*, in *il Resto del Carlino*, 5 gennaio 1963; *Siviero spera di riportare presto i quadri del Pollaiuolo a Firenze*, in *La Nazione*, 5 gennaio 1963, p. 2; *Memorandum italiano per i due Pollaiuolo*, in *La Nazione*, 6 gennaio 1963, p.11; *L'Italia chiede per i Pollaiuolo l'aiuto del Governo americano*, in *La Nazione*, 7 gennaio 1963, p. prima; *Sono autentici i due Pollaiuolo ma il recupero sarà difficile*, in *La Nazione*, 8 gennaio 1963, p. 7 e *Sorvegliati dall' F.B.I. i dipinti del Pollaiuolo*, p.9; *In fase decisiva l'azione per il recupero dei Pollaiuolo*, in *Giornale del Mattino*, 9 gennaio 1963, p. 3; *L'aiuto del Governo americano promesso dal Ministro della Giustizia*, in *La Nazione*, 9 gennaio 1963; *I due Pollaiuolo escono dalla banca e vanno in museo*, in *Giornale del Mattino*, 10 gennaio 1963, p. 2; *I due Pollaiuolo trasferiti al museo*, in *La Nazione*, 10 gennaio 1963, p. 2; *Complicazioni per il recupero dei due quadri del Pollaiuolo*, in *La Nazione*, 11 gennaio 1963, p. 9; *Danni gravi ai Pollaiuolo provocati dal restauro*, in *La nazione*, 12 gennaio 1963; *Saranno esposti al pubblico i due quadri del Pollaiuolo*, in *La Nazione*, 13 gennaio 1963, p. 2; *Tornano in Italia i Pollaiuolo*, in *Avanti!*, 15 gennaio 1963, p. 7; *I due Pollaiuolo restituiti a Firenze*, in *Giornale del Mattino*, 15 gennaio 1963, p. prima; *I due quadri del Pollaiuolo restituiti dai coniugi Meindl al governo italiano*, in *Il Messaggero*, 15 gennaio 1963; *Restituiti i due Pollaiuolo*, in *il Resto del Carlino*, 15 gennaio 1963; *Ritornano in Italia i dipinti del Pollaiuolo*, in *Il Tempo*, 15 gennaio 1963, p. prima, continua a p. 3; *I quadri del Pollaiuolo torneranno agli Uffizi*, in *La Nazione*, 15 gennaio 1963; *I Pollaiuolo tornano in Italia*, in *l'Unità*, 15 gennaio 1963, p. prima; *L'arrivo a Washington*, in *Giornale del Mattino*, 16 gennaio 1963; *I due Pollaiuolo*

Johann Meindl aveva fatto parte di quel drappello di soldati che aveva trasportato le opere in Alto Adige. Il recupero fu, però, ostacolato dalle difficoltà legali sollevate proprio dai due coniugi che tennero bloccate in banca le due opere, opponendosi così al sequestro conservativo. Il Meindl sosteneva che i dipinti gli erano stati donati da una signora di Monaco, Josephine Werkmann. Con l'aiuto del restauratore che era stato chiamato dai Meindl e che poi aveva segnalato i dipinti allo Stato italiano, le due tavolette vennero consegnate al Los Angeles County Museum che li mise temporaneamente in mostra. Seguì una lunga "battaglia" in sede legale.

All'inizio, l'atteggiamento dei Meindl non fu dei più collaborativi. Erano disposti a cedere le due tavolette alla delegazione per la restituzione delle opere d'arte, al cui capo era Rodolfo Siviero, se lo Stato italiano le avesse acquistate direttamente da loro. Ovviamente Siviero, con i suoi consueti modi, talvolta rudi ma spesso efficaci, rispose semplicemente: «Ma neanche per sogno! Non potevamo comprare opere che erano state rubate! Eravamo decisi a non lasciare la California fino a che non avessimo riavuto indietro i due Pollaiolo! Anche perché, stando in America, avevamo aperto un'ulteriore pista per il recupero di altre opere provenienti dagli Uffizi».

In questa operazione Siviero venne affiancato da Luisa Becherucci, allora direttrice della Galleria degli Uffizi, che accompagnò la delegazione negli Stati Uniti e seguì tutte le operazioni volte alla restituzione.

Lo Stato italiano riuscì a farsi restituire le due tavolette, grazie ad un'arguzia dello stesso Siviero: egli, infatti, si appellò al cosiddetto "Patto di Famiglia", vale a dire il testamento dell'ultima Medici, Anna Maria Luisa, l'Elettrice Palatina, la quale nel 1743 dispose che tutte le collezioni d'arte dei Medici venissero lasciate alla comunità di Firenze, con la condizione che esse non dovessero mai essere allontanate dalla città.

Di fronte a questa evidenza i Meindl dovettero arrendersi. Le opere vennero esposte a Los Angeles e prese in carico dalla delegazione per la restituzione alla chiusura della mostra nella serata del 20 gennaio 1963. La mattina successiva, Rodolfo Siviero, sempre accompagnato da Luisa Becherucci, prendeva il primo volo per Washington D.C. con i Pollaiolo custoditi nella borsa a mano. La complessa vicenda del recupero delle opere si concludeva con una cerimonia formale presso la National Gallery of Art di Washington D.C. , alla presenza del capo della Corte Suprema Earl

esposti a New York, in *La nazione*, 12 febbraio 1963; *Agli Uffizi i due Pollaiolo alla fine della settimana*, in *Nazione Sera*, 12 febbraio 1963, p. 3; *Scortati dall'Interpol tornano i due "Pollaiolo"*, in *l'Unità*, 14 febbraio 1963, p. 4; *I due Pollaiolo a Firenze venerdì prossimo*, in *Avanti!*, 16 febbraio 1963.

Warren e dell'Attorney General Robert Kennedy. Prima di rientrare in Italia vennero esposte anche a New York.

L'arrivo a Firenze il 23 febbraio 1963 fu accolto con grande fervore e risonanza da parte della stampa e opinione pubblica, come testimoniano i molti articoli pubblicati su quotidiani contemporanei alle vicende⁶²⁷.

La scoperta dei due Pollaiuolo a Los Angeles aprì la strada al recupero di altri cinque dipinti ritrovati in Germania, di cui la stampa dava notizia⁶²⁸ contemporaneamente al rientro a Firenze delle *Fatiche di Ercole*. Tra queste opere, la cui scomparsa risale al prelievo da parte del *Kunstschutz* nell'estate del 1944 dai depositi toscani, vi erano il *Ritratto di Giovane* di Lorenzo di Credi e la *Deposizione del Bronzino*.

⁶²⁷Stamani a Firenze i due Pollaiuolo, in *La Nazione*, 22 febbraio 1963, p. 7; *I Pollaiuolo a Firenze*, in *l'Unità*, 23 febbraio 1963, p. 3; *Stamane a Firenze i due Pollaiuolo*, in *Avanti!*, 22 febbraio 1963, p. 5; *Arrivano a Firenze anche i due Pollaiuolo*, in *Giornale del Mattino*, 22 febbraio 1963; *Rientrano oggi i due Pollaiuolo*, in *l'Unità*, 22 febbraio 1963, p. 4; *Un altro ritorno stamani a Firenze*, in *La Nazione*, 22 febbraio 1963, p. prima; *Arrivati a Firenze i quadri del Pollaiuolo*, p. prima e *Di nuovo a Firenze i due Pollaiuolo dopo 19 anni di avventuroso esilio*, in *Nazione Sera*, 22 febbraio 1963; *I capolavori del Pollaiuolo sono tornati agli Uffizi*, in *Corriere della Sera*, 23 febbraio 1963; Wanda Lattes, *I due Pollaiuolo tornati a Firenze*, in *Giornale del Mattino*, 23 febbraio 1963, p. prima; *Restituiti a Firenze i due quadri del Pollaiuolo*, in *il Resto del Carlino*, 23 febbraio 1963; *Tornati i due Pollaiuolo a Firenze altri quadri sarebbero in America*, in *La nazione*, 23 febbraio 1963; *I due Pollaiuolo tornati a Firenze dopo diciannove anni di peripezie*, in *La Stampa*, 23 febbraio 1963; *I Pollaiuolo riconsegnati alla città*, in *l'Unità*, 24 febbraio 1963, p. 6.

⁶²⁸*Cinque dipinti degli Uffizi e di Palazzo Pitti ritrovati in Germania*, in *Giornale del Mattino*, 19 febbraio 1963; *Altri cinque capolavori degli Uffizi rintracciati a Monaco di Baviera*, in *La Nazione*, 19 febbraio 1963, p. 11; *Tornano all'Italia i quadri trafugati dai nazisti a Firenze*, in *Corriere della Sera*, 20 febbraio 1963, p. 3; *La consegna dei capolavori ritrovati*, in *Giornale del Mattino*, 20 febbraio 1963, p. prima., continua a p. 12; *Tornano a Firenze i capolavori ritrovati in Germania dopo diciannove anni*, in *il Resto del Carlino*, 20 febbraio 1963, p. 10; *I cinque quadri ritrovati a Monaco tornano oggi a Firenze da Bonn*, in *La Nazione*, 20 febbraio 1963, prima p.; *Bonn restituisce al governo italiano i cinque quadri trovati in Baviera*, in *La Stampa*, 20 febbraio 1963; *Sono tornati agli Uffizi*, in *Nazione Sera*, 20 febbraio 1963, p. prima; *Sono tornati agli Uffizi i quadri trafugati dalla SS*, in *La Stampa*, 21 febbraio 1963; *Ritorno lampo a Firenze dei 5 quadri recuperati*, in *Giornale del Mattino*, 21 febbraio 1963, p. prima; *Sono tornate a Firenze le cinque tele degli Uffizi*, in *il Resto del Carlino*, 21 febbraio 1963, p. 7; *Il ritorno dei quadri e Sono agli Uffizi i cinque quadri*, in *La Nazione*, 21 febbraio 1963, p. prima.

Bonn restituisce i quadri degli Uffizi



Il governo di Bonn ha restituito ieri all'Italia cinque quadri trafugati al Museo degli Uffizi durante la guerra dalle SS. Erano stati ritrovati i giorni scorsi a Monaco di Baviera, nella casa di un ex soldato della Wehrmacht. I cinque quadri appartenevano allo stesso gruppo dei due Pollaiuolo, venuti alla luce alcune settimane fa in California. Mancano ancora tre delle dieci opere trafugate agli Uffizi. Nella telefoto: l'ambasciatore italiano a Bonn, Guidotti, riceve le opere da un funzionario (Vedere in 3ª pagina il nostro servizio)

Bonn restituisce i quadri degli Uffizi, in La Stampa, 20 febbraio 1963, digitalizzazione dal quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.

Di nuovo a Firenze i due Pollaiuolo dopo 19 anni di avventuroso esilio

L'arrivo alle 10,40 - Le due piccole preziose opere (valutabili a un miliardo e mezzo) erano contenute in una vera cassaforte dall'apparenza di semplice valigetta di pelle nera - La commozione del soprintendente: «E' un momento storico» - Nessun timore sulle condizioni dei quadri: torneranno al loro primitivo splendore

FIRENZE, 22. Sono tornati tra noi, dopo disastrosi anni di assenza, portati dal ministro Rodolfo Siviero, l'uomo che a questo ritrovamento si era dedicato anima e corpo fin da quando la guerra non era ancora finita. Erano le 10,40 quando il direttissimo di Parigi è arrivato alla stazione, con ostinata insistenza di ritardo il primo a scendere è stato appunto il ministro Siviero. Ha consegnato subito la valigetta di pelle nera nella quale erano contenuti i due dipinti del Pollaiuolo «Ecole che abbatte l'Idra» e «Ecole che soffoca Antea» nelle stanze del soprintendente alle gallerie ed al monumento, dottor Ugo Procacci che in preda a grande commozione ha detto: «E' un momento storico». Il primo del ministro Siviero erano in dottoressa Becherucci, direttrice degli Uffizi, che con lui aveva visitato Siviero per giorni in questi ultimi due mesi, le scorse: «Vedevo anticipato dai due quadri e il ministro Giovanni De Novelli della direzione generale per le relazioni culturali del ministero per gli affari esteri. Il primo saluto di Firenze non è stato in fondo ufficiale: delle autorità cittadine era presente il vicinissimo Agnelli. Ma l'abbraccio più caloroso di Siviero, dopo quello celebrato con Procacci, è stato quello scambiato con l'avvocato Echio, presidente della Cassa di Risparmio che ha fornito i mezzi necessari (oltre dieci milioni, in transfer) e qualche per permettere con la massima velocità possibile tutte le spese di possessori, ovviamente quasi mai ufficiali, che hanno condotto il recupero delle opere perché i quadri potessero tornare a Firenze con un'incisiva e con uno spirito di libertà che senza dubbio ricordano i migliori esempi del movimento rinascimentale. Il Comune, attraverso le normali vie burocratiche, aveva messo a disposizione, in due tele, trecento milioni, non eccesso tanto munito-

l'antomatiche restauratore un ginevrino dottor La Vinger, che, come dissi in seguito, il principale personaggio del «giuliano», e che contiene una serie di imponenti, all'antico micrometrica, potrà essere tolta senza troppa fatica dal restauro, diventando. Del resto, per fortuna, questo «restauratore» non venne nemmeno ultimato. Su il dottor Procacci che il dottor Baldini hanno confermato subito ai giornali, ed inoltre sempre più ricco di forza il fuoco dei faxes, il giudizio espresso dalla Becherucci, dopo 191 gennaio, data l'istituzione della quale si ebbe la certezza che i quadri sarebbero ritornati all'Italia: i quadri del Pollaiuolo, riscoperti completamente il loro splendore originario. Il retro della tavoletta di «Ecole che abbatte l'Idra» è pallido, se non quasi tutti dei contorni spinti a Los Angeles. Ora c'è scritto a penna, con calligrafia un po' trascinata, in un secondo. «Recuperato a Los Angeles l'11 gennaio 1963. Rodolfo Siviero». L'altra tavoletta, invece, conserva ancora sul retro i contorni originali; quello graduale e quello successivo, con un'era etologica agli Uffizi. Domani i fiorentini potranno rivedere i due quadri, insieme con gli altri cinque originali, che giurati da Montagna di Bassora, verranno esposti a Palazzo Vecchio, nel salone del Duomo, durante la settimana ufficiale. Abbiamo parlato con il ministro Siviero pochi minuti dopo che i «Pollaiuolo» erano tornati alla luce: una luce «fiorentina». Gli abbiamo chiesto di narrire, in sintesi, la vicenda americana dei quadri: sembra ormai certo, infatti, che il «traffugamento» del «traffugamento» avvenne ad opera di una banda organizzata di militari tedeschi della quale faceva parte il Meindl.



Il professor Procacci stringe a sé la valigia coi quadri che tornano in Italia dopo tanti anni

quadrati non era stato portato a San Leonardo in Svizzera, «che l'avevo» e che era stato in un certo senso la disposizione di Siviero. Il primo ad essere trafugato ad opera di Goering, la dipinta «Ecole che abbatte l'Idra», fu richiesta dal governo di Salò era infatti già stata in origine. Anche il Pollaiuolo dunque, insieme con altri otto quadri di Spantagnano tra cui i «Corteo» e «Corteo» l'altra a Firenze, sarebbero dunque finiti al Fuhreressen di Linz tra i seicenta capolavori dei principali musei rapati destinati a rimanere per Hitler i «L'arte».

Nel giro del tragico anno tedesco, una banda di militari di cui faceva parte il Meindl finì nel grande magazzino di Montagna della città di Goering a Salisburgo. Dopo di che avvenne, evidentemente, la spartizione quando i soldati Meindl nel 1945 emigrarono in America dove, evidentemente, portarono con sé i due piccoli dipinti del Pollaiuolo (diviso) con altri per altri, facendosi invariabilmente in qualunque bagaglio. Altri cinque finirono nel magazzino di Montagna, perché attendevano nel lungo viaggio da Los Angeles relative agli altri quadri: le notizie vennero, e l'operazione si concluse con il recupero dei cinque quadri arrivati mercoledì a Firenze. La notizia ufficiale per i Pollaiuolo, venne data solo il 14 gennaio. Tutto questo, come fece qualcuno che non sapremo mai, sia dietro alla leggenda gioca di Firenze che celebra domani il ritorno di sette quadri che non rubati nel giugno 1944. Ora i quadri riposano in una stanza della soprintendenza: non più nascosti, di nuovo finalmente nati.

Franco Nencini

Orribile delitto in Finlandia

HELSINKI, 22. Per le verità di un delitto riacca a Helsinki è stato trovato il corpo ammucchiato di un uomo di cui mancavano la testa e le estremità. Nella banca si stava un operaio di carpenteria anni 40, quale ferito dalla polizia ha dichiarato che negli ultimi giorni un uomo di mezza età, che lui conosceva soltanto (in compagnia di «A. F.», il ritorno era stato da lui prima che la banca prendesse fuoco. Secondo che il giudice era sospeso da sole tre settimane.



Il momento più emozionante dopo l'arrivo dei quadri del Pollaiuolo a Firenze: il professor Procacci riceve dal ministro Siviero la preziosa valigia

È sano di mente il medico che sfigurò la moglie bellissima

S. JOSE, in California, 22. Lo sfigura il processo a carico di Oren di Delgado, il medico accusato di aver sfigurato la moglie in un'operazione di chirurgia plastica. Il processo si svolgerà a S. Jose, in California, il 22 gennaio. Il medico è stato condannato a 10 anni di carcere. La stessa Oren è stata condannata a 10 anni di carcere. Il processo si svolgerà a S. Jose, in California, il 22 gennaio. Il medico è stato condannato a 10 anni di carcere. La stessa Oren è stata condannata a 10 anni di carcere.

Tabaccheria svalgitata a Arezzo

AREZZO, 22. Un audace colpo d'adesso è stato compiuto sinotto a Arezzo nella rivendita di generi di Montepulciano del signor

IL RITORNO DEI POLLAIOLO



Il professor Ugo Procacci, sovrintendente alle gallerie e ai monumenti, mostra i due piccoli preziosi dipinti del Pollaiuolo tornati a Firenze stamani. Alla sua destra il vicesindaco Agnoletti e la professoressa Luisa Becherucci, direttrice della galleria degli Uffizi, alla sua sinistra il ministro Rodolfo Siviero, principale artefice del recupero delle opere d'arte rubate.
(Leggere il servizio a pagina 10)

Il ritorno dei Pollaiuolo, in "Nazione Sera", 22 febbraio 1963, prima pagina, edizione notte.
Digitalizzazione del quotidiano conservato presso il Museo Casa Rodolfo Siviero.

RECUPERATI DAGLI STATI UNITI

I capolavori del Pollaiuolo sono tornati agli Uffizi

I due preziosi dipinti consegnati al sovrintendente alle gallerie e monumenti



Firenze: il ritorno alla galleria degli Uffizi dei due quadri del Pollaiuolo. La dottoressa Becherucci e l'avvocato Gobbo posano per i fotografi con i dipinti in mano. (Telefoto A. P.)

DAL NOSTRO CORRISPONDENTE
 Firenze 22 febbraio, notte. Il dottor Ugo Procacci, sovrintendente alle gallerie e monumenti, ha ricevuto oggi dalle mani del ministro Siviero una valigetta di pelle nera contenente i due piccoli dipinti del Pollaiuolo («Ercole che soffoca Anteo» e «Ercole che abbatte l'Idra») di ritorno dall'America.

Si è conclusa così l'odissea dei famosi quadri trafugati nel 1944 dalla villa di Montagnana presso Firenze, dove erano stati nascosti assieme ad altri otto tolti dalla Galleria degli Uffizi. Dei dieci dipinti facevano parte anche i cinque ritrovati a Mo-

saco di Baviera. Ne mancano quindi soltanto tre, che si ha motivo di ritenere saranno recuperati presto.

Il trafugamento avvenne per ordine del comando tedesco e i quadri finirono in Germania nella villa di Goering a Salzburg. Qui una banda di soldati, della quale doveva far parte il Meindl, il tedesco che a Los Angeles aveva le due preziose tavolette, li portò via durante il caos. I militari si speri-

grarono in America, i coniugi Meindl portarono con loro i due dipinti. Essi si stabilirono a Los Angeles e lì i capolavori del Pollaiuolo furono ritrovati. Alle 11.15 di stamane la va-

lignetta, il cui contenuto valeva un miliardo e mezzo, è stata posta sul tavolo del sovrintendente alla Galleria degli Uffizi. Sono così apparse le due opere, sulle quali un ignoto restauratore ha passato una mano di vernice. I quadri, come ha assicurato il dottor Procacci, riacquisteranno presto il loro primitivo splendore.

Domani, intanto, nel corso della cerimonia ufficiale che si svolgerà a Palazzo Vecchio, due dipinti assieme agli altri cinque recuperati a Monaco torneranno giorni or sono a Firenze, saranno esposti a tutti i fiorentini.

L. P.

L. P., *I capolavori del Pollaiuolo sono tornati agli Uffizi*, in "Corriere della Sera", 22 febbraio 1963, prima pagina. Digitalizzazione del quotidiano conservato presso il Museo Casa Rodolfo Siviero.

Lo stato di conservazione delle opere, d'altronde, risultò essere pessimo. I Meindl, infatti, li avevano prima fatti ritoccare impropriamente in occasione di un restauro improvvisato, poi li avevano chiusi in banca in una cassetta di sicurezza, senza il minimo accorgimento nel controllo dell'umidità e della temperatura. Le due tavolette, su cui il Pollaiuolo dipinse, sono in legno di pioppo: quest'ultimo, dilatandosi o ritirandosi a seconda dell'umidità, aveva fatto incresparsi in maniera preoccupante la superficie pittorica. Per questo, prima di restituirle definitivamente alla

Galleria degli Uffizi – restituzione che avvenne solo nel 1975 – si procedette ad un laborioso restauro.

5.4 *La restituzione delle opere esportate illecitamente fuori dai confini italiani prima dell'8 settembre 1943*

Nel 1984, in seguito alla morte di Rodolfo Siviero, la città di Firenze gli rese omaggio organizzando una mostra temporanea che esponeva, in Palazzo Vecchio, cento quarantuno opere, di cui più di novanta erano state esportate in Germania, prima dell'occupazione militare in Italia, quindi prima della firma dell'armistizio di Cassibile. Queste opere provenivano da collezioni private⁶²⁹.

Se le norme sulla *Riconsegna dei beni asportati dai tedeschi* (1948)⁶³⁰ avevano già stabilito la restituzione delle opere, asportate dalle autorità tedesche durante l'occupazione militare, all'Italia e, di conseguenza, a chi, tra i cittadini italiani, ne facesse domanda e avesse diritto alla riconsegna, quindi a favore di “chi deteneva il bene al tempo della asportazione” o di titolari di diritti sul bene⁶³¹, esse precisavano anche che “La riconsegna del bene non può essere eseguita, nemmeno a titolo provvisorio, a favore di coloro che abbiano ricavato un prezzo di requisizione o altro indennizzo, se essi non versino [...] una somma pari a quella percepita”⁶³².

La legge n. 77 del 14 gennaio 1950 stabilì che qualsiasi oggetto di rilevanza artistica, storica o bibliografica venduto o in qualche modo trasferito ad autorità naziste o cittadini tedeschi tra il 1936 e il 1945, restituite all'Italia diventassero proprietà dello Stato⁶³³.

Nel 1953, in seguito ad uno scambio di note e conseguente accordo tra De Gasperi e Adenauer, nasce la *Delegazione per le restituzioni all'Italia del materiale culturale ed artistico sottratto al*

⁶²⁹Scalia F., Paolozzi Strozzi B., a cura di., *L'opera ritrovata...*, cit.

⁶³⁰Decreto legislativo del 24 aprile 1948, n. 896, art. 1: “I beni che le autorità tedesche asportarono dal territorio italiano dopo il 25 luglio 1943 e che sono restituiti dai Governi o dalle altre Autorità delle Nazioni Unite, sono riconsegnati a cura del Ministero dell'industria e del commercio”.

⁶³¹*Ivi*, art. 6.

⁶³²*Ivi*, art. 19.

⁶³³Legge del 14 gennaio 1950, n. 77: art. 1, “Le opere d'interesse artistico, storico e bibliografico, che nel periodo dal 1 gennaio 1936 all'8 maggio 1945 furono trasferite in proprietà e a qualsiasi titolo allo Stato germanico, a personalità politiche del regime nazista o a sudditi germanici e delle quali il Governo italiano ha ottenuto la restituzione da parte del Governo militare alleato in Germania, sono acquisite al patrimonio artistico, storico e bibliografico dello Stato e conservate in musei o biblioteche pubbliche; art. 2, Non è ammessa azione per la rivendicazione o per conseguire eventuali indennizzi da parte degli enti, degli istituti pubblici, o dei privati, che avevano effettuato, a qualsiasi titolo, la cessione delle opere di cui all'articolo precedente, a favore delle autorità, o dei sudditi germanici”.

patrimonio nazionale presso il Ministero degli Esteri⁶³⁴. Nell'accordo preso, infatti, la Germania si impegnava nella restituzione delle opere d'arte e del materiale bibliografico asportati illegittimamente dall'Italia durante il periodo nazional – socialista e acconsentiva alla creazione di una Commissione mista italo – tedesca di esperti, capeggiata da Siviero, che avesse il compito di reperire le opere ancora da restituire. Anche l'Italia, da parte sua, si impegnava a restituire alla Germania opere di pertinenza germanica che si fossero trovate in territorio italiano in seguito agli eventi bellici.

In tutta la vicenda, alla luce di quanto esposto sopra a proposito dei vari accordi presi e delle varie normative emanate in Italia, la posizione politica assunta da parte degli Stati Uniti non risulta del tutto chiara. Non sono da escludere motivazioni legate ad avalli politici che il Governo nord americano poteva voler garantire alla neo nata Repubblica Italiana sul piano delle relazioni internazionali. D'altro canto, in tali circostanze, anche l'Italia aveva tutto da guadagnare, sostenendo fermamente le proprie richieste, nonostante il noto passato controverso. Sembra arrivare, non a caso, nel 1948, dopo le prime elezioni parlamentari della Repubblica italiana, l'ordine da Washington di restituire all'Italia qualsiasi bene di valore artistico – culturale trasferito in Germania dalle autorità tedesche in violazione delle leggi italiane allora vigenti, anche non necessariamente sotto l'occupazione militare nazista⁶³⁵.

Inoltre, l'aumentare delle tensioni a livello internazionale, causò anche difficoltà nei rapporti tra Italia, Germania e Stati Uniti, con conseguente decisione da parte degli Stati Uniti di lasciare che le questioni relative alle restituzioni venissero risolte dalle autorità tedesche e italiane. Cosa che, infatti, avvenne con l'accordo De Gasperi-Adenauer citato sopra.

In ultimo, dopo le ultime cospicue restituzioni del 1954, il Governo italiano non intraprese più vere e proprie iniziative politiche per poter ottenere la riconsegna delle opere d'arte che risultavano ancora disperse. Le operazioni di recupero furono, quindi, lasciate all'iniziativa di Siviero, il quale agì con pochi mezzi e dovendo affrontare le continue critiche e i periodici tentativi di chiusura dell'Ufficio Recupero messi in atto dalle stesse autorità politiche⁶³⁶. Nonostante ciò, Siviero riuscì a

⁶³⁴Essa sarà più comunemente nota quale “Delegazione Siviero”.

⁶³⁵NARA *Records Concerning the Central Collecting Points*, “Ardelia Hall Collection”. Munich Central Collecting Point, 1945-51/Restitution Claim Records/Italy Claims - Correspondence, 36. Si veda anche il rapporto sottoscritto dal Direttore dell'*MFAA Section* per l'Italia, Norman T. Newton, il 5 gennaio 1946, *Works of art exported to Germany by Fascists* (NARA *Records Concerning the Central Collecting Points*, “Ardelia Hall Collection”. Munich Central Collecting Point, 1945- 51/Restitution Claim Records/Italy Claims - Paintings Claimed by Italy Still at The Munich Central Collecting Point, 25-35).

⁶³⁶Coccolo F., *Law No. 1089 of 1 June 1939, The origin and consequences of Italian legislation on the protection of the national cultural heritage in the 20th century*, in Pinton S., Zagato L., a cura di, *Cultural Heritage. Scenarios 2015-*

recuperare alcune di queste opere date ancora per disperse, come le celebri tavolette del Pollaiuolo, di cui abbiamo trattato nel paragrafo precedente, scomparse nell'estate del 1944.

5.4.1 *Le restituzioni del 1948: i casi del Discobolo Lancellotti e del Memling verso la riconsegna delle opere esportate prima dell'occupazione militare tedesca*

Facendo particolare riferimento alla mostra omaggio a Rodolfo Siviero del 1984 e alle opere che in essa vennero raccolte, occorre segnalare in prima battuta la presenza del *Discobolo Lancellotti*, copia romana di finissima qualità da un originale greco di Mirone, vincolata dallo Stato italiano come opera di altissimo interesse e per questo non esportabile. Qualsiasi spostamento doveva essere autorizzato dall'istituzione competente, sotto la giurisdizione della Direzione alle Antichità, alle Gallerie e ai Monumenti, sotto il Ministero dell'Educazione Nazionale. L'allora Ministro era Giuseppe Bottai. La legge n. 1089 del 1° giugno 1939 rafforzava, infatti, i vincoli per le esportazioni⁶³⁷, ma certi abusi o eccezioni venivano autorizzati direttamente dal capo del Governo. Hitler pretese di acquistare il *Discobolo Lancellotti*. Data la forte insistenza, la Direzione Generale delle Belle Arti e Antichità, creò una commissione composta da Biagio Pace, Amedeo Maiuri e Carlo Anti, con lo scopo di analizzare le richieste. La relazione finale, stilata dalla commissione, in linea con quanto espresso dal Consiglio Superiore di Antichità e Belle Arti, dichiarò che l'esportazione del *Discobolo* avrebbe rappresentato una grave perdita per il patrimonio italiano⁶³⁸. Il 7 maggio 1938, una nota proveniente dalla Germania, esplicitava il personale interesse del Führer nell'acquistare il *Discobolo*, chiedendo, quindi, che l'esportazione fosse autorizzata⁶³⁹. Agli occhi delle autorità politiche italiane la richiesta avanzata dal Principe d'Assia, per conto di Hitler, valeva ad accontentare il Führer in persona, per cui Galeazzo Ciano, Ministro degli Esteri, con il probabile

2017, Venezia, ed. Ca' Foscari – Digital Publishing, 2018, https://www.academia.edu/24514458/Law_No._1089_of_1_June_1939._The_origin_and_consequences_of_Italian_legislation_on_the_protection_of_the_national_cultural_heritage_in_the_20th_century, pp. 203 – 204.

⁶³⁷Capo IV, artt. 35 – 36.

⁶³⁸NARA *Records Concerning the Central Collecting Points*, “Ardelia Hall Collection”. Munich Central Collecting Point, 1945-51/Restitution Claim Records/Italy Claims – Paintings Claimed by Italy Still At The Munich Central Collecting Point, 9-14.

⁶³⁹NARA *Records Concerning the Central Collecting Points*, “Ardelia Hall Collection”. Munich Central Collecting Point, 1945-51/Restitution Claim Records/Italy Claims – Paintings Claimed by Italy Still At The Munich Central Collecting Point, 15.

intervento dello stesso Mussolini, sollecitava Bottai affinché autorizzasse “una velocissima dipartita del Lanciatore di Disco per ragioni amministrative”⁶⁴⁰. Il *Discobolo* venne acquistato dal governo tedesco al principe Lancellotti per cinque milioni di lire e arrivò così a Monaco nel giugno del 1938. Da quel momento in poi cominciò una vera e propria emorragia del patrimonio artistico italiano, con l’esportazione illegale di molte altre opere⁶⁴¹.

Nel 1947, come abbiamo visto nel precedente paragrafo, si ebbero le prime restituzioni all’Italia. Il *Discobolo Lancellotti* però non rientrava tra le opere che potevano godere di un rientro immediato. Le maggiori difficoltà alla restituzione si presentavano, infatti, per quelle opere che erano state acquistate da Hitler e Göring o da altri gerarchi nazisti prima dell’armistizio del 1943. Il punto su cui si batté Siviero, contro le forti pressioni tedesche, era proprio quello di far capire che esse erano state esportate violando le leggi di tutela e doganali dello Stato Italiano. Le rivendicazioni di Siviero si fondevano principalmente sul paradosso che si era venuto a creare tra le premesse poste dalla Legge Bottai 1089/1939 e gli interessi politici dei governi fascista e nazista. Il Governo militare degli Stati Uniti in Germania dette ragione alle rivendicazioni italiane, in virtù dei buoni rapporti instaurati con le autorità americane e della cornice giuridica individuata attraverso i Trattati di pace del 1947. In conseguenza di ciò, il 16 novembre 1948 il *Discobolo Lancellotti* tornò in Italia insieme ad altre 38 opere che erano state esportate illegalmente ad opera dei nazisti prima dell’8 settembre 1943, con conseguente forte protesta da parte di molti studiosi tedeschi, ai quali rispondevano, però, indignati, i molti illustri uomini di cultura che facevano parte dell’Accademia dei Lincei⁶⁴².

⁶⁴⁰NARA *Records Concerning the Central Collecting Points*, “Ardelia Hall Collection”. Munich Central Collecting Point, 1945-51/Restitution Claim Records/Italy Claims – Paintings Claimed by Italy Still At The Munich Central Collecting Point, 26-27. Si veda anche Volpe G., *Manuale di legislazione...*, cit., p. 103.

⁶⁴¹Cfr. Bottari F., *Rodolfo Siviero...*, cit., pp. 177 – 184.

⁶⁴²Nel 1949 alcuni studiosi d’arte e archeologi tedeschi inviarono all’allora presidente americano Harry S. Truman una forte lettera di protesta. La motivazione era l’avvenuta restituzione all’Italia di un primo numero di opere d’arte che erano state asportate illegalmente dai gerarchi nazisti negli anni precedenti e durante la guerra. La protesta non passò inosservata ai vertici culturali e politici italiani. Infatti, il 12 maggio 1949 l’Accademia dei Lincei, presieduta da Guido Castelnuovo, produsse una nota, firmata, fra gli altri, da Benedetto Croce, Lionello Venturi, Pietro Toesca, Roberto Longhi, Cesare Brandi, Ranuccio Bianchi Bandinelli e Giulio Carlo Argan: “Con profonda tristezza gli studiosi italiani contestano che quei loro colleghi tedeschi, il cui ritorno nella comunità mondiale degli studi s’apprestavano a salutare con gioia dopo l’oscura parentesi della guerra, non hanno saputo intendere l’alto principio di civiltà e di giustizia che ha ispirato ai Governi delle Nazioni Unite le concessioni all’Italia dei tesori d’arte di cui i tedeschi l’avevano, col raggio o con la violenza, privata; e che, facendosi promotori d’assurde rivendicazioni, non soltanto antepongono un egoistico nazionalismo alla dignità della scienza, ma avvallano le azioni di un regime di forza e si adoperano a seguitarne e convalidarne le direttive e le mire col favore di propizie situazioni locali. Gli studiosi italiani esprimono agli studiosi di



La fotografia mostra Rodolfo Siviero con il Ministro degli Esteri Carlo Sforza di fronte al *Discobolo Lancellotti* esposto a Palazzo Venezia durante la *Seconda mostra nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania* nel 1950⁶⁴³. Fonte immagine: www.museocasasiviero.it.

Scrivendo Poggi alla Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti il 12 marzo 1946 in risposta alla lettera n. 633 Div. III del 20 febbraio:

Resulta [...] che vi fu una esportazione compiuta contro il parere tecnico di questa Soprintendenza, in seguito a ordine del Ministero dell'Educazione Nazionale che a sua volta ne era stato sollecitato dal Ministero delle Finanze. Essa riguarda i due noti bustini in marmo di Gesù Bambino e San Giovannino, di proprietà della Congregazione dei Vanchetoni, opere di Desiderio da Settignano e di Antonio Rossellino, che furono esportati il 5 gennaio 1940 per la somma di 350.000, stabilita dal Ministero stesso, dietro pagamento della tassa di lire 57.200 e destinati a New York presso Hudson & C; i due bustini si trovano ora alla National Gallery di Washington; alla quale furono ceduti attraverso il gr.uff. Eugenio Ventura, che regalò in quell'occasione allo Stato le due portelle d'organo di Orsanmichele dipinte da Francesco di Antonio. La richiesta di esportazione fu presentata direttamente dalla Confraternita.

tutto il mondo, di cui invocano la solidarietà e la comprensione, il loro sdegno per il passo compiuto dagli studiosi tedeschi contro la dignità stessa della scienza e gli ideali di civiltà che sono naturale orizzonte degli studi umanistici; ed auspicano che la sollecita restituzione di tutte le opere asportate ed ancora trattenute in Germania ponga fine ad ogni postuma speculazione su quello che fu uno dei più vergognosi e tristi episodi della guerra”, *Accademia Nazionale dei Lincei, Protesta dell'Accademia Nazionale dei Lincei per le assurde rivendicazioni di alcuni studiosi tedeschi*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1950, pp. 7 – 8.

⁶⁴³Cfr. Siviero R., a cura di, *Seconda mostra nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania*, Firenze, Sansoni, 1950 e Accorsi E., a cura di, *Arte e fotografie...*, cit.

Nello stesso periodo risulta che fu violata la procedura di legge in occasione dell'esportazione del ritratto di Memling di proprietà Corsini [...] ⁶⁴⁴

Tra i casi esemplari di esportazioni illecite di opere d'arte fuori dall'Italia, è necessario riportare le vicende del Memling Corsini citato da Poggi nel documento sopra citato. L'11 giugno 1941, infatti, l'allora Ministro degli Affari Esteri, Galeazzo Ciano, scriveva al Ministro dell'Educazione Nazionale, Giuseppe Bottai, per informare del desiderio espresso da Hitler a Mussolini di acquistare ed esportare il *Ritratto di uomo* realizzato da Hans Memling e appartenente al principe Carlo Andrea Corsini di Firenze:

[...] aderendo a un desiderio espresso dal Führer per il tramite del Principe d'Assia, il Duce ha autorizzato la vendita e l'esportazione in esenzione di tasse di un quadro del Memling appartenente al Principe Carlo Andrea Corsini di Firenze. Questo quadro dovrà essere portato in Germania dal Principe d'Assia che parte subito. È quindi particolarmente urgente che la Direzione Generale delle Belle Arti impartisca le necessarie istruzioni per la libera disponibilità e per l'espatrio del quadro e che lo stesso Principe Corsini sia informato dal competente ufficio dei concessi permessi ⁶⁴⁵.

Trattandosi di opere notificata già dal 1909 ⁶⁴⁶, ne era vietata l'esportazione ⁶⁴⁷. Bottai rispose a Ciano due giorni dopo, sottolineando quanto grande sarebbe stata la perdita per il nostro patrimonio culturale, soprattutto in termini di testimonianza storica dei rapporti tra l'Italia e il resto dell'Europa e aggiungendo:

Aggiungi poi che questa esportazione, già di estrema gravità in se stessa, più ancora lo sarebbe se costituisse, come di fatto a me sembra che costituisca, un precedente all'alienazione di altri quadri... non vorrei che, a lungo andare, fosse proprio una Nazione alleata ed amica stretta a noi da vincoli indissolubili a depauperare nel patrimonio artistico l'Italia vittoriosa di Mussolini ⁶⁴⁸.

⁶⁴⁴ ASGF, Fondo Giovanni Poggi, serie VIII *Protezione antiaerea*, n. 157.9. Per un approfondimento circa il caso dei busti dei Vanchetoni, si veda V. PELLEGRINI E., *Gli scambi di opere d'arte nella politica del Ventennio: i Busti Vanchetoni per la Pietà di Palestrina e il caso Ventura-Goering*, in *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Cipriani A., Curzi V., a cura di, *Storia dell'arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Roma, 2014, pp. 245-253.

⁶⁴⁵ Siviero R., a cura di, *Seconda mostra nazionale...*, cit., tavole fuori testo.

⁶⁴⁶ Ai sensi della legge 20 giugno 1909, n. 364.

⁶⁴⁷ *Ivi*, p. 31.

⁶⁴⁸ *Ivi*, tavole fuori testo. Cfr. Tori A., *Rodolfo Siviero...*, in *Tutela Tricolore...*, 2016.

Ciano confermò la volontà di Mussolini alla vendita, senza che venisse versata la tassa di esportazione. A Poggi veniva anticipata l'autorizzazione con telegramma ministeriale del 14 giugno 1941, quindi la richiesta di consegna a Filippo d'Assia con lettera del primo settembre⁶⁴⁹. Così il Memling raggiunse la Germania⁶⁵⁰.

Dalla documentazione del *Central Collecting Point* di Monaco si evince che l'opera finì a Linz e da lì arrivò a Monaco nel 1945. Venne restituita all'Italia, insieme agli altri trentotto capolavori, tra cui il *Discobolo Lancellotti*, nel 1948⁶⁵¹.



Rodolfo Siviero con il *Ritratto di uomo con lettera* di Hans Memling. Da notare la disinvoltura con la quale Siviero tiene in mano l'opera e vi avvicina la sigaretta. Questo suo modo di fare, come l'abitudine di trattenere presso il proprio ufficio in via degli Astalli a Roma oppure presso la propria abitazione fiorentina le opere che recuperava, furono spesso motivo di aspre critiche nei suoi confronti e del suo operato. Fonte immagine: Archivio fotografico del Museo Casa Rodolfo Siviero.

⁶⁴⁹ASGF, Filza 1941, pos. 13, n. 17 *Firenze, Galleria Corsini: vendita del dipinto di Hans Memling raffigurante ritratto virile*. Cfr. Cecconi A., *Resistere per l'arte...*, cit., pp. 195 – 198.

⁶⁵⁰NARA, Records Concerning the Central Collecting Points (“Ardelia Hall Collection”): Munich Central Collecting Point, 1945-1951, Restitution Claim Records, compiled 1945-1951, Series: Restitution Claim Records, Italy Claims: Exceptional Returns, Roll. 0044, pp. 45 – 47.

⁶⁵¹ Database on the “Munich Central Collecting Point”, consultabile al sito web del Deutsches Historisches Museum: https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=6&is_fulltext=true&fulltext=memling+corsini&suchen=Ricerca+rapida&modus=rechts., consultato l'ultima volta il 28 novembre 2020.

5.4.2 *Il ruolo di Giorgio Castelfranco nell'individuazione delle opere italiane oggetto dello scambio Göring-Ventura: il difficile accordo per le restituzioni del 1954*

Di particolare importanza fu il lavoro svolto da Castelfranco nella raccolta di informazioni circa le opere dello scambio Göring-Ventura. Ricordiamo brevemente che la risoluzione dell'Affare *Ventura* creò quel precedente secondo cui si riconosceva la legittimità della restituzione allo Stato italiano di quei beni che fossero stati trasferiti in Germania con la violenza o la costrizione da rappresentanti del regime nazista oppure attraverso scambi e compravendite intercorsi tra cittadini italiani e tali personalità dello stato germanico anche prima dell'8 settembre 1943. La restituzione di questa categoria di opere fu, però, possibile solo nel 1954, in seguito cioè all'accordo De Gasperi – Adenauer del 1953⁶⁵².

I quadri di autori francesi, che il maresciallo Göring cedette all'antiquario Eugenio Ventura, erano stati illegalmente prelevati dall' *ERR Rosenberg*⁶⁵³ nel territorio della Francia occupata dai nazisti, dalle collezioni di famiglie di origine israelita, quali i Rosenberg, i Rothschild, i Kann (kahn) e i Lindon (Lindenbaum). Le opere di Monet, Renoir, Degas, Cézanne, Sisley e Van Gogh entrate, così, a far parte della *Collezione Göring* tra il 1941 e il 1942, furono poi utilizzate dallo stesso Göring come merce di scambio: l'8 marzo 1943 Walter Hofer, sottoscrisse, per conto del maresciallo, il

⁶⁵² Scriveva Siviero a Poggi il 30 settembre 1953, a proposito delle opere d'arte italiane ancora giacenti presso il Collecting Point di Monaco di Baviera: "In allegato, si trasmette alla S.V. l'elenco delle opere d'arte di pertinenza italiana, rintracciate da questo ufficio e giacenti presso il "Collecting Point" di Monaco di Baviera. La S.V. è pregata di appurare tutte quelle notizie atte a lumeggiare l'esportazione clandestina di ciascuna di esse e la provenienza. Sarebbe altresì di estrema importanza, sapere quali delle opere all'allegato elenco, furono inviate all'Ambasciata tedesca in Roma (Sezione Economica) e quali invece vennero esportate con il treno speciale di Hitler e Goering. Come è noto infatti alla S.V. in data 18 novembre 1941 il direttore dell'Ufficio esportazioni di Roma, Prof. Pietro Romanelli, si recò all'ambasciata tedesca per la verifica degli oggetti, ma gli furono presentate 34 casse sigillate. La maggior parte di questo materiale proveniva dalla città di Firenze", ASGF, Fondo Giovanni Poggi, serie VIII *Protezione antiaerea*, n. 157.9. Copia dell'elenco citato da Siviero è conservata in NARA, Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection"): Munich Central Collecting Point, 1945-1951, Restitution Claim Records, compiled 1945-1951, Series: Restitution Claim Records, Italy Claims: Paintings Claimed By Italy Still At Munich Central Collecting Point, Roll 0045, pp. 55 – 58.

⁶⁵³ A partire dal luglio 1940 l'*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR)* fu l'organismo designato alla confisca dei beni culturali di proprietà di ebrei su tutti i territori occupati dal Reich. Inizialmente furono messi a disposizione per lo stoccaggio di tutte le opere, alcuni locali del Louvre. Qui, il 6 ottobre 1940, arrivarono le prime casse contenenti opere di proprietà della famiglia Rothschild. I successivi arrivi portarono il 18, 19, 21 e 22 ottobre, casse di oggetti appartenenti al collezionista Alphonse Kann. Molto rapidamente i locali del Louvre apparvero insufficienti, così, il Jeu de Paume fu messo a disposizione dell'*ERR*. Per ulteriori approfondimenti visitare il sito: <http://www.culture.gouv.fr/documentation/mnr/AH/fr-pillage.htm>.

contratto di scambio con l'antiquario Ventura. Quest'ultimo cedeva circa sedici opere d'arte italiana. I quadri francesi vennero scoperti il 10 agosto 1945 presso il Convento di San Marco a Firenze, dove il Ventura li aveva nascosti, dall'Ufficio Recupero Opere d'Arte, al cui comando era Rodolfo Siviero⁶⁵⁴. Una volta accertata la provenienza dalla Francia e dopo essere state esposte alla mostra sull'arte francese che si tenne nel 1946 a Palazzo Venezia a Roma, le opere furono riconsegnate alla *Commission Récupération Artistique* e da questa ai legittimi proprietari. Le opere italiane, invece, raccolte presso il *Collecting Point* di Monaco, furono individuate dalla missione italiana per il recupero delle opere d'arte in Germania tra il 1946 e il 1947. Alcune poi vennero restituite allo Stato italiano nel 1954, quindi ricollocate in alcuni musei fiorentini; altre, consegnate alla ex Jugoslavia; delle restanti, rimaste in custodia agli Alleati, se ne sono perse le tracce⁶⁵⁵.

L'*Affare Ventura*, quindi, si presenta come un caso emblematico di collaborazionismo, tra antiquari italiani e nazisti tedeschi, nell'esportazione di opere d'arte dall'Italia verso la Germania⁶⁵⁶.

Il 10 agosto 1945 su richiesta dell'Ufficio Recupero Opere d'Arte, al cui comando era Siviero, e della sottocommissione Alleata per le Arti in Italia, il Comando della Compagnia Interna dei Carabinieri di Firenze, disponeva il fermo dell'antiquario fiorentino Eugenio Ventura, il quale dovette rendere noto il nascondiglio, il Convento di San Marco, di un nucleo di opere di sua

⁶⁵⁴La vicenda dei quadri francesi ritrovati a Firenze fu seguita con vivo interesse dalla stampa e dall'opinione pubblica. All'interno dell'Archivio Siviero presso la casa museo di Firenze che prende il suo nome sono conservati numerosi articoli di giornale, datati a partire dall'agosto del 1945 alla primavera del 1946, che permettono di ricostruire il caso Ventura dal punto di vista della stampa quotidiana contemporanea alle vicende. Anche Castelfranco ha conservato nel suo archivio alcuni di questi articoli: *Lo scandalo Goering-Ventura*, in *L'Epoca*, 21 agosto 1945, p. 9; *Giustizia in pantofole (Ancora sull'affare Goering-Ventura)*, in *L'EPOCA*, 11 settembre 1945; *Articolo, Retroscena americano della faccenda Ventura. Capolavori in giro per gli Stati Uniti – Antiche opere italiane sequestrate all'antiquario consegnate alla soprintendenza*, in *La Nazione del Popolo*; *La vicenda dei quadri francesi*, in *La Nazione del Popolo Cronaca fiorentina*, 15 agosto 1945, ACBB, Serie *Professional*, III. 16.

⁶⁵⁵Cfr. Pellegrini E., *Gli scambi di opere d'arte nella politica del Ventennio: i Busti Vanchetoni per la Pietà di Palestrina e il caso Ventura-Goering*, in Cipriani A., Curzi V., a cura di, *Storia dell'arte come impegno civile...*, cit., pp. 245-253.

⁶⁵⁶Il caso scatenò un'aspra polemica tra Rodolfo Siviero e Carlo Ludovico Ragghianti. Lo scontro tra i due richiese l'intervento dell'ammiraglio Stone che, con una lettera del 2 ottobre 1945 indirizzata al Governo italiano, minacciava di non restituire le opere d'arte italiane che si trovavano ancora in Germania se non si fosse fatta chiarezza sulle relazioni tra antiquari italiani e gerarchi nazisti e se si fosse sciolto l'Ufficio recuperi (come chiedeva Ragghianti), che si trovava, allora, pienamente d'accordo con le autorità alleate. Si veda il *Breve esposto degli atti compiuti dal Sig. Carlo Ludovico Ragghianti in favore del gruppo antiquario fiorentino Contini Bonacossi – Ventura* e copia della lettera di Stone conservati in ACBB, serie *Professional*, III. 19. Per un ulteriore approfondimento si rimanda a Rovati F., *Il recupero delle opere d'arte trafugate dai tedeschi*, *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano*, volume LVIII, fascicolo III, Settembre - Dicembre 2005, pp. 266 – 291.

proprietà, ma su cui si stava indagando per accertarne la provenienza. In seguito a vari interrogatori al Ventura e ad altri personaggi coinvolti, si ricostruirono le vicende che avevano portato il Ventura in possesso, tramite scambio col maresciallo Göring, di nove opere di autori francesi, rapinate da agenti tedeschi in gallerie d'arte di proprietà israelita, in cambio di opere d'arte italiana.

GOERING IL COLLEZIONISTA

Un tesoro di 100 milioni scoperto a Firenze

Sensazionale ritrovamento di opere d'arte, sottratte dai tedeschi alla Francia e migrate dalla collezione privata del Maresciallo nazista alla nostra città

Ricordate la vastissima eco di curiosità che avvenne quando, nel 1911, la « Monna Lisa » del sommo Leonardo, sparita misteriosamente dal Louvre, riapparve sulle rive dell'Arno?

La notizia che stiamo per darvi, è un caso simile: da tre giorni sono state scoperte in Firenze (scoperte perché tutti ne ignoravano l'esistenza, tranne, naturalmente il proprietario) alcune preziosissime tele, tutte firmate, dei più grandi impressionisti francesi, come Henri Degas, Paul Cézanne, Alfredo Sisley, Renoir, Manet, oltre ad un quadro di Vincent Van Gogh.

Il complesso di queste tele rappresenta a prima stima, un valore di circa 100 milioni di lire.

Per ora viene mantenuto un rigoroso e comprensibile riserbo sulle circostanze che hanno portato alla scoperta di questi quadri, sia perché non è avvenuta la ricognizione ufficiale, sia perché tale ritrovamento fa sorgere le più delicate responsabilità di legge e di fatto per quanto riguarda il problema diplomatico che sorgerà fra i Governi interessati alla questione, in vista di una restituzione alla Francia, e nel medesimo tempo, delle riparazioni e restituzioni che il Governo italiano potrà esigere dalla Germania.

Secondo quello che ci è riuscito di sapere, la vicenda di queste opere d'arte asportate alla Francia ed acquistate dal « collezionista » Hermann Goering, definito dagli esperti come uno dei più fini intenditori d'arte pittorica, per quanto riguarda la migrazione a Firenze, potrebbe ricostruirsi così: nel 1943 il grasso maresciallo, mentre i connazionali stavano combattendo per la perdizione loro e dei capi, sentì vieppiù esasperata la sua mania collezionistica.

Voleva arte italiana, grandi maestri dal '300 al '600. Mandò in un primo tempo i suoi emissari (primo fra questi il prof. Hoffer, fatto prigioniero dagli Alleati a Campo Tures, presso i tesori di arte fiorentini « deportati » in Alto Adige), con l'incarico di mettersi in contatto con grandi commercianti antiquari; in un secondo tempo, Goering arrivò all'insaputa di tutti nella nostra città, e si presentò personalmente alla abitazione di un collezionista privato, scegliendo un grande insieme di pitture per un valore ingentissimo.

Tutto andò bene finché, a termine delle contrattazioni, si giunse al « conquisito »: il maresciallo del Reich offriva carta moneta con grande larghezza, ma niente oro. Allora il collezionista fiorentino, opposto a lungo con una serie di missive ad uno scambio in questi termini, ottenne infine, un corrispettivo in opere di

arte. Infatti « Herr » Goering offrì una collezione di impressionisti francesi: voleva disfarseen, non desiderava vederli più nel suo museo di maniacò.

Via, dunque, i francesi; dalla collezione; e Goering autorizzò la firma del contratto al suo intermediario. Un mese dopo il collezionista fiorentino ricevette in scambio i capolavori degli ottocentisti francesi: ai primi del 1944, egli cercò un rifugio per il proprio patrimonio artistico, compresi naturalmente i quadri, auti da Goering, e lo trovò in Firenze, in una grande e forte cantina ove le casse ben chiuse hanno celato fino ad ieri l'altro il loro mistero.

Oltre i quadri celeberrimi degli autori che abbiamo citato, sono state rinvenute nel sotterraneo altre opere artistiche di gran pregio, e cioè due storiette del Duecento in stile pisano lucchese e storiette d'argento, un bassorilievo di stile veneziano rappresentante San Gerolamo ed il Leone, un altorilievo in stile lombardo con due angeli, una Madonna col Bambino di stile fiorentino del Duecento; due quadri del '600, il diritto di possesso di questi ultimi sembrerebbe irrefragabile, mentre i quadri francesi, come diremo, sono ora reclamati in restituzione.

Come è avvenuta la scoperta? Il riserbo, da questo punto, è stato impenetrabile. Crediamo però che si possa attribuire al fatto che da tempo il ricupero del patrimonio artistico sottratti dai nazisti a varie Nazioni europee cercavano le opere celeberrime degli impressionisti francesi, asportate da grandi raccolte private. Le ricerche abilmente condotte hanno condotto al ricupero nella nostra città di una parte dei quadri elencati come mancanti dalla speciale commissione francese.

Ora le casse contenenti i preziosi capolavori sono state rimosse e portate in luogo sicuro, dove avverranno le constatazioni ufficiali.

Marito e moglie investiti da un camion

Alle 20.45 di ieri sera, certo Nello Puzoli di Egisto, di anni 49, abitante in via Ponte alle Mosse 22, insieme alla moglie Landina, di anni 55, camminava per via Francesco Baracca, spingendosi a mano un triciclo, quando ad un tratto sono stati investiti alle spalle da un camion militare alleato. Il Puzoli, giudicato a S. Giovanni di Dio guaribile in 20 giorni, ha riportato ampia ferita al braccio contusa alla mano destra; la moglie, fratture costali e ferite all'embrione, guaribili in 40 giorni.

**OGGI AL
TEATRO IMPERIALE**

Un tesoro di 100 milioni scoperto a Firenze, in *La Nazione del Popolo*, Cronaca fiorentina, 12-13 agosto 1945, digitalizzazione dal quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.

La vicenda dei quadri francesi

Il fermo del comm. Ventura - I capolavori trasportati alla Soprintendenza - E annunciata una visita dell'Ambasciatore di Francia

Da ieri il comm. Eugenio Ventura, mezzogiorno fin dal principio a completa disposizione dell'autorità giudiziaria per gli accertamenti sulle opere d'arte da lui possedute, e conservate fino al momento della scoperta nel convento di San Marco, è stato fermato per accertamenti. Date le sue precarie condizioni di salute, derivanti da conseguenze post-operatorie, egli è stato ricoverato in luogo di cura.

Così ha avuto inizio la procedura di legge, che avrà per scopo di mettere in chiaro la provenienza di ciascuna delle opere ora sotto sequestro conservativo, di cui demmo ieri l'elenco. Come è stato spiegato, il rintraccio dei quadri è avvenuto in seguito alla denuncia della Casa Rosenberg di Parigi, ed il Governo francese, per mezzo delle Commissioni alleate per il recupero dei tesori artistici, aveva fatto diramare le ricerche solo per tre dei quadri rinvenuti, e cioè Monet: Paesaggio sulla Senna; Sisley: La Senna ad Argenteuil; Renoir: Signora alla toilette. Gli altri quadri, fra cui il bellissimo Van Gogh, hanno varie provenienze, in corso di accertamento e di controllo.

Ognuno di questi quadri ha una storia di interessanti peregrinazioni: soprattutto il «Paesaggio» di Vincent Van Gogh, il quale — secondo quanto ci è stato detto — nel 1928 era nella sede del Governatorato in Nigeria. Esposto nel 1929 a Parigi, fu acquistato dai Van Bick di New York, e da questi ultimi fu venduto alla casa tedesca Libenbau. Sembra che il comm. Ventura acquistasse il quadro nel 1939 a Bruxelles.

Riguardo ai tre quadri della Collezione Rosenberg, essi — secondo quanto ci disse il comm. Ventura — sono come gli altri diretta provenienza della raccolta Goering. Ma circa il precedente possesso, hanno una poco chiara provenienza in quanto, all'epoca in cui sarebbe avvenuta la loro partenza da Parigi, i Rosenberg erano già da tempo fuggiti in America per evitare le persecuzioni razziali.

In quali circostanze avvenne il passaggio in mani tedesche?

Questo è quanto andrà accertato.

Intanto le casse contenenti i capolavori dell'impressionismo francese, il Van Gogh ed i quadri

antichi sequestrati al comm. Ventura si apprestano a lasciare l'attuale deposito per esser portati nei locali della Soprintendenza.

Comunque sia la loro sorte, noi vogliamo vivamente augurarci che possano essere esposti in una mostra, perchè il pubblico fiorentino si interessa già vivamente delle vicende dei preziosi lavori e gradirà molto di poterli conoscere. Soprattutto il van

LEGGETE

La Nazione del Popolo

edizione del pomeriggio

Gogh sostitirebbe, ne siamo certi, la più grande impressione.

Siamo informati che sarebbe prossima una visita dell'Ambasciatore di Francia per prendere visione dell'eccezionale ritrovamento.

Il dott. Roberto Siviero ci prega di precisare che egli è capo dell'ufficio ricuperi opere d'arte, e che quindi la direzione delle operazioni giudiziarie in corso non è di sua competenza.

Un ufficiale repubblicano rinviato al tribunale militare

Dopo l'8 settembre 1943 a Firenze si arruolò volontario nell'aeronautica repubblicana il tenente dell'Arma aeronautica ruolo servizi in s. p. e. Giovanni Poma di Antonio, nato a Trapani nel 1916, domiciliato a Roma in via Sandro Botticelli 1, che venne presto promosso capitano e aiutante maggiore al comando dell'Aeronautica di Firenze, al Centro affluenza e riordinamento della terza zona aerea territoriale.

Egli, alle dipendenze del ten. col. Simini, noto collaboratore di Carità, si occupò per tutto il periodo dell'occupazione tedesca di fare arruolare il personale, che poi trasferiva nel nord. Per giungere al suo scopo adoprò mezzi coercitivi, e trascese anche a vie di fatto fino al punto di fare svenire colle sue percosse un sergente che si era rifiutato di arruolarsi.

Partito per il nord il Poma tornò a Firenze prima della liberazione della nostra città, e quindi ritornò a Roma a fare vita civile. Senonchè alcuni mesi fa si presentò alla caserma «Cavour» di Roma per riprendere servizio, ma dopo alcuni giorni, fatti gli accertamenti, venne arrestato ed è stato rinviato al giudizio del tribunale militare di Firenze.

Il Ventura dichiarò di aver ricevuto una prima visita da parte di Hofer, direttore delle gallerie d'arte del maresciallo Göring, nell'autunno del 1941. L'offerta che ricevette fu di scambiare delle opere di sua proprietà, fra le più preziose della sua collezione con degli "impressionisti francesi" di cui la sua collezione era effettivamente sprovvista. Il Ventura proseguiva affermando che "nel settembre o nell'ottobre del 1942 giunse improvvisamente alla sua villa di Marignolle, accompagnato dal prof. Hofer, il maresciallo Göring, chiedendo di visitare la raccolta". Il Ventura chiese a Göring di ottenere l'autorizzazione all'esportazione delle opere fuori dal territorio italiano. Il Maresciallo rispose di essere già d'accordo con il Governo italiano e precisamente con Mussolini. Göring ripartì portando con sé le opere italiane della collezione Ventura, senza rilasciare a questi alcuna ricevuta. Ventura di contro "non ritenne utile, o necessario, informare della cosa la Soprintendenza alle Belle Arti di Firenze." Göring, rientrato in Germania, non fece avere più notizie di sé al Ventura. Questi solo "verso la metà del gennaio 1943 ebbe infatti un telegramma dall'Hofer che lo invitava a recarsi nella capitale tedesca". Qui Ventura visitò le gallerie del Maresciallo e scelse come compenso per le opere da lui cedute nove quadri impressionisti francesi. Si fece spedire prima le riproduzioni fotografiche per far valutare le opere a chi di competenza, poi si fece consegnare i quadri personalmente dall'Hofer⁶⁵⁷. Il Ventura, in realtà, l'8 dicembre 1942 aveva già ricevuto le fotografie delle opere⁶⁵⁸ e, entro la fine dello stesso anno, potette quindi procedere a farle valutare da Roberto Longhi, come quest'ultimo dichiarerà. Le trattative tra Göring e Ventura andarono avanti fino all'8 marzo 1943, data in cui l'affare e lo scambio delle opere si conclusero⁶⁵⁹.

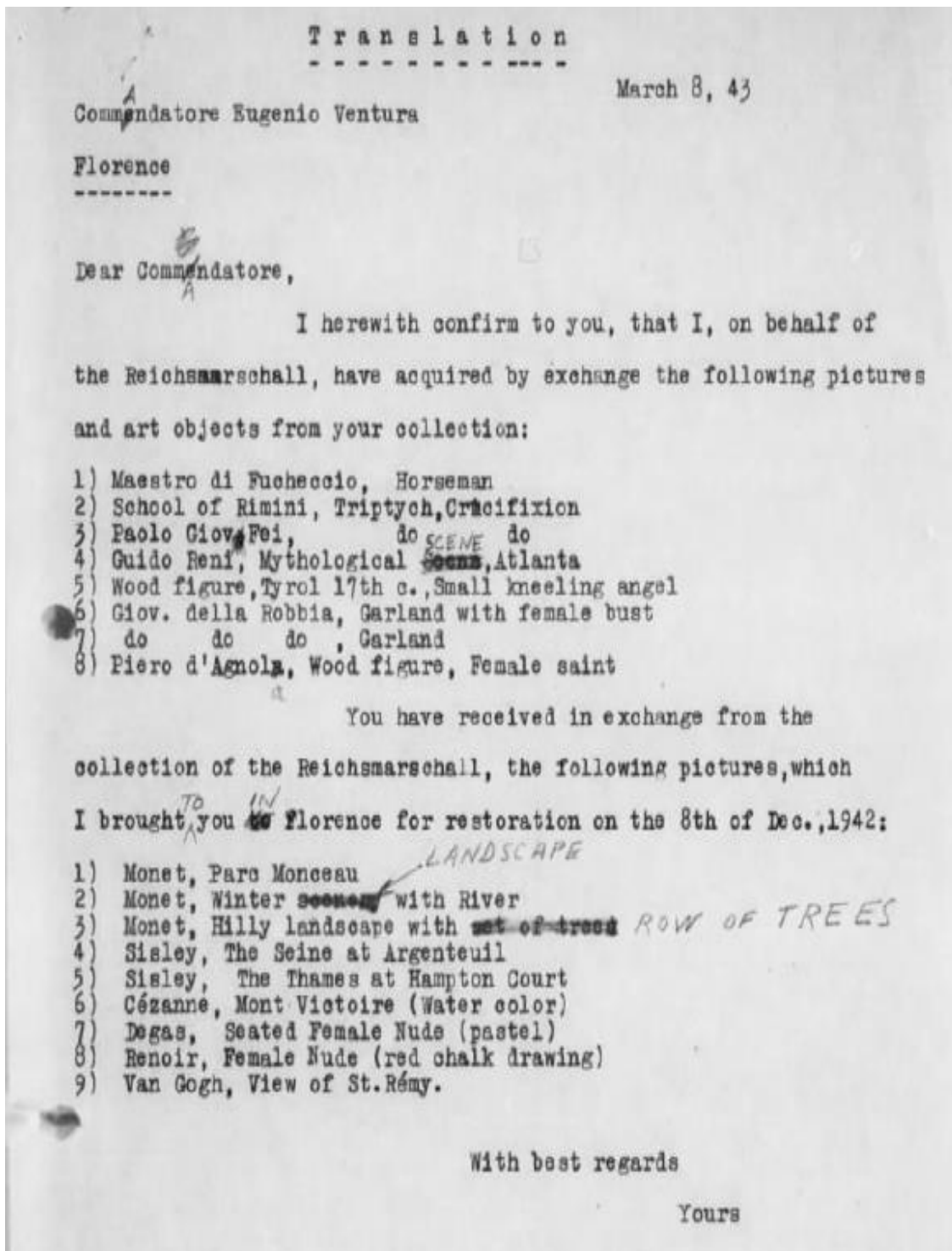
L'antiquario, d'altra parte, confessava di essere stato a conoscenza del fatto che parte delle opere da lui ricevute "apparteneva alla collezione dell'israelita Rosenberg, essendogli stato, tale chiarimento, fornito dal prof. Hofer al momento della consegna dei quadri" e come prova del regolare scambio Ventura esibì la lettera a firma Hofer datata Berlino 8 marzo 1943. Oltre a dichiarare che quelle rinvenute in San Marco non erano che una parte della collezione di sua proprietà, il restante della quale si trovava nei magazzini dello spedizioniere Ciolli in Piazza Goldoni, il Ventura "ammetteva anche di avere, in un recente passato, trattato altre vendite di opere destinate in Germania e fra

⁶⁵⁷ Archivio Siviero, *Rapporto giudiziario della Legione Territoriale dei Carabinieri Reali di Firenze*, Compagnia Interna di Firenze, (Squadra Investigativa), n. 181/1 di rapporto, trascritto il 12 settembre 1945, Busta 35, pratica 3/427, copia.

⁶⁵⁸ Lettera di Hofer a Ventura con la quale si accompagnano le fotografie delle nove opere di impressionisti francesi, *Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection")*: Munich, Central Collecting Point, 1945-1951, <https://www.fold3.com/image/270006005>.

⁶⁵⁹ National Archives of Washington, *Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection")*: Munich, Central Collecting Point, 1945-1951, *Art Exchange With Eugenio Ventura (Italy)*, copia del contratto, sottoscritto Hofer, che sigla la fine delle trattazioni tra Goering e Ventura l' 8 marzo 1943.

queste, un quadro attribuito a Rubens, acquistato dal Principe d'Assia per conto di Hitler⁶⁶⁰. In seguito alle dichiarazioni del Ventura, si decise di dichiararne lo stato di fermo.



Copia del contratto, sottoscritto Hofer, che sigla la fine delle trattazioni tra Goering e Ventura l'8 marzo 1943, *Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection")*: Munich, Central Collecting Point, 1945-1951, *Art Exchange With Eugenio Ventura (Italy)*, <https://www.fold3.com/image/270006036>.

⁶⁶⁰Archivio Siviero, *Rapporto giudiziario...*, cit.

Il 12 agosto Giovanni Poggi dichiarava di aver visto in un locale della caserma dei Carabinieri di Borgo Ognissanti i dipinti contenuti in cinque casse appartenenti al Ventura. Non poteva dare informazioni sui nove dipinti francesi, ma era in grado di “dichiarare che le due sculture, le due storiette del Sec. XIII^o, il ritratto di uomo del Rosso fiorentino, il ritratto di giovinetto attribuito a G. Maria Crespi [appartenevano] da tempo al Prof. Ventura ed io li ho veduti più volte negli anni passati nella sua abitazione di Marignolle.

Il ritratto del Rosso è stato importato temporaneamente presso il R. Ufficio di esportazione di Firenze in data 2 luglio 1940”⁶⁶¹.

Il Soprintendente Poggi, infatti, venne chiamato dalla Squadra Investigativa “a chiarire il comportamento assunto dal Ventura, nei confronti della Soprintendenza, in occasione del cambio di opere effettuato col maresciallo Goering”. Egli dichiarò di esser venuto a conoscenza della presenza delle opere a Firenze solo al momento del loro ritrovamento in San Marco. Infatti la “dichiarazione d’importazione temporanea fu ricevuta dalla dottoressa Ciaranfi, preposta a tale incarico e che, per ragioni non ancora potute accertate, non comunicò al proprio Soprintendente, una notizia di tale importanza, pur conoscendo, in ragione stessa della sua qualità, l’occasionale importanza delle opere giunte in Italia”. Aggiunge Poggi, che in occasione della Mostra d’Arte Francese organizzata a Palazzo Pitti la Soprintendenza favorì le autorità francesi nel far pervenire il maggior numero di opere a Firenze e in tale occasione Ventura espose alcuni suoi quadri ma non i nove impressionisti scambiati con Göring, “benché il soprintendente gli esprimesse il proprio rammarico per non aver potuto raccogliere un più notevole numero di opere dovute proprio al pennello di quegli autori in possesso del Ventura”. Fattagli notare la contraddizione con quanto affermato poco prima, Poggi concluse dichiarando di essere stato in parte a conoscenza delle opere italiane cedute da Ventura a Göring ma che “nessuna richiesta di esportazione era stata presentata alla Soprintendenza di Firenze”⁶⁶².

Analoghe dichiarazioni vennero rilasciate dal direttore presso la Soprintendenza alle Gallerie ed alle Opere d’Arte per le provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia, Ugo Procacci. Dalle parole di quest’ultimo emerse un ulteriore dettaglio: risultò che anche Roberto Longhi aveva avuto una parte nella vicenda.

Sottoposto a regolare interrogatorio, il Longhi ammetteva che, verso la fine del 1942, il Ventura lo pregò di esaminare alcune riproduzioni fotografiche di impressionisti francesi e precisamente

⁶⁶¹Archivio Siviero, Trascrizione delle dichiarazioni fatte in data 12 agosto 1945 da Giovanni Poggi, Busta 35, pratica 3/427, copia.

⁶⁶²*Ivi, Rapporto giudiziario...*, cit.

quelle che gli venivano mostrate dai sottufficiali inquirenti, chiedendogli se avrebbe realizzato un interessante affare cambiandoli con opere italiane d'arte antica; il Longhi gli confermò che trattavasi di opere di notevole importanza artistica, di cui il nostro Paese molto difettava. Dopo alcuni mesi il Ventura lo invitò nella sua villa di Marignolle ove gli mostrò i quadri francesi di cui, mesi prima aveva esaminato le riproduzioni fotografiche.

[...]

Longhi afferma, in netta contraddizione con quanto dichiarato dal Ventura “che alla fine del 1942 le riproduzioni fotografiche delle opere francesi erano già in possesso del Ventura, e nella villa di Marignolle riposavano ancora le opere italiane prescelte per il cambio⁶⁶³.

Alla domanda sulla provenienza delle opere d'arte antica italiana rinvenute Longhi rispose che in parte “provenivano dalla collezione Gentner acquistata dal Ventura; in occasione di tale acquisto il Longhi, su incarico dello stesso Ventura e dell'antiquario Bruscoli Riccardo, aveva provveduto, con la collaborazione del prof. Rossi, direttore delle Gallerie di Firenze, alla spartizione in 3 lotti della collezione”. Roberto Longhi fu a lungo in contatto con Siviero. Ma ebbe effettivamente un legame privilegiato con il ministro Bottai e fu in stretto contatto con Sandro Contini Bonacossi, per il cui tramite Longhi era stato in rapporti anche con l'antiquario Ventura⁶⁶⁴.

A proposito dell'acquisto della collezione Gentner, d'altra parte, emergevano vari sospetti, in particolare “che la vendita fosse stata effettuata in condizioni del tutto dolose ed ai danni dello Stato, cui erano momentaneamente devoluti i beni dei sudditi, considerati di Stati nemici, fra i quali erano da annoverarsi il prof. Filippo Gentner, nella sua qualità di cittadino americano”⁶⁶⁵.

Essendo, poi, la moglie ereditaria di tutti i beni del Gentner ricoverata presso San Salvi e dichiarato lo stato di guerra fra Italia e Stati Uniti il 24 gennaio 1942, il rag. Porzio, affiliato allo studio Bosi, legale del prof. Gentner, venne incaricato di presentare denuncia di detenzione di beni appartenenti alla cittadina americana Vuillerme Maria, vedova del defunto Gentner, e successivamente venne

⁶⁶³*Ibidem*.

⁶⁶⁴Scarlini Luca, *Siviero contro Hitler...*, cit., p. 76. Per approfondire l'argomento, interessante è la testimonianza di Federico Zeri (Zeri F., *Confesso che ho sbagliato: ricordi autobiografici*, con la collaborazione di Patrick Mauriès, Longanesi editore, 1995, pp. 29 -54 e pp. 63 – 76). Egli racconta, dal suo punto di vista personale, la storia di Longhi, della sua controversa personalità, dei suoi rapporti con Bottai e col Contini. Accenna anche, ma solo brevemente, a Rodolfo Siviero: “il famoso «ministro» incaricato dopo la guerra di recuperare le opere d'arte rubate dai nazisti e di perseguire falsari e ricettatori, mi mostrò un grande dossier riguardante le attività di Contini, ma su questo punto non posso dir nulla, non avendo potuto consultarlo” (p. 64). Del senatore Alessandro Contini Bonacossi scrive di avere “il ricordo di un uomo eccezionale dal quale ho appreso una quantità di cose, prima fra tutte la straordinaria capacità degli italiani di farsi corrompere” (p. 75).

⁶⁶⁵Archivio Siviero, *Rapporto giudiziario...*, cit.

nominato sequestratario dei beni con decreto del Prefetto di Firenze in data 20 marzo 1942. Successivamente ad una stima del valore dei beni che furono del Gentner da parte della Soprintendenza, l'Intendenza di Finanza il 1° dicembre 1942 autorizzava il Porzio a procedere alla vendita di tali beni. Il prezzo che ne sarebbe ricavato non doveva essere inferiore al milione di lire (valore attribuito dalla Soprintendenza). “Con atto in data 15 dicembre 1942, rogato dal notaio Rafaele De Lucia dello studio Bosi, veniva aggiudicata al Ventura, la consistenza dei beni mobili del Gentner per la somma complessiva di £. 1.450.000. [...] Il Ventura, successivamente suddivise in 3 lotti gli oggetti acquistati, rivendendo due di essi all'antiquario Bruscoli Riccardo [...] trattenendo per sé un solo lotto composto, in prevalenza, di dipinti”⁶⁶⁶.

Sembrava, quindi, che la vendita fosse avvenuta regolarmente secondo legge, ma ulteriori indagini hanno rivelato che così non fu: interrogato, il Porzio “riconosceva che offerte di gran lunga superiori a quella corrispondente al prezzo di vendita praticata al Ventura, gli erano state regolarmente inviate per iscritto da altri concorrenti. [...] richiesto di giustificare il modo di agire inammissibile tenuto in proposito, dichiarava che fu indotto a procedere come sopra dalle pressioni del Ventura, che continuamente, protestava la sua conoscenza col Senatore Morelli e con Mussolini, affermando che avrebbe in qualsiasi modo e con qualsiasi mezzo, ottenuto di esse l'aggiudicatario della gara alle condizioni che voleva e quando voleva”⁶⁶⁷.

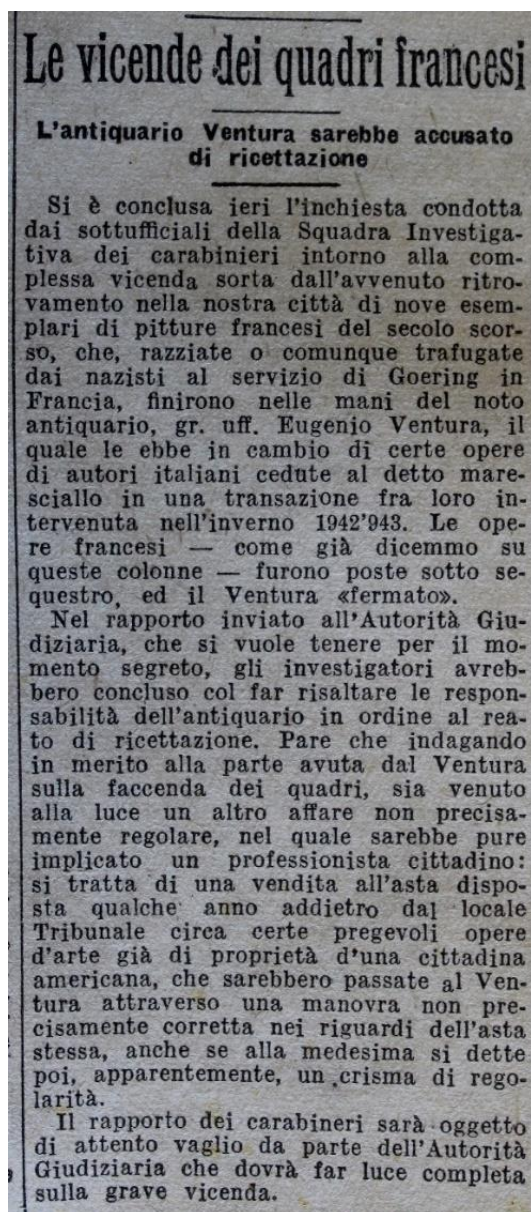
Il Ventura venne nuovamente interrogato e confermò che quelle rinvenute nel convento di S. Marco erano le sole opere rimaste in suo possesso dall'acquisto della raccolta Gentner. Le ammissioni più gravi, comunque, fatte nel secondo interrogatorio dal Ventura, erano quelle relative alla continuità dei suoi rapporti con i rappresentanti del maresciallo Göring e primo fra essi, il noto Hofer che già da vari anni frequentava, sia pure per ragioni artistiche, la dimora del Ventura.

Dopo il cambio dei quadri, avvenuto nel 1942, non vi furono soluzioni di continuità nei rapporti tra il Ventura e gli emissari di Göring; con essi intrattenne rapporti fino a qualche mese prima dell'emergenza e non escludeva che tali rapporti si protrassero fino al maggio o giugno 1944. Il Ventura ha escluso che in occasione di tali contatti egli abbia venduto o comunque trattato la vendita di opere d'arte, limitandosi a dichiarare che le visite degli emissari di Goering tendevano ad indurlo a vendere loro opere facenti parte della sua raccolta senza distinzione alcuna fra dipinti e sculture, indirizzando le loro richieste verso opere d'arte di notevole valore⁶⁶⁸.

⁶⁶⁶*Ibidem.*

⁶⁶⁷*Ibidem.*

⁶⁶⁸*Ibidem.* Il fatto che Ventura tenesse rapporti con gli emissari di Göring è confermato dalle informazioni reperite sulle opere che entrarono a far parte della sua collezione, grazie, appunto, agli scambi avvenuti con lo stesso Ventura o con



Lo scandalo Goering – Ventura, in *L'Epoca*, 21 agosto 1945, p. 9, digitalizzazione dal quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.

Le vicende dei quadri francesi, in *Il Nuovo Corriere, Cronaca di Firenze*, 4 settembre 1945, digitalizzazione dal quotidiano conservato presso il Museo di Casa Siviero.

altri antiquari fiorentini, a cui il Nostro fece da tramite nei rapporti col maresciallo del Reich e i suoi emissari. Al contrario di quanto scritto nel rapporto dei Carabinieri, sembra che i suddetti rapporti siano iniziati nel 1941, stando alle informazioni riportate in Commission des archives diplomatiques, *Le Catalogue Goering*, cit., p.482, a proposito di una delle opere di provenienza Ventura, *Ritratto Virile* da Sandro Botticelli, che sarebbe stata acquisita da Göring il 2 dicembre 1941.

L'elenco delle opere d'arte scambiate fra il comm. Ventura e Goering

La fortuna qualche volta predilige le persone in gamba; ed i carabinieri, quattro giorni fa, hanno avuto fortuna quando, cercando tre rarità, ne hanno trovate assai di più.

Infatti, venerdì scorso alle 17, in seguito ad un telegramma riservatissimo, un gruppo di carabinieri, scelti per il servizio di eccezionale delicatezza, iniziava un'inchiesta per accertare se veramente, come il messaggio diceva, fossero esistiti nella nostra città i seguenti quadri: Monet: « Paesaggio sulla Senna con birche » (non finito); Sisley: « La Senna ad Argenteuil »; Renoir: « Signora alla toilette » indicati in base alla denuncia di un precedente proprietario, il famoso collezionista parigino Rosenberg, come a lui rubati dai nazisti.

In seguito a una precisa segnalazione raccolta, essi si recavano ad interpellare in comm. Eugenio Ventura, il quale, dopo alcune reticenze, non aveva difficoltà ad ammettere che erano in suo possesso non solo i tre impressionisti francesi ricercati, ma altri sei quadri di grandi autori moderni, fornendo l'indicazione che tali opere d'arte erano state provvisoriamente rifugiate in una stanza del primo piano del Convento di S. Marco. Rispettando il principio di territorialità del luogo annesso ad edificio sacro, i carabinieri, egregiamente diretti dal dott. Rodolfo Siviero, ottennero che lo stesso comm. Ventura facesse ritirare dal convento quella parte del suo patrimonio artistico, mettendola a disposizione dell'autorità governativa italiana, rappresentata nell'operazione dal dott. Siviero medesimo.

Il primo accertamento, oltre a portare al rintraccio dei tre quadri richiesti dai Rosenberg, tramite le commissioni alleate di ricupero e controllo, portava alla scoperta di altre sei opere, che poi citeremo, importate in Italia con un permesso di « ingresso » provvisorio.

In base a questi particolari, che ci sono stati precisati, possiamo prospettare con maggiore esattezza il problema giuridico presentato dal ritrovamento: una agenzia giornalistica ha detto, con eccessiva precipitazione e senza attendere il responso delle nostre autorità, ora occupate nella complessa inchiesta, che i quadri rubati erano stati « rubati » dai tedeschi a commercianti parigini. Ora, per non lasciarsi prendere la mano da valutazione erronee, occorre dire che la questione che attualmente il Governo francese potrà sollevare, quando gli verrà fornita ufficialmente notizia della « scoperta », verte attualmente solo sui tre quadri da noi menzionati.

Per questi, e per gli altri, durante i numerosi interrogatori, il comm. Ventura avrebbe precisato la sua posizione come quella di « terzo possessore »; ma a questo punto, come appare naturale, la

sua situazione potrebbe risultare complicata qualora — e forse su questo particolare l'autorità francese fornirà ogni chiarimento possibile al nostro Governo — non apparisse perfettamente cristallina la prima trasferta del gruppo degli impressionisti da Parigi a Berlino.

Naturalmente, a questo riguardo, il proprietario attuale fa questione di legittimità di consenso da parte dell'allora Governo francese, Governo di Vichy; ecco quindi spiegato perchè la questione potrà assumere grandissimo interesse dal punto di vista del diritto internazionale e dei principi fondamentali sulla proprietà privata.

Ed ora vorrete scusarci della parentesi di considerazioni. Riprendiamo la cronaca, completando l'elenco delle opere d'arte sottoposte a sequestro provvisorio: Claudio Monet: « Paesaggio campestre; dello stesso autore: « Le Parc Monceau »; Degas: « Donna seduta che si pettina »; Sisley: « Paesaggio sulla Senna »; Van Gogh: « Paesaggio a Saint Remy »; Cézanne: « La montagna Victoire » (acquerello non finito di finissima fattura, Dominano il blu, il verde ed il giallo).

Inoltre, si trovano sotto sequestro provvisorio i seguenti « pezzi »: Giovanni Maria Crespi: « Ritratto con bambino »; Scuola Fiorentina del '200: splendida Madonna fondo oro; Rosso Fiorentino: bellissimo ritratto virile a fondo verde; Scuola Lucchese: due storielle del '200; Scultura veneziana di marmo: S. Gerolamo col leone; Gruppo di angeli, di Scuola Lombarda.

Del pari ha vivo interesse la nota delle opere d'arte scambiate dal comm. Ventura con Goering, e precisamente: Maestro di Fucecchio: Ritratto; Un trittico portatile del Maestro da Rimini con la Crocifissione; Paolo di Giovanni: piccolo trittico; Guido Reni: Atalanta; pittura antica tirolese con angelo; Giovanni Della Robbia: cornice a frutta con busto; idem: corona con frutta; Piero D'Agnolo: scultura in legno; Paolo Veneziano: Madonna con bambino; Spinello Aretino: Madonna con bambino.

Un particolare interessante: il comm. Ventura ci ha indicato come di singolare pregio la scultura di legno di Piero d'Agnolo, che egli acquistò durante un suo viaggio a New York, e ci ha detto che, durante quel soggiorno, egli ebbe l'offerta di una splendida « Maternità » del Van Gogh, per la quale il collezionista americano chiedeva ventiduemila dollari. Questo avveniva otto anni fa; ed informa a sufficienza sul valore del « Paesaggio » che fa parte dell'attuale ritrovamento fiorentino.

La temperatura d'ieri
 MASSIMA 25,3 — MINIMA 15

Inoltre, Ventura fu accusato di aver trattato non singolarmente con Göring, ma con lo Stato tedesco, poiché il “quadro di Van Gogh, oggi in possesso del Ventura, [...] al momento del cambio fu prelevato dalla galleria nazionale d’arte tedesca di Dresda a cura del Göring, nella sua qualità di Soprintendente generale dei musei e delle gallerie d’arte del Reich”⁶⁶⁹.

Ad aggravare la situazione del Ventura fu un ulteriore dettaglio: la dichiarazione delle Nazioni Unite siglata in data 5 gennaio 1943, notificata radiofonicamente anche a tutti i paesi, compresi quelli occupati dalle truppe germaniche, con ordinanza del 12 novembre 1943 – 14 novembre 1944 – 21 aprile 1945 e 10 giugno 1945, non lasciava dubbi di sorta sul modo di regolarsi di coloro, che in buona fede o in malafede, erano venuti in possesso, a qualsiasi titolo, dei proventi delle spoliazioni operate dai tedeschi in Francia. In breve, chi si fosse ritrovato in questa situazione avrebbe dovuto segnalare il fatto alle autorità, immediatamente. Il Ventura, invece, su consiglio del suo stesso avvocato, decise di aspettare a rendere regolare il possesso dei quadri francesi. Emersi questi dettagli, il Ventura venne fermato il 13 agosto 1945. La notizia si diffuse velocemente con grande risonanza sulla stampa quotidiana⁶⁷⁰.

Dopo il sequestro delle opere di proprietà del Ventura, i nove quadri di pittori francesi vennero presi in carico dalle autorità ministeriali, portate a Roma e custodite alla Galleria d’Arte di villa Borghese per essere poi mostrate al pubblico proprio nella capitale, nonostante i pareri contrari dei più che le volevano esposte a Firenze⁶⁷¹ e delle autorità francesi, concordi con i legittimi proprietari delle opere, che avrebbero preferito non fossero proprio esposte⁶⁷². In realtà, furono le stesse autorità francesi a richiedere che le opere fossero portate a Roma, sotto la custodia di Ranuccio Bianchi-Bandinelli, che si fece carico di coordinare le operazioni di restituzione. Lo Stato francese, su

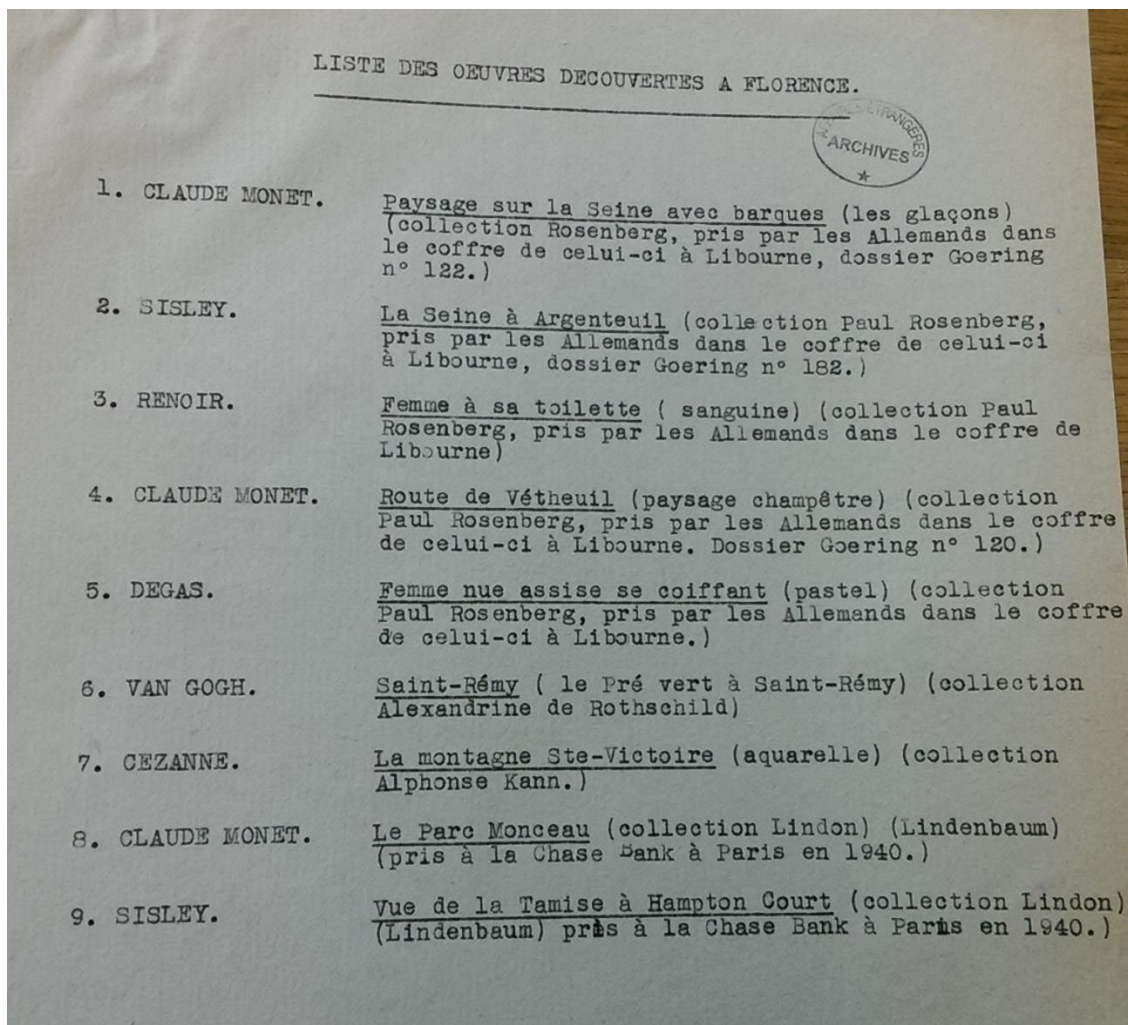
⁶⁶⁹*Ibidem.*

⁶⁷⁰*Un tesoro di 100 milioni scoperto a Firenze*, in *La Nazione del Popolo*, 12-13 agosto 1945; *I particolari della scoperta dei celebri quadri francesi*, in *La Nazione del Popolo*, 13 agosto 1945; *L’elenco delle opere d’arte scambiate fra il comm. Ventura e Goering*, in *La nazione del Popolo*, 14 agosto 1945; *La vicenda del sequestro delle pitture francesi dell’800*, in *Il Nuovo Corriere*, 15 agosto 1945; *La vicenda dei quadri francesi*, in *La Nazione del Popolo*, 15 agosto 1945; *Gli “impressionisti” francesi scoperti a Firenze*, in *La Nazione del Popolo*, 17 agosto 1945; *Lo scandalo Goering-Ventura*, in *L’Epoca*, 21 agosto 1945, p. 9; *La vicenda dei quadri francesi*, in *Il Nuovo Corriere*, 30 agosto 1945; *Le vicende dei quadri francesi*, in *Il Nuovo Corriere*, 4 settembre 1945.

⁶⁷¹*GLI IMPRESSIONISTI VANNO A ROMA Non ne vedo la necessità dice il professor Giovanni Poggi*, in *La Nazione del Popolo*, 5 settembre 1945, p. 2; *Giustizia in pantofole (Ancora sull’affare Goering-Ventura)*, in *L’EPOCA*, 11 settembre 1945.

⁶⁷²Archivio del Ministero degli Affari Esteri Francesi, Fascicolo 377.98, *Italie. Exposition à Rome 9 tableaux impressionnistes Ventura. 1946-1947*, documento n. 1977 e segg.

richiesta dello stesso Bandinelli⁶⁷³, presentò la documentazione che garantisse la provenienza francese delle nove opere sequestrate al Ventura, *conditio sine qua non* la restituzione alla Francia non si sarebbe potuta verificare.



Copia dell'elenco allegato alla lettera datata 29 agosto 1945 inviata dal Presidente della *Commission Récupération Artistique* a M. Chargueraud, Direttore *Accords Techniques* del Ministero degli Affari Esteri, conservata presso l'Archivio degli Affari esteri Francesi.

Nonostante i proprietari dei quadri in questione non risultassero tutti di nazionalità francese (alcuni di loro, in particolare i Kann e Lindon), il Governo francese si impegnava a restituirle alle famiglie di provenienza, in virtù della Convenzione delle Nazioni Unite relativa alla restituzione delle opere d'arte rubate, le cui disposizioni sono state esplicitamente precisate per quanto riguarda l'affare in

⁶⁷³Ivi, *Base Spoliations, Carton 377.98, Cote P8 Italie, recherche d'oeuvres d'art d'origine française, 1940-1950*, Fascicolo: "Italie - Affaire Ventura. Correspondance" 1945-1948, Lettera di Ranuccio Bianchi-Bandinelli, Direttore Generale Antichità e Belle Arti a M. Jacques Heurgon, 19 settembre 1945.

questione dalla nota n. 20909/25/A/MFAA del 15 dicembre 1945 della Commissione Alleata⁶⁷⁴. Come la Francia, anche l'Italia ha aderito alla Convenzione attraverso la dichiarazione del Consiglio dei Ministri datata 14 novembre 1945. Inoltre, dal momento che i legittimi proprietari dei quadri, loro eredi o loro rappresentanti presentarono regolari denunce di furto e, una volta scoperte le opere in Italia, esplicita richiesta di restituzione alla *Commission Récupération Artistique*, la richiesta di restituzione allo Stato francese non poteva che essere accolta⁶⁷⁵. Il 28 novembre le opere arrivarono finalmente in Francia e, in attesa di essere restituite ai legittimi proprietari, furono custodite presso i locali della *Commission Récupération Artistique*⁶⁷⁶.



Degas, *Donna che si pettina*, fotografia pubblicata in *La Nazione del Popolo*, 17 agosto 1945, digitalizzazione del quotidiano conservato presso il Museo di Casa Rodolfo Siviero.

Fotografia relativa alla scheda dell'opera di Degas ceduta da Goering al Ventura, in *Die Kunstsammlung Hermann Göring*, database on-line del Museo Storico Tedesco.

⁶⁷⁴Archivio Centrale dello Stato: lettera del Ministro Bianchi Bandinelli al Direttore della Sottocommissione Alleata per i Monumenti e le Belle Arti e gli Archivi: “ove opere d’arte siano state disperse o asportate da una regione occupata, spetta al Governo di questa regione ad avanzare reclamo, non al Governo della regione nella quale i proprietari hanno cittadinanza. / Perciò, per quanto riguarda i quadri di proprietà Kann e Linden, trovati nel gruppo degli impressionisti francesi, anche se i proprietari sono inglesi, il diritto e la responsabilità del reclamo spetta al Governo francese”, AABBA, Div. III, 1929-60, busta n. 147, 1938/55, Classifica 4 *Firenze, mostre e recuperi: Firenze, quadri francesi recuperati presso l’antiquario Eugenio Ventura*, 18 gennaio 1946.

⁶⁷⁵Archivio del Ministero degli Affari Esteri Francesi, Fascicolo 377.98, *Tableaux découverts à Florence chez Ventura*, doc. del 5 ottobre 1945.

⁶⁷⁶Ivi, doc. n. 3872, 3 dicembre 1946.



Pierre Auguste Renoir, *nudo femminile seduto*, fotografia relativa alla scheda dell'opera ceduta da Goering al Ventura, in *Die Kunstsammlung Hermann Göring*, database on-line del Museo Storico Tedesco.



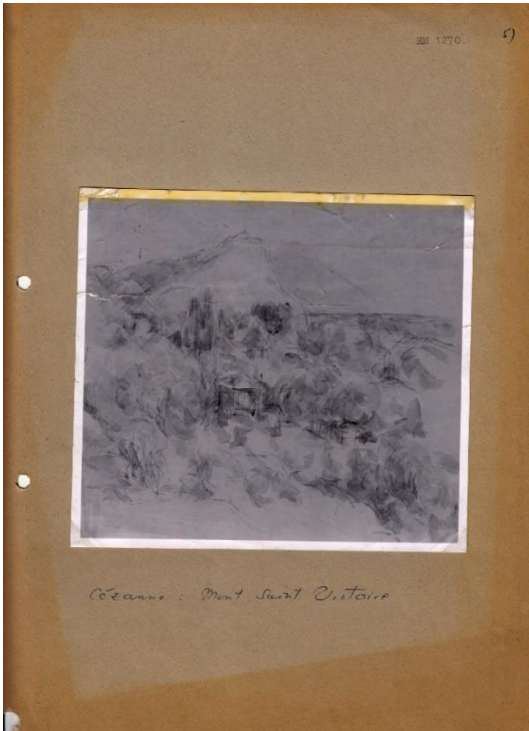
Claude Monet, *Les Glaçons*, fotografia relativa alla scheda dell'opera ceduta da Goering al Ventura, in *Die Kunstsammlung Hermann Göring*, database on-line del Museo Storico Tedesco.



Claude Monet, *Route de Vétheuil*, fotografia relativa alla scheda dell'opera ceduta da Goering al Ventura, in *Die Kunstsammlung Hermann Göring*, database on-line del Museo Storico Tedesco.



Alfred Sisley, *La Seine à Argenteuil*, fotografia relativa alla scheda dell'opera ceduta da Goering al Ventura, in *Die Kunstsammlung Hermann Göring*, database on-line del Museo Storico Tedesco.



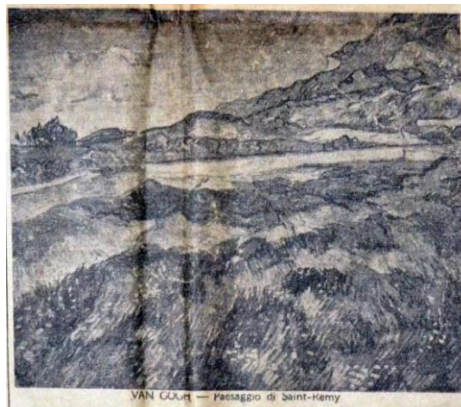
Paul Cézanne, *Mont Saint Victoire*, fotografia relativa alla scheda dell'opera ceduta da Goering al Ventura, in *Die Kunstsammlung Hermann Göring*, database on-line del Museo Storico Tedesco.



Alfred Sisley, *La Tamise à Hapton Court*, fotografia relativa alla scheda dell'opera ceduta da Goering al Ventura, in *Die Kunstsammlung Hermann Göring*, database on-line del Museo Storico Tedesco.



Claude Monet, *Parc Monceau*, fotografia relativa alla scheda dell'opera ceduta da Goering al Ventura, in *Die Kunstsammlung Hermann Göring*, database on-line del Museo Storico Tedesco.



Vincent van Gogh, *Paysage à Saint-Rémy*, fotografia relativa alla scheda dell'opera ceduta da Goering al Ventura, in *Die Kunstsammlung Hermann Göring*, database on-line del Museo Storico Tedesco.

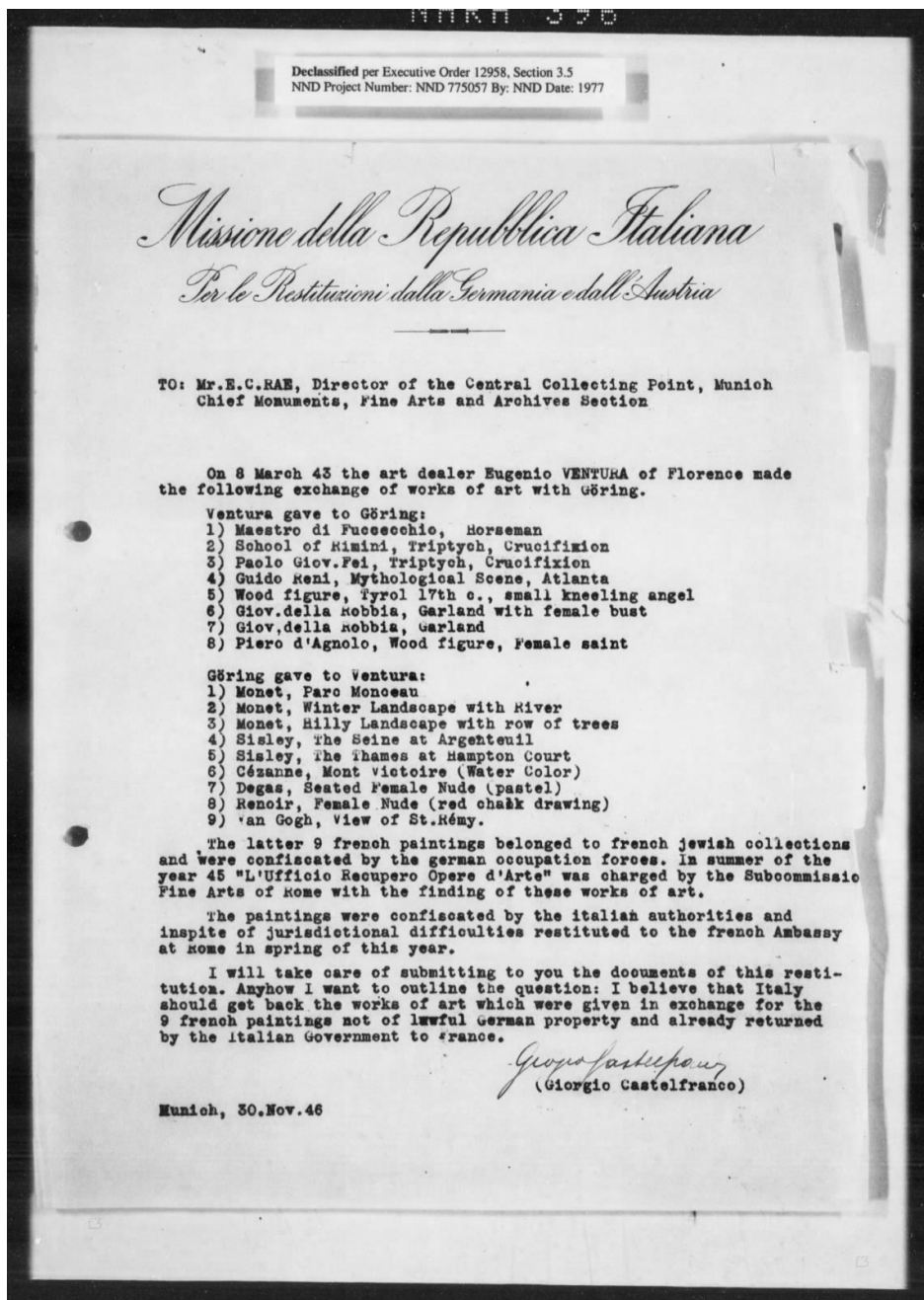
Vincent van Gogh, *Paysage à Saint-Rémy*, fotografia pubblicata in *La Nazione del Popolo*, 17 agosto 1945, digitalizzazione del quotidiano conservato presso il Museo di Casa Rodolfo Siviero.

Le opere italiane cedute dal Ventura a Göring, invece, furono identificate presso il *Central Collecting Point* di Monaco dalla Delegazione Italiana per il recupero delle opere d'arte, partita alla volta della Germania il 27 settembre 1946⁶⁷⁷.

Ancora una volta le competenze tecniche acquisite da Castelfranco risultarono fondamentali nell'individuazione delle opere che Ventura aveva ceduto a Göring e che si trovavano raccolte presso il *Central Collecting Point*. Conoscendo il tedesco, Castelfranco, riuscì a raccogliere e trascrivere la testimonianza di Hofer, quindi stilare l'elenco delle opere oggetto dello scambio e

⁶⁷⁷ *La prima missione italiana partirà oggi per la Germania*, in *La Nazione del Popolo*, Cronaca Fiorentina, 27 settembre 1945.

formulare ufficiale richiesta di restituzione, indirizzata al capitano Rae⁶⁷⁸. Castelfranco sottolineava la questione per cui sarebbe stato opportuno restituire all'Italia le opere cedute dal Ventura a Goering, dal momento che le opere provenienti dalla Francia erano già state restituite a questo paese. Restituzione, che, come abbiamo visto, venne eseguita secondo gli accordi del Trattato di Pace di Parigi del 1947.



Elenco delle opere scambiate tra Göring e Ventura, sottoscritto il 30 novembre 1946 da Giorgio Castelfranco.

⁶⁷⁸Elenco delle opere scambiate tra Georing e Ventura, sottoscritto il 30 novembre 1946 da Giorgio Castelfranco, *Records Concerning the Central Collecting Points ("Ardelia Hall Collection")*: Munich, Central Collecting Point, 1945-1951, *Art Exchange With Eugenio Ventura (Italy)*, <https://www.fold3.com/image/270006161>.

Nel taccuino che Castelfranco tenne con sé per tutta la durata della Missione, annota al giorno 2 dicembre 1946, che il Capitano Rae aveva inoltrato la richiesta a Berlino. Insieme a questa annotazione si ritrova anche l'elenco delle opere francesi, con riferimenti all'inventario della collezione Göring e alla corrispondenza con Hofer. Proprio di Hofer, Castelfranco raccoglie la testimonianza, trascrivendola in tedesco e datandola all'8 dicembre⁶⁷⁹.

Ma fu solo grazie all'accordo De Gasperi-Adenauer del 1953 che la restituzione fu accordata e le opere rientrarono fisicamente in Italia nel mese di giugno del 1954.

Infine, le opere, una volta tornate in Italia, vennero restituite alla città di Firenze, da cui provenivano. Dal 1953 al 1988 fecero parte di quel deposito detto *Recupero Siviero*, che fisicamente si trovava in Palazzo Vecchio. Poi, ma solo tra il 1989 e il 1990, destinate alle loro attuali collocazioni: la Galleria degli Uffizi e il Museo di Palazzo Davanzati.



Bottega di Pacino di Buonaguida, *Trittico della Crocifissione con Santa Maria Maddalena (scomparto centrale), San Francesco (scomparto sinistro), San Ludovico di Tolosa (scomparto destro)*, primo quarto del XIV sec., tempera su tavola con oro in foglia punzonato, 39,5 x 48,5 cm, Galleria degli Uffizi, Nuove Sale dei Primitivi.

Guido Reni, attr., *Atalanta e Ippomene*, XVII sec., olio su rame, 23 x 23 cm, Galleria degli Uffizi, Deposito.

⁶⁷⁹ACBB, Serie *Professional*, III.9, taccuino di G. C. durante la Missione italiana per il recupero delle opere d'arte in Germania, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Firenze.



Pseudo Pier Francesco Fiorentino, attr., *Madonna in adorazione di Gesù Bambino con San Giovannino*, seconda metà XV sec., tempera su tavola, 59 x 40, 5 cm, Galleria degli Uffizi, Deposito.

Maestro di Montemerano, *Madonna col Bambino*, prima metà del XV sec., tempera su tavola fondo oro, 57 x 39 cm, Galleria degli Uffizi, Deposito.

Maestro di San Torpè, *Madonna con Bambino*, inizio XIV sec, 60 x 38, 3 cm, tempera su tavola a fondo oro, Galleria degli Uffizi.



Giovanni di Ser Giovanni detto lo Scheggia, *Storie di Susanna*, metà XV sec., tempera su tavola, 41 x 127, 5 cm, e *Eroi prescelti dalla Fama*, metà XV sec., tempera su tavola, 44 x 85 cm, Museo di Palazzo Davanzati.



Filipepi Alessandro detto Botticelli, copia da, *Ritratto d'uomo*, seconda metà XV sec., olio su terracotta, 53 x 31, 6 cm, Galleria degli Uffizi, Deposito.

Tra le altre opere restituite nel 1954 insieme a quelle che furono oggetto dello scambio Goering-Ventura, vi era anche una scultura raffigurante *Santa Maria Maddalena* attribuita ad Andrea Della Robbia, la cui storia recente ha rimesso in discussione la restituzione del pezzo allo Stato italiano. Essa figurava tra le opere di proprietà della galleria d'arte denominata "A.S. Drey" di Monaco di Baviera. Proprietari della galleria erano Sigfried Drey e Ludwig Stern. Tra il 17 e il 18 giugno 1936, essi furono costretti a vendere, presso la casa d'asta Paul Graue di Berlino, i beni appartenenti alla loro galleria, per pagare una tassa imposta dal regime nazista. La *Maddalena* era tra i circa cinquecento beni che furono venduti in tale occasione.

Durante le recenti indagini condotte per l'ultima e legittima restituzione risalente a febbraio 2020, le autorità hanno accertato le anomale procedure seguite al momento dell'asta. In breve, la vendita era stata forzata dai nazisti; da qui deriva la legittimità della richiesta avanzata da parte degli eredi Drey⁶⁸⁰.

Andiamo adesso a chiarire in quali circostanze e per quali ragioni la *Maddalena* era stata in prima battuta restituita dal Governo alleato in Germania all'Italia nel 1954⁶⁸¹ e per questo conservata, fino ad oggi, presso i depositi delle Gallerie degli Uffizi⁶⁸².

⁶⁸⁰Ministero della Difesa, Carabinieri Comando Provinciale di Roma, Comunicato stampa, *Arte: restituita a famiglia statua della Robbia sottratta dai nazisti*, Roma, 21/02/2020.

⁶⁸¹Le poche informazioni che si avevano sulle circostanze per cui l'opera venne esportata in Germania ed entrò a far parte della collezione Göring, prima delle indagini che hanno portato alla definitiva restituzione del 2020, sono reperibili in B. Paolozzi Strozzi, F. Scalia, a cura di, *L'opera ritrovata...*, cit.

⁶⁸² Inventario "Sculture 1914" consultabile online al sito web delle Gallerie degli Uffizi, <https://fotoinventari.uffizi.it/it/ricerca-opere>.

Tra il 1941 e il 1943 molte furono le opere che il conte Alessandro Contini Bonacossi, antiquario, vendette a Hermann Göring, tra cui la *Maddalena*. Non sono chiare le circostanze in cui il Contini ne venne in possesso; probabilmente la ottenne dal primo acquirente dell'asta Graupe.

Ad ogni modo, la scultura entrò a far parte della sconfinata collezione Goering. Da lì arrivò al Central Collecting Point di Monaco il 3 agosto 1945, insieme alle altre opere e oggetti d'arte che gli ufficiali della *MFAA Section* erano riusciti a recuperare⁶⁸³. Lì la vide sicuramente Giorgio Castelfranco, durante la Missione italiana tra il 1946 e il 1947.

Lo Stato italiano reclamò quindi la restituzione della scultura, insieme alle altre opere che non godevano del ritorno immediato in Italia. La *Maddalena* fu restituita nel 1954 alla luce di quanto previsto dalla Legge del 14 gennaio, n. 77/1950, *Avocazione allo Stato del materiale artistico, storico e bibliografico recuperato in Germania e restituito allo Stato italiano dal Governo militare alleato*:

Le opere d'interesse artistico, storico e bibliografico, che nel periodo dal 1 gennaio 1936 all'8 maggio 1945 furono trasferite in proprietà e a qualsiasi titolo allo Stato germanico, a personalità politiche del regime nazista o a sudditi germanici e delle quali il Governo italiano ha ottenuto la restituzione da parte del Governo Militare alleato in Germania, sono acquisite al patrimonio artistico, storico e bibliografico dello Stato e conservate in musei e biblioteche.

Le informazioni allora in possesso di coloro che trattarono le restituzioni hanno, perciò, indotto a pensare che l'opera dovesse legittimamente tornare in Italia. Un errore, quindi, compiuto a fin di bene, se così si può dire. Per fortuna, oggi, all'interno di una politica delle restituzioni che conferma l'impegno sia da parte dell'Italia che della Germania nel restituire le opere trafugate durante il secondo conflitto mondiale, e grazie all'intervento coordinato del Comitato per il Recupero e la Restituzione dei beni culturali del MiBACT, del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, delle Gallerie degli Uffizi e dell'Avvocatura dello Stato, è stato possibile riconsegnare l'opera ai legittimi proprietari.

⁶⁸³Database on the "Munich Central Collecting Point", consultabile al sito web del Deutsches Historisches Museum, https://www.dhm.de/datenbank/ccp/dhm_ccp.php?seite=6&fld_1=&fld_3=&fld_4=&fld_5=&fld_6=&fld_6a=&fld_7=&fld_8=della+robbia&fld_9=&fld_10=&fld_11=&fld_12_a=&fld_12_b=&fld_12a=&fld_13=&suchen=Search, consultato l'ultima volta il 28 novembre 2020.

MOSTRATE NELLA GALLERIA BORGHESI AD ALTE PERONALITA' DEL GOVERNO DELLA DIPLOMAZIA E DELLA CRITICA

Ritorno in Italia delle opere esportate abusivamente da Goering

Si tratta di cinquanta tra dipinti e sculture e trentacinque tessuti restituiti in seguito agli accordi raggiunti in una prima fase di negoziati diretti con il Governo di Bonn - Un curioso dow - I futuri compiti della nostra Delegazione



MAVIERO DA MANTEGNA: Madonna col Bambino



RAFFAELLO: Ritratto di Maria

Il dipinto raffigura una donna di profilo, con un'espressione serena e un'abbigliamento elegante. È un'opera di Raffaello, un ritratto di Maria.



In tre tempi

Non appena sciolta la trattativa diretta, i tedeschi possono di ritorno quanto in un tempo. In attesa di ricevere tutte le operazioni, i tedeschi si sono occupati di alcune opere, in particolare di una scultura di Michelangelo, che sarà restituita in un secondo momento.

come l'indole, che si ha provato non dalla nostra delegazione, ma dagli stessi tedeschi. Il nostro è il primo a farci sapere che il lavoro di restituzione è ancora in corso.

Le opere esposte

A Villa Borghese, una figura centrale della mostra, è un dipinto di Mantegna, la Madonna col Bambino. Altre opere esposte includono sculture e tessuti.

Il nostro è il primo a farci sapere che il lavoro di restituzione è ancora in corso.

La destinazione

Le opere d'arte, secondo il regolamento generale della restituzione, devono essere restituite allo Stato di provenienza. Tuttavia, alcune opere possono essere destinate ad altri fini.

Trattative dirette

Le trattative dirette tra la nostra delegazione e quella tedesca hanno portato a una serie di accordi significativi.



A NELLA BOMBA, CARACCIOLLO



RITRATTO DI MARIA, CARACCIOLLO

Lavoro non facile

Il lavoro di restituzione non è semplice, richiede tempo e risorse. Le trattative sono state lunghe e complesse.

Il lavoro di restituzione non è semplice, richiede tempo e risorse.

Giorgio Pericoli

Giorgio Pericoli, autore dell'articolo, discute le implicazioni politiche e culturali della restituzione delle opere d'arte.

GIORNALE DELLE LETTERE

POESIA DI BERTO BARBARANI. This section contains several columns of poetry and literary criticism by Berto Barbarani, discussing various literary works and themes.

Ritorn

o in Italia delle opere esportate abusivamente da Goering, in "Giornale d'Italia", 07 giugno 1954, p. 3 (digitalizzazione del quotidiano conservato presso il Museo Casa Rodolfo Siviero).

Conclusioni

Una prima conclusione del presente elaborato, ci porta, a constatare che, come già era accaduto in precedenza, per cui dall'esperienza delle guerre succedutesi tra XIX e XX secolo e dalle conseguenze che esse ebbero sul patrimonio culturale europeo, come le spoliazioni napoleoniche e le ingenti distruzioni della Prima Guerra mondiale, scaturì una serie di riflessioni che portò a nuove strategie di tutela dei beni culturali, anche il secondo conflitto mondiale condusse a importanti considerazioni in materia. In particolare, la distruzione su vasta scala del patrimonio artistico verificatasi durante la Seconda Guerra mondiale, a causa dei “bombardamenti a tappeto”, le spoliazioni sistematiche di oggetti d'arte nei territori occupati e, anche, la inadeguatezza delle misure di protezione dei beni artistici e monumentali che, in molti casi, non ne impedirono la distruzione, ebbero come risposta, a livello internazionale, la sottoscrizione della *Convenzione per la protezione dei Beni Culturali in caso di conflitto armato* (L'Aja, 1954)⁶⁸⁴. Essa ha rappresentato il primo caso di convenzione internazionale di valore rilevante, interamente dedicata ai beni culturali. I principi sui quali si basò la scrittura di tale Convenzione, si facevano portatori del lungo processo di evoluzione della sensibilità dell'opinione pubblica internazionale nei confronti del tema della tutela dei beni culturali, che, come abbiamo avuto modo di vedere nella prima parte del presente elaborato trova le proprie radici ben prima della Seconda guerra mondiale.

In prima battuta la Convenzione ampliava il concetto di “bene culturale”⁶⁸⁵ e lo indicava come bene dell'umanità, da tutelare in tempo di pace “contro gli effetti prevedibili di un conflitto armato” (Art. 3). In particolare con la definizione che di bene culturale si veniva a delineare grazie alla Convenzione, si andavano sviluppando concetti sempre più complessi, grazie ai quali all'interno del patrimonio culturale venivano inclusi beni di interesse generale dell'intera comunità internazionale, trascendendo il loro carattere meramente materiale.

⁶⁸⁴Cfr. Frigo M., *La circolazione internazionale dei beni culturali...*, cit.

⁶⁸⁵Convenzione dell'Aja, 1954, Capitolo I “Disposizioni generali concernenti la protezione”, art.1, Definizione dei beni culturali. Ai fini della presente convenzione sono considerati beni culturali, prescindendo dalla loro origine e dal loro proprietario: a) i beni, mobili o immobili, di grande importanza per il bene culturale dei popoli, come monumenti architettonici, di arte o di storia, religiosi o laici; le località archeologiche; i complessi di costruzioni che, nel loro insieme, offrono un interesse storico o artistico; le opere d'arte; i manoscritti, libri e altri oggetti di interesse archeologico, artistico o storico; nonché le collezioni scientifiche e le collezioni importanti di libri o archivi o di riproduzioni dei beni sopra definiti; b) gli edifici la cui destinazione principale ed effettiva è di conservare o di esporre i beni culturali mobili definiti al capoverso a), quali i musei, le grandi biblioteche, i depositi di archivi come pure i rifugi destinati a ricoverare, in caso di conflitto armato, i beni culturali definiti al capoverso a); c) i centri comprendenti un numero considerevole di beni culturali, definiti ai capoversi a) e b), detti “centri monumentali”.

Inoltre il Primo Protocollo della Convenzione dell'Aja sanciva che ogni parte contraente dovesse impedire l'esportazione di beni culturali da un territorio nel corso di un conflitto armato (Art. 1) e di porre sotto sequestro i beni importati sul proprio territorio e provenienti da un altro Paese occupato (Art. 2)⁶⁸⁶. La restituzione di eventuali beni esportati è obbligatoria al termine delle ostilità. È, inoltre, fatto divieto assoluto di trattenere i beni a titolo di risarcimento danni subiti durante il conflitto (Art. 3).

Una delle disposizioni più importanti previste dalla Convenzione de l'Aja del 1954, fu quella per cui gli Stati sottoscrittori si impagnavano “a introdurre fin dal tempo di pace nei regolamenti o istruzioni ad uso delle loro truppe, disposizioni atte ad assicurare l'osservanza della presente Convenzione e ad inculcare, fin dal tempo di pace, nel personale delle Forze armate uno spirito di rispetto verso la cultura ed i beni culturali di tutti i popoli”. Prosegue ancora il testo della Convenzione: “Essi si impegnano a predisporre o costituire, sin dal tempo di pace, nell'ambito delle proprie Forze armate, servizi o personale specializzati, aventi il compito di assicurare il rispetto dei beni culturali e di collaborare con autorità civili incaricate della loro salvaguardia” (Art. 7). Le misure introdotte, quindi, non guardavano più soltanto al tempo di guerra, ma anche al tempo di pace.

Una seconda osservazione che può essere fatta a conclusione del presente elaborato, ci conduce a una riflessione sull'altro grande tema che abbiamo affrontato, vale a dire la ricostruzione del patrimonio culturale e in particolar modo il recupero dei beni mobili che furono trafugati.

Soffermandoci anche qui, come abbiamo fatto nel quinto capitolo, sul caso italiano, abbiamo visto come il recupero del patrimonio nazionale trafugato durante il secondo conflitto mondiale non si esaurì nell'immediato dopoguerra, ma si protrasse, grazie all'impegno di Siviero continuato fino alla sua morte, avvenuta nel 1983⁶⁸⁷. Per proseguire la sua opera nacque, nel 1995, la Commissione interministeriale per il recupero delle opere d'arte, che ha operato fino al 2007. Oggi il recupero delle opere disperse durante l'ultimo conflitto mondiale⁶⁸⁸ è affidato all'intervento coordinato del Comitato per il Recupero e la Restituzione dei beni culturali del MiBACT, del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale, del Ministero degli Esteri e dell'Avvocatura dello Stato⁶⁸⁹. In merito alla tutela del patrimonio culturale in tempi di pace, occorre ricordare che la Costituzione della Repubblica italiana prevede, nei suoi articoli fondamentali, un articolo dedicato in materia

⁶⁸⁶I Protocollo dell'Aia 1954 per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, 14 maggio 1954.

⁶⁸⁷Cfr. Scalia F., Paolozzi Strozzi B., a cura di., *L'opera ritrovata...*, cit.

⁶⁸⁸Cfr. Ministero degli Affari Esteri, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, *L'Opera da Ritrovare...*, cit.

⁶⁸⁹A tal proposito si rimanda a AA. VV., *La tutela tricolore...*, cit., in particolare agli interventi di De Luca V., Vicentini M.L., Parrulli F., Scovazzi T., pp. 73-93.

stabilendo che “La repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione” (Art. 9).

Inoltre, nel 1964, venne istituita la Commissione presieduta dal Professor Franceschini con lo scopo di riconoscere lo stato di tutto il patrimonio storico, artistico e paesistico, ma anche di proporre misure che andassero a dissuadere offese e pericoli perpetrati al patrimonio stesso⁶⁹⁰. In effetti, proprio durante gli anni in cui la Commissione operava, si constatò un aumento di furti e danneggiamenti in particolare a danno del patrimonio artistico mobile. Essi erano dovuti alla ancora incompleta opera di catalogazione e alla mancanza di un sistema efficace di controllo. In sostanza, la Commissione evidenziava le lacune esistenti nella normativa in vigore, cercando, però, d’altro canto di individuare un concetto unitario di “bene culturale”, asserendo che “appartengono al patrimonio culturale della Nazione tutti i Beni aventi riferimento alla storia della civiltà. Sono assoggettati alla legge i Beni di interesse archeologico, storico, artistico, ambientale e paesistico, archivistico e librario, ed ogni altro bene che costituisca testimonianza materiale avente valore di civiltà”⁶⁹¹.

Infine, nel tentativo di tratteggiare una riflessione conclusiva, tornando al nostro Castelfranco, occorre innanzitutto constatare come il suo profilo biografico, strettamente connesso con quello di funzionario delle Belle Arti, intellettuale e storico dell’arte, sia caratterizzato da un forte impegno civile e indissolubilmente legato agli eventi storico-politici. I forti e innegabili valori morali che già avevano colpito il giovane Siviero e che allora emergevano nel modo in cui Castelfranco gestì la vendita della propria collezione di De Chirico, per mettere in salvo la propria famiglia dalle conseguenze delle persecuzioni razziali, affiorano nuovamente e, forse, con ancora più forza, nella fasi di ricostruzione e recupero del patrimonio culturale italiano. Sono innanzitutto la competenza e la dedizione al lavoro, dimostrate in tali frangenti, a rendere il risultato dell’attività di Castelfranco un esempio non trascurabile di buona pratica nella salvaguardia e tutela del patrimonio culturale, anche dal punto di vista morale.

Un’attività, quella di Castelfranco, certamente non isolata, che abbiamo, infatti, cercato di descrivere, contestualizzandola all’interno dei diversi apporti degli attori coinvolti nelle vicende storiche oggetto del presente studio: dalle Soprintendenze italiane al *Kunstschutz* tedesco e alla Sezione Monumenti alleata.

⁶⁹⁰I lavori della Commissione sono stati pubblicati in tre volumi dal titolo *Per la salvezza dei beni culturali in Italia*, atti e documenti della Commissione d’indagine per la tutela e la valorizzazione del patrimonio storico, archeologico, artistico e del paesaggio, Roma, Casa editrice Colombo, 1967.

⁶⁹¹*Ibidem*.

Infine, crediamo che un elemento forte di interesse della figura di Giorgio Castelfranco derivi dal suo essere contemporaneamente un intellettuale funzionario, un appartenente alla élite economico sociale ebraica, e per questo perseguitato ed emarginato durante il fascismo, ma che fu in grado di gestire in qualche modo la spoliazione dei beni e il suo periodo di semiclandestinità in patria, recuperando poi in maniera rapida un ruolo istituzionale molto importante, nel quale egli svolse una funzione di assoluto rilievo che non era stata finora valorizzata dalla storiografia.

Abbiamo, quindi, cercato di far emergere l'importanza di tale attività per il contesto generale del patrimonio storico-artistico e monumentale, sottolineando un altro aspetto particolarmente importante, vale a dire il ruolo che il patrimonio stesso ha giocato durante i traumatici eventi della Seconda Guerra mondiale: i beni culturali si sono rivelati essere un valore identitario, che permette alle popolazioni di tenere ben saldo il legame con le proprie tradizioni, la propria memoria e, quindi, la propria storia. Ecco allora che l'impegno di coloro i quali, come Castelfranco, hanno offerto con coraggio il proprio apporto per la difesa di questi beni, ha rappresentato un ulteriore valore, stavolta di natura morale.

Appendici

A.1. Appendice documentaria

A.1.1. Archivio Castelfranco, Biblioteca Berenson, Serie "Professionals" III, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Firenze (ACBB)

III, 02

Firenze, 2 maggio 1931, IX

All'Onorevole Ministero

Dell'Educazione Nazionale

ROMA

A seguito della relazione sull'attività amministrativa da me svolta presso le R.Soprintendenze alle Opere d'arte della Puglia e dell'Umbria fo seguire alcune indicazioni sulle mansioni affidatemi presso la Soprintendenza alle Opere d'Arte della Toscana ove trovami dall'aprile del 1929:

Catalogazione di oggetti d'arte; riscontri di suppellettili ecclesiastiche; sorveglianza sullo stato di conservazione delle opere delle chiese e degli enti minori.

Ufficio per il rilascio dei permessi di esportazione degli oggetti d'arte.

Tutela delle bellezze naturali; dal Dicembre 1930.

Evasione di pratiche varie relative a questioni di opere d'arte di enti e di privati.

Corrispondenza per informazioni varie richieste alla Direzione delle RR .Gallerie.

L'ISPETTORE

(f.to) Giorgio Castelfranco

Firenze, 2 maggio 1931, IX

All'Onorevole Ministero dell'Educazione Nazionale

A complemento della domanda da me fatta per essere ammesso al concorso al posto di direttore di 2°grado nella R.Amministrazione delle Antichità e Belle Arti unisco la presenta relazione dell'attività amministrativa da me svolta dal 1926, quando abbi la nomina a Ispettore avventizio sino al mio trasferimento a Firenze e cioè all'aprile del 1929.

Premetto che in ciascheduna delle tre sedi avute sinora, Taranto, Perugia e Firenze, sono stato impiegato in mansioni varie presso l'Ufficio della Soprintendenza e non a direzione di singoli istituti; per cui difficile è il riassumere la mia attività e, per il lato più specificatamente

amministrativo, impossibile fornire per essa una base di giudizio, poiché quanto ho fatto si è fuso di necessità e come era del resto mio desiderio e mio dovere, col rendimento dell'intero ufficio.

Solo mi permetto far rilevare come presso la R.Soprintendenza alle opere di antichità e d'arte della Puglia, la compilazione del catalogo degli oggetti d'arte, pur condotta con esplorazioni saltuarie e parziali, abbia valso a mettere in luce un certo gruppo di opere importanti ed affatto inedite che pubblicai nel mio articolo "Opere d'arte in Puglia"; ad esse però si uniscono altre schedate e, ove possibile, da me fotografate, che non ha creduto degne, da sole, di pubblicazione, ma sulle quali non credo sia stato disutile fermar l'attenzione dell'Ufficio. Quali la Madonna SS.di Ripalta a Cerignola, le gioiellerie barocche del Duomo di Taranto, le statue della Parrocchiale di Grottaglie e l'altre ritrovate a Modugno sulla scorta di Leandro Alberti ove sorgeva la Chiesa di S.Domenioo. Da me fu periziato e su tale base con trattato e acquistato da codesto On.Ministero, il polittico della ex chiesa di Aurio che poi pubblicai sul "Dedalo" del novembre 1928.

E un certo materiale approntai per l'Elenco dagli Edifici Monumentali; completando sul luogo la parte relativa ad Andria, con nuovi apporti; per cui qualche nuova indicazione può leggersi nella Voce Andria, da me fatta per l'Enciclopedia Italiana.

Costretto per ragioni di famiglia ad un breve periodo di aspettativa fui poi trasferito alla R.Soprintendenza alle Opere d'arte dell'Umbria (settembre 1927); il fatto che ivi eravamo due soli impiegati del gruppo A, il Soprintendente incaricato ed io, necessitò che io mi occupassi anche di questioni inerenti a edifici monumentali, alla tutela delle bellezze naturali, ad opere di restauro. Due di queste furono affidate alla mia direzione: i restauri di S.Jacopo de Muro Rupto ad Assisi e di Santa Pudenziana di Narni. Il restauro di San Jacopo de Muro Rupto fu eseguito solo parzialmente, cioè per quel che riguardava il fianco destro; difficoltà finanziarie impedirono la liberazione ed il restauro dell'abside, pel quale tuttavia raccolsi grafici e fotografie che faciliteranno il lavoro quando sarà dato eseguirlo. Mio compito fa. soprattutto ricordare il colonnato dell'atrio al fianco della chiesa alquanto posteriore. Unisco una fotografia da cui sia possibile giudicare il risultato dei lavori eseguiti.

A Santa Pudenziana di Narni mi fu possibile ritrovare in eccellenti condizioni la facciata originaria nascosta da costruzioni posteriori; la presenza nei dintorni di architetture non ancora studiate della stessa epoca e necessità d'indagini storiche hanno reso laboriosa la pubblicazione relativa, che ancora non ho del tutto approntata; unisco però qui la fotografia del monumento al termine dei lavori da me condotti.

Dovendosi il Prof.Bertini Calosso, incaricato della Soprintendenza assentare periodicamente dalla sede, perché direttore titolare della R.Galleria Borghese di Roma, dovetti più volte in casi urgenti assumermi la responsabilità di decisioni non indifferenti, come nei riguardi dei corali di San

Domenico di Gubbio che tolsi al privato possessore che non ritenevo, e giustamente, come poi risultò, legittimo proprietario.

Il lavoro di catalogazione portò, sopra tutto in piccole chiese rurali e montane, a qualche risultato soddisfacente; come comprova l'articolo mio sulle Madonne romaniche in legno.

Proseguii il riordinamento della R.Pinacoteca di Perugia; creando una saletta per le opere d'arti minori , mettendo in miglior luce le sculture di Arnolfo del Cambio e qualche quadro meritevole, sfollando il vestibolo.

D'abitudine stesi personalmente le lettere d'ufficio relative alle questioni da me trattate e eseguii le fotografie degli oggetti e degli edifici di cui m'interessavo.

E mi è gradito qui unire la lettera che il Prof.Bertini Calosso mi indirizzò quando lasciai l'ufficio da lui diretto.

L 'ISPETTORE

(f.to) Giorgio Castelfranco

Perugia, 23 febbraio 1929 (Anno VII)

Al Signor Dott: Giorgio Castelfranco

OGGETTO: TRASFERIMENTO

Il Ministero della Pubblica Istruzione m'informa del Suo trasferimento, disposto con Decreto in corso, da questa sede alla R. soprintendenza all'arte medievale e Moderna di Firenze.

Cordialmente EL auguro di trovare nel nuovo ufficio ogni soddisfazione, ma in pari tempo esprimo il mio vivo rammarico per il Suo allontanamento, che mi priva di un collaboratore intelligente e operoso. Della Sua seria preparazione e del Suo fervido amore per il patrimonio che forma oggetto dell'opera di tutela della nostra Amministrazione Ella ha dato continue prove con la Sua attività quotidiana durante un anno e mezzo di permanenza presso di me, soprattutto curando la difesa delle Bellezze Naturali, l'incremento del Catalogo degli oggetti d'arte e l'ordinamento dell'Archivio Fotografico. Ma in modo particolare debbo ricordare il recupero dei corali miniati di Gubbio e gli studi diretti a prepararne l'illustrazione, nonché i restauri da Lei patrocinati e curati della Chiesa di Santa Pudenziana di Visciano (Narni) e della Chiesa di San Iacopo de Muro Rupto in Assisi.

Mentre vivamente la ringrazio per quanto Ella ha fatto, Le porgo i miei migliori saluti.

IL SOPRINTENDENTE INCARICATO

(F.to) Achille Bertini Calosso

III, 04

Salerno, 12/6/1944

Caro Sig. Sommani

Già Giorgio Spini Le ha dato mie notizie: io coll'aiuto di Santini, al quale debbo gratitudine infinita, sono andato a Schiavi dai Pasini a fine settembre e poi ho passato facilmente le linee il 7 di novembre.

Sono a Selerno al Ministero, per la mia partita; ho avuto notizie dei miei figli: Paolo è nella marina mercantile, Giovanna bibliotecaria a Los Angeles.

Notizie di mia moglie e di tutti i miei ha forse mia cugina Paola Liuzzi vedova del maestro Fernando Liuzzi; abita a pochi passi da S. Sabina, sull'Aventino, mi sembra in Via Raimondo di Capua. Ma occorrerebbe controllare l'indirizzo su un vecchio elenco telefonico. Frequentava casa Liuzzi il Prof. Valerio Mariani che è Direttore dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte alla Farnesina, telef, 50370, 50520; egli sa certamente l'indirizzo loro (ma non è persona cui convenga dir troppo. . .) .

Tanti cari saluti, Signora Sommani, e speriamo di aver presto notizie tranquillizzanti sul conto suo e dei Suoi figli.

Suo

[Giorgio Castelfranco]

Salerno 7 Marzo 1944

Egregio Maggiore Perkins

Come Le ho detto oggi a voce, e come Ella ha desiderato le esponessi in ma breve nota, il Dr. Drago, Soprintendente alle Antichità della Puglia, ha telegrafato giorni orsono qua avvertendo che le Autorità Militari alleate intenderebbero requisire i locali del suo ufficio, sito nel Museo Archeologico di Taranto.

Mi permetto chiedere il Suo intelligente e benevolo interessamento affinché, ove assolute necessità militari non lo richiedano, ciò non avvenga.

Del Museo di Taranto solo un quarto circa degli oggetti è stato rimosso e portato nei depositi di Cassano a Castel del Monte, dai quali, in parte almeno, si spera riportarlo in sede, sicché la Direzione del Museo deve poter svolgere appieno la sua attività. E già meta degli 8 ambienti dell'ufficio sono stati dati in uso al R. Provveditorato agli studi di quella città, i cui locali erano

stati requisiti dalle Autorità militari Alleate. Sicché tra la biblioteca (che contiene numerose e pregevolissime pubblicazioni archeologiche) e gli uffici dei vari impiegati sono occupate dalla Soprintendenza alle antichità solo quattro stanze.

Inoltre, circa metà dei locali d'esposizione del Museo sono da mesi requisiti per uso, successivamente, di infermeria, di dormitorio di Pioniers, di luogo di ristoro per la truppa, nonché di deposito postale.

Il Dr. Drago ha seguito sempre molto prontamente le richieste dei Comandi Militari Alleati, e se ora chiede l'intervento del suo Ministero, é realmente perché una ulteriore riduzione di locali lo ostacolerebbe nel suo lavoro, che in questo momento è particolarmente difficile ed importante.

Confidando nel suo interessamento, con i migliori saluti

Dr. Giorgio Castelfranco

Reggente la Direzione Generale

delle Arti

Ministero Educazione Nazionale

(Palazzo di Giustizia) – Salerno.

III, 05

Salerno, lì 16 aprile 1944

Al Dott. GIORGIO CASTELFRANCO

OGGETTO: Encomio

Prima di lasciare il Ministero desidero far pervenire alla S.V. il mio cordiale saluto ed il mio ringraziamento per l'opera da Lei svolta nella sua qualità di incaricato della reggenza della Direzione Generale delle Arti, nel periodo particolarmente difficile per la vita della Nazione in cui l'ho avuta mio stimato collaboratore.

Grazie a tale opera è stato, difatti, possibile, malgrado le gravi difficoltà derivanti dalla minima disponibilità di mezzi e di personale, riorganizzare i servizi della Arti ed avviarli al loro regolare funzionamento.

In tali contingenze, pertanto, ho avuto modo di apprezzare la sua intelligenza, la sua cultura, l'attaccamento al dovere, il senso di responsabilità da cui Ella è animata, nonché la provata capacità di rivestire degnamente funzioni superiori al suo attuale grado.

Nell'esprimere la mia personale certezza che dette qualità avranno, a suo tempo, il giusto riconoscimento, formulo i migliori voti per la sua futura carriera professionale.

La prego di estendere il mio cordiale saluto ed il mio ringraziamento anche ai suoi diretti collaboratori.

IL MINISTRO

(F.to) Cuomo

III, 08

RESTRICTED

OFFICE OF MILITARY GOVERNMENT FOR GERMANY (U.S.)

Rear Echelon

APO 757

AG 300.4 R-10-162

16 Oct 1946

RM/ed

SUBJECT: Orders

TO: Mr. G. CASTELFRANCO, Italian Army

Civ named above will proceed from his sta o/a 16 Oct 1946 to Munich, Germany on TDY for a period not to exceed thirty (30) days duration to work on Restitution matters for MFA&A. Upon compl of TDY ret to proper sta.

Tvl by mil rail a/o MT atzd.

The cost of transportation will be borne by the Italian Government. Agency issuing transportation will prepare a reimbursable transfer voucher in accordance with the provisions of Cir 72, dated 25 May 1946.

The travel directed herein is in compliance with Cir 41, Hq, USFET, 29 Mar 1946. (Auth, ltr OMGGUS APO 742, 7 April 1946).

BY COMMAND OF LIEUTENANT GENERAL CLAY:

(F.to) RAYMOND MARSH

Colonel GSC

Aotg Asst Adjutant General

III, 10

Castelfranco [scritto a mano]

Looted Italian Wrks of Art recovered in Germany

The following memorandum sets out the facts concerning certain works of art, the property of the Italian State, which were wrongly removed to Germany by the German army subsequent to the Italian armistice of 8 September 1943. These works of art (consisting primarily of pictures and antiquities from the national museum at Naples, which had been stored at Montecassino) were recovered in 1945 in Austria and subsequently removed to the Central Collecting Point in Munich, where they have recently been inspected by official representatives of the Italian Government.

Notice of application for the restitution of these works of art to Italy was made in proper form through the Allied Commission shortly after the discovery of their loss; and it was subsequently repeated in detail after their location and recovery by Allied Forces. The works of art in question are all state-property and were all removed from Italy, by violence, between 3 September 1943 and 15 May 1945. They are thus covered by the Appendix to JCS 1570/3, issued in February 1946, authorizing unprovisional restitution of such works of art to Italy.

Until recently it has proved impossible to secure consideration of the application by the authorities of the American Zone of Germany, who quite rightly were anxious first of all to clear all claims for restitution by Allied countries. This work has now been completed; and in October 1946 an official representative of the Italian Government was invited to Munich, where he inspected the works of art and was able to identify them to the satisfaction of the American Authorities. The latter accordingly late in October or early in November filed an application with the Quadripartite Commission for the release of the whole consignment to Italy. Since that date nothing whatever has been heard of the matter, although official press-releases since record the restitution to Hungary an ex-enemy country of looted works of art.

The effect of this further delay is to aggravate still further the alarm felt in cultivated Italian circles as to the future of these works of art which, despite repeated protestations by the Allies, are still in Allied hands 18 months after their recovery from Germany. It is already too late to expect the goodwill which prompt restitution would have purchased – at no cost. But in view of the repeated declarations which have been given the widest publicity with regard to the restitution of these works of art, the least that can be done is to press the Quadripartite Commission for an early release.

J.B WARD PERKINS,

Director, British School at Rome

11 January 1947

III, 12

Missione della Repubblica Italiana

Per le Restituzioni dalla Germania e dall'Austria

Roma, 15 Gennaio 1947

AL MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI – Dir.Gen.Affari Economici

ROMA

E p.c. AL MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI – Gabinetto

AL MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE – Gabinetto

Signor Ministro,

Mi viene riferito che agli atti di codesta Direzione Generale esiste una lettera di qualche tempo fa a firma dell'Ing.Colombo della Missione Italiana per le Restituzioni, in cui egli comunicava che il lavoro della Missione per il settore delle arti era ormai terminato e in cui pertanto egli proponeva la sostituzione dei funzionari del Ministero della Pubblica Istruzione con altri di organizzazioni industriali. Mi si riferisce altresì che l'Ing.Colombo per giustificare tale suo passo mi attribuisce di aver dichiarato che il compito dei funzionari del Ministero della Pubblica Istruzione era ormai compiuto.

L'Ing.Colombo equivoca grossamente e volutamente. Ammesso gli ultimi giorni di ottobre all'opera di ricerca, di riscontro e di sistemazione per il trasporto delle opere d'arte italiane che erano al Central Collecting Point di Monaco, io terminai verso la metà di novembre l'imballaggio di quanto si era ritrovato in quell'immenso deposito, ma con ciò era terminata solo una parte, affatto materiale, della nostra opera: rimaneva ancora (e tuttora non è giunta alla sua conclusione) la parte più importante e decisiva di ottenere il permesso di trasporto in Italia, e rimanevan poi da iniziare le ricerche per le opere scomparse dall'Italia che non facessero parte del trasporto nazista Montecassino-Berlino.

L'Ing.Colombo era perfettamente al corrente di ciò, non foss'altro perché una mia lettera del 23 novembre al Col.Bruno, Capo della Missione Italiana di Rimpatrio, in cui gli scrivevo di queste difficoltà e gli chiedevo il suo intervento in assenza del Capo della mia Missione rientrato in Italia per le note ragioni, era stata passata a lui dal Col. Bruno.

Di positivo c'è quindi che l'Ing.Colombo era al corrente dell'immenso valore delle opere d'arte ritrovate in Germania e che l'Italia deve riavere, e solo con una incomprensibile leggerezza egli può aver proposto di togliere alla Missione i membri per l'arte. Trovo poi quanto mai scorretto che egli

abbia scritto dell'attività della Missione nel campo dell'arte, mentre ero in Germania io, funzionario da più di venti anni dell'Amministrazione delle Antichità e belle Arti, a portata di cinque minuti di telefono da lui. Ed io, dopo tutto, ero l'unico funzionario di Stato rimasto in seno alla Missione.

Debbo dir poi alla S.V. che nei tre mesi passati in Germania in cordiali rapporti coi membri delle Missioni per le Restituzioni degli altri Paesi, potei notare che tali Missioni erano costituite assai seriamente, di funzionari di Stato e di ufficiali, in rapporti disciplinari e gerarchici ben definiti, mentre io mi sono trovato accanto elementi che non ho mai compreso da chi dipendessero, né mai ho saputo a chi aspettasse il compito di controllare la loro attività.

Le chiedo, Signor Ministro, di conservare agli atti della Missione italiana per le Restituzioni questa mia lettera.

Con ossequio.

Direttore di Ia classe nella
Amm/ne delle Arti – Membro
Della Missione Italiana per
Le Restituzioni
[Giorgio Castelfranco]

III, 19

Ill.mo Sig. Direttore Generale delle
Antichità e Belle Arti

SEDE

Ho avuto occasione di leggere la difesa di Eugenio Ventura scritta dall 'Avv. Ulisse Contri e presentate alla Sezione Istruttoria della Corte d' Appello di Firenze (Firenze - Vallecchi, 1948); in essa a pag. 40-46 il Difensore si intrattiene sulle dichiarazioni rilasciatemi da Hofer al Central Collecting Point di Monaco il 4 dicembre 1946 e da me trasmesse all'ufficio Recupero Opere d'Arte, il quale a sua volta le presentò come elementi di accusa alla Autorità giudiziaria.

In queste pagine l' Avv. Contri scrive cose false ed è quindi bene che io Le segnali in breve e che questa mia relazione rimanga agli atti del Ministero della Pubblica Istruzione.

pagg. 43 si insinua che io sia stato mandato in Germania allo scopo di interrogare l'Horner ---- Io mi sono recato in Germania nell'ottobre del '46 come membro della Missione Italiana per le Restituzioni e il principale nostro scopo era la restituzione dell'importantissimo complesso di opere d'arte sottratte dai tedeschi a Montecassino; solo di pochi giorni ritardai il mio ritorno in Italia per incontrarmi coll'Hofer, che era allora in prigione ma veniva ogni mese condotto per qualche giorno

a Monaco al Central Collecting Point per il riconoscimento di opere d'arte da lui "raccolte". Nell'incontrarmi con l'Hofer mio scopo era ritrovare col suo aiuto negli immensi magazzini del Central Collecting Point le opere d'arte che il Ventura aveva dato a Goering. Infatti io già il 30 novembre '46 avevo fatto richiesta delle 8 opere che - secondo gli incartamenti Goering al Central Collecting Point - il Ventura aveva dato a Goering e che fino allora i funzionari tedeschi del Central Collecting Point non avevano ritrovato. L'Hofer affermò che le opere non erano solo 8 ma 12 - insieme ne ritrovammo 4 di quelle risultanti della corrispondenza Goering, e 3 in essa non mentovate.

Pag. 41, riga 21 – pag. 45, riga 9 ---- Si insinua che l'Hofer subisse da me un trattamento tale da porlo in ossessionante stato di paure e da costringerlo a dire qualunque cosa io volessi ---- Ciò è falso e ridicolo: non avevo né funzioni né velleità poliziesche; i miei colloqui con l'Hofer si svolsero nel modo più normale ed urbano e da me intenti a determinare le opere che erano state oggetto del cambio Ventura – Goering. Nel corso delle conversazioni l'Hofer disse spontaneamente e esplicitamente, nei riguardi del Ventura, quanto appunto, su mia richiesta, fu seduta stante messo per iscritto e da lui firmato.

pag. 46 ---- Si sofistica sulla forma delle due dichiarazioni rilasciatemi dall'Hofer ---- Devo far notare: I) non avevo funzioni di polizia giudiziaria, II) le dichiarazioni furono stese sotto dettatura dell'Hofer dalle segretarie dell'Investigation Office e non era il caso che io intervenissi a correggerle per apportarvi modifiche solo esteriormente formali, III) non ritenni di chiedere ai funzionari statunitensi del Central Collecting Point di interrogare l'Hofer in merito al Ventura, sia perché la polizia statunitense non aveva nessun obbligo di farlo, non essendo la consapevolezza o meno del Ventura circa la provenienza dei dipinti degli impressionisti cosa che potesse interessarla ai fini del recupero di essi dipinti che già erano stati ritrovati – sia perché non era politicamente accorto a accertare le responsabilità di elementi italiani nel traffico di dipinti rapinati in Francia (eravamo, ripeto, ancora nell'autunno del '46).

pag. 44 riga 2 ---- l' Avv. Contri giunge fino a confondere l'Einsatzstab Rosenberg (organizzazione nazista per la spoliazione degli ebrei) coi Rosenberg mercanti d'arte a Parigi, alcune opere dei quali erano state rapinate. Affermando l'Hofer che il Ventura sapeva che i 9 quadri provenivano dall'Einsatzstab Rosenberg, egli non diceva che il Ventura sapesse che provenivano dalla Galleria Paul Rosenberg di Rue La Boetie alla quale non tutti ma solo alcuni erano appartenuti.

pag. 45 ---- Si riporta lacunosamente e artatamente la risposta da me data al Consigliere Istruttore di Roma nella primavera del 1947.

Concludendo: la testimonianza Hofer doveva avere in questo processo un peso rilevante per determinare la colpevolezza o meno del Ventura: delle tre persone che avevano preso parte al

baratto, Goering era ininterrogabile, il Ventura parte accusata, evidentemente solo l'Hofer poteva apportare elementi attendibili. Trattavasi naturalmente di una testimonianza che andava opportunamente vagliata e approfondita ma che non doveva mancare - a mio modesto lume di buon senso - nell'istruttoria del processo. Coi documenti da me avuti e trasmessi era fatto in tal senso un primo passo importante in quanto l'Hofer non aveva più modo di sottrarsi a interrogazioni in proposito e poteva, esser condotto a fornir dati sempre più precisi su fatti che qui interessano. Nè avrei potuto lasciar cadere inosservata l'affermazione dell'Hofer, poichè il fingere da parte mia che essa fosse affermazione trascurabile sarebbe stata un evidente e ingiustificata mancanza al mio dovere più ovvio. L' Autorità Giudiziaria fiorentina ha creduto invece di non procedere oltre nell'esame della testimonianza dell'Hofer e ha accolte le argomentazioni dell' Avv. Contri.

Gradirei ricevere un cenno di riscontro a questa mia presente.

(Giorgio Castelfranco)

Roma, li 6 maggio 1948

A.1.2. Fondo Siviero, Busta n. 35, Pratica n. 3/427, Archivio Ministero degli Esteri, sede della delegazione italiana per le restituzioni, Direzione Generale Archivi, Roma

Segnatura: n. 1

Documento non datato (si ipotizza una data anteriore al 30 luglio 1945 e comunque non precedente alla stessa estate)

Nota verbale consegnata dal Col. Ward Perkins, in inglese, con traduzione in italiano scritta a mano: chiede di rintracciare Ventura, già agente di Contini, a Firenze. Recentemente Ventura acquistava quadri rubati ad ebrei dall' ERR di Parigi. In particolare, un paesaggio con pioppi e un fiume di Monet, *La Seine à Argenteuil* di Sisley e un disegno a sanguigna raffigurante una donna di Renoir. Richiede informazioni su dove i dipinti si trovino e particolari delle transazioni.

Segnatura: n. 2/3-1

30 luglio 1945, Firenze

Lettera di Siviero al Ministro della Pubblica Istruzione e per conoscenza al Colonnello Ward Perkins – Sottocommissione per le Arti presso la Commissione di Controllo Alleata e al Comandante l'ufficio "I" dello Stato Maggiore Generale R. Esercito: "sono in corso le indagini per il recupero dei quadri di Monet *La Senna e Argenteuil* di Sisley

e un disegno di Renoir. [...] I quadri sarebbero stati acquistati da elementi tedeschi delle SS. A Parigi dall'antiquario italiano che oggi li tiene nascosti pare in una villa della Toscana. Detti quadri sono di proprietà del Signor Rosenberg di Parigi”.

12 agosto 1945, Firenze

Dichiarazioni di Giovanni Poggi [Soprintendente alle Gallerie per le Provincie di Firenze Arezzo e Pistoia]: il Soprintendente scrive di aver visto in un locale della caserma dei Carabinieri di Borgo Ognissanti i dipinti contenuti in cinque casse appartenenti al Ventura. Non può dare informazioni sui nove dipinti francesi, ma può “dichiarare che le due sculture, le due storiette del Sec. XIII°, il ritratto di uomo del Rosso fiorentino, il ritratto di giovinetto attribuito a G.Maria Crespi appartengono da tempo al Prof. Ventura ed io li ho veduti più volte negli anni passati nella sua abitazione di Marignolle. / Il ritratto del Rosso è stato importato temporaneamente presso il R.Ufficio di esportazione di Firenze in data 2 luglio 1940”.

11 agosto 1945, Firenze

Documento sottoscritto da Siviero: “elenco delle opere d'arte sequestrate all'antiquario Eugenio Ventura fu Luigi, e depositate provvisoriamente nel magazzino della Squadra investigativa dei Carabinieri di Firenze”.

Segnatura: n. 5/5-1

13 agosto 1945, Firenze

Lettera di Siviero al Console di Francia in Firenze: Siviero comunica che il suo Ufficio Recupero ha ritrovato a Firenze “nascosti presso il Convento di *S.Marco*, nove importantissimi quadri di impressionisti francesi dei quali tre richiesti dalla *Galleria Rosenberg* di Parigi essendogli stati rubati dagli agenti della SS tedesca e denunciati come comprati dagli agenti tedeschi medesimi dall' antiquario VENTURA di Firenze”.

Segnatura: 5/3-1

13 agosto 1945, Firenze

Lettera di Siviero ai due Ministeri della Pubblica Istruzione e degli Affari Esteri: Siviero scrive che le opere degli impressionisti “erano occultate presso il convento dei frati Domenicani di *S.Marco* in Firenze, ed erano in consegna al Superiore del convento stesso. / Dopo molte reticenze, tergiversazioni e scuse, il Ventura ha dichiarato il

nascondiglio degli oggetti”. In allegato Siviero invia la copia del documento di scambio degli oggetti d’arte fra Goering e Ventura e un elenco con descrizione dei suddetti oggetti.

Segnatura: 20909/20/A/MFAA, copia tradotta dall’inglese

22 agosto 1945

Dichiarazioni Bernard M. Peebles S/Sgt Chief Clerk, MFAA S/C: si riportano le parole della signora Tocchi Van Marle a proposito della biblioteca Van Marle acquistata dal Ventura.

30 agosto 1945, Roma

Copia della lettera da l’Ambasciata di Francia: si chiede a Siviero di continuare le operazioni di restituzione dei quadri ritrovati a Firenze, di cui i *Services des Beaux Arts* garantiscono la proprietà francese.

Segnatura: n. 9/3-1

4 settembre 1945, Firenze

Lettera di Siviero al Ministero della Pubblica Istruzione: Siviero rimette al Ministero le nove fotografie degli impressionisti francesi con relativa descrizione.

Segnatura: n. 10/3-1

6 settembre 1945, Firenze

Lettera di Siviero al Ministro della Pubblica Istruzione, al Ministro della Guerra, al Capo della Sottocommissione Alleata per le Arti – Colonnello Ward Perkinns e al Capitano R.R. Stanhope Wright – AFHQ – LIAISON OFFICER – I.A.I.: Siviero allega il “testo del telegramma indirizzato all’Ambasciata Francese di Roma dai competenti organi Ministeriali di Parigi, con il quale viene richiesto il recupero dei quadri d’impressionisti francesi rinvenuti in questa città [Firenze] dall’antiquario Eugenio VENTURA nel convento di S.Marco. / Il testo del telegramma suddetto ci è stato fornito dal Consolato Generale di Francia in Firenze”.

13 settembre 1945, Firenze

Rapporto Giudiziario emesso dalla Legione Territoriale dei Carabinieri Reali di Firenze: si fa un resoconto dettagliato delle varie fasi delle indagini sul caso Ventura.

Segnatura: n. 11/3-1

18 settembre 1945, Firenze

Lettera di Siviero al Consigliere Istruttore presso il Tribunale Civile e Penale (Comm. AGOSTINI) di Firenze: il Ventura detiene nella sua villa di Marignolle e nelle sue proprietà di Monte Giovi e di Certaldo alcune opere d'arte d'imprecisata provenienza.

Segnatura: n. 36/3-1

24 febbraio 1947, Firenze

Lettera del Colonnello dei Carabinieri Guido Ventura a Giorgio Castelfranco: il Colonnello scrive per trasmettere copia delle due dichiarazioni in tedesco firmate Hofer in data 4 dicembre 1946, relative allo scambio Ventura-Goering.

Segnatura: n. 37/3-1

25 febbraio 1947, Roma

Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione al Tenente Colonnello Guido Ventura, Ufficio Recupero Opere d'Arte – Sez. di Firenze (Palazzo Pitti): il Ministro scrive perché si trasmetta al Ministero copia conforme dei due documenti firmati Hofer riguardanti la scambio Goering-Ventura consegnati da Castelfranco al Colonnello Ventura.

Segnatura: n. 39/3-1

27 febbraio 1947, Firenze

Lettera del Colonnello Guido Ventura al Ministro della Pubblica Istruzione: il Colonnello risponde alla precedente lettera, trasmettendo copia delle due dichiarazioni a firma Hofer in data 4 dicembre 1946.

29 gennaio 1949, Roma

Trascrizione del resoconto dell'incontro tenutosi presso l'Ambasciata di Francia in data 20 marzo 46, presenti SIVIERO, Capo Ufficio Recupero italiano, VIEILLEFOND, Consigliere culturale presso l'Ambasciata francese, DE ROSE, Consigliere presso l'Ambasciata, RICHIER, Commissario della Direzione Sicurezza Nazionale di Parigi: Siviero dichiara che il Governo italiano emanerà l'ordine di restituire all'Ambasciata di Francia i nove quadri che si trovano attualmente alla Galleria Borghese; il Governo

francese si impegna nella restituzione in virtù della Convenzione delle Nazioni Unite relativa alla restituzione delle opere d'arte rubate.

22 marzo 1949, Roma

Lettera di J.R. Vieillefond (*Conseiller Culturel de l'Ambassade de la République Française à Rome*) a Siviero: in allegato Vieillefond invia copia del certificato emesso dalla Arthur Goldschmidt di New-York attestante che il Van Gogh, *Le Pré vert à St. – Rémy* è stato venduto alla signora Alexandrine de Rothschild nel febbraio del 1938. Precedentemente trasmessi al governo italiano i certificati di deposito in banca del quadro e il prelievo da parte dei tedeschi nel 1940. Alla luce di questi documenti le contestazioni del Ventura non hanno alcun fondamento.

Segnatura: n. 3-5

11 agosto 1950, Roma

Lettera di Siviero alla Galleria Paul Rosenberg di Parigi: Siviero scrive per chiedere, in vista della pubblicazione che verrà fatta sulle opere d'arte recuperate, le fotografie del Renoir, che Siviero crede essere attualmente in possesso del Rosenberg, e del Sisley (*La Tamise à Hampton – Court*) che è stata restituita al signor Lindernbaum, ma del quale egli non conosce l'indirizzo. Sa però che sul retro del quadro era un'etichetta: Emballage Gerfaud, 14 rue de la Grange, Bataillère, Paris.

Segnatura: n. 3-5

7 settembre 1950, Roma

Lettera di Siviero a Madame Beguin, *Documentation-Département des Peintures Musée du Louvre*: Siviero invia in allegato le fotografie dell'acquarello di Cézanne e del disegno di Renoir, ricavate da vecchie riproduzioni che la stessa signora ebbe modo di vedere nell'ufficio di Siviero. L'Ambasciata di Francia non è ancora riuscita a recuperare la fotografia del Sisley, *La Tamise à Hampton – Court*. Gliela invierà non appena l'avrà, se poi nel frattempo la signora riuscisse ad ottenerla dall'Ufficio francese di Recupero ancora meglio.

Segnatura: n. 3-5

15 novembre 1950, Roma

Lettera di Siviero a Madame Beguin: Siviero scrive di aver ricevuto le notizie riguardanti le fotografie che non si possono ottenere, mentre chiede che gli vengano inviate al più presto quelle del signor Lindau.

15 dicembre 1950, Roma

Lettera di Siviero a Madame Beguin: Siviero chiede le fotografie dei quadri di Sisley e di Monet che la signora è riuscita a recuperare.

Segnatura: n. 9

16 agosto 1945, Roma

Articolo *La faccenda dello scambio delle opere d'arte. La Francia chiede la restituzione dei quadri sequestrati*, in *Il Nuovo Corriere*: si riporta la notizia secondo cui la Francia, attraverso la Commissione Alleata per il recupero delle opere d'arte trafugate dai nazisti, ha avanzata la richiesta di restituzione ai legittimi proprietari.

Segnatura: n. 5

21 agosto 1945, Roma

Articolo *L'inchiesta sui quadri sequestrati al gr. Uff. Ventura*, in *Il Nuovo Corriere*: oltre a dare notizia del fatto che Siviero si sia recato a Roma per stendere un primo rapporto sulle indagini, si dà particolare attenzione al “patrimonio artistico nazionale, che se dovesse essere privato delle tele degli impressionisti francesi, reclamate da alcuni israeliti d'oltralpe, dovrebbe vedere rientrare in Patria le opere di autori nostri già oggetto dell'avvenuta transazione, opere che andarono ad arricchire la collezione del grasso maresciallo tedesco”.

Segnatura: n. 9

4 settembre 1945, Firenze

Articolo *La vicenda dei quadri francesi. Il Ventura rinviato alla Corte d'Assise Straordinaria*, in *La Nazione del Popolo*: si dà notizia dei vari capi d'accusa pendenti sul Ventura e del suo stato di fermo presso una casa di cura in attesa di “decidere se il fermo sarà mantenuto e tramutato in arresto, oppure se dovrà essere rilasciato a piede libero”.

5 settembre 1945, Roma

Articolo *La faccenda dei quadri francesi dell'800 è entrata ieri nella fase istruttoria. L'antiquario Ventura imputato anche di collaborazionismo*: si dà notizia del nuovo capo d'accusa di collaborazionismo e si fa menzione del ruolo del Ventura nella mostra dei capolavori italiani che si tenne a San Francisco nel 1939.

7 settembre 1945, Roma

Articolo *Una inchiesta in Francia sulle opere d'arte rapite dai tedeschi in Italia*, in *Il Nuovo Corriere*: “è annunciata la partenza per Parigi del dott. Siviero esperto di Arte Antica, col compito di fare un'inchiesta sulle opere d'arte rapite all'Italia, dai tedeschi durante la guerra. È probabile che il dott. Siviero tratterà anche la eventuale restituzione degli impressionisti francesi sequestrati a Firenze presso l'antiquario Ventura”.

Segnatura: n. 10

7 settembre 1945, Firenze

Articolo *La vicenda dei quadri francesi. Dichiarazioni del prof. Castelfranco*, in *La Nazione del Popolo*: si scrive di Giorgio Castelfranco che fu curatore del ritiro delle opere ritrovate a Firenze per conto del Ministero della Pubblica Istruzione e se ne riportano le dichiarazioni a proposito della vicenda; in particolare egli sostiene che l'Affare Ventura diventerà “un esempio tipico di come l'Italia reagisca davanti all'emergere di un fatto concreto dell'attività nazi-fascista di spoliazione dell'Europa. Per questo mi sembra che l'affare Ventura vada considerato con serietà da parte di tutti; cioè dall'estero, siatene sicuri, ci guardano e ci osservano con occhio severo”.

Segnatura: n. 11

18 settembre 1945, Roma

Articolo *La vicenda Ventura. Altre opere sequestrate al noto collezionista*, in *Il Nuovo Corriere*: si dà notizia del sequestro di altre opere di proprietà Ventura, provenienti dalla collezione Gentner.

19 settembre 1945, Roma

Articolo *L'agente di Goering si troverebbe a Firenze?*, in *Il Nuovo Corriere*: Hofer si sarebbe recato a Firenze per essere interrogato dalle autorità a proposito del caso Ventura.

Segnatura: n. 12

2 ottobre 1945, Firenze

Articolo *La vicenda Ventura. I quadri degli "impressionisti" sono stati portati a Roma*, in *La Nazione del Popolo*: i quadri sono stati scortati dai Carabinieri fino alla capitale e depositati in luogo sicuro di attesa di mettere fine alla vicenda.

4 ottobre 1945, Firenze

Articolo, *Retrosceca americano della faccenda Ventura. Capolavori in giro per gli Stati Uniti – Antiche opere italiane sequestrate all'antiquario consegnate alla soprintendenza*, in *La Nazione del Popolo*: si dà notizia del sequestro di opere rinvenute insieme agli impressionisti dello scambio Goering- Ventura, che quest'ultimo, pare, abbia acquistato in occasione delle mostre del 1939 negli Stati Uniti.

26 ottobre 1945, Firenze

Articolo *Lo scandalo Ventura. Gli alleati chiedono una rigorosa inchiesta*, in *La Nazione del Popolo*: si dà notizia della richiesta fatta da parte degli Alleati alle autorità italiane, di far luce sulla vicenda.

Segnatura: n. 13

27 ottobre 1945, Roma

Articolo *Un grosso scandalo scoppierebbe in margine alla vicenda Ventura*, in *Il Nuovo Corriere*: si scrive che sarebbero implicate nella vicenda personalità di spicco a Firenze

27 ottobre 1945, Firenze

Articolo *I quadri degli "Impressionisti". Quali saranno gli sviluppi della vicenda Ventura?*, in *La Nazione del Popolo*: si dichiara che, visto il rilascio del Ventura e viste le altre personalità coinvolte, in una trama di collaborazionismo, le autorità alleate si dicono pronte ad intervenire affinché si faccia piena luce sulla questione.

Segnatura: n. 14

31 ottobre 1945, Firenze

Articolo *In margine alla vicenda Ventura. A chi spettano le opere degli impressionisti francesi?*, in *La Nazione del Popolo*: si riporta quanto pubblicato dal quotidiano il

Corriere Lombardo in merito all'emergere dei nomi di alte personalità, apparentemente implicate nella vicenda; si porta notizia anche dell'intervento dell'Ammiraglio Stone.

Segnatura: n. 18

14 marzo 1946, Roma

Articolo *Scandalo a Firenze. Goering Van Gogh Ventura*, in *La Lettura*: dossier sulla vicenda in cui si tratta in particolar modo del quadro di Van Gogh e se ne pubblica una riproduzione fotografica.

Segnatura: n. 19

2 giugno 1946, Roma

Articolo *Le vicende delle opere d'arte della collezione Ventura. La questione sarà regolata in base ad un disegno di legge in corso di approvazione*, in *Il Nuovo Corriere*: si dà notizia dello schema di decreto legislativo presentato al Consiglio dei Ministri che nel suo primo articolo recita "che chiunque detenga «opere d'interesse artistico, che in paesi esteri siano venute in possesso dello stato germanico o di enti o di sudditi germanici, ovvero che siano state da chiunque asportate dai detti paesi durante il tempo in cui questi furono soggetti ad occupazione militare» è obbligato a farne consegna entro 30 giorni alla P. S. «Chi è obbligato alla consegna non può invocare in proprio favore l'acquisto della proprietà delle opere o di altri diritti sulle medesime, anche se l'acquisto sia avvenuto in buona fede, salvo l'eventuale regresso verso il dante causa".

A.1.3. Archivio Centrale dello Stato, Roma

Fondo Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Divisione III, 1929-60

Busta 57, Ortolani Sergio

Ministero dell'Educazione Nazionale, estratto dal Bollettino Ufficiale, parte II, del 27 agosto 1931, Anno IX, n. 35, Relazione della Commissione Giudicatrice del concorso per titoli a posti di direttore di II classe nel ruolo del personale dei monumenti, dei musei, delle gallerie e degli scavi di antichità. Castelfranco Giorgio – "Laureato in lettere. Ispettore aggiunto nel 1926, ispettore nel

1928. Ha prestato servizio presso le Soprintendenze di Taranto e Perugia, ed ora in quella di Firenze. E' mutilato di guerra, decorato di medaglia d'argento. Ha cinque brevi studi lodevolmente condotti; notevole risulta la sua operosità amministrativa. In questi titoli già si accennano le sue attitudini al grado superiore”.

Tra i concorrenti anche Ortolani e Lavagnino. Esclusi Castelfranco e Lavagnino, Ortolani ottiene il 6° posto su 8 in graduatoria.

Minuta, Salerno, 2/7/1944 di Castelfranco alla Direzione Generale affari Generali e del Personale: “trasmetto per competenza 4 copie del Decreto Ministeriale con cui si comanda il Prof. Sergio Ortolani a prestar servizio presso questa Direzione Generale”.

Decreto del Ministro della Pubblica Istruzione, Salerno, 1 luglio 1944, firmato il Ministro De Ruggiero, per copia conforme il Direttore Generale G. Castelfranco: “il prof. Sergio Ortolani, Direttore di I classe nel ruolo del Personale dell'Amministrazione delle Arti (Gruppo A, grado VII), titolare della Direzione della Pinacoteca di Napoli, e' comandato a decorrere dal 1° luglio 1944 a prestar servizio presso la Direzione Generale delle Arti”.

Busta 64

Fasc., Taranto 1945-46 Museo nazionale – Requisizioni di locali – Pagamento d'indennità da parte degli Alleati

Minuta del Ministro De Ruggiero al Soprintendente di Taranto Ciro Drago, 6 ottobre 1944: dichiara che “Questo Ministero, in seguito a segnalazione della S.V., fece, a suo tempo, presenti alla Commissione Alleata di Controllo gli inconvenienti derivanti dall'occupazione parziale di codesto Museo da parte delle truppe alleate.

Al Ministero, pertanto si è data assicurazione che tale occupazione, specie per quanto concerne gli ambienti che erano adibiti ad uffici, fu contenuta entro limiti, per quanto possibile ristretti e che gli adottati inconvenienti sono stati sinora in una certa misura eliminati”.

Lettere di Ciro Drago del 4 e 13 aprile 1944 in cui denuncia l'occupazione dei locali del Museo e degli uffici da parte degli alleati

Telegramma firmato Cuomo e a matita appunto con nome di Castelfranco che ha ricevuto il telegramma a Salerno il 5 marzo 1944: “Prego V.E. interessarsi presso autorità militari alleate affinché evitino requisizione locali ufficio direzione museo archeologico et soprintendenza antichità Taranto già ridottissimi essendo stata ceduta metà di essi al provveditorato studi”.

Fasc., Taranto 1945 Museo Nazionale – furto di materiale da parte di ignoti

Lettera di Ciro Drago al Ministero della Pubblica Istruzione, Taranto, 14 maggio 1945, Oggetto Taranto – Museo Nazionale – cantina – ristorante per la truppa alleata – scasso di porte: Drago segnala lo scasso di alcune porte del museo avvenuto la sera dell’8 maggio 1945, la pericolosità della presenza di operai a qualunque ora per lavori di ripristino e della cantina-ristorante utilizzata dalle truppe alleate ed allestita nei locali del museo.

Fasc., Lecce – Cappella Calilli

Lettera di Quagliati al Ministero, Taranto, 17 novembre 1926, oggetto Lecce – polittico appartenente a Santa Maria di aurio in agro di Surbo di proprietà del cav. Raffaele Calilli: “Mando qui unite la relazione dell’ispettore aggiunto dott. Giorgio Castelfranco sul polittico della piccola basilica di Aurio”.

Copia della lettera di Castelfranco al Soprintendente alle Opere di antichità ed arte delle Puglie, Lecce, 10 novembre 1926, oggetto Lecce – Polittico del Signor Raffaele Calilli: “Ho esaminato oggi le pitture su tavola di proprietà del signor Raffaele Calilli, per le quali è stata inviata al Superiore Ministero domanda di permesso di vendita. Le pitture in questione, parte originariamente d’un grande polittico, provengono dalla chiesa che il Calilli possedeva presso la sua “masseria” di Aurio nei dintorni di Surbo”. Segue una dettagliata descrizione delle tre tavole. Lo stato di conservazione delle tavole richiederebbe un “sollecito restauro”. Non si conosce l’autore, sicuramente Veneziano, che ha subito l’influenza dell’arte padovana. L’analisi stilistica farebbe pensare a Bartolomeo Vivarini. “Certamente e’ questo fra le piu’ importanti opere di pittura veneta conservate in Puglia”.

Lettera di Quagliati al Ministero, Taranto, 6 novembre 1926: “Trovandosi in Lecce l’ispettore dott. Castelfranco per accertamenti in quel museo Castromediano, l’ho ufficiato di esaminare la questione relativa al passaggio di proprietà del trittico sito nella Cappella Calilli di Lecce”.

Busta 125, Protezione Patrimonio Artistico durante la Seconda Guerra Mondiale

Fasc. 408, Emilio Lavagnino, Relazione sull'attività della Direzione Generale delle Arti per la salvaguardia del patrimonio artistico nazionale.

Fasc. 409, Relazioni di Argan, Lazzari, De Tommaso sull'attività della Direzione Generale delle Arti per la salvaguardia del patrimonio artistico nazionale.

Fasc. 412, Relazione sul lavoro svolto per la protezione del patrimonio artistico, ottobre 1944, Vannutelli.

Fasc. 413, Relazione (non completa) di Emilio Lavagnino sulle ricognizioni effettuate ai depositi della Toscana insieme a Castelfranco, indirizzata a S. E. il Ministro.

Incarico affidato dal Ministro stesso e invito del Magg. E. Weld dell' A.C.C. del 3 agosto 1944.

Operazioni condotte nei giorni 4-12 agosto nei depositi a sud dell'Arno.

Castelfranco e Lavagnino lavorarono insieme a Montegufoni (Montespertoli). Castelfranco proseguì al Castello e Villa di Poppiano (Montespertoli), Castello di Monte Oliveto (Castelfiorentino), mentre Lavagnino era a Torre a Cona (Rignano) e Torre del Castellano (Reggello).

Busta n. 147, 1938/55, Classifica 4 Firenze, Mostre e Recuperi: Firenze, Quadri Francesi Recuperati presso l'antiquario Eugenio Ventura

30 luglio 1945, Firenze

Lettera di Siviero al Ministro della Pubblica Istruzione e per conoscenza al Colonnello Ward Perkins – Sottocommissione per le Arti presso la Commissione di Controllo Alleata e al Comandante l'ufficio "I" dello Stato Maggiore Generale R. Esercito: "sono in corso le indagini per il recupero dei quadri di Monet *La Senna* e *Argenteuil* di Sisley e un disegno di Renoir. [...] I quadri sarebbero stati acquistati da elementi tedeschi delle SS. A Parigi dall'antiquario italiano che oggi li tiene nascosti pare in una villa della Toscana. Detti quadri sono di proprietà del Signor Rosenberg di Parigi".

21 agosto 1945

Lettera degli Headquarters Allied Commission ad Vincenzo Arangio Ruiz: “ I would also wish to record my appreciation of the work of Dr. Siviero, and to express the hope that he may be given every facility to complete his enquiries on this and the other outstanding problems with the assurance of full support both from yourself from this Commission”.

30 agosto 1945, Roma

Lettera dall'Ambasciata di Francia: si chiede a Siviero di continuare le operazioni di restituzione dei quadri ritrovati a Firenze, di cui i *Services des Beaux Arts* garantiscono la proprietà francese.

4 settembre 1945, Firenze

Lettera di Siviero al Ministero della Pubblica Istruzione: Siviero rimette al Ministero le nove fotografie degli impressionisti francesi con relativa descrizione.

7 settembre 1945, Firenze

Articolo *La Vicenda dei Quadri impressionisti*, in *La Nazione del Popolo*: vi si fa un resoconto della vicenda fino a quel momento.

26 ottobre 1945, Firenze

Articolo *Gli Alleati chiedono una rigorosa inchiesta*, in *Il Pomeriggio de La Nazione del Popolo*: si riporta quanto richiesto dalla Commissione Alleata allo Stato italiano a proposito del Caso Ventura.

18 gennaio 1946, Roma

Lettera del Ministro Bianchi Bandinelli al Direttore della Sottocommissione Alleata per i Monumenti e le Belle Arti e gli Archivi: il Bandinelli comunica che, secondo gli accordi internazionali, spetta allo Stato francese richiedere la restituzione delle opere prelevate dal territorio della Francia in tempo di guerra.

22 marzo 1946, Roma

Lettera del Ministero di Grazia e Giustizia al Governo francese: si richiedono ulteriori prove a favore della tesi secondo cui il dipinto di Van Gogh fosse al momento delle spoliazioni naziste in Francia e non ancora in Germania.

31 luglio 1946, Firenze

Ordinanza della Sezione Istruttoria presso la Corte d'Appello di Firenze emette nel procedimento penale a carico di Eugenio Ventura: si “ordina che siano consegnate alla Soprintendenza per le Gallerie di Roma, perché ne curi la restituzione al Governo francese, delle [...] opere in sequestro penale ed affidate al Ministero della Istruzione Pubblica”.

7 agosto 1946, Roma

Lettera del Ministro Gonella al Ministero della Giustizia: Gonella comunica che “con telegramma del 31 luglio 1946 è stata disposta la restituzione al governo francese, tramite l'ambasciata di Francia a Roma, di otto dei nove quadri di provenienza francese sequestrati all'antiquario Eugenio Ventura di Firenze, mentre si conferma il sequestro per il quadro *Le pré vert à St. Remy* del pittore Van Gogh; chiede comunque, per non incappare in altre difficoltà col Governo francese, l'immediata restituzione anche di quest'ultimo quadro.

24 febbraio 1947, Firenze

Lettera del Colonnello dei Carabinieri Guido Ventura a Giorgio Castelfranco: il Colonnello scrive per trasmettere copia delle due dichiarazioni in tedesco firmate Hofer in data 4 dicembre 1946, relative allo scambio Ventura-Goering.

25 febbraio 1947, Roma

Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione al Tenente Colonnello Guido Ventura, Ufficio Recupero Opere d'Arte – Sez. di Firenze (Palazzo Pitti): il Ministro scrive perché si trasmetta al Ministero copia conforme dei due documenti firmati Hofer riguardanti lo scambio Goering-Ventura consegnati da Castelfranco al Colonnello Ventura.

22 marzo 1948, Roma

Lettera del Ministro della Pubblica Istruzione, De Angelis, al Sig. J.R. Vieillefond, Addetto Culturale presso l'Ambasciata di Francia: De Angelis sollecita l'addetto affinché pervenga “l'attestato della Casa che ha venduto alla Sig.ra Alexandrine de Rothschild la pittura del Van Gogh”.

10 aprile 1948, Roma

Lettera della Direzione Generale Antichità e Belle arti alla Missione Italiana presso il Collecting Point di Monaco: si dichiara che il Ministro De Angelis, una volta restituite le opere al Governo francese e proprio alla luce di quanto fatto dal Governo italiano perché questo avvenisse sollecita la restituzione delle opere d'arte italiane ancora in Germania.

Fondo del Ministero della Pubblica Istruzione (Ministero dell'educazione nazionale (1929-1944) (1784-1982)), Direzione Generale Personale e affari generali e amministrativi (1910-1964), Archivio Generale (1910-1964), Leggi, circolari, personale dell'amministrazione centrale e dei provveditorati agli studi, uffici del ministero e altro 1910-1964, busta 375, fasc. 2736 Giorgio Castelfranco

Lettera per indennità di caro vita dovuta da Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti, Soprintendenza alle Gallerie di Roma I alla Ragioneria Centrale del Ministero, Roma, 12 marzo 1949, Giorgio Castelfranco.

Grado e qualifica: VII Direttore di I classe;

Ufficio presso il quale presta servizio: Soprintendenza alle Gallerie di Roma I;

Domicilio: via Nicola Fabrizi, 11/a, Roma;

Matilde Forti, moglie, risulta convivente con Giorgio Castelfranco (da quanto lui dichiara).

Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione alla Direzione Generale degli Affari Generali e del Personale, Roma, 31 luglio 1956.

Oggetto: Prof. Castelfranco Giorgio – già' Ispettore Centrale di 2° classe

[...] “si accusa ricevuta del fascicolo personale, di quello riservato delle note di qualifica e della copia dello stato di servizio”.

Decreto del Ministro Segretario di Stato per la Pubblica Istruzione, Roma, 28 febbraio 1956:

Giorgio Castelfranco è nominato Ispettore Centrale di 2° classe (gruppo A grado VI) con decorrenza 1 giugno 1952.

“Ritenuta la necessita' di trasferire il suddetto funzionario per motivi di servizio, nel ruolo del personale scientifico – direttivo dei Monumenti, Musei, Gallerie e Scavi di Antichita' [...] Ispettore Centrale per le Antichita' e Belle arti [...] con il grado di Soprintendente di 2° classe (A. VI) ed inserito, nel predetto ruolo, tra l'Ing. Niccoli Raffaello ed il dott. Ottaviano Quintavalle Armando, [...] ed assegnato alla Soprintendenza alle Gallerie di Roma II”.

Archivi degli organi e delle istituzioni del regime fascista, Segreteria Particolare del Duce – Carteggio Ordinario (SPD – CO), 1922-1943

Busta 376, fasc. 136005

Lettera del Ministero dell'educazione Nazionale, il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti a S.E. Osvaldo Sebastiani Capo della Segreteria Particolare di S.E. il Capo del Governo, Roma, 5 luglio 1938: "In relazione all'udienza [Convegno dei Soprintendenti alle Antichità e Belle Arti] che il Duce si è compiaciuto di concedere ai RR. Soprintendenti all'Antichità e all'Arte, il giorno 6 luglio alle ore 19, mi pregio trasmetterVi in duplice copia l'elenco delle persone che S.E. il Ministro Bottai presenterà a S.E. il Capo del Governo". Nell'elenco compare Castelfranco Giorgio – Soprintendenza Arte medievale e moderna – Firenze insieme ad altri come Poggi – Soprintendente Arte Mediev. E Moderna Firenze, Argan – Direz.Gen.delle Ant. E Belle Arti – Ministero, Bertini Calosso Achille – Soprintendente arte mediov. E moderna Perugia, Maiuri Amedeo – Soprintendente Antichità Napoli, Molaioli Bruno – Soprintendente Opere d'ant. Ed arte Trieste, De Rinaldis – Galleria Borghere – Roma, Drago Ciro – Soprintendenza opere d'ant. E d'arte – Bari, Lavagnino Emilio – Soprintendenza alle Gallerie – Roma, Niccoli Raffaello – Soprintendenza arte medioevale e moderna – Firenze, Ortolani Sergio – Soprintendenza arte medioevale e moderna Napoli, Rossi Filippo – Soprintendenza arte medioev. E moderna Firenze.

Fondo del Ministero delle Finanze 1816-1996, Direzione generale coordinamento tributario, affari generali e personale (1938-1945), Servizio beni ebraici (1938-1945), Affari generali, gestione dei beni eccedenti e RSI decreti di confisca 1938-1935

Busta 35, Fasc. Generale

Elenco aziende di cittadini italiani di razza ebraica: Forti Giulia e Foglio, Prato, Gazz. Uff. su cui è stato pubblicato l'elenco del 18/8/1939 n. 189; Forti Giorgio e Aldo, Prato, come sopra, pende ricorso.

Nella relazione al Ministro del 29/11/1939 per la ditta Forti Giorgio e Aldo risulta ricorso pendente presso il consiglio provinciale delle corporazioni e per la ditta Forti Giulio e figlio si è già provveduta alla nomina del commissario di vigilanza.

Elenco delle aziende di proprietà o gestite da cittadini italiani di razza ebraica pubblicato il 9/2/1939 dal Ministero delle Corporazioni. Elenco B – aziende con impiego di mano d’opera da 100 e più dipendenti: Forti Giulio e Figlio, società in nome collettivo – capitale sociale L. 500,000, Prato con stabilimento in località La Breglia e Isola, fabbricazione di tessuti, proprietari-soci Forti cav.uff. Giulia fu Beniamino e Forti Mario di Giulia – di razza ebraica, personale occupato 890; Giorgio e Aldo Forti, società in nome collettivo – capitale sociale L. 500,000, Prato via Pistoiesi n. 124, industria della fabbricazione di tessuti, proprietari-soci Forti cav. Giorgio fu Alfredo Forti Aldo fu Alfredo – di razza ebraica, personale occupato 423.

Busta 14, Fasc. 42 Opere d’arte

Appunto del Ministero della Educazione Nazionale al Capo del Governo, 27 maggio 1944: il 24 novembre 1943 il Consiglio dei Ministri aveva approvato “uno schema di provvedimento con il quale, per evitare la dispersione delle opere d’arte di proprietà ebraica che costituiscono un patrimonio di rilevante interesse, era disposto il sequestro delle medesime.

Successivamente con D. Leg. Del 4-1-1944-XXII fu disposta la confisca di tutti i beni di proprietà ebraica e la loro devoluzione al patrimonio dello Stato.

[...]

Si prospetta l’opportunità che il Ministero delle Finanze disponga che siano esentate dalla vendita ed acquisite al patrimonio dello Stato le opere d’arte mobili o immobili che abbiano formato oggetto della notifica d’importante interesse, di cui alla Legge 1-6-39-XVII n. 1089.

Tali opere dovrebbero essere date in consegna all’Amministrazione delle Arti”.

Risposta del Ministro Pellegrini Gianpietro: sono state date istruzioni all’E.G.E.L.I. e altri enti interessati affinché: i beni notificati non possano essere posti in vendita; una volta confiscate vengano date in consegna all’Amministrazione delle Arti.

A.1.4. *Ministère de l'Europe et des Affaires étrangères, Archives de la Récupération artistique/ZFO Allemagne-Autriche 1945-1955, Base Spoliations, Carton 377.98, Cote P8 Italie, recherche d'oeuvres d'art d'origine française, 1940-1950, La Courneuve, Parigi*

Fascicolo: “Italie – Affaire Ventura. Correspondance” 1945-1948

20 agosto 1945

Lettera di M. Couve de Murville, *Délégué du Gouvernement Provisoire de la République Française au Conseil Consultatif pour les Affaires Italiennes*, a Georges Bidault, *Ministre des Affaires Etrangères, Direction Générale des Relations Culturelles*: si dà notizia del ritrovamento a Firenze dei nove quadri impressionisti provenienti dalla Francia e ceduti da Goering all'antiquario Ventura; se ne stila un elenco con descrizione e provenienza e se ne indica lo stato di conservazione.

20 agosto 1945, Roma

Lettera di J. Heurgon, *Attaché Culturel de la Délégation Française au Conseil Consultatif pour les Affaires Italiennes*, a Jaujard, *Directeur Général des Arts et Lettres, Ministère de l'Education Nationale*: si invia copia della lettera sopra citata [n.93].

22 agosto 1945, Parigi

Lettera di A. S. Henraux, *Président de la Commission de Récupération Artistique*, a Chargueraud, *Directeur des Accords Techniques, Ministère des Affaires Etrangères*: presa notizia attraverso la stampa della presenza dei quadri impressionisti in Italia, se ne chiedono maggiori informazioni.

23 agosto 1945, Roma

Lettera di J. Heurgon, *Attaché Culturel de la Délégation Française au Conseil Consultatif pour les Affaires Italiennes*, a Jaujard, *Directeur Général des Arts et Lettres, Ministère de l'Education Nationale*: si inviano le fotografie dei nove quadri di impressionisti francesi.

19 luglio 1945, Roma

Dichiarazioni di Couve de Murville: incaricare la *Commission de Récupération des Ouvres d'Arts* se, i quadri che si trovano a Firenze, siano stati oggetto di una richiesta di restituzione da parte dei proprietari e provarne la loro effettiva origine.

29 agosto 1945, Parigi

Lettera de *Le Prèsident de la Commission de Récupération Artistique* a Chargueraud, *Directeur des Accords Techniques, Ministère des Affaires Etrangères*: si comunica che I nove quadri ritrovati a Firenze sono appartenenti a collezionisti francesi.

6 settembre 1945, Parigi

Lettera de *Le Directeur Général des Arts e Lettres* a Heurgon, *Attaché Culturel Ambassade de France à Rome*: si dà notizia della richiesta, da parte della *Commission Récupération* all'Ufficio Recupero Opera d'arte italiano, di consegnare le opere al Console Generale di Francia a Firenze, in attesa di farle rientrare a Parigi.

8 settembre 1945, Parigi

Lettera de *Le Ministre de l'Education Nationale* a *Le Ministre de la Justice*: si dichiara che fu l'Ufficiale britannico al servizio delle Belle Arti in Germania, Cooper, a scoprire tra le carte de l' *Einsatzstab Rosenberg* traccia di tre dei nove quadri ritrovati a Firenze e ad avvertire il collega a Roma, il Colonnello Ward Perkins, che a sua volta incaricò l'Ufficio Recupero italiano di procedere nelle indagini per l'individuazione delle opere.

21 settembre 1945, Parigi

Lettera de *Le Ministre des Affaires Etrangères* a *Le Ministre de l'Education Nationale*: il Ministro degli Affari Esteri si fa tramite per l'Ambasciata di Francia a Roma, dando notizia del fatto che quest'ultima ha già inoltrato al Ministero degli Affari Esteri italiano la domanda di restituzione delle opere, sottolineando che la giustizia francese è stata già abbastanza messa alla prova a causa delle reticenze presentate dalla parte italiana.

21 settembre 1945, Roma

Lettera di Jacques Heurgon a *Le Directeur Général des Arts et Lettres Ministère de l'Education Nationale*: si dichiara che l'Ambasciata francese a Roma, viste le resistenze opposte dalle Belle Arti di Firenze, ha chiesto di far trasportare le opere a Roma, dove, Bianchi Bandinelli se ne è fatto carico e le ha fatte depositare presso la Direzione Generale dei Musei, in attesa che si concluda la procedura di restituzione.

19 settembre 1945, Roma

Lettera di Ranuccio Bianchi Bandinelli a J. Heurgon: il Bandinelli si dichiara rammaricato per le difficoltà burocratiche che hanno fino a quel momento impedito il trasporto delle opere da Firenze a Roma, ma assicura che, di concerto con il Ministero della Giustizia, si sta prodigando nel sormontare gli ostacoli; egli chiede, al fine di poter autorizzare la restituzione delle opere alla Francia, che gli venga inviata la documentazione più completa possibile a prova del fatto che i dipinti in questione appartenevano a collezioni francesi e sono stati presi con la forza dai tedeschi.

5 novembre 1945, Parigi

Lettera de *Le Ministre des Affaires Etrangères* a *Le Ministre de l'Education Nationale (Présidence de la Commission de Récupération Artistique)*: si danno notizie riguardo la posizione del Ventura nei confronti della Giustizia francese e italiana.

28 novembre 1945, Parigi

Lettera de *Le Ministre de l'Education Nationale* a *Le Ministre de la Justice Direction des Affaires Criminelles 1er Bureaux*: si scrive riguardo la richiesta del Ministero degli Affari Esteri francesi di intervenire con forza nella vicenda Ventura, al fine di confermare il fermo dell'antiquario e tramutarlo in arresto.

9 novembre 1945, Parigi

Lettera de *Le Directeur du Service de Recherche des Crimes de Guerre* a *Le Directeur des Affaires Criminelles et des Graces*: si ipotizza di trasferire il Ventura e processarlo in Francia.

8 febbraio 1946, Parigi

Resoconto della *Commission Récupération Artistique* sull'operato di Siviero nella vicenda Ventura: Siviero obbligò Ventura a indicare la collocazione dei nove quadri impressionisti; nonostante le opposizioni delle autorità fiorentine Siviero fece in modo che la pratica di restituzione fosse avviata; fu sospeso dal suo incarico di Capo Ufficio Recupero, per volontà di Raghianti e Parri; caduto il Governo di quest'ultimo, Siviero fu riabilitato e cercò subito di instaurare un rapporto di collaborazione con i servizi francesi, cominciando dal restituire i nove quadri impressionisti, attualmente custoditi a Villa Borghese a Roma, ma il Direttore Bianchi Bandinelli non può restituire i quadri fino a quando la causa intentata da Ventura contro lo Stato italiano non sia conclusa; nonostante ciò un accordo stato trovato e i quadri

saranno restituiti non appena il tribunale riceverà le prove ufficiali della proprietà francese delle opere.

4 febbraio 1946, Roma

Lettera di Siviero a Veysset: Siviero ringrazia per il e si dimostra molto soddisfatto del modo in cui il proprio ufficio e i servizi francesi stanno avviando una collaborazione.

22 gennaio 1946, Parigi

Nota de la *Direction des Accords Techniques Sous-Direction des Interets français et étrangers* per la *Délégation française* a Londra: dal momento che la questione delle opere d'arte di provenienza francese e che si trovano in Italia verrà discussa di fronte alla Commissione di Londra, si chiede che venga imposto al Governo italiano di restituire immediatamente le opere che si trovano sul suo territorio, alla luce delle spoliazioni operate dalle truppe italiane occupanti una parte del territorio francese tra il 1940 e il 1943, degli scambi intercorsi tra antiquari italiani e tedeschi e di ogni altro modo; si domanda che il testo *Réclamations envers l'Italie* già proposto dall'Ammiraglio Stone, sia redatto in maniera più energica e abbia effetto immediato; si crede utile l'intervento giudiziario francese nei confronti dell'antiquario Ventura.

28 febbraio 1946, Parigi

Lettera di A.S. Henraux à Jaujard: si allega nota sui quadri francesi rubati e ritrovati a Firenze, in cui si elencano le circostanze dei furti, i nomi degli autori, i titoli e i proprietari delle opere.

25 febbraio 1946, Parigi

Lettera de *Le Directeur Général des Arts et des Lettres* a *Le Président de la Commission de Récupération Artistique*: si allega nota di M. Wolff, Direttore del Gabinetto del Ministro dell'Educazione Nazionale, sulla questione Ventura.

20 febbraio 1946, Parigi

Nota di M. Wolff a *Le Directeur Général des Arts et des Lettres*: sono richieste informazioni circa i luoghi da cui le opere ritrovate presso Ventura sono state rubate, a scapito di chi, descrizione di ognuna di esse.

7 marzo 1946, Parigi

Dichiarazioni di Henraux: il Presidente della *Commission Récupération Artistique* attesta in modo formale che i quadri di autori francesi oggetto dello scambio Goering-Ventura, sono stati prelevati dai tedeschi da collezioni situate in Francia; alla luce di ciò e dei documenti che attestano la proprietà, non si spiega il ritardo nella procedura di restituzione da parte dell'Italia; segue elenco delle opere.

5 marzo 1946, Parigi

Lettera de *Le Ministre des Affaires Etrangères* a *Le Délégué français au Conseil Cunsultatif pour les affaires italiennes*: si trasmette in allegato dichiarazione di proprietà della signora Alexandrine de Rothschild del quadro di Van Gogh; se le procedure di restituzione dovessero prolungarsi ancora, si profila la possibilità di trasferire il Ventura su territorio francese e farlo giudicare lì, per i reati da lui commessi.

**Fascicolo: “Italie – Exposition à Rome – 9 tableaux impressionnistes nascosti da Ventura”
1946-1947**

23 ottobre 1946, Roma

Telegramma di Vieillefond alla *Commission de Récupération Artistique*: i quadri impressionisti sono stati imballati e sono pronti per essere spediti in Francia.

29 novembre 1946, Parigi

Documento di trasporto: si attesta l'arrivo da Roma di tre casse contenenti oggetti artistici.

3 dicembre 1946, Parigi

Lettera di Henraux a *Le Directeur Général des Relations Culturelles*: i quadri sono giunti a Parigi il 28 novembre e si trovano attualmente nei locali de la *Commission de Récupération Artistique* in attesa di essere restituiti ai legittimi proprietari.

A.2. I depositi di opere d'arte in Toscana durante la Seconda guerra mondiale: i casi più significativi

A.2.1. Il Castello di Montegufoni

Questo deposito godette, durante l'agosto del 1944 di una fama internazionale. Dopo la "scoperta" di esso e dei capolavori posti in sicurezza all'interno da parte degli Alleati, la notizia della presenza della *Primavera* di Botticelli a Montegufoni fece il giro del mondo. Le opere d'arte messe in sicurezza in questo deposito non subirono prelievi da parte del *Kunstschutz*, ma rimane un caso emblematico all'interno delle vicende della Seconda Guerra mondiale, dal momento che lo stesso Poggi, nel luglio del 1944, cioè durante nelle fasi più critiche del conflitto, per la zona a sud di Firenze, dove si trovavano appunto i depositi di Montegufoni, Montagnana, Oliveto e Poppiano, dovendo decidere quali opere tentare di salvare per prime, optò per le grandi tavole che si trovavano nel salone al piano terreno del Castello di Montegufoni⁶⁹².

Alcuni dei grandi capolavori, in realtà, non furono posti in sicurezza subito in questo deposito, ma dovettero affrontare alcuni precedenti spostamenti. Le *Maestà* di Giotto e Cimabue, come *La Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello e *L'Incoronazione della Vergine* di Botticelli, il 19 giugno 1940, e ancora i Crocifissi di Giotto (Santa Maria Novella) e Cimabue (Santa Croce), l'8 febbraio 1943, venivano messi in deposito presso il Museo Nazionale del Bargello per conservarle durante il periodo bellico⁶⁹³. In realtà, come abbiamo visto nel capitolo quarto del presente elaborato, una volta fattasi più concreta la possibilità che Firenze venisse bombardata, si decise di dislocare nei depositi di campagna le opere delle gallerie, chiese e musei fiorentini. La permanenza delle opere al Bargello fu, quindi, solo temporanea.

⁶⁹²Cecconi A., *Resistere per l'arte...*, cit., p. 160.

⁶⁹³ASGF, Filza 1943 *Periodo Bellico*, Pos. 11.

19 Giugno 1940 - XVIII.

Pitture della R. Galleria
— degli Uffizi —

(In deposito al Bargello)

- x 8343 Cimabue La Vergine in trono,
angeli e profeti
- x 8344 Giotto - La Madonna in trono,
santi e angeli
- x 479 Paolo Uccello - La battaglia di S.
Romano.
- x 8362 Botticelli Incoronazione
della Madonna e i santi:
Giovanni l'Evangelista, Agostino,
Girolamo e Eligio.

Filippo Romi
Bini Giulio



R. SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE
PER LE PROVINCE DI FIRENZE
AREZZO E PISTOIA

FIRENZE

Consegna al Bargello

Firenze 8 febbraio 1943 XXI

Verbale di consegna di dipinti al Bargello.

Dal presente verbale risulti che la R. Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze Arezzo e Pistoia, ha consegnato oggi al Sig. Bini Giulio le sottoindicate opere d'arte per conservarle durante il periodo bellico al Museo del Bargello.

Sandro Botticelli - annunciazione: affresco staccato dal convento di di S. Martino in Via della Scala

Maso di Banco - Incoronazione della Vergine: affresco staccato dal Museo di Santa Croce.

Cimabue - Crocifisso: dal Museo di S. Croce

Crocifisso giottesco della chiesa di San Marco

Giotto - Crocifisso, della Chiesa di S. Maria Novella.

Il Consegnatario

Giulio Bini



Il R. Soprintendente
(Consegnante)

Filippo Romi

Alcune di queste opere vennero ritirate dal Bargello nel novembre del 1942. Le *Maestà* di Giotto e Cimabue, *La Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello raggiunsero Montegufoni il giorno 17 di quel mese, insieme alla *Primavera* di Botticelli. *L'Incoronazione della Vergine* sempre di Botticelli arrivò a Montegufoni il 25. Nel frattempo, infatti, la *Primavera*, aveva subito un po' la stessa sorte, nel senso che fu prima messa in deposito, che non si pensava provvisorio, ma provvisorio fu, presso la Villa medicea di Poggio a Caiano il 27 giugno 1940⁶⁹⁴, poi spostata a Montegufoni.

Dai verbali di consegna della Soprintendenza al deposito di Montegufoni, si ricostruisce che le consegne furono in totale otto e i dipinti ivi trasportati, duecentoquarantasei⁶⁹⁵.

Nell'estate del 1944, il primo ad arrivare a Montegufoni e incontrare il custode Guido Masti e la guardia notturna Alfonso Meoli, fu Cesare Fasola⁶⁹⁶. Il direttore della Biblioteca degli Uffizi non aveva mezzi a disposizione per poter sgomberare il deposito, ma si adoperò, svolgendo delle vere e proprie visite guidate, affinché gli ufficiali tedeschi che occupavano il Castello capissero l'importanza di certi accorgimenti da prendere per evitare danneggiamenti ai dipinti, come ad esempio "non lasciare le porte aperte che danno troppa corrente nociva"⁶⁹⁷.

Il 26 luglio le truppe tedesche iniziarono a ritirarsi e a Montegufoni giunsero gli Alleati. In particolare, i primi giorni di agosto, giunsero sul posto Hartt e il Generale Alexander, comandante delle truppe alleate in Italia (4 agosto). Castelfranco e Lavagnino giunsero da Roma il giorno 6⁶⁹⁸. Il Castello di Montegufoni divenne una sorta di quartier generale per gli ufficiali della sezione Monumenti impegnati sul territorio toscano per tutto il resto del mese⁶⁹⁹. Castelfranco, Lavagnino e Fasola furono impegnati nei giorni successivi nel confrontare gli elenchi delle consegne, constatare che nessuna delle opere era stata prelevata, quindi verificare lo stato di conservazione delle opere stesse. Esse rimasero in deposito a Montegufoni fino all'autunno del 1945, quando la Soprintendenza le riprese in carico per ricollocarle nei musei di provenienza⁷⁰⁰.

⁶⁹⁴ASGF, Filza 1940 *Periodo Bellico*, Pos. 14.

⁶⁹⁵ASGF, Filza 1943 *Periodo Bellico*, Pos. 12, n. 55 – 55 bis.

⁶⁹⁶Relazione di Cesare Fasola in ASGF, Fondo Giovanni Poggi, serie VIII, n. 154.4/3.

⁶⁹⁷*Ibidem*.

⁶⁹⁸“L'incontro è stato molto cordiale, commovente, nella sua solita apparente durezza, giusto con Giorgio”, scriveva Cesare Fasola nel suo diario di quell'estate, trascritto in Cecconi A., *Resistere per l'arte...*, cit., p. 234.

⁶⁹⁹Cfr. Dean Keller Papers, Yale University, Manuscripts and Archives, Group 1685, Box 23, Folder 50, Frederick Hartt, Final Report, Headquarters Toscana Region, AMG, MFAA Section, 8 settembre 1945 e F. Hartt, *Florentine Art Under Fire*, Princeton, Princeton University Press, 1949, pp. 18 – 20.

⁷⁰⁰ASGF, Filza 1942, Pos. 14 n. 16.

A.2.2. *La Villa Bossi – Pucci di Montagnana*

Il deposito di Montagnana, nella Villa Bossi – Pucci, ebbe un destino meno fortunato di quello di Montegufoni, infatti, fu quasi completamente svuotato e alcune delle opere che vi erano conservate si dispersero durante il viaggio verso l'Alto Adige. Scriveva il Conte Umberto Bossi Pucci a Poggi in una lettera del 9 settembre 1943, cogliendo una qualche sorta di avvisaglia:

“[...] Ho avuto l'occasione di passare martedì da Montagnana e dato uno sguardo dentro la Villa ho potuto constatare con piacere che è tutto in ordine; però mi preoccupa ora di un'altra cosa assai importante per la quale desidero attirare la sua attenzione. [...] Dati i momenti eccezionalmente critici non vorrei che qualche male intenzionato, estero o nazionale, potesse venire a chiedere di entrare con la violenza nella villa e prelevare qualche cosa.....”⁷⁰¹.

Tra il 3 aprile e il 9 ottobre 1943, sei furono le consegne che portarono a Montagnana opere provenienti da diversi musei e chiese di Firenze, tra cui Opera del Duomo, Loggia di San Paolo, Chiesa di Santa Croce. Orfanotrofio del Bigallo, Museo Nazionale del Bargello, Galleria degli Uffizi. Il custode, firmatario dei verbali era il signor Bruno Pacini⁷⁰².

⁷⁰¹ASGF, Fondo Giovanni Poggi, serie VIII *Protezione antiaerea*, n. 156.34.

⁷⁰²ASGF, Filza 1943 *Periodo Bellico*, Pos. 14 n. 30.



R. SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE
PER LE PROVINCE DI FIRENZE

AREZZO E PISTOIA

FIRENZE

I Consegna Villa
Bossi Pucci a Montagnana

Verbale

Firenze li 20 Aprile 1943 - XXI

Verbale di consegna di dipinti delle RR. Gallerie alla Villa Bossi Pucci a Montagnana.

Dal presente verbale risulti che la R. Soprintendenza alle Gallerie per le provincie di Firenze, Arezzo e Pistoia ha consegnato oggi al Signor *Tacini Bruno* i seguenti dipinti delle RR. Gallerie di Firenze per essere conservati durante il periodo bellico nella Villa Bossi Pucci a Montagnana:

- Inv. N. 130* Bassano - Ritratto muliebre
- 470/ - Salvator Rosa - La selva dei filosofi
- 9/ - Rubens - Ulisse nell'isola dei Peaci
- 14/ " - Ritorno di contadini
- 582/ - Franceschini Baldassarre - Una burla del Piovano Arlotto
- 183/ - Caravaggio - Amore dormiente
- 35/ - Giovanni Battista Moroni - Ritratto del vescovo Argentino
- 434/ - Bronzino - Ritratto di Luca Martini
- 149/ - " - " di Guidobaldo della Rovere
- 184/ - Filigo Domenico - Ritratto di Pietro Carnesecchi
- 56/ - Murillo - La Madonna del Rosario
- 379/ - Caracci - Adorazione dei Magi
- 70/ - Tintoretto - Ritratto di Andrea Frizier
- 148/ - Dosso Dossi - Bamboccia
- 26/ - Domenico Feti - Parabola della Vigna
- 30/ - " " La dramma perduta
- 113/ - Rosso Fiorentino - Le Parche
- 109/ - Bordone Paris - Ritratto muliebre
- 20/ - Tiziano - Filippo II di Spagna
- 182/ - Pontorno il martirio degli undicimila martiri
- 121/ - Moroni - Ritratto virile
- 106/ - Sustermans - Ritratto di Galileo Galilei
- 462/ - Van Huysum - Fiori e frutto
- 312/ - Salvator Rosa - Marina
- 306/ - " " - Paesaggio, ponte rotto
- 451/ - Rachele Ruysch - Frutti, fiori e insetti
- 2148/ - Carlo Dolci - Ritratto di Claudia Felicità
- 147/ - Dosso Dossi - Ninfa inseguita da un satiro
- 150/ - Antonio Van Dyck - Ritratto di Carlo I di Inghilterra e di
Enrichetta di Francia

- In v. N. 4343/- Giusto Sustermans - Leopoldo de' Medici
 222/- Bonifazio Veronese - Ritratto muliebre
 3/- Tintoretto - Venere, Amore e Vulcano,
 408/- Peter Lely - Ritratto di Oliviero Cromwell
 128/- Giovanni Battista Moroni - Ritratto muliebre
 66/- Andrea del Sarto - Autoritratto
 409/- Sebastiano del Piombo - Ritratto di Baccio Valori
 805/- Lorenzo Monaco - L'incoronazione
 8389/- Botticelli - Gradino di altare con l'annunciazione e quat-
 storie dei SS. Giovanni Evangelista, Agostino, Girolamo e Elia
 gio. (Appartiene alla tavola della Incoronazione)
 930/- Giovanni Girolamo Savoldo - La Trasfigurazione
 893/- Lorenzo Lotto - Santa Famiglia
 1851/- Nicola Largillière - Autoritratto
 2194/- Giovanni Battista Gaulli - Ritratto del Cardinale Leopoldo
 de' Medici
 1863/- Giovanni Bellini - Ritratto virile
 1481/- Lorenzo Lotto - Ritratto di giovane
 997/- Nicola Largillière - Ritratto di Giovanni Battista Rou-
 seau
 902/- Cima da Conegliano - Vergine e figlio.

Totale dipinti N. 46

Il Consegnatario

[Handwritten signature]



Il R. Soprintendente
(Consegnante)

[Handwritten signature: Giovanni Poggi]

Per la sostituzione del Custode Signor Ottavio Rogai
 si è proceduto ad una nuova firma del presente verbale da parte
 del nuovo Custode Signor Emilio Bendinelli, in data 16
 ottobre 1943

Il Consegnatario



Il Soprintendente
(Consegnante)

[Handwritten signature: Giovanni Poggi]

Al passaggio delle truppe tedesche, a differenza di Montegufoni, il deposito di Montagnana veniva completamente svuotato. Così scriveva, in una lettera ad Anti del 20 luglio 1944, Giovanni Poggi a proposito di Montagnana:

[...] riguarda il nostro deposito di dipinti delle gallerie degli Uffizi e Palatina di Firenze nella villa Bossi Pucci a Montagnana (comune di Montespertoli). [...] si tratta di opere d'arte di molta importanza che in un primo tempo erano state trasportate nella villa di Poggio a Cajano, e poi, con più comodo rimosse e trasportate in altri rifugi perché non si voleva accumulare in un solo luogo troppe cose importanti. Il rifugio era ottimo, al piano terreno di una solida villa

cinquecentesca, in locali asciutti e sicurissimi. In ripetute ispezioni si era costatato che le opere d'arte erano in ottimo stato di conservazione.

Il 4 del mese di luglio, quando ancora quella zona era militarmente tranquilla, fui chiamato dal consigliere Metzner, della Militarkommandantur. Ci andai subito in compagnia del dott. Procacci. Il consigliere mi chiese se nella villa di Montagnana vi erano opere d'arte di tale importanza da consigliare il trasporto, per ragioni di sicurezza, oltre l'appennino. Un po' sorpreso per la brusca domanda, gli risposi che a Montagnana vi erano opere d'arte di tale importanza da consigliare il trasporto, per ragioni di sicurezza, oltre l'Appennino. Un po' sorpreso per la brusca domanda, gli risposi che a Montagnana vi erano opere d'arte di tale importanza delle Gallerie e Musei di priorità dello Stato, ma che, in seguito ad accordi precedentemente presi con la Direzione Generale delle Arti e coll'ufficio diretto col. Langsdorff, si era deciso, come per gli altri depositi, di non rimuovere nulla, se non in caso di urgente pericolo, e, se mai, di trasportare le cose 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". Di questi colloqui informai subito anche il console germanico Wolf. Questi dopo parecchi giorni mi comunicò che da un comando militare era stato avvertito che 257 dipinti erano stati trasportati con camion dal rifugio di Montagnana in un paese a 20 chilometri a sud di Modena; paese che, per nuove comunicazioni, si seppe essere quello di Marano. Siccome Marano è a poca di stanza da Guiglia, dove è già, come sai, un importante deposito di opere d'arte dello Stato, pensai che forse i dipinti di Montagnana potevano essere stati portati a Guiglia. Manifestai subito il mio rincrescimento, per un trasporto che era stato fatto a nostra insaputa e senza il nostro intervento: tanto che il console Wolf, impressionato, credette opportuno far venire subito a Firenze da Verona il colonnello Langsdorff perché si interessasse della cosa. Il Langsdorff arrivò infatti il 17 luglio ed io parlai subito con lui informandolo esattamente di tutto e pregandolo di volersi subito adoperare per accertare dove erano andati a finire i preziosi dipinti e farli tornare a Firenze non appena fosse possibile. Intanto avevo potuto chiarire che il trasporto dei dipinti era avvenuto nei primissimi giorni di luglio, forse il 2 o il 3, cioè avanti il colloquio col consiglier Metzner, che avvenne il 4. Il col. Langsdorff mi chiese anche un Memoriale con copia dell'elenco dei dipinti che erano a Montagnana: tutto era pronto e doveva essergli consegnato oggi stesso, allorché, recatomi a portargli il plico all'Hotel Excelsior, dove alloggiava, seppi che il colonnello era partito da Firenze poche ore avanti. Difatti in quel pomeriggio le autorità militari e civili germaniche hanno incominciato a lasciare la città. Cercherò di fare in modo che il plico destinato al Langsdorff comunque gli pervenga, ma intanto credo opportuno informare anche te dell'accaduto [...] perché tu possa subito, o d'accordo con lui direttamente, occuparti della cosa. Se effettivamente i dipinti sono arrivati a Marano o a Guiglia, a parte il dubbio che nel carico e nel trasporto abbiano sofferto

qualche danno, potrà prenderli in consegna la tua Direzione e allora sarebbero in buone mani e potrebbero seguire la sorte delle altre opere d'arte di Guiglia e ritornare a Firenze allorché la situazione lo consentirà. Non c'è bisogno che ti raccomandi di occuparti della cosa con la maggior sollecitudine e con il massimo impegno⁷⁰³.

Ciò che potettero constatare Castelfranco, Lavagnino, Hartt e gli altri *Monuments Men* che accompagnavano i due funzionari italiani, una volta arrivati a Montagnana il 7 agosto dell'anno successivo fu la mancanza di ben duecentonovantasette dipinti⁷⁰⁴.

Si riporta qui di seguito l'elenco, forse, più significativo per la comprensione dell'importanza delle opere che furono poste in deposito a Montagnana:

Opere d'arte mancanti dal deposito di Montagnana

Galleria degli Uffizi

Inv. 1890 n. 1554 – Agnolo Bronzino – Cristo deposto - Dipinto su rame – 0.42x0.30

Inv. 1890 n. 8268 – Antonio del Pollaiuolo – Ercole che abbatte l'Idra - dipinto su tavola – 0.175x0.112

Inv. 1890 n. 1478 – Antonio del Pollaiuolo – Ercole che scoppia Anteo – dipinto su tavola – 0.16x0.095

Inv. 1890 n. 2185 – Lorenzo di Credi – autoritratto – dipinto su tavola 0.34x0.30

Galleria Palatina

Inv. Palatina n. 26 – Domenico Feti – La parabola della vigna – dipinto su tavola – 0.75x0.44

Inv. Palatina n. 462 – Giovanni van Huysum – Vaso di Fiori – dipinto su tela – 0.47x0.35

Inv. Palatina n. 253 – Maniera del Correggio - Il Presepe – dipinto su tavola – 0.341x0.246

Inv. Palatina n. 263 – Scuola del Bronzino - Gesù in croce – dipinto su tavola – 0.28x0.181

Inv. Palatina n. 282 – Scuola di Van Dyck – Madonna col Bambino e Santi – dipinto su rame – 0.218x0.164

Inv. 1890 n. 4996 – Scuola bolognese – Annunciazione – dipinto su rame – 0.35x0.27

Questi ultimi quattro dipinti sono risultati mancanti all'apertura della cassa n.3 violata dai tedeschi. In detta cassa si sono invece rinvenuti i quattro dipinti (Salvator Rosa-Marina; Volterrano-S.Caterina da Siena; A.Allori-Venere e Adone; Scuola fiorentina-Orazione nell'orto) prima dati mancanti in base alle indicazioni del cartellino apposto all'esterno e agli elenchi redatti dai tedeschi⁷⁰⁵.

⁷⁰³ASGF, Fondo Giovanni Poggi, serie VIII *Protezione antiaerea*, n. 155.5.

⁷⁰⁴Hartt F., *Florentine Art Under Fire*, Princeton, Princeton University Press, 1949, p. 32.

⁷⁰⁵ASGF, Fondo Giovanni Poggi, serie VIII *Protezione antiaerea*, n. 154.4/4.

Le opere che vennero trasportate dai tedeschi in Alto Adige, furono recuperate e riportate a Firenze il 22 luglio 1945. I dettagliati elenchi della Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze, Arezzo e Pistoia ci restituiscono un'idea di quanto ingente fosse la quantità di opere prelevate⁷⁰⁶.

A.2.3. *La Villa e il Castello dei Conti Guicciardini a Poppiano*

I depositi di Poppiano erano stati scelti per proteggere opere quali la *Deposizione* del Pontormo dalla Chiesa di Santa Felicità a Firenze e quella di Rosso Fiorentino di Volterra.

A proposito della villa e del castello di Poppiano si segnala la relazione del 22 giugno 1944 del Conte Guicciardini a Poggi:

[...] quel venerdì mattina [16 giugno 1944] al risveglio trovammo giardino, viale e adiacenze della villa già occupati da soldati e automezzi germanici. Un maresciallo venne a chiedere camere della villa e del castello: ci trincerammo dietro la impossibilità di aderire, senza permesso di codesta Soprintendenza. Telefonammo ripetutamente costà pregando il dott. Fasola d'una urgente risposta; ma in mancanza di questa, a sera e dopo reiterate e più spiacevolmente incalzanti pressioni, dovemmo permettere l'occupazione di alcune camere al primo piano della villa.

[...]

Colla presente intendo ripeterVi che avrò cura per quanto è possibile del materiale che codesta Soprintendenza ha depositato qui nella villa e nel castello, ma pure dichiararVi che debbo declinare ogni responsabilità per quanto potesse avvenire per la presenza qui di estranei alla mia famiglia ed ai miei dipendenti e per la distruzione che porta secco l'invasione guerreggiata.

P.S.: Aggiungo che ho voluto informarmi anche alla Villa di Montagnana e quella di Montegufoni se avevano da Voi disposizioni in queste contingenze e mi è stato risposto che a Montagnana fattoria e giardino sono pure occupati, non la villa che è prossima. A Montegufoni poi il custode è assai preoccupato, perché i sottosuoli del castello sono stati occupati da automezzi germanici e deposito di carburanti: egli mi si è raccomandato che Ve ne informassi⁷⁰⁷.

Nei terribili giorni di fine luglio e inizio agosto 1944 Poppiano si ritrovò sulla linea dove si svolgeva la battaglia tra eserciti alleato e tedesco. La villa fu colpita da una cannonata che fece

⁷⁰⁶ASGF, Filza 1943 *Periodo Bellico*, Pos. 14 n. 30.

⁷⁰⁷ASGF, Fondo Giovanni Poggi, serie VIII *Protezione antiaerea*, n. 156.37.

crollare il soffitto di una delle sale dove si trovavano in deposito i dipinti. I calcinacci avevano danneggiato alcune opere; le altre vennero trovate da Cesare Fasola accatastate a terra, tra pallottole e calcinacci⁷⁰⁸. Fece notare Castelfranco nella sua relazione del 1944, che “una cassa di comune spessore era sufficiente a che il Pontormo di Carmignano non venisse danneggiato e gravemente a Poppiano da calcinacci caduti”⁷⁰⁹. La problematica che Castelfranco sottolineava consisteva nel fatto che le opere fossero state trasportate nei depositi senza una adeguata protezione, anche solo, quindi, una cassa di legno. D'altra parte, constatata ancora Castelfranco, “il legname fu ben presto bloccato e, data la lentezza e l'incertezza delle pratiche di svincolo e di acquisto per via legale (Furono comunque tentate?) si sarebbe dovuto ricorrere al mercato nero, che non solo praticava prezzi altissimi, ma funzionava a pronti contanti. Ora, la Soprintendenza di Firenze, che non ha mai avuto fondi adeguati alla vastità dei suoi istituti e al patrimonio artistico della sua circoscrizione, è sempre stata cronicamente indebitata. E i cattivi pagatori non hanno accesso al mercato nero”⁷¹⁰.

A.2.4. Il Castello di Oliveto

In una lettera ad Anti del 20 luglio 1944 Poggi scrive a proposito delle vicende di Oliveto:

[...] L'altra cosa riguarda il nostro deposito della Villa di Oliveto (Comune di Castel Fiorentino) dove erano dipinti e casse delle Gallerie, di Chiese Fiorentine e della Fondazione Horne: in tutto 189 dipinti, 9 sculture e trentasette casse. Nella notte della domenica 16 luglio fui avvertito dal Dott. Popp del Consolato Germanico che un convoglio di tre camion sarebbe partito nella stessa notte da una località non bene specificata della Valdelsa per portare opere d'arte al comando germanico di Piazza San Marco in Firenze, dove sarebbero arrivate alle otto della mattina. Mi chiedeva di essere presente all'arrivo. Infatti alle otto arrivarono i camion, accompagnati dal [...] Cav. Augusto Conti consegnatario del nostro deposito di Oliveto. Ci fu detto che essendo il Castello di Oliveto sotto il tiro dell'artiglieria nemica il Comando militare della zona aveva disposto l'immediato trasporto a Firenze delle opere d'arte. Questa operazione era stata eseguita [...] dal colonnello Von Hofmann. Le opere d'arte furono scaricate nel Museo di San Marco: erano ottantaquattro dipinti, venti tre casse e cinque pezzi di cornici. Il resto era rimasto ad Oliveto. Per fortuna, nonostante che il carico fosse avvenuto di notte e con l'opera di soldati, gli

⁷⁰⁸Diario di Cesare Fasola, trascritto in Cecconi A., *Resistere per l'arte...*, cit., p. 228.

⁷⁰⁹ACBB, III.6, Relazione di Giorgio Castelfranco a S.E. il Ministro [della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero], Roma, 3 ottobre 1944.

⁷¹⁰*Ibidem*.

oggetti sono arrivati in buono stato, con lievi danni che possono essere facilmente riparati. Il Cav. Conti che accompagnava il convoglio mi disse però che non era esatto che il Castello di Oliveto fosse già sotto tiro dell'artiglieria e che anzi la zona, che è appartata e non su strade di grande comunicazione, era ancora abbastanza tranquilla. Egli aveva però dovuto eseguire gli ordini impartiti dal Comando militare. Aggiunse poi, che oltre agli oggetti trasportati erano anche stati presi due dipinti di Luca Cranach l'Adamo ed Eva della Galleria degli Uffizi, i quali erano stati caricati su una autoambulanza per ordine del colonnello Von Hofmann e non erano arrivati a Firenze. [...] Impressionato dalla cosa non appena arrivò a Firenze il Langsdorff (che fu il lunedì 17) gliene parlai. Egli si rese subito conto della gravità del fatto e nella notte fra il 17 e il 18 luglio si recò ad Oliveto. Tornato mi fece sapere [...] che non era il caso di provvedere al trasporto delle altre cose rimaste ad Oliveto, perché la località era ritenuta abbastanza sicura: quanto ai due Cranach, egli ne era già sulle tracce e restava personalmente responsabile della loro restituzione⁷¹¹.

Il carico di opere partito da Oliveto il 15 luglio, arrivò effettivamente a Firenze e il suo contenuto fu consegnato nelle mani di Poggi. Mancavano, però, l'Adamo ed Eva del Cranach⁷¹².

Il 10 agosto Hartt, Pennoyer, Fasola e Castelfranco arrivarono a Oliveto, dove le opere rimaste, quelle, cioè, non interessate dai prelievi tedeschi, erano state messe in una cantina e offerte ai pericoli dell'umidità e dei topi⁷¹³. Purtroppo qui Castelfranco non poté effettuare gli adeguati riscontri, dal momento che il Conti, fattore della villa incaricato della custodia delle opere, non aveva ricevuto copia delle consegne. L'unica cosa possibile da fare, fu prendere appunti sullo stato di conservazione delle opere ancora in loco, i quali sarebbero poi stati confrontati con la documentazione delle Soprintendenze.⁷¹⁴

A.2.5. Il Castello di Poppi

Oltre ai depositi interessati dai sopralluoghi tenuti da Castelfranco, affiancato da Lavagnino, giunti in aiuto degli Alleati nell'agosto del 1944, anche altri luoghi preposti alla tutela delle opere delle gallerie e chiese fiorentine, furono oggetto di azioni di prelievo da parte del *Kunstschutz*. Li cita lo

⁷¹¹ASGF, Fondo Giovanni Poggi, serie VIII *Protezione antiaerea*, n. 155.5.

⁷¹²Sull'episodio, si veda Edsel R. M., *Saving Italy: The Race to Rescue a Nation's Treasures from the Nazis*, New York, W. W. Norton & Company, 2014, pp. 149 e ss.

⁷¹³Diario di Cesare Fasola, trascritto in Cecconi A., *Resistere per l'arte...*, cit, p. 236.

⁷¹⁴*Ivi*, p. 237.

stesso Castelfranco nel concludere la propria relazione dell'ottobre 1944⁷¹⁵. Secondo quanto riportato da Castelfranco, i prelievi più importanti furono effettuati dal Castello di Poppi, dall'Oratorio di Sant'Onofrio a Dicomano e dalla Villa Medicea di Poggio a Caiano. Abbiamo, quindi, deciso di dedicare le schede seguenti proprio alla ricostruzione delle vicende che hanno interessato tali depositi.

Iniziando con l'affrontare le questioni inerenti il Castello di Poppi, occorre premettere che anche la vallata del Casentino, in provincia di Arezzo, venne scelta come uno dei luoghi prescelti per la momentanea protezione e ricovero delle opere d'arte delle gallerie fiorentine. Il Convento di Camaldoli, Poppi, con il Castello dei Guidi e la Villa Bocci a Soci furono designati come rifugi bellici⁷¹⁶. Forte della protezione pontificia, il Monastero di Camaldoli non fu oggetto di requisizioni. Con le consegne del 30 ottobre e del 16 novembre 1940 vengono portate a Camaldoli casse provenienti dagli Uffizi, dal Museo di San Marco e dalla Galleria Palatina e contenenti opere quali, tra le altre, l'*Adorazione dei Magi* di Botticelli, la *Venere di Urbino* di Tiziano, il *Ritratto di Federico da Montefeltro* di Piero della Francesca.

La Villa Bocci a Soci, invece, che iniziò a ospitare le opere dei musei fiorentini a partire dal 1943, fu occupata dai militari tedeschi nell'estate del 1944. Le casse di opere provenienti dall'Opera del Duomo, dagli Uffizi, dal Bargello, dall'Orfanotrofio del Bigallo, dal Palazzo di Parte Guelfa, dalla Chiesa di Santa Croce e dal Museo degli Argenti, furono trasportate a Bolzano dove giunsero a inizio settembre del 1944.

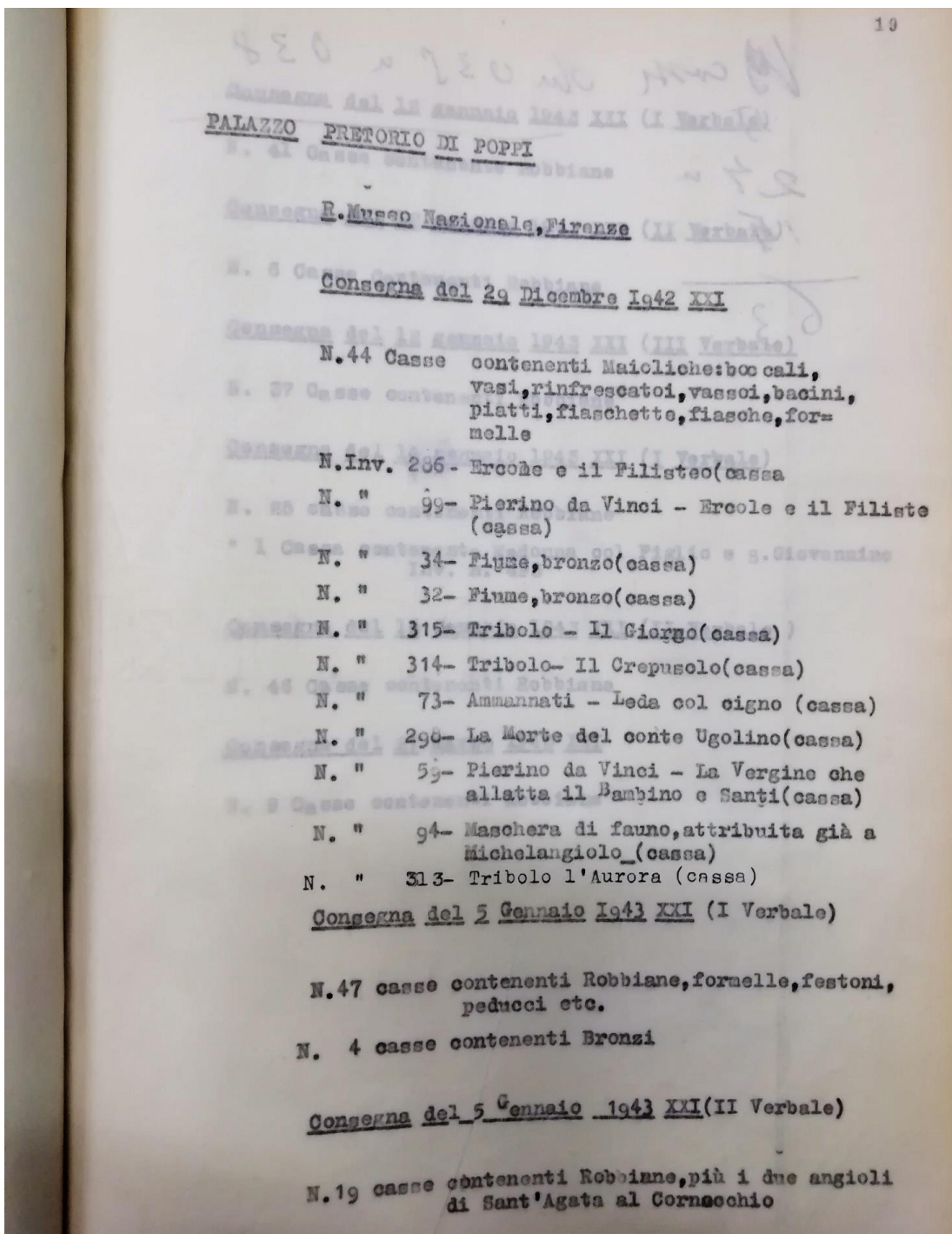
Il Castello di Poppi aveva iniziato a ricevere le prime opere in deposito già a partire dall'ottobre 1940. Tuttavia un gran quantitativo di opere, in particolare alcune sculture del Bargello, che, inizialmente erano state messe in deposito a Palazzo Pitti, giunse a Poppi alla fine del 1942. Il Castello, inoltre, era già sede di una importante biblioteca ricca di incunaboli e manoscritti. L'eccezionale importanza del deposito è segnalata da diversi fattori: in primo luogo, i locali seminterrati in cui vennero messe in sicurezza le opere, furono bloccati da una muratura in mattoni; inoltre, insieme ai verbali ufficiali con cui il Soprintendente Poggi attestava le consegne, al Podestà di Poppi, consegnatario delle opere, venivano forniti anche verbali fittizi attestanti la presenza nelle casse di documenti d'archivio e cornici, da esibire in caso di controlli da parte di personale esterno; infine, sulla porta d'ingresso del Castello fu affisso un documento in cui si vietava l'occupazione dell'edificio da parte dei militari. Nel Palazzo Pretorio di Poppi, in effetti, erano state portate opere

⁷¹⁵ACBB, serie *Professional* III. 6, Relazione di Giorgio Castelfranco a S.E. il Ministro [della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero], Roma, 3 ottobre 1944 (minuta).

⁷¹⁶Sull'argomento si rimanda al paragrafo dedicato a *Il ricovero delle opere d'arte fiorentine a Poppi e a Camaldoli*, in Brezzi A., *Poppi 1944. Storia e storie di un paese nella Linea Gotica*, Consiglio Regionale della Toscana, 2018, pp. 47 e ss.

quali la *Nascita di Venere* del Botticelli, la *Madonna del cardellino* di Raffaello, il *Ritratto di giovane* del Memling, il *Tondo Doni* e la *Maschera di Fauno* di Michelangelo.

Nella notte tra il 22 e il 23 agosto del 1944, le truppe tedesche in ritirata, prelevarono dal Castello trentasette casse, contenenti circa duecento opere d'arte, che arrivarono a campo Tures il 2 settembre 1944. La maggior parte delle opere tornò a Firenze nel luglio del 1945. Risultavano, però, dispersi il *Ritratto di giovane* del Memling e la *Maschera di Fauno* di Michelangelo. Il primo, come vedremo, fu recuperato, mentre l'opera attribuita al giovane Michelangelo risulta ancora dispersa.



Copia del verbale di consegna del 29 dicembre 1942 al Castello o Palazzo Pretorio di Poppi. Tra le opere consegnate nell'occasione di tale consegna, riconosciamo la *Maschera di fauno*, attribuita al giovane Michelangelo, che è divenuto poi l'emblema delle opere che ancora oggi risultano da recuperare.

A.2.6. *L'Oratorio di Sant'Onofrio a Dicomano*

I prelievi tedeschi di opere d'arte furono particolarmente massicci a Dicomano. Il 28 luglio 1944, infatti, dal deposito dell'Oratorio di Sant'Onofrio, era stato prelevato un numero consistente di casse di sculture provenienti dagli Uffizi, dal Museo dell'Opera del Duomo e del Bigallo. Trasportate verso Verona, vi giunsero il 4 agosto. Langsdorff giustificò il trasporto a Poggi, sostenendo che Dicomano era uno dei depositi maggiormente in pericolo⁷¹⁷.

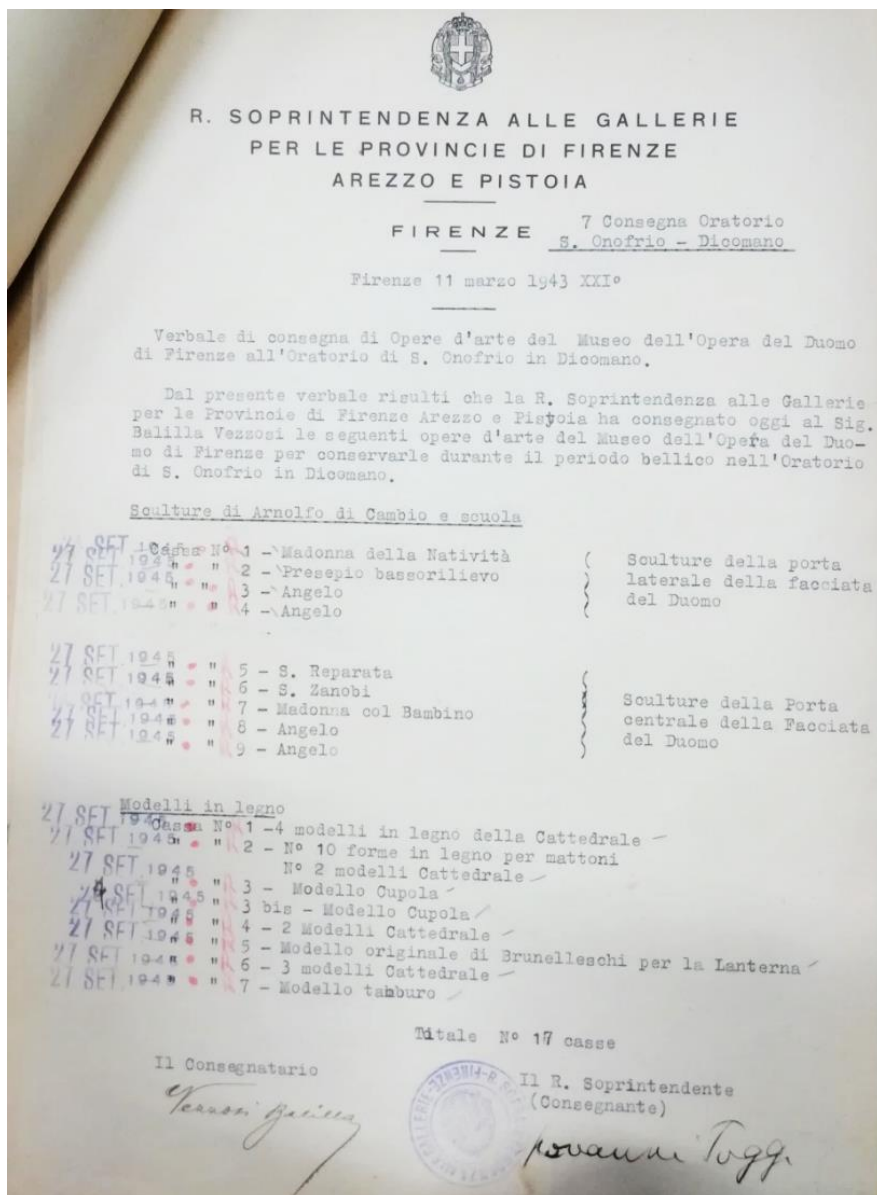
L'Archivio Storico delle Gallerie Fiorentine conserva, in un fascicolo dedicato, i verbali di consegna e di ritiro delle opere in deposito a Sant'Onofrio⁷¹⁸. Ogni verbale fu sottoscritto dal consegnante, il R. Soprintendente Giovanni Poggi, e dal consegnatario, il Sig. Balilla Vezzosi. Ogni opera venne elencata con proprio numero di inventario (Inventario 1890). Tra il 18 febbraio e il 5 giugno 1943 vennero effettuate, a Dicomano, sedici consegne di sculture provenienti da gallerie e musei di Firenze. Il numero consistente e la qualità delle opere che dovevano essere custodite a Sant'Onofrio, appaiono subito evidenti, anche solo ad un primo sguardo ai verbali di consegna, di cui, nelle pagine seguenti, se ne riportano alcuni a semplice titolo esemplificativo.

Nella sua relazione del 5 giugno 1945, *I monumenti e le opere d'arte di Firenze durante la guerra*, l'allora Soprintendente Giovanni Poggi, scriveva che alla fine di luglio del 1944 il colonello Langsdorff che aveva ricevuto ordine dal generale Wolff, comandante dell'esercito germanico in Italia, di provvedere al salvataggio delle opere d'arte di Firenze trasportandole al Nord [...], inviò camion a Dicomano per caricare alcune di quelle pesanti casse di sculture e trasportarle non a Firenze, come ancora si poteva, [ma] prima a Verona poi nel castello di Neumelans a Sand, nord di Brunico⁷¹⁹.

⁷¹⁷AMERICAN COMMISSION FOR THE PROTECTION AND SALVAGE OF ARTISTIC MONUMENTS, *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, Washington 1946, p. 78.

⁷¹⁸Il fascicolo *Oratorio di S. Onofrio - Dicomano*, si trova nella filza relativa all'anno 1943, Periodo Bellico, Posiz. 12, n. 25.

⁷¹⁹ASGF, Fondo Poggi, serie VIII, n. 157, 12, p. 15. In una precedente relazione, datata 24 ottobre 1944 e indirizzata a Frederick Hartt, Poggi scriveva che da Dicomano erano state asportate "46 casse di sculture", Fondo Poggi, serie VIII, n. 154, 4/2. Anche Giorgio Castelfranco nella sua relazione stilata per il Ministro De Ruggiero nell'ottobre 1944, scriveva a proposito di Dicomano, affermando che da tale deposito erano state asportate venticinque casse di sculture



Verbale di consegna n. 7, 11 marzo 1943, ASGF, filza anno 1943, *Periodo Bellico*, Pos. 12, n. 25, fascicolo *Oratorio di S. Onofrio - Dicomano*.

degli Uffizi, Archivio Castelfranco, III.6, Relazione di Giorgio Castelfranco a S.E. il Ministro [della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero], Roma, 3 ottobre 1944 (minuta), Biblioteca Berenson, Villa I Tatti, Fiesole. Nell' AMERICAN COMMISSION FOR THE PROTECTION AND SALVAGE OF ARTISTIC MONUMENTS, *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, Washington 1946, a p. 78, invece, è scritto che le casse asportate furono ventisei. Per una ulteriore disamina degli eventi accaduti alle opere in deposito presso l'Oratorio di Sant'Onofrio a Dicomano, si veda Pacini V., *L'Oratorio di Sant'Onofrio a Dicomano: deposito di opere d'arte durante la Seconda guerra mondiale*, tesi di laurea triennale, relatore Prof. Giorgio Bacci, correlatore Dott.ssa Alessia Cecconi, Università degli Studi di Firenze, Scuola di Studi Umanistici e della Formazione, Corso di Laurea in Storia e Tutela dei Beni Archeologici, Artistici, Archivistici e Librari, A.A. 2019/2020. L'elaborato ha il merito di essere il primo contributo interamente dedicato alla ricostruzione degli eventi del deposito di arte posto a Dicomano durante l'ultimo conflitto mondiale. In corso di pubblicazione è, inoltre, un estratto della tesi di Vittoria Pacini, in cui, chi scrive, parteciperà con un contributo introduttivo.



R. SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE
PER LE PROVINCE DI FIRENZE
AREZZO E PISTOIA

FIRENZE 11 ~~4~~ Consegna - Oratorio
S. Onofrio - Dicomano

1 Aprile 1943 XXI°

Verbale di consegna di opere d'arte dell'Opera del Duomo e della R. Galleria degli Uffizi all'Oratorio di S. Onofrio in Dicomano.

Dal presente verbale risulti che la R. Soprintendenza alle Gallerie per le Province di Firenze Arezzo e Pistoia ha consegnato oggi al Sig. Balilla Vezzosi le sottoindicate opere d'arte per conservarle durante il periodo bellico nell'Oratorio di S. Onofrio a Dicomano:

Sculture della Vecchia facciata del Duomo

	Cassa n° 40 - Angelo Musicante	
27 SET. 1945	R 37 + " Cantante	
27 SET. 1945	R 36 - " Musicante	
"	" 35 - " "	
27 SET. 1945	R 38 - " "	
"	" 39 - " "	
"	" 41 - " "	
"	11 - <i>Statua di Filippo Brunelleschi (Musco)</i>	

Sculture della R. Galleria degli Uffizi

20 SET. 1945	Cassa n° 2 - Laocoonte - Inv. n. 284 (3° Corridoio)	
20 SET. 1945	" " " 3 - " " " 284 (" ")	
"	Vaso di Marmo - " " " 222 (" ")	
"	" " Alabastro - " " " 288 (" ")	
25 SET. 1945	Ornamentale - " " " 403 (" ")	
25 SET. 1945	Colonna di marmo - " " " 267 (Passeggio alla Gall. Palatina)	
10 SET. 1945	Sarcofago, Caduta di Fetonte - " " " 135 (2° Corridoio)	
10 SET. 1945	" " Melegro - " " " 135 (1° ")	
10 SET. 1945	" " " " - " " " 379 (3° ")	
10 SET. 1945	" " " " - " " " 373 (" ")	
10 SET. 1945	" " " " - " " " 381 (" ")	
10 SET. 1945	" " " " - " " " 374 (" ")	

Totale sculture N. 19 ~~ma 20~~

Il Consegnatario

Balilla Vezzosi

Il R. Soprintendente
(Consegnante)



Novanu' Roggi

Verbale di consegna n. 11, 1 aprile 1943, ASGF, filza anno 1943, *Periodo Bellico*, Pos. 12, n. 25, fascicolo *Oratorio di S. Onofrio - Dicomano*.



R. SOPRINTENDENZA ALLE GALLERIE
PER LE PROVINCE DI FIRENZE
AREZZO E PISTOIA

FIRENZE 12 Consegna Oratorio
S. Onofrio - Dicomano

10 Aprile 1943 XXI°

Verbale di consegna di sculture della R. Galleria degli Uffizi
all'Oratorio di S. Onofrio in Dicomano.

Dal presente verbale risulti che la R. Soprintendenza alle Gallerie
per le provincie di Firenze Arezzo e Pistoia ha consegnato oggi al
Sig. Balilla Vezzosi le seguenti sculture della R. Galleria degli Uffizi
per conservarle durante il periodo bellico nell'Oratorio di
S. Onofrio a Dicomano.

- Inv. Scul. n° 63* - Singhiale accosciato sul fianco (scultura in marmo
copia originale Romana) da scultura ellenistica in
bronzo
- " " " 294* - Gruppo di Niobe con la figlia morire - Scultura in
marmo.

Totale sculture n° 2

Il Consegnatario

Ferroni Gianni

Il R. Soprintendente
(Consegnante)



rovanni Toggi

Verbale di consegna n. 12, 10 aprile 1943, ASGF, filza anno 1943, *Periodo Bellico*, Pos. 12, n. 25, fascicolo *Oratorio di S. Onofrio - Dicomano*. Si vuol porre l'attenzione sui segni e le annotazioni posti a fianco dell'elenco delle opere: i tratti a matita rossi, indicano le opere che vennero prelevate nell'estate del 1944 e portate in Alto Adige; i timbri con le date si riferiscono al momento in cui la Soprintendenza prelevò quelle opere che non erano state portate a nord dagli ufficiali del *Kunstschutz*, quindi rimaste in custodia presso Sant'Onofrio fino al 1945, per riportarle nelle loro sedi di Firenze.

A.2.7. La Villa Medicea di Poggio a Caiano

Al momento dello scoppio della Seconda Guerra mondiale per le sculture di piazza della Signoria a Firenze e insieme a queste molti altri monumenti, come ad esempio il monumento equestre di Ferdinando I in piazza Santissima Annunziata, furono protetti da una prima copertura antischegge. Con l'avanzare del conflitto, nel 1942, le strategie di salvaguardia del patrimonio artistico e monumentale dovette necessariamente cambiare⁷²⁰. Tra i rifugi vennero individuati la galleria ferroviaria abbandonata a Incisa Valdarno, lo scantinato che si trova sotto la loggia dei Lanzi e la Villa Medicea di Poggio a Caiano, dove, abbiamo visto, già dal 1940, avevano trovato provvisorio ricovero le celebri opere pittoriche degli Uffizi. Con le consegne del giugno 1940, arrivano a Poggio a Caiano alcuni importanti dipinti della Galleria Palatina e degli Uffizi, tra i quali l'*Adorazione dei Magi* e l'*Annunciazione* di Leonardo e la *Nascita di Venere* di Botticelli. Tra il giugno e l'agosto di quell'anno arrivano anche opere minori del Bargello, della chiesa di Santa Croce, del Museo Horne, del Museo dell'Opera del Duomo e altri⁷²¹. Queste nel 1942 vennero spostate nei ricoveri di Montagnana e Montegufoni, mentre, al loro posto, a Poggio a Caiano, veniva trasportata, insieme alle opere del Bargello, anche la scultura equestre di Cosimo I di piazza della Signoria. Il 27 ottobre dello stesso anno 1942, vennero trasportate in questo deposito, tra le altre, il *San Giorgio*, il *David* in marmo e il *Marzocco* di Donatello, oltre che il *Bacco* di Michelangelo. Il monumento equestre del Granduca, rimase a Poggio a Caiano fino al 15 febbraio 1945⁷²².

⁷²⁰F. Fortino, C. Paolini, *Firenze 1940-1943. La protezione del patrimonio artistico dalle offese della guerra aerea*, Quaderno n. 33, Firenze, Polistampa, 2011, pp. 11-15.

⁷²¹Cecconi A., *Resistere per l'arte...*, cit., pp. 174-175.

⁷²²Ivi, p. 112.

R/ MUSEO NAZIONALE di FIRENZE

Firenze addì 27 Ottobre Millenovecentoquaranta=
due A.XX

ELenco degli Oggetti d'Arte inviati alla Villa
di Poggio a Caiano

N° della
Cassa

- 172 r = Madonna col Figlio = Bass. in terracotta = Opera del
Verrocchio N° Inv. 415
- 146 r = David , statua in marmo di DONATELLO = N° Inv. 2
- 137 r = San GIORGIO, statua in marmo di Donatello = N° Inv. 361
- 127 r = Marzocco, in pietra serena, Donatello = N° inv. 133
- 123 r = Bacco, statua in marmo = Michelangiolo = N° Inv. 10
- I
185 r = Madonna col Figlio, in marmo, opera di Mino da Fiesole
(Bassifondo) = N° Inv = 74
- II
185 r = Cornice del tondo che sopra = Marmo = N° Inv. 74
- 1069 = Resurrezione del Verrocchio = Terracotta =
(Prov. da Careggi) N° Inv. 472

Il Ricevente

Aldo de Luca

IL DIRETTORE

R. Mini

Verbale di consegna del 27 ottobre 1942 alla Villa di Poggio a Caiano di alcune importanti sculture del Rinascimento fiorentino provenienti dal Museo del Bargello, ASGF, Periodo Bellico, 1942.

La Villa di Poggio a Caiano si trovava ad essere molto vicina alle vie di comunicazione e di transito utilizzate dalle milizie militari. Inoltre, dall'estate del 1944, secondo quanto riportato in una serie di lettere del consegnatario delle opere, Aldo De Luca, la villa venne occupata dalle truppe tedesche, nonché dagli sfollati delle aree circostanti⁷²³. In proposito e riguardo alla scelta dei rifugi bellici, scriveva Castelfranco nella sua relazione dell'ottobre di quello stesso anno:

Mi rammento che per la Villa Reale di Poggio a Caiano ebbi sempre una spiccata diffidenza: troppo vicina a strade di grande traffico e a pianure adattabili a campi di aviazione. Ma, diversamente da come io temevo, Poggio a Caiano non ha avuto nemmeno una cannonata; è stata invece per metà vuotata dai tedeschi, ma agevolati in ciò appunto dalla grandissima comodità di accesso⁷²⁴.

A fine agosto, invece, furono prelevate, dalle truppe tedesche in ritirata, cinquantotto casse contenenti sculture come la *Venere dei Medici* degli Uffizi e le celebri opere del Bargello, quali il *San Giorgio* di Donatello e il *Bacco* di Michelangelo⁷²⁵.

Il 5 settembre arrivarono sul posto, per una ricognizione di quanto era stato asportato, Filippo Rossi, direttore alle gallerie fiorentine, e Frederick Hartt.

⁷²³ASGF, Fondo Poggi, serie VIII, n. 155, 27 e ss., lettere di Aldo De Luca a Giovanni Poggi.

⁷²⁴ACBB, III.6, Relazione di Giorgio Castelfranco a S.E. il Ministro [della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero], Roma, 3 ottobre 1944.

⁷²⁵*Ivi*, p. 43.

A.3. Quotidiani e riviste conservati presso il Museo di Casa Rodolfo Siviero, Biblioteca Casa Siviero (BCS)

Gli articoli qui riportati fanno parte di un fondo dell'archivio Siviero conservato all'interno della biblioteca del Museo di Casa Rodolfo Siviero di Firenze. Il fondo conta circa cinquecento documenti, tra giornali quotidiani, ritagli di essi e riviste, riordinati, in ordine cronologico, e suddivisi da chi scrive in sei gruppi:

- I) 1916 – 1937, circa trenta documenti
- II) 1940 – 1954, circa duecento documenti
- III) 1960 – 1962, circa venti documenti
- IV) 2 gennaio – 20 febbraio 1963, circa ottanta documenti
- V) 21 febbraio 1963 – 1969, circa settanta documenti
- VI) 1970 – 1990, circa cento documenti.

Chi scrive ha anche proceduto alla digitalizzazione dell'interno fondo d'archivio.

Si riporta qui di seguito un elenco degli articoli attinenti agli argomenti trattati nella presente tesi.

1943

La Badia di Montecassino. Documenti e volumi trasportati in Vaticano, in “La Nazione”, anno LXXXV, n. 303, 18 dicembre 1943, p. 2.

1944

Castelfranco G., *Il restauro dei monumenti*, in “Il Pomeriggio”, 29 ottobre 1944, prima pagina.

1945

Un tesoro di 100 milioni scoperto a Firenze, in “La Nazione del Popolo”, anno II, n. 207, 12-13 agosto 1945, p. 2.

I particolari della scoperta dei celebri quadri francesi, in “La Nazione del Popolo”, anno II, n. 208, 13 agosto 1945, edizione del pomeriggio, p. 2.

L'elenco delle opere d'arte scambiate fra il comm. Ventura e Goering, in “La Nazione del Popolo”, anno II, n. 209, 14 agosto 1945 p. 2.

La vicenda del sequestro delle pitture francesi dell'800, in “Il Nuovo Corriere”, anno 1, n. 52, 15 agosto 1945, p. 2.

La vicenda dei quadri francesi, in “La Nazione del Popolo”, anno II, n. 217, 15 agosto 1945, p. 2.

De Larra B., *Gli impressionisti francesi scoperti a Firenze*, in “La Nazione del Popolo”, anno II, n. 2018, 17 agosto 1945, p. 2.

Lo scandalo Goering – Ventura, in “L’Epoca”, anno I, n. 166, 21 agosto 1945, p. 9.

Il patrimonio artistico messo in salvo. La vicenda dei quadri francesi avviata alla conclusione giudiziaria, in “Il Nuovo Corriere”, anno 1, n. 67, 30 agosto 1945, p. 2.

Le vicende dei quadri francesi, in “Il Nuovo Corriere”, anno 1, n. 72, 4 settembre 1945, p. 2.

I quadri saranno inviati a Roma, in “La Nazione del Popolo”, anno II, n. 235, 4 settembre 1945, p. 2.

Gli Impressionisti vanno a Roma? Non ne vedo la necessità dice il professor Giovanni Poggi, in “La Nazione del Popolo”, 5 settembre 1945, p. 2.

Giustizia in pantofole, in “L’Epoca”, anno I, n. 184, 11 settembre 1945, p. 2.

Aristarco S., *Come funziona il recupero delle opere d’arte rapinate dai tedeschi?*, in “Gazzetta delle Arti”, anno II, n. 14, dicembre 1945, prima pagina.

Antiquari all’assalto delle opere d’arte, in “Risorgimento Liberale”, anno III, n. 288, 6 dicembre 1945, pp. 1-2.

1946

Ragghianti L., *Precisazioni di Ragghianti*, in “La Nazione del Popolo”, anno II, n. 3, 4 gennaio 1946, pp. 1-2.

Siviero R., *Lo scandalo Ventura e compagni*, in “La Nazione del Popolo”, anno III, n. 13, 16 gennaio 1946, prima pagina.

Ragghianti L., *Precisazioni di Ragghianti*, in “La Nazione del Popolo”, anno III, n. 19, 28 gennaio 1946, prima pagina.

Siviero R., *Chiarimenti di Siviero*, in “La Nazione del popolo”, anno III, n. 32, 7 febbraio 1946, prima pagina.

Antiquariato e collaborazionismo. Scandali che il pubblico deve ignorare, in “La Nazione del Popolo”, anno III, n. 43, 20 febbraio 1946.

Il Ventura fermato dalla polizia alleata, in “La Nazione del Popolo”, anno III, n. 47, 24 febbraio 1946, p. 2.

L’antiquario Ventura tornato in libertà, in “La Nazione del Popolo”, anno III, n. 49, 27 febbraio 1946, p. 2.

Eugenio Ventura arrestato dalle autorità militari francesi, in “La Nazione del Popolo”, anno III, n. 54, 5 marzo 1946, p. 2.

Una misura sbagliata, in “La Nazione del Popolo”, anno III, n. 56, 7 marzo 1946.

Hitler ricattava Mussolini con le opere d'arte asportate, in “L'Indipendente”, anno 2, n. 69, 22 marzo 1946, prima pagina.

1946 04 16, *Il Nettuno del Tiepolo è stato trafugato dai nazisti*, in “Il Gazzettino”, 16 aprile 1946, prima pagina.

Le conclusioni della Commissione d'inchiesta sulle sottrazioni e danni al patrimonio Comunale, in “Il Nuovo Corriere”, p. 2.

La prima missione italiana partirà oggi per la Germania, in “La Nazione del Popolo”, anno III, n. 226, 27 settembre 1946, p. 2.

1954

Ritorno in Italia delle opere esportate abusivamente da Goering, in “Il Giornale d'Italia”, 7 aprile 1954, p. 3.

Opere trafugate dai tedeschi restituite all'Italia, in “Paese Sera”, 8 aprile 1954, p. 8.

Restituite dalla Germania all'Italia altre 37 bellissime opere d'arte, in “Giornale d'Italia”, 21 settembre 1954, prima pagina.

1961

La ripresa a Palazzo Pitti delle trattative italo-tedesche per il recupero delle opere d'arte, in “Giornale del mattino”, anno XV, n. 24, 28 gennaio 1961, p. 4.

1963

Ritrovati i due celebri dipinti del Pollaiuolo, in “Giornale del Mattino”, anno XVII, n. 1, 2 gennaio 1963, pp. 1-2.

A.M., *Le fatiche d'Ercole del Pollaiuolo sarebbero state ritrovate in America*, in “La Nazione”, 2 gennaio 1963, prima pagina.

Il ritrovamento dei Pollaiuolo, in “Avanti!”, 3 gennaio 1963, pp. 1 e 7.

Non vogliono restituire i due Pollaiuolo, in “Giornale del Mattino”, anno XVII, n. 2, 3 gennaio 1963, pp. 1 e 12.

Poma R., *Furono nascosti per salvarli dalle bombe*, in “Il Resto del Carlino”, 3 gennaio 1963, p. 7.

Lucchesi V., *I due capolavori del Pollaiuolo debbono essere ridati all'Italia*, in “Il Tempo”, anno XX, n. 2, 3 gennaio 1963, p. 3.

Esposte a Washington le tavole del Pollaiuolo, in “La Nazione”, anno CV, n. 29, 3 gennaio 1963, p. 3.

Geraldini A., *Il giallo dei Pollaiolo*, in “Corriere d'Informazione”, anno XIX, n. 2, 3-4 gennaio 1963, p. 6.

L'Italia rivendica i due Pollaiolo, in “Avanti!”, anno LXVII, 4 gennaio 1963, p. 7.

Si sviluppa la battaglia legale per il recupero dei due Pollaiolo, in “Corriere della Sera”, anno 88, n. 3, 4 gennaio 1963.

Forse danneggiati irreparabilmente i due Pollaiolo, in “Giornale del Mattino”, anno XVII, n. 3, 4 gennaio 1963, pp. 1 e 12.

Baker R., *I due Pollaiolo finiranno alla corte federale americana*, in “Il telegrafo”, anno 87, n. 3, 4 gennaio 1963, p. 3.

Nencini F., *Battaglia legale per il recupero dei due dipinti del Pollaiolo*, in “La Nazione”, anno CV, n. 3, 4 gennaio 1963, p. 7.

Recovered paintings arrive at National Gallery, in “The Washington Post”, 4 gennaio 1963, prima pagina.

L.P., *Il racconto di un testimone oculare. Un reparto delle S.S. trafugò i dipinti del Pollaiolo*, in “Corriere della sera”, 5 gennaio 1963, p. 9.

La missione italiana intende chiedere il sequestro dei due quadri del Pollaiolo, in “Il Messaggero”, anno 85, n. 4, 5 gennaio 1963, p.11.

Aperta la battaglia per i due Pollaiolo, in “il Resto del Carlino”, anno LXXVIII, n. 4, 5 gennaio 1963,

I quadri del Pollaiolo esposti a Washington, in “La Nazione”, 5 gennaio 1963, p. 9.

Memorandum italiano per i due Pollaiolo, in “La Nazione”, 6 gennaio 1963, p.11.

L'Italia chiede per i Pollaiolo l'aiuto del governo americano, in “La Nazione”, 7 gennaio 1963, prima pagina.

U. P., *Sono autentici i due Pollaiolo ma il recupero sarà difficile*, G. M., *Sorvegliati dall'F.B.I. i dipinti del Pollaiolo*, in “La Nazione”, 8 gennaio 1963, pp. 7 e 9.

In fase decisiva l'azione per il recupero dei Pollaiolo, in “Giornale del Mattino”, 9 gennaio 1963, p. 3.

Modesti G., *Il recupero dei Pollaiolo. L'aiuto del governo americano promesso dal ministro della giustizia*, in “La Nazione”, 9 gennaio 1963.

I due Pollaiolo escono dalla banca e vanno in museo, in “Giornale del Mattino”, anno XVII, n. 7, 10 gennaio 1963, prima pagina.

G. M., *I due Pollaiolo trasferiti al museo*, in “La Nazione”, anno CV, n. 8, 10 gennaio 1963, p. 2.

Altre opere d'arte degli Uffizi e di Palazzo Pitti nelle mani dei coniugi Meindl, in “Giornale del Mattino”, 11 gennaio 1963, prima pagina.

G. M., *Complicazioni per il recupero dei due quadri del Pollaiolo*, in “La Nazione”, anno CV, n. 9, 11 gennaio 1963, p. 9.

Forse con i Pollaiolo altre tele rubate dai nazisti, in “Corriere della sera”, 12 gennaio 1963.

G. M., *Saranno esposti al pubblico i due quadri del Pollaiolo*, in “La Nazione”, 13 gennaio 1963, p. 2

Tornano in Italia i Pollaiolo, in “Avanti!”, anno LXVII, n. 12, 15 gennaio 1963, p. 7.

W. L., *I due Pollaiolo restituiti a Firenze e Rivelazioni romanzesche sul recupero dei dipinti del Pollaiolo*, in “Giornale del Mattino”, anno XVII, n. 12, 15 gennaio 1963.

I due quadri del Pollaiolo restituiti dai coniugi Meindl al governo italiano, in “Il Messaggero”, 15 gennaio 1963, p. 11.

Colpo di scena a Los Angeles. Restituiti i due Pollaiolo, in “il Resto del Carlino”, anno LXXVIII, n. 12, 15 gennaio 1963, p. 12.

Ritornano in Italia i dipinti del Pollaiolo, in “Il Tempo”, anno XX, n. 14, 15 gennaio 1963, prima pagina.

G. M., *I due quadri del Pollaiolo torneranno agli Uffizi*, in “La Nazione”, anno CV, n. 12, 15 gennaio 1963.

I Pollaiolo tornano in Italia, in “l’Unità”, anno XL, n. 14, 15 gennaio 1963, prima pagina.

K. M., *I Meindl pronti a collaborare al recupero di altri quadri rubati*, in “Nazione Sera”, anno XI, n. 12, 15 gennaio 1963.

Tomei S., *L’arrivo a Washington e Esposti a Los Angeles i Pollaiolo recuperati*, in “Giornale del Mattino”, anno XVII, n. 13, 16 gennaio 1963, p. 3.

G. M., *I due Pollaiolo ancora in pericolo?*, in “La Nazione”, anno CV, n. 13, 16 gennaio 1963, p. 9.

I coniugi Meindl incassano il colpo, in “Avanti!”, anno LXVII, n. 14, 17 gennaio 1963, p. 5.

Una storia poco credibile sui “passaggi” tedeschi dei Pollaiolo, in “Corriere della Sera”, anno 88, n. 12, 17 gennaio 1963.

Finalmente ce ne siamo liberati e Racconta come venne in possesso dei due dipinti del Pollaiolo, in “Il Paese”, anno XVI, n. 14, 17 gennaio 1963.

Mi hanno ringraziato con 12 rose, in “l’Unità”, anno XL, n. 16, 17 gennaio 1963, p.11.

I quadri recuperati, in “La Nazione”, anno CV, n. 18, 22 gennaio 1963, p. 9.

Esposte a Washington le tavole del Pollaiolo, in “La Nazione”, anno CV, n. 29, 3 febbraio 1963, p. 3.

I quadri del Pollaiolo esposti a Washington, in “La Nazione”, anno CV, n. 30, 5 febbraio 1963.

G. M., *I due Pollaiolo esposti a New York*, in “La Nazione”, 12 febbraio 1963.

Agli Uffizi i due Pollaiolo alla fine della settimana, in “Nazione Sera”, 12 febbraio 1963, p. 3.

Scortati dall'Interpool tornano i due "Pollaiolo", partono oggi da New York a bordo del transatlantico America, in "l'Unità", anno XL, n. 44, 14 febbraio 1963, p. 4.

Calamai F., *I due Pollaiolo a Firenze venerdì prossimo*, in "Avanti!", anno LXVII, n. 40, 16 febbraio 1963.

Pavissich M., *Dopo il recupero dei due Pollaiolo in America cinque dipinti degli Uffizi e di Palazzo Pitti ritrovati in Germania*, Lattes W., *Quali sono le opere ancora non recuperate*, in "Il Giornale del Mattino", 19 febbraio 1963, p. 8.

Forni L., *Altri cinque capolavori degli Uffizi rintracciati a Monaco di Baviera*, in "La Nazione", 19 febbraio 1963, p. 11.

Brunelli V., *Tornano all' Italia i quadri trafugati dai nazisti a Firenze*, in "Corriere della Sera", anno 88, n. 38, 20 febbraio 1963, p. 3.

La consegna dei capolavori ritrovati, in "Giornale del Mattino", 20 febbraio 1963, prima pagina.

Forni L., *Tornano a Firenze i capolavori*, in "il Resto del Carlino", anno LXXVIII, n. 43, 20 febbraio 1963, p.10.

I cinque quadri ritrovati a Monaco tornano oggi a Firenze da Bonn, in "La Nazione", 20 febbraio 1963, prima pagina.

M. C., *Bonn restituisce al governo italiano i cinque quadri trovati in Baviera*, in "La Stampa", anno 97, n. 43, 20 febbraio 1963, prima pagina.

Nencini F., *Sono tornati agli Uffizi*, in "Nazione Sera", anno XI, n. 43, 20 febbraio 1963, prima pagina.

A Firenze i dipinti trafugati dai tedeschi, in "Corriere della Sera", anno 88, n. 39, 21 febbraio 1963.

Ritorno-lampo a Firenze dei 5 quadri recuperati, in anno XVII, n. 44, "Giornale del Mattino", 21 febbraio 1963, prima pagina.

Poma R., *Sono ritornate a Firenze le cinque tele degli Uffizi*, in "Il Resto del Carlino", anno LXXVIII, n. 44, 21 febbraio 1963, p. 7.

G. C., *Sono tornati agli Uffizi i quadri trafugati dalle SS*, in "La Stampa", anno 97, n. 44, 21 febbraio 1963, p. 3.

Stamane a Firenze i due Pollaiolo, in "Avanti!", anno LXVII, n. 45, 22 febbraio 1963, p. 5.

Arrivano a Firenze anche i due Pollaiolo, in "Giornale del Mattino", anno XVII, n. 45, 22 febbraio 1963.

Rientrano oggi i due Pollaiolo, in "l' Unità", anno XL, n. 52, 22 febbraio 1963, p. 4.

L. F., *Un altro ritorno stamani a Firenze e Si riuniscono dopo le peripezie della guerra i grandi capolavori trafugati*, in "La Nazione", anno CV, n. 45, 22 febbraio 1963, pp. 1 e 7.

F. N., *Arrivati a Firenze i quadri del Pollaiuolo, Di nuovo a Firenze i due Pollaiuolo dopo 19 anni di avventuroso esilio*, in “Nazione Sera”, 22 febbraio 1963.

Calamai F., *Come un romanzo giallo il recupero dei Pollaiuolo. Il Ministro Siviero racconta la vicenda del ritrovamento. Oggi la cerimonia a Palazzo Vecchio*, in “Avanti!”, 23 febbraio 1963, pp. 1 e 5.

L. P., *I capolavori del Pollaiuolo sono tornati agli Uffizi*, in “Corriere della sera”, 23 febbraio 1963, p. 9.

Lattes W., *Due miliardi in 40 centimetri quadrati; Questi non sono ancora stati recuperati; Il racconto di Siviero*, in “Giornale del mattino”, 23 febbraio 1963, p. 3.

Poma R., *Tornati dall'esilio, Restituiti a Firenze i due quadri del Pollaiuolo*, in “Il Resto del Carlino”, 23 febbraio 1963, p. 7.

Batini G., *Tornati i due Pollaiuolo a Firenze. Altri quadri sarebbero in America*, Nencini F., *Commozione agli Uffizi*, in “La Nazione”, anno CV, n. 46, 23 febbraio 1963, p. 7.

G.C., *I due Pollaiuolo tornati a Firenze dopo diciannove anni di peripezie*, in “La Stampa”, 23 febbraio 1963, p. 5.

Lazzerini M., *I Pollaiuolo a Firenze. Tornano l'Ercole e l'Idra*, in “L'Unità”, 23 febbraio 1963, p. 3.

Quadri recuperati cerimonia ufficiale, in “Nazione Sera”, 23 febbraio 1963.

Sono ancora in America molti quadri trafugati, La cerimonia a Palazzo Vecchio e Queste le opere ancora mancanti dai musei fiorentini, in “Avanti!”, anno LXVII, n. 47, 24 febbraio 1963, p. 4.

Lattes W., *Il ritorno dei capolavori*, in “Giornale del Mattino”, 24 febbraio 1963, pp. 1 e 14.

R. P. *Solenne riconsegna dei sette quadri a Firenze*, in “il Resto del Carlino”, anno LXXVIII, n. 47, 24 febbraio 1963, p. 7.

I Pollaiuolo riconsegnati alla città, in “L'Unità”, anno XL, n. 54, 24 febbraio 1963, p. 6.

Gattai R., *Firenze festeggia il ritorno dei sette capolavori ritrovati*, in “La Nazione”, anno CV, n. 47, 24 febbraio 1963, p. 3.

La solenne restituzione dei sette quadri agli Uffizi, in “La Stampa”, 24 febbraio 1963, p. 5.

Rintracciati tre dipinti trafugati dai tedeschi, in “Giornale del Mattino”, anno XVII, n. 217, 13 settembre 1963, pp. 1 e 12.

N. G., *Tre capolavori della Palatina ritrovati dalla Missione Siviero*, in “La Nazione”, 13 settembre 1963, p. 7.

1964

Siviero R., *La riforma della legge sulle Belle Arti: il testo del 1909 e le modifiche apportate nel 1939. Si grida allo scandalo. Il caso della Pietà Rondanini. Un catalogo unico per le opere d'arte*, in, "Avanti!", 22 febbraio 1964, p. 3.

Siviero R., *Centinaia di capolavori in giro per il mondo*, in "Avanti!", 1 marzo 1964, p. 3.

Siviero R., *Indispensabile l'apporto dei funzionari delle Belle Arti*, in "Avanti!", 21 marzo 1963.

1984

Tieri D., *Il Discobolo torna a Roma dopo trent'anni di esilio*, in "Il Tempo", 15 febbraio 1984, p. 8.

A.4. Biografia breve di Rodolfo Siviero

Rodolfo Siviero nasce a Guardistallo (Pisa) il 24 dicembre 1911 da Giovanni Siviero e Caterina Bulgarini. Nel 1913, a Ponsacco, nasce la sorella Imelde. Il padre Giovanni, sottoufficiale dei Carabinieri, nel 1924 viene trasferito a Firenze, portando con sé la famiglia. In quell'anno Rodolfo tenta l'accesso alla terza ginnasio del liceo Michelangelo, ma con risultati negativi. Nell'anno scolastico 1924-25 risulta iscritto alla prima ginnasio del liceo Galileo Galilei. Nel 1928 tenta di nuovo l'inserimento al primo anno del liceo Michelangelo, ancora senza successo. Pertanto non consegue mai il diploma presso una scuola pubblica. Lo farà forse presso un istituto privato o da autodidatta. Nonostante ciò, dopo l'anno di leva, nel 1931, Siviero frequenta i corsi di Letteratura all'Università di Firenze coltivando il suo interesse per le materie umanistiche. Abita al numero 40 di via Fiesolana. In questi anni si dedica assiduamente alla scrittura, sia privata, nei suoi diari personali, i cui manoscritti sono oggi conservati all'Accademia delle Arti e del Disegno di Firenze, sia pubblica. Si propone come critico artistico-letterario promuovendo i suoi scritti a diversi editori. Il 27 gennaio 1935 il quotidiano *Il Bargello* pubblica il suo articolo *Carlo Hofer al Liceum*. Seguono altri articoli (solo nel 1935 ne firma otto) per la testata di Giovanni Papini e altre: sul *Popolo di Pavia* ripubblica il suo primo articolo de *Il Bargello*; nel 1934 si accosta al *Secolo Sera* di Gastone Gorrieri; il 18 maggio 1935 *L'Avvenire d'Italia* pubblica il testo della conferenza di *Rodolfo Siviero a parte guelfa*. Si rivolge a Galeazzo Ciano per candidarsi addirittura come Ministro, in qualche incarico politico o culturale all'estero, conoscendo sia il francese che il tedesco. Scrive poi ad un professore tedesco per ottenere una cattedra di Letteratura presso la direzione generale degli Italiani all'estero in Germania, presentandosi come scrittore e autore di saggi critici su poeti dell'Ottocento italiano. Il 1935 è anche l'anno di numerosi viaggi a Roma al fine di ampliare la cerchia di conoscenze. Viaggia anche a Milano e non si esclude che ciò corrisponda ai suoi primi approcci col SIM (organizzazione di spionaggio militare italiano in Germania). Inizia ad avere diverse avventure amorose, ma nessuna di queste si trasformerà in un rapporto stabile: Siviero non si sposerà mai.

Nel biennio 1936-1937 forte dell'appoggio di Galeazzo Ciano, allora Ministro degli Esteri, riesce a proporsi concretamente come giornalista all'estero, forse proprio per missioni a scopo propagandistico del regime fascista. Inoltre pubblica: *Pittori tedeschi contro luce Dürer e Altdorfer agli Uffizi* in *Goliardia fascista*, il 26 luglio 1936; *Ritratti romani* in *Il Telegrafo*, il 3 dicembre 1937.

Nel 1936 risulta iscritto al Partito nazionale fascista di Firenze, anche se forse lo era già dal 1929, e tiene un'altra conferenza al Palagio di Parte Guelfa su "La tradizione italiana nella pittura di Ottone

Rosai". Riesce finalmente a pubblicare (i primi tentativi erano cominciati già nel 1933, trattando la pubblicazione con l'editore Olschki e con Papini perché ne scrivesse la prefazione) la sua raccolta di poesie *La Selva Oscura* (Firenze, Le Monnier, 1936), recensita su *Il Nuovo Giornale* il 20 ottobre 1937. Con una borsa di studio in Storia dell'Arte, Siviero nel 1937 parte per la Germania presumibilmente tra le fila del SIM. Rientra in Italia alla fine del 1938, espulso dal governo tedesco. Frequenta il circolo di intellettuali che gravita intorno alla figura del collezionista e critico d'arte Giorgio Castelfranco presso l'abitazione di questi, il villino di Lungarno Serristori.

Nel 1940 ha i primi contatti con movimenti antifascisti. Si impegna nelle prime azioni di sabotaggio nei confronti di acquisti illegali di opere d'arte che Hitler e Goering stavano facendo in Italia. Conosce lo scultore Antonio Berti e il pittore Giorgio De Chirico del quale acquista alcuni disegni, rimasti invenduti ad una mostra del 1942, dando così avvio alla propria collezione d'arte.

Nel marzo 1944 Siviero scrive un memoriale su Bruno Bècchi, giovane artista, suo amico, morto nell'agosto di quell'anno. Siviero è catturato dalle S.S. nello stesso marzo e condotto a Villa Triste, dove rimane fino al 14 giugno. Viene torturato, finché non riesce a scappare, nascondendosi nell'Ospedale di Orbatello e poi presso la casa del dottor Mario Gallinaro in Via degli Alfani. Si allontana da Firenze e vi fa ritorno solo al momento della liberazione. Il soprintendente Giovanni Poggi lo aiuta a passare le linee e a metterlo in contatto con i partigiani che gli permettono di proseguire verso Grosseto. Il lavoro di Siviero con i partigiani antifascisti prosegue; nasce un'attività clandestina che emerge in azioni di spionaggio; dal luglio 1944 è attiva a Firenze una sua organizzazione per il recupero delle opere d'arte. Alla fine del mese Siviero è a Roma, dove è attivo il centro di protezione della *Monuments Fine Arts and Archives (MFAA) Section*, con cui Siviero collabora, passando informazioni sulle opere trafugate dai tedeschi. Secondo quanto da Siviero stesso riportato, il gruppo intercetta informative tedesche sulle imminenti razzie ai depositi di opere nelle campagne toscane. Da luglio a settembre Rodolfo conteggia trentadue autocarri pieni di opere d'arte trafugate dai territori toscani. Nel mese di settembre la famiglia Siviero si trasferisce nel villino di Lungarno Serristori, acquistando ai Castelfranco l'appartamento al piano superiore e parte del seminterrato. Alla morte di Matilde Castelfranco, avvenuta nel 1961, Rodolfo acquisterà l'intera palazzina. Nel novembre '44 il Comando alleato indaga su di lui.

Dal Comando alleato, l'ammiraglio Stone, nel marzo 1945, segnala la necessità di designare un ispettore tecnico che collabori con il nucleo capitanato da Siviero. Così, nell'aprile 1945 l'allora Ministro della Pubblica Istruzione, Vincenzo Arangio-Ruiz, incarica Lionello Venturi di dirigere una commissione per la conservazione e il recupero dei beni trafugati durante la guerra. Dal 14 dello stesso mese si attesta l'esistenza di un ufficio recuperi di Siviero a Firenze dipendente dal Ministero della Guerra, ma solo dal 16 maggio se ne ha la ratifica ufficiale. Lo stesso giorno dal Comando

generale si comunica ai centri di controspionaggio e al vicecapo del Comando alleato, il capitano Wright, che Siviero è a capo di questo ufficio, con il compito di ricercare e recuperare il materiale artistico trafugato. Il 17 maggio Venturi annuncia il ritrovamento dei depositi di Campo Tures e di San Leonardo di Passiria contenenti le opere provenienti da Firenze e Napoli; il 21 luglio emergono dalle saline di Altausse i capolavori trafugati da Montecassino. Forse a causa delle diffidenze nutrite da parte del Comando angloamericano operante in Germania nei confronti della sua Commissione, Venturi si dimette il 26 luglio. Il 10 agosto 1945 vengono scoperti nel Convento di San Marco e confiscati dai carabinieri nove quadri di impressionisti francesi scambiati dall'antiquario Ventura di Firenze col maresciallo Goering in cambio di un gruppo di opere del rinascimento italiano. Nel mese di settembre lo storico dell'arte Carlo Ludovico Ragghianti è nominato sottosegretario alle Belle Arti e allo Spettacolo. Egli scrive immediatamente all'allora presidente del Consiglio, Ferruccio Parri, proponendo la chiusura dell'ufficio recuperi di Siviero, criticando la sua fallimentare attività e il fatto di essere usato ad oltrepassare i limiti delle competenze a lui affidate. Il 2 ottobre l'ammiraglio Stone, alto commissario americano in Italia, scrive a sua volta a Parri difendendo l'attività di Siviero, ma il Presidente del Consiglio, il 7 dicembre 1945, chiede l'allontanamento di Siviero dall'ufficio recuperi. Il Ministro della Pubblica Istruzione Vincenzo Arangio-Ruiz interviene nella vicenda rispondendo in piena conformità alle richieste del commissario americano in una dichiarazione del 14 novembre 1945. Il 20 marzo 1946 Siviero restituisce al governo francese i nove dipinti impressionisti, il cui ritrovamento aveva scatenato tutta la polemica, ottenendo il suo primo successo a livello internazionale.

Il 12 aprile 1946⁴⁶ l'ufficio interministeriale per il recupero delle opere d'arte e del materiale bibliografico trafugati durante la guerra viene istituzionalizzato di concerto tra i Ministeri degli Esteri, della Giustizia, della Difesa e del Tesoro. Siviero ne è nominato responsabile. Il 19 luglio di quell'anno l'ambasciata americana scrive al governo italiano per conto di quello tedesco chiedendo l'invio di una delegazione a Francoforte con un capo missione. L'11 agosto successivo Siviero è riconosciuto in questa qualità dalle autorità americane. Così a fine settembre la prima delegazione italiana in Germania parte alla volta di Francoforte, perché si occupi delle restituzioni. Nel mese di ottobre, il Presidente del Consiglio dei ministri Alcide De Gasperi nomina Siviero Ministro plenipotenziario. Il 7 agosto 1947 rientrano in Italia dalla Germania le opere d'arte dei musei di Napoli, Firenze e Venezia. Il giorno 13 fanno la loro entrata trionfale a Roma. Tra il novembre 1947 e il giugno 1948 alla Farnesina si tiene una mostra delle opere recuperate. Nell'agosto del 1948 sono recuperati altri trentanove capolavori. Il 15 novembre dello stesso anno è la volta del *Discobolo Lancellotti*, che verrà esposto alla Mostra delle opere recuperate tenutasi a Palazzo Venezia nel 1951.

Dopo i primi recuperi si apre in Italia la discussione a proposito di come e dove distribuire i vari capolavori sul territorio italiano. Nel febbraio del 1950 la direzione generale delle arti arriva alla conclusione che i beni recuperati debbano essere spartiti tra le varie città: la condizione tedesca per i rimpatri dei beni esportati dal 1936 al 1945, accolta dall'Italia (legge 77/1950, art. 1), è che le opere divengano proprietà pubblica e non siano invece restituite ai privati che le cedettero ai tedeschi. Nonostante ciò la vedova Ventura, proprio nel 1950 fa istanza alla direzione generale perché le opere che il marito scambiò con Goering, adesso custodite presso i depositi alleati, tornino in suo possesso. L'istanza sarà rigettata. L'11 ottobre dello stesso anno si apre a Palazzo Venezia a Roma un'altra mostra dei capolavori riportati in Italia dalla missione Siviero, che infatti cura il catalogo e le schede delle opere. La mostra si sposta poi a Firenze, in Palazzo Vecchio e le opere rimangono in custodia al municipio di Firenze fino al 1952, quando, il 15 giugno verrà aperta un'altra esposizione.

Nel biennio 1951 - 1952, si discute circa la nomina di Siviero a direttore generale di IV grado, ma nonostante i successi riportati, non gli verrà mai conferita. In una seduta del Senato del 29 ottobre si discute circa l'inadeguata concorrenza del servizio recuperi con il lavoro svolto dagli organi di tutela istituzionali delle Belle Arti. La durata del suo incarico rimane sempre biennale, nella totale incertezza e precarietà dovute all'opinione che la classe politica nutre nei confronti del suo operato. Il 27 febbraio 1953, dopo lunghe trattative, si giunge all'accordo Adenauer-De Gasperi. Ciò comporta la creazione di due delegazioni così da pattuire e pianificare il programma di restituzione delle opere sottratte all'Italia durante la guerra. A capo delle due delegazioni si hanno da una parte Friedrich Janz e dall'altra Rodolfo Siviero. Dal 1953, quindi, l'ufficio recuperi diventa delegazione italiana per le restituzioni. I vertici si tengono a Bonn (ottobre 1953), Perugia (gennaio 1954), Monaco (marzo 1954) e a Baden Baden (settembre 1954). Il 16 dicembre 1953 si firma il primo accordo: quaranta capolavori sono restituiti e rientrano in territorio italiano, anche se un nucleo di importanti pezzi viene erroneamente consegnato alla Jugoslavia. Nell'aprile 1954 un altro importante nucleo di opere fa ritorno in Italia. Il 2 giugno Siviero riceve una medaglia d'oro come benemerito della cultura e dell'arte. L'8 settembre, in seguito alle lunghe trattative di Baden Baden sono restituite dalla Germania all'Italia altre 37 opere d'arte. Subito dopo Siviero parte per una missione in Russia con lo scopo di recuperare quella parte di capolavori italiani trafugati al nostro Paese durante l'occupazione nazista e trasferiti nella parte orientale della Germania.

Le trattative con la Germania vanno avanti e le due delegazioni si incontrano un'ultima volta il 29 aprile 1959, con esiti tutt'altro che positivi. Nonostante ciò, il lavoro di Siviero prosegue. Nel 1959 recupera il mosaico di Giunio Basso. Si tratta di un frammento in *opus sectile* proveniente dalla

Basilica romana di Giunio Basso, che si trova in Svizzera insieme ad una collezione di pezzi di età greco-romana.

Nel marzo del 1960 Antonio Segni è Ministro degli Esteri. In quel frangente l'ambasciatore a Bonn, Pietro Quaroni, consultata la direzione generale, stabilisce di proporre alla Germania di restituire un solo ultimo dipinto e di chiudere le trattative per le restituzioni. Si scatena l'indignazione generale, non solo da parte di Siviero. In una seduta del 9 dicembre il Consiglio superiore delle Antichità e Belle Arti, verbalizza la risibilità della proposta avanzata dagli Esteri e auspica che l'ufficio di Siviero continui ed intensifichi le indagini volte a rintracciare e recuperare le opere d'arte.

Nel giugno 1961 a Siviero viene consegnata la medaglia dell'Accademia dei Lincei: è così insignito di un titolo ufficiale da parte di una delle istituzioni culturali più autorevoli del Paese. Malgrado l'importante riconoscimento pubblico il Ministro Segni lo accusa di trattenere indebitamente nel suo ufficio in via degli Astalli a Roma le opere recuperate e lì tenute in consegna, inoltre gli rimprovera di essere inattivo, come ufficio recuperi, almeno dal 1957. Segue una relazione dettagliata da parte di Siviero dove illustra tutta l'attività del suo ufficio, di quello che ha fatto e di quello che non ha fatto (Siviero si prende anche dei meriti non suoi), pur di salvare il proprio ufficio dalla chiusura. Inizia un dialogo con Segni e l'ufficio può riprendere la sua attività. La serie sfortunata di eventi di quel periodo si conclude con la morte della madre di Siviero il 3 dicembre 1961.

Il 1963 si apre con un grande successo: il recupero delle due tavolette con *Le Fatiche di Ercole* del Pollaiuolo, degli Uffizi. Trafugate e trasportate con altre opere verso l'Alto Adige, durante il tragitto se ne perse le tracce. Riemergono a Pasadena (Los Angeles) tra le proprietà dei coniugi Meindl. L'avviso lo dà il restauratore a cui i due coniugi avevano affidate le due piccole tavole. Segue una lunga vicenda legale, che si risolve a favore del governo italiano, appoggiato da quello americano, che ottiene la restituzione delle opere. Prima di rientrare in Italia ed essere riconsegnate alla Galleria degli Uffizi nel 1975, i due dipinti sono esposti a Los Angeles, Washington e New York, infine sottoposti ad un lungo intervento di restauro. La scoperta dei due Pollaiuolo a Los Angeles apre la strada al recupero di altri cinque dipinti ritrovati in Germania, a Monaco di Baviera. Tra queste opere trafugate alla fine del giugno 1944, vi sono *Ritratto di Giovane* di Lorenzo di Credi e la *Deposizione* del Bronzino. Durante il mese di febbraio Bonn restituisce all'Italia i cinque dipinti, che fanno ritorno anch'essi agli Uffizi. Il 1963 prosegue con l'incarico, affidato a Siviero dal rettore dell'Università di Cagliari, di coordinare un progetto che prevede la realizzazione e installazione di quattro sculture nell'atrio della sede d'ateneo. Quattro artisti toscani, Moschi, Berti, Bini e Catarzi, sono incaricati di realizzare le quattro sculture in bronzo raffiguranti le allegorie delle principali discipline studiate presso l'Università del capoluogo sardo: medicina, filosofia, giurisprudenza e scienza. Nel luglio del '65, l'Università di Cagliari conferirà a Siviero una laurea *honoris causa* in

Lettere. Nel settembre del '63 Siviero rintraccia altri tre dipinti, due localizzati nello Stato della California, la *Madonna col Bambino* di Van Dyck e la *Crocefissione* attribuita al Bronzino, l'altro, i *Fiori* di Van Huysum, si trova in Svizzera.

Il 4 novembre 1966 l'alluvione di Firenze provoca gravi danni anche alla villetta di Siviero che si affaccia proprio sull'Arno. In quel tragico evento Siviero perde gran parte dei libri e dei documenti custoditi nella biblioteca. Tra il 1966 e il 1967 Siviero concretizza la sua aspirazione politica. Con alcuni amici, ex-partigiani e colleghi, egli fonda il Partito europeo. Il progetto, mai andato realmente in porto, è però pensato in ogni suo minimo dettaglio. Il 1968 è l'anno del celebre recupero dell'*Efebo* di Selinunte, che rubato dalla mafia dal municipio di Castelvetro nel 1962, è stato condotto negli Stati Uniti, in Svizzera e poi di nuovo in Sicilia. Nascosto a Gibellina, i malviventi chiedono un riscatto al comune di Castelvetro in cambio della restituzione del bronzo magno-greco. Siviero interviene organizzando un incontro con i ladri a Foligno dopo aver raggiunto un finto accordo economico. La consegna in realtà si trasforma in uno scontro a fuoco, per fortuna senza né danni né vittime. L'*Efebo* è portato a Roma il 13 marzo e consegnato alla custodia del direttore delle Belle Arti. Nell'aprile dello stesso anno il comune di Castelvetro dichiara Rodolfo cittadino onorario.

Il 3 gennaio 1971 muore Giovanni, il padre di Siviero. Il 20 marzo Siviero è eletto Direttore dell'Accademia di Belle Arti e del Disegno di Firenze. Il 29 ottobre di quell'anno si tiene, proprio all'Accademia, il convegno sul recupero delle opere d'arte. Siviero spera che illustri colleghi come Argan, Pallottino e Bianchi Bandinelli, appoggino l'iniziativa di organizzare un ufficio internazionale in esecuzione della Convenzione dell'Unesco. Così nel 1976 fonderà una Commissione per la difesa e la conservazione dei monumenti, delle opere d'arte e delle bellezze naturali. L'iniziativa non trova molto ascolto, ma in collaborazione con l'appena nato Fondo Ambiente Italiano, pone l'attenzione su azioni a volte non proprio idonee alla protezione dei beni artistici del nostro Paese.

Nel 1969 è rubata la *Natività* di Caravaggio dall'Oratorio di San Lorenzo a Palermo. Siviero la cerca ma senza esiti fortunati. Gli anni '70 sono attraversati da numerosi episodi di furti di questo genere. Quello più eclatante che riguarda Siviero è il furto, insieme alla *Madonna con Bambino* di Masaccio, del *Ritratto di uomo* Memling, che egli aveva già recuperato nel 1948. L'opera era stata comprata da Hitler grazie alla soppressione, voluta da Mussolini, del vincolo del Ministero. Una volta recuperata, in seguito alla mostra del 1952 a Palazzo Vecchio, esso vi rimase esposta per diverso tempo, fino a che venne nuovamente rubata. Siviero la recupererà una seconda volta nel 1973. Il 10 dicembre 1972 scompare la *Pala Castelfranco* di Giorgione, ritrovata qualche settimana successiva in un casolare. Nel 1973 viene rubata una croce tardogotica di proporzioni monumentali

in lamina d'argento e smalti dalla chiesa di Santa Maria a Visso. L'opera è recuperata nel maggio del 1975. La notte fra il 5 e il 6 febbraio di quell'anno è la volta del furto della *Flagellazione* e della *Madonna di Senigallia* di Piero della Francesca, insieme alla *Mutua* di Raffello. Essi riemergono il 22 marzo dell'anno successivo a Locarno.

Nel 1976 Siviero recupera due tele del Tintoretto e il *Sileno pompeiano*, ancora prede di guerra, anche se il 25 giugno 1975 la Germania informa con una nota verbale il Ministero degli Esteri italiano che considera scaduto l'accordo De Gasperi – Adenauer firmato nel febbraio del 1953 e con esso anche il protocollo di Baden Baden, per il quale Siviero si era tanto battuto.

Durante i suoi ultimi anni di vita, Siviero si dedica all'attività di Direttore dell'Accademia, circondandosi di artisti ed intellettuali e promuovendo attività artistiche e culturali. Nel 1976 inizia a progettare quello che egli avrebbe voluto diventasse il museo delle opere d'arte recuperate, ma che si concretizzerà, solo dopo la sua morte, in una mostra temporanea a Palazzo Vecchio. Nel 1979 organizza una mostra monografica di Giacomo Manzù a Firenze. Mentre cerca di organizzare la donazione dei beni da lui raccolti, collezionati negli anni e custoditi nella palazzina di Lungarno Serristori, il 25 maggio del 1982 i carabinieri del nucleo di Tutela del Patrimonio Culturale (TPC istituito nel 1969) gli comunicano un avviso di reato per esportazione abusiva di opere d'arte e usurpazione di pubbliche funzioni. Sempre nello stesso anno, un altro smacco: il Ministero dei Beni Culturali stabilisce che i duecento dipinti, che dovevano costituire la collezione del museo di opere d'arte recuperate, vengano condotti a Roma dove si possano inventariare. Intervengono le autorità cittadine e il trasferimento è sospeso. A febbraio del 1983 l'apertura del museo è stabilita, ma la morte di Siviero, sopraggiunta il 26 ottobre di quello stesso anno per un tumore dopo alcuni mesi di ricovero all'ospedale fiorentino di Torregalli, arresta definitivamente la realizzazione del museo. Le esequie si tengono il 28 ottobre nella Cappella dei Pittori della Basilica della SS. Annunziata a Firenze, mentre il Paese lo saluta il giorno successivo nella Basilica di Santa Maria Novella. La sua delegazione per le restituzioni è sciolta nel 1987. La sorella, che occupava il piano superiore della palazzina, muore nel 1991. Dal 1998 Casa Siviero diventa un museo aperto al pubblico, per lascito testamentario dello stesso Siviero alla Regione Toscana.

Bibliografia

- AA. VV., *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1979
- AA. VV., *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904 – 1974)*, Bononia University Press, Bologna, 2007
- AA. VV., *Dizionario della Resistenza*, Torino, Einaudi, 2000
- AA. VV., *Esercito e città dall'unità agli anni Trenta. Atti del Convegno di studi, Perugia [ma Spoleto], 11-14 maggio 1988*, Roma, Ministero per i beni culturali e ambientali, Ufficio centrale per i beni archivistici, 1989
- AA. VV., *Guida d'Italia del Touring Club Italiano*, II ed., 1925
- AA. VV., *Il ritorno all'ordine 1938 – L'immagine di Firenze per la visita del Fuhrer*, catalogo della mostra, Palazzo Strozzi, 25 settembre - 31 ottobre 2012, Firenze, 2012
- AA. VV., *La difesa delle bellezze naturali in Italia*, Roma, 1923
- AA. VV., *La Legislazione antiebraica in Italia e in Europa. Atti del Convegno nel cinquantenario delle leggi razziali (Roma, 17-18 ottobre 1988)*, Camera dei Deputati, Roma, 1989
- AA. VV., *La tutela tricolore: i custodi dell'identità culturale*, Catalogo della Mostra, Gallerie degli Uffizi, 20 dicembre 2016 – 14 febbraio 2017, Firenze, Sillabe, 2016
- AA. VV., *Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico*, Maretti editore, 2001-
- AA. VV., *The Transfer of Jewish-owned Cultural Objects in the Alpe Adria Region*, proceedings of the international workshop, Lucca 18 – 19 settembre 2017, in "Memofonte", n. 22, Firenze, 2019
- Accorsi E., a cura di, *Arte e fotografie negli archivi di Giorgio Castelfranco e Rodolfo Siviero*, Catalogo della mostra, 21 gennaio – 28 febbraio 2017, Firenze, Museo Casa Siviero, Firenze, Giunta Regione Toscana, 2017
- American Commission For The Protection and Salvage of Artistic Monuments, *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, Washington 1946
- Anderson J., *La vita di Giovanni Morelli nell'Italia del Risorgimento*, Officina Libraria, 2019
- Andrae F., *La Wehrmacht in Italia. La guerra delle forze armate tedesche contro la popolazione civile, 1943-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1997
- Andrea G., *Le riparazioni di guerra nel diritto internazionale*, CEDAM, Padova, 2003
- Arendt H., *Le origini del totalitarismo*, Milano, Edizioni di Comunità, 1991
- Armbruster Th., *Rückerstattung der Nazi-Beute. Die Suche, Bergung und Restitution von Kulturgütern durch die westlichen Alliierten nach dem Zweiten Weltkrieg*, Berlin, De Gruyter, 2008

Assini N., Cordini G., *I beni culturali e paesaggistici. Diritto interno, comunitario comparato e internazionale*, Padova, Cedam, 2006

Azéma J. P., *Jean Moulin: le politique, le rebelle, le résistant*, Parigi, Perrin, 2003

Babelon J-P., Chastel A., *La notion de patrimoine*, Parigi, Lévi, 1994

Baiardi M., Cecconi A., Sorri S., *La tela di Sonia. Affetti, famiglie, arte nelle memorie di una maestra ebrea*, Firenze, Giuntina, 2017

Baldacci V., *Il sistema dei Beni culturali in Italia. Valorizzazione, progettazione e comunicazione culturale*, Giunti Editore, 2004

Baldoli C., Knapp A., Overy R., *Bombing, states and people in Western Europe 1940 – 1945*, Londra, Continuum, 2011

Balzani R., *Per le antichità e le belle arti. La legge n. 364 del 20 giugno 1909 e l'età giolittiana*, Bologna, Il Mulino, 2003

Banti A., *L'età contemporanea*, Vol. 2, Roma-Bari, Laterza, 2012

Barkai A., *From Boycott to Annihilation. The Economic Struggle of German Jews, 1933-1945*, pubblicato per Brandeis University Press dalla University Press of New England, Hanovre - Londres, 1989

Barron S., Guenther P. W., a cura di, *“Degenerate art” The fate of the Avant-garde in Nazi Germany*, New York, H.N. Abrams, 1991

Battaglia R., *Storia della Resistenza italiana. 8 settembre 1943-25 aprile 1945*, Torino, Nuova edizione Giulio Einaudi editore, 1964

Battaglia R., Garritano G., *Breve storia della Resistenza italiana*, Roma, Editori Riuniti, 1997

Battini M., Pezzino P., *Guerra ai civili. Occupazione tedesca e politica del massacro. Toscana 1944*, Venezia, Marsilio, 1997

Bazin G., *Souvenirs de l'exode du Louvre, 1940-1945*, Paris, Somogy, 1992

Bencivenni M., Dalla Negra R., Grifoni P., *Monumenti e istituzioni. Parte I: La nascita del servizio di tutela dei monumenti in Italia 1860 – 1880*, Firenze, Alinea editrice, 1987

Benvenuti P., Sapienza R., a cura di, *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, Milano, Giuffrè, 2007

Benz W., *L'olocausto*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998

Bertelli L., Mazzei O., a cura di, *Alfonso Rubbiani e la cultura del restauro del suo tempo*, Milano, Franco Angeli editore, 1986

Bertoldi S., *Piazzale Loreto*, Milano, Rizzoli, 2007

Bertone A., Francia L., Giacon D., *Materiali per una storia della catalogazione dei beni culturali in Italia (1861-2004)*, in “Quaderni del Castello Sforzesco di Milano”, n. 3, 2005

Biscioni R., a cura di, *Il dolore, il lutto, la gloria. Rappresentazioni fotografiche della Grande Guerra fra pubblico e privato, 1914-1940*, Milano, F. Angeli, 2019

Bizardel Y., *Sous l'Occupation, souvenirs d'un conservateur de musée*, Paris, Calmann-Lévy, 1964

Black E., *The Transfer Agreement: The Untold Story of the Secret Agreement between the Third Reich and Jewish Palestine*, New York, Mac Millan, 1984

Bocca G., *Storia dell'Italia partigiana*, Milano, Mondadori, 1996

Bonacina G., *Le bombe dell'apocalisse*, Milano, Fabbri, 1973

Borsellino E., Papi F., a cura di, *Maria Vittoria Brugnoli. Storica dell'arte, funzionaria dell'amministrazione dei beni culturali e docente universitaria*, atti della Giornata di studio in ricordo di Maria Vittoria Brugnoli, Roma, Dipartimento di Studi Umanistici, 15 aprile 2015, Roma TrE-Press, 2017

Bosman S., *The National Gallery in Wartime*, London, National Gallery Company, 2008

Bottai G., *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, in *Bollettino d'Arte*, XXXI, III, 10, 1938

Bottai G., *Salvaguardia dei capolavori dell'ingegno in tempo di guerra*, in *Critica d'Arte*, III, 13, febbraio 1938

Bottari F., Pizzicannella F., *I beni culturali e il paesaggio: le leggi, la storia, le responsabilità*, Bologna, Zanichelli, 2007

Bottari F., *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi del più grande agente segreto dell'arte*, Roma, Castelvevchi, 2013

Bouchoux C., *Rose Valland: resistance at the museum*, Laurel Publishing, LLC, 2013

Bouchoux C., «*Si les tableaux pouvaient parler...*»: *Le traitement politique et médiatique des retours d'oeuvres d'art pillées et spoliées par les nazis (France 1945-2008)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013

Boylan P., *Review of the Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict (The Hague Convention of 1954)*, Londra, 1993

Bracher K. D., *La dittatura tedesca. Origini, strutture, conseguenze del nazionalsocialismo*, Bologna, Il Mulino, 1973

Brasca D., *The Nazi plunder in the Alpe Adria (1943-1945): a political contention for the control of the cultural property jewish-owned*, «Studi di Memofonte», 18, 2017

Brayard F., a cura di, *Le Génocide des Juifs entre procès et histoire, 1943-2000*, Bruxelles, Complexe, 2000

Brezzi A., *Poppi 1944. Storia e storie di un paese nella Linea Gotica*, Consiglio Regionale della Toscana, 2018

Brice C., Miccoli G., a cura di, *Les racine chrétiennes de l'antisémitisme politique (fin XIX-XX siècle)*, Roma, Ecole française, 2003

Browning Ch. R., *Procedure Finali. Politica nazista, lavoratori ebrei, assassini tedeschi*, Torino, Einaudi, 2000

Burgio A., *Nel nome della razza. Il razzismo nella storia d'Italia 1870-1945*, Bologna, Il Mulino, 1999

Burleigh M., Wippermann W., *Lo stato razziale. Germania 1933-1945*, Milano, Rizzoli, 1992

Burrin P., *La France à l'heure allemande: 1940-1944*, Parigi, Seuil, 1995

Burrin P., *L'antisemitismo nazista*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004

Caglioti F., De Marchi A., Nova A., a cura di, *I conoscitori tedeschi tra Otto e Novecento*, Milano, Officina Libreria, 2018

Calvano T., Forti M., *Musei e Monumenti in Guerra: 1939 – 1945. Londra, Parigi, Roma, Berlino*, Atti del Convegno Internazionale, Città del Vaticano, 2012, Edizioni Musei Vaticani, 2014

Camera dei Deputati, *La legislazione antiebraica in Italia e in Europa*, Roma, 1989

Camera dei Deputati, *La persecuzione degli ebrei durante il fascismo. Le leggi del 1938*, presentazione di Luciano Violante, Roma, 1998

Carmona M., *Il Louvre. Otto secoli di fasti e misteri*, Milano, Mondadori, 2006

Carletti L., Giometti C., *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Roma, Carocci Editore, 2016

Cartier R., *La seconda guerra mondiale*, Voll. 1-2, Milano, Mondadori, 2014

Casciu S., *Anna Maria Luisa de' Medici elettrice palatina*, Firenze, Bruschi, 1993

Casiello S., Picone R., Romeo E., *Criteri e metodi per la catalogazione dei beni Culturali*, Napoli, CUEN, 1996

Casoni G., *Diario fiorentino. Giugno-agosto 1944*, Polistampa, 2015

Cassou J., *Le Pillage pas les Allemands des œuvres d'arte et des bibliothèques appartenant à des Juifs en France*, Paris, éditions du Centre, 1947

Castellani A., Cavarocchi F. Cecconi A., a cura di, *Giorgio Castelfranco un monument man poco conosciuto*, Catalogo della mostra Firenze, Museo Casa Siviero, 31 gennaio – 31 marzo 2015, Pisa, Pacini Editore, 2015

Cattaruzza M., *L'Italia e il confine orientale*, Bologna, Il Mulino, 2008

Cattaruzza M., Flores M., Levis Sullam S., Traverso E., a cura di, *Storia della Shoa. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, vol. I, Torino, Utet, 2005

Cavalleri G., Giannantoni F., Cereghino M. J., *La fine. Gli ultimi giorni di Mussolini nei documenti dei servizi segreti americani (1945-1946)*, Milano, Garzanti, 2009

- Cavarocchi F., *La propaganda razzista e antisemita di uno “scienziato” fascista: il caso di Lidio Cipriani*, in “Italia contemporanea”, n. 219, giugno 2000
- Cavarocchi F., *Ricerche e restituzioni delle opere d’arte sottratte dai nazisti: il caso italiano (1945-1950)*, in “Il Mulino – Rivisteweb”, fasc. 4, ottobre-dicembre 2018
- Cazzato V., a cura di, *Istituzioni e politiche culturali in Italia negli anni Trenta*, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Roma, 2001
- Cecconi A., a cura di, *Il Leonardo di Giorgio Castelfranco e il culto del genio nel Novecento*, catalogo della Mostra, Firenze, Museo Casa Siviero, 18 maggio – 29 settembre 2019, Giunta Regione Toscana, 2019
- Cecconi A., *Resistere per l’arte. Guerra e patrimonio artistico in Toscana*, Firenze, Edizioni Medicea, 2015
- Ceccuti C., *Un parlamentare fiorentino in età giolittiana: Giovanni Rosadi* in “Rassegna Storica Toscana”, a. XXVII, n. 1, 1981
- Ceschi C., *Teoria e storia del restauro*, Roma, Mario Bulzoni Editore, 1970
- Chassin L., *Storia militare della Seconda Guerra Mondiale*, Firenze, Sansoni, 1964
- Chiodi S., Fedeli G.C., a cura di, *Beni Culturali e conflitti armati, catastrofi naturali e disastri ambientali*, Atti del Convegno, ILIESI CNR, ottobre 2018
- Cipriani A., Curzi V., a cura di, *Storia dell’arte come impegno civile. Scritti in onore di Marisa Dalai Emiliani*, Roma, 2014
- Clark T., *Art and Propaganda in the twentieth century: the political image in the age of mass culture*, New York, Harry N. Abrams, 1997
- Clemen P., a cura di, *Kunstschutz im Kriege. Berichte über den Zustand der Kunstdenkmäler auf den verschiedenen Kriegsschauplatzen und über die deutschen und österreichischen Massnahmen zu ihrer Erhaltung, Rettung und Erforschung, in Verbindung mit Gerhard Bersu et al*, t. 1, *Die Westfront*, Leipzig, Seemann Verlag, 1919
- Coccoli C., *Danni bellici e riparazione dei monumenti italiani nella seconda guerra mondiale: il ruolo degli Alleati (1943-1945)*, Tesi di dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici, Politecnico di Milano, XX ciclo, Relatore: Prof. Arch. Gian Paolo Treccani, Correlatrice: Prof. Arch. Daniela Lamberini
- Coccoli C., *First aid and repair: il ruolo degli alleati nella salvaguardia dei monumenti*, in “Ananke”, gennaio 2011
- Coccoli C., *Monumenti violati*, Firenze, Nardini, 2017

Coccolo F., *La restituzione dei beni culturali nel diritto internazionale dei conflitti armati. Significato della prassi affermatasi in Europa nel secondo dopoguerra e approfondimento del caso italiano*, tesi di laurea, Università Ca' Foscari, a.a. 2014-15

Coen P., a cura di, *Vedere, sentire, comprendere l'altro: Auschwitz 27 gennaio 1945, temi, riflessioni, contesti. Studi sull'arte, l'archeologia ed il museo*, Rubettino Editore, 2012

Collotti E., *Hitler e il nazismo*, Firenze, Giunti, 1994

Collotti E., *Il fascismo e gli ebrei. Le leggi razziali in Italia*, Laterza, Roma-Bari, 2003

Collotti E., *L'Amministrazione tedesca dell'Italia occupata 1943-1945. Studio e documenti*, Milano, Lerici, 1963

Collotti E., *L'Europa nazista. Il progetto di un Nuovo Ordine europeo (1939-1945)*, Firenze, Giunti, 2002

Collotti E., *La Germania nazista*, Torino, Einaudi, 1962

Collotti E., *La Seconda guerra mondiale*, Torino, Loescher, 1973

Collotti E., a cura di, *L'occupazione nazista in Europa*, Roma, Editori Riuniti, 1964

Collotti E., *Nazismo e società tedesca (1933-1945)*, Torino, Loescher, 1982

Collotti E., a cura di, *Razza e fascismo. La persecuzione contro gli ebrei in Toscana (1938-1943)*, Carocci-Regione Toscana, Roma-Firenze, 1999, vol. II

Collotti E., Baiardi M., a cura di, *Shoa e deportazione. Guida bibliografica*, Roma, Carocci editore, 2011

Condemi S., *Dal "decoro et utile" alle "antiche memorie". La tutela dei beni artistici e storici negli antichi Stati italiani*, 1987

Contini G., *La memoria divisa*, Milano, Rizzoli, 1997

Corsini D., Tori A., a cura di, *Quando ritrovo qualcosa di bello... croci, campane e altri oggetti liturgici*, catalogo della mostra, Museo Casa Rodolfo Siviero, Firenze, 28 gennaio – 25 aprile 2012, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, Firenze, 2012

Cœuré S., *La Mèmoire spoliée, Les Archives des Français, butin de guerre nazi puis soviétique*, Paris, Payot, 2007

Corni G., *Breve storia del nazismo (1920-1945)*, Bologna, Il Mulino, 2015

Corni G., *Il sogno del grande spazio. Le politiche d'occupazione nell'Europa nazista*, Roma-Bari, Laterza, 2005

Corti L., *I beni culturali e la loro catalogazione*, Milano, 2003

Curzi V., *Bene culturale e pubblica utilità. Politiche di tutela a Roma tra Ancien Régime e Restaurazione*, Bologna, Minerva Edizioni, 2004

Danigni Brey I., *Salvate Venere! La storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella Seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 2010

De Angelis d'Ossat, *Danni di guerra*, Roma, Danesi Editore, 1952

De Angelis D'Ossat G., *Danni di guerra e restauro dei monumenti*, in *Atti del V Convegno Nazionale di Storia dell'Architettura. Perugia 23 settembre 1948*, Nocchioli, Firenze 1957

De Felice R., *Mussolini l'alleato I. L'Italia in guerra (1940-1943), 2. Crisi e agonia del regime*, Torino, Einaudi, 1996

De Gaulle C., *Memorie di guerra*, Milano, Mondadori, 1959

De Giorgi E., *L'eredità Contini Bonacossi: l'ambiguo rigore del vero*, Milano, Arnoldo Mondadori editore, 1988

De La Pradelle A., *Pour la sauvegarde des chefs-d'oeuvre de l'esprit*, in « Nouvelles Littéraires », giugno 1937

De Lorenzi G., *Ugo Ojetti critico d'arte*, Firenze, Le Lettere 2004

De Luna G., *Il corpo del nemico ucciso. Violenze e morte nella guerra contemporanea*, Torino, Einaudi, 2006

De Maria C., *Amministrare il razzismo: la persecuzione antiebraica in Italia*, in “Storica”, n. 40, Anno XIV, 2008

De Stefani L., Coccoli C., a cura di, *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Venezia, Marsilio Editore, 2011

Deakin F. W., *La brutale amicizia. Mussolini, Hitler e la caduta del fascismo italiano*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1990

Della Loggia E. G., *La morte della patria. La crisi dell'idea di nazione tra Resistenza, antifascismo e Repubblica*, Roma-Bari, Laterza, 1996

Detti T., Gozzini G., *Storia contemporanea II. Il Novecento*, Milano, Mondadori, 2020

Di Benedetto C., Padovani S., a cura di, *Governare l'arte. Scritti per Antonio Paolucci dalle Soprintendenze fiorentine*, Firenze, Giunti, 2008

Domini D., *Corrado Ricci nella cultura italiana tra Otto e Novecento*, in *Studi Romagnoli*, XXXVII, 1986

Dreyfus J. M., *L'Aryanisation économique et la spoliation pendant la Shoah. Une vision européenne*, in “Mémorial de la Shoah. Revue d'Histoire de la Shoah”, n. 186, 2007/1

Dreyfus J. M., Les Archives Diplomatiques, *Le Catalogue Goering*, Paris, Flammarion, 2015

Dupuy M. A. a cura di, *Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoleon*, catalogo dell'esposizione, Reunion des Musees Nationaux, Paris

- Edsel R. M., *The Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves, and the Greatest Treasure Hunt in History*, New York, Center Street, 2009
- Edsel R. M., *Saving Italy: The Race to Rescue a Nation's Treasures from the Nazis*, New York, W. W. Norton & Company, 2014
- Eizenstat S., *Imperfect Justice. Looted Assets, Slave Labor, and the Unfinished Business of World War II*, Public Affairs, 2009
- Ellwood D. W., *L'alleato nemico. La politica dell'occupazione anglo-americana in Italia 1943/1946*, Milano, Feltrinelli, 1977
- Emiliani A., *Una politica dei beni culturali*, Torino 1974
- Emiliani A., *L'innovazione conservativa*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990
- Emiliani A., *Leggi, bandi e provvedimenti per la tutela dei beni artistici e culturali negli antichi Stati italiani 1571-1860*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1996
- Emiliani A., a cura di, *Le opere e i luoghi*, Bologna, Silvana Editoriale, 1997
- Emiliani A., *Le Belle Arti davanti al nuovo secolo: le Soprintendenze, il funzionario tecnico – scientifico e l'opera di Corrado Ricci (1906-1915)*, in Atti dei Convegni dei Lincei, 152, *I Beni Culturali: istituzioni ed economia* (Roma, 20 maggio 1998), Acc. Naz. Lincei, 1999
- Evans R. J., *La nascita del Terzo Reich*, Milano, Mondadori, 2005
- Fadiga M., G., *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante i conflitti*, atti della Conferenza “I Lunedì della Crociera”, Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, 23 novembre 2009, Fondazione Ranieri di Sorbello, 2011
- Falcone N. A., *Il paesaggio italico e la sua difesa. Studio giuridico-estetico*, Firenze, 1914
- Falcone N. A., *Le vicende dei cavalli di San Marco*, in “Il Marzocco”, XX, 26, 27 giugno 1915
- Farinelli P., Monari P., Ministero per i Beni e le attività Culturali, Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici dell'Emilia Romagna, *Dalle 'Cose Di interesse' ai 'beni Culturali'. Ricerche e dibattiti negli uffici Mibac dell'Emilia - Romagna*, Bologna, Minerva soluzioni editoriali srl, 2012
- Fasola C., *Le gallerie di Firenze e la guerra, con l'elenco delle opere d'arte asportate e 30 tavole fuori testo*, Firenze, 1945
- Feliciano H., *Le musée disparu. Enquête sur le pillage des œuvres d'art en France par les nazis*, Parigi, Austral, 1995
- Fiorelli G., *Leggi, Decreti, Ordinanze e provvedimenti generali emanati dai cessati Governi d'Italia per la Conservazione dei Monumenti e le esportazioni delle opere d'arte*, Roma, 1881
- Focarelli C., *On the restitution to Italy of cultural property removed to Germany during the Second World War under the terms of the 1947 Treaty of peace*, «Spoils of War», 4, 1997

- Foot M. R. D, *Resistance*, Londra, Bietback Publishing Ltd, 2016
- Fortino F., Paolini C., *Firenze 1940 – 1943: la protezione del patrimonio artistico dalle offese della guerra aerea*, Firenze, Edizioni Polistampa, 2011
- Franchi E., *Arte in assetto di guerra. Protezione e distruzione del patrimonio artistico a Pisa durante la Seconda guerra mondiale*, Pisa, Edizioni ETS, 2006
- Franchi E., *I Viaggi dell'Assunta. La protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali*, Pisa, Plus – Pisa University Press 2012
- Francioni F., Del Vecchio A., De Caterini P., a cura di, *Protezione internazionale del patrimonio culturale: interessi nazionali e difesa del patrimonio comune della cultura*, Milano, Giuffrè Editore, 2000
- Friedländer S., *La Germania nazista e gli Ebrei. Gli anni della persecuzione: 1933-1939*, Milano, Garzanti, 2004
- Frigo M., *La circolazione internazionale dei beni culturali*, Milano, Giuffrè Editore, 2001
- Frigo M., *La protezione dei beni culturali nel diritto internazionale*, Giuffrè, Milano, 1986
- Fuhrmeister C., *Verlagerungs und Bergungsaktionem in Italien im Zweiten Weltkrieg im Überblick, in Bergung von Kulturgut im Nationalsozialismus: Mythen - Hintergründe - Auswirkungen*, S. Loitfellner, P. Schölnberger, Berlin 2016
- Fuhrmeister C., Griebel J., Klingen S., Peters R. (hrsg.), *Kunsthistoriker im Krieg. Deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943-1945*, Wien-Köln-Weimar, Böhlau, 2012
- Fumaroli M., *Lo stato culturale*, Adelphi, Milano, 1993
- Gagliani D., *Brigate nere*, Torino, Bollani Boringhieri, 1999
- Galassi C., a cura di, *Critica d'arte e tutela in Italia: figure e protagonisti nel secondo dopoguerra*, atti del Convegno del X anniversario della Società italiana di storia della critica d'arte (SISCA), Perugia, 17-19 novembre 2015, Perugia, ed. Aguaplano, 2017
- Ganapini L., *la repubblica delle camicie nere*, Milano, Garzanti, 1999
- Gattini A., *Restitution by Russia of Works of Art Removed from German Territory at the End of the Second World War*, 7 EJIL, 1996
- Gaudenzi B., Swenson A., *Looted Art and Restitution in the Twentieth Century – Towards a Global Perspective*, numero speciale di «Journal of Contemporary History», 3, 2017
- Gentile B., Bianchini F., *I misteri dell'Abbazia: la verità sul tesoro di Montecassino*, Firenze, Le lettere, 2014
- Gentile E., *Il culto del Littorio: la sacralizzazione della politica fascista*, Bari, Laterza, 2005

- Ghibaudi C., *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, catalogo della mostra, Milano, Brera, 10 novembre 2009 – 21 marzo 2010, Milano, Electa, 2009
- Gilbert M., *La grande storia della seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 1990
- Ginoulhiac M., *Giovanni Morelli. La vita*, in “Bergomum”, XXXIV, n. 2, 1940
- Ginzburg C., *Le Juge et l'Historien. Considérations en marge du procès Sofri*, Lagrasse, Verdier, 1997
- Ginzburg C., *Spie. Radici di un paradigma indiziario*, in *Miti, emblemi e spie. Morfologia e storia*, Torino, Einaudi, 1986
- Gioli A., *Monumenti e oggetti d'arte nel Regno d'Italia. Il patrimonio artistico degli enti religiosi soppressi tra riuso, tutela e dispersione. Inventario dei “Beni delle corporazioni religiose” 1860-1890*, Roma, 1997
- Giometti C., a cura di, *Mostre a Firenze 1911-1942. Nuove indagini per un itinerario tra arte e cultura*, Pisa, Edizioni ETS, 2019
- Giuffrida A., *Contributo allo studio della circolazione del beni culturali in ambito nazionale*, Milano, 2008
- Grandi D., De Felice R., a cura di, *25 luglio. Quarant'anni dopo*, Bologna, Il Mulino, 1983
- Grandjean M., *Les réseaux de la coopération intellectuelle. La Société des Nations comme actrice des échanges scientifiques et culturels dans l'entre-deux-guerres*, Lausanne, Université de Lausanne, 2018
- Greco E., a cura di, *Giorgio Castelfranco, La pittura moderna 1860 – 1930*, Firenze, Edifir, 2016
- Greco E., “*La pittura moderna*” (1934) di *Giorgio Castelfranco, fra estetica crociana e pensiero bergsoniano*, in *Storia della critica d'arte*, annuario della S.I.S.C.A., Milano, Scalpendi editore, 2018
- Greco E., Guarducci F., a cura di, *Giorgio Castelfranco da Leonardo a De Chirico. Le carte di un intellettuale ebreo nell'Italia del Fascismo*, Catalogo della mostra, Firenze, Museo Casa Siviero, 25 gennaio – 31 marzo 2014, Firenze, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2014
- Greco E., Guarducci F., Tori A., a cura di, *La Rivista di Firenze: una pagina della cultura toscana del Novecento*, catalogo della mostra, 16 maggio-28 settembre 2015, Firenze, Museo Casa Siviero, Regione Toscana, 2015
- Grisolia F., *La tutela delle cose d'arte*, Roma, Soc. Ed. del Foro Italiano, 1952
- Grossetti E., Matronola M., *Il bombardamento di Montecassino* Pubblicazioni Cassinesi, 1988
- Harrison R., *Heritage. Critical Approaches*, Londra, Routledge, 2013
- Hartt F., *Florentine Art Under Fire*, Princeton, Princeton University Press, 1949

Haskell F., *Storia dell'arte italiana*, X, Torino, 1981

Hilberg R., *Carnefici, vittime, spettatori. La persecuzione degli ebrei (1933-1945)*, Milano, Mondadori, 1994

Hilberg R., *The destruction of the European Jews*, Chicago, Quadrangle Books, 1961

Hillgruber A., *Il duplice tramonto. La frantumazione del "Reich" tedesco e la fine dell'ebraismo europeo*, Bologna, Il Mulino, 1990

Hillgruber A., *Storia della Seconda guerra mondiale. Obiettivi di guerra e strategia delle grandi potenze*, Roma-Bari, Laterza, 1987

Hofacker E.C., *Rückführung illegal verbrachter italienischer Kulturgüter nach dem Ende des 2. Weltkriegs*, Berlin, De Gruyter, 2004

Hoffman M., Kuhn K., *Il mercante d'arte di Hitler*, Roma, Newton Compton, 2016

Howard M., *La guerra e le armi nella storia d'Europa*, Laterza, Bari, 1978

International Museums Office, *Preliminary Draft International Convention for the protection of Historic Building and Works of Art in Time of War*, October 1936

Irving D., *Göring: a biography*, New York, William Morrow, 1989

Isnenghi M., *La tragedia necessaria. Da caporetto all'Otto settembre*, Bologna, Il Mulino, 1999

Istituto Internazionale di Diritto Umanitario, *La protezione internazionale dei beni culturali*, Atti del Convegno di Firenze, 22-24 novembre 1984, Roma, Fondazione Europea Dragòn, 1986

Jäckel E., *La concezione del mondo in Hitler. Progetto di un dominio assoluto*, Milano, Longanesi, 1972

Jayme E., *Antonio Canova, la Repubblica delle arti ed il diritto internazionale*, in "Rivista di Diritto Internazionale", 1992

Kavanagh G., *Museums and the First World War: a Social History*, Leicester, University Press, 1994

Kennedy Grimsted P., *Returned from Russia: Nazi Archival Plunder in Western Europe and Recent Restitution Issues*, Pwys, Institut of Art and Law, 2007

Keshaw I., *Che cos'è il nazismo?: problemi interpretativi e prospettive di ricerca*, Torino, Bollati Boringhieri, 1995

Klinkhammer L., *Die Abteilung "Kunstschutz" der deutschen militärverwaltung in Italien 1943-1945*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken» 72, 1992

Klinkhammer L., *L'occupazione tedesca in Italia (1943-1945)*, Milano, 1993

Klinkhammer L., *Stragi naziste in Italia. La guerra contro i civili (1943-1944)*, Roma, Donzelli, 1997

Koch H.W., *Goebbels*, collana "Il XX Secolo", Mondadori, vol. IV, 1978

- Kopper C., *Zwischen Marktwirtschaft und Dirigismus. Bankenpolitik im "Dritten Reich", 1933-1939*, Bonn, Bouvier Verlag, 1995
- Kott C., *Histoire de l'art et propagande pendant la Première Guerre mondiale. L'exemple des historiens d'art allemands en France et en Belgique*, « Revue germanique internationale », 13, 2000
- Kott C., *Préserver l'art de l'ennemi? Le patrimoine artistique en Belgique et en France occupées, 1914-1918*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang, 2006
- Koutek J., *Quinta colonna all'Est*, Roma, Editori Riuniti, 1965
- Kreis G., a cura di, *Switzerland and the Second World War*, Londres, Frank Cass, 2000
- Kurtz M. J., *America and the Return of Nazi Contraband, The Recovery of Europe's Cultural Treasures*, Cambridge, Cambridge U. P., 2006
- Labanca N., Tomassini L., a cura di, *Forze Armate e beni culturali. Distruggere, costruire, valorizzare*, Milano, Edizioni Unicopli, 2007
- Lauterbach I., *The Central Collecting Point in Munich. A New Beginning for the Restitution and Protection of Art*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2018
- Lavagnino A., *Un inverno 1943-44*, Sellerio, Palermo 2006
- Lavagnino E., *Diario di un salvataggio artistico*, in «Nuova Antologia», CIX, 521, 1974
- Lazagna G. B., *Ponte rotto*, Genova, Edizioni del Partigiano, 1946
- Lazzari M., *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, Firenze, Le Monnier, 1942
- Le Masne De Chermont I., Schulmann D., *Le Pillage de l'art en France pendant l'Occupation et la situation des 2 000 œuvres confiées aux musées nationaux*, rapport de la Mission Mattéoli, Paris, La Documentation française, 2000
- Le Masne de Chermont I., Schulmann D., Polack E., a cura di, *Le front de l'art. Défense des collections françaises 1939 – 1945*, Parigi, Réunion des Musées Nationaux, 2016
- Leanza U., *Lo stato dell'arte nella protezione dei beni culturali in tempo di guerra*, in "La comunità internazionale", 3, 2011
- Lehmann - Haupt H., *Art Under A Dictatorship*, Oxford University Press, 1954
- Legnani M., *Politica e amministrazione nelle repubbliche partigiane*, Istituto nazionale per la storia del movimento di liberazione in Italia, 1967
- Leonardi V., *L'organizzazione generale delle amministrazioni*, relazione al 1° Convegno degli Ispettori Onorari dei Monumenti e Scavi, in "Bollettino d'Arte", XI-XII, anno VI, novembre-dicembre 1912
- Lepre A., *La storia della Repubblica di Mussolini. Salò, il tempo dell'odio e della violenza*, Milano, Mondadori, 1999

- Levi D., *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte in Italia*, Einaudi editore, Torino 1988
- Liddell Hart B., *Storia militare della seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 1996
- Longhi R., *Relazione sul servizio di catalogo delle cose d'arte e sulle pubblicazioni connesse*, in "Le Arti", dicembre 1938 - gennaio 1939, I, fasc. 2., Roma, 1939
- Longo L., *Un popolo alla macchia*, Milano, Mondadori, 1947
- Lupo S., *Il fascismo. La politica in un regime totalitario*, Roma, Donzelli, 2000
- Lynn H. N., *The Rape of Europa: The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York, Knopf, 1994
- Maggiorelli S., *Attacco all'arte. La bellezza negata*, L'asino d'Oro, 2017
- Maiuri A., *Taccuino Napoletano*, Napoli, Vajro, 1956
- Malintoppi A., *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato*, Milano, Giuffrè, 1966
- Maniscalco F., a cura di, *La tutela dei beni culturali in Italia*, Massa Editrice, 2002
- Marcheggiano A., Carcione M., a cura di, *La protezione dei beni culturali nei conflitti armati e nelle calamità*, Atti del Convegno di Alessandria della SIPBC, Milano, Fondazione Dragan, 1997
- Marcot F., *Dictionaire historique de la Résistance*, Parigi, Laffont, 2006
- Margozzi M., a cura di, *Palma Bucarelli. Il Museo come Avanguardia*, Milano, Electa, 2009
- Marrella F., *Le opere d'arte tra cooperazione internazionale e conflitti armati*, Padova, Cedam, 2006
- Massobrio G., Gioannini M., *Bombardate l'Italia. Storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945*, Rizzoli, 2007
- Matard-Bonucci M.A., *L'Italia fascista e la persecuzione degli ebrei*, il Mulino, Bologna, 2008
- Maugeri A. M., *La tutela dei beni culturali nel diritto internazionale penale. Crimini di guerra e crimini contro l'umanità*, Milano, Giuffrè Editore, 2008
- Mazzetti M., *Salerno capitale d'Italia*, Salerno, Ed Beta, 1971
- Michel H., *La guerra dell'ombra*, Milano, Mursia, 1973
- Michel H., *Storia della Seconda guerra mondiale*, Milano, Mursia, 1977
- Michelet J., *Histoire de la Révolution Française*, in *Œuvres complètes*, Paris, Flammarion, XXII, 1893-1898
- Ministero degli Affari Esteri, Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, *L'Opera da Ritrovare, Repertorio del Patrimonio Artistico italiano disperso all'epoca della Seconda guerra mondiale*, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1995
- Ministero dell'Interno, *L'offesa aerea e i mezzi di protezione*, Roma, 1931

- Molajoli B., *Musei ed opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli, Soprintendenza alle Gallerie, 1948
- Mosse G. L., *Il razzismo in Europa dalle origini all'Olocausto*, Roma, Laterza, 1985
- Mosse G. L., *Le origini culturali del Terzo Reich*, Milano, Il Saggiatore, 1968
- Mosse W. E., *Jews in the German Economy: the German-Jewish Economic Elite, 1820- 1935*, Oxford, Clarendon Press, 1987
- Mravik L., *The "Sacco di Budapest" and Depredation oh Hungary, 1938 – 1949, Works of Art Missing from Hungary as a Result of the Second World War*, Budapest, Hungarian national Gallery, 1998
- Nahlik S., *La protection internationale des biens culturels en cas de conflit armé*, in *Receuil des Cours de l'Académie de droit international de la Haye*, 1967, vol. 120, II
- Nardi I., *Il primo passo. Note sulla formazione di un giornalista letterato Ugo Ojetti*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990
- Negri Arnoldi F., *Il catalogo dei beni culturali e ambientali: principi e tecniche di indagine*, Roma, Carocci, 1998
- Negri Arnoldi F., *La catalogazione del patrimonio artistico in Italia, storia e attualità*, in "Musei e gallerie d'Italia, n. 43, 1971
- Nencioni G., *Paolo Mix. Un triestino a Firenze*, in *Saggi e memorie*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2000
- Neumann F., *Behemoth. Struttura e pratica del nazionalsocialismo*, Milano, Feltrinelli, 1977
- Nezzo M., *Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920*, Vicenza, Terra ferma, 2003
- Nezzo M., a cura di, *Arte come memoria. Il patrimonio artistico veneto e la Grande Guerra*, Padova, il Poligrafo, 2016
- Nivet P., *Guerre et patrimoine artistique à l'époque contemporaine*, Encrage, Amiens, 2013
- Noblecourt A., *Les Techniques de protection des biens culturels en cas de conflit armé*, UNESCO, Paris 1956
- Nora P., *Les Lieux de mémoire*. Quarto Gallimard, Paris, 1997
- O' Donnell T., *The Restitution of Holocaust Looted Art and Transitional Justice: the Perfect Storm of the Raft of the Medusa?*, in "European Journal of International Law, vol. 22, no. 1, 2011
- Office International des Musées, *Museum: bulletin de l'Office international des musées, Institut de coopération intellectuelle de la Société des Nations*, Parigi, Presses Universitaires de France, 1927
- Office International des Musées, *La protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre*, Parigi, I.I.C.I., 1939
- Ojetti U., *I monumenti italiani e la guerra*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1917

Ogetti U., *Monumenti danneggiati e opere d'arte asportate dal nemico. Difesa dei monumenti e delle opere d'arte contro i pericoli della guerra. Estratto della relazione preliminare della Reale Commissione d'Inchiesta sulle violazioni del diritto delle genti e delle norme di guerra e sul trattamento dei prigionieri di guerra*, Roma, Tipografia della camera dei Deputati, 1919

Ogetti U., *L'Art et la Réalité. L'Art et l'État*, società delle Nazioni, Paris, IICI, 1935

Oro D., *La protezione internazionale dei beni culturali in caso di conflitto armato: un settore in rapida evoluzione tra UNESCO, ONG e "caschi blu"*, in "Kermes", n. 111-2, 2019

Pacini V., *L'Oratorio di Sant'Onofrio a Dicomano: deposito di opere d'arte durante la Seconda guerra mondiale*, tesi di laurea triennale, relatore Prof. Giorgio Bacci, correlatore Dott.ssa Alessia Cecconi, Università degli Studi di Firenze, Scuola di Studi Umanistici e della Formazione, Corso di Laurea in Storia e Tutela dei Beni Archeologici, Artistici, Archivistici e Librari, A.A. 2019/2020

Paggi L., a cura di, *Le memorie della Repubblica*, Firenze, La Nuova Italia, 1999

Palermo I., *Storia di un armistizio*, Milano, Mondadori, 1967

Pane R., *Architettura e arti figurative*, Venezia, Neri Pozza, 1948

Panzera A.F., *La tutela internazionale dei beni culturali in tempo di guerra*, Torino, Giappichelli, 1993

Paret P., *Guerra e strategia nell'età contemporanea*, Genova, Marietti, 2014

Parpagliolo L., *Codice delle antichità e degli oggetti d'arte. Raccolta di leggi, decreti, regolamenti, circolari relativi alla conservazione delle cose d'interesse storico-artistico e alla difesa delle bellezze naturali*, Seconda Edizione, Vol. I, Roma 1932

Pavone C., *Una guerra civile. Saggio storico sulla moralità nella Resistenza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2006

Pellegrini E., a cura di, *Ettore Modigliani Soprintendente. Dal primo Novecento alle leggi razziali*, Skira, 2021

Petropoulos J., *Art as Politics in the Third Reich*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1996

Petropoulos J., *Art Looting during the Third Reich: An overview with Recommendations for Further Research*, in *Proceedings of the Washington Conference on Holocaust-Era Assets*, Department of State, 30 novembre – 3 dicembre 1998, Washington, Government Printing office, 1999

Picozza P. a cura di, Giorgio De Chirico *Memorie della mia vita*, con introduzione di Carlo Bo, Milano, Bompiani, 2008

Piketty C., Dubois C., Launay F., *Guide des recherches dans les archives des spoliations et des restitutions*, Mission d'étude sur la spoliation des juifs de France, Paris, La documentation française, 2000

- Pinelli A., *Storia dell'arte e cultura della tutela. Les "Lettres a Miranda", di Quatremère De Quincy*, in *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 8, 1978 – 79, pp. 43 – 62
- Pinelli A., Emiliani A., *Lo studio delle arti e il genio dell'Europa, Pio VII Chiaramonti e A.C. Quatremère De Quincy*, Bologna, Nuova Alfa, 1989
- Pinto S., Zagato L., *Cultural Heritage. Scenarios 2015-2017*, Venezia, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, 2017
- Placanica A., a cura di, *1944: Salerno capitale. Istituzioni e società*, Napoli, edizioni Scientifiche Italiane, 1986
- Polack E., Dagen P., *Les carnets de Rose Valland. Les pillages des collections privées d'œuvres d'art en France durant la seconde guerre mondiale*, Lione, Fage éditions, 2019
- Poliakov L., *Storia dell'antisemitismo*, Firenze, La Nuova Italia, 1974
- Pommerin R., *Le controversie di politica razziale nei rapporti dell'Asse Roma-Berlino (1938-1943)*, in "Storia contemporanea", n. 4-5, 1979
- Pommier E., *L'art de la liberté. Doctrines et débats de la Révolution française*, Gallimard, Parigi, 1991
- Poulain M., *Livres pillés, lectures surveillées, Les Bibliothèques françaises sous l'Occupation*, Paris, Gallimard, 2008
- Presidenza del Consiglio, Ufficio Storico, *Costituzione e attività degli organi del potere democratico nelle zone liberate*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1945
- Quatremère De Quincy A. C., *Lettres sur le project d'enlever les monuments de l'Italie*, Paris, 1796
- Ragusa A., *Alle origini dello Stato contemporaneo. Politiche di gestione dei beni culturali e ambientali tra Ottocento e Novecento*, Franco Angeli, Milano, 2011
- Ragusa A., a cura di, *La Nazione allo specchio*, Roma, Piero lacaita Editore, 2012
- Ranieri R., *La tutela del patrimonio culturale in Italia durante la Seconda guerra mondiale*, in *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante i conflitti*, Atti della Conferenza "I Lunedì della Crociera", Biblioteca di Archeologia e Storia dell'Arte di Roma, 23 novembre 2009
- Reau L., *Histoire du vandalisme. Les monuments détruits de l'art français*, Parigi, Laffont, 1994
- Regio Istituto di Architettura e di Storia dell'Arte, a cura di, *In memoria di Corrado Ricci*, arti Grafiche F.lli Palombi, Roma 1935
- Regno d'Italia, Ministero della Guerra, Comando del Corpo di Stato maggiore, *Regolamento per la protezione antiaerea del territorio nazionale e della popolazione civile (Regio decreto 5 marzo 1934)*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1934
- Renoliet J.J., *L'UNESCO oubliée, la Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999

- Ricci A. G., *Aspettando la Repubblica. I governi della transizione 1943-1946*, Roma, Donzelli, 1996
- Ricci A. G., a cura di, *Verballi del Consiglio dei ministri: luglio 1943 – maggio 1948. 1. Governo Badoglio: 25 luglio 1943 – 22 aprile 1944*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri. Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 1994
- Roh F., *Entartete Kunst, Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover, Fackelträger-Verlag, 1962
- Rossi E. A., *Una nazione allo sbando. L'armistizio italiano del settembre 1943 e le sue conseguenze*, Bologna, Il Mulino Nuova edizione ampliata, 2003 [1a edizione 1993]
- Rotermund-Reunard, a cura di, *Echoes of Exile. Moscow Archives and the Arts in Paris 1933-1945*, Berlin, Boston, 2015
- Rouso H., *La Hantise du passé. Entretien avec Philippe Petit*, Paris, Textuel, 1998
- Rovati F., *Il recupero delle opere d'arte trafugate dai tedeschi*, Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, volume LVIII, fascicolo III, Settembre - Dicembre 2005
- Russo Krauss G., *L'alba della ricostruzione. Tutela, restauro, urbanistica negli anni della direzione generale di Ranuccio Bianchi Bandinelli (1944-1948)*, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2016
- Sanna A., *Catalogo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze. La raccolta novecentesca*, Firenze, Leo S. Olschki, 2003
- Sanna A., *Catalogo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze. Pitture e sculture dal Medioevo al Settecento*, Firenze, ed. Olschki-Regione Toscana, 2006
- Sanna A., *I diari di Rodolfo Siviero*, Firenze, L.S. Olschki, 2006
- Sarfatti M., *Bibliografia per lo studio delle persecuzioni antiebraiche in Italia 1938-1945*, in *Rassegna mensile in Israel*", 1-2, 1988
- Sarr F., Savoy B., *Restituer le patrimoine africain*, Parigi, Seuil, 2018
- Savoy B., *Patrimoine annexé. Les biens culturels saisis par la France en Allemagne autour de 1800*, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2003
- Scalia F., Paolozzi Strozzi B., a cura di., *L'opera ritrovata: omaggio a Rodolfo Siviero, Firenze, Palazzo Vecchio, dal 29 giugno 1984, Comune di Firenze, Catalogo della mostra, Cantini Edizioni d'arte, Firenze, 1984*
- Scarlino L., *Siviero contro Hitler. La battaglia per l'arte*, Ginevra – Milano, Skira editore, 2014
- Schwarz B., *Hitlers Sonderbeauftragter Hans Posse*, in "Dresdner Hefte", 22. 2004
- Schwarz G., Pavan I., a cura di, *Gli ebrei in Italia tra persecuzione e reintegrazione postbellica*, Giuntina, Firenze, 2001

- Schmidt von Marlies, *Die „Große Deutsche Kunstausstellung 1937 im Haus der Deutschen Kunst zu München“: Rekonstruktion und Analyse, Verfasser*, Halle, Univ., Philosophische Fakultät I, Diss., 2010
- Schneider H., *Il rogo di Berlino*, Milano, Adelphi, 1995
- Schreiber G., *La vendetta tedesca: 1943-1945. Le rappresaglie naziste in Italia*, Milano, Mondadori, 2000
- Schroeder-Gudehus, *Les scientifiques et la paix. La communauté scientifique internationale au cours des années 20*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2014
- Schuster P.K., *Nationalsozialismus und 'Entartete Kunst'. Die Kunststadt München 1937*, Monaco, Prestel, 1998
- Serra L., *Arte nelle Marche*, Pesaro, G. Federici, 1929
- Shirer W. L., *The Rise and fall of the Third Reich: a history of Nazi Germany*, New York, Simon & Schuster, 1990
- Shirer W. L., *Storia del terzo Reich*, vol. I, in *I classici della storia*, Milano, Mondadori, 2011
- Simpson E., a cura di, *Spoils of War, World War II and Its Aftermath: The Loss, Reappearance and Recovery of Cultural Property*, New York, Harry N. Abrams Incorporated, 1997
- Sisinni F., *Alla festa di Olimpia. Storia del Bello, dell'Arte e della Tutela del patrimonio culturale e ambientale*, Firenze, Le Monnier, 2001
- Siviero R., *La difesa delle opere d'arte: testimonianza su Bruno Becchi*, Accademia delle Arti di disegno, Firenze, 1976
- Siviero R., *L'arte e il Nazismo. Esodo e ritorno delle opere d'arte italiane 1938-1963*, a cura di M. Ursino, ed. Cantini, Firenze, 1984
- Siviero R., a cura di, *Seconda mostra nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania*, Firenze, Sansoni, 1950
- Siviero R., *Sul recupero dei dipinti del Pollaiuolo della Galleria degli Uffizi*, Accademia Nazionale dei Lincei, 1963
- Smith R., *L'arte della guerra nel mondo contemporaneo*, Bologna, Il Mulino, 2009
- Smyth H., *Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich after World War II*, Maarssen - Den Haag, Gary Schwartz - SDU Publishers, 1988
- Sorri S., *Una famiglia di imprenditori ebrei e le loro fabbriche tessili (1861-1926): I Forti di Prato*, tesi di laurea, Università di Firenze, Corso di Laurea in Storia, relatore Prof.ssa Simonetta Soldani, 1998
- Speroni M., *La tutela dei beni culturali negli Stati italiani preunitari, I: L'età delle riforme*, Milano 1988

Spiazzi A. M., Rigoni C., Pregnoletto M., a cura di, *La memoria della Prima Guerra mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, Crocetta del Montello, terra Ferma, 2008

Stanley-Price N., a cura di, *Cultural Heritage in Postwar Recovery*, ICCROM, Rome 2007

Steinweis A. E., *Art, Ideology & economics in Nazi Germany. The Reich Chambers of Music, Theater and the Visual Arts*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1996

Stix A., *La défense des musées en cas d'attaques aériennes* in "Museum", vol. 39 – 40, 1937

Strauss H. a., *Jewish Emigration from Germany. Nazi Politics and Jewish Responses*, Publications of the Leo Baeck Institute, year Book XXV, London, 1980

Taguieff P-A., *Les Protocoles des Sages de Sion*, Paris, Berg International, 1992

Tamblé D., *Il ritorno dei beni culturali dalla Francia nello Stato Pontificio e l'inizio della politica culturale della restaurazione nei documenti camerale dell'Archivio di Stato di Roma*, in *Ideologie e patrimonio storico – culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica. A proposito del Trattato di Tolentino*, Atti del Convegno (Toletino, 1997), Roma, 2000

Tasciotti N., *Montecassino 1944 – Errori, Menzogne e provocazioni*, Castelvecchi Editore, 2013

Taviani P. E., a cura di, *Fascia. Un paese, una chiesa, una comunità*, Genova, Marconi, 1997

Taylor A. J. P., *Le origini della seconda guerra mondiale*, Bari, Laterza, 1961

Thamer H.U., *Il terzo Reich. La Germania dal 1933 al 1945*, Il Mulino, 1993

Thea P., *Monumenti vestiti da difesa*, «Modo», 5, 38, 1981

Thiesse A.M., *La création des identités nationales, Europe XVIIIe-XXe siècle*, Seuil, 1999

Toesca P. *Storia dell'Arte italiana.: il Medioevo*, Tomo I, Torino, UTET, 1927

Toman J., *La protection des biens culturels dans les conflits armés internationaux; cadre juridique et institutionnel*, in *Etudes et Essais sur le droit international humanitaire et sur les principes de la Croix-Rouge en l'honneur de Jean Pictet*, Genève/La Haye, 1984

Tori A., a cura di, *L'autoritratto con colonna di De Chirico e la raccolta Castelfranco*, catalogo della mostra, Museo Casa Siviero, 30 gennaio – 31 marzo 2010, Firenze, 2010

Tori A., *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, Firenze, 2010

Toscano M., *Ebraismo e antisemitismo in Italia. Dal 1848 alla guerra dei sei giorni*, Milano, FrancoAngeli, 2003

Toscano M, a cura di, *L'abrogazione delle leggi razziali in Italia*, Senato della repubblica, 1988

Tosco C., *I beni culturali. Storia, tutela e valorizzazione*, Il Mulino, 2014

Traverso E., *A ferro e fuoco. La guerra civile europea 1914-1945*, Bologna, Il Mulino, 2007

Treccani G.P., *Ferite di guerra: il recupero del patrimonio in Italia dopo la seconda guerra mondiale*, in «Ananke», gennaio 2011

Treccani G.P., *Monumenti e centri storici nella stagione della Grande Guerra*, Milano, Franco Angeli, 2015

UNESCO, *Historical note concerning for the Protection of the Cultural Property in the Event of Armed Conflict*, Paris, 1 march 1954

Unfried B., *Vergangenes Unrecht. Entschädigung und Restitution in einer globalen Perspektive*, Wallstein Verlag, Göttingen, 2014

United States of America - War Department, *General Orders n°100: Instructions for the Governance of the Armies of the United States in the Field*, o *Codice Lieber*, April 1863

Valland R., *Le Front de l'art: défense des collections françaises. 1939-1945*, Paris, Réunion des Musées nationaux-Grand Palais, 2014

Varni A., a cura di, *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, Longo, 2002

Varsori A., *Storia Internazionale. Dal 1919 a Oggi*, Bologna, Il Mulino, 2013

Vecco M., *L'evoluzione del concetto di patrimonio culturale*, Milano, Franco Angeli, 2007

Vedovato G., *La "città aperta" nella seconda guerra mondiale. I casi di Firenze e Roma*, Biblioteca della "Rivista di studi politici internazionali", Firenze, 2002

Visani M., *Le Repubbliche partigiane*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1980

Volpe G., *Manuale di legislazione dei beni culturali*, Padova, Cedam, 2007

Volpe G., *Manuale di diritto dei Beni Culturali – storia e attualità*, Padova, Cedam, 2013

Von Clausewitz C., *Vom Kriege*, 1832

Walter H-A., *Deutsche Exilliteratur 1933–1950. Band 1,2: Die Vorgeschichte des Exils und seine erste Phase, Band 1.2: Weimarische Linksintellektuelle im Spannungsfeld von Aktionen und Repressionen*, J.B. Metzler, Stuttgart 2017

Weinbaum L., *Righting an Historic Wrong. Restitution of Jewish Property in Central and East Europe* (Policy Study No. 1), Jerusalem 1995

Weinberg G., *Un mondo in armi. Storia globale della seconda guerra mondiale*, Torino, UTET, 2007

Welch D., *The Third Reich; Politics and Propaganda*, Londra, Routledge, 1993

Wieviorka O., *Histoire de la Résistance*, Parigi, Perrin, 2013

Wind E., *Arte e anarchia*, Milano 1972

Wulf J., *Die Bildenden Künste im Dritten Reich, eine Dokumentation*, Wien, Ullstein, 1983

Yeide, *Beyond the Dreams of Avarice: The Hermann Goering Collection*, Dallas, Tex., Laurel Publishing, 2009

Zabludoff S. J., «*And it all but disappeared*». *The Nazi seizure of Jewish Assets*, Policy Study n. 13, Jerusalem 1998

Zangrandi R., *1943: 25 luglio – 8 settembre*, Milano, Feltrinelli, 1964

Zeri F., *Confesso che ho sbagliato: ricordi autobiografici*, con la collaborazione di Patrick Mauriès, Longanesi editore, 1995

Zimmerman D. J., *Jews in Italy under Fascist and Nazi Rule, 1922-1945*, New York, 2009

Zweig R., *German Reparations and the Jewish World: A history of the Claims Conference*, Boulder, Westview Press, 1987

*Scritti editi di Giorgio Castelfranco (in ordine cronologico)*⁷²⁶

La Mostra Rosai a Firenze, in “Rassegna Nazionale”, 1922, marzo, pp. 3 – 4.

Giorgio De Chirico, in “La Bilancia”, 1923, pp. 200 – 204.

Giorgio De Chirico, in “Der Cicerone”, XVI, 1924, I, pp. 459 – 463.

Il Ritorno alla Tradizione, in “Rivista di Firenze”, I, 1924, V – VI, pp. 21 – 26.

La XIV Esposizione d’Arte di Venezia, in “Rivista di Firenze”, I, 1924, VII, pp. 20 – 27.

Ricordi di Germania, in “Rivista di Firenze”, I, 1924, II, pp. 5 – 10.

A. Baldini e il Michelaccismo – Vae Taciturnis, in “Rivista di Firenze”, I, 1924, III – IV, pp. 20 – 22.

La scultura medioevale tedesca, “Rivista di Firenze”, I, 1924 – 25, VIII – XII, pp. 18 – 25.

Due poesie di Schopenhauer (tradotte da G. C.), in “Rivista di Firenze”, II, 1925, I, pp. 4 – 6.

Exposition d’Oeuvres de Giorgio De Chirico, chez M. Léonce Rosenberg, Paris, 5 – 30 mai 1925 (presentazione).

Il Culto del Genio, in “Rivista di Firenze”, II, 1925, I, pp. 1 – 4.

Opere d’Arte in Puglia, in “Bollettino d’Arte”, 1927 – 28, VII, pp. 289 – 300.

Il Polittico di Bartolomeo Vivarini nella Chiesa di Aurio, in “Dedalo”, IX, 1928 – 29, fasc. VII, pp. 354 – 357.

I Corali miniati di S. Domenico di Gubbio, in “Bollettino d’Arte”, 1929, giugno, pp. 529 – 555.

Madonne romaniche in legno, in “Dedalo”, 1930, maggio, pp. 768 – 778.

La Fontana di Giusepper Vaccà in Piazza del Duomo a Pisa, in “Rivista d’Arte”, 1931, pp. 431 – 433.

Il rame inciso a Vicchio di Rimaggio, in “Dedalo”, 1931, luglio, pp. 953 – 957.

⁷²⁶La seguente bibliografia è stata redatta a partire dalla *Bibliografia in memoriam. Giorgio Castelfranco*, di Maria vittoria Brugnoli in “Bollettino d’Arte”, LXV, 1980, 7, pp. 127-129, rivista e ampliata da chi scrive.

Chiese protoromaniche nei dintorni di Narni: S. Angelo in Massa, S.ta Pudenziana di Visciano, S. Martino a Taizzano, in “Bollettino d’Arte”, 1931 – 32, pp. 214 – 221, 262 – 272.

L’Atrio del Duomo di Amalfi, in “Bollettino d’Arte”, 1932 – 33, pp. 314 – 321.

Il Demone di Cézanne, in “La Nazione”, 1933, 14 aprile, p. 5.

Opere d’Arte inedite alla Mostra del Tesoro di Firenze Sacra, in “Rivista d’Arte”, 1933, pp. 75 – 93.

La mostra del tesoro sacro a Firenze, in “Illustrazione Vaticana”, IV, 1933, pp. 389 – 390.

Natività di Maria di Corrado Giaquinto nel Duomo di Pisa, in “Miscellanea di Storia dell’arte in onore di Igino Benvenuto Supino”, ed. Firenze, 1933, pp. 585 – 592.

La mostra del tesoro di Firenze Sacra – Sculture toscane, in “Bollettino d’Arte”, XXVII, 1933 – 34, pp. 264 – 284.

La Pittura Moderna, ed. Luigi Gonnelli e F., Firenze, 1934.

Verso un’architettura poetica, in “Colonna”, 1934.

Radiografia di dipinti. Un’opera sconosciuta di Pacino di Buonaguida, in “Bollettino d’Arte”, 1934- 35, pp. 462 – 465.

Il pittore Corso, in “Bollettino d’Arte”, 1934 – 35, pp. 322 – 333.

Contributi alla storia della miniatura bolognese del ‘200, in “Bologna”, 1935, pp. 3 – 15.

La pittura bizantina, in “Emporium”, 1935, vol. 81, pp. 271 – 279.

La scultura bizantina, in “Emporium”, 1936, vol. 83, pp. 225 – 235.

Tiziano, in “La Riforma Letteraria”, 1936, nn. 2 – 3, pp. 1 – 11.

Jacopo Tintoretto, in “Emporium”, 1937, vol. 85, pp. 293 – 313.

Costantino, in “Emporium”, 1937, vol. 86, pp. 415 – 423.

Leonardo Scrittore, in “L’Arte”, I, 1947, gennaio – aprile, pp. 212 – 214.

Il fastidario in legno intagliato del Duomo di Perugia, in “L’Arte”, 1937, pp. 79 – 89.

L’arte della moneta nel tardo impero, in “La Critica d’Arte”, 1937, n. 7, pp. 11 – 21.

La Cappella della SS. Annunziata in Pian di Ripoli, in “Atti del I Congresso Nazionale di Storia dell’Architettura” (1936), ed. Firenze, 1938, pp. 209 – 210.

Visione ed Arte, in “Arti Figurative”, I, 1945, pp. 171 – 180.

CASTELFRANCO G., BANTI L., *Mostra delle opere d’arte recuperate in Germania*, ed. 1947.

La XXIV Biennale di Venezia, in “Bollettino d’Arte”, 1948, pp. 277 – 283.

Sergio Ortolani (necrologio), in “Bollettino d’Arte”, 1949, p. 341.

Il Concetto di forza in Leonardo Da Vinci, in “Proporzioni”, 1950, pp. 117 – 122.

La XXV Biennale di Venezia, in “Bollettino d’Arte”, 1950, pp. 279 – 289.

La ricostruzione del Museo della Ceramica in Faenza, in “Bollettino d’Arte”, 1950, pp. 363 – 366.

Mostra commemorativa dell'Accademia di Venezia, in “Bollettino d'Arte”, 1950, pp. 378 – 379.

CASTELFRANCO G., CATTANEO M., *Progetto di piano regolatore di Forte dei Marmi*, 1950.

Leonardo, voce in “Enciclopedia Cattolica”, Volume VII, 1951, Coll. 1120 – 1133.

Lineamenti di estetica, ed La nuova Italia, Firenze, 1950.

Mostra del Tiepolo a Venezia, in “Bollettino d'Arte”, 1951, pp. 372 – 373.

Mostra della moda a Torino, in “Bollettino d'Arte”, 1951, pp. 285 – 286.

Mostra del Caravaggio, in “Bollettino d'Arte”, 1951, pp. 283 – 285.

Introduzione a Leonardo, in “Nuova Antologia”, 1952, pp. 3 – 25.

La XXVI Biennale, in “Bollettino d'Arte”, 1952, pp. 279 – 287.

Leonardo, Collana “I Grandi maestri del Disegno”, ed. Aldo Martello, Milano, 1952 (II ediz. 1977).

Mostra Didattica Leonardesca, Catalogo, 1952, *passim* (cfr. a pag. 5).

Pittori Italiani del secondo '800 – VI Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma 1951 – 52 (Introduzione al catalogo), ed. De Luca, Roma, 1952, pp. 7 – 19.

Il Paesaggio di Leonardo, ed. degli “Amici di Brera e dei Musei Milanesi”, Milano, 1953.

Il Pensiero estetico di Leonardo Da Vinci, edito dalla Mostra della Scienza e Tecnica di Leonardo, presso il Museo della Scienza e della Tecnica, Milano, 1953.

Mostra del Lotto, in “Bollettino d'Arte”, 1953, pp. 368 – 370.

Paysage et Géologie chez Léonard De Vinci, in “Les Arts Plastiques” (Carnets du Séminaire des Arts), 1953, pp. 27 – 41.

Avventure di una Madonna abruzzese del '200 e della sua contraffazione, in “Bollettino d'Arte”, 1954, p. 284.

Gli studi di Ladislao Reti sulla chimica di Leonardo, in *Leonardo – Saggi e Ricerche*, 1954, pp. 47 – 56.

In margine alla mostra didattica leonardesca – Chiana e Trasimeno negli studi geografici di Leonardo, in “Bollettino d'Arte”, 1954, pp. 273 – 276.

La XXVII Biennale di Venezia, in “Bollettino d'Arte”, 1954, pp. 347 – 359.

Momenti della recente critica vinciana, in *Leonardo – Saggi e Ricerche*, 1954, pp. 415 – 477.

Mostra di Picasso, in “Bollettino d'Arte”, 1954, pp. 186 – 191.

Mostra didattica leonardesca, in “Bollettino d'Arte”, 1954, pp. 86 – 89.

Dissensi su Leonardo, in “La Fiera Letteraria”, 1955, 6 febbraio, p. 7.

Il Canale Firenze – Mare nei progetti di Leonardo, in “Civiltà delle macchine”, 1955, 3. Pp. 55 – 58.

Il preventivo di Leonardo per il Monumento a Gian Giacomo Trivulzio, in “Bollettino d'Arte”, 1955, pp. 262 – 269.

Note su Giorgione, in “Bollettino d’Arte”, 1955, pp. 298 – 310.

La XXVIII Biennale di Venezia, in “Bollettino d’Arte”, 1956, pp. 360 – 366.

La Pittura di Leonardo da Vinci, ed All’insegna del Pesce d’oro, Milano, 1956.

Arte Tedesca a Roma, in “La Fiera Letteraria”, 1957, 8 dicembre, p. 4.

I Disegni di Renato Guttuso, Roma, Galleria Odysia, 1957 (presentazione).

Introduzione all’Arte del Nostro Tempo, in “Galleria”, ed. Salvatore Sciascia, Caltanissetta – Roma, 1957, pp. 185 – 229.

Leonardo a Milano, in “Storia di Milano”, volume XIII, ed. Milano, 1957, pp. 486 – 531.

Mostra del ‘600 europeo, in “Bollettino d’Arte”, 1957, pp. 360 – 365.

Fernanda Wittgens (necrologio), in “Bollettino d’Arte”, 1957, p. 388.

Conversazione sull’Astrattismo, in “Nuova Antologia”, 1958, pp. 107 – 116.

Il problema della non – objective Art, in “Il Punto”, 1958, 1° febbraio, p. 13.

L’Espressionismo Tedesco, in “Nuova Antologia”, 1958, febbraio, pp. 243 – 250.

La XXIX Biennale, in “Bollettino d’Arte”, 1958, pp. 366 – 370.

La XXIX Biennale d’Arte a Venezia, in “Nuova Antologia”, 1958, pp. 475 – 484.

Bernard Berenson, in “Nuova Antologia”, 1959, pp. 343 – 348.

CASTELFRANCO G., RECUPERO J., *Il Futurismo* (catalogo Mostra Enti Premi Roma), ed De Luca, Roma, 1959.

Il Cavallo di Francesco Sforza, in “Il Mondo”, 1960, 29 novembre, p. 13.

La mostra del Sanmicheli a Palazzo Canossa, in “Bollettino d’Arte”, 1960, pp. 370 – 373.

CASTELFRANCO G., DURBÈ D., *La scuola Romana dal 1930 al 1945*, Catalogo Mostra VIII Quadriennale d’Arte di Roma, ed. De Luca, Roma, 1960.

Le due versioni della Vergine delle Rocce, in “Raccolta vinciana”, 1960, fasc. XVIII, pp. 185 – 187.

Leonardo, ed. Garzanti, Milano, 1960.

Leonardo, in “Terzo Programma”, ed. della RAI, 1961, 3, pp. 229 – 237.

Raccolta Vinciana, fasc. 18, 1960 (recensioni), in “Bollettino d’Arte”, 1961, p. 188.

Note su Andrea Mantegna, in “Bollettino d’Arte”, 1962, pp. 23- 39.

Pietro Toesca, in “Nuova Antologia”, 1962, pp. 387 – 393.

Raffaello, Collana “I Grandi Maestri del disegno”, ed. Aldo Martello, Milano, 1962.

Emilio Lavagnino, in “Atti della Accademia Nazionale di San Luca”, N.S. 7, 1963 – 64.

Emilio Lavagnino (necrologio), in “Bollettino d’Arte”, 1963, pp. 386 – 387.

Donatello, Collana “I Grandi Maestri del disegno”, ed. Aldo Martello, Milano, 1963.

Leonardo, ed. Garzanti, Milano, 1964.

Impegno sociale e aspirazione classica, in “Tuttitalia – Lazio”, 2 – 1965, pp. 16 – 23.

Presentazione di “Michelangelo architetto”, in “Bollettino Unione, Storia e Arte”, 1965, pp. 16 – 23.

Il restauro dei Rubens della Chiesa nuova, in “Bollettino d’Arte”, 1966, pp. 83 – 85.

Sui rapporti tra Brunelleschi e Donatello, in “Arte antica e moderna”, I, 1966, 31 – 36, pp. 109 – 122.

Studi vinciani (raccolta di scritti), ed. De Luca, Roma, 1966.

La collezione Giacomo Jucker, in “Musei e Gallerie d’Italia”, 1968, settembre – dicembre, pp. 20 – 21.

Lettera al Direttore, in “La Fiera Letteraria”, 1968, 23 maggio, p. 2.

Il Quattrocento toscano, Fratelli Fabbri Editori, Milano, 1968.

Le Illustrazioni dei Promessi Sposi della edizione “1840”, in “Studi di Storia dell’Arte... in onore di Alfredo Petrucci”, ed. Bestetti, 1969, pp. 74 – 80.

I disegni di De Chirico per “Siepe a Nordovest”, in “Le Arti”, 1970, a. XX, 12, pp. 32 – 35.

Recensioni di libri (in ordine cronologico)

Giulioti D., *Tizzi e fiamme*; Sollogub F., *Il demone meschino*; Delacroix E., *Oeuvres littéraires*, in “Rivista di Firenze”, II, 1925, I, pp. 18, 21-23.

Antal Fr., *Florentine Painting and its social Background*, ed. 1948, in “Bollettino d’Arte”, 1948, p. 384.

Cazzullo M.P., *La scuola Toscana dei Macchiaioli*, in “Bollettino d’arte”, 1948, p.384.

Arte e società – Fr. Antal: Florentine Painting and its social Background, in “Il Ponte”, V, n. 6, giugno 1949.

Popham, Pouncey, *Italian Drawings in the British Museum*, 1950; Morgan A., *One Hundred Master Drawings*, 1949; Golzio V., *Il Seicento ed il Settecento*, 1950; *Il lavoro nella pittura d’oggi*, 1950, in “Bollettino d’Arte”, 1950, pp. 383-384.

Panofsky E., *Idea*, 1952; Grassi L., *Genesi e paternità della critica d’arte*, 1951; Castelli E., *Il Demoniacò nell’arte*, 1952; Renders, *Jean Van Eyck*, 1950; Baroni C., Samek Ludovici S., *La pittura lombarda*, 1952, in “Bollettino d’Arte”, 1952, pp. 382-384.

Gombrich E.H., *Il mondo dell’arte*, 1952; *Il Rinascimento, Significato e limiti*, 1953; *Atti del Convegno di Studi Vinciani*, 1953; *Leonardo, saggi e ricerche*, 1954; Delacroix E., *Diario*, ed, 1954, in “Bollettino d’Arte”, 1954, pp. 92, 96, 287, 288.

Petrucci A., *L’incisione Italiana – Il ‘400*, 1952; Da Vinci L., *L’expérience scientifique au XVI siècle*, 1953; *Courbet alla XXVII Biennale di Venezia*, 1954; *Bibliografia di B. Berenson*, 1955; *ten*

Books on Architecture by L. B. Alberti, 1955; *L'Agneau Mystique au laboratoire...*, 1953, in "Bollettino d'Arte", 1955, pp. 93, 95, 96, 191, 286, 384.

Lavagnino E., *L'Arte moderna*, 1956; Bernardi M., Viale V., *Alfredo d'Andrade*, 1957; *Bullettin du laboratoire du Musées du Louvre*, in "Bollettino d'Arte", 1958, p. 96.

Paccagnini G., *Il palazzo Te*, 1957; Ferbach M., *Das Chaos in der Michelangelo-Forschung*, 1957; Blunt A., *Philibert de l'Orme*, 1958, in "Bollettino d'Arte", 1958, p. 96.

Lankheit K., *Florentinische Barockplastik...*, 1962, in "Bollettino d'Arte", 1962, p. 285.

Il "Borrimini" di Paolo Portoghesi, in "Bollettino Unione Storia e Arte", 9, 1966, pp. 1-13.

Wundram M., *Donatello und Nanni di Banco*, 1969, in "Bollettino d'Arte", 1967 (edito nel 1970), p. 208.

Becherucci L., Brunetti G., *Il Museo del Duomo a Firenze*, 1969, in "Bollettino d'Arte", 1968 (edito nel 1971), pp. 52-53.

Filmografia

Berge R., Cohen B., Newnham N., *The Rape of Europa*, USA, 2006.

Lemaire O., *Nazi Art Thieves*, USA, 2011.

Clooney G., *The Monuments Men*, USA, 2014.

Curtis S., *Woman in Gold*, Gran Bretagna – USA, 2015.

Sokurov A., *Francofonia*, Francia – Germania – Olanda, 2015.

Becattini M., *L'arte in guerra: Rodolfo Siviero e i Monumenti men italiani*, Italia, 2017.

Poli C., *Hitler contro Picasso e gli altri*, Italia, 2018.