

la rivista di **en**gramma
2008

61-64

direttore
monica centanni

La Rivista di Engramma

a peer-reviewed journal
www.engramma.it

Raccolta numeri **61-64** anno **2008**

61 gennaio 2008

62 febbraio 2008

63 marzo/aprile 2008

64 maggio 2008

finito di stampare dicembre 2019

sede legale
Engramma
Castello 6634 | 30122 Venezia
edizioni@engramma.it

redazione
Centro studi classicA luav
San Polo 2468 | 30125 Venezia
+39 041 257 14 61

©2019
edizioni**engramma**

ISBN carta 978-88-98260-83-6
ISBN digitale 978-88-98260-88-1

L'editore dichiara di avere posto in essere le dovute attività di ricerca delle titolarità dei diritti sui contenuti qui pubblicati e di aver impegnato ogni ragionevole sforzo per tale finalità, come richiesto dalla prassi e dalle normative di settore.

61

gennaio **2008**

LA RIVISTA DI ENGRAMMA N. 61

ENGRAMMA. LA TRADIZIONE CLASSICA NELLA MEMORIA OCCIDENTALE

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-06-5

DIRETTORE

monica centanni

REDAZIONE

sara agnoletto, anna banfi, maria bergamo, lorenzo bonoldi, giulia bordignon, giacomo calandra di roccolino, giacomo dalla pietà, claudia daniotti, simona dolari, nadia mazzon, katia mazzucco, marco paronuzzi, alessandra pedersoli, federica pellati, daniele pisani, valentina rachiele, daniela sacco, antonella sbrilli, linda selmin, elisabeth thomson, laura zanchetta

COMITATO SCIENTIFICO REDAZIONALE

lorenzo braccesi, georges didi-huberman, alberto ferlenga, kurt w. forster, fabrizio lollini, paolo morachiello, lionello puppi, oliver taplin

this is a peer-reviewed journal

ENGRAMMA 61 • GENNAIO 2008

LA RIVISTA DI ENGRAMMA • ISSN 1826-901X • ISBN 978-88-98260-06-5

HOSTIUM RABIES DIRUIT

DISTRUZIONI DI MONUMENTI ARTISTICI IN ITALIA 1942-1945 E POETICHE DEL RESTAURO POSTBELLICO

SOMMARIO

- 6 Presentazione del progetto di ricerca 'Hostium Rabies Diruit'
a cura di Giulia Bordignon, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandra Pedersoli
- 7 ALESSANDRA PEDERSOLI
La serie dei francobolli 'Hostium Rabies Diruit' (tavola iconografica)
- 9 ANNA BANFI, GIULIA BORDIGNON, MONICA CENTANNI
The Age of Mars. Presentazione di Works of Art in Italy. Losses and Survival in the War, London 1945
- 12 LUCA CIANCABILLA
La guerra contro l'arte. Dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia
- 26 MARCO PARONUZZI
La guerra aerea in Italia: la distruzione rimossa
Recensione a: Marco Gioannini, Giulio Massobrio, Bombardate l'Italia. Storia della guerra di distruzione aerea 1940-1945, Rizzoli, Milano 2007, con un regesto on line delle città italiane bombardate
- 28 GIULIA CERIANI SEBREGONDI
La ricostruzione del Tempio. Il restauro post-bellico del Tempio Malatestiano di Rimini

MONUMENTA. Il Tempio Malatestiano di Rimini

- 47 Presentazione delle ricerche in corso sul Tempio Malatestiano
a cura di Giulia Bordignon, Giacomo Calandra di Roccolino, Alessandra Pedersoli
- 48 GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO
Il Tempio Malatestiano di Rimini come 'invenzione' dell'antico nella medaglia di Matteo de' Pasti
- 56 MASSIMO BULGARELLI
Un Tempio Malatestiano 'romano' e 'bizantino' in un disegno rinascimentale della Soane Collection
- 59 FABRIZIO LOLLINI
Su Giovanni da Fano e l'Hesperis di Basinio
- 65 CLAUDIA DANIOTTI
Eroi e santi come custodi esemplari: il tema iconografico dei portali delle celle del Tempio Malatestiano
- 75 MONICA CENTANNI
Hercules gradivus nel Tempio Malatestiano
- 83 DANIELE PISANI
"Un mondo nuovo a partire dal mondo com'è". Leon Battista Alberti attraverso Giorgio Grassi
Recensione a: Giorgio Grassi, Leon Battista Alberti e l'architettura romana, Franco Angeli Editori, Milano 2007

Tavole iconografiche sul Tempio Malatestiano

- 86 | LORENZO BONOLDI, GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO
Monete imperiali romane come modelli della moneta di Matteo de' Pasti (tavola iconografica)
- 88 | ALBERTO ANSELMINI
I modelli archeologici del Tempio Malatestiano (tavola iconografica)
- 90 | DANIELE PISANI, VITTORIO PIZZIGONI
L'arco di trionfo nel Quattrocento (tavola iconografica)
- 92 | GIUSEPPE CENGIAROTTI
Devant le temps. Etica della responsabilità e scrittura della storia
RECENSIONE A: GEORGES DIDI-HUBERMAN, STORIA DELL'ARTE E ANACRONISMO DELLE IMMAGINI,
TR. IT., BOLLATI BORINGHIERI, TORINO 2007

LUCA CIANCABILLA

La guerra contro l'arte. Dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia

22 ottobre 1942 il Palazzo di San Giorgio a Genova. 19 luglio 1943 San Paolo fuori le mura a Roma. Agosto 1943 Santa Chiara a Napoli. 13 Agosto 1943 Santa Maria delle Grazie e il Castello Sforzesco a Milano. 15 febbraio 1944 l'Abbazia di Montecassino. 11 marzo 1944 la Chiesa degli Eremitani a Padova. Marzo 1944 il Tempio Malatestiano a Rimini. 13 maggio 1944 il Teatro Farnese a Parma. 29 maggio 1944 il Palazzo dell'Archiginnasio a Bologna. 22 giugno 1944 il Tempio di Augusto a Pola. Questi sono alcuni, e l'elenco è assai parziale, dei più importanti monumenti italiani distrutti o gravemente mutilati dalle bombe anglo-americane durante la seconda guerra mondiale.

Erano passati molti secoli da quando Belisario si era rivolto al re dei Goti Totila, prossimo alla conquista di Roma, scrivendogli:

Come fornir una città di nuovi ornamenti è pensiero da uomini assennati e istruiti del viver civile, così distruggere gli ornamenti che vi sono è cosa da stolti che non si vergognano di lasciare al tempo avvenire un tal documento d'esser loro; e Roma fra tutte le città quante ve n'ha sotto il sole è riconosciuta la più grande e la più magnifica; ond'è che l'inveire contro di questa dovrà parere grande ingiuria agli uomini di ogni tempo, poiché così ai trapassati verrebbe a togliersi il ricordo della loro virtù, alle generazioni a venire lo spettacolo dell'opera loro. Stando così le cose, tu devi riflettere che uno dei due casi dovrà necessariamente avvenire: può darsi che tu in questa impresa sia vinto dall'imperatore.

Chiosava il generale bizantino:

E può anche darsi che tu lo vinca. Nel caso tu sia il vincitore, se tu distruggi Roma, non la città di un altro avrai tu rovinato, ma la città tua; conservandola invece, sarai ricco del più bello fra tutti i possedimenti. (Procopio, *La guerra gotica*, III, 22; trad. it. D. Comparetti - E. Bertolini, Milano 1994)

"Hostium Rabies Diruit" avrebbe recitato implacabile un motto comparso, durante gli anni della Repubblica Sociale, su diversi francobolli raffiguranti fra gli altri il palazzo della Mercanzia di Bologna e l'Abbazia benedettina di Montecassino.



Come manifesti, volantini e locandine apparsi in quegli stessi anni sui muri e per le strade di tutte le città del Nord Italia, i bolli andavano a collocarsi in una più vasta operazione propagandistica antialleata che vedeva nelle devastazioni patite in tutta la penisola dal nostro patrimonio artistico e culturale, uno strumento assai efficace per sensibilizzare la popolazione contro l'avanzata, oramai inarrestabile, del 'nemico'.



Al medesimo slancio emotivo e psicologico deve necessariamente essere ricondotto un interessante volumetto, stampato a Milano nel settembre 1944 presso la casa editrice Domus, dal titolo inequivocabile: *La guerra contro l'arte*.



Dato alle stampe quando ormai le truppe alleate avevano oltrepassato la Linea Gotica e si apprestavano a liberare le città oltre l'Appennino tosco-emiliano, il libro, un vero e proprio

atlante fotografico segnato da un rigoroso e impressionante alternarsi di immagini in bianco e nero, catturate prima e dopo i bombardamenti, a cui si accompagnavano retoriche didascalie in corsivo, reca un'introduzione, purtroppo anonima, in cui si può leggere:

Della dura vicenda che il nostro paese sta sopportando, non possiamo offrire se non quei dati che si sono potuti raccogliere fra le varie difficoltà del grave momento che attraversiamo: dati sempre però sufficienti a mostrare quali offese e quali lutti l'arte italiana deve ovunque segnare in ogni suo campo come il turista anglo-americano, abituato a trovare tra le cose nostre conforto per il proprio spirito ed alimento per la propria cultura, potrà in un giorno non lontano giustificare tanto abbandono d'un pubblico patrimonio d'arte e bellezza, alla più feroce ignoranza degli aviatori del suo paese lanciati sul nostro cielo in nome della libertà e della giustizia.

E ancora, lo sconosciuto redattore scrive:

Perché, se è vero che il concetto di guerra porta con sé quello di distruzione e di lutto, non è meno vero che anche la bestialità umana deve avere certi limiti, imposti, non tanto dal dolore di chi ne patisce i danni, quanto dalla stessa coscienza di chi crede suo diritto di farli sopportare. Ci domandiamo come il turista anglo-americano, abituato a trovare tra le cose nostre conforto per il proprio spirito ed alimento per la propria cultura, potrà in un giorno non lontano giustificare tanto abbandono d'un pubblico patrimonio d'arte e bellezza, alla più feroce ignoranza degli aviatori del suo paese lanciati sul nostro cielo in nome della libertà e della giustizia.

“Martirio”, “devastazione”, “offesa”, “mutilazione”, “dolore”: queste le parole utilizzate nelle didascalie delle immagini che alcune volte sono enfatizzate da una 'triste' croce bianca che metaforicamente vuole cancellare sulle pagine del libro i monumenti o le opere d'arte che le bombe avevano completamente distrutto, o gravemente danneggiato: la Cattedrale di Catania, il Museo archeologico di Napoli, gli affreschi del Mantegna nella cappella degli Ovetari a Padova, la Cappella Palatina a Palermo.



Dopo aver ricordato solo in minima parte tale scempio, ci si chiede se non esistevano degli accordi e delle convenzioni internazionali che tutelavano i monumenti contro eventuali azioni belliche. Quali, prima di quei tragici eventi, i tentativi e i risultati raggiunti in materia di tutela del patrimonio storico ed artistico contro gli attacchi aerei?

Se il primo moderno concetto di protezione dei monumenti storici e delle opere d'arte era stato delineato positivamente in tre diverse convenzioni concluse all'Aja nel 1899 e nel 1907, fu solo nella Conferenza di Washington con risoluzione del 4 febbraio 1922 che venne istituita, anche in conseguenza dei gravi danni subiti dal patrimonio artistico di alcune importanti città europee nel corso della prima guerra mondiale (fra le quali si devono ricordare Venezia e Ravenna), una Commissione internazionale di giuristi allo scopo di fissare regole sulla condotta della guerra aerea. Radunatasi all'Aja nello stesso 1922 e nel 1923, sotto la presidenza del delegato degli Stati Uniti d'America, essa adottò un codice per avviare ai più notevoli problemi suscitati dalla questione dell'applicazione del diritto internazionale alle condizioni della guerra aerea (Vedovato 1944, pp. 14-35).

Il rapporto, conosciuto con la denominazione di 'Regole dell'Aja', richiamava, anzitutto, l'impressione di orrore lasciata nell'opinione pubblica mondiale dalle distruzioni indiscriminate

causate dalla guerra, imponendo di conseguenza delle limitazioni, in caso di eventi bellici, relative alla tutela dei monumenti di grande valore storico ed artistico. E questo soprattutto per merito della delegazione italiana, la quale, per prima, si sforzò di ottenere in loro favore una completa garanzia di incolumità. Leggiamo in Vedovato:

La proposta italiana, accolta nel rapporto della Commissione, partiva da una valutazione obiettiva della realtà. Questa aveva dimostrato, da una parte che uno Stato belligerante poteva far bombardare i monumenti insigni del nemico col pretesto che esso era utilizzato per scopi bellici o col proposito di sfruttare la depressione provocata nello spirito pubblico della loro rovina; dall'altra che, in un attacco contro un legittimo obiettivo di bombardamento, i monumenti situati nelle vicinanze potevano anche involontariamente essere danneggiati o distrutti. Per ovviare a questi possibili inconvenienti il progetto italiano formulava due punti nuovi: primo, la creazione d'una zona intorno a ciascun monumento storico nella quale lo Stato s'impegnava di astenersi da tutto ciò che comunque potesse implicare l'utilizzazione della zona stessa a fini militari; secondo, l'istituzione di un sistema di ispezione, sotto gli auspicci degli Stati neutrali, per sorvegliare sull'esecuzione degli impegni presi relativamente al monumento stesso e alla zona circostante. (Vedovato 1944, pp. 33-34)

Tutto questo però non era facilmente applicabile in concreto. A quella commissione ne seguirono altre a breve e ancora nel corso degli anni Trenta, con una sempre maggiore insistenza dei diversi Stati sull'organizzazione della difesa e della protezione, principalmente delegata sul piano nazionale ai singoli governi. Si andava sempre più a voler conciliare le 'giuste' esigenze della guerra, oramai alle porte, con un minimo di sicurezza per i monumenti che questa minacciava. “Piuttosto che formulare regole e misure destinate – dopo l'esperienza del passato e dinanzi all'ampiezza crescente dei mezzi di distruzione – a rimanere inoperanti ed inapplicabili al momento decisivo, si preferiva attenersi a quanto appariva realizzabile” (Vedovato 1944). Veramente molto poco.

In caso di guerra toccava ai singoli paesi belligeranti, attingendo da quelle convenzioni internazionali, organizzare l'attacco e la difesa aerea in funzione della tutela degli altrui come dei propri monumenti. A questo proposito l'Italia adottò, con la legge di guerra approvata con Regio Decreto dell'8 luglio 1938, dunque contemporaneamente alle devastazioni che dal 1936 la propria aviazione procurava alle città spagnole, alcune norme atte a disciplinare l'eventuale attacco aereo nei confronti di altre nazioni; fra gli altri, l'articolo 42 recitava: “il bombardamento che abbia il solo scopo di distruggere o danneggiare i beni non aventi interesse militare è in ogni caso proibito”; mentre l'articolo 44 affermava che “durante il bombardamento deve essere presa ogni misura per evitare, in quanto è possibile, danni agli edifici consacrati, alle arti, alle scienze, nonché ai monumenti storici”. Misure che, ovviamente, sarebbero cessate qualora “gli edifici e i luoghi ivi indicati vengano usati per scopi diversi da quelli, cui sono destinati” (cit. in Vedovato 1944, pp. 33-34).

E per la difesa dei propri monumenti dalle offese della guerra aerea, come si era mosso il regime? Erano state prese le giuste misure per scongiurare quanto poi realmente accadde? Quale la politica condotta riguardo alla tutela e alla salvaguardia del nostro patrimonio artistico negli anni del conflitto? Se fu l'UNPA, l'Unione Nazionale Protezione Antiaerea ad occuparsi dei civili a partire dal 1936, è noto che fin dal 1940, per volontà del Ministro Giuseppe Bottai, fu predisposto un accurato piano di difesa e protezione antiaerea dei monumenti e degli edifici storici così come delle più importanti opere d'arte che, per collocazione, disposizione spaziale o misura, era impossibile trasportare nei rifugi o comunque lontano dai centri abitati (Bottai 1938). Si trattava della cosiddetta 'blindatura', operazione già adottata durante la Grande Guerra soprattutto nelle città d'arte più prossime al confine austriaco che consisteva in un accuratissimo 'imballaggio' di complessi scultorei e architettonici o dipinti murali siti all'interno o all'esterno di chiese, così come nelle piazze o nelle facciate dei palazzi pubblici.

Si era perciò convinti, ma quanto veramente e non per semplice bugiarda retorica, che fossero state prese “tutte le misure umanamente possibili per impedire che le bombe nemiche”, come

afferitava il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Marino Lazzari, “abbiano a mietere vittime innocenti tra i documenti storici della civiltà artistica italiana”. “Posso dire che”, continuava il Lazzari, “poche ore dopo lo scoppio delle ostilità, il 10 giugno, la maggior parte delle nostre opere d'arte e dei nostri monumenti era già, praticamente, invulnerabile” (Lazzari 1942, p. VI). “Perciò commuove”, gli faceva eco il ministro Bottai, “vedere le nostre opere d'arte in assetto di guerra, militarizzate; coperte di sacchetti, protette da volte di cemento, armate di ferro. Come le trincee, le ridotte, i fortini. E son di fatto fortilizi sicuramente inespugnabili della civiltà italiana che muove nuovamente alla conquista del mondo” (Bottai in La protezione 1942, p. X).

I fatti purtroppo dimostrarono il contrario e le distruzioni sono incalcolabili: i metodi e la tecnologia non erano granché progrediti dagli anni della prima guerra mondiale, anzi la prassi era ancora la medesima, e come allora “quel che si poteva fare non era molto, o almeno non assicurava contro tutti i pericoli. Ma le armi di difesa sono tutte così”, aveva scritto Ugo Ojetti in un volume da lui curato e dedicato alle misure adottate a partire dal 1915 dallo Stato Italiano per proteggere il proprio patrimonio artistico “dall'ira degli eserciti d'Austria” (Ojetti 1915, p. 5):

Si sa che un parapetto di trincea, un casco d'acciaio, una corazza, uno scudo non garantiscono il soldato da tutti i colpi, pure i soldati si difendono con trincee, con caschi, con corazze con scudi. (Ojetti 1915, p. 12)

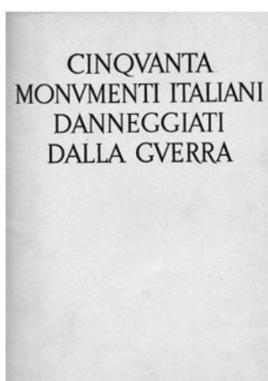


Il paragone risultava calzante: blindature e armature in legno e in mattone, sacchi di sabbia, contrafforti e sostegni, in molti casi a poco servirono per proteggere le opere dai danni delle bombe aeree, come purtroppo testimonia la tomba di Rolandino de Passeggeri sita in piazza San Domenico a Bologna che, sebbene avesse ricevuto ogni cura per la sua salvaguardia, fu completamente distrutta insieme al proprio temporaneo ed inutile rivestimento in cotto, crollato con essa (Monari 1995, p. 105).



Altre opere invece perirono poiché le protezioni erano state previste solo per limitare alcuni tipi di offese belliche e non per altre, quali ad esempio le bombe incendiarie, che difatti causarono alcune delle distruzioni più devastanti, fra cui qui si ricordano il Camposanto di Pisa e la chiesa di S. Chiara a Napoli: il primo arso nel volgere di poche ore insieme agli affreschi trecenteschi del braccio meridionale e a quelli di Benozzo Gozzoli del braccio settentrionale, la seconda divorata insieme alla maggior parte delle opere plastiche e pittoriche lì custodite da un incendio durato tre lunghi giorni.

Casi esemplari di barbarie gratuita, l'oltraggiosa rovina di quei due tesori d'arte sarebbe stata tramandata ai posteri nell'elenco dei *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra* (Lavagnino 1947), atlante fotografico edito nel 1947 per iniziativa dell'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Italiani Danneggiati dalla Guerra con la collaborazione del Ministero della Pubblica Istruzione.



Il volume aveva la volontà di raccogliere per primo i risultati del censimento attuato dalle diverse Soprintendenze regionali in riferimento ai danni subiti durante i cinque anni di conflitto dal nostro patrimonio artistico, ma anche essere il catalogo, nella sua edizione tradotta in inglese, della mostra che, come vedremo, verrà organizzata in quelle stesse date presso il Metropolitan Museum di New York.

Tre anni prima, esattamente nell'estate del 1944, dunque poche settimane dopo la liberazione di Roma, sorse per iniziativa di un gruppo di cultori d'arte, studiosi e di artisti l'Associazione Nazionale, citata sopra, per il Restauro dei Monumenti Italiani Danneggiati dalla Guerra. Lo scopo dei fondatori era quello di raccogliere e facilitare la raccolta dei mezzi necessari al restauro dei numerosissimi monumenti e opere d'arte italiani che il conflitto aveva in parte abbattuto, mutilato, talvolta solo ferito. Sebbene infatti il governo italiano si fosse prodigato, fin da subito alla fine delle ostilità, a reperire danaro da destinare al restauro degli edifici monumentali, tali erano i disagi patiti da milioni di senza tetto e cibo che la maggior parte dei fondi a disposizione dovevano essere necessariamente utilizzati per le primarie necessità dei civili e non per le opere d'arte.

Anche per questi motivi l'Associazione, il cui primo presidente fu l'archeologo Umberto Zanotti Bianco, che sarà fra i fondatori di Italia Nostra, decise fin da subito di rivolgere le proprie attenzioni oltre che alla diretta raccolta di denaro in Italia, alla propaganda all'estero, promuovendo, in collaborazione con la Direzione Generale delle Belle Arti e con il Comitato Americano per il Restauro dei Monumenti Italiani (già "Comitato per la Protezione delle Opere d'Arte in Zona di Guerra", nominato nel 1943 dall'American Council of Learned Societies), una serie di manifestazioni quali mostre, pubblicazioni, conferenze, film aventi lo scopo di far conoscere l'effettiva situazione dei nostri monumenti e così sollecitare la collaborazione e l'aiuto economico di quanti, anche negli Stati Uniti, sentivano l'importanza del problema come uno dei più significativi per la tutela di un patrimonio culturale che non era soltanto italiano, ma di tutto il mondo civile.

In quel fervido contesto prese corpo la già citata mostra fotografica newyorkese, il cui fine ultimo era certamente di aiutare la raccolta di fondi da destinare ai restauri italiani, ma soprattutto sensibilizzare l'opinione pubblica americana in riferimento alle tragiche devastazioni perpetuate dalla propria aviazione, visto anche il particolare momento politico internazionale, segnato da una generale insicurezza e paura del domani: "Tutto ciò che ora si fa e che si farà per diminuire il danno sofferto" – scriveva infatti Benedetto Croce nella prefazione al catalogo, redatta in parte anche da Ranuccio Bianchi Bandinelli, allora Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti – "è certamente doveroso da parte dei singoli uomini di buona volontà, dei popoli e degli Stati; ma, guardando alle condizioni politiche del mondo odierno, non somigliaremo noi a quei medici che curano e guariscono e sostengono le forze di un malato pel quale il carnefice aspetta il suo turno? Una più estesa e più radicale distruzione non incombe su quanto riusciremo a restaurare e su tutto il resto finora intatto?" (Croce 1947, p. VI).

Sfogliando il volume e le sue duecentoventotto illustrazioni che da Ancona a Viterbo tracciavano, rigorosamente in ordine alfabetico, il triste quadro della situazione accompagnata da schede che ripercorrevano la storia dei singoli monumenti, la data e le dinamiche belliche che ne avevano causato il danneggiamento o la distruzione, la descrizione delle prime opere di restauro eseguite appena conclusi i combattimenti, i costi sostenuti fino a quel momento e la cifra necessaria per concludere i lavori: "La Soprintendenza ai Monumenti ha recuperato il materiale artistico e iniziato la ricostruzione dei loggiati meridionali", si può leggere a fianco delle immagini riguardanti l'Archiginnasio di Bologna, "il Genio civile ha provveduto allo sgombero delle macerie e alle spese di puntellamento. La spesa finora sostenuta è stata di L. 2.650.000. Occorrono ancora L. 25.000.000" (Lavagnino 1947, p. 8).

Autore di quei testi è allora l'ispettore centrale del Ministero Emilio Lavagnino, protagonista a partire dal 1943, dopo gli sbarchi alleati, l'armistizio e l'occupazione tedesca, delle operazioni che consentirono il trasporto di centinaia di capolavori provenienti dai musei di molte città italiane, e fin dal 1940 segretamente conservati nel Palazzo ducale di Urbino, nei ripari sicuri dei Musei Vaticani. Del trasferimento di quel patrimonio furono protagonisti Emilio Lavagnino e Giulio Carlo Argan. Essi davano così seguito agli accordi intercorsi con l'ambasciata di Germania in Vaticano, e alla disponibilità del papa Pio XII. Gli spostamenti e i carichi, con utilitarie personali o con camion presi in affitto da privati, o prestati in cambio di altri favori,

vennero effettuati mentre dal cielo gli aerei bombardavano, districandosi tra i controlli dell'esercito tedesco (Lavagnino 2006).

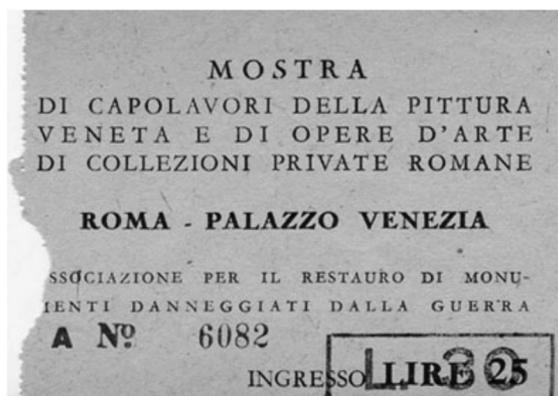
Una volta cessate le ostilità da questo nucleo importantissimo di opere miracolosamente illese, prima che queste fossero restituite ai musei di provenienza furono scelti numerosi capolavori di scuola veneta, predominanti fra i dipinti depositati in Vaticano, che andarono a costituire la sezione più importante della "Mostra d'arte italiana" che si tenne a Palazzo Venezia nel 1945 (Mostra d'arte italiana 1945).



Si trattava della prima grande iniziativa culturale – successiva a un'esposizione temporanea di dipinti e sculture organizzata dal Comando Alleato – curata e realizzata completamente dalla neonata Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra in collaborazione con la direzione Generale delle Belle Arti: “Contribuite alla salvezza del patrimonio artistico italiano facendovi soci dell'Associazione” recitava un manifesto pubblicitario dell'epoca.

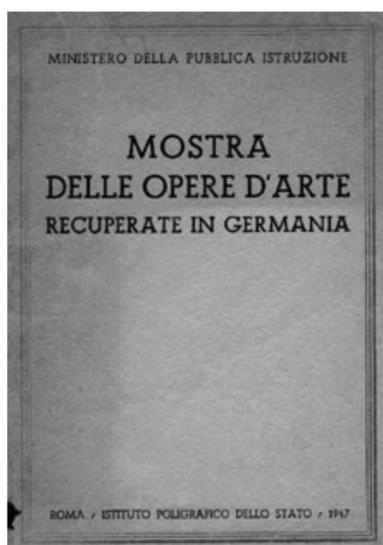
Lavagnino, insieme a storici dell'arte quali Luigi Grassi, Federico Hermanin e Cesare Brandi, avrebbe fatto parte del comitato ordinatore della mostra, curando la maggior parte delle schede del catalogo, la cui curatela fu affidata a monsignor Enrico Gagliardi: fra le opere esposte si citano il *Cristo pianto dalla madre* e il *Ritratto di Clemente VII* di Sebastiano del Piombo, prima della guerra conservati l'uno nel Museo Civico di Viterbo, l'altro a Capodimonte, l'*Annunciazione* di Lorenzo Lotto del Museo Civico di Jesi e l'*Adamo ed Eva* del Tintoretto, custodito nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

Finalità della rassegna, pare scontato dirlo, quella di raccogliere fondi per i restauri dei monumenti distrutti dai bombardamenti angloamericani; anche per questo motivo, e dunque nella volontà di attirare più visitatori possibili che, oltre a pagare il biglietto di ingresso, sarebbero stati, negli intenti degli organizzatori, potenziali soci dell'Associazione a mille lire annue per gli iscritti ordinari e diecimila per i benemeriti. La seconda e ultima sezione della mostra presentava opere di proprietà privata, di ogni scuola e di ogni epoca, provenienti dalle più importanti collezioni romane, “perché anche i privati contribuissero, con i loro tesori rimasti intatti, alla salvezza di quelli della Patria tutta, martoriati dalla guerra” (*Premessa* in Mostra d'arte italiana 1945).



Una *Madonna col Bambino* attribuita al Moretto proprietà del marchese Giovanni Visconti Venosta, una *Pietà* del Sodoma del marchese Patrizi Montoro, la bellissima tavola con *San Paolo, San Maurilio e il vescovo Roverella* di Cosmè Tura della collezione di Marcantonio Colonna: questi alcuni dei tantissimi capolavori presenti nelle sale di Palazzo Venezia dedicate alle opere provenienti dalle raccolte private.

La guerra era oramai alle spalle. Alla impellente opera di restauro e ricostruzione dei monumenti veniva ora affiancata quella di recupero di tutte le opere d'arte che durante gli anni del conflitto e di alleanza con la Germania erano migrate in modo illecito oltre le Alpi. Un primo bilancio di quell'immense lavoro fu presentato al pubblico nel 1947: sempre a Roma, alla Farnesina, l'Ufficio Recupero Opere d'Arte diretto da Rodolfo Siviero inaugurava la prima Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania: "Non è qui il caso di ricordare, se non brevemente, l'opera di rastrellamento compiuta dagli eserciti del *Reich* in questa nostra Italia" – scriveva l'allora Ministro della Pubblica Istruzione Guido Gonella nell'introduzione al catalogo – "incetta cominciata con l'esportazione più o meno clandestina di opere accaparrate presso antiquari e presso privati possessori, contro le leggi che difendevano da decenni il patrimonio artistico nazionale, e continuata poi col trasporto di opere appartenenti alle pubbliche raccolte, sotto speciosi pretesti di salvaguardia" (Gonella 1947, p. 4).

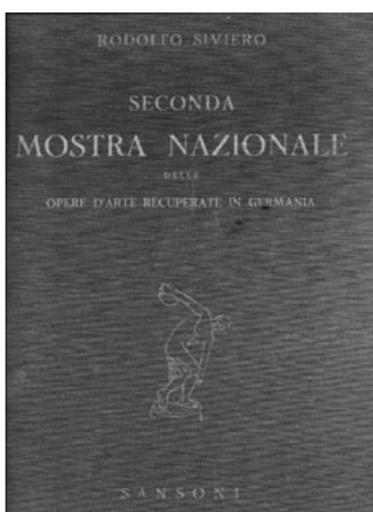


Durante la guerra le opere del Museo Nazionale e della Pinacoteca di Napoli, e quante altre di grande pregio possedevano le chiese e altre istituzioni museali della Campania, erano state ricoverate in tre depositi lontani da ogni plausibile obiettivo militare: l'Abbazia di Cava dei Tirreni, il convento di Mercogliano, l'Abbazia di Montecassino. La prima fu appena sfiorata dalla guerra, lontano ne rimase il secondo, ma l'abbazia di Montecassino si trovava, fra il Lazio e la Campania, su quella linea di monti alla quale si aggrapparono le truppe naziste per sbarrare agli alleati la via dell'Italia centrale. Nell'intento di trasformare il colle di Montecassino in una fortezza, coi risultati che sappiamo, i tedeschi, che avevano un servizio per la protezione delle opere d'arte (la *Kunstschutz*) e non permettevano più agli italiani i trasporti automobilistici, presero l'iniziativa di vuotare quell'immenso deposito e di portarlo al nord. Il trasporto però non avvenne subito e direttamente e le opere peregrinarono a lungo giacendo per giorni nei luoghi più disparati: una parte di esse, quella cioè esposta nelle sale della Farnesina durante la mostra organizzata da Siviero, fu tolta dai paracadutisti della Divisione Goreing ed avviata segretamente a Berlino, quale omaggio al loro maresciallo, grande amante dell'arte. Le altre furono depositate a Palazzo Venezia senza elenchi né riscontri.

Solo nei primissimi giorni della liberazione di Roma, ripresi i contatti con le direzioni dei musei napoletani, ci si accorse di quel che mancava: era una perdita enorme. Intanto a Berlino erano state indette mostre e feste per celebrare l'arrivo della *Danae* di Tiziano. Ma oramai gli eventi precipitavano, e quando la guerra cominciò a stringere nel cerchio di fuoco la capitale del *Reich*, quelle opere furono avviate in luogo più sicuro, e cioè in una delle cave di sale presso Salisburgo, trasformata già da tempo in sede di ricoveri.

Il convoglio fu segretamente seguito da alcuni ufficiali italiani appartenenti all'Ufficio Recuperi. Occupata l'Austria dall'esercito americano, il deposito passò sotto la sorveglianza degli ufficiali americani del Servizio di Belle Arti, e le opere furono in seguito portate a Monaco nell'ex sede del partito nazionalsocialista, ove si costituì un immenso deposito di quanto era stato ritrovato in tutta la zona meridionale della Germania. Subito si manifestò una favorevole disposizione alla restituzione all'Italia da parte delle Autorità Alleate, con le quali l'Ufficio Recuperi lavorava in stretto e continuo accordo. Il rientro in Italia avvenne il 13 agosto del 1947, da lì l'ufficializzazione pubblica grazie alla mostra romana.

Ma il lavoro di recupero non si era assolutamente esaurito: a dimostrare ciò la "Seconda mostra nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania" che si tenne a Firenze nel 1950 (Siviero 1950).



Il catalogo, curato dallo stesso Siviero, raccoglieva e schedava nuovamente capolavori appena rientrati in Italia quali il *Discobolo Lancellotti* o il *Satiro e Ninfa* di Paolo Veronese già nella collezione Contini Bonacossi, o altri della scuola tedesca, venduti illegalmente ai tedeschi prima o durante il conflitto o donati dallo stesso Mussolini a Hitler e ad altri gerarchi nazisti, soprattutto a Goreing, e questo anche contro il parere dello stesso Ministro dell'Educazione Nazionale Bottai e della Direzione Generale di Antichità e Belle Arti.

Fin dal 1937 la Commissione del governo tedesco per l'acquisto delle opere d'arte era giunta in Italia con volontà di fare incetta, in virtù dell'alleanza stretta fra i due stati, di quei capolavori presenti sul mercato antiquariale o in possesso di collezionisti privati disposti a venderli sebbene notificati fin dal 1909 come opere di alto interesse nazionale. Il Duce e Galeazzo Ciano cercarono di aderire ad ogni richiesta dei tedeschi, ma il Ministero dell'Educazione Nazionale accumulava agli atti i pareri negativi a quelle domande, che si facevano sempre più pressanti, tanto che molte volte il giudizio di Bottai veniva sorpassato dallo stesso Mussolini, come nel caso della scultura attribuita a Mironne venduta a Hitler il 18 maggio del 1939.

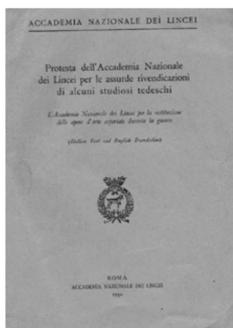
In questo clima la Germania propose al governo italiano di organizzare il recupero delle opere d'arte asportate durante il periodo napoleonico e non restituite dalla Francia dopo il Congresso di Vienna. A tanta generosità chiedeva però, come contropartita, un'accondiscendenza o almeno una minore rigidità nell'applicazione delle leggi vigenti circa le richieste di esportazione di opere d'arte italiane oltralpe.

Per fortuna dell'Italia, Bottai aveva intuito la gravità della proposta con tutte le conseguenze future e – riservatamente – il primo settembre del 1941 inviò a tutti i soprintendenti il seguente telegramma:

Pregovi trasmettere grandissima urgenza elenco opere notevole importanza esportate ultimi anni destinazione Germania o comunque acquirenti tedeschi includendo anche opere munite esportazione temporanea. Trasmettere inoltre tutte informazioni vostro possesso circa attività acquirenti germanici presso antiquari e proprietari privati. Attendo informazione richiesta non oltre settembre prossimo. (cit. in Siviero 1950, p. 14)

Il provvedimento facilitò il successivo recupero ma non evitò comunque la migrazione di numerose opere d'arte che furono rimpatriate in un difficile clima diplomatico, visto che ancora nel 1949 alcuni studiosi d'arte e archeologi tedeschi, pochi mesi prima che venisse presentata la mostra suddetta, inviavano al presidente americano Truman un feroce indirizzo di protesta per l'avvenuta restituzione all'Italia di un primo complesso di opere d'arte che erano state, prima e durante la guerra, asportate illegalmente dai gerarchi nazisti.

La *querelle* provocò lo sdegno dei vertici culturali e politici italiani tanto che il 12 maggio 1949 l'Accademia dei Lincei, presieduta da Guido Castelnuovo, produsse una nota – in risposta a quella 'assurda' dei tedeschi a Truman – firmata per primo dal senatore Benedetto Croce, e anche, fra i molti, da Lionello Venturi, Pietro Toesca, Roberto Longhi, Cesare Brandi, Ranuccio Bianchi Bandinelli e Giulio Carlo Argan (Protesta 1950).



Così si apriva la nota:

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 seguirne e convalidarne le direttive e le mire col favore di propizie situazioni locali. Gli studiosi italiani esprimono agli studiosi di 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. (Protesta 1950, pp. 7-8)

La polemica si chiuse a favore degli italiani e la maggior parte delle opere trafugate dai rifugi temporanei, così come quelle un tempo appartenute a collezionisti privati e acquistate illegalmente, rientrarono in Italia arricchendo nuovamente i musei e le gallerie statali riordinati e riaperti al pubblico dopo cinque lunghi anni di restauri. È infatti da ricondurre al 1950 la conclusione delle operazioni di ricostruzione e consolidamento della maggior parte dei monumenti distrutti o danneggiati dai bombardamenti angloamericani, dunque anche di numerosi edifici storici che ospitavano prima del conflitto collezioni civiche o statali come la Pinacoteca di Brera o il Museo Nazionale di Palermo. A celebrare lo stato di avanzamento dei lavori la pubblicazione, in occasione della V Conferenza Generale dell'UNESCO, de *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, volume curato dalla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti che voleva attestare a livello internazionale, come ebbe a scrivere nella prefazione il ministro Guido Gonella, “il nobile impegno posto dall'Italia nell'attività ricostruttrice del nostro impareggiabile patrimonio artistico gravemente danneggiato dalla guerra (La ricostruzione 1950, p. 3).

Sfogliando le pagine del libro, immediato è il rimando al volume-catalogo già citato dedicato ai *Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra* che solo tre anni prima aveva mostrato ai contemporanei un quadro generale angosciante e disarmante, “producendo un senso di vero sgomento sia in Italia che altrove, facendo sorgere il dubbio che a tanta rovina si potesse apportare adeguato riparo. Oggi” – continuava nell'introduzione al volume Roberto Pane, all'epoca fra i maggiori esperti di restauro architettonico italiano – “possiamo dire che tale riparo è in buona parte compiuto e sappiamo che quanto resta ancora da fare sarà certamente condotto a termine” (La ricostruzione 1950, p. 9).

In soli cinque anni la maggior parte dei monumenti era tornata a nuova vita grazie all'impegno costante delle soprintendenze regionali per garantire la scientificità tecnica e storica di ogni operazione di restauro di consolidamento o ricomposizione; soprattutto, “giova anche riconoscere” – affermava Mario Salmi, vicepresidente del consiglio Superiore per le antichità e Belle Arti, nel capitolo dedicato al Restauro dei monumenti – “la bontà delle maestranze e non soltanto di quelle che per la lunga esperienza si potrebbero dire specializzate ma dei semplici operai, dei muratori, dei tagliapietre, degli scalpellini che persuasi delle necessità o della opportunità di un determinato lavoro lo eseguono mettendoci non solo la volontà ma anche l'intelligenza mentale e l'amore che sono necessari” (La ricostruzione 1950, p. 14).

Certo è che quell'immane opera di ricostruzione, così come le distruzioni e devastazioni che l'avevano preceduta, sono poco conosciute dalle nuove generazioni, tanto che ancora trent'anni fa Alfredo Barbacci – soprintendente a Bologna negli anni della guerra, fra coloro che avevano assistito ai bombardamenti aerei, accertato i danni subiti dal patrimonio artistico, ma soprattutto, dopo la fine delle ostilità, diretto e indirizzato i restauri durante la ricostruzione – poteva

affermare con dispiacere quanto fosse “incredibile la rapidità con la quale svaniscono i ricordi legati alle vicende belliche dei monumenti” (Barbacci 1977).

Chissà se a questo proposito possono servire, oltre che le tante pubblicazioni citate, le scritte apparse sui muri di alcuni monumenti barbaramente deturpati dalla guerra, che volevano replicare alla presunta 'scientificità' dei bombardamenti anglo-americani: "OPERA DEI LIBERATORI" si leggeva e si legge ancora oggi sulle facciate, restaurate, della Chiesa del Sacro Cuore e del palazzo dell'Archiginnasio a Bologna.



Entrambi quegli edifici sarebbero apparsi, finalmente ricostruiti, nel volume del 1950 che, oltre al restauro dei monumenti, aveva numerose pagine dedicate al riordino dei musei e delle gallerie statali e all'attività incessante dell'Istituto Centrale del Restauro. In ultimo, la pubblicazione segnalava i numerosi nuovi incrementi del patrimonio artistico, in molti casi dipinti o sculture acquistate dai gerarchi nazisti da collezioni private e ora rientrate in Italia a beneficio delle raccolte statali. “Ma chi ci ridarà quello che s'è perduto?”, si domandava Ugo Ojetti ancora nel 1917 in riferimento alle distruzioni perpetrate dagli austriaci:

Un solo modo ha il nemico per pagare a Venezia i danni e gli sfregi volontariamente recati alle sue chiese più belle. Uno Stato che senta la dignità della sua storia e della sua civiltà, non è, nelle trattative di pace, un mercante che concorre a un'asta pubblica e misura a lire o a corone il suo danno e il suo guadagno. La pittura veneziana si paghi con pittura veneziana. Tra il Museo Imperiale e l'Accademia Imperiale, Vienna ha, se ben rammentiamo, venticinque quadri di Tiziano e quindici di Jacopo Tintoretto. (Ojetti 1917, p. 25)

Ottima considerazione quella dell'Ojetti, ma nel caso del secondo conflitto mondiale coloro che “distrussero” non erano i nemici sconfitti, ma i liberatori, e dunque Mantegna non venne pagato con Mantegna, Filippino Lippi con Filippino Lippi, Lisippo con Lisippo, Buffalmacco con Buffalmacco, ma alle distruzioni e alle devastazioni furono corrisposti ingenti stanziamenti, fondamentali per la ricostruzione del patrimonio artistico italiano.

Riferimenti bibliografici

Barbacci 1977

A. Barbacci, *Monumenti di Bologna. Ricostruzioni e restauri*, Bologna 1977

Bottai 1938

G. Bottai, *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, in "Bollettino d'arte", n. 10, 1938

Croce 1947

B. Croce, *Prefazione in Cinquanta monumenti danneggiati italiani danneggiati dalla guerra*, Roma 1947

Gonnella 1947

G. Gonnella, *Introduzione in Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, Roma 1947

La guerra contro l'arte 1944

s.n., *La guerra contro l'arte*, Milano 1944

Lavagnino 1947

E. Lavagnino, *Cinquanta monumenti danneggiati italiani danneggiati dalla guerra*, Roma 1947

Lavagnino 2006

A. Lavagnino, *Un inverno. 1943-1944*, Palermo 2006

Lazzari 1942

M. Lazzari, *Castelli ed impalcature. La protezione delle opere d'arte durante la guerra*, in *La protezione* 1942

Monari 1995

P. Monari, *I progetti per la protezione dei monumenti nell'archivio della soprintendenza per i beni ambientali e architettonici dell'Emilia (Bologna)*, in *Delenda Bononia. Immagini dei bombardamenti 1943-1945*, Bologna 1995

Mostra d'arte italiana 1945

AA.VV., *Mostra d'arte italiana a Palazzo Venezia*, Roma 1945

Ogetti 1917

U. Ogetti, *Monumenti italiani e la guerra*, Milano 1917

Protesta 1950

Accademia Nazionale dei Lincei, *Protesta dell'Accademia Nazionale dei Lincei per le assurde rivendicazioni di alcuni studiosi tedeschi*, Roma 1950

La protezione 1942

La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea, a cura della direzione Nazionale Generale delle Arti, Firenze 1942

La ricostruzione 1950

AA. VV., *La ricostruzione del patrimonio artistico in Italia*, Roma 1950

Siviero 1950

R. Siviero, *Seconda mostra nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania*, Firenze 1950

Vedovato 1944

G. Vedovato, *La protezione internazionale dei monumenti storici contro le offese aeree*, Firenze 1944, pp. 14-35



la rivista di **engramma**
anno **2008**
numeri **61-64**

Raccolta della rivista di engramma del Centro studi classicA | luav, laboratorio di ricerche costituito da studiosi di diversa formazione e da giovani ricercatori, coordinato da Monica Centanni. Al centro delle ricerche della rivista è la tradizione classica nella cultura occidentale: persistenze, riprese, nuove interpretazioni di forme, temi e motivi dell'arte, dell'architettura e della letteratura antica, nell'età medievale, rinascimentale, moderna e contemporanea.