

La Salvaguardia del Patrimonio Artistico Italiano durante la Seconda Guerra Mondiale: tra rinascita e identità

Durante la Seconda Guerra Mondiale, l'Italia si trovò a fronteggiare importanti sfide tra cui l'incombente minaccia che correva il patrimonio culturale. Per questo iniziarono nell'ottobre del 1943, una serie di operazioni di salvataggio orchestrate dall'Ufficio delle Arti di Roma e supportate da esperti del settore, tra cui autorevoli figure come per esempio lo storico dell'arte Emilio Lavagnino, lo storico dell'arte Pietro Toesca, il critico Giulio Carlo Argan, il direttore generale delle Antichità e delle Belle Arti Marino Lazzari, ecc.

Visto il pericolo in cui incorreva il patrimonio artistico italiano, simbolo di identità nazionale e culturale, a causa dell'occupazione straniera e dei bombardamenti, per la sua salvaguardia intervennero varie amministrazioni.

Il direttore generale Lazzari, consapevole della gravità della situazione, si rivolse a Toesca per ottenere supporto e competenza, sottolineando l'importanza di mantenere il controllo diretto delle opere d'arte contro le minacce esterne. Nella sua missiva datata 21 ottobre 1943, Lazzari affermava: «con la Sua competenza, la Sua esperienza e il Suo alto senso di civismo in un'azione che non ha altro scopo se non quello di conservare all'Italia in quest'ora di pericolo il possesso del suo patrimonio artistico. [...] contro chiunque, avvalendosi del diritto della forza, intenda menomarlo o sottrarlo al nostro controllo diretto»¹.

La risposta di Toesca, datata 4 novembre 1943, manifestò una disponibilità immediata a collaborare in questa cruciale impresa. Insieme all'ispettorato tecnico della Direzione delle Arti, lo storico dell'arte contribuì a redigere un elenco delle opere più importanti dell'Italia centro-settentrionale da salvaguardare, comprendente capolavori delle gallerie d'arte e delle chiese italiane.

Va ricordato che quando il mondo fu inghiottito dalla seconda guerra mondiale Pietro Toesca entrò a far parte della Commissione ministeriale per la salvaguardia e la messa in sicurezza dei tesori d'arte del Paese².

¹ La lettera è in ACS, MPI, AA.BB.AA., Divisione III, 1929-1960, Busta 257: Affari generali. Opere trafugate periodo di guerra.; Micol Forti, Paola Nicita, Roma 1940-1944: i benemeriti della tutela dell'arte italiana/ «I trasporti possono essere iniziati da oggi, 15 novembre 1943»: il ruolo del Vaticano nella salvaguardia del patrimonio artistico italiano, <https://www.gliscripti.it/blog/entry/5830>, 15 maggio 2022. cit.

² Pietro Toesca: uno storico dell'arte all'avanguardia: <https://latpc.altervista.org/pietro-toesca-uno-storico-dellarte-allavanguardia/>, 14 agosto 2024.

Uno degli aspetti salienti di queste operazioni fu la scelta di trasferire le opere d'arte nella capitale per l'unione di due fattori: la dichiarazione di Roma come "città aperta" e la sacralità del suolo Vaticano. «[...] 1943 Roma, occupata dai Tedeschi, venne dichiarata città aperta, ossia zona dove non dovevano essere effettuate azioni di guerra. In realtà ebbe inizio un periodo drammatico per la capitale.³»

Le trattative con la Santa Sede erano già state avviate in agosto, il 14 ottobre Roma fu dichiarata ufficialmente "città aperta". Questa dichiarazione avrebbe dovuto porre fine ai bombardamenti, ma la realtà si rivelò ben diversa, per via degli attacchi aerei che continuarono a colpire la città.

Il duplice status di Roma come città aperta e sacra, per la presenza dello Stato Pontificio considerato inviolabile, accelerò le negoziazioni per il trasferimento delle opere d'arte. I funzionari italiani concordarono che le opere dell'Italia centrale e settentrionale dovessero essere portate a Roma, possibilmente in Vaticano. Questo approccio rifletteva una strategia di protezione e salvataggio, in cui lo Stato Pontificio si presentava come il rifugio ideale per preservare l'arte italiana.

L'operazione di salvataggio, coordinata da figure come Giulio Carlo Argan, che mantenne una scrupolosa documentazione degli accordi e delle operazioni, si rivelò complessa e pericolosa. Argan, insieme all'ispettorato tecnico della Direzione delle Arti, si occupò di organizzare il trasporto delle opere. Le opere sarebbero state trasferite in casse sigillate e numerate, mantenendo un elenco dettagliato per garantire il tracciamento e la sicurezza delle opere. Questa organizzazione meticolosa si scontrò, però, con le difficoltà pratiche e le pressioni politiche imposte dalle autorità tedesche.

Il Kunstschutz, l'ufficio tedesco per la protezione artistica, assunse un ruolo cruciale durante queste operazioni fungendo da intermediario tra le autorità italiane e le forze occupanti. Nonostante le tensioni politiche, l'autorità tedesca si mostrò collaborativa nel consentire il trasferimento delle opere, evidenziando un'ironia di fondo: la salvaguardia del patrimonio culturale era visto come un obiettivo comune, al di là delle divisioni politiche. Infatti, è importante tenere a mente, che è grazie ai resoconti e ai verbali scritti da Argan e da altri funzionari che sappiamo di queste trattative e dell'intervento del Kunstschutz.

³ Rossellini Roberto in "Enciclopedia dei ragazzi (2006)": [https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/), 14 agosto 2024.

In data 10 novembre 1943 Argan scrive:

Per incarico del direttore generale, assente, telefono al console Giurati del Ministero degli Esteri. Gli dico che il prof. Nogara non ha ancora avuto notizia ufficiale dell'accordo intervenuto col Vaticano, e gli chiedo se di tale accordo possa esserci data comunicazione scritta. Il Giurati ritiene che, data la particolare delicatezza della questione, non sia opportuno mettere nulla in iscritto, se non il verbale di consegna o la ricevuta delle opere da parte del Vaticano; questa farà fede dell'accordo raggiunto. Il Giurati ritiene inoltre che sia opportuno, finché possibile, valersi di mezzi nostri per il trasporto delle opere, ricorrendo solo in caso di necessita al concorso germanico. La partecipazione dei tedeschi deve avere un carattere di semplice collaborazione e prestazione, senza che sembri loro deferito o riconosciuto un compito preciso o riconosciuta una facoltà di ingerenza diretta⁴.

In un altro allegato datato 15 novembre 1943, Argan informa il Ministero degli Affari Esteri della procedura stabilita per il ricovero delle opere nei Musei Vaticani:

Con il Prof. Nogara, direttore generale dei Musei Vaticani, sono stati persi i seguenti accordi: 1) Le opere d'arte entreranno nella Città del Vaticano con mezzi privati italiani; 2) Esse saranno conservate nei depositi della Pinacoteca, i quali presentano ogni garanzia per la migliore conservazione delle opere stesse; 3) Le opere saranno chiuse in casse sigillate e numerate; l'elenco delle opere contenute in ciascuna cassa rimarrà nelle mani dell'Autorità italiana; 4) Una Commissione di funzionari italiani rimarrà in continuo contatto con la Direzione dei Musei Vaticani per le necessarie verifiche periodiche del materiale per l'eventualità che si renda necessaria l'apertura delle casse ecc. 5) I trasporti possono essere iniziati, per quanto riguarda la Direzione dei Musei Vaticani, da oggi 15 novembre⁵.

Il primo trasferimento di opere in Vaticano avvenne il 27 novembre 1943 con opere che già si trovavano a Roma; casse che provenivano da comuni del Lazio vennero sistemate temporaneamente nella capitale, precisamente a Castel Sant'Angelo, questo evento segnò un punto cruciale nelle operazioni di salvataggio. Le opere furono conservate in ambienti protetti per garantire la loro sicurezza. Una di queste casse conteneva la Deposizione di Raffaello della Galleria Borghese, il cui peso richiese un'attenzione speciale per evitare danni durante il trasporto.

⁴ ACS, MPI, AA.BB.AA., Divisione I, Busta 125: Personale cessato al 1956.; Micol Forti, Paola Nicita, Roma 1940-1944: i benemeriti della tutela dell'arte italiana/ «I trasporti possono essere iniziati da oggi, 15 novembre 1943»: il ruolo del Vaticano nella salvaguardia del patrimonio artistico italiano, <https://www.gliscritti.it/blog/entry/5830>, 15 maggio 2022. cit.

⁵ *Ibidem*.



Nonostante i progressi dovuti al buon esito dei primi viaggi, la Direzione delle Arti si trovò spesso in difficoltà a collaborare con le autorità tedesche per il trasferimento delle opere dai grandi depositi delle Marche. Argan annotò che l'urgenza di questi trasporti era legata alle operazioni militari in atto. A tal proposito riferì che ebbe l'impressione che le autorità tedesche volessero, in qualche modo rallentare o evitare il trasporto delle casse a Carpegna. Per tal motivo chiese al direttore Lazzari di organizzare un incontro con il console tedesco e il consigliere dell'ambasciata per «accertare quali siano le reali intenzioni delle autorità germaniche e cioè se le continue difficoltà frapposte al viaggio per Carpegna siano reali o fittizie [...] chiedendo soltanto i lasciapassare e un ufficiale che risponda alle domande dei posti di blocco e delle pattuglie tedesche⁷».

Le pressioni italiane ebbero effetto e finalmente, il 19 dicembre 1943, partì la prima spedizione per le Marche guidata da funzionari e guardie armate. La missione, piena di pericoli a causa dei bombardamenti, portò a Roma centoventi casse contenenti opere d'arte inestimabili, tra cui dipinti delle Gallerie Borghese e Corsini, e opere di chiese come quelle di Santa Maria del Popolo e di San Luigi dei Francesi, in più arrivarono delle Gallerie dell'Accademia e delle chiese di Venezia, della Pinacoteca di Brera e del Museo di Tarquinia.

Nonostante le intimidazioni e le minacce, molti funzionari continuarono a lavorare per portare a termine la loro missione. Il gruppo che si impegnò nel primo viaggio forte del primo successo si occupò anche di organizzare operazioni di recupero nei territori occupati raccogliendo opere dalle

⁶ *Deposizione* (Trasporto di Cristo morto al sepolcro), Raffaello Sanzio, 1507, Roma, Galleria Borghese.

⁷ ACS, MPI, AA.BB.AA., Divisione I, Busta 125: Personale cessato al 1956.; Micol Forti, Paola Nicita, Roma 1940-1944: i benemeriti della tutela dell'arte italiana/ «I trasporti possono essere iniziati da oggi, 15 novembre 1943»: il ruolo del Vaticano nella salvaguardia del patrimonio artistico italiano, <https://www.glisritti.it/blog/entry/5830>, 15 maggio 2022. cit.

chiese e dai musei locali. Questi sforzi culminarono in un ulteriore viaggio il 13 gennaio 1944 che portò ulteriori opere d'arte prima momentaneamente a Roma, precisamente a Palazzo Venezia, e poi in Vaticano.

Nonostante le continue pressioni, le minacce di punizioni da parte delle autorità fasciste, nonostante licenziamenti e diffide, i trasporti di opere d'arte in Vaticano continuarono ancora per diversi mesi, poco prima che le truppe alleate entrassero nella capitale. L'ultimo viaggio fu fatto il 3 giugno.

La liberazione di Roma, avvenuta tra il 4 e 5 giugno 1944, segnò non solo la fine di un'occupazione, ma anche l'inizio di un processo di rinascita culturale. Le opere d'arte custodite in Vaticano rimasero lì fino alla fine del conflitto, quando furono restituite ai musei e alle gallerie da cui provenivano. La fine della Seconda Guerra Mondiale ha segnato un periodo di profonda trasformazione per l'Italia, non solo sul piano politico ed economico, ma anche culturale. La liberazione di Roma ha aperto la strada a nuove iniziative artistiche e culturali, tra cui due mostre⁸ significative tenutesi a Palazzo Venezia: la "Mostra dei Capolavori della Pittura Europea" (27 agosto 1944 – 17 febbraio 1945) e la "Mostra d'Arte Italiana" (16 maggio – 31 ottobre 1945).

Queste esposizioni non solo hanno contribuito alla valorizzazione del patrimonio artistico italiano salvato dalla guerra, dando la possibilità al pubblico di poter vedere le opere salvate prima che venissero ricollocate ai musei di provenienza, ma hanno anche evidenziato la strumentalizzazione politica dell'arte rinascimentale e il complesso rapporto tra pubblico e privato nella ricostruzione del paese, questo anche perché le due mostre erano le prime dopo la guerra. Va ricordato pure il rilevante ruolo dei Monuments Men oltre che dei vari funzionari italiani di cui abbiamo già fatto menzione.

[...] colpisce come, nella più totale penuria di risorse primarie e in condizioni di altissimo rischio per la vita delle persone, gli eroi del patrimonio continuassero a lavorare per porre in salvo le nostre opere d'arte. Così, per esempio, raccolgo Amedeo Maiuri - allora soprintendente alle Antichità di Napoli e del Mezzogiorno - nel 1946 (Pompei e la guerra) del suo impegno per scavi di Pompei:

Mi ossessionava in quei giorni il pensiero della Villa dei Misteri, a pochi passi dall'attendamento e dalle battaglie tedesche. E il 14, tra un' incursione e l'altra, spedii la guida Venditti, già ferito al volto, alla Villa dei Misteri a scongiurare i tedeschi di allontanarsi da quel luogo per non provocare con la loro presenza l'estrema iattura, la distruzione di quell'insigne monumento. Ma ogni preghiera fu vana [...]

I racconti di quegli anni terribili si colorano di un fascino particolarissimo quando toccano le vicende dei

⁸ SILVIA MARIA VITES, La Ripartenza postbellica in due mostre a Roma, in Palazzo Venezia, negli anni 1944 e 1945, ACME - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano, 3 maggio 2024.

grandi capolavori è il caso, indimenticabile, di Pasquale Rotondi che nasconde la Tempesta di Giorgione «avvoltojata come una mummia» sotto il letto; o le imprese degli allora funzionari Giulio Carlo Argan ed Emilio Lavagnino, impegnati in delicate strategie per ottenere il ricovero sicuro delle opere presso la Santa Sede.⁹



10

Dopo che Roma fu liberata dall'esercito alleato venne deciso, in accordo tra il governatore militare alleato e la Sottocommissione monumenti belle arti e archivi con l'ausilio delle neonate istituzioni italiane democratiche, di organizzare una mostra proprio nel palazzo in cui Mussolini scelse di governare l'Italia.



11

Il duce, negli anni Venti, scelse Palazzo Venezia come sede del governo per la sua duplice valenza, da un lato risorgimentale, essendo collocato a fianco dell'Altare della Patria e, dall'altro, rinascimentale, in quanto edificio quattrocentesco: esso era, dunque, un perfetto simbolo della rinascita della nazione durante la nuova Era Fascista. I restauri e l'allestimento dell'allora

⁹ IRENE BALDRIGA, *Diritto alla bellezza (educazione al patrimonio artistico, sostenibilità e cittadinanza)*, Le Monnier università, 2017, pp. 38-39.

¹⁰ *Tempesta*, Giorgione, 1503-1504, Venezia, Gallerie dell'Accademia.

¹¹ Le foto sono state reperite dal seguente articolo di Palazzo Venezia; Il ritorno alla normalità - Le prime mostre d'arte italiana: <https://vive.cultura.gov.it/it/palazzo-venezia/storia/il-ritorno-alla-normalita>, 5 settembre 2024.

soprintendente e direttore del Museo di Palazzo Venezia, Federico Hermanin, non fecero che accentuare questa mitologia e compiacere Mussolini, non per una personale adesione del museologo al fascismo, ma per un'ottica ancora risorgimentale che vedeva nell'allestimento museale uno strumento per educare il popolo sulla propria storia nazionale «[...] È assai interessante notare che la prima esposizione svoltasi a Palazzo Venezia dopo la liberazione della Capitale dai nazifascisti fu una mostra di opere del Rinascimento. Infatti, questo periodo artistico fu interpretato nuovamente in chiave politica, questa volta dagli americani e dalle neonate istituzioni antifasciste italiane, per dimostrare un'ennesima rinascita della nazione, in senso democratico¹².».

Sembra evidente che per continuare questo discorso di rinascita furono scelte opere considerate cardine del rinascimento internazionale tra cui: la *Crocifissione* di Masaccio, la *Tempesta* di Giorgione, *Amor sacro e amor profano* di Tiziano, lo *Spotalizio della Vergine* di Raffaello, la *Flagellazione* di Piero della Francesca, due opere di Caravaggio (*Vocazione di San Matteo* e *Martirio di San Matteo*), *Romolo e Remo allattati dalla lupa* di Rubens ecc. Le opere furono collocate in sequenza cronologica nelle sale dell'Appartamento Barbo « [...] l'appartamento stesso non differiva molto dall'allestimento hermaniniano: nelle fotografie scattate durante il giorno dell'inaugurazione della mostra si vedono sedie e cassoni del Cinquecento e velluti alle pareti, che evocavano un ambiente cinquecentesco secondo la linea museografica scelta da Hermanin¹³.» In effetti quando la capitale viene liberata dall'esercito alleato e viene deciso in concomitanza di allestire la prima mostra: "Mostra dei Capolavori della Pittura Europea" le opere erano ancora sigillate in delle casse in Vaticano, ricordiamo che questa decisione fu presa per proteggere i capolavori dagli attacchi bellici. Effettivamente queste mostre vanno viste nell'ottica di una riconciliazione del patrimonio salvato dalla guerra e restituito alla popolazione italiana.

Chi, a suo tempo, visitò la Mostra dei Capolavori a Palazzo Venezia nell'estate del '44 e quindi l'altra della primavera e dell'estate del '45, di Pittura Veneta [...], ove sono temporaneamente esposte alcune delle maggiori opere d'arte delle Gallerie italiane scelte tra quelle depositate in Vaticano, può farsi un'idea di quel tesoro [...]. Ora, dopo tanta tragedia e dopo questo loro forzato soggiorno nella pace vaticana, le nostre opere d'arte tornano gradualmente nelle loro sedi. Ma anche questo sarà un lavoro lungo e dispendioso, ché molte hanno bisogno di cure meticolose e di avveduti restauri perché possano ancora affermare nel pieno splendore

¹² SILVIA MARIA VITES, *La Ripartenza postbellica in due mostre a Roma, in Palazzo Venezia, negli anni 1944 e 1945*, ACME - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano, 3 maggio 2024, pag. 8 - 9.

¹³ SILVIA MARIA VITES, *La Ripartenza postbellica in due mostre a Roma, in Palazzo Venezia, negli anni 1944 e 1945*, ACME - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano, 3 maggio 2024, pag. 10.

della loro bellezza quei supremi valori dello spirito il cui annientamento avrebbe veramente significato un impoverimento non solo d'Italia, ma di tutto il mondo.¹⁴

Un elemento cruciale emerso durante le mostre è stato l'impegno per la salvaguardia del patrimonio artistico italiano. Durante il conflitto, molte opere erano state messe in salvo per proteggerle dai bombardamenti. La prima mostra ha avuto il merito di riportare al pubblico capolavori che erano stati nascosti, permettendo ai cittadini di riappropriarsi della propria cultura. Questo sforzo è stato possibile grazie alla collaborazione tra soprintendenti italiani e ufficiali americani, tra cui Perry B. Cott ed Ernest T. De Wald, noti come "Monuments Men". Poiché sfortunatamente

le mostre degli anni Trenta furono disdicevoli dal punto di vista della conservazione delle opere: prestiti e viaggi oltreoceano infatti ne compromisero la salute fisica. Cesare Brandi, incaricato della custodia delle opere durante la tournée americana e primo direttore dell'Istituto Centrale di Restauro [...], scrisse al Ministero della Pubblica Istruzione che l'Art Institute di Chicago non garantiva le condizioni idonee per la corretta conservazione delle opere; [...]. Alcune delle opere esposte a Palazzo Venezia risentirono di quella cattiva esposizione, infatti «la Sacra Conversazione di Palma, delle Gallerie di Venezia, presentava sollevazioni a tetto di grande estensione e in molti punti, sicché dovette essere subito staccata e adagiata in piano. Lo stesso era accaduto al S. Giorgio di Mantegna della stessa Galleria Veneziana; si era sollevato in modo pauroso verticalmente in basso; [...] e la Crocifissione di Masaccio s'era incurvata in modo definitivo». Brandi intervenne con mezzi di fortuna, ma le opere richiesero interventi di restauro e il Masaccio rimase curvo. La stessa trascuratezza non colpì l'esposizione di Palazzo Venezia: le opere erano tutte custodite nello stesso deposito in una sede non distante da quella espositiva e la mostra si proponeva come passaggio temporaneo dei quadri nel viaggio di ritorno verso le gallerie di provenienza. Questa mostra, come scritto sopra, fu importante anche per il significato concretissimo di tutela e valorizzazione delle opere d'arte: per la prima volta, infatti, bisognava far uscire dai depositi le opere che erano state messe in sicurezza per salvarle dai pericoli bellici. Uno dei significati di entrambe le mostre di Palazzo Venezia fu infatti quello di restituire al pubblico attraverso due esposizioni i capolavori più importanti scampati dalla guerra e, in seguito, riportare le opere alle gallerie di appartenenza, che intanto si stavano mettendo in moto per la riapertura. Di queste operazioni fondamentali scrisse il più importante storico dell'arte del Novecento, Roberto Longhi [...] ¹⁵.

Roberto Longhi si interroga sulla figura dello storico dell'arte, si chiede se non possa fare di più per salvaguardare il patrimonio, qual è l'effettiva responsabilità al quale deve rispondere e dove effettivamente è responsabilità del governo in virtù del fatto che l'arte non può tutelarsi da sola e quindi essendo indifesa.

¹⁴ EMILIO LAVAGNINO, Migliaia di opere d'arte rifugiate in Vaticano, «Strenna dei Romanisti» 7 (1946), p. 88.

¹⁵ SILVIA MARIA VITES, *La Ripartenza postbellica in due mostre a Roma, in Palazzo Venezia, negli anni 1944 e 1945*, ACME - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano, 3 maggio 2024, pag. 11-12.

Il governo, scrive Longhi, ha «questa sua grave responsabilità, anche politica, di conservare l'unico bene che le resta e che non potrà esser soggetto a fluttuazioni monetarie purché una critica illuminata provveda a mantenerne il pregio, perennemente, alla quota più alta». Dunque, secondo lo studioso, per proteggere le opere mobili e i monumenti non era sufficiente il lavoro dei funzionari della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti: bisognava che a esso si accompagnasse un lavoro critico di qualità, da parte degli studiosi, allo scopo di donare fama al patrimonio artistico e quindi, indirettamente, tutelarlo. [...] La mostra di Palazzo Venezia del 1944 fu fondamentale [...] Le mostre di Palazzo Venezia fecero dunque da apripista per questo tipo di iniziative e spronarono molti soprintendenti a realizzare esposizioni per dare un forte messaggio di ripresa ai cittadini, restituendo loro il patrimonio artistico che per anni fu violato e messo in pericolo. Questo fu decisamente un gesto politico e democratico forte, in quanto il patrimonio artistico e culturale è patrimonio di tutti e ognuno ha il diritto di potercisi rapportare. La guerra, infatti, ha tra i suoi molteplici aspetti terribili la cancellazione dell'identità e della civiltà di un popolo attraverso la distruzione, l'occultamento o l'appropriazione indebita dei suoi capolavori artistici.¹⁶

Poco tempo prima del termine della mostra sulla pittura europea, fu indetta, sempre Palazzo Venezia, un'altra mostra. Tra le due c'erano varie differenze. In primo luogo la matrice era differente: la prima era incentrata sull'arte europea mentre la seconda sull'arte italiana. Anche gli organizzatori erano tutti italiani. L'ente organizzatore fu l'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra, che aveva sede proprio in alcune stanze di Palazzo Venezia. «[...] 1944 allo scopo di aiutare lo Stato nella raccolta di fondi da destinare al risanamento del patrimonio; per fare ciò, l'associazione realizzò svariate iniziative economiche e culturali in Italia e all'estero, tra cui rientrava anche la Mostra d'arte italiana a Palazzo Venezia.¹⁷»

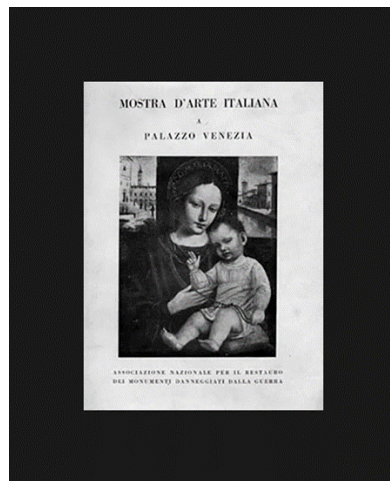
L'importanza di queste mostre risiedeva anche nell'impegno di esperti che si sono impegnati nel restaurare le opere d'arte e i monumenti danneggiati dalla guerra, in quanto simboli della stessa civiltà da restaurare dopo la ferita bellica. Si decise di dividere la mostra in due sezioni: la prima che contenesse capolavori veneti di proprietà delle gallerie statali italiane e la seconda opere di collezionisti privati romani.

¹⁶ *Ivi*, pp. 12-13.

¹⁷ SILVIA MARIA VITES, *La Ripartenza postbellica in due mostre a Roma, in Palazzo Venezia, negli anni 1944 e 1945*, ACME - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano, 3 maggio 2024, pag.14.



18



19

La scelta di comprendere sia opere appartenenti a musei pubblici sia a proprietari privati voleva significare, [...] la cooperazione di pubblico e privato nella ricostruzione del Paese. La pittura veneta fu scelta, [...] per differenziare l'esposizione dalla precedente e perché nei depositi del Vaticano erano conservate molte opere appartenenti a questa scuola artistica. [...] per la seconda sezione si propose di utilizzare materiale del Museo di Palazzo Venezia per ricreare un effetto di ambientazione di un appartamento privato rinascimentale [...] la pittura veneta fu letta in chiave europeistica e quindi anche questa mostra si proponeva lo scopo di dare nuove vesti al Palazzo, in un'ottica di rottura rispetto al recentissimo passato autarchico e nazionalistico. Per quanto riguarda la seconda sezione, invece, insorsero problematiche fin dalla sua ideazione. Pietro Toesca e l'antiquario Ettore Sestieri diedero le dimissioni perché per loro sarebbe stato importante mostrare solo le opere sicure delle grandi raccolte romane ed evitare la rischiosa presentazione di quadri con dubbie attribuzioni, ma questa attenzione secondo loro fu disattesa. Un altro problema fu causato dal rifiuto di alcuni proprietari di prestare alcune opere autorevoli: il conte Roberto Sanseverino Vimercati negò la Pietà di Michelangelo (oggi al Castello Sforzesco), «per ragioni che non posso dire e tanto meno scrivere», il principe Gregorio Boncompagni Ludovisi rifiutò la richiesta di prestito dell'Annunciazione di Boccaccino, perché non poteva cedere il quadro senza l'assicurazione, e il principe Filippo Andrea Doria Pamphili, che pure aveva partecipato con entusiasmo alla mostra del 1944, rifiutò di concedere opere di sua proprietà e così il comitato, dopo due sollecitazioni, dovette rassegnarsi a non veder esaudita la richiesta di esporre il Riposo in Egitto di Caravaggio (Galleria Doria Pamphili, inv. FC 241).⁷² Infine, la parte del comitato che si dedicava alle opere private, capitanata da Urbano Barberini, talvolta scese a patti con i proprietari delle opere per quanto riguardava le attribuzioni, come nel caso dei Tiepolo della signora Albertini, che li voleva attribuiti a Giambattista pena il ritiro delle opere. Tutti questi motivi, compreso il fatto che alcuni membri del comitato erano anche prestatori di opere (Schiff Giorgini e Gagliardi, ad esempio), minarono la serietà scientifica dell'esposizione e dalla stampa si levarono alcune critiche. In particolare, Giulio Ansaldi realizzò una vera e propria campagna diffamatoria sulle pagine de «L'Indipendente», scagliandosi contro alcune scelte del comitato, e per questo fu licenziato. Giuliano

¹⁸ Le foto sono state reperite dal seguente articolo di Palazzo Venezia; Il ritorno alla normalità - Le prime mostre d'arte italiana: <https://vive.cultura.gov.it/it/palazzo-venezias/storia/il-ritorno-alla-normalita>, 5 settembre 2024.

¹⁹ *Ibidem*.

Briganti, dopo essersi dimesso, fece eco ad Analdi e scrisse su «Cosmopolita» che il comitato non aveva rispettato la serietà scientifica che un'esposizione doveva possedere. Infatti, «su 58 opere esposte per lo meno 10 sono erroneamente attribuite, altre sono di qualità del tutto secondaria e non degne di figurare in una manifestazione di tali pretese»²⁰.



21

Furono in effetti varie le critiche mosse nei confronti di questa sezione, poiché gli errori fatti per non far ritirare le opere dai proprietari furono diversi. C'erano molte opere mal attribuite per esempio la Madonna con il Bambino attribuita a Pinturicchio della collezione Schiff Giorgini, che in realtà è di un anonimo senese del secolo XIV. Come se non bastasse venne chiesto l'intervento ministeriale perché oltre ad attribuzioni realizzate per scopi ambigui, ci fu un caso ancora più grave scoperto ad esposizione iniziata «[...] la stele funeraria di proprietà Schiff Giorgini, presentata come appartenente all'età attica, era in realtà un falso recente di Ermenegildo Petrazzoni, detto Gildo, e per questo fu ritirata dalla mostra. [...] In conclusione, pare che le buone intenzioni di Zanotti Bianco e della sua associazione non siano bastate, perché, come questi esperti d'arte denunciavano, in una mostra che si proponeva di esporre il meglio dell'arte italiana doveva prevalere la serietà scientifica, anche se il fine (la raccolta di fondi per il restauro) era meritevole. Come è noto nei più svariati ambiti, non sempre pubblico e privato riescono a cooperare per gli interessi collettivi.²²»

²⁰ SILVIA MARIA VITES, La Ripartenza postbellica in due mostre a Roma, in Palazzo Venezia, negli anni 1944 e 1945, ACME - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano, 3 maggio 2024, pag. 15-16.

²¹ *Madonna con Bambino*, Anonimo senese, sec. XIV, Collezione privata, Milano.

²² SILVIA MARIA VITES, La Ripartenza postbellica in due mostre a Roma, in Palazzo Venezia, negli anni 1944 e 1945, ACME - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano, 3 maggio 2024, pag. 15-16.

Le due mostre a Palazzo Venezia furono pioniere di tutte le esposizioni del dopoguerra che si impegnarono nel rinnovamento culturale del decennio successivo, ma furono anche il fulcro fondamentale per trasmettere un nuovo messaggio all'Italia devastata dai danni bellici. Per di più oltre ad aver contribuito per il recupero e il valorizzare del patrimonio, tali mostre furono espediente per manovre politiche da ambe due le fazioni: prima da parte del fascismo e poi da parte degli alleati. Queste esposizioni, hanno segnato l'inizio di un nuovo capitolo per il patrimonio italiano, dimostrando che l'arte può essere un potente strumento di riscatto e di identità per una nazione in fase di rinnovamento,

[...] raccoglie in se un bisogno di radici e di continuità con il passato che onora il presente e che evidenzia la voglia di «condividere» [...] il senso della storia. [...] Il valore dell'opera, in tal contesto, sta nel suo essere uno scrigno di memoria collettiva, la cui forza significativa è stata estesa dalla globalizzazione ben oltre i confini della sua vicenda materiale e culturale.[...] L'arte è la vera materia della storia [...] Il ricordo di un passato collettivo è condizione indispensabile nella formulazione di senso di una comunità²³.

Riferimenti bibliografici:

- SALVATORE GIANNELLA, *Operazione salvataggio (gli eroi sconosciuti che hanno salvato l'arte dalle guerre)*, Chiarelettere, 2014.
- IRENE BALDRIGA, *Estetica della cittadinanza (per una nuova educazione civica)*, Le Monnier università, 2020.
- IRENE BALDRIGA, *Diritto alla bellezza (educazione al patrimonio artistico, sostenibilità e cittadinanza)*, Le Monnier università, 2017.
- ROBERT M. EDSEL, *Monuments men: missione Italia (la sfida per salvare i tesori dell'arte trafugati dai nazisti)*, Sperling & Kupfer, 2013.
- ILARIA DAGNINI BREY, *Salvate Venere! (La storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella Seconda guerra mondiale)*, Mondadori, 2010.
- CARLOTTA COCCOLI, *Monumenti violati (Danni bellici e riparazioni in Italia nel 1943-1945: il ruolo degli Alleati)*, Nardini editore, 2017.
- TERESA CALVANO, MARCO FORTI, *Musei e monumenti in guerra 1939-1945 (Londra, Parigi, Roma, Berlino)*, Edizioni Musei Vaticani, 2015.
- SILVIA MARIA VITES, *La Ripartenza postbellica in due mostre a Roma, in Palazzo Venezia, negli anni 1944 e 1945*, ACME - Annali della Facoltà di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Milano, 3 maggio 2024.
- EMILIO LAVAGNINO, *Migliaia di opere d'arte rifugiate in Vaticano*, «Strenna dei Romanisti» 7 (1946).

Riferimenti sitografici:

²³IRENE BALDRIGA, *Estetica della cittadinanza (per una nuova educazione civica)*, Le Monnier università, 2020, pp. 52-53.

- Rossellini Roberto in “Enciclopedia dei ragazzi (2006)”: [https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini_\(Enciclopedia-dei-ragazzi\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/roberto-rossellini_(Enciclopedia-dei-ragazzi)/), 14 agosto 2024.
- Pietro Toesca: uno storico dell’arte all’avanguardia: <https://latpc.altervista.org/pietro-toesca-uno-storico-dellarte-allavanguardia/>, 14 agosto 2024.
- Palazzo Venezia; Il ritorno alla normalità - Le prime mostre d’arte: <https://vive.cultura.gov.it/palazzo-venezias/storia/il-ritorno-alla-normalita>; 5 settembre 2024.
- Micol Forti, Paola Nicita, Roma 1940-1944: i benemeriti della tutela dell’arte italiana/ «I trasporti possono essere iniziati da oggi, 15 novembre 1943»: il ruolo del Vaticano nella salvaguardia del patrimonio artistico italiano, <https://www.gliscritti.it/blog/entry/5830>, 15 maggio 2022.