

L'arte indifesa:  
il destino di artisti e collezioni  
dopo l'emanazione delle leggi razziali

A CURA DI PATRIZIA DRAGONI E CATERINA PAPARELLO





*collana*

STUDI E PERCORSI STORICO-ARTISTICI

- 7 -

## STUDI E PERCORSI STORICO-ARTISTICI

*Collana coordinata da*

Patrizia Dragoni, Università di Macerata

Andrea Leonardi, Università degli Studi di Bari "Aldo Moro"

*Comitato Scientifico*

John Alexander, University of Texas at San Antonio

Gianpaolo Angelini, Università di Pavia

Maria Giulia Aurigemma, Università degli Studi "G. D'Annunzio" Chieti-Pescara

Nadia Barrella, Università degli Studi della Campania "Luigi Vanvitelli"

Linda Borean, Università degli Studi di Udine

Francesca Coltrinari, Università di Macerata

David Ekserdijan, University of Leicester

Giovan Battista Fidanza, Università degli Studi di Roma "Tor Vergata"

Fabio Mangone, Università di Napoli "Federico II"

Natsumi Nonaka, University of Texas at Austin

L'arte indifesa:  
il destino di artisti e collezioni  
dopo l'emanazione delle leggi razziali

a cura di Patrizia Dragoni  
e Caterina Paparello

La Collana ha un Comitato Scientifico ed un collegio di referee internazionali.  
"Studi e Percorsi Storico-Artistici"® is a peer-reviewed book series.

Atti del Convegno internazionale di Studi (Ancona, Mole Vanvitelliana, Pinacoteca "Francesco Podesti",  
20-23 aprile 2020).

Comitato scientifico:

Costanza Costanzi, Paolo Coen, Patrizia Dragoni, Donata Levi, Marta Nezzo, Paparello Caterina, Iva  
Pasini Tržec, Emanuele Pellegrini, Pietro Petrarola.

© Copyright 2022  
Edifir Edizioni Firenze s. r. l.  
Via de' Pucci, 4 – 50122 Firenze  
Tel. 05528639  
www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

*Responsabile del progetto editoriale*  
Simone Gismondi

*Responsabile editoriale*  
Elena Mariotti

*Redattore*  
Andrea Polverosi

*Stampa*  
Pacini Editore Industrie Grafiche

isbn 978-88-9280-059-5

*In copertina*  
PELEGRINO TIBALDI, *Nascita di san Giovanni*  
*Battista*, Galleria nazionale delle Marche, già  
collezione Morpurgo, fototipo ai sali d'argento,  
per gentile concessione della Fondazione Zeri.

Fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, comma 4, della legge 22 aprile 1941 n. 633 ovvero dall'accordo stipulato tra SIAE, AIE, SNS e CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti il 18 dicembre 2000. Le riproduzioni per uso differente da quello personale sopracitato potranno avvenire solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata dagli aventi diritto/dall'editore.

# INDICE

PRESENTAZIONE <i>Liliana Segre</i>	7
PREFAZIONE <i>Fabio Isman</i>	9
INTRODUZIONE	25
UN PRESTITO CONTROVERSO ALLA MOSTRA DI VERONESE DEL 1939. LE «DIFFICOLTÀ DI INDOLE PSICOLOGIA» DI MORTIMER LEVENTRITT <i>Lorenzo Carletti, Cristiano Giometti</i>	29
LA COLLEZIONE DI ENRICO: FORMAZIONE, GUSTO, DISPERSIONE DELL'EREDITÀ EBRAICA <i>Patrizia Dragoni, Caterina Paparello</i>	45
«I TEMPI DELLA GUERRA E DEGLI ODI SONO SEMPRE TEMPI CRUDELI». CORRADO CAGLI ATTRAVERSO I CARTEGGI CON AMELIA DELLA PERGOLA BONTEPELLI E ANNA LAETITIA PECCI BLUNT <i>Davide Spagnoletto</i>	79
«LA SOLA BENEMERENZA CHE EGLI POTREBBE VANTARE È QUELLA DI AVER AVUTO UNA CERTA RINOMANZA COME PITTORE». ISE LEBRECHT, UN ARTISTA VERONESE <i>Valeria Rainoldi</i>	107
ESTHER LURIE, IL DIPINTO COME TESTIMONIANZA <i>Silvia Pascale</i>	135
L'ARTE INDIFESA: LA PERSECUZIONE EBRAICA E LA SPOIAZIONE DI OPERE D'ARTE. IL CASO ITALIANO IN ALCUNE SENTENZE ESEMPLARI <i>Luca Ciancabilla, Andrea Pizzi</i>	151
GLI EFFETTI CONCRETI DELLA INTERNATIONAL SOFT LAW ON NAZI CONFISCATED ART TRA DIRITTO INTERNAZIONALE E DIRITTO INTERNAZIONALE PRIVATO <i>Bernardo Cortese</i>	163
BIBLIOGRAFIA GENERALE	193





## PRESENTAZIONE

### I DRAMMI DELLA STORIA, LA GIUSTIZIA E LA MEMORIA

Saluto volentieri questa iniziativa del Convegno internazionale di studi "L'arte indifesa: il destino di artisti e collezioni dopo l'emanazione delle leggi razziali". Tema importante e sensibile.

La razzia e la depreazione dei beni culturali dei cittadini ebrei fu infatti solo uno degli aspetti dell'aggressione che questa numericamente piccola parte della popolazione italiana dovette subire dopo il varo delle leggi razziste del fascismo. Solo un aspetto, ma simbolicamente importante, perché dava la misura della portata totalitaria del regime mussoliniano. Gli ebrei andavano infatti non solo discriminati e presto deportati e massacrati per ragioni razziali, ma le loro case occupate, i loro beni rapinati, le loro opere d'arte prima disprezzate come "arte degenerata" e poi però sequestrate e letteralmente rubate. Troppe carriere nella pubblica amministrazione, nelle università, nelle "libere" professioni, nelle forze armate furono fatte sulla pelle di quelli che fino al giorno prima erano colleghi ebrei, anzi colleghi senz'altro.

La depreazione dunque come metafora del totalitarismo.

Solo troppi anni dopo ci si pose seriamente il problema di chiedere scusa, di restituire, di valutare quello che c'era e c'è ancora da fare.

La stessa Commissione, istituita del 1998 e presieduta dall'on. Tina Anselmi, *"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"* fu un meritorio ma tardivo atto dovuto.

La Commissione comunque, oltre ad affrontare i problemi materiali relativi alla restituzione dei beni, ai risarcimenti individuali, al ruolo dell'Egeli ecc., raccomandò anche la conservazione della memoria e la promozione, fra i giovani e nella società, di una cultura informata dei drammi del fascismo, della Shoah, di tutto ciò che è discriminazione, razzismo, antisemitismo.

Rinnovo dunque il mio saluto e il mio interesse per un Convegno che è importante occasione per una aggiornata rivisitazione dei temi e problemi relativi alla "Nazi-Confiscated Art". Tutte questioni per altro che riguardano non solo le opere dei cittadini e degli artisti di origine e sensibilità ebraica, ma l'arte italiana in generale, che subì danni ingenti dalla occupazione e depreazione tedesca.

Liliana Segre  
*Senatrice a vita*



## PREFAZIONE

Sono gli ultimi prigionieri della guerra scatenata da Hitler nel 1938. Non si sa nemmeno quanti siano: ancora oggi, quasi 80 anni dopo la fine del conflitto, non passa settimana senza che qualcuno tra loro ritorni alla luce. Sono i dipinti e gli oggetti d'arte prelevati dai nazisti fino al 1945, magari ad ebrei che non possono rivendicarli perché non ci sono più: spesso, morti nei *Lager*. Spuntano fuori dappertutto: senza che nessuno lo sapesse, uno era addirittura al museo di Tel Aviv. È un problema che coinvolge tutto il mondo: tanti Paesi hanno abolito ogni termine di prescrizione, per poter continuare a combatterlo, per risolvere i casi non ancora chiariti. L'Austria è stata la prima a darsi una legge apposita per le restituzioni, già nel 1998; gli Stati Uniti, per citare un esempio, dal 2016, e non da prima, possiedono l'"*Holocaust Expropriated Art Recovery Act*". Parecchie di queste opere trafugate sono ormai "tornate a casa": riconsegnate agli eredi dei proprietari; di altre, però, la restituzione è ancora negata. E ciascuna di loro sottintende vicende di collezionismo e umane, spesso tristissime e sovente assai poco note.

Chissà quante non sono ancora state neppure individuate, e quante lo saranno in futuro: le statistiche si contraddicono. Per qualcuno, un quinto dell'arte europea è stato razzato dai nazisti, e appena centomila opere sono state già ritrovate. Un ex Sottosegretario di Stato americano dice che sarebbero almeno 600 mila quelle portate via agli ebrei (e centomila quelle tuttora sperdute): «Non soltanto per arricchire il Reich, ma anche per eliminare le tracce dell'identità ebraica». La storica Emmanuelle Polack spiega che sono stati ritrovati solo sei decimi dei centomila oggetti sottratti in Francia. E i nove decimi di quanto prelevato nel continente è ancora disperso secondo Ann Webber, che fa parte della Commissione per l'Arte trafugata in Europa. Philippe de Montebello, direttore del Metropolitan Museum per 30 anni, valutava che il bottino nazista superasse «i due miliardi e mezzo di dollari d'allora: ben più del valore di tutte le opere d'arte esistenti negli Stati Uniti». E tra quanto è già tornato alla luce, alcuni episodi sono abbastanza clamorosi.

Jozef Israëls, pittore di Groninga (1824-1911), dopo un periodo di apprendistato a Parigi, dove studia anche con Horace Vernet, a 46 anni si trasferisce ad Amsterdam e inizia a dipingere i più poveri nella vita quotidiana, tanto da meritare l'appellativo de «il Millet olandese». A questo filone intimista, che

ben esprime il senso tragico della vita, appartiene *Dal buio alla luce* del 1871 (30 x 46 cm), acquistato da Rudolf Mosse, editore del quotidiano democratico *Berliner Tageblatt* e filantropo (1843-1920), tra i tre uomini più ricchi di Berlino. Alla sua morte, arianizzata la ditta, la ricca collezione di Mosse viene prelevata sotto la minaccia di una pistola al genero Hans Lachmann, in cambio del permesso di espatrio. Smembrata in lotti, verrà dispersa nel 1934 in due aste, «a beneficio dei veterani della Prima Guerra». Due anni dopo, il suo palazzo diverrà sede di un «istituto di studi» diretto da Hans Frank, futuro governatore della Polonia e collezionista rapace (si appropria, tra le centinaia di opere, della *Dama con l'ermellino* di Leonardo e del *Ritratto di giovane* di Raffaello, mai più ritrovato), giustiziato nel '46 dopo il processo di Norimberga. Oggi, un'istituzione intitolata a Mosse si industria per ritrovare il maltolto. E con pregevoli risultati. Non soltanto il figlio di Lachmann, docente all'Università del Wisconsin, ha recuperato, in quella che era la Germania dell'Est, numerose proprietà, tra cui il palazzo di famiglia, ma, per fare solo un esempio, anche una scultura di Reinhold Begas (1831-1911), parte della collezione avita. Scolpita in marmo nel 1869, *Susanna* (h 120 cm) era esposta alla Alte Nationalgalerie della capitale tedesca, dove era giunta a seguito di numerose vicissitudini: finita a Leningrado come «preda di guerra» dopo l'occupazione di Berlino da parte dell'armata Rossa, nel 1978 era passata al Museo etnografico di Lipsia dal quale, nel 1994, era stata trasferita all'istituzione berlinese. È ancora lì: i discendenti dell'editore l'hanno venduta. Ma il *Mosse art restitution project* ha ritrovato anche *Dal buio alla luce*, uscito dall'ombra nel 1993, a Tel Aviv, quando un mercante della città tornato da Auschwitz, Meir Stern, l'acquista sul mercato, ignaro della provenienza del dipinto. Vende il quadro ad un altro israeliano, il quale, infine, lo dona al museo. La direttrice Tania Coen-Uzzieli, di origini romane, racconta di proficue trattative con gli eredi per l'acquisizione del dipinto, che è esposto «con tutte le spiegazioni sulla sua storia». Le intenzioni del museo sono rafforzate dal fatto che dal 2008 il museo possiede un'altra opera di Israëls, *Pescatrici a Zandvoort* (1890), definita tra le «sue opere più forti», donata dalla famiglia livornese Bedarida.

Nella caccia a quanto sottratto da Hitler e i suoi è impegnato anche il corpo degli investigatori di stato americani, l'FBI, che lo scorso anno ha recuperato un'altra opera della collezione Mosse esposta presso l'Arkell Museum di Canajoharie, Stato di New York, contea di Montgomery. *Inverno*, o *Pattinatori sul ghiaccio*, dipinto tra il 1880 e il 1890 da Gari Melchers, impressionista americano della Virginia morto nel 1932, è giunto prestissimo negli States: ancor prima della guerra, acquistato ad una delle aste del '34 dal fondatore del museo, Bartlett Arkell. Riconosciuto dal *Mosse project* forse per essere stato esposto ad una mostra nel 2012, forse per essere stato pubblicato perfino su Wikipedia, è stato restituito senza contenziosi.

Lacerti dispersi di collezioni cancellate, che appena qualche volta ritornano al loro posto. In Germania, spiega il ministero delle Finanze, sono ancora custoditi nei musei statali, nei dicasteri o nel deposito federale delle opere d'arte di Weissensee, a Berlino, almeno 2.500 oggetti – alcuni parlano addirittura di 48mila – dall'oscura provenienza, quasi certamente trafugati agli ebrei di tutt'Europa. Anche se, di recente, esponenti del governo tedesco si sono impegnati a onorare quello che è giustamente vissuto come un obbligo morale, per le norme della Germania, trascorsi 35 anni, la restituzione non è più obbligatoria e, proprio per la mancanza di una legge *ad hoc*, negli ultimi venti anni sono ritornate appena 54 opere tra dipinti e sculture. Il *Ritratto di una giovane seduta* di Thomas Couture (1815-79) è uno degli ultimi casi. Apparteneva in origine a Georges Mandel, il cui vero nome era Louis Rothschild, nel 1917 capo di gabinetto di Georges Clemenceau, poi due volte ministro, dal 1936 al 1940. Oppositore di Philippe Pétain, viene arrestato il giorno in cui passa le consegne al successore e le sue proprietà, tra cui il dipinto, sono confiscate. Giungerà in mano a Hildebrand Gurlitt, incaricato da Hitler di vendere la cosiddetta "arte degenerata", ed è stato rintracciato tra i 1.500 quadri tenuti nascosti a Monaco di Baviera da suo figlio Cornelius.

Nel 2020 il museo di Saarbrücken ha restituito sette opere, provenienti da due diverse collezioni ebraiche, dipinte da Max Slevogt (1868-1932), impressionista noto soprattutto per i paesaggi, e, con Max Liebermann, tra i protagonisti dell'arte *en plein air*. Una era giunta al museo nel 1982 attraverso la collezione che il banchiere Franz Joseph Kohl, morto nel 1972, gli aveva consegnato per assolvere alle spese della successione con il fisco: raffigurava il baritono portoghese Francisco D'Andrade nel ruolo di Don Giovanni. Slevogt, nel 1924, aveva realizzato le scenografie di una famosa edizione dell'opera Mozart, rappresentata a Dresda e, in quell'occasione, aveva dipinto due ritratti del celebre cantante (l'altro si trova ancora oggi alla Alte Nationalgalerie di Berlino). Gli altri sei dipinti erano nella raccolta di Julius Freund, ebreo tedesco perseguitato dal 1933 e sei anni dopo costretto a emigrare a Londra dopo avere prosciugato le proprie finanze a causa della tassa di proprietà imposta agli israeliti. Nel '33 era riuscito a mettere la collezione in salvo in Svizzera, ma dopo la sua morte la vedova Clara è costretta a venderne buona parte all'asta, a Lucerna. Il 21 marzo del 1942 qualcosa è acquistato per quello che avrebbe dovuto diventare, a Linz, il museo di Adolf Hitler, inserito nell'imponente progetto dell'*Hitlerzentrum*, e per il quale furono raccolte, fino al '44, circa 13mila opere.

Il museo di Saarbrücken presenta inoltre in esposizione anche un'altra opera di Slevogt, *Ananas* (1902), che apparteneva all'editore Fritz Hermann di Berlino-Dahlem. Contrario al regime e perseguitato, nel 1936 dovette vendere tutti i suoi averi per potere espatriare con la moglie Alice e i due figli. Rintracciati gli attuali proprietari, il museo ha deciso di mostrare l'opera fino al 2023 raccontandone le vicende.

Ma tre quarti di secolo dopo non riemergono soltanto "prigionieri di guerra" di autori, tutto sommato, periferici, ma anche quelli di artisti assai famosi. A Washington, nell'aprile 2020, la National Gallery si è infatti dovuta privare di un piccolo pastello di Pablo Picasso (1881-1973) del 1903, *Volto di donna*, dipinto durante il cosiddetto periodo blu, per restituirlo agli eredi del banchiere berlinese Paul Robert Ernst von Mendelssohn-Bartholdy (1875-1935), che lo deteneva fin dal 1912. Poco prima di morire Mendelssohn, ebreo e parente del compositore Felix e del filosofo Moses, dopo essere stato estromesso dal suo istituto di credito (tra i cinque più rilevanti della Germania), aveva dovuto vendere molti beni, che hanno seguito strade diverse. Buona parte furono ceduti al mercante Justin Thannhauser, proprietario di una galleria a Monaco dal 1908. Anch'egli successivamente perseguitato e scampato alla *Shoah*, nel 1963 ha donato 75 opere alla Solomon Guggenheim Foundation, tra cui trenta Picasso. Il piccolo pastello, di cui sono oscure tante altre vicende, è invece entrato a far parte delle collezioni del museo di Washington nel 2001 come dono di Ian Woodner, ma è stato esposto solo due volte per evitare i contenziosi che alcuni anni prima avevano già affrontato due grandi istituzioni americane. Il MoMa e lo stesso Guggenheim, difatti, avevano ingaggiato una ardua battaglia giudiziaria con i rappresentanti legali degli eredi di Mendelssohn per la restituzione dei dipinti, risoltasi alla vigilia del processo con un accordo costato contropartite di valore. La National Gallery di Washington ha così deciso di restituire l'opera ma il quadro, anziché tornare nelle case dei legittimi proprietari, è ora nelle mani del potente mercante Larry Gagosian, che l'ha offerto per dieci milioni di dollari.

Potrebbe sembrare un paradosso, ma è molto frequente, quasi assiomatico, che i beni culturali restituiti ai discendenti vengano messi in vendita: della stessa collezione Mendelssohn sono già stati ceduti all'asta il *Ragazzo con la pipa*, dipinto da Picasso nel 1905 e battuto da Sotheby's per 104 milioni di dollari e un esemplare della serie dei *Girasoli* di Van Gogh, comprato nel 1987 dal Somp Museum of Art di Tokio per 54 milioni di dollari.

Tra quanto è tornato negli ultimi tempi agli eredi dei proprietari scomparsi, ci sono anche due antichi ritratti egizi, simili ai tanti di El Fayum, finiti all'Università di Zurigo: erano anch'essi di Mosse. Come una *Natura morta con bouquet*, di Narcisse Virgilio Diaz de la Pena, francese della "Scuola di Barbizon" (1807-76), trovata al Wallraf Richartz Museum di Colonia. Detiene un ben triste primato. Mosse l'aveva donata alla figlia Felicia (ironia dei nomi), che è costretta a cederla nel 1934, nell'asta forzosa «a beneficio dei veterani» citata all'inizio. L'acquista Walter Westfeld: un mercante che, nel 1939, è ucciso ad Auschwitz. Come gli altri suoi, proprio quell'anno, il quadro è sequestrato; e così, razziano per due volte, torna in asta a Colonia. Dove è rinvenuto nel museo, ma 78 anni più tardi.

Su queste vicende si potrebbe scrivere un libro intero. Né tutte sono finite come dovrebbero. Dei 400 oggetti dispersi di Max Stern (1904-87), appena 18 sono stati recuperati; gli altri, chi li detiene resiste a restituirli. Stern era un gallerista famoso, figlio di un imprenditore e collezionista che, dopo la prima guerra, aveva aperto un negozio d'arte a Düsseldorf e, nel '35, uno a Londra. Due anni più tardi i nazisti gli concedono 17 giorni per chiudere gli affari ed è costretto a fuggire privato di tutto, con una sola valigia. Sopravvive, e fa carriera in Canada. Muore a 83 anni, senza mai avere smesso di cercare quanto gli era stato portato via. Un *trust* alla Concordia University di Montreal ne continua l'opera. Alcuni quadri sarebbero nella stessa Düsseldorf, ma il museo pare assai poco incline a privarsene. Per Frank Chalk, docente in un ateneo canadese, «ancor oggi, l'élite tedesca non vuole restituire le opere d'arte già degli ebrei» e molte sono attualmente oggetto di contenziosi. Nonostante sia reclamato dai dodici eredi di Johanna Margarete Stern-Lippmann, morta ad Auschwitz, il Van Abbemuseum di Eindhoven non si è ancora privato del *Panorama di Murnau con chiesa* di Vassily Kandinsky (1910).

Della nota collezione accumulata da Hermann Göring, il "numero due" del regime, pubblicata a Berlino nel 2012 e comprendente circa 4.263 pezzi, tra cui 52 dipinti del prediletto Lucas Cranach il Vecchio (1472-1553), buona parte delle opere sono state, per fortuna, recuperate. Diverso il caso delle due tavole dell'artista raffiguranti *Adamo* ed *Eva* (1500 circa), che restano ancora al Norton Simon Museum di Pasadena, in California, nonostante una lunga battaglia legale, durata oltre dieci anni e conclusasi nel 2018. Originariamente proprietà del mercante d'arte di Amsterdam Jacques Goudstikker, costretto a vendere durante la guerra oltre mille opere a Göring, alla fine del conflitto erano state assegnate dagli alleati al governo olandese. Già prima del 1951, gli eredi avevano inoltrato, senza conseguenze, un reclamo. Nel 1966, sulla base di un pur discusso documento, l'Olanda ha ceduto il dittico a un aristocratico russo, che a sua volta lo ha rivenduto in America, dove è giunto, nel 1971, al museo. L'ultima quotazione lo stima 24 milioni di dollari.

Come lascia comprendere questo episodio, le restituzioni non sono semplici né automatiche, comportano *querelles* giudiziarie e ricorsi che possono durare anni. Soltanto in Francia, le stime della spoliazione nazista variano da centomila a 400 mila opere, di cui finora solo 45.400 sono state riconsegnate. Altre 13 mila, di proprietari mai identificati, sono andate all'asta; mentre le più importanti, 2.058, sono ancora nei musei, con speciali contrassegni che ne indicano l'estraneità al patrimonio dello Stato. Si stima inoltre che l'Austria abbia restituito 50 mila oggetti, probabilmente non soltanto appartenuti ad ebrei o comunque conservati illecitamente.

È il caso, ormai divenuto famoso, del *Ritratto di Adele Bloch-Bauer*, già conservato al Belvedere di Vienna. La vicenda inizia nel 1907, quando il ricco

imprenditore e collezionista, Ferdinand Bloch-Bauer, commissiona a Gustav Klimt alcuni ritratti della moglie Adele per la residenza di famiglia, il *Palais Elisabethenstraf*, situato al centro di Vienna e punto di riferimento della vita culturale della città. Nel 1938, con l'invasione dell'Austria da parte dei nazisti, Ferdinand, ormai vedovo da tempo, fugge in Svizzera e le sue proprietà vengono depredate. La collezione, smembrata, è divisa tra Hitler, Göring e i musei viennesi. Le sorti della nutrita raccolta avrebbero dovuto tuttavia essere diverse già prima: nel 1925, difatti, la stessa Adele aveva chiesto al marito di destinare i suoi ritratti alla Galleria di Vienna, ma egli, forse per conservare il ricordo della moglie finché era in vita, non aveva rispettato da subito questa volontà. Il ritratto entrò così nel museo come dono di Hitler. Nel redigere dalla Svizzera il testamento, Bloch-Bauer destina tutto il suo patrimonio ai nipoti. Le trattative per la restituzione iniziano pochi anni dopo la guerra ma, facendo leva sulla legittimità del lascito testamentario di Adele, il governo austriaco si oppone senza mostrare mai alcuna documentazione. Solo nel 1998, a seguito dell'apertura degli archivi storici dell'Austria, il giornalista investigativo Hubertus Czernin pubblica una serie di articoli che dimostravano le modalità dell'acquisizione del dipinto di Klimt e così la nipote dei coniugi Bloch-Bauer, Maria Altman, viene a conoscenza della vicenda e avvia le pratiche legali per la restituzione dei beni di famiglia. Cittadina statunitense, grazie all'aiuto del governo americano riesce a far fronte alle ingenti spese del lungo processo, al termine del quale, nel 2006, i giudici danno ragione all'anziana donna, morta nel 2011 a 95 anni. Dopo esserne tornata in possesso, la Altman vende il ritratto a Ronald Lauder, *patron* dell'omonima compagnia di cosmetici e presidente del Congresso mondiale ebraico, il quale decide che venga permanente esposto sulla Quinta Strada, alla Neue Galerie, nuovo museo incentrato proprio su questo quadro. La base d'asta era stata fissata, per il ritratto, 135 milioni di dollari, il prezzo più alto fino ad allora sborsato per un dipinto.

L'altro episodio sensazionale, che non si può dimenticare, è invece quello dei Gurlitt, padre e figlio: Hildebrand (1895–1956) e Cornelius (1932-2014). Il primo, direttore di musei e mercante, è tra i quattro officiati da Hitler a liquidare l'«Arte degenerata». Al Victoria & Albert Museum di Londra, un prezioso rapporto ne racconta, in 482 pagine, le vicende di oltre 16 mila opere, anche di nomi ora insigni; quello di Gurlitt ricorre spesso. Dopo una mostra itinerante "educativa" nel 1937, cominciano le cessioni. *Strada, Dresda* di Ernst Ludwig Kirchner, dipinta nel 1908 e ora al MoMa di New York, è pagata 160 dollari; in un'asta in Svizzera, organizzata dal regime nel 1939, Joseph Pulitzer compera per 2.400 dollari le *Bagnanti con una tartaruga* di Henri Matisse del 1908, che poi dona al Museo di Saint Louis, nel Missouri; un consorzio belga rileva dieci Picasso, Chagall, Ensor, eccetera. Gurlitt padre acquista anche per il museo privato di Hitler a Linz e dopo la guerra è arrestato, pur se



per breve tempo. Nasconde la sua collezione; si proclama perseguitato per le origini ebraiche e riesce a riottenere dagli alleati i 115 dipinti già sequestrati. Riprende perfino a commerciare e a dirigere istituzioni artistiche, finché non muore in un incidente d'auto.

Del figlio, invece, non si sa assolutamente nulla fino al 2012, quando, per puro caso, vengono trovati nella sua casa 1.566 dipinti, del valore di oltre un miliardo e mezzo di euro. L'avevano fermato nel 2010 su un treno di ritorno dalla Svizzera, dove aveva venduto un quadro, con novemila euro in contanti: una somma elevata, pur se concessa dalla legge, ma sospetta per una persona che aveva sempre vissuto nell'ombra, senza documenti né lavoro. Viene dunque perquisita la sua casa di Monaco ed accade l'incredibile scoperta. In un'altra residenza di sua proprietà, a Salisburgo, si ritrovano altre opere, tra cui l'importante ritratto dell'"apostolo" *Jean Journet* di Gustave Courbet (1850) scomparso dal 1914, di cui erano rimaste soltanto delle incisioni. Lo si credeva perduto durante la guerra sotto le bombe di Dresda, come, Hildebrand, interrogato, aveva assicurato agli alleati. Il processo di ricerca sulla provenienza dei dipinti Gurlitt, subito avviato, ha classificato inizialmente circa 590 opere come «probabilmente saccheggiate». Nel 2018, a seguito di una ulteriore indagine, ha dichiarato che, su 1.039 quadri esaminati, di 650 non è stato possibile appurare l'origine, 315 sono frutto delle confische naziste dall'"arte degenerata", 42 sono quelli derubati e appena 28 quelli non depredati. Poco prima di morire, Gurlitt figlio li ha lasciati al Museo di Berna, regalando un'estrema sorpresa: la valigia che aveva con sé nell'ultimo ospedale, conteneva un *Paesaggio*, ignoto pastello di Claude Monet del 1864: se per caso gli fossero serviti dei soldi...

Alcune opere di cui si è riuscita a ricostruire la provenienza sono state riconsegnate, ma di nuovo gli eredi hanno scelto di rivenderle. È il caso di *Quai de Clichy* di Paul Signac, razziano a Parigi nel 1940, con altre cento opere dell'agente immobiliare Gaston Prosper Lévy, che i discendenti hanno ceduto in un'asta di Sotheby's, per oltre un milione e 300 mila sterline. Stessa sorte è toccata alla tela di Matisse raffigurante una *Donna seduta*, appartenuta al famoso collezionista Paul Rosenberg, così come ad un'altra ventina di quadri identificati come prede belliche.

Anche il nostro Paese è stato investito dal problema. Vi è stato infatti trovato qualcosa che era stato razziano, ed è tornato a casa e vi erano opere che si stanno ancora ricercando, finite chissà dove. Tra i "ritorni" più recenti, nel 2019, il *Vaso di fiori* del pittore olandese Jan van Huysum (1682 – 1749). Sottratto nel 1943, durante la ritirata, da un caporalmaggiore della Wehrmacht che voleva regalarlo alla moglie, è tornato agli Uffizi. Il direttore del museo, Eike Schmidt, ne aveva perfino esposto un disegno in una sala e lanciato un appello per il suo ritorno. Il *Vaso* era stato rubato da Villa Bossi Pucci, dove era stato ricoverato e fin dal 1989, poco dopo la caduta del Muro di Berlino, era ricomparso in Ger-

mania. Nello stesso anno, il museo fiorentino si era disfatto di una terracotta di Andrea della Robbia, raffigurante *Maria Maddalena*, che esponeva dal 1954, ma era la vittima di un singolare disguido. Era infatti giunta grazie a un accordo italo-tedesco sulla restituzione dell'arte trafugata. Tuttavia è stato scoperto in seguito che l'opera, svenduta dai coniugi Siegfried Drey e Ludwig Stern ad una Galleria di Monaco di Baviera, era stata lì razzziata da Göring per la propria collezione.

Ugualmente Brera ha dovuto defiggere una propria opera, collegata con il gerarca "numero due" del regime hitleriano. In origine apparteneva a Federico Gentili di Giuseppe, ebreo, console italiano a Parigi fino alla morte, avvenuta nel 1940 per cause naturali. Dei figli, costretti alla fuga, tre finiranno i loro giorni ad Auschwitz, gli altri abbandoneranno ogni avere. Per ripianare i debiti (che a Parigi più nessuno saldava), un giudice del "regime fantoccio" di Vichy autorizza la vendita di cinque dipinti della raccolta che, tramite degli intermediari, vengono acquistati all'asta da Göring. Dopo la guerra finiscono al Louvre, che per tre volte, dal 1951 al '61, ne rifiuta la restituzione. Fino al 1999, quando un magistrato decreta che quell'antica vendita era un «atto di spoliazione per ragioni razziali». Così Tiepolo, Magnasco, Rosalba Carriera, Bernardo Strozzi e il bresciano Alessandro Bonvicino, detto «il *Moretto*», tornano ai discendenti del collezionista. Altri quadri dell'ex console vengono ritrovati in Australia, negli Usa, al Louvre e a Brera, ma come si è detto, vengono reimmessi sul mercato. Nel 2012 il Getty ha acquistato dagli eredi uno straordinario dipinto di Tiepolo raffigurante *Alessandro il Grande e Campaspe nello studio di Apelle* (5,50 x 4 m). L'aveva preteso Göring, nel 1941, tramite il mercante che curava per lui gli acquisti, Walter Andreas Hofer; gli alleati l'avevano restituito alla Francia, ed è rimasto al Louvre dal 1950 al 1999. Quando i discendenti del diplomatico l'hanno riavuto, con altre quattro opere, l'hanno messo all'asta, realizzando 725 mila sterline. Anche la Gemaldegalerie di Berlino ha comperato, per 950 mila dollari, un disegno di Tiepolo, *Rinaldo abbandona Armida*: prima che se ne scoprissero l'origine e il sequestro da parte di Göring, il museo tedesco l'aveva già acquistato a Parigi, nel 1979, per la metà del prezzo.

Il museo milanese ha invece resistito a lungo alle richieste di Lionel Salem, un nipote del diplomatico, residente a Londra che, dei 75 quadri del nonno, ha ritrovato 21 pezzi, affrontando numerosi processi. Per fare solo un esempio della fatica nel riuscire a portare a risoluzione le pratiche per la restituzione è emblematico un aneddoto legato al rappresentante degli eredi che, al tribunale di Parigi, di fronte a uno dei Tiepolo già deportati nel salotto del gerarca del Reich alla Carinhall, e al timbro speciale sul retro che lo identificava come proprietà del console, avrebbe perso la pazienza e chiesto di ridarlo finalmente, se non ai legittimi proprietari, alla figlia di Göring!

Per tornare al punto, a Milano era conservato il *Cristo portacroce* di Girolamo Romani, detto il Romanino (1484 circa-1566 circa), opera forse del 1538, comperato da Gentili di Giuseppe nel 1914, e acquistato da Brera nel 1998 in un'asta della sede newyorkese di Christie's per 800 milioni delle lire d'allora. Richiesto già dal 2000, nel 2011 viene inviato ad una mostra al Mary Brogan Museum di Tallahassee, in Florida, dove la dogana americana lo sequestra, appunto su denuncia del nipote. Una volta restituito, di nuovo viene venduto all'asta dalla famiglia per 3,65 milioni di euro, la più alta cifra raggiunta dall'autore, ed è stato acquistato da un ricco americano che lo ha conteso fino all'ultimo al Los Angeles County Museum. Nonostante ogni rivendicazione, della raccolta Gentili di Giuseppe il museo milanese conserva ancora una *Madonna con Bambino* di Bernardino Zenale (1463/8-1526) e, ancora a Milano, un privato è in possesso di un' *Annunciazione* di Vincenzo Foppa (1427-1515), proveniente sempre dalla medesima collezione. Infine un'ultima storia, che è forse l'unica restituzione da parte di un ente pubblico in Italia. Riguarda una splendida collezione di 72 preziose porcellane del Settecento, molte prodotte dalle manifatture di Meissen, proprietà di Julius Kaumheimer, un ebreo di Stoccarda trasferitosi a Merano nel 1935 e assicurata per tre milioni di euro. Nel '39, costretto a emigrare per sfuggire alle leggi razziali, decide di partire per San Francisco con la moglie Selma, ma alla dogana, poiché non dichiarata in base alle normative sull'espatrio, viene multato e la sua collezione, nascosta «in un mobile tra la biancheria», viene confiscata. Il soprintendente di Trento, Antonino Rusconi, colloca le statuine nel castello del Buonconsiglio, dove resteranno fino al 2003, quando Lorenzo Dellai, che allora presiedeva la Provincia, decide di restituire tutto a Grete e a Ruth, due dei quattro figli della coppia, rintracciati negli Stati Uniti. Non molto dopo, gli eredi vendono all'asta ogni cosa, per 400 mila euro.

Tante altre opere d'arte che erano nel nostro Paese hanno invece subito una sorte davvero assai peggiore. Il maggior cacciatore dei beni trafugati di nazisti è stata una singolare figura, a metà tra il diplomatico e lo "007", Rodolfo Siviero (1911-83). È una storia antica: ha riportato a casa numerosi e importantissimi capolavori. Ha però lasciato anche un catalogo di 339 pagine, con 2.356 pezzi rapinati che stava ancora ricercando. Alcuni sono di grande valore: Michelangelo, Raffaello, Tiziano, Tintoretto, Memling, Mantegna, Benvenuto Cellini, Simone Martini, Pietro Lorenzetti, Bernardo Bellotto, Correggio e altri. Un centinaio di questi sono stati portati via ad ebrei, tra cui tre intere collezioni a Trieste: la Morpurgo, la Pincherle e la Pollitzer. La città, come tutto il Litorale, era sotto la diretta competenza dei tedeschi: non a caso, qui era l'unico forno crematorio in Italia, alla Risiera di San Sabba. E, tra il tanto che non è stato più rintracciato, c'è pure l'intera e preziosissima biblioteca della Comunità di Roma, con numerosi volumi antichi unici al mondo, razzata dal "Gruppo Rosenberg" e totalmente sparita: un mistero che dura ancora.

Augusto Pollitzer e il figlio Alfredo, morto nel 1940, a Trieste possedevano la "Adria": la maggiore fabbrica di saponi nella Mitteleuropa. E una rilevante raccolta di quadri. Opere di Jan Brueghel "dei Velluti", Andrea del Sarto, Giovanni Battista Piazzetta, Guercino, Sansovino, Cima da Conegliano, Boltraffio, arazzi antichi, mobili preziosi. L'erede Andrea, velista, esploratore e fotografo, dopo la guerra racconterà a Siviero che tutto era stato consegnato alla Sovrintendenza, su sua richiesta, nel 1943; depositato in 12 casse a Villa Manin a Passariano (Udine), trasportate poi altrove. Del molto recuperato, mancavano però all'appello quasi tutti i 20mila volumi dei libri di famiglia, «la più ricca biblioteca privata della città».

Le 14 opere di Gino Pincherle, un noto antifascista, vanno invece direttamente all'asta in Austria, al Dorotheum di Klagenfurt, tra le vane proteste del Soprintendente: tra loro, un paio di Giovanni Battista Pittoni e un Palma di Giovane. Altri quadri sono consegnati al *Gauleiter* austriaco Hugo Jury; altri ancora, dispersi. Partono analogamente, tutte o in parte, le collezioni di Filippo Brunner, Oscar Luzzato, Enrico Morpurgo, Giacomo Jachia: i suoi mobili antichi vengono venduti in un'asta al Dorotheum il 23 novembre 1945, anche se la guerra era finita ormai da sei mesi. Il banchiere Mario Morpurgo de Nilma, proprietario di una notevole pinacoteca sistemata nel palazzo famiglia, eretto da Giovanni Berlam nel 1875, perde tutta la collezione, sottratta dai nazisti. La sua dimora, successivamente donata al Comune, è oggi museo. Infine, per restare a Trieste, Arnoldo Frigessi di Rattalma, fino al 1938 al vertice della Riunione adriatica di sicurtà, che, nonostante si fosse distinto «per meriti fascisti», viene privato di 13 preziosi tappeti, celati nel *caveau* dell'assicurazione e degli arredi e dei beni mobili, mandati in Germania e venduti, oppure «riutilizzati altrove»: addirittura «in altri appartamenti» della città adriatica, stando a un rapporto americano. A Bologna viene prelevata la collezione, 50 quadri assai importanti, del triestino Ettore Modiano, il produttore delle celebri carte da gioco; a Padova è razzata la raccolta Salom, che conteneva quadri di Pietro Longhi e Salvator Rosa, e sono requisite altre opere a 56 ebrei; a Milano, tutto quanto possedeva l'antiquario Aldo Cantoni. E all'appello mancano ancora parecchi oggetti. Dalla villa di Giorgio Forti a Prato, sono portate via dalle SS «numerose casse con valori e arredi sacri della Comunità di Firenze, e beni e opere d'arte private» che vi erano state nascoste: nel dopoguerra sono state ritrovate intatte 14 casse contenenti gli arredi del tempio, ma dei dipinti sono stati recuperati soltanto 12 esemplari. I cosiddetti "Carabinieri dell'arte" hanno messo in salvo, nel 2016, tre quadri prelevati nel Lucchese, a villa Le Pianore a Capezzano, già proprietà dei Borbone-Parma: una *Madonna con Bambino* di Cima da Conegliano, una *Trinità* di Alessio Baldovinetti e una *Circoncisione* di Gerolamo dai Libri che, dopo varie vicende, erano stati acquistati da due ignari collezionisti milanesi.

Tra le ferite che ancora sanguinano, ci sono le nove tele mitologiche di Sebastiano Ricci (1659-1734) che costituivano il soffitto, lungo nove metri, di Palazzo Mocenigo a Venezia e restano nella Gemäldegalerie di Berlino. Bramate da Hitler, il proprietario, conte Andrea di Robilant, non poté negargliene, anche se erano inalienabili. Sono partite nel 1941 «dall'ambasciata di Berlino a Roma, in valigia diplomatica, con altre 36 casse contenenti 112 tra sculture e dipinti», come da un rapporto ufficiale. E al Landsmuseum di Oldenburg, nella Bassa Sassonia, rimane un mosaico romano proveniente da Palazzo Barberini, nell'Urbe, di un metro per lato, scavato a Palestrina nel 1676: *Il rapimento di Europa*, che è sul toro bianco in cui Giove si è tramutato. Una delle prime raffigurazioni del nostro continente. È venduto nel 1941, tramite il noto antiquario Giorgio Sangiorgi, che possedeva uno dei più importanti negozi europei a Roma, nel Palazzo Borghese, il quale lo spedisce all'«architetto Reger per l'Ecc. Adolfo Hitler», a Monaco di Baviera. Hans Reger registrava dal 1938 le opere destinate al Führer e al museo di Linz. Il mosaico non tornerà mai in Italia: ceduto per 150 mila lire, una cifra ritenuta adeguata, e partito con un regolare permesso d'esportazione, almeno a quanto adducono i tedeschi di oggi, a loro difesa.

Tra le tante raccolte di libri depredate dai militari con la croce uncinata, una attenzione particolare merita quella della Comunità ebraica di Roma, una delle più importanti, che rappresenta un caso unico. All'inizio di ottobre del 1943, due ignoti ufficiali nazisti ispezionano le biblioteche ebraiche nella Capitale italiana: quelle del Collegio rabbinico, trasferita da Firenze, e della Comunità. È soltanto il prodromo del sequestro, sancito l'11 novembre ed eseguito il 14, per poi essere completato a dicembre. Caricati su due carri ferroviari, i volumi sono disposti con ordine, per strati. Un ufficiale era «particolarmente competente e bibliofilo esperto; poi, si seppe essere cultore di paleografia e filologia semitica», spiegava Dario Tedeschi, già vicepresidente della Comunità, che ha speso la vita alla ricerca della biblioteca perduta; forse, faceva parte dell'*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg*, gruppo specializzato nato a luglio 1940, e dipendente dal partito nazista, proprio per sottrarre in tutt'Europa le biblioteche e quanto era ritenuto politicamente importante.

Rosina Sorani, segretaria della Comunità, tiene un diario da settembre 1943 a giugno 1944; racconta la "visita" dell'11 ottobre e la spoliazione, «durata tutta la giornata». La biblioteca del Collegio, ritrovata dagli americani, è stata restituita nel 1948: 6.580 volumi in 46 casse, e circa 1.760 opuscoli in altre otto. E forse, non è tutta: ne manca infatti un inventario e a un convegno a Hannover nel 2005, proprio a Tedeschi è stato consegnato un *Pentateuco* stampato ad Amsterdam nel 1680, con note di un tale Finzi e l'*ex libris* del Collegio rabbinico.

Di quella della Comunità invece, ed è davvero singolare, non si è mai più saputo nulla: non è stato ritrovato, neppure sul mercato, sia pur un solo libro. «Era la più importante in Italia, e una tra le maggiori in Europa», spiega l'antiquaria

Alessandra Di Castro: nel 1934, contava ottomila volumi, 28 incunaboli e 183 "cinquecentine", tra cui opere stampate a Venezia da Bomberg (una prima edizione del *Talmud* in otto tomi), Bragadin e Giustiniani, testi del Cinquecento da Cracovia, Costantinopoli, Salonicco e Lublino; e del Sette e Ottocento da Venezia e Livorno. Secondo uno studioso degli anni Trenta, conteneva un quarto dei volumi editi dai famosi Soncino, trattati di Avicenna, commenti ad Averroè del Trecento e libri introvabili altrove. Purtroppo manca anche l'inventario di questo autentico tesoro scomparso: ce n'è solo uno di 120 tomi, appunto del 1934. Se ne sono salvati appena 25, tra cui uno spagnolo del 1392, che, al momento della razzia, non erano negli scaffali. Ancora Tedeschi diceva: «Una biblioteca così importante non può essere svanita nel nulla. Ma se i volumi fossero finiti, anche in parte, a dei privati, le inevitabili successioni ereditarie li avrebbero fatti affiorare qua e là». L'allora governo federale tedesco ha restituito, nell'autunno 1961, l'equivalente dei 50 chili d'oro rapinati dalle SS il 28 settembre 1943 agli ebrei di Roma, e parte del valore venale della storica biblioteca: due milioni e mezzo di marchi. Allora, la Comunità sottolineava però che il gesto non poteva «in alcun modo essere considerato la riparazione, sia pure pecuniaria, del torto subito, che è, e resta, irreparabile, imperdonabile e indimenticabile nella sua cornice di lacrime e sangue che indelebilmente lo circonda». Di infinite altre biblioteche italiane non si è saputo più nulla; ma nessuna, è certo, era altrettanto rilevante.

Questa necessariamente sommaria panoramica dei trafugamenti d'arte nazisti non può che chiudersi con le ultime e telegrafiche novità su un singolarissimo fronte bellico, ancora aperto, oltre tre quarti di secolo dalla conclusione dell'ultima guerra mondiale. Da luglio 2020, la Corte suprema degli Stati Uniti è stata investita di un importante contenzioso. Riguarda uno tra i più antichi casati d'Europa, quello dei Welfen, che è anche il più remoto ramo degli Estensi. Derivano da loro perfino gli Hannover (e la Regina Elisabetta II). Duchi di Brunswick, intorno al Mille costituiscono quello che da noi è conosciuto come il Tesoro Guelfo, e in Germania si chiama *Welfenschatz*: un insieme probabilmente unico di preziosi oggetti religiosi, per lo più di oreficeria (inventariati 140 reperti nel 1482). È una storia assai intricata. Per farla breve, nel 1929, quattro mercanti ebrei di Francoforte, Julius Falk, Arthur Goldschmidt, Isaak Rosenbaum e Zacharias Max Hackenbroch, ne acquistano 82 pezzi che, con varie mostre, portano in giro per il mondo, vendendo alcuni dei più prestigiosi esemplari a musei come quelli di Cleveland, Chicago, o Berlino. Lo Stato acquisisce da loro gli ultimi 42 capolavori nel 1935, per 4,25 milioni di marchi e poco dopo i mercanti sono costretti ad espatriare, per salvarsi. Nel 2008, gli eredi hanno intentato un processo per cessione forzata e prezzo inadeguato. Un primo giudizio, in Germania, non ha ottenuto successo; dal 2015 il caso è emigrato negli Stati Uniti e adesso è giunto davanti alla sua massima istanza giudiziaria.

Anche gli eredi di Robert Lewenstein, che avevano intentato causa per riottenere un dipinto di Wassily Kandinsky (1866-1944), *Quadro con case* del 1909, dopo che il Comitato olandese per le restituzioni ne ha rigettato il reclamo si sono rivolti ad un tribunale del Belgio. Alla fine, nel 2021, l'Olanda l'ha restituito. L'opera era stata venduta nel 1940 dal proprietario, un fabbricante di macchine da cucire, per ottenere il denaro necessario con cui fuggire insieme alla famiglia. La aveva acquistata lo Stedelijk Museum di Amsterdam per l'equivalente di 72 euro. Proprio facendo leva sulla buona fede del museo al momento dell'acquisto, unitamente al fatto che per i giudici dell'Aja la situazione economica di Lewenstein era già deteriorata da prima della guerra, il primo reclamo era stato rigettato. Ma i discendenti hanno dimostrato, attraverso i bilanci della ditta, le floride condizioni del proprietario e la condizioni forzose della vendita e hanno inoltre accusato di conflitto d'interessi quattro componenti della commissione olandese su sette, che, in passato, avevano avuto relazioni con il museo.

Negli Stati Uniti, anche il *trust* erede di Piet Mondrian (morto a New York nel 1940), ha chiesto 200 milioni di dollari per quattro dipinti del periodo del "neoplasticismo", risalenti dal 1925 al 1926. Concessi nel 1929 al museo tedesco di Krefeld nella Renania-Vestfalia per una mostra peraltro mai aperta, sono stati esposti fino al 1950 e poi sarebbero stati venduti illegittimamente. Il ricorso negli States deriva dal fatto che la perdita dei quadri è avvenuta tra il 1933 e la fine della guerra: quando l'artista era prima a Parigi poi negli Usa, ed impossibilitato a rivendicare il possesso delle opere, ormai iscritte tra l'"arte degenerata", e come tali, nemmeno inventariate. Ma non basta: la francese Elizabeth Royer-Grimblat, tra le più celebri "cacciatrici" di opere prelevate dai nazisti, racconta di quando, nel 2017, all'anteprima di una mostra di Camille Pissarro (1830-1903) al museo Marmottan di Parigi, si è imbattuta in una *gouache*, *La raccolta dei piselli*, che apparteneva a Simon Bauer, uomo d'affari francese la cui collezione di 93 quadri, con parecchi Impressionisti, era stata confiscata dal regime di Vichy nel 1943. Da Christie's a New York, nel 1955, l'opera era finita, per 800 mila dollari, a una coppia di collezionisti americani che non sapeva nulla, nota anche come mecenate dell'Università di Gerusalemme. Elizabeth l'ha subito segnalata al nipote di Bauer. «Ma ci sono voluti tre anni per riottenerla»: tentativi perché la cosa venisse decisa negli Stati Uniti, addirittura un appello alla Corte europea dei Diritti dell'uomo. Del resto, la *gouache* vale adesso un milione e 700 mila dollari. Ma il "fiore all'occhiello" di Elizabeth Royer-Grimblat è la restituzione di una tela di Fernand Léger (1881-1955), *Fumate sui tetti*. Apparteneva a Alphonse Kann, un banchiere *dandy* di Vienna trapiantato a Parigi e assunto alla gloria perché ispirò a Marcel Proust il personaggio di Swann nella *Ricerca del tempo perduto*. Nel 1938 aveva lasciato la capitale francese per Londra, abbandonando nell'*hôtel particulier* di Saint-Germain-en-Laye una collezione di oltre mille quadri moderni, saccheggiata due anni dopo dai nazisti. Il dipinto in

questione aveva raggiunto il Minneapolis Institute of Art, che, finché ha potuto, ha cercato invano di resistere.

Nel 2019, la Francia ha deciso, con un giudizio di secondo grado dopo che il primo processo aveva decretato l'insufficienza degli indizi di una vendita forzata durante la guerra, la restituzione agli eredi di tre opere di André Derain (1880-1954), esposte in due istituzioni del paese. *Paesaggio a Cassis*, *La Chapelle-sous-Crécy*, e *Pinède a Cassis*, creati tra il 1907 e il 1910, appartenevano al mercante René Gimpel, proprietario di gallerie a Parigi e New York, ucciso nella Shoah, che li aveva acquistati nel 1921. Ma la famiglia sta ancora cercando di riottenere gli altri dipinti, perduti o sottratti. Per fortuna, di Gimpel e delle sue vendite esiste però un diario.

Una corte d'appello americana ha invece stabilito che il Museo Thyssen di Madrid possa conservare un'opera di Camille Pissarro, *Rue Saint Honoré*, pomeriggio, effetto pioggia del 1897, contesa invano dai Cassirer da 15 anni: prima da Claudio, nipote di Lilly Cassirer Neubauer e, alla sua morte, dal figlio David. Confiscata dalla Gestapo nel 1939 a Lilly, vedova del mercante Paul Cassirer, l'opera viene venduta all'asta nel 1943. Dopo vari passaggi, va al barone Hans Heinrich Thyssen – Bornemisza e, da lì, nel suo museo. Sul retro, un'etichetta conserva delle lettere che rimandano a Cassirer. Il caso è stato giudicato in Svizzera, Spagna e negli Stati Uniti, dove le norme iberiche sono state considerate incompatibili con quelle adottate dagli stati aderenti alla Conferenza di Washington del 1998, che ha sancito undici principi per le restituzioni. La buona fede è stata invocata sia dal museo, sia dagli eredi Thyssen. Poco importa che Lilly abbia dovuto vendere i beni per ottenere il visto, grazie a cui fuggire, e così scampare ai Lager; e che, dal 1950, avesse tentato di riottenere il dipinto, intendendo una causa alla Germania, mentre il Pissarro era già in una galleria di Beverly Hills. Nel 1958 Lilly aveva accettato dal governo federale tedesco 120 mila marchi, il valore di allora del dipinto. Però, decine di anni dopo, i nipoti hanno riaperto la *querelle*, ma invano. La nipote Beverly si era accontentata di appendere in casa una copia del quadro perduto, che vale ormai trenta milioni di dollari. Se ne è andata a febbraio 2020, senza ottenere la giustizia che richiedeva.

Su quanto gli eredi degli ebrei depredati hanno ancora da recuperare, si potrebbe scrivere davvero un libro. Ma, anche perché non ci resti la bocca troppo amara, concludiamo con una riemersione, per giunta di marca italiana, finita positivamente: quella della *Madonna col Bambino, san Giovannino e due angeli*, dipinta tra il 1480 e il 1485 da Jacopo di Arcangelo, noto come Jacopo del Sellaio (1441 circa-1493). L'uomo d'affari e imprenditore Gustav Arens l'acquista nel 1936, in una Galleria di Vienna; poco dopo muore e ne diventa proprietaria la figlia Ann, sposata Unger. Nel 1938, la collezione è sequestrata: tornerà solo dopo un solido riscatto. Lei, il marito e le due figlie, fuggono da Vienna a Parigi, poi negli Stati Uniti. Ma non riescono a sdoganare i beni, rimasti in deposito



nella capitale francese. Nel dopoguerra recuperano molto, ma non il dipinto. Nel 1974 la *Madonna* riappare in una Galleria di Lucerna e 11 anni dopo va all'asta da Christie's. La acquista un mercante italiano che, due anni più tardi, la rivende a un importante e discretissimo imprenditore della penisola, Francesco Federico Cerruti, classe 1922, morto nel 2015. Genovese, Cerruti aveva iniziato a lavorare fin da ragazzo presso la LIT, Legatoria industriale torinese, accanto al padre. Complici le proprie capacità e un viaggio negli Stati Uniti da cui ritorna con macchinari innovativi, imprime ben presto un notevole impulso all'attività. Per tutta la vita abita un piccolo appartamento accanto alla ditta e, seppure da autodidatta, si dedica all'arte. Discretamente, accumula una collezione di 300 ottimi dipinti: Paolo Veneziano, Sassetta e Bergognone, Klee, Modigliani e Burri, Tiepolo, Pontormo, Renoir, de Chirico, Bacon, Picasso e Braque, per qualcuno «una delle maggiori raccolte in tutt'Europa». Li colloca in una villa-museo in cui, si dice, avrebbe dormito una sola notte; crea una Fondazione, che incarica il Museo di Rivoli di gestire. Senza conoscerne le vicende, espone anche il quadro trafugato dai nazisti, e proprio le origini sconosciute inducono il museo ad avviare delle ricerche sul dipinto. Quando ne sono informati i successori di Arens, Rivoli intavola una trattativa, grazie a un fondo lasciato dall'imprenditore, per non adulterare la collezione di Cerruti: l'opera rimarrà al suo posto, ma un pannello ne racconterà la storia.

Le esemplificazioni potrebbero proseguire ancora, per pagine e pagine; quelli che abbiamo raccontato, sono appena alcuni esempi, tra i mille possibili. Dimostrano tuttavia la qualità e la quantità delle collezioni che sono state cancellate e saccheggiate dai nazisti; le immense difficoltà per scoprirne e ricomporne almeno qualche vago lacerto; la mancanza di leggi e norme internazionalmente univoche, o almeno concordi sui principi basilari; gli sforzi per trovare quanto è stato portato via e spesso, alla fine, perfino la delusione di non aver ricevuto la sentenza sperata. Questo nonostante il fatto che, nel 2009, 46 Paesi abbiano firmato da "Dichiarazione di Terezin" – dal nome di un noto *Lager* – che fa leva sull'obbligo morale di restituzione delle opere; mette anche in rilievo l'importanza della memoria storica, e si focalizza perfino sulla situazione sociale dei sopravvissuti. Per riportare alla luce (e ai successori) gli ultimi "prigionieri di guerra", i singoli Paesi dovrebbero forse impegnarsi in uno sforzo comune, perfino più accentuato di quelli che svariati tra loro hanno fin qui, individualmente, compiuto. Lo pretende l'arte; lo pretende la verità; lo pretende la memoria; lo pretende la giustizia; lo pretende la nostra stessa civiltà.

*Fabio Isman*



## INTRODUZIONE

Nel 2018, nel corso di una conferenza internazionale organizzata dalla *German Lost Art Foundation*, si segnalava come ancora, a venti anni di distanza dalla sigla dei *Washington Principles of Nazi-Confiscated Art*, ancora molti stati, tra cui l'Italia, difettavano negli studi sulla *provenance*, rendendo così complesso il processo di rinvenimento e restituzione dei beni sottratti alle comunità e famiglie ebraiche durante il periodo del nazi-fascismo.

Nello stesso anno, a seguito degli studi intrapresi dal gruppo di studiosi del progetto Horizon 2020 TransCultAA (*Transfer of Cultural Objects in the Alpe Adria Region in the 20th century*), veniva pubblicato un numero monografico della rivista «Memofonte» (n. 18), che sistematizzava le ricerche in merito al destino delle collezioni ebraiche durante gli anni in cui furono in vigore le leggi razziali nel territorio in esame.

Per le Marche e la Dalmazia, regioni contermini, alcune notizie erano affiorate nel corso di uno studio, da noi curato, sulla protezione del patrimonio artistico marchigiano durante la seconda guerra mondiale (P. Dragoni, C. Paparello (a cura di), *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, Edifir Firenze 2015): in quell'occasione erano difatti emersi due nomi di particolare interesse, quello di Mosè Mattatia, residente ad Ancona, in piazza Roma n.2, proprietario di una ricca e importante biblioteca ebraica privata la cui dispersione durante gli ultimi anni di guerra fu evitata grazie all'intervento del vescovo di Ancona e del capitano Frederick Henry Joseph Maxse, ma di cui oggi si sono perse le tracce. Le prime notizie su Enrico Milano, collezionista privato che aveva depositato negli anni '30 alcune tele di sua proprietà presso la Pinacoteca Civica di Ancona, da cui uno scambio di lettere tra il soprintendente Edoardo Galli e il Ministro Bottai, erano emerse in occasione degli studi condotti per il numero monografico *Musei e mostre tra le due guerre* de «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*» (14/2016).

Queste piste di ricerca, unitamente all'evoluzione del contesto internazionale che ha visto i grandi musei adoperarsi per effettuare ricerche sulle acquisizioni effettuate nel periodo compreso tra il 1933 e il '45, segnando un approccio più proattivo da parte delle istituzioni museali non solo per identificare e restituire le opere rubate, ma anche per educare il pubblico sull'importanza di farlo; av-

viare progetti di gestione dei dati sulle opere smarrite per facilitare il processo, spesso doloroso e lungo, di ricongiungimento delle vittime e dei loro eredi con i beni rubati; istituendo percorsi di diplomazia culturale che hanno avuto come esito la restituzione di alcuni oggetti, hanno portato alla decisione di organizzare ad Ancona, città che vanta una delle comunità ebraiche più importanti d'Italia, un convegno sul tema del destino di artisti e collezioni durante gli anni compresi tra il 1938 e il 1945 (*L'arte indifesa: il destino di artisti e collezioni dopo l'emanazione delle leggi razziali*, Ancona 20-23 aprile 2020).

Questo volume ne raccoglie gli atti, anticipati dal toccante messaggio della senatrice Liliana Segre e dalla presentazione di Fabio Isman, che costituisce una panoramica sul fenomeno delle restituzioni utile ad inquadrare i successivi saggi scientifici.

Lorenzo Carletti e Cristiano Giometti trattano la vicenda Mortimer Clifford Leventritt, eclettico collezionista, costretto a lasciare l'Italia a fronte della sempre più esplicita politica antiebraica. Il lavoro si fonda su una puntuale lettura di diplomazia artistica intorno agli accordi siglati tra l'Italia e gli Stati Uniti circa il prestito di 27 preminenti opere d'arte italiana per la *Golden Gate International Exposition*. Nelle maglie di tali accordi si pone il caso del *Ritratto di famiglia*, all'epoca attribuito al Veronese, dallo stesso a Mortimer Leventritt donato al museo in memoria dei genitori Marion e Frances ed al contempo concesso in prestito per la monografica nel 1939, nonostante la ferma opposizione del donatore, non intenzionato ad avallare la politica culturale del regime che lo aveva costretto all'espatrio.

Patrizia Dragoni e Caterina Paparello affrontano il tema della dispersione del collezionismo ebraico attraverso il caso delle raccolte di Enrico Pellegrino Milano, fra cui la raccolta di disegni di Tommaso Minardi, già Ovidi, e la pubblicazione in appendice dell'elenco di beni rivendicati dagli eredi in occasione della *Mauerbach benefit sale on behalf of the Federation of Jewish communities*, iniziativa filantropica, indetta nel 1996 dalla sede viennese di Christies's International.

Dalle missive di Corrado Cagli, indagate da Davide Spagnoletto, emergono nuovi elementi rispetto alla ricca biografia dell'artista. Nell'autunno del 1939 Cagli lasciò l'Italia e si trasferì negli Stati Uniti, in esilio volontario dopo le leggi razziali, lasciandosi alle spalle un decennio caratterizzato dall'entusiasmo degli esordi e un ruolo di primo piano nei fatti artistici e culturali dell'Italia fascista. Attraverso le lettere e le cartoline – datate tra il 1930 e il 1941 – inviate ad Amelia Della Pergola, la zia materna, e ad Anna Laetitia Pecci Blunt, la sua più importante mecenate nella seconda metà degli anni Trenta, sono stati ricostruiti avvenimenti e i passaggi cruciali dell'uomo e del pittore.

Valeria Rainoldi tratteggia la figura di Ise Lebrecht, artista attivo a Verona nei primi decenni del Novecento, che, privato della sostanziale libertà di uomo ed artistica - a cominciare dai quadri rimossi dalle vetrine dei negozi perché opere

di un ebreo – morì nel 1945, lasciando nel palazzo di famiglia il disperso studio di artista.

Silvia Pascale indaga invece la produzione di Esther Lurie, lettone, formata tra il Belgio, la Francia e la Palestina, dove concentrò la sua attività sul disegno, ottenendo importanti consensi e riconoscimenti. Imprigionata nel ghetto di Kovno in Lituania, la Lurie non smise mai di documentare ciò che la circondava. Attraverso i suoi schizzi di persone e luoghi, tracciò una testimonianza vivente e parlante della quotidianità dei campi di concentramento, facendo dei suoi disegni strumenti di memoria.

Il contributo di Luca Ciancabilla e Andrea Pizzi affronta gli aspetti normativi di sequestri, spoliazioni e confische dei beni appartenuti a cittadini di religione ebraica, secondo la divisione storiografica in primo (1938-1943) e secondo periodo (1943-1945). Il contributo ripercorre le tappe etiche e normative dell'*Holocaust Art Looting*, parte integrante e non incidentale del crimine contro l'Umanità.

Bernardo Cortese chiude il volume definendo, per via di progressivi affondi, i percorsi giuridici che hanno condotto alla formulazione dell'*International Soft Law on Nazi Confiscated Art*, tra diritto internazionale e diritto internazionale privato.

Preparato nel periodo in cui le ricerche hanno subito un inevitabile ostacolo per le restrizioni dovute alla pandemia da Covid19, purtroppo non tutte le relazioni presentate per il convegno hanno potuto essere poi supportate dalle necessarie indagini archivistiche e non hanno potuto arricchire ulteriormente il volume. Ci auguriamo che possano riprendere e in seguito contribuire a portare alla luce i destini di opere e famiglie che meritano di essere risarciti.

Patrizia Dragoni, Caterina Paparello



UN PRESTITO CONTROVERSO ALLA MOSTRA DI VERONESE  
DEL 1939. LE «DIFFICOLTÀ DI INDOLE PSICOLOGIA»

DI MORTIMER LEVENTRITT

Lorenzo Carletti<sup>1</sup>, Cristiano Giometti<sup>2</sup>

1. *Gli antefatti*

San Francisco, novembre 1938. Un signore di mezza età si presenta all'ufficio del direttore del Museo della Legion of Honour perché ha appena appreso, con un certo disappunto, che un dipinto da lui donato a quell'istituto è stato richiesto in prestito dal Comune di Venezia per la mostra monografica dedicata a Paolo Veronese, la cui apertura è prevista nella primavera dell'anno successivo. In quei giorni il direttore del museo, Walter Heil, è fuori città, volato d'urgenza a New York e in altri centri dell'East Coast per risolvere questioni cruciali relative ad un'altra importante rassegna, che lui stesso stava organizzando: la *Golden Gate International Exposition*, che avrebbe inaugurato a San Francisco il 18 febbraio 1939<sup>3</sup>. Il distinto signore esprime alla segretaria del direttore tutta la sua contrarietà al prestito, facendo presente che, prima di donare l'opera, lui stesso era stato costretto a lasciare l'Italia in virtù della sempre più esplicita politica antiebraica del regime fascista<sup>4</sup>.

Il protagonista della vicenda è Mortimer Clifford Leventritt, di famiglia ebraica originaria della Germania, figlio di Marion e Frances Wolff. Marion Leventritt, nato in South Carolina nel 1848, giunse a San Francisco nel 1863 e cominciò a lavorare all'importazione e vendita di stivali e scarpe dall'Oriente. In particolare, come associato della Rosenstock & Co., fu inquisito per i suoi supposti legami con il mercato nero cinese. Accrebbe notevolmente il capitale della Rosenstock fino al suo scioglimento nel 1892 e, nel frattempo, si dedicò ad importanti investimenti finanziari, divenendo presidente della Empire Building and Loan Association. La sua preminenza nella vita sociale della città di quegli anni è testimoniata da giornali e riviste che riportano notizie sulle sue dimore e la sua frequentazione di club ebraici esclusivi<sup>5</sup>. Dei suoi quattro figli, Edgard era un celebre avvocato e pianista talentuoso, mentre Roy raccolse una splendida collezione di porcellane cinesi bianche e blu poi donate al De Young Museum. Mortimer invece nacque a San Francisco di California il 14 maggio 1877 e studiò alla Stanford University, laureandosi nel 1898 con una tesi dal titolo *Donatello and his works*<sup>6</sup>.

Il suo interesse per l'arte si palesò fin dalla giovane età e la sua determinazione gli permise di sviluppare una particolare *connoisseurship*, in specie nel campo del-

le arti decorative. In un periodo in cui il collezionismo di oggetti d'arte provenienti dalla Cina era ancora pionieristico, Mortimer si distinse per l'acquisto di bronzi cerimoniali della dinastia Zhou e di ceramiche del periodo Han, consentendo agli studiosi americani del tempo di iniziare a compiere le prime ricerche sistematiche sul tema<sup>7</sup>. Il disastroso terremoto del 1906, che causò gravissime perdite umane e materiali in tutta la California, si ripercosse inevitabilmente anche sull'attività collezionistica delle più ricche famiglie locali. Pur in tale contesto Leventritt non abbandonò la presa e intesse una fitta rete di rapporti in Europa e in particolare in Italia, tanto che nel 1919 viene ricordato come possibile acquirente della collezione delle sorelle Pagliara a Napoli, costituita da «quadri, antichità, Sheffield plate, porcellane, cristalli, mobiglia ed ogni altro articolo», compresa la ricca biblioteca. Nelle carte di questa mancata transazione, Leventritt è citato come noto collezionista e uomo d'affari «di New York [...] e di Venezia»<sup>8</sup>. Ciò vuol dire che a quella data l'americano aveva già dimora in Laguna, forse in palazzo Labia, ove più tardi, non è dato sapere quando, risulta regolarmente residente<sup>9</sup>. Nel dicembre 1932 prese casa anche a Firenze, a villa il Pozzino a Castello, in via Giovanni da San Giovanni, decorata con importanti affreschi dell'omonimo pittore<sup>10</sup>. Per questi due prestigiosi immobili Mortimer acquistò arredi e suppellettili di grande qualità, privilegiando oggetti del Settecento, come lo scrittoio in legno laccato e *découpage*, probabilmente provenienti da palazzo Grimani sul Canal Grande (oggi allo Stanford Museum)<sup>11</sup>.

Centrale per la costruzione della sua raccolta fu il rapporto con Adolph Loewi, il quale aveva aperto una bottega d'antichità in palazzo Nani Mocenigo a Venezia nel 1919, specializzata in arti decorative e in particolare tessuti<sup>12</sup>. L'antiquario ebreo divenne uno dei più importanti intermediari con gli Stati Uniti e nel 1933 inaugurò a New York una filiale della sua galleria. Tra i capolavori che per suo tramite sono giunti in America va ricordato lo *Studiolo* di Gubbio, che egli acquistò nel 1937, fece restaurare a Venezia, vendendolo al Metropolitan Museum grazie alla Arnold Seligmann, Rey & Co., agenzia alla quale si appoggiava a New York<sup>13</sup>. Negli anni Venti e Trenta Leventritt e Loewi strinsero in Laguna un solido rapporto professionale, come dimostrano alcune delle opere acquistate dall'erede californiano dal negozio di Palazzo Nani Mocenigo; si pensi ad esempio al bel dipinto di Francesco Guardi, raffigurante un paesaggio con rovine, giunto al Museo di Stanford insieme a molti altri oggetti d'arte della collezione Leventritt<sup>14</sup>. L'ecclettismo di quest'ultimo, che apprezzava la pittura veneziana quanto le porcellane cinesi, lo fece imbattere in un'opera sul mercato, oggetto di questo studio e motivo delle sue lamentele col Museo della Legion of Honour per il succitato prestito paventato all'Italia fascista.

Si tratta del dipinto raffigurante un *Ritratto di famiglia*, attribuito da Giuseppe Fiocco a Paolo Veronese, ma oggi ritenuto di Giovanni Antonio Fasolo (fig. 1)<sup>15</sup>. Lo studioso ne dava notizia alla comunità scientifica in un saggio pubblicato





Fig. 1 Giovanni Antonio Fasolo, *Ritratto di famiglia*, 1550-1588, olio su tela, 213x170 cm, San Francisco, California Palace of the Legion of Honor

nel 1929 su «Pantheon», riconoscendo nell'opera la mano del Caliarì per la ricchezza cromatica e la pastosità della pennellata stesa direttamente sulla tela. Un anno prima il dipinto era stato importato temporaneamente in Italia dall'Olanda, e prima ancora si trovava a Monaco di Baviera nella raccolta del principe di Leuchtenberg<sup>16</sup>. A riepilogare questi passaggi è Gino Fogolari, allora Soprintendente alle Belle Arti di Venezia, in alcune missive inviate tra il 1928 ed il 1934 al

Ministero dell'Educazione Nazionale, al fine di far acquisire la tela per un museo statale: «Certo, un'opera simile sarebbe un pezzo capitale per ogni grande galleria e tanto più lo sarebbe per Venezia»<sup>17</sup>. Fogolari segnalava che il dipinto era stato importato dall'antiquario Asta, passando poi al pittore e restauratore Italo Brass, che lo aveva ripulito con molta cura «in modo da porre riparo a certe crudeltà dovute ad un restauro precedente»<sup>18</sup>. Brass lo avrebbe trattenuto volentieri nella galleria di pittura veneziana che andava allestendo nell'antica abbazia della Misericordia, senonché difficili congiunture impedirono di portare a termine il progetto; dunque il dipinto, rimasto invenduto, anche in considerazione della richiesta di due milioni di lire, rischiava di tornarsene all'estero dai legittimi proprietari. Da Roma il Direttore generale delle Antichità e Belle Arti, Roberto Paribeni, si disse disposto ad esaminare la proposta «solo nell'eventualità che si rendesse impossibile procedere al noto acquisto della *Tempesta* [di Giorgione] di proprietà Giovanelli»<sup>19</sup>. Una ragionevole soluzione, quella proposta da Paribeni, che inoltre sottolineava come in Venezia fossero conservate molte importanti opere del Veronese. Nel 1934 Fogolari tornò a perorare la causa dell'acquisto, in un momento in cui la base di vendita del *Ritratto di famiglia* aveva subito una drastica riduzione:

«Secondo quanto mi ha comunicato il pittore Italo Brass, i proprietari del dipinto sarebbero disposti a cedere l'opera per L. 400.000. =, qualora fosse acquistata per Venezia o per una pubblica raccolta di qualche altra città d'Italia. Gli stessi proprietari avrebbero altrimenti modo di vendere quel dipinto per L. 500.000. =, portandolo nuovamente all'estero, donde è stato regolarmente importato».<sup>20</sup>

Dal Ministero si rispose seccamente che le condizioni di bilancio non permettevano di stanziare una somma ritenuta ancora troppo alta.

È certamente dopo questa data che entrò sulla scena il californiano Mortimer Leventritt, divenendo proprietario del dipinto tramite Loewi e il suo intermediario Seligmann, che ne avevano tentata la vendita nel 1935 a New York<sup>21</sup>.

Alla Vigilia di Natale del 1937 il *Ritratto di famiglia* attribuito al Veronese entrò nelle sale della Legion of Honour come dono di Mortimer Leventritt in memoria dei genitori Marion e Frances<sup>22</sup>. La data è particolarmente significativa, perché coincide con quella riportata sui documenti di espatrio richiesti dal collezionista per lasciare in tutta fretta l'Italia<sup>23</sup>.

Sebbene le leggi antiebraiche siano state emanate nel settembre dell'anno successivo, com'è noto la pressione antisemita si fece crescente fin dalla proclamazione dell'Impero, all'indomani dell'aggressione dell'Etiopia. La propaganda in tal senso era sempre più aggressiva; ad esempio il 25 maggio del 1937 sulle colonne de «Il Popolo d'Italia» si leggevano minacciosi commenti:

«Un problema nuovo, presentatosi alla ribalta dell'attualità nell'ultimo decennio, è quello della posizione spirituale degli ebrei italiani nei confronti della Nazione e del

Fascismo. Problema nuovo poiché per il passato gli israeliti hanno vissuto in perfetta armonia con il resto della popolazione ed hanno potuto, senza contrasti, raggiungere alti posti di comando non soltanto nel settore economico ma anche in quello politico. Oggi nulla sembra mutato, ma un preciso interrogativo si pone dinanzi alla mente ed alla coscienza degli ebrei: si considerano, essi, ebrei in Italia oppure ebrei d'Italia? Si sentono ospiti del nostro Paese, oppure parte integrante della popolazione?»<sup>24</sup>

Questa domanda deve essere risuonata minacciosa in tutte le comunità israelitiche d'Italia, ma anche nella mente degli ebrei stranieri residenti nel nostro paese, tra cui Leventritt e Loewi. Anche quest'ultimo infatti lasciò Venezia poco dopo, agli inizi del 1938, portando con sé gran parte dei suoi beni personali e di quanto esposto nella galleria di Palazzo Nani Mocenigo<sup>25</sup>.

La partenza di Leventritt dall'Italia dovette essere alquanto repentina, tanto da costringere il collezionista ad affidare alla Galleria Ciardiello di Firenze la vendita della villa il Pozzino e di gran parte della sua raccolta solo nella primavera del 1938, da lunedì 4 a martedì 12 aprile<sup>26</sup>. Il catalogo d'asta testimonia che la sua residenza fiorentina era arredata con oggetti di quel gusto eclettico che contraddistingue il ricco californiano; in otto giorni furono battuti 855 oggetti, tra cui molte ceramiche, un discreto numero delle quali cinesi, mobili settecenteschi, orologi e oggetti da scrittoio in stile impero. La raccolta contava inoltre 78 dipinti, 11 dei quali di scuola veneziana del Settecento, con interessanti presenze di opere fiamminghe, olandesi e tedesche. Significativamente, il primo quadro illustrato nel catalogo è una bella *Sacra famiglia* di Francesco De Mura, la cui attribuzione troverebbe conferma in una composizione con poche varianti, registrata nella fototeca Zeri, con ubicazione ignota, e da questi assegnata allo stesso artista napoletano<sup>27</sup>.

## 2. *La vicenda*

Il *Ritratto di famiglia* attribuito a Veronese doveva trovarsi sulla costa atlantica già da qualche tempo e, all'indomani della donazione al museo californiano, figurò tra gli ospiti illustri di una mostra dedicata alla pittura veneziana, inaugurata alla Legion of Honour il 25 giugno del 1938<sup>28</sup>. Il direttore Walter Heil si premurò di inviare un catalogo dell'esposizione al Comune di Venezia, presso il quale aveva appena preso servizio Rodolfo Pallucchini, chiamato a reggere la Direzione Belle Arti ed Istruzione al posto di Nino Barbantini, appena andato in pensione<sup>29</sup>. Nel ringraziare il collega americano con una lettera del settembre di quell'anno, Pallucchini coglieva l'occasione per chiedere informazioni, «in via confidenziale e privata, [...] a proposito della Mostra di Paolo Veronese che la città di Venezia intende organizzare per il 1939»<sup>30</sup>. Lo scambio di notizie tra i due curatori si rendeva alquanto necessario, in previsione di due grandi eventi espositivi progettati nelle rispettive città: se in Laguna era in programma una retrospettiva dedicata a Paolo Veronese, a San Francisco si sarebbe aperta una

grande rassegna d'arte internazionale, ospitata all'interno della già citata *Golden Gate International Exposition*, che per l'Italia avrebbe visto la rappresentanza di 27 capolavori d'antichi maestri selezionati da Roberto Longhi. Pallucchini non nascondeva il timore che i dipinti di Veronese nelle collezioni americane non potessero lasciare gli Stati Uniti per presenziare alla mostra californiana e si rivolse con accenti accorati al collega:

«Non so quali opere di questo artista Voi pensate di esporre alla Vostra Mostra. Sarebbe nostro vivo desiderio che alcune tra le più belle opere di Paolo oggi in America, potessero figurare a Venezia. Anzi è mia opinione che una Mostra di Paolo avrà gran successo solo se potremo contare, sulla collaborazione di Musei e Collezionisti americani.

Anzitutto bisognerebbe che a Venezia figurasse il Ritratto di Famiglia, capolavoro del maestro, di codesto Museo; poi sarebbe necessario chiedere qualche opera del Metropolitan Museum e della collezione Frick di New York.

Cosa pensate se richiedessimo ufficialmente il Ritratto del Vostro Museo?»<sup>31</sup>

Mentre da San Francisco tardava ad arrivare una risposta, il podestà di Venezia, Giovanni Marcello, avanzava una richiesta ufficiale alla Legion of Honour<sup>32</sup>. Nel frattempo Pallucchini nominava tra i Commissari per l'Estero della *Mostra del Veronese* Wilhelm Reinhold Valentiner, direttore del Detroit Institut of Art, affinché facilitasse il prestito delle opere di musei e collezioni americani<sup>33</sup>. Valentiner non disattese il suo compito e nel mese di dicembre scrisse informalmente ad Heil per saggiare l'eventuale disponibilità al prestito<sup>34</sup>.

Ancora il 10 gennaio 1939 l'ambasciatore a Washington, Giuseppe Cosmelli, rivolgeva un pressante invito al direttore del museo californiano per sostenere la causa della mostra italiana; i tempi stringevano e la preoccupazione cresceva, poiché le opere sarebbero dovute giungere a Venezia tre settimane prima della data d'inaugurazione, fissata per il 25 aprile<sup>35</sup>. Tuttavia, il 3 gennaio Heil aveva già preso carta e penna per rispondere a Pallucchini. Con una missiva particolarmente interessante, egli si rivela un abile diplomatico, anzitutto per aver atteso che la *Nascita di Venere* e compagni fossero salpati sul transatlantico Rex alla volta di San Francisco. Quindi mostrò piena volontà di assecondare la richiesta italiana, investendo la segretaria della responsabilità del suo lungo silenzio: in novembre, al momento di partire per New York, l'aveva istruita di scrivere una lettera di assenso al prestito dell'opera e aveva dato per scontato che quella lettera fosse arrivata. Soltanto in quel momento Heil scoprì che la collaboratrice aveva preferito attendere il suo ritorno, poiché la visita improvvisa di Leventritt avrebbe potuto influire sulla decisione. Desolato per l'accaduto, si dichiarava lietissimo di assecondare la richiesta italiana, sicuro di poter convincere l'ex proprietario del dipinto della bontà della sua scelta:

«Non ho ancora visto Mr. Leventritt dal mio rientro, ma proverò a spiegargli i motivi per cui ritengo che l'opera sia esposta alla mostra veneziana, in maniera tale da riuscire a fargli cambiare idea, dal momento che si tratta di un uomo di mondo, molto colto. Da parte mia, qualsiasi sia il risultato, voglio che sappiate che sono favorevole al 100% all'invio dell'opera e qualora ciò non avvenisse la causa sarà interamente da ascrivere a circostanze esterne alla mia volontà».<sup>36</sup>

Grato della risposta, Pallucchini tirò un sospiro di sollievo e riscrisse imminente, sminuendo con eleganza la vera natura del problema, senza neanche nominare Mortimer Leventritt e la sua avversione nei confronti dell'Italia:

«[...] ho letto con molta attenzione le Vostre considerazioni circa le difficoltà di indole psicologica che potrebbero ostacolare il prestito del *Ritratto di Famiglia* di Paolo Veronese, conservato in Codesto museo della Legion d'Onore».<sup>37</sup>

Il curatore faceva inoltre sommessamente notare che la generosità italiana aveva consentito l'arrivo a San Francisco, alla fiera commerciale, dei 27 capolavori (benché nella lettera lui scriva 35) e che dunque si attendeva un «gesto di cortese ricambio» da parte americana<sup>38</sup>.

Al contempo Pallucchini aggiornava alcuni colleghi della Commissione consultiva e in particolare teneva una fitta corrispondenza con Roberto Longhi, al quale si rivolgeva per chiedere conferme su problemi attributivi e questioni filologiche dei pezzi per la mostra<sup>39</sup>. Proprio in relazione al *Ritratto di famiglia* già Leventritt, lo storico dell'arte scrisse quanto segue:

«[...] voi sapete che io non credo che sia autografo del maestro; ma naturalmente non ho nulla in contrario alla esposizione del dipinto alla Mostra; considerando che ciò sarà utile a scopi di studio; vi sarei grato però se voleste indicare nel catalogo che io non sono d'accordo nell'iscrizione».<sup>40</sup>

Nonostante l'opinione di Longhi, gli intendimenti del curatore rimasero fermi e in una comunicazione a Fiocco – colui che aveva da poco confermato l'attribuzione a Veronese – elencava le opere in arrivo dagli Stati Uniti, tra cui il *Ritratto di famiglia*<sup>41</sup>. Si trattava di sette dipinti e un disegno, per i quali Valentiner aveva giocato un ruolo fondamentale, non solo per la contrattazione con i musei, ma anche per la sostituzione di opere il cui prestito era stato negato, segnalando, con l'edizione inglese del fondamentale libro di Lionello Venturi alla mano, anche lavori sconosciuti al Comitato italiano<sup>42</sup>. Da sottolineare il tentativo del Metropolitan di New York, che provò senza successo a vincolare il prestito di *Venere e Marte* di Veronese alla sosta dei 27 capolavori italiani al termine della fiera di San Francisco<sup>43</sup>.

L'approssimarsi dell'inaugurazione rese quanto mai frenetici i preparativi. Non appena il Board of Trustees della Legion of Honour confermò il prestito, il 21

febbraio si stabilì il valore assicurativo del dipinto alla cifra di 100.000 dollari e si incaricò, come per tutte le altre opere americane, la Ditta Ciolli di occuparsi del trasporto, la stessa ditta che aveva accompagnato Botticelli e compagni alla *Golden Gate International Exposition*<sup>44</sup>.

Con la consueta abilità diplomatica, quando la tela era ormai partita, Walter Heil scrisse finalmente a Mortimer Leventritt. Avendo ottenuto ciò a cui aspirava, vale a dire garantirsi la presenza dei 27 capolavori italiani a San Francisco, il direttore racconta un'altra versione della storia, dipingendosi come assoluto incolpevole dell'accaduto. La responsabilità del prestito del *Ritratto di famiglia* viene fatta ricadere esclusivamente sul Board of Trustees del museo, che avrebbe ceduto alle insistenze di Pallucchini ignorando una prima opinione negativa già espressa da Heil:

«Sebbene titubante di andare contro le sue volontà, è stata una decisione del Board quella di prestare l'opera, in vista della generosità senza precedenti mostrata dall'Italia, che ha inviato alla Golden Gate International Exposition una tale schiera di incomparabili tesori d'arte. Il Board ha ritenuto che, date queste circostanze, se la richiesta fosse stata rifiutata sarebbe apparso non solo scortese ma anche un atto di sgarbo nei confronti del dott. Pallucchini. [...]

Spero inoltre che comprenderete la posizione delicata in cui si è trovato il Board e il contesto in cui la decisione è stata presa e soprattutto che non abbiate la percezione che si sia trattato di una decisione intenzionale per andare contro i vostri desideri. Personalmente sono turbato dall'accaduto e gradirei un vostro cenno appena potrete»<sup>45</sup>.

Non sappiamo se Leventritt si fece vivo con Heil, ma per certo il 7 aprile il dipinto si trovava a Venezia ed aveva già preso il suo "posto d'onore" nelle sale di Ca' Giustinian, in attesa dell'inaugurazione, il 25 aprile successivo<sup>46</sup>. L'esposizione, che chiuse i battenti il 4 novembre, ebbe all'epoca importanti risvolti dal punto di vista storico-critico, nonché in campo museografico e del restauro, come recenti studi hanno evidenziato<sup>47</sup>. Tra l'altro, il *Ritratto di famiglia* fu per l'occasione sottoposto a ripulitura da Luciano Arrigoni, collaboratore di Mauro Pelliccioli, al costo di 200 lire<sup>48</sup>.

Tuttavia, il contesto internazionale stava precipitando rapidamente verso il conflitto e, neanche un mese dopo l'apertura di Ca' Giustinian, veniva firmato il Patto d'Acciaio tra Italia e Germania. L'invasione della Polonia il 1 settembre segnò il punto di svolta anche per le opere d'arte straniere momentaneamente a Venezia, poiché i loro proprietari ne richiesero l'immediata restituzione nelle rispettive nazioni. I primi a muoversi furono i musei di Cleveland e Detroit, seguiti da quello di Boston, tutti quanti spaventati dalla situazione. Heil da parte sua cercò di gettare acqua sul fuoco, facendosi portavoce degli interessi italiani sotto la minaccia del Ministro Bottai di vedersi ritirare anzitempo i 27 capolavori dalla *Golden Gate International Exposition*, in chiusura il 29 ottobre<sup>49</sup>. Anzi, egli lasciava intravedere ai colleghi direttori la possibilità che dopo quella

data il drappello di antichi maestri potesse sostare in altri musei statunitensi, in specie quelli che per questa causa erano stati maggiormente collaborativi<sup>50</sup>. Nella rete lanciata da Heil cadde subito il Museo di Cleveland, il cui curatore della sezione dipinti e stampe, in cambio della permanenza a Venezia del suo *Ritratto di Agostino Barbarigo*, chiese le modalità da seguire per formalizzare l'arrivo di Botticelli & company in Ohio<sup>51</sup>. Così fecero anche gli altri colleghi e la mostra veneziana rimase integra fino alla fine<sup>52</sup>.

Al momento della chiusura in Laguna si dovette affrontare la questione dell'assicurazione di guerra delle opere americane, non coperta dalla Società italiana Generali con cui erano stati stipulati i contratti<sup>53</sup>. Ciò costituiva un problema anche per Heil perché, oltre ai rischi materiali, il suo museo avrebbe dovuto sborsare tra i 2.500 e i 750 dollari, qualora il valore assicurativo dell'opera fosse stato ridimensionato da 100.000 dollari originari a 30.000<sup>54</sup>. Lo stesso Leventritt, venuto a sapere della faccenda, telefonò seccato al direttore del museo della Legion of Honour per dirgli che «coloro che avevano proposto di spedire il dipinto a Venezia si dovevano adesso assumere la responsabilità di farlo tornare a San Francisco»<sup>55</sup>. Le carte non svelano come si risolse la questione dell'assicurazione di guerra, di certo il *Ritratto di famiglia* partì sul piroscifo Conte di Savoia tra il 14 e il 15 novembre alla volta del Nord America, chiudendo una partita che vedeva due soli vincitori (Pallucchini ed Heil) e molti sconfitti, a cominciare da Leventritt ma anche Milliken ed Edgell che non videro mai i capolavori italiani nei rispettivi musei di Cleveland e Boston<sup>56</sup>.

Grazie al suo precoce ritorno in patria, Mortimer Leventritt era riuscito a mettere al sicuro, oltre al dipinto attribuito a Veronese, anche una cospicua raccolta di oggetti d'arte di grande qualità, per la maggior parte donata al museo dell'Università di Stanford, dove lui stesso aveva studiato<sup>57</sup>. Si segnalano, tra gli altri, importanti disegni di Marcantonio Raimondi, Tintoretto, Guercino e Domenico Tiepolo, con ogni probabilità acquistati durante il soggiorno italiano<sup>58</sup>.

Quella del quadro attribuito a Veronese fu un'avventura a lieto fine, nonostante i dispiaceri del collezionista ebreo, che certo era stato costretto a interrompere repentinamente una lunga *liaison*, anche affettiva, con il nostro paese. Colpisce che l'avversione più che legittima di Leventritt nei confronti dell'Italia e della sua politica razziale si stana sminuita a «difficoltà di indole psicologica» da Rodolfo Pallucchini, il quale aveva tutto l'interesse al successo della sua esposizione, proprio come il collega Heil ad ottenere i 27 capolavori per San Francisco. Assai meno fortunata fu la vicenda del *Ritratto di gentiluomo* e altri sei disegni sempre di Veronese, prestati da quattro importanti collezionisti britannici. Anziché correre il rischio, con le nazioni in conflitto, di far attraversare la Manica alla tela e ai delicati fogli, le opere furono prese in carico dal Comune di Venezia e poste sotto la tutela del Consolato di Svizzera fino al 1946, quando, aperte le casse, fortunatamente furono trovate in ottimo stato di conservazione<sup>59</sup>.

APPENDICE

1939, gennaio 3, [San Francisco]

FAMSF, EA e AMV, b. 12, *Prestiti estero*

Dear Dr. Pallucchini,

I just discovered that, contrary to my belief, your kind letter of last autumn has not been answered. I received it after considerably delay as I was travelling through the Southern states on behalf of the 1939 Exposition. When I returned I presented the case of the Veronese Family Portrait that you are considering for the Veronese exhibition in Venice this year to some of our Trustees. Knowing the standard of your Venice exhibitions and the great importance they have for the better knowledge of the outstanding figures in Venetian art, I naturally recommended most emphatically that a request from you, if it should reach us officially, would be received favorably. It so happened that there was no meeting of the entire Board at that time but I was quite sure from my individual talks with the Board members that no difficulty would arise in having the loan granted.

In November I was unexpectedly called to New York, again in connection with preparations for the Exposition, and stayed there and in other Eastern cities until after Christmas. Before departing I had instructed my secretary to answer your letter in the sense just discussed. I therefore took it for granted that you would, by now, have this letter in your hands.

I just now learned that my secretary has not written the letter. Her reason was the following: the day after my departure, Mr. Mortimer Leventritt, who had donated the picture last year in memory of his family, arrived in San Francisco. Mr. Leventritt, born in San Francisco, spent many years in Italy where he maintained a house in Venice as well as a villa in Florence. You may even have heard of him as I understand he was in constant touch with dealers and collectors, being himself a rather ardent art collector. Being a Jew, he has recently been forced to discontinue his life in Italy and has returned to San Francisco where he has a large country house. Naturally his feelings are not all too friendly to the country from which he claims he was expelled. And, quite naturally, when he heard of the proposed loan of the picture he had given to us, he was not in favor of such a loan. In view of this attitude my secretary decided not to send you the letter I had instructed her to write until I returned to S. F.

Needless to say that I am most unhappy about this as I would be very delighted to have our picture shown in Venice. I have not yet seen Mr. Leventritt since my return and I shall try to explain to him why I would wish to have the picture exhibited in Venice so it is yet possible that I may be able to change his mind as he is essentially a rather broadminded and well educated man. At my rate, whatever the outcome will be I want you to understand that I am one hundred percent for sending the picture and if it cannot be done it is entirely due to circumstances outside of my control.

Hoping to have the pleasure of seeing you again soon, I am, with kindest regards,

Yours sincerely,

Walter Heil



1939, marzo 1, [San Francisco]

FAMSF, EA, Lettera di Heil a Leventritt, 1 marzo 1939

Dear Mr Leventritt

As I believe you know, we received a request some months ago from Dr. Rodolfo Pallucchini of the Direzione belle arti ed istruzione of Venice for the loan of the Veronese Family Group Portrait which you so generously presented to the museum. Dr Pallucchini wished to include the painting to the very important exhibition of the works of Veronese which is to be held this spring in Venice. Having learned from Mr Howe that you would be unfavorably disposed toward such a loan, I informed Dr Pallucchini that we would probably be unable to grant this request.

However, several days ago, Dr Pallucchini urgently presented his request for the second time and the matter was discussed in great detail at the last meeting of the Board of Trustees. Although reluctant to go against your wishes, it was the decision of the Board that the picture should be lent in view of the unparalleled generosity which Italy has shown in lending to the Golden Gate International Exposition such an imposing array of her incomparable art treasures. It was the feeling of the Board that, under these circumstances, it would have appeared not merely ungracious but an act of open discourtesy had Dr Pallucchini's request been refused. The Board, too, was not unmindful of the prestige attaching to the institution making the loan as well as to the picture and to the donor.

In view of the fact that our museum is a municipal one, the Board felt obliged to make this gesture of appreciation for the depth which the city of San Francisco owes to Italy. If Dr Pallucchini's request had not been pressed at moment when Italy's contribution was receiving such widespread recognition, it would, of course, have been possible to adopt another stand in the matter.

I hope, therefore, that you will appreciate the delicate position in which the Board was placed and the circumstances which prompted their decision and, especially, that you will not feel that there was any intention willfully to disregard your wishes. I, personally, am disturbed about this and would appreciate a word from you at your convenience,

Yours sincerely,

Walter Heil

## Note

<sup>1</sup> Lorenzo Carletti, professore di storia dell'arte presso il Liceo artistico "F. Russoli" di Pisa, email: lorenzo.carletti@liceoartisti-corussoli.edu.it. Ha curato la redazione del paragrafo 1.

<sup>2</sup> Cristiano Giometti, Professore associato di storia dell'arte moderna nell'Università degli Studi di Firenze, Dipartimento SAGAS – Storia, Archeologia, Geografia, Arte e Spettacolo – Scuola di Studi Umanistici, email: cristiano.giometti@unifi.it. Ha curato la redazione del paragrafo 2.

<sup>3</sup> CARLETTI, GIOMETTI 2016.

<sup>4</sup> SARFATTI 1994 e SARFATTI 2000.

<sup>5</sup> Il primo dei Leventritt a mettere piede sul suolo americano fu George Mausises, nato in Germania nel 1814. I suoi due figli nacquero entrambi in South Carolina: David (1845-1926), divenne Giudice della Corte Suprema dello Stato di New York (cfr. ELZASS 1905, p. 275), mentre Marion (1848-1934) si dedicò al commercio. Quest'ultimo è segnalato come uno dei principali membri del Temple Emanu-El di San Francisco, una delle due più antiche congregazioni ebraiche in California, fondata nel 1849 da un gruppo di mercanti, perlopiù di provenienza tedesca, dalla Baviera. Ugualmente, era membro dell'Argonaut club, ancora una volta fondato nel 1853 da immigrati ebrei tedeschi; cfr. *Biographical Sketches of Jews 1904-1905*, pp. 52-213; *The American Jews Yearbook*, ed. H. Schneiderman, p. 266.

<sup>6</sup> LEVENTRITT 1898.

<sup>7</sup> La raffinata scelta di oggetti cinesi da parte di Leventritt portò il professor Alfred Salmony (New York University's Institute of Fine Arts) a descriverlo come «l'unico uomo civilizzato in California», in OSBORNE 1988/89, pp. 9-13.

<sup>8</sup> Archivio Fondazione Pagliara, da ora in poi AFP, faldone n. 1, annotazione, in DE MIERI, TRAMA 2017, pp. 61-82.

<sup>9</sup> Costruito attorno al 1630 per conto dei fratelli oriundi spagnoli Angelo Maria e Pa-

olo Antonio Labia, al costo esorbitante di quattro milioni di ducati, l'omonimo Palazzo insiste con una facciata sul canale di Cannaregio e con l'altra in pietra d'Istria sul Canal Grande. Al suo interno, Gian Battista Tiepolo affrescò interamente il salone da ballo tra il 1746 e il 1747 con le *Storie di Antonio e Cleopatra*, e all'interno del palazzo si trovano opere, tra gli altri, di Gian Domenico Tiepolo, Palma il Giovane, Gaspare Diziani e Gianbattino Cignaroli. Si veda PIGNATTI 1982; FIEDLER 1996, pp. 38-44.

<sup>10</sup> Archivio Storico del Comune di Firenze, da ora in poi ASCF, foglio di famiglia n° 89654. La villa assunse le sue forme attuali nel 1586 quando ne divennero proprietari Giovan Francesco Graziani e i suoi fratelli, originari di Staggia in Val d'Elsa. Tra gli interventi decorativi più significativi, si ricordano gli affreschi di Giovanni da San Giovanni, terminati all'incirca nel 1630. Si veda VEZZOSI 1989, pp. 66-79.

<sup>11</sup> OSBORNE 1988/89, p. 10, fig. 1.

<sup>12</sup> Figlio di Jacob Loewi ed Emma Bernheimer, Adolph nacque a Monaco di Baviera il 16 febbraio 1888 e svolse il suo apprendistato nella bottega antiquaria Baumgarten di New York tra il 1908 e il 1909. Dopo un breve periodo di lavoro a Madrid e poi a Monaco nel negozio antiquario del nonno materno, assieme ai suoi tre zii, Loewi si trasferì a Venezia nel 1911 e qui fondò «la ditta Galleria di San Gregorio pel commercio di Antichità ed Oggetti d'Arte»: cfr. Archivio della Camera di Commercio di Venezia, da ora in poi ACCV, fasc. 12394, *Denuncia di Ditta in Nome proprio*, prot. 742. Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale dovette prendere servizio nell'esercito bavarese e, terminato il conflitto, nel 1919 aprì l'importante ditta «Adolph Loewi per il commercio di Antichità ed Oggetti d'Arte Antica» in palazzo Nani Mocenigo: cfr. ACCV, fasc. 12394, c. (n.n.). Nel settembre del 1921 divenne console

onorario della Germania a Venezia, titolo che conservò fino all'ascesa del nazismo nel 1933. Su Adolph Loewi si veda CECUTTI 2012, pp. 33-42.

<sup>13</sup> RAGGIO 1999, I, pp. 147-149.

<sup>14</sup> FRANCESCO GUARDI, *Paesaggio con rovine*, 171,13 x 184,15 cm, Stanford Museum, Inv. n° 1941.270, in OSBORNE, p. 11, fig. 3.

<sup>15</sup> FIOCCO 1929, pp. 297-298. Per l'attribuzione a Giovanni Antonio Fasolo (1530-1572) è interessante segnalare che sul retro della fotografia dell'opera alla Fondazione Zeri (Foto INVN 77966), accanto alla scritta «Paolo Veronese / Gruppo di famiglia (California Palace of the Legion of Honor / S. Francisco)», è presente una nota autografa di Zeri che legge: «suo? o Fasolo? / (Z. 25/6/66)». Già Rodolfo Pallucchini aveva proposto dubitativamente un'attribuzione del dipinto a Fasolo: cfr. PALLUCCHINI 1963, pp. 293-303.

<sup>16</sup> PASSAVANT 1851, p. 4, fig. 16.

<sup>17</sup> Archivio Centrale dello Stato, Direzione Antichità e Belle Arti, da ora in poi ACS, AA.BB.AA., 1933-1940, Divisione II, b. 126, *Lettera di Gino Fogolari a Roberto Paribeni* del 30 gennaio 1932.

<sup>18</sup> Su Italice Brass si rimanda a PAROCCO 1964. Si veda inoltre la tesi di dottorato di BRASCA 2012. Nel report alleato del 1945 sulla Collezione Goering, in relazione al restauratore veneziano si legge: «Italice Brass (qui indicato sotto il nome di Ugo) settantenne artista, mercante e collezionista legato a Hofer e Mühlmann, teneva i prezzi delle sue opere molti alti; ciò fa presupporre che non le vendette ai tedeschi nonostante il figlio militasse attivamente nel Partito Fascista. Da collegare a Brass tre opere destinate a Hitler: *La deposizione del Cristo* di Tintoretto, *Ritratto d'uomo* di Alessandro Longhi e *L'annuncio* di Giuseppe Bazzani»; cfr. cfr. ROUSSEAU 1945, pp. 103-104, 107.

<sup>19</sup> ACS, AA.BB.AA., 1933-1940, Divisione II, b. 126, *Lettera di Roberto Paribeni a Gino Fogolari*, Minuta del 16 febbraio 1932.

<sup>20</sup> Ivi, *Lettera di Gino Fogolari a Roberto Paribeni* del 15 ottobre 1934.

<sup>21</sup> COMSTOCK 1938, pp. 215-221. Arnold Seligmann discende da un'importante famiglia di antiquari ebrei originari della Germania, il cui capostipite era Jacques Seligmann (1858-1923), che aveva aperto il suo atelier a Parigi in Rue des Mathurins nel 1880. Egli inaugurò una più ampia galleria nel 1900 a Place Vendôme insieme ai fratelli Simon e Arnold. Nel 1912, a seguito di una lite familiare, rimase soltanto Arnold nella sede di Place Vendôme, il quale aprì presto una sua filiale a New York (Arnold Seligmann, Rey & Co., 11 East 52nd Street) e nel 1932 a Berlino. La filiale newyorchese era in società con Emily Rey ed ebbe importanti clienti quali, tra gli altri, J.P. Morgan e Henry Walters; cfr. SELIGMANN 1962. Si veda anche RUSSELL SALE 2014, pp. 79-100.

<sup>22</sup> «Berkeley Daily Gazette Newspaper Archives», luglio 1938, p. 8; «Parnassus», vol. 10, 3, marzo 1938, pp. 17-19. Si veda anche la scheda sul sito del museo: <https://art.famsf.org/giovanni-antonio-fasolo/family-group-portrait-19379>.

<sup>23</sup> ASCE, Foglio di famiglia n° 89654. Nel documento è riportato anche l'estremo del permesso d'emigrazione (n° 6742).

<sup>24</sup> GREGORIO 1937.

<sup>25</sup> Al momento di lasciare l'Italia, Adolph Loewi nominò il dott. Alessandro Morandotti procuratore speciale affinché rappresentasse la ditta «Adolfo Loewi» in tutte le operazioni di commercio: cfr. ACCV, fasc. 12394, lettera del 22 dicembre 1938, c. (n.n.). Morandotti continuò a tenere Palazzo Nani Mocenigo ma si trasferì a Roma, ove a Palazzo Massimo alle Colonne aprì la galleria Antiquaria, che in realtà era di proprietà di Loewi, quindi fece da prestanome al mercante ebreo. Organizzò quattro mostre tra il 1940 ed il 1943 e nel 1944 fondò la rivista «Cosmopolita. Settimanale di vita internazionale» (Archivio Giuliano Briganti, *Lettera di Morandotti a Loewi* del 2 ottobre 1944, <http://www.giulianobriganti.it/index.php?id=152>). In quegli anni Morandotti fu impegnato nell'attività di fiancheggiamento della Resistenza e ospitò

nella primavera del 1944 molti ebrei e partigiani. Alla fine della guerra, restituì l'azienda veneziana al suo titolare effettivo, il quale gliela vendette nel 1953; cfr. BARTOLI 2019, pp. 174-196.

<sup>26</sup> *Catalogo della vendita all'asta* 1938.

<sup>27</sup> Fototeca Federico Zeri, scheda n° 63709, <http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/scheda/opera/66443/Mura%20France-sco%20de%27%2C%20Sacra%20Famiglia>.

<sup>28</sup> *Exhibition of Venetian painting* 1938. Al *Ritratto di famiglia*, assegnato a Paolo Veronese, viene dedicata la scheda n° 73.

<sup>29</sup> Su Rodolfo Pallucchini si veda NEPI SCIRÈ 2001, pp. 105-107.

<sup>30</sup> Fine Arts Museums of San Francisco, Exhibition Archives, da ora in poi FAMSE, EA, *Lettera di Rodolfo Pallucchini a Walter Heil* del 17 settembre 1938; la minuta si conserva nell'Archivio del Municipio di Venezia (da ora in poi AMV).

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> AMV, *Lettera del podestà Marcello ad Heil* del 2 dicembre 1938.

<sup>33</sup> AMV, b. 12, *Prestiti estero*, *Lettera di Pallucchini a Valentiner* del 22 novembre 1938. Le opere americane a cui allora si era interessati erano le seguenti: «Boston, Coll. Holmes: 4 frontali di cassone; Chicago, Art Institute: la Creazione di Eva; Kansas City, Museo: Cristo e il centurione; San Francisco, Museo della Legion of Honour: Ritratto di famiglia; New York, Metropolitan: Marte e Venere; Giovane con il levriero; New York, Frick: Il poeta fra il vizio e la virtù; Baltimora, Walter: Ritratto di signora con bimba; Cambridge, Fogg Museum: Foglio di Studi per un Battesimo di Cristo». Su Valentiner si veda MASCOLO 2017.

<sup>34</sup> «My Dear Heil, I have been asked by the Italian Government to help towards the Exhibition of Paolo Veronese in Venice (April 25 to November 4, 1939). They wish to have the loan of your Family Portrait by this artist and, if I am not mistaken, you have another large painting by Veronese (which Suhr restored) which may be of interest for this exhibition. You very likely have heard directly from the

Italian committee, but I should like to know your decision so that I can make a report», FAMSE, EA, *Lettera di Valentiner ad Heil*, 16 dicembre 1938.

<sup>35</sup> «Mr Valentiner may have also mentioned to you that, in case of a favorable decision in the part of the Museum, the painting ought to reach Venice one month or at least three weeks before the opening date of the exhibition, that is April 25, 1939», FAMSE, EA, *Lettera di Cosmelli ad Heil*, 10 gennaio 1939.

<sup>36</sup> APPENDICE I. La traduzione delle lettere riportate in appendice è degli autori.

<sup>37</sup> FAMSE, EA e AMV, b. 12, *Prestiti estero*, *Lettera di Pallucchini ad Heil*, 21 gennaio 1939.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> La Commissione consultiva era composta da Nino Barbantini, Italice Brass, Giuseppe Fiocco, Gino Fogolari, Ferdinando Forlati, Roberto Longhi, Giulio Lorenzetti e Vittorio Moschini. La direzione era affidata a Pallucchini stesso.

<sup>40</sup> AMV, *Lettera di Roberto Longhi a Rodolfo Pallucchini* del 27 gennaio 1939.

<sup>41</sup> AMV, b. 5, *Ministero Educazione Nazionale, Commissione Consultiva, Comitato Generale*, *Lettera di Pallucchini a Giuseppe Fiocco* [Padova] del 14 febbraio 1939.

<sup>42</sup> Il libro cui si fa riferimento è *Italian paintings in America* di Lionello Venturi (New York 1933). Ancora il 18 febbraio Valentiner scriveva: «I found also that some of the paintings which were in Leonello Venturi's book where not on your list, although they seemed to be very good as, for instance, the Portrait in Cleveland which I secured»; AMV, b. 12, *Prestiti estero*, *Lettera di Valentiner a Pallucchini* del 18 febbraio 1939. Tra la prima lista di desiderata e ciò che effettivamente arrivò grazie all'intermediazione di Valentiner c'è una grossa differenza. Le opere poi effettivamente giunte dall'America furono: San Francisco, Museum of the Legion of Honour, *Ritratto di famiglia*; Boston Museum of Fine Arts, Deposito Holmes, 4 scene mitologiche; Cleveland Museum of Art, *Ritratto di Agostino Barbari-*

go; Detroit, Collezione Haas, *Annunciazione*; Cambridge, Fogg Art Museum, *Studio per il Calvario del Louvre e Studio per una Presentazione al tempo*; cfr. PALLUCCHINI 1939, catt. 28, 31-34, 52, 86 e V.

<sup>43</sup> AMV, b. 5, *Ministero Educazione Nazionale, Commissione Consultiva, Comitato Generale, Lettera di Marcello podestà di Venezia a Bottai* del 6 marzo 1939.

<sup>44</sup> FAMSF, EA e AMV, b. 12, *Prestiti estero, Telegramma di Pallucchini ad Heil*, 22 febbraio 1939; FAMSF, EA, *Lettera di Thomas C. Howe Jr. a Mr W. M. Strother, Secretary Board of Trustees*, 25 febbraio 1939.

<sup>45</sup> APPENDICE 2.

<sup>46</sup> AMV, b. 12, *Prestiti estero, Lettera di Pallucchini ad Heil* del 7 aprile 1939.

<sup>47</sup> CARTOLARI 2016, pp. 459-502.

<sup>48</sup> Su Luciano Arrigoni si veda TORRESI 2003, p. 40.

<sup>49</sup> «Meanwhile Bottai threatened withdraw works if we unable persuade Detroit Cleveland Museums withdraw recast immediate return there Veronese now Venice. Stop. Naturally not having jurisdiction we cannot give more than friendly suggestions. Hope you well. What are your plans Regards Walter»; cfr. FAMSF, EA, *Telegramma di Heil a Rudolf Heinemann* [suo intermediario al Museo Thissen di Lugano], 18 settembre 1939.

<sup>50</sup> «Furthermore, the Italian works now here, in the event that your picture could not be returned, would stay in this country and might be made available for showing elsewhere after the closing of our fair. It goes without saying that as far as it is in our power we would give preference to those institutions whose friendly cooperation we enjoyed in the past»; cfr. FAMSF, EA, *Lettera di Heil a William Milliken*, direttore del Cleveland Museum of Art, 16 settembre 1939. Anche Palucchini cercò di tranquillizzare gli animi in una lettera a Valentiner del 20 settembre 1939; AMV, b. 12, *Prestiti estero, Lettera di Pallucchini a Valentiner* del 20 settembre 1939.

<sup>51</sup> FAMSF, EA, *Lettera di Henry Sayles Francis a Heil*, 26 settembre 1939.

<sup>52</sup> Si distingue il comportamento del direttore del Museum of Fine Arts di Boston, George Harold Edgell, che mantiene tutte le sue perplessità sulla gestione dell'impresa: «I shall be glad to urge Mr Holmes to leave his Veroneses in Venice until the exhibition is over, although I rather fear that the mischief is done since we asked Valentiner to have them sent back over a month ago. Of course, Bottai's attitude is absurd and he ought to be glad to have his pictures in San Francisco. Holmes will be back next week for the Meeting and I will show him your letter Monday or Tuesday. I am somewhat in your position as I have no jurisdiction over Holmes pictures»; FAMSF, EA, *Lettera di Edgell a Heil*, 5 ottobre 1939.

<sup>53</sup> AMV, b. 12, *Prestiti estero, Lettera di Pallucchini ad Heil*, 4 ottobre 1939

<sup>54</sup> FAMSF, EA, *Nota di Heil*, [post 7 novembre 1939].

<sup>55</sup> *Ibidem*.

<sup>56</sup> «Conformemente accordi con Valentiner Ritratto Veronese partirà Conte di Savoia 14 15 novembre Genova New York Rischio guerra vostro carico»; FAMSF, EA, *Telegramma di Marcello a Heil*, 1939, 7 novembre. Tutte le opere americane, francesi, ungheresi, austriache e tedesche rientrarono sane e salve a casa.

<sup>57</sup> *The Mortimer C. Leventritt Collection* 1941.

<sup>58</sup> JOANNIDES 1995, pp. 418-420.

<sup>59</sup> «Il conte di Harewood prestò un dipinto raffigurante un ritratto di gentiluomo [cat. 76] e due disegni, uno studio per il trionfo di Venezia [cat. XVI] ed uno studio di mani [cat. VIII]; il prof. Tancredi Borenius un disegno con lo studio per il ritrovamento di Mosè [cat. XI]; il sig. A. P. Oppè un disegno di figure [cat. I]; il sig. A. G. Russel, due disegni, lo studio per una testa di moro [cat. III] e lo studio per un gondoliere [cat. XIV]»; AMV, b. 12, *Prestiti estero, Lettera dell'Assessore alle Belle Arti al Chief Officer* del 20 maggio 1946.



LA COLLEZIONE DI ENRICO:

FORMAZIONE, GUSTO, DISPERSIONE DELL'EREDITÀ EBRAICA

Patrizia Dragoni\*, Caterina Paparello\*\*

### 1. «La persecuzione delle vite» e delle opere: le ragioni di una ricerca

A seguito dell'Armistizio, in conseguenza del clima determinato dal governo dei Quarantacinque giorni e della stagione della «persecuzione delle vite», apertasi con l'insediamento della Repubblica Sociale Italiana<sup>1</sup>, il 6 ottobre del 1943 il Consiglio della Comunità Ebraica di Ancona decretava la sospensione di ogni attività amministrativa, educativa e di culto<sup>2</sup>. Il *Manifesto programmatico* della RSI, meglio noto come «Carta di Verona», aveva difatti sancito l'inasprimento delle leggi contro gli ebrei, modificandone lo status in stranieri appartenenti a «nazionalità nemica»<sup>3</sup>. Le nuove disposizioni legislative e amministrative, applicate nell'immediatezza nonostante molti studiosi si siano interrogati sulla validità giuridica dell'atto, riguardarono, fra l'altro, la sottrazione dei beni artistici e culturali di proprietà di cittadini, famiglie o istituzioni ebraici.

Anche attraverso i provvedimenti che hanno più strettamente riguardato la cosiddetta «difesa del patrimonio artistico nazionale in mano agli ebrei»<sup>4</sup>, è dunque possibile oggi indagare la politica culturale antiebraica, generalmente divisa due periodi, compreso il primo tra il settembre del 1938 e il luglio del '43, e il secondo tra il settembre del 1943 e l'aprile del '45.

Fra gli atti emanati dal Ministero dell'Educazione Nazionale si ricordano le Circolari n. 43 del 4 marzo 1939, strettamente riferita agli Uffici di Esportazione, e n. 63886 del 13 settembre 1940, varata di intesa con il Ministero dell'Interno e volta al divieto del commercio antiquario da parte di ebrei, ancorché discriminati<sup>5</sup>. Il 1° dicembre 1943 la Direzione generale delle antichità e belle arti del Ministero dell'Educazione Nazionale diramava in forma di raccomandata riservata la Circolare n. 665 sulla «Requisizione delle opere d'arte di proprietà ebraica»<sup>6</sup>. L'atto, indirizzato ai Prefetti e ai Soprintendenti ai Monumenti e alle Antichità, ai Soprintendenti bibliografici e agli Intendenti di Finanza, decretava il sequestro agli ebrei e alle istituzioni israelitiche degli oggetti di antichità e d'arte, di natura figurativa e applicata, questi ultimi per caratteri di rarità e di pregio formale tali da non poter essere considerati di uso comune<sup>7</sup>. L'applicazione del provvedimento, incentrata sulla notifica introdotta dalla legge 1089 del 1939, prevedeva l'atto di denuncia vigilata e la nomina dei soprintendenti quali sequestratori dei beni di interesse, così come disposto dall'ordine di «polizia n. 5» e dal rafforzamento imposto dalla successiva Circolare n. 5 del 13 aprile 1944<sup>8</sup>.



Fig. 1. Fototeca Zeri, PELLEGRINO TIBALDI, Natività di San Giovanni Battista, olio su tavola, 73x103 cm, già collezione Bedarida Morpurgo, collocazione attuale Galleria nazionale delle Marche.

Una disamina esaustiva delle norme italiane di confisca e delle relative conseguenze è stata pubblicata fra gli atti 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*, meglio nota come Commissione Anselmi. Istituita con DPCM 1° dicembre 1998 presso la Presidenza del Consiglio dei Ministri sotto la presidenza dell'on. Tina Anselmi, la Commissione ha visto l'attivo coinvolgimento di Archivi pubblici e archivi degli enti di credito coinvolti. Sulla scia della *Mission Mattéoli*, analoga commissione francese i cui esiti appaiono maggiormente radicati sui territori<sup>9</sup>, l'intento dell'organo di governo era di fornire risposta agli orientamenti internazionali affermati dalla CLAIMS CONFERENCE - *Conference on Jewish Material Claims Against Germany* - del 1951. Nello stesso 1998 La *Washington Conference on Holocaust-Era Assets*, promossa sotto l'egida del Ministero degli esteri statunitense di intesa con il Museo Memoriale dell'Olocausto degli Stati Uniti, aveva approvato i *Principi di Washington sulla Nazi-Confiscated Art*, una *soft law* articolata in linee guida determinanti e non direttamente applicabili, che hanno sancito principi riaffermati e potenziati a Vilnius (2000) e Terezin (2009)<sup>10</sup>.

Nelle Marche i centri maggiormente interessati dalla dispersione del patrimonio israelitico furono inevitabilmente Ancona e Senigallia, entrambi insediamenti



di antica tradizione ebraica<sup>11</sup>. All'interno del più ampio tema della partecipazione delle comunità ebraiche alla società civile, la dimensione medio adriatica del collezionismo ebraico è rintracciabile nel novero di studi sull'Emancipazione post-unitaria<sup>12</sup>, sulla contaminazione culturale tra ebrei e gentili<sup>13</sup> e sulla vasta presenza di ebrei assimilati, partecipi dell'ammodernamento industriale e commerciale, nonché animatori dell'attivismo culturale almeno fino ai compiuti anni Venti<sup>14</sup>. Negli anni *entre-deux-guerres*, ad esempio, Remo Morpurgo, ingegnere edile molto affermato, e la moglie Regina Bedarida Morpurgo, avevano allestito nell'abitazione di città un personale "gabinetto di curiosità e meraviglie"<sup>15</sup>, di cui dal 1935 era entrata a far parte la predella di Pellegrino Tibaldi rappresentante la *Natività del Battista* [fig. 01]. Notificata il 27 settembre del 1940<sup>16</sup>, la tavoletta era stata visitata pochi mesi prima da Pasquale Rotondi, già ispettore salariato e Soprintendente alle Gallerie dal 1939 al 1949<sup>17</sup>, che, nel corso di una visita ispettiva, la aveva trovata «perfettamente conservata»<sup>18</sup>. Rimasta in possesso di Regina Bedarida Morpurgo nel contesto di un complesso percorso di rivendicazioni di beni<sup>19</sup>, in parte consegnati in deposito forzato, in parte tradotti al comando militare germanico, passata dunque ai suoi eredi e di recente venduta alla Galleria Nazionale delle Marche, per essere esposta congiuntamente all'analogo predella, rappresentante la *Visitazione di Maria a Sant'Elisabetta*, acquistata da Luigi Serra<sup>20</sup>. La tavola, ora affidata alla missione del museo, oltre a completare la rappresentazione del *Battesimo di Cristo* in antico presso la chiesa di Sant'Agostino di Ancona, reca in sé molteplici valori, fra cui il racconto della persecuzione delle vite, delle collezioni e delle opere.

## 2. Enrico Milano e le sue raccolte: note intorno al gusto di un collezionista eccentrico

Enrico Pellegrino Milano [fig. 02], di Adolfo Aron e Stella Celeste Rosselli, nato a Roma nel 1876 e laureatosi a Venezia in Scienze economiche e commerciali<sup>21</sup>, risiedette stabilmente ad Ancona dal 1916, a seguito del matrimonio contratto anni prima con Clara Benvenuta Almagià [fig. 03], figlia di Leone Sabato Shabbatai, dell'omonimo banco ebraico, attivo anche nel settore delle costruzioni<sup>22</sup>. Supplente e poi titolare di tecnica commerciale mercantile al Regio "Istituto Savoia-Benincasa"<sup>23</sup>, Enrico alternò all'insegnamento l'esercizio della professione e ricoprì numerosi incarichi professionali anche in ambito internazionale, nonché diverse cariche pubbliche che ne attestano l'energica partecipazione alla vita economica, sociale e politica del capoluogo dorico<sup>24</sup>. A ciò si sommarono incursioni letterarie e di saggistica<sup>25</sup> e un'eccentrica passione per l'arte e il collezionismo.

A testimoniare la prima sono le notizie circa le consulenze che Enrico Milano prestò per la commissione sull'esportazione di oggetti di antichità e d'arte, documentate per tutto l'arco temporale in cui Guglielmo Pacchioni mantenne



Fig. 2. Archivio privato famiglia Milano, Comune di Ancona, autentica firma e fotografia di Pellegrino Milano Enrico, 17.2.37.XVI, courtesy of Gabriele Fiorentini.

nelle Marche la reggenza della Soprintendenza ai Monumenti per le Marche e la Dalmazia, nella denominazione assunta dall'organo per gli anni di competenza anche su oggetti d'arte e Gallerie<sup>26</sup>.

Fra gli elementi emersi nel corso delle ricerche, il caso maggiormente esemplificativo della riconosciuta attività di conoscitore di Enrico è dato dal sequestro conservativo di una statua in marmo bianco e basalto nero raffigurante *Diana Efesia* [fig. 04] in possesso di Regina Bedarida Morpurgo, donna e collezionista, anch'essa ebrea. Tale circostanza, oltre a fornire una prima chiara attestazione sul commercio di antichità in zona adriatica fra le due guerre, allorquando «le Marche» erano «percorse da incettatori di oggetti antichi»<sup>27</sup>, fornisce interessanti



Fig. 3. Archivio privato famiglia Milano, Enrico Pellegrino Milano e Clara Almagià, ritratto di famiglia, courtesy of Gabriele Fiorentini.

elementi sull'attitudine di Enrico a distinguere i falsi dai reperti connotati di autenticità. Nel caso il falso, databile al 1921, venne ascritto all'attività di Alceo Dossena, noto alle cronache per la realizzazione del gruppo scultoreo dell'*An-nunciazione* acquisita dall'antiquario Elia Volpi da Helen Clay Frick, cui concorsero gli autorevoli pareri, fra altri, di Frederick Mason Perkins e Wilhelm von Bode<sup>28</sup>. Come osservato da Emanuele Pellegrini, Dossena fu «un artista capace



Fig. 4. Archivio Centrale dello Stato, AABBA, Divisione seconda (1934-1940), b. 115, f. 4-1935, Ostra Vetere. Statua di Diana Efesina rinvenuta nel fiume Misa, ALCEO DOSSENA E ANDREA MOZZALI, Diana efesina, marmo e basalto, altezza inferiore a 1 metro (altre misure non indicate)

di una produzione di alto profilo non necessariamente ancorata all'attività del falso, sorretta da una varietà linguistica e da un intento divulgativo ancora da studiare con la debita attenzione»<sup>29</sup>. Nel falso di Ancona, la *Diana* si presentava «di modeste dimensioni di metà dal vero, [...] in altorilievo le sfingi, i cerbiatti, i tori, [...] la minuzia con sui è ritratto il ricco pettorale nella cui zona interna sono danzatrici di puro stile ellenistico-romano, [...] tutto l'impianto della figura veramente ieratica. [...] in tutta la nostra figura si riconosce appunto il carattere della scultura antica»<sup>30</sup>. In questo intervento giudiziario il contributo di Enrico Milano fu indirizzato all'indagine della patina, attenzionata circa l'eventuale «lavaggio in terreno sabbioso» e in merito agli «artifici e bagni chimici» adoperati dai falsari per riprodurle «a tinta calda»<sup>31</sup>. L'episodio sembra far emergere una conoscenza delle tecniche di falsificazione più approfondita rispetto a quella di molti accademici e funzionari della tutela, fra cui Pericle Ducati, anch'egli chiamato in qualità di perito nella stessa vicenda<sup>32</sup>, e un intendimento del mercato antiquario, tuttavia da delimitare alla frequentazione assidua di un accorto acquirente. Il tema, seppur emerso con limitatezza di fonti documentarie, non suffraga dunque le accuse di indebito esercizio del traffico antiquario, segnatamente mosse ad Enrico dopo l'emanazione delle leggi razziali.

Quanto alla passione collezionistica, a fronte delle prime notizie sulla raccolta di dipinti, emerse nell'ambito di uno studio dedicato al patrimonio dorico durante le due guerre mondiali<sup>33</sup>, le ricerche condotte per questo lavoro hanno consentito di tratteggiare una collezione multiforme ascrivibile a una profonda cultura umanistica e al profilo di un conoscitore di mercati artistici meno percorsi, dalle arti congeneri alle scienze naturali. Gli atti documentano una raccolta naturalistica mista, in cui la rappresentazione delle leggi della natura e delle teorie sul cosmo venivano affidate a insiemi di beni differenti per qualità e rappresentatività. Questo, ad esempio, il caso dell'erbario raccolto in quaderni cui si legavano disomogenee raccolte di malacologia, mineralogia e geologia<sup>34</sup>.

Le fonti sulle raccolte storico artistiche tracciano i contorni di una collezione altrettanto composita in cui a un cospicuo nucleo di dipinti antichi e moderni, disegni, acquerelli e stampe, venivano accostati libri miniati e singole miniature, statuine di avorio, bronzi, ceramiche, tabacchiere, stoffe, merletti e ventagli, dislocata in nuclei non omogenei presso le dimore della famiglia Almagià<sup>35</sup>. La raccolta di dipinti presentava i caratteri di una quadreria disposta su più registri di alterna qualità, animata da ritratti e martiri di santi, episodi cristologici, solo raramente veterotestamentari, con una predominanza di scene di genere e di ambientazione. Questi ultimi tratti sembrano delineare gli orientamenti di gusto per la pittura del Seicento, con una certa preferenza per la scuola bolognese. In larga parte derivante dai canali di mercato, la collezione di pittura abbracciava un arco che dal XVII secolo, in gran parte maturo, si estendeva alla rap-

presentazione quasi didascalica del paesaggio romantico, fino ad abbracciare rassegne di disegni di Tommaso Minardi e Arturo Gatti, per includere la stagione della pittura marchigiana contemporanea, attestata da un cospicuo nucleo di opere di Vittorio Morelli e Anselmo Bucci. Quest'ultimo artista rimanda alla collezione Cesarini, oggi casa museo, che a partire dagli anni Trenta si andava costituendo nella limitrofa Fossombrone, documentando il gusto che ha accomunato la formazione di raccolte private in area adriatica e medio appenninica<sup>36</sup>. Connotata dalla prevalenza di dipinti ad olio su tela racchiusi in cornici d'epoca e in stile, la collezione Milano presentava un nucleo non trascurabile di dipinti su lavagna e soggetti di introspezione, quest'ultimi ricorrenti anche fra le opere di provenienza romana<sup>37</sup>. Ancorché le attribuzioni citate fra gli atti privati di famiglia risultino difficilmente verificabili per via dell'esiguità di fonti documentarie e della pressoché totale mancanza di riscontri diretti, fra i dipinti su lavagna si annovera la presenza di un *Contadino che ride* (18 x 23 cm) attribuito negli atti a Jan Havickszoon Steen, che appare coerente per soggetto e formato alla produzione dell'artista.

### 3. «Dipinti antichi e moderni».

#### *La collezione di Enrico prima e dopo la promulgazione delle leggi sulla razza*

Il 25 aprile del 1930 il Ministero dell'Educazione Nazionale autorizzava la direzione dell'allora Regio Museo archeologico nazionale delle Marche a ricevere in deposito ventisette dipinti appartenenti alla collezione privata di Enrico Milano<sup>38</sup>. Conviene ricordare che a partire dal 1927 la Pinacoteca civica "Francesco Podesti" di Ancona fu aggregata alle raccolte di archeologia in occasione dell'allestimento razionalista del complesso di San Francesco alle Scale<sup>39</sup>. Il nucleo di opere era stato preventivamente schedato e stimato ai fini assicurativi e conoscitivi, in vista dell'esposizione al pubblico godimento il 10 luglio dello stesso anno. Gli atti citati, oltre ad aver riportato la figura di Enrico Milano all'attenzione degli studi, forniscono tratti identificativi, iconografici ed elementi sulla fortuna critica e sullo stato di conservazione delle opere<sup>40</sup>. Lo studio della raccolta era stato affidato a una commissione locale presieduta da Luzio Luzi, allora ispettore nei ranghi degli organi della tutela marchigiani, affiancato in tale funzione da Antonio Furlanetto, pittore, restauratore e professore di disegno presso l'Istituto tecnico per geometri "Grazioso Benincasa", dunque collega dello stesso Enrico Milano<sup>41</sup>.

Nel contesto di questo studio la perizia di Antonio Furlanetto sui ventisette dipinti conferma la predilezione per la pittura del quotidiano, lasciando ampio spazio alla scena di genere, cui si sommarono i canoni delle iconografie della pittura ideale e di storia al già documentato gusto ebraico per le arti congeneri<sup>42</sup>.

Nel 1933 Enrico Milano offriva in mostra a Faenza duecentoventi opere di Tommaso Minardi, in prevalenza disegni, frammisti a pochi acquerelli ritoccati a tempera e [...] a tele a olio<sup>43</sup>. L'occasione, data dalle celebrazioni della III Settimana Faentina<sup>44</sup>, prendeva le mosse dalla volontà di tributare all'artista una prima rassegna monografica che potesse dare conto della sua fortuna critica avviata da Ernesto Ovidi e, più timidamente, da Ugo Ojetti e Valerio Mariani<sup>45</sup>. L'esposizione, allestita dal pittore, decoratore e disegnatore Roberto Sella<sup>46</sup> e connotata dalle limitazioni spesso presenti in mostre monografiche di esaltazione della gloria cittadina, era fra le prime rassegne incentrate sul disegno purista, eletto dall'artista «a proprio mezzo espressivo privilegiato, sentendosi nella pittura viceversa 'malauguratamente così ferito fin dal principio nella fondamentale base del colorire'»<sup>47</sup>. La *Mostra di disegni di Tommaso Minardi* documenta il gusto di Enrico Milano e la sua frequentazione assidua del mercato romano, ove, si ricorda, a partire dagli anni Venti i disegni Minardi transitarono in vendita dall'eredità di Angela e Francesco Ovidi<sup>48</sup>, segnando la rete di relazioni, le frequentazioni culturali e la reputazione di Enrico Milano anteriori alla promulgazione delle leggi sulla razza, cui si aggiungeva un'importante apertura agli intenti pedagogici, in linea con il suo lavoro di insegnamento. Attraverso diverse iniziative antecedenti, difatti, Milano, aveva aperto alle scuole in visita di istruzione una porzione di collezione allestita a mo' di «gabinetto delle curiosità» presso lo studio commerciale in via Santa Maria della Porta e negli attigui locali di proprietà<sup>49</sup>.

Dopo la promulgazione delle leggi sulla razza, il citato deposito di dipinti venne riportato all'attenzione del Ministro Giuseppe Bottai da Edoardo Galli, succeduto a Giuseppe Moretti, Pirro Marconi ed Ettore Ghislanzoni alla guida della Soprintendenza alle Antichità per le Marche, per diversi anni competente anche per gli Abruzzi e Zara<sup>50</sup>. Congiuntamente all'accertamento dell'iscrizione di Enrico Milano al Partito nazionale fascista, decorsa dal 1932, Edoardo Galli inviava al Ministero un'informativa resa dal nucleo dei Carabinieri con l'aggiunta di pretestuose notizie circa l'esercizio per commercio antiquario, come già detto non altrimenti suffragate per via documentaria:

«il prof. Enrico Milano è ebreo, ed imparentato con famiglie ebrae; e che pure risultando incensurato da indagini fatte compiere ultimamente all'Arma dei Carabinieri, ha esercitato ed esercita il commercio antiquario, specialmente esperto come egli è di mobili e dipinti antichi. [...] Occorre anche notare che il Milano deve in gran parte al traffico antiquario la sua attuale e notevole fortuna economica»<sup>51</sup>.

«ritenendo opportuno di eliminare dalle sale del Museo i quadri del Milano, [...] vorrei sapere quanto appresso.

a) Se allo stato dei fatti questi dipinti possano e debbano essere restituiti al depositante.

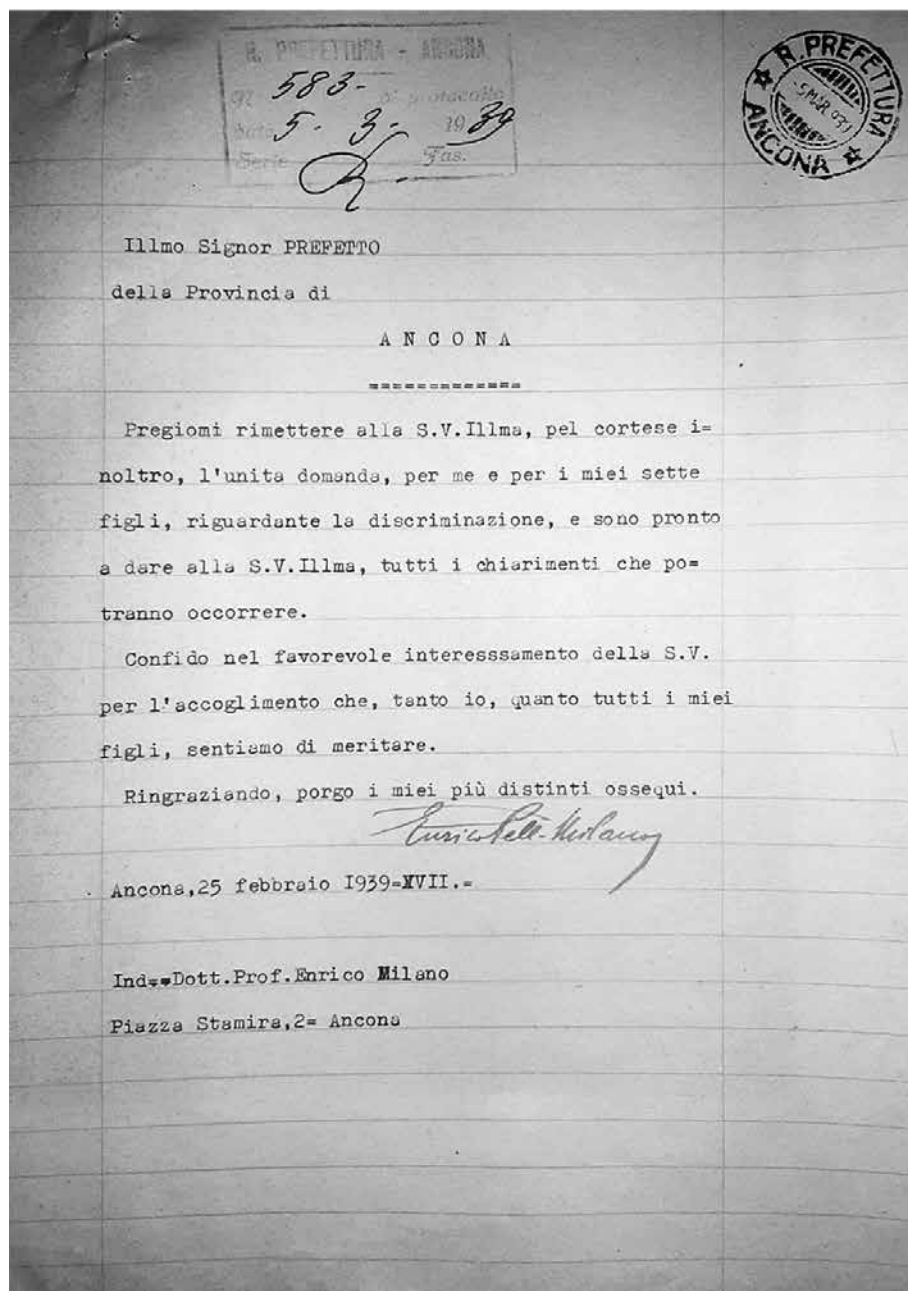


Fig. 5. Archivio di Stato di Ancona, da ora in poi ASAN, Prefettura di Ancona, b. 3057, Istanza di discriminazione di Enrico Pellegrino Milano [e figli], Ancona, 25 febbraio 1939.



b) Se in seguito ai provvedimenti razziali sopraccennati – e tenuto presente che i quadri sono stati esposti al pubblico nel R. Museo di Ancona per parecchi anni – essi debbano essere confiscati.

Nel secondo caso, si potrà vedere ulteriormente – e d'accordo con il Soprintendente per l'Arte se convenga affidarli, dopo una opportuna scelta, a chiese quelli di soggetto sacro che sono la maggior parte, ed a pubblici uffici i pochi di soggetto profano: a scopo decorativo»<sup>52</sup>.

Per tornare alla collezione di Enrico, l'11 maggio del 1939, il Ministro Giuseppe Bottai comunicava alla Soprintendenza alle Antichità di Ancona, di non «poter prendere alcun provvedimento circa i 27 dipinti depositati nel 1930 dal prof. Enrico Milano», invitando a mantenere il deposito fino alla richiesta dell'interessato al ritiro<sup>53</sup>. La determinazione al reso fu maturata dal collezionista a pochi giorni di distanza dall'autorizzazione di Bottai; all'atto corrispose la donazione al Museo Nazionale Archeologico di Ancona del dipinto identificato al n. 27 dell'elenco di deposito, rappresentante un *Ecce Homo* di maniera spagnola con cornice nera, olio su tela di 35x28 cm, in buona conservazione<sup>54</sup>, ancora da rintracciare fra i vasti depositi di reperti e beni estratti dalle macerie dei bombardamenti che precedettero la Liberazione delle Marche<sup>55</sup>.

Ai sensi del Regio Decreto Legge n.1728 del 17 novembre 1938, comma n. 6 dell'articolo 14, lettera b, e a pochi giorni dalla restituzione dei dipinti, Enrico Pellegrino Milano presentava domanda di discriminazione alla Commissione istituita presso il Ministero dell'Interno [fig. 05]. La richiesta veniva avanzata con l'acclusa nota di approfondimento del Prefetto circa le cariche ricoperte da Enrico, fra le quali la vicepresidenza degli Istituti tecnici di Ancona, la direzione della sede dorica del Credito Fondiario, la presidenza della Commissione di vigilanza della Banca Operaia, l'appartenenza al Consiglio di Amministrazione dell'Acquedotto cittadino e la presidenza dell'Ordine dei dottori in Scienze economiche delle Marche<sup>56</sup>. L'istanza venne respinta perché non vi si ravvisarono meriti di valore militare o benemerienze contratte per il precipuo sostegno alla causa fascista<sup>57</sup>.

Dal 1939 alla Liberazione delle Marche le vicende di Enrico Milano possono essere tratteggiate esclusivamente grazie ai racconti di famiglia. Parte della collezione venne presumibilmente alienata alla spicciolata per consentire ai figli maggiori di imbarcarsi per "le Americhe", in gran parte diretti negli USA; un ramo della famiglia si stabilì in Argentina, ove tuttora risiedono alcuni discendenti. Sfollato in diverse zone appenniniche per sfuggire alle deportazioni, Enrico, rimasto vedovo, rientrò in Ancona per presentare istanza di reinserimento nei ranghi del Ministero della Pubblica Istruzione, da cui era stato interdetto dal 1938<sup>58</sup> e ivi morì a pochissimi mesi di distanza, molto provato dagli anni trascorsi in clandestinità.

#### 4. Memoria e eredità

A partire dal 1950 i figli Stelio, Aldo, Pietro, Franco, Claudio, Renata e Elena provvidero a dividersi in parti eque quanto restava dell'eredità di Enrico. Tale divisione, nota principalmente grazie alle transazioni immobiliari<sup>59</sup>, interessò anche gli oggetti mobili e quanto restante delle collezioni del padre. Fra gli atti notarili non è tuttavia presente la perizia di stima delle collezioni. Datato indicativamente al 1950, un primo inventario dei beni mobili sottratti alle dispersioni belliche è noto grazie ai racconti di famiglia e, in anni non recenti, è stato visionato da Roberta J. M. Olson in occasione dei suoi studi su Tommaso Minardi<sup>60</sup>. Il primo febbraio del 1967 quanto restante del lascito Ovidi già in possesso di Enrico – 12 dipinti, quattro acquerelli, cinquantasette stampe, 974 disegni – raccolto in tre album rilegati e numerose cartelle, veniva presentato all'Ufficio Esportazioni di Roma in seno alla richiesta di alienazione definitiva di differenti beni di proprietà di Franco Milano, naturalizzato Frank negli Stati Uniti. «Fatta eccezione per le stampe», la raccolta «per il cospicuo numero di disegni e soprattutto per la varietà, - studi accademici da modello o anatomici, studi preparatori per pale d'altare e altro, oltre a numerosi fogli finiti spesso acquarellati e talvolta firmati e datati - » documentava «in modo ampio ed esauriente gli interessi del Minardi, personalità di rilievo dell'arte italiana dell'Ottocento, esponente tra i più significativi del Purismo e sottoscrittore, insieme all'Overbeck e al Tenerani, del Manifesto redatto dal Bianchini nel 1833»<sup>61</sup>. Per tali ragioni l'istanza, presentata per il tramite della nota ditta Bolliger Transport, veniva dunque rinviata agli atti amministrativi sul diritto di prelazione, per essere riesaminata da Luigi Salerno e Palma Bucarelli nel contesto di una selezione che dovette tenere necessariamente conto della disponibilità di esercizio. A norma dell'articolo 39 della legge n. 1089 del 1° giugno 1939, il diritto di prelazione veniva esercitato su cinque acquerelli al prezzo di trentamila Lire cadauno e su un nucleo di cinquecentosettanta disegni compresi in tre album, quattro cartelle ed un raccoglitore, fissando il valore di acquisto in cinquemila Lire ciascun esemplare<sup>62</sup>. Come più volte ricordato da Dario Durbé, «la scelta, eseguita da Palma Bucarelli in forzose condizioni di urgenza, si attenne [...] all'unico criterio valido allora consentito, e in ogni caso il più efficiente sempre, cioè quello della qualità; criterio che si è rivelato ancora una volta più utile [...] nel rammarico di non avere potuto assicurare agli studi questo eccezionale insieme minardiano, che veniva ad essere con l'acquisto dolorosamente smembrato»<sup>63</sup>.

## 5. «Fifty-year wait for justice». Note intorno alle richieste di restituzione

Dal 19 al 30 ottobre 1996 la sede viennese di Christies's International organizzava l'iniziativa filantropica *Mauerbach benefit sale on behalf of the Federation of Jewish communities of Austria* presso l'omonimo castello<sup>64</sup>.

«By 1952 the Allies had gathered such works of art at special collecting points from which 10,000 were reunited with their original owners. In 1955 the unclaimed property was handed to the Austrian authorities on condition that the utmost be done to trace its owners. Unfortunately only a small number of claims were accepted and had it not been for the intervention of several key figures in the Mauerbach story, this sale might never have taken place»<sup>65</sup>.

L'evento portava dunque a compimento una lunga campagna di opinione volta ad ottenere la formulazione di una risoluzione per i beni ebraici non restituiti, «evocatively described by Simon Wiesenthal and the Viennese DerExpress as a 'gallery of tears'»<sup>66</sup>.

«It was not the first time that Mauerbach had been brought under public scrutiny. The Viennese Jewish community had already lobbied for the disclosing of its holdings in the mid-1960s, eventually prompting the promulgation of the first Art and Cultural Objects Settlement Act in June 1969. The bill sanctioned that a list of 'heirless holdings' would be circulated, extending the period of claiming to the end of 1972. According to the Times, a significant number of applications were received, of which only 71 had been settled as of the 1980s»<sup>67</sup>.

Stimabili all'incirca in 8.500 pezzi storico-artistici ed in prevalenza oggetti di arte sontuaria, i beni continuarono ad essere conservati nel castello sotto la tutela del Museo di arti applicate di Vienna diretto da Peter Noever<sup>68</sup> fino all'asta del 1996, più volte sollecitata dalla stampa, fra cui si ricordano gli articoli apparsi su «Artnewsmagazine» *A Legacy of Shame: Nazi Loot in Austria* e *Austria: ending the legacy of shame*<sup>69</sup>.

Nel solco dell'*affaire* Mauerbach si inserisce una richiesta di restituzioni presenta da Aldo Milano in forma di nota di accompagnamento a un corposissimo inventario di beni già appartenuti ad Enrico, dispersi durante il periodo bellico e in gran parte trafugati dai depositi attrezzati in emergenza presso le proprietà di famiglia di Ancona, Falconara e in parte stipati in casse a Rimini<sup>70</sup>. I toni usati da Aldo Milano nel testo rafforzano quando già messo in luce circa l'opacità, in particolare nel corso della Guerra Fredda, con cui i diversi Stati nazionali andavano affrontando il tema delle restituzioni. Ne emerge infatti l'esigenza di ottenere informazioni su altri depositi europei promossa con compostezza e accenti di disarmante rassegnazione, già definiti «fifty-year



Fig. 6 Archivio privato famiglia Milano, Guido Reni, attr., Sant'Agata, olio su tela, 74x62 cm, courtesy of Carla Milano.

wait for justice»<sup>71</sup>. L'istanza, pur non avendo condotto ad alcuna restituzione perché presentata nel contesto di un'attività indirizzata ai beni appartenuti a ebrei austriaci, assume uno straordinario valore per questo studio, permettendo di pubblicare un inventario esaustivo del nucleo storico artistico delle raccolte, numerato e corredato di misure. Da quanto desumibile, sembrerebbe constare della traduzione in tedesco dell'inventario redatto dallo stesso Enrico, includente la numerazione progressiva – annotata a matita nel verso delle opere o delle cornici – i soggetti, le attribuzioni assegnate dal collezionista e presumibilmente in parte derivanti dalle transazioni di acquisto, unitamente a misure ed elementi di materia e tecnica<sup>72</sup>. Con ogni probabilità l'elenco fu inviato per intero dato il carattere di urgenza, dopo avere appreso dell'iniziativa ad un non meglio specificato "radiotelefono", senza distinguere conservato e perduto, al solo scopo di tentare di recuperare qualche possibile pezzo tramite possibili coincidenze di inventariazione e l'interpretazione critica del documento è resa difficile dall'uso della lingua tedesca, dalla presenza di diversi refusi e dall'insufficiente dettaglio con il quale sono descritti soggetti ed attribuzioni. Il repertorio – relativo a più di 600 beni – dà tuttavia conto della vastità della raccolta di pittura e consente di circoscriverla e meglio descrivere nei suoi tratti distintivi, con fondatezza documentaria, una rassegna di pittura che solo marginalmente lambisce il Rinascimento, escludendo integralmente il gusto per il Primitivi, che, seppur in misura, ancora circolavano sul mercato<sup>73</sup>. Ad essi vengono preferite le copie da Raffaello, la produzione dei Bassano

e le espressioni, in parte anche eminenti, di tutto l'arco dei secoli XVII e XVIII – si vedano ad esempio le ricorrenti attribuzioni a Luca Giordano, forse derivanti dai soggiorni napoletani, a Guido Reni [fig. 06] alla scuola bolognese e alla cerchia di animatori della scuola del Guercino, a Pietro Rotari e Carlo Maratti. Volendo fornire qualche elemento sull'accrescimento della raccolta durante gli anni di permanenza ad Ancona, è forse rafforzabile l'apertura al contemporaneo già attestata dall'acquisto dell'eredità Ovidi. Non si esclude che tale variazione di gusto possa essere stata favorita dalle mostre indette in città dal sindacato fascista e da analoghe rassegne<sup>74</sup>.

Spiace invece non aver rintracciato alcun atto relativo alle restanti raccolte, la cui lettura unitaria avrebbe consentito di profilare l'essenza multiforme del gusto di Enrico.

## Appendice documentaria

1. 1939, marzo 20, Ancona

ACS, AABBA, Divisione III (1929-1960), b. 31, fasc. 2

[Allegato B]

Elenco dei 27 dipinti consegnati al Museo dal prof. Enrico Milano nel 1930

Tutti i 27 dipinti sono incorniciati

1° dipinto ad olio su tela (cm. 74x61) rappresentante la testa recisa del Battista entro un vassoio illuminata da una luce di candela che arde nel fondo al centro. Opera di Gherardo delle Notti. Conservazione discreta con colori del fondo cresciuti e offuscati L. 25000

2° dipinto ad olio su tela (cm. 85x74) rappresentante il Riposo durante la fuga in Egitto. La Vergine seduta, copre con un velo il Bambino dormiente, Giuseppe dorme anch'egli seduto a destra avanti al somaro in piedi. Fondo avanzi di un paese con architettura classica a destra. Opera di scuola emiliana del sec. XVI. Conservazione mediocre (screpolature di colore, crepe e tracce di stuccature di restauro) L. 10000

3° dipinto ad olio su tela (cm. 59x64) di scuola romana sec. XVII, bozzetto per quadro rappresentante Cristo con gli Apostoli tra i lebbrosi, e numerose piccole figure in terra davanti ad una esedra, a tre arcate di stile romano coevo. In alto appare l'Eterno tra le nubi in mezzo ad una gloria di Angeli. Fondo di paese nel vano dell'arcata di mezzo. Conservazione buona L. 5000

4° dipinto ad olio su tela (cm. 98x74) di scuola emiliana del sec. XVII, rappresentante l'Incoronazione della Vergine con Cristo che regge la Croce con la sinistra impone alla madre una corona di stelle; l'Eterno Padre poggia sul mondo la sinistra con lo scettro; il alto è librato a volo il Paracleto; in basso a sinistra due angioletti. Fondi di cielo con nubi su base della figurazione. Conservazione mediocre con scrostature, varie lacerazioni anche ampie e un taglio nella tela quasi nel mezzo. Tela rifoderata L. 10000

5° dipinto ad olio su tavola (92x67) di scuola ferrarese del sec. XVI, rappresentante il Transito di San Giuseppe disteso sul letto disteso nel mezzo ed assistito da Gesù, Maria, da una vecchia fantesca e dagli Angeli. In alto a destra scortato da due da altri due angeli, appare il Padre Eterno a mezzo busto. Fondo d'interno con colonna a basa attica e plinto nell'estremità destra, pilastri al centro, un candelabro a torcia ardente a sinistra. Conservazione discreta (forellini di tarlo e una spaccatura nella tavola in alto a sinistra e distacco dell'asse estremo a destra L. 30000

6° dipinto ad olio su tela (cm. 75x98) rappresentante Lòth e le figlie opera di Eclettico del (1600). Conservazione mediocre nei colori cresciuto ed offuscato e per molte scrostature. Meno di L. 10000

7° dipinto ad olio su tela (cm. 63x84), rappresentante il martirio ed il miracolo di S. .... che già raccolta la propria testa recisa e cammina tenendola sospesa nella destra. Armigeri e giustizieri in fuga e numerose figure assistenti meravigliate e commosse da tal prodigio. A destra le salme di altri due martiri col capo reciso. Opera attribuita ad Agostino Tassi. Fondo di paese. Conservazione discreta L. 15000

8° dipinto ad olio su tela (cm. 90x1,10), di Carpioni, rappresentante la lotta dei Giganti contro gli Dei. Il combattimento ferve accanito sul monte Olimpo. Vi sono impegnati Giove, Minerva, Mercurio librati nel cielo ed eroi (tra cui Bacco ed Ercole) già scesi nella mischia in mezzo ai ribelli, la cui sconfitta è già delineata. Stato di conservazione della pittura discreto, ma la tela ha delle lacerazioni e presenta qualche piccola massa di colore caduto L. 20000

9° sopra la porta degli arazzi. Dipinto ad olio su tela (cm. 144x128), di scuola emiliana (?), rappresentante la Deposizione. La salma di Gesù già calato dalla croce è sostenuta

sotto le ascelle da Nicodemo (non turbante) e da ... La madre desolata in piedi nel lato sinistro piange tendendo sollevato il braccio destro del Figlio per baciarlo; sempre a sinistra una delle Marie è in piedi e la Maddalena genuflessa abbraccia inferiormente in Divino e ne sciuga la ferita del piede destro; un'altra delle Marie genuflessa nel mezzo aiuta a sostenere il corpo del Maestro: a destra si inginocchia a pregare colle mani incrociate Giovanni che fissa costernato il Cristo. Due scale a pioli nel fondo. Conservazione mediocre con colori cresciuti e piccole scrostature. La tela aggiuntata verticalmente nel mezzo in basso è scucita L. 8000

10° Dipinto ad olio su tela, con grande cornice dorata decorata a fogliame inciso (cm. 66x48) di scuola bolognese (maniera di Guido Reni) rappresentante a mezzo busto la Vergine orante con le mani incrociate sul petto. Tela con grande lacerazione in alto a sinistra ed un foro in basso nello stesso lato. Conservazione mediocre con macchie di sudiciume e rete di crepe specialmente nel fondo L. 10000

11° Dipinto su tela (cm. 74x62), rappresentante S. Agata a mezzo busto di prospetto, con le braccia incrociate recante nella destra la palma del martirio e nella sinistra un lino che copre i seni recisi. Nel fondo a destra appeso un cilicio (?). Si attribuisce a Guido Reni. Conservazione discreta con due forellini sulla tela a destra in basso L. 25000

12° dipinto ad olio su tela (cm. 73x61), rappresentante una giovane filatrice seduta - a mezza figura - e, dietro di lei, due giovani donne e due uomini. Scuola nordica del sec. XVII. Tela inaridita nei colori, scrostature, subbolliture, rete di crepe, restauro in basso a destra L. 5000

13° dipinto ad olio su tela (cm. 72x58) rappresentante la Vergine che regge in grembo un Bambino (da Lei sostenuto con la destra sotto l'ascella) il quale reca nella destra una rosa e sfoglia le pagine di un libro che è sulla sinistra della Madre, come nella Madonna di San Simeone del Barocci. A destra, orante, Sant'Antonio da Padova, sullo stesso lato, tavolo su cui poggia il gomito sinistro l'Eletto ed è il figlio del santo in preghiera. Opera di scuola del Barocci. Conservazione mediocre, con piccole scrostature sparse ed una grande nell'avambraccio sinistro di Maria: colore in parte offuscato e cresciuti e rete di crepe sulla crosta coloristica L. 5000

14° dipinto ad olio su tela (cm. 98x133), rappresentante Giocatori di carte: una donna a destra che ha deposte le carte sul tavolo e le indica a sinistra ad un uomo che tiene le carte con la destra e con la sinistra sul mucchio delle monete, nel mezzo un altro uomo assiste. Scuola fiamminga del sec. XVII. Lo stato di conservazione è men che mediocre: colori cresciuti ed offuscato, molte scrostature sparse, due lacerazioni sulla tela, restauri nel lato inferiore. Per il deterioramento della tela e del colore non più di L. 15000

#### SALETTA DEI CRIVELLI

15° dipinto ad olio su tela (cm. 56x76) rappresentante la Pietà. Il Cristo sul davanti è per essere composto sul sarcofago che limita inferiormente la scena. La Madre nel mezzo che piange disperatamente. Assistono compiangenti altre sette mezza figure, tra cui la Maddalena, Giovanni, Angeli, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. È opera umbra del sec. XVI (Spagna?). Conservazione discreta, con varie macchie sulla superficie del colore L. 15000

#### SALONE PEGOLESI

16° dipinto ad olio su tela (cm. 157x200), maniera del Caravaggio, rappresentante l'Incredulità di San Tommaso (cinque personaggi a due terzi di figura in grandezza naturale. Quadro di grande vigoresità drammatica e naturalistica. S'impone la foderatura della tela per recuperare le screpolature dei colori offuscato ed alterati e riottenere l'adesione alla tela delle masse sobbollite. Soltanto per la deteriorata conservazione gli si assegna un valore di L. 30000

17° dipinto ad olio su tela (cm. 132x167), rappresenta San Sebastiano curato dalle pie donne. Maniera del Caravaggio, conservazione mediocre. L. 15000

18° dipinto ad olio su tela (cm. 99x133), di Rosa da Tivoli, rappresenta una veduta di paese con vecchio pastore barbato a sinistra, capra nel mezzo, cane e pecora accasciata a destra. Nel fondo a destra roccia a forma di torre ed arcata con castello in lontananza. Cielo con nubi. Conservazione discreta L. 8000

#### TRA I QUADRI DA CONSEGNARE

19° dipinto ad olio su tela (cm. 44x61), di maestro eclettico del sec. XVII, rappresentante San Sebastiano a mezzo busto. Conservazione mediocre. L. 3000

20° dipinto ad olio su tavola esagonale (diam. cm. 35x43) attribuito al Procaccini, rappresentante l'Annunciazione. Conservazione discreta L. 5000

21° dipinto ad olio su cartone su tavola (cm. 34x27) rappresentante il ritratto di Papa Pio V. Arte italiana del sec. XVI. Conservazione buona. L. 15000

22° dipinto ad olio su tavola (cm. 43x31), di Carlo Loth, rappresenta la testa di un vecchio (ritratto). Conservazione mediocre. L. 15000

23° dipinto ad olio su tela (cm. 66x49), di Palma il giovane (?), rappresentante Gesù Crocifisso. Conservazione mediocre. L. 5000

24° dipinto ad olio su cartone su tavola (cm. 43x35), attribuito a Carlo Maratta, rappresenta la testa di San Francesco. Conservazione mediocre. L. 3000

25° dipinto ad olio su tavola (cm. 51x38), attribuito a Paolo Veronese, rappresenta il martirio di Santa Giustina, conservazione discreta. L. 10000

26° dipinto ad olio su tela (cm. 69x53) di scuola veneziana del sec. XVII, rappresenta San Sebastiano a figura terzina in terra. Conservazione discreta L. 5000

27° dipinto ad olio su tela (cm. 35x28), rappresenta la testa di Cristo di maniera spagnola. Conservazione buona. L. 1000

2. 1974, ottobre 25, Mailand

Österreichisches Staatsarchiv, abbreviato ÖStA, Archiv der Republik, Inneres (1945-2002)

Aldo Milano  
Via P. Calvi 9  
I - 20129 Milano, Italien

An das  
KARTHAEUSER KLOSTER  
in Mauerbach  
MAUERBACH bei Wien  
Austria

Mailand, 25. Oktober, 1974

Sehr geehrte Herren,

Wir haben von dem Radioaufruf gehoert, in dem verlautbart wurde, dass sich im Karthaeuser Kloster in Mauerbach bei Wien noch immer Bilder und Wertgegenstaende befinden, die waehrend der Kriegsereignisse ihren Besitzern abhanden gekommen sind und bis jetzt noch nicht ihren Eigentuemern zurueckgegeben werden konnten.



Infolge der Kriegseignisse und Judenverfolgungen mussten

Dott. Prof. Enrico Milano  
Piazza Stamira 14  
Ancona / Italien

und

Aldo Milano  
Viale Mantegazza 55  
Rimini (Forlì) / Italien

beide Angehörige der juedischen Religion, samt Familien ihre Wohnungen verlassen um ihr Leben zu retten.

Waehrend ihrer Abwesenheit sind die in beiliegender Aufstellung angegebenen Bilder abhandengekommen. Alle waren Eigentum von Enrico Milano (1945 gestorben) – die Erben sind die Kinder:

STELIO (inzwischen verstorben), ALDO, PIERO (inzwischen verstorben) FRANCO, CLAUDIO, RENATA, ELENA.

(164)

Diese Aufstellung haben einem von Enrico Milano angefertigten Katalog entnommen, der sich im Besitz der Familie befindet. In diesem Katalog hat Enrico Milano Titel, Namen der Maler, Croesse und Material seiner Bilder festgehalten. Eine Identifizierung der Bilder muesste moeglich sein, da jedes Bild mit einer Nummer versehen wurde und diese mit den in unserer Aufstellung aufgefuehrten Nummern uebereinstimmt. Die Nummern auf der Rueckseite der Bilder wurden mit Bleistift fauf die Leinwand oder den Rahmen oder das Deckholz geschrieben, entweder in roemisch/ arabischen oder nur in arabischen Ziffern.

Wir bitten Sie, zu ueberpruefen, ob sich in Ihrem Depot Bilder befinden, die mit unseren Angaben uebereinstimmen. Eventuell koennten die Enkel von Enrico Milano – Alberto Milano und seine Frau Susanne Opawsky Milano (geboren in Wien) nach Mauerbach kommen um Ihnen behilflich zu sein.

Die Originalunterlagen koennten natuerlich mitgebracht werden. Falls Sie noch weiters Informationen brauchen, stehen wir natuerlich zu Ihrer Verfuegung und fuer laufende Spesen werden wir natuerlich aufkommen.

Noch ein Hinweis, der vielleicht von Nutzen sein kann: 1943/44 hat ein Freund Aldo Milanos, der von Soldaten auf die Deutsche Kommandatur in Rimini gebracht wurde, dort die Bilder aus dem Hause Aldo Milanos gesehen und wiedererkannt.

In unserer Aufstellung wurden die Bilder, die sich im Hause Aldo Milanos befanden, aber zum Besitz von Enrico Milano gehoeren mit "RIMINI gekennzeichnet. Die beiden letzten Bilder der Aufstellung (ohne Nummer) hingegen sind aus dem Besitz von Aldo Milano.

Wir haben noch eine Bitte an Sie, wir wissen, dass auch in Deutschland Depots wie in Mauerbach existieren, wir haben aber keine Adressen. Koennten Sie bitte so freundlich sein, und uns diese Adressen mitteilen, damit wir auch dorthin schreiben koennen.

Wir danken im voraus fuer Ihre Bemuehungen und erwarten Ihre Benachrichtigung und verbleiben  
mit freundlichen Gruessen

AUFSTELLUNG DER ABHANDENGEKOMMENEN BILDER AUS DEM BESITZ VON  
DOTT. ENRICO MILANO

- 3 Magdalena im Wald – Entwurf – XVI Jahrh. – POMARANCIO auf Leinwand – 42 x 63 cm  
5 Portraet von Pietro de Petris – XVIII Jahrh. – Leinwand – 59 x 73 cm  
7 Cleopatra mit Schlange – XVI/XVII Jahrh. – auf Holz – 38 x 51 cm  
8 Dame mit Kamm – XVI/XVII Jahrh. – auf Holz – 38 x 51 cm  
9 Frau, die einen alten stillt – XVI/XVII Jahrh. – auf Holz – 38 x 51 cm  
10 Frau mit Spange oder Anstecknadel – XVI/XVII Jahrh. – auf Holz – 38 x 51 cm  
11 Einfuehrung Marias im Tempel – XVI Jahrh. – Tizian? – Stuck oder Stein 42 x 62 cm  
12 Mulattenkopf – wenn spanischer Herkunft dann Montagna – Leinwand – 50 x 63 cm  
14 Magdalena – LUCA GIORDANO – (1632-1705) – Leinwand – 36 x 48  
16 Heilige – XVII Jahrh – Leinwand  
18 Heilige – " " "  
19 Portraet cince jungen Kriegers – GIANOTTI – Leinwand – 66 x 88 cm  
28 Himmelfahrt – Entwurf – TIZIAN ? – Papier – Durchmesser 10 cm  
31 Moses wird aus dem Wasser geborgen – XVII Jahrh. – LORENZO LIPPI – Leinwand  
– 28 x 36 cm  
34 Jesus in der Kueche von Martha – 1500 – F. BASSANO – Leinwand – 43 x 60  
35 Weintraube mit Landschaft im Hintergrund – XVII Jahrh. – GIOV. FYT – Leinwand –  
43 x 64 cm  
37 Landschaft – XVIII Jahrh – GIULIO BUCCI – Leinwand – 34 x 43 cm  
38 Ehepaar – XVII Jahrh. – Leinwand – 70 x 95 cm  
39 Fische – XVII Jahrh. – EVARISTO BASCHENIS – Leinwand – 34 x 47 cm  
45 Biblische Szene – XVIII Jahrh. – auf Muranoglas – 35 x 44 cm  
46 Maria Verkuendigung – hollaendisch – auf Holz – 17 x 22 cm  
50 Alter Hirte – XVII Jahrh. – hollaendisch – Leinwand – 29 x 37 cm  
56 Ester fleht Assuero an – XVI Jahrh. – FRANCESCO CAIRO – auf Holz – 52 x 63 cm  
57 Ohnmacht der Ester – XVI Jahrh. – FRANCESCO CAIRO – Holz – 52 x 63 cm  
58 Madonna beim Vorhang – XVI Jahrh – raffaelitiach – auf Holz – Ø 20 cm  
59 Venezianische Landschaft – XVIII Jahrh – GABRIEL BELLA – auf Holz – 54 X 71 cm  
60 Venezianische Landschaft – " " " " " "  
61 Madonna mit hellblauem Mantel – XIX Jahrh. – Leinwand – 15 x 28 cm  
67 Madonna mit hellblauem Mantel – XIX Jahrh – Leinwand – 15 x 28 cm  
74 Geisselung – XVI Jahrh. – FERRARESE – auf Holz – rund  
75 Christus wird verspottet – " " " " - XVI Jahrh.  
82 Madonna mit Kind – XVII Jahrh – SASSOFERRATO ? – Leinwand 57 x 71 cm  
RIMINI  
84 Martyrium der HI Anna – XV Jahrh – MARIO PALMEZZANO – auf Holz – oval 28 x  
41 cm  
86 Christus auf dem Kreuz mit den Marien – XVI Jahrh – Holz 23 x 31 cm  
87 Christus und Engel – CARLO MARATTA – Leinwand – 45 x 51 cm  
88 Madonna bei einem Schaeftchen – CARLO MARATTA – Leinwand – 45 x 51 cm  
89 Christus unter dem Kreuz und andere Figuren – ANNIBALE CARACCI – Leinwand –  
42 x 50 cm  
90 Maria Verkueniligung (forse Verkuendigung) – DOMENICO RICCIO – aufTafel – 32  
x 25 cm  
91 Christus und der Haescher – XVIII – G. M. CRESPI – auf Kupfer 24 x 30 cm  
92 Abraham und der Engel – XVII Jahrh – auf Kupfer – 29 x 40 cm

- 95 Architektur und Personen – SÁLVATOR ROSE – auf Holz – rund Ø 40 cm  
96 Architektur – XVII Jahrh – Leinwand – 82 x 98 cm  
97 Die Vielfaeltigkeit – venezianische Schule – XVI/XVII Jahrh – Leinwand 70 x 92  
98 Sibilla – Leinwand 68 x 88 cm  
99 Susanne und die Altern – CARACCI ? – Leinwand 63 x 87 cm  
102 Das letzte Abendmahl – venezianische Schule – Leinwand 35 x 24  
105 Rialtobruecke – XVIII Jahrh – auf Holz – Ø Durchmesser 56 cm  
106 Die Opferung Isaaks – GIULIO CARPIONI – Leinwand 40 x 56 cm  
107 Rebecca und der Engel – " " " 39 x 55 cm  
109 Landschaft mit Personen – XVIII Jahrh – Leinwand 48 x 34 cm MICHELE MONECH ?  
110 Meereslandschaft – MICHELE MONECH ? – XVIII Jahrh – Leinwand – 48 x 34 cm  
111 Heilige Familie – POMPEO BATONI – XVIII Jahrh – Leinwand 45 x 60 cm  
112 Heilige Familie – ANNIBALE CARACCI – Leinwand 50 x 64 cm  
114 Magdalena und der Engel – CARLO MARATTA – Leinwand – 46 x 38 cm  
118 Madonna in Gloria – XVII Jahrh – auf Holz – 22 x 28 cm  
119 Besuche der Hirten – EMILIO SAVONAZZI ? – (XVII Jahrh.) auf Holz 36 x 42 cm  
121 Der Weinstock – XX Jahrh – EDGARDO BURATTI – auf Holz 24 x 32 cm  
122 Venezianische Haeuser am Canale – RUGGERO ROSSI – auf Holz 24 x 32  
123 Gondeln – XX Jahrh – RUGGERO ROSSI – auf Karton  
RIMINI  
124 Venedig – XX Jahrh – Arturo DAZZI – auf Holz  
RIMINI  
125 Venedig – " " " " " "  
127 Madonna mit dem Kind – XVI Jahrh – auf Holz  
128 Tabernakel – bisantinisch – auf Holz – 30 x 39 cm  
131 Sebatportraet von X TOMMASO MINARDI – auf Karton 29 x 44? cm  
132 Mater Puritatis – TOMMASO MINARDI – auf Holz 60 x 77? cm  
133 Sokrates – TOMMASO MINARDI – auf Holz 37 x 48 cm  
134 Portraet – " " " " 62 x 75 cm  
135 Christus betend " " " " 37 x 46 cm  
136 Mythologische Scene TOM. MINARDI – Leinwand 137 x 100 cm  
138 Dante und Virgil rait Philosophen " " 45 x 62 cm  
140 Der Erloeser " " " 68 x 100 cm  
141 Maria Himmerfahrt " " " 34 x 47 cm  
142 Der Tod " " " 33 x 25 cm  
144 Kopf eines Alten " " " 37 x 47  
145 Der junge Jesus und die Gelehrten – GIUSEPPE MAZZUOLI (1536) auf Holz 19 x 28 cm  
146 Jungfrau mit dem Kind – TOMMASO MINARDI – Leinwand 17 x 23 cm  
147 Geburt – ALBANO CIMAROSA signiert – 1893 – 1916 – Leinwand Ø 110 cm  
148 Ave Maria – XIX Jahrh. – ARTURO MORELLI signiert – Leinwand 83 x 158 cm  
149 Madonna mit dem Kind – XIX Jahrh. hollaendisch – auf Kupfer 24 x 33 cm  
150 Hl. Katharina von Savoyen – Leinwand – 26 x 22 cm  
156 Madonna, Kind und Heiliger – 14. Jahrh – auf Holz  
157 Maedchenportraet – XX Jahrh – PADELLA – Leinwand 29 x 31 cm  
158 Die Ermordung der unschuldigen Kinder – XVI Jahrh – JACOPO TINTORETTO – Leinwand 73 x 133 cm  
159 Hl. Bonaventura – Bueste – auf Kupfer – 30 x 23 cm  
161 Heilige – XVII Jahrh. – PROCACCINI ? – auf Kupfer 23 x 17 cm  
163 Waid – XIX Jahrh. – G. PAGLIANO signiert – auf Karton ' 33 x 22? cm

- 164 Heilige Familie – XVI Jh. – Schule Correggio – Leinwand 115 x 166 cm  
 165 Kreuzweg – Leinwand – 116 x 161 cm  
 166 Maria Verkuendigung – XVIII Jahrh. – PAOLO NOGER ? – auf Holz 51 x 87 cm  
 170 Martyrium des Hl. Lorena – LUCA GIORDANO – 1632-1705 – Leinwand – 31 x 4  
 175 Landschaft mit 3 Waescherinnen – XVIII Jahrh. – BERNARDO BELETTO ? – Leinwand 37 x 50 cm  
 176 Sonnenuntergang – NICOLO AMATI signiert – Leinwand  
 177 Fruehling in Sabina – NICOLO AMATI signiert – Leinwand 49 x 61 cm  
 178 Rustikale Innenansicht – " " " " 34 x 41  
 179 Herbat – " " " " Ø 40 cm – rund  
 182 Meereslandeschaft mit Galaerenschiff - NICOLO AMATI signiert – Leinwand 63 x 45 cm  
 183 Christus und der Haescher – XVII/XVIII Jahrh. – GIUSEPPE MARIA CRESPI – ovale Leinwand  
 184 spielende Kinder – XIX Jahrh. – BRUGNOLI ? – Leinwand 45 x 45 cm  
 186 Kampf – XVII Jahrh. – GIACOMO COURTOIS ? – Leinwand 98 x 134 cm  
 194 Blumen mit Polster – MARIO NUZZI – XVII Jahrh. – Leinwand  
 195 Kleopatra – XVII Jahrh – Guido Reni – Leinwand – 53 x 74 cm  
 196 betender Heiliger – GIACINTO BRONDI – Leinwand 62 x 72 cm  
 197 Hl. Franziskus erhaelt die Stigmen – Schule Magnasco – Leinwand 39 x 49 cm  
 200 Der Tod von Abel – G. BASSANI – XVIII Jahrh. ? – Leinwand 48 x 32 cm  
 201 Christi Geburt – XVI Jahrh. – BAROCCIO ? – Leinwand 33 x 29 cm  
 202 Kleine Madonna – XVI Jahrh. – auf Karton 16 x 21 cm  
 203 Selbstportriet on Antonio GENNARI – XIX Jahrh. – Leinwand  
 206 Madonna mit dem Kind u. Hl. Johannes – XVII Jahrh. – Leinwand 47 x 36 cm  
 207 Stillende Madonna – POMPONIO ALLEGRI genannt CORRECIO – XVI Jahrh. Leinwand 57 x 71 cm  
 208 Jesus und die Sammariterin – GAROFALO7 – auf Holz  
 212 Der Triumph der Minerva – FRANCESCO LE MOINE (1688-1737) Leinwand 97 x 99 cm  
 213 Madonna mit dem Kind – BART. ROMENGHI genannt IL BAGNO CAVALLO (1484-1540) – Leinwand  
 215 Hl. Anna und die lesende Tochter – Leinwand 38 x 46 cm  
 217 Der Besuch der Hirten – XVI Jahrh – Leinwand – 28 x 38 cm  
 218 Lesende Magdalena – XVI Jahrh – Schule Correggio – Leinwand – 16 x 13 cm  
 220 Episode mit Samson und Dalida – XVII Jahrh – LUCA GIORDANO ? – auf Holz – 22 x 18 cm  
 221 David und Holofernes – XVII Jahrh – LUCA GIORDANO ? – auf Holz – 22 x 18 cm  
 222 Hl. Anna mit Tochter – FRANCESCO CIPRO genannt IL TODESCHINI – auf Kupfer – 19 x 24 cm  
 225 Portraet eines Burschen des 17. Jahrh. – Leinwand 58 x 46 cm  
 228 Alpenlandschaft – XX Jahrh. – FRANZ ENDEL – Leinwand  
 229 Landschaft – XVII Jahrh. – MARCO RICCI – Leinwand 68 x 56 cm  
 231 Kreuzabnahme – XVI Jahrh. – LUCA GIORDANO – Leinwand  
 232 Landssene – XVI Jahrh. – JACOPO BASSANO – Leinwand  
 234 Landschaft – MARCO RICCI – 20 x 29 cm  
 236 Landschaft – " " " " "  
 237 Landschaft – " " 14 x 20 cm  
 238 Landschaft – " " " "  
 239 Landschaft – " " 12 x 15 cm

- 240 " " " " "
- 241 " " " " "
- 242 " " " " "
- 246 " " " " 9 x 9
- 248 Landschaft um 1700 – Leinwand 18 x 25 cm
- 249 Landschaft um 1700 – Leinwand 22 oder 26 x 29 oder 24
- 250 " " " " " " " " " "
- 251 Portraet einer Dame – XVII Jahrh. – CAGNACCI ? – Holz oder Leinwand 23 oder 25 x 30 oder 32
- 253 Putten mit Affen – FRANC. ALBANI – XVII Jahrh. – auf Kupfer – 13 x 10 cm
- 255 Krieger – XVII Jahrh. – SALVATOR ROSA – Leinwand 31 oder 36 x 23 cm nachsigniert AUGUSTO ROSA
- 256 Figuren aus 1600 – SAVATOR ROSA – Leinwand 31 oder 36 x 23 cm nachsigniert BERNARDO ROSA
- 260 Dame XVIII Jahrh. – Leinwand 39 x 49 cm
- 263 Bueste eines Kindes – XVII Jahrh. – BARBIERI genannt GUERCINO – Leinwand 38 x 47 cm
- 264 ? Rast auf der Flucht nach Aegypten – CHRISTOFORO RONCALLI genannt IL POMARANCIO (1552-1626) auf Holz 20 x 30 cm
- 268 Markt – XVII Jahrh. – flaemische Schule – Leinwand 52 x 68 cm
- 269 " " " " " " "
- 272 HI Johannes (als Kind) – BARBIERI – genannt GUERCINO – Leinwand 53 oder 58 x 63 cm
- 273 Ecce Homo – XVI Jahrh. – Guido RENI – Leinwand 67 x 51 cm
- 274 Blumen und Obst mit Fasan – GIOVANNI FYT – XVI Jahrh. – Leinwand
- 275 Blumen und Obst mit Pappagei – XVII Jahrh. – FRANZ DECKER – Leinwand
- 276 Maedchenkopf – ALBANO CIAMROSA signiert – Leinwand 30 x 40 cm
- 277 Blumen – GIOVANNI FYT – flaemisch – Leinwand 63 x 60 cm
- 278 Blume – " " " " " " " "
- 279 Stillebea GIOVANNI FYT - flaemiach – Leinwand – 73 x 60 cm
- 280 " " " " " " " 72 x 69 cm
- 281 Landeschaft – XIX Jahrh – Albano CIMAROSA signifert – Leinwand? 20 x 45
- 282 Landeschaft " " " " " " " " 24 x 31
- 284 Segelboot " " " " " " " " auf Karton
- 285 Die Verklaeruns \_ (Kopie von Raffaell) MARCELLO VENUSTI (1575-1579) auf Kupfer 24 x 34 cm
- 286 Maedchen mit Obatkorb – A.M. CRESPI - Leinwand – 21 x 25
- 292 Koepfe – XVII Jahrh – LEONARDO BASSANO – Leinwand 41 x 51 cm
- 294 Herr aus 1700 – Jahrh. – Leinwand 86 x 109 cm
- 299 Portraet eines Mannes – G.B. GAULLI genannt IL BACCICCI (auf die Rueckseite schauen) auf Holz 29 x 32 cm
- 300 Madonna mit dem Kind (XII – XIV Jahrh.) – auf Holz 25 x 29 cm
- 302 Hirechenjagd – XVII Jahrh. – FRANCESCO ROMANELLI genannt IL ROMANELLO – auf Holz 43 x 29
- 303 Landschaft – KARL FRIEDRICH MORACE – XVIII Jahrh. – signiert - auf Holz Durchmesser 22 cm
- 304 Landschaft – signiert FRAMFEN – auf Holz Durchmesser 22 cm
- 308 Portreet eines Alten – BERNARDO STROZZI – XVII Jh. Leinwand 43 x 34 cm
- 309 Lachender Bauer – JAN STREN – XCII Jahrh. – Tafel – 18 x 23 cm
- 311 Krippe – XVII Jahrh. – Kupfer – 51 x 48? Cm

- 314 Putte – XVI Jahrh. – BARTOLOMEO SCEDINI – Leinwand 36 x 48 cm  
 315 Portreet eines Herren – XVII/XVIII Jahrh. – Leinwand 63 x 82 cm  
 318 Christus am Kreuz – PALMA IL GIOVANE . Leinwand 122 x 240 cm  
 319 Hf. Johannes – BERNANRDO STROZZI – Leinwand 96 x 115 cm  
 322 Jesus als Knabe – 1600 – GUIDO RENI – Leinwand 49 x 69 cm  
 323 Jesus als Knabe – XVII Jahrh – GIUSEPPE RIVERA – Leinwand 48 x 69 cm  
 324 Die Erschaffung der Erde – XVI/XVII Jahrh. – Holz 47 x 68 cm  
 325 Hiliage Familie – Leinwand 34 x 42 cm  
 327 Rest auf der Flucht nach Aegypten – ANDREA LAZZARINI – XVIII Jahrh -Leinwand 40 x 50 cm  
 328 Rast auf der Flucht nach Aegypten – GASPARE PANETTI – Leinwand 30 x 35  
 329 Hochzeit der Hl. Katharina – XV Jahrh. MEMLING? – Leinwand 40 x 54 cm  
 330 Christus auf dem Kreuz – FEDERICO BARBIERO – Leinwand 74 x 100 cm  
 332 Anbetung der Kirten – Kupfer – 25 x 18 cm  
 333 Christus und Magdalena – auf Kupfer 22 x 15 cm  
 334 Hl. Johannes in der Wueste – auf Kupfer 22 x 17 cm  
 RIMINI  
 340 Porta Capuana (Strasse) – DOMENICO MAGGINI – signifert 35 x 23 cm  
 RIMINI  
 341 Landschaft von Posillipo – auf Holz 19 x 23 cm  
 343 Heilige Familie – XVIII Jahrh. – Papier ? – 38 x 29 cm  
 344 Stilleben – JACOPO DA PONTE BASSANO – Leinwand 37 x 50 cm  
 345 Hl. Andreas – XVI Jahrh. – Leinwand 38 x 63 cm  
 346 Kommunion der Apostel – XVI/XVII Jahrh. Leinwand 86 x 64 cm  
 oder 347  
 351 Hl. Ambrosius vor dem Tore Mailands – Druck 35 x 25 cm  
 RIMINI 355 Der Sumpf – XVIII Jahrh. Auf Holz 32 x 45 cm  
 356 Portrait einer Dame aus 1830 – CAMILLO COROT – Leinwand 34 x 27 cm  
 357 Betende kleine Madonna – Kupfer  
 359 EIN FECHTER – ABRAMO BONE ? – Leinwand  
 360 Florens – LARIA FELICITA TIBALDI – Cattin von Pell. Subligra -Holz 29 x 47 cm  
 363 Eine Episode sue dem Buch "Promessi Sposi" von Manzoni – ANGENI ? Eugenio signiert – Leinwand 37 x 29  
 364 Inneres sines Hauses – Camillo BORTALUZZI signiert – Karton 18 x 28  
 RIMINI  
 367 Land – XIX Jahrh. – Cesare TALLONE – Holz  
 368 Ansicht von Ancona – BARNABA MARIOTTI – Leinwand 54 x 37 cm  
 RIMINI  
 369 Ansicht von Napoli – GIGANTE – Leinwand 29 x 19 cm  
 376 Pferde – SILVIO BICCHI signiert – Holz  
 378 Portaet einer Frau – XIX Jahrh. – Karton – 42 x 57 cm  
 379 Bacchanal – XIX Jahrh. – G. RIVAROLI DEL PICCIO – Karton ?  
 382 Landeschaft – XX Jahrh. – G. RIVAROLI nachsigniert – auf Hols 10 x 10 cm  
 383 Portraet einer Frau – XIX/XX Jahrh. – MARIO POSLIATI – Karton 32 x 42  
 RIMINI  
 384 Landschaft " " " " Holz 15 x 19 cm  
 385 Schottische Dudeleackpfeiffer ? SPALLARE Edinburg signiert 12 Nov. Leinwand 30 x 41 cm  
 386 Hirtenknabe mit Hund – ANTONIO MANCINI signiert – Leinwand 30 x 41 cm  
 387 Portraet siner Frau – POGGI – XIXI Jahrh. – Holz 20 x 28 cm

- 388 Reitergesellschaft ? – Holz 28 x 42 cm  
389 Krsolin – Pastell – XIX/XX Jahrh. – LORENZO GIGLI ? signiert - Karton 58 x 40 cm  
390 Schlafendes Kind – CESARE PEMPI ? – Karton 38 x 50 cm  
391 Landschaft – GINO ROMITI ? signiert – Holz 27 x 35 cm  
392 Nachtszene mit Mond – GINO BRINTZ ? signiert – Holz 38 x 31 cm  
393 Herbst – GINO ROMITI ? signiert – Holz 27 x 35 cm  
394 Ruhe im Garten – GINO ROMITI ? signiert – Holz 14 x 20 cm  
RIMINI  
395 Markt – A. GANNONE ? signiert – 24 x 44 cm  
396 Landschaft am Fluse – RENATA MADDALENA signiert – Holz 25 x 20 cm  
397 Masjerade – RENATO NATALI signiert – Holz 42 x 57 cm  
398 Stad am Abend – RENATO NATALI signiert – Holz 40 x 60 cm  
400 Luxuahunde – RENATO NATALI signiert – Holz  
401 Kopf einer Alten – MARIO POBLIATI – Leinwand auf Holz – 16 x 22 cm  
404 Obst aus Posrsellan – XX OSCAR EREDI signiert – Holz 46 x 51 cm  
406 Gemuesefrau mit Kind – CORINNA MODIGLIANI signiert – Leinwand  
408 Baum in der Stille des Sees – GIOVANNI MUOLINI signiert – Leinwand  
409 Portraet spanischer Frauen – VICENTE LOPEZ – Leinwand 51 x 61 cm  
410 Markt von Verona – VINCENZO CALZAMA ? – Leinwand 40 x 67 cm  
413 Portraet einer Apothekersfrau – XIX Jahrh. – Leinwand 50 x 39 cm  
414 Insel von Hl. Guido – Antonio CALDERARA signiert – Leinwand  
416 Landschaft mit der Jun frau – GASPARE VAN VITELL – VANVITELLI auf einer Art Pergamentpapier – 20 x 31 cm  
417 Flucht nach Aegypten – TOMMASO CENNA ? – Karton 33 cm  
418 Venedig (Kanal Grande) – CAMILLO COROT – Leinwand 42 x 66 cm  
421 Portraet con Pater Basilius Formazzino – datiezt 1816 – Leinwand 62 x 74  
423 Beternder Enzel – Leinwand 79 x 83 cm  
425 Kopf einer Frau mit Haube – XVI/XVII Jahrh. – auf Holz 33 x 45 cm  
426 Kopf einer Frau mit Haube " " " " " " "  
427 Jesus und die Celebreten – Leinwand 26 x 28 cm  
430 Christus Verspottung – G. B. CRESPI – Leinwand 30 x 39 cm  
435 Christus und die Hxescher – Kupfer 23 x 30 cm  
436 Der Ritt der drel Hl Hoelne in Kostuemen des 15; Tahrh GIOVANNI ROTHENHAMMER ? – Kupfer 17 x 22  
437 Betende Magdalena – Tafel – 18 x 19 cm  
438 Schlafenden Magdalena – Tafel – 17 x 22 ? cm  
439 Die ver Jahreszeiten – XVIII Jahrh. – Leinwand 67 x 84 cm  
440 Die ver Jahreszeiten – Sommer – XVIII Jahrh. – Leinwand 67 x 84 cm  
441 " " " Herbert " " " " " "  
442 " " " Winter " " " " " "  
443 Portraet der adeligen Guistiliani – XIXI Jahrh. – Leinwand 43 x 43 cm  
444 Heiliege XV7XVI Jahrh. – Auf Holz  
RIMINI 449 Landnehaft XVI/XVII Jahr. – SEBASTIANO DEL PIOMBO ? – Holz 27 x 35  
454 Die Kroenun der Jungfrau – XVII Jahrh. – Leinwand 73 x 98 cm  
458 Kampf der Giganten – GIULIO CARLIONI – Leinwand 90 x 40 cm  
459 Die Gremlegung – XVII Jahrh. Leinwand 127 x 143 cm  
462 Die betende Jungrau – aus Bologna – GUIDO RENI ? – Leinwand  
464 Kartensoleler – XVIII Jahrh. – flaernisch – Leinwand  
466 Die Unglaeubigkeit des Hl. Thomas – CARAVAGGIO ?? – Lainwand 193 x 143  
467 Hl. Sebastian – CARAVAGGIO ?? – Leinwand

- 468 Tiere mit Hirten – ROSA DA TIVOLI – Leinwand  
 471 Portraet des Paolo III – TIZIAN – Karton auf Holz – 26 x 33 cm  
 472 Portraet eines Mannes – CARLO LOTTI – auf Holz 30 x 43 cm  
 474 Hl. Franziskus – CARLO MARATTA – Karton 29 x 37 cm  
 477 Christus (Kopf) – Spanische Schule – Leinwand  
 478 Die Landschaft des Roten Meeres – ZUCCARI x - Leinwand – 182 x 202 cm  
 479 Die Fusswaschung der Apostel – RAFFAELLINO DA REGGIO – Leinwand  
 481 Die Jungfrau Marin – auf Kupfer – 72 x 97 cm oder – 7 x 9 cm  
 485 Landschaft – XVII Jahrh. – Holz 24 x 34 cm  
 487 Christus und die Magdalena – XVII Jahrh. – auf Kupfer 22 x 17 cm  
 488 Madonna mit Kind – XV/XVI jahrh. – auf Holz – 32 x 32 cm  
 489 Portraet von Domenico Carleschi – ALBANO CIMAROSA – Leinwand 32 x 39  
 490 Moses – Venezianische Schule – Leinwand 81 x 36 ?  
 491 Hl Franziskus – spanische Schule ? – Leinwand 62 x 95 cm  
 492 Kopf einer Alten – GUERCINO – Leinwand 33 x 41 cm  
 494 Baenerin am Bach – GEROLAMO INDUNO – auf Papier – 31 x 21 cm  
 496 Sonnesunterean – GIUSEPPE SACHIERI signiert  
 499 Landaschaft am Meer – auf Holz 18 x 22 cm  
 500 Madonna – flaemisch – Leinwand – 50 x 65 cm  
 502 Nekte(r) - Comtesse CESARINI ERMOSI ZANUCCHI signiert  
 503 Kruaabnahme – auf Kupfer 16 x 22 cm  
 504 Die Enzel und der Teufel – mit Datum Dezember XXXIII – Kupfer 25 x 20  
 505 Die Heimsuchun Maria – XVI Jahrh. – auf Kupfer 17 x 23 cm  
 506 Pastell-Portreat de Meiers NICOLIO ? DI RIMINI – SILVIO SICCHI – signiert – Karton 32 x 47 cm  
 507 Helliger Magdalena und ein nackter Maria – Schule Correggio -Leinwand 45 x 36 cm  
 508 Innesres einer Kueche miz Kartenspielerlern – floemisch – Leinwand 15 x 25  
 509 Kopf einer unten Frau – Leinwand ?? x 24 cm  
 510 Lanlachaft – XIX Jahrh. – PALEOLOGO signiert – auf Holz 19 x 26 cm  
 511 Madonna mit dem Kind – Leinwand 22 x 31 cm  
 512 Frau mit Korh und Schafen – XIX Jahrh. – auf Zinn – 27 x 35 cm  
 513 Landachaft – XVIII Jahrh. – auf papier 29 x 20 cm  
 514 Landachaft – Leinwand – 33 x 44 cm  
 515 Gebaeyde mit Statue und verschiedenen Personen – XVIII Jahrh -Leinwand – 30 x 24 cm  
 516 Hl Katharina von Sazonen – Leinwand  
 517 Heiliege – XVIII Jahrh – PIETRO ROTARI – Leinwand  
 518 Magdalena – Leinwand  
 519 Gruppe Bewaffnetern mit Pferden – JEAN FRANÇOIS MILLET – Leinwand  
 520 Landeschaft – VERNET – Leinwand  
 521 Landschaft – VERNET – Leinwand  
 522 Im Park – XIX Jahrh – VIRGILIO ? COLOMBO signiert – Leinwand  
 RIMINI  
 523 Fantasie aus dem 18 Jahrh – EUGENIO BONIVENTO signiert – Leinwand XX Jahrh  
 RIMINI  
 524 Venediz im 18 Jahrh – XX Jahrh EUGENIO BONIVENTO signiert Leinwand  
 527 Agnus Dei – Leinwand 40 x 27 ? cm  
 528 Venedis – XVIII Jahrh – auf Hollz 20 x 22 ? cm  
 530 maeresufer -PAUSTO PRARELLA signiert – auf Holz 21 x 27 ? cm  
 531 Weioliche Fantasie – MARIO POBIAT signiert – auf Holz 30 x 43 cm



- 533 Sleben Frauen und ein grosser Schrm – ARTURO GATTI signiert -Leinwand 21 x 34 cm  
534 Frau mit Holzpantoffeln (ungarisch) ARTURO GATTI – Leinwand 16 x 25 ? cm  
535 Portraet einer Bauerin – ARTURO GATTI – Leinwand – 33 x 50  
536 Portraet eines Mannes – ARTURO GATTI – Leinwand  
537 Portraet einer jungen Frau – ARTURO GATTI – Leinwand auf Holz ? 37 x 50  
538 Landschaft mit Ruinen – XVII/XVIII Jahrh – Leinwand 24 x 29 cm  
539 Flaemische Landschaft – auf Kupfer 19 x 24 cm  
542 Christus auf dem Kreuz – XV Jahrh – Schule BARROCCIO – Kupfer 31 x 48  
545 Der Hof – DOMENICO BACCARINI – Hotz – 13 x 18 cm  
549 Falsen des Hl. Clemens – DARIO SANTINI  
551 Venedig – XIX Jahrh  
552 Knabe – XIX Jahrh – ANTONIO COSTA genannt NINO – Leinwand  
553 Kopf einer junuen Frau – VINCENZIO MILIARA – Leinwand  
555 Stilleben - GOIV. FYT – XIX Jahrh – Leinwand  
557 Portraet elner Dame sus 14/15 Jahrh – FRANÇOIS CLOUET auf Holz 21 x 27 cm  
RIMINI  
562 Raub der Europa – CARPIONI GIULIO ? – Leinwand 62 x 75 cm  
563 Noerdliche Lanischaft – glaemisch – auf Holz 25 x 34 cm  
564 Noerdliche Meereslandachaft – flaemisch – auf Holz 25 x 32 ? cm  
565 Portraet eines Maedchens – Pastell – XIX Jahrh – Karton auf Leinwand 23 x 26 cm  
567 Meereslandeschaft – XIX Janrh – MOSE BIANCHI – auf Holz – auf der  
Rueckseite steht August 1889  
572 Martyrium – flhemisch – neapolitanisch – auf Kupfer 32 x 24 cm  
573 Martyrium - " " " " " " " "  
574 Martyrium - " " " " " " " "  
575 Martyrium - " " " " " " " "  
576 Hochzeit der Hl Katharina – Schule PARMIGIANINO – XVI Jahrh auf Holz 38 x 49 cm  
577 Landschaft – XVII Jahrh – auf Kupfer 17 x 22 cm  
583 Taumel church die Zeiten – XIX Jahrh – ANDREA TAVENIER – 4 Kartone  
584 Taumel church die Zeiten – " " " "  
585 Taumel " " " " " "  
586 Taumel " " " " " "  
RIMINI  
591 Portraet von Francesco II Gonzaga – XVI Jahrh – (1700 Gonzaga) auf Holz 11 x 18 cm  
592 Fantasie – XIX Jahrh. - GIUSEPPE RIVAROLI signiert – Leinwand  
593 Hl. Familie  
594 Taenserin aus 1800 – GIOVANNI BOLDINI ? – Leinwand 28 x 51 cm  
595 Maereslandschaft – RICHARD BRIDGES BLEHTTY – Karton  
596 Tiere – XVII Jahrh. – JEAN FYT  
603 Meereslandschaft – MAZZETTI EMO – auf Holz 21 x 42 cm  
605 Flaemisches Thems – ADRIAN BROWNER – auf Holz  
606 Flaemisches Thems - " " " "  
607 VILLA BORHESE – 1915  
608 Portraet eines Spaniers – XIX Jahrh. – auf Holz  
RIMINI 609 Landschaft – ERNO MAZZETTI – Leinwand  
RIMINI 610 Portraet eines Maedehens oder Knaben – MARIO POLBIATI oder POBLIATI  
Leinwand  
618 3 Miniaturen – XVIII Jahrh. –  
RIMINI 341 Landschaft von Posillipo – g. Haeckert – Holz – 19 x 23  
RIMINI 578 Landschaft – XVIII Jahrh. – Kuofer 17 x 22

RIMINI 579 Landschaft mit Schlacht – Leinwand – 30 x 50 cm  
RIMINI 580 Landschaft " " " " "

BILDER AUS DEM BESITZ VON ALDO MILANO

-----  
-----

RIMINI Landschaft ROSA DA TIVOLI Leinwand  
RIMINI Landschaft in Lazio mi Tieren – ROSA DA TIVOLI Leinwand

(Uebersetzbygafebler vorbehalten)

## Note

\* Patrizia Dragoni, professore ordinario di Museologia, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, p.le Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: patrizia.dragoni@unimc.it.

\*\* Caterina Paparello, ricercatore in Museologia, critica artistica e del restauro, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, p.le Luigi Bertelli, 1, 62100 Macerata, e-mail: c.paparello@unimc.it.

I paragrafi 1 e 5 sono di Patrizia Dragoni e Caterina Paparello, i paragrafi 2,3,4 sono di Caterina Paparello; l'appendice 2 è stata curata da Patrizia Dragoni.

Le autrici ringraziano i discendenti di Enrico Milano per aver concorso, non senza sofferenza, alla ricostruzione di parte delle vicende narrate. Nel rispetto della volontà della famiglia e ai sensi del General Data Protection Regulations n. 2016/679 (GDPR) sono stati omessi fatti ricadenti nelle limitazioni vigenti. Per aver concorso alle ricerche per questo studio si ringraziano Maurizio Cruciani, Maria Teresa Frisina e Maria Luisa Lazzari della Sabap Marche.

<sup>1</sup> Per il rinnovamento della storiografia relativa alla persecuzione antiebraica cfr. SARFATTI 2000 e 2002, cui va riconosciuto di aver offerto affondi di sostanziale revisione rispetto alla prospettiva storiografica che aveva trovato riferimento nell'opera DE FELICE 1961, ed. aggiornata 1993.

<sup>2</sup> Archivio storico della Comunità Ebraica di Ancona, Consigli, Delibere del Consiglio 1744-1951, b. 1, Registro dei verbali delle deliberazioni, agosto 1941-giugno 1946, Verbale *del giorno 6 ottobre 1943* pp. 38-39. I fondi archivisti sull'antica presenza ebraica nel capoluogo dorico sono stati interessati da complesse vicende conservative, che per certi versi hanno ricalcato la storia della città nel Novecento, quantomeno nei termini storiografici cui si è già espresso Corrado Vi-

vanti; fra la vastissima bibliografia si rinvia al contributo che più di altri ha messo a tema l'interpretazione citata, cfr. VIVANTI 1990, pp. 349-393. Per uno studio organico sul patrimonio documentario utile a ricostruire la storia dell'ebraismo marchigiano si rimanda a *Ebrei nelle Marche* 2012; cfr. Ivi, CERQUEGLINI circa il principale fondo documentale conservato presso the Central Archive for the History of the Jewish People, Jerusalem, da ora in poi CAHJP.

<sup>3</sup> La «Carta di Verona» fu stilata il 14 novembre 1943 all'assemblea del Partito fascista repubblicano.

<sup>4</sup> . Cfr. SARFATTI 2001.

<sup>5</sup> Sui temi cfr. FALCONIERI 2014; per uno studio di inquadramento, oltre agli scritti di Michele Sarfatti, si rinvia a DI PORTO 2000.

<sup>6</sup> Cfr. SARFATTI 2003.

<sup>7</sup> Seppur non ancora sufficientemente indagati, i caratteri storico artistici dell'atto sembrano connotare i tratti propri delle collezioni israelitiche; esse, ultimo esito dell'Emancipazione ebraica in Europa e frutto di un gusto per le arti congeneri affinato attraverso secoli di cultura transnazionale, andrebbero studiate antepoendo al tema la mediazione esercitata da mercatanti e l'emergente rapporto dialettico fra galleristi e centri di produzione.

<sup>8</sup> Cfr. Archivio Centrale dello Stato (da ora in poi ACS), MI, Direzione generale Pubblica Sicurezza, Direzione generale Affari Riservati (1903-1949), A5G *II Guerra mondiale*, b. 437.

<sup>9</sup> Recenti studi, cui si rimanda, hanno offerto un argomentato bilancio sull'attività dell'organo francese; cfr. WIEVIORKA 2000 e 2012.

<sup>10</sup> Per un approfondito commento giuridico sia rinvia al contributo di Bernardo Cortese in questo volume; si rinvia inoltre agli studi apparsi su *The Transfer of Jewish-owned Cultural Objects* 2019.

<sup>11</sup> CIAVARINI 1898; ASHTOR 1977, pp. 332-368; SEGRE 1985, pp. 130-233; *La presenza*

*ebraica nelle Marche* 1993; *La comunità ebraica ad Ancona* 1995; ANDREONI 2019.

<sup>12</sup> Seppur datato il testo di riferimento sul tema resta FRANKEL, ZIPPERSTEIN 1992.

<sup>13</sup> Gli elementi di maggiore interesse emergono da alcune autobiografie cui si rimanda a FERMI 1954; SEGRE 1985; MACHLIN SERVI 1995; CANTONI 2000; NAVARRO 2002; PEKELIS 2005; ZUCALÀ 2005; CHIAPPANO 2010; SPIZZICHINO 2013. Per tratti di contesto locale si rinvia a BETTIN 2019, pp. 112-138.

<sup>14</sup> Fra la non vasta bibliografia sul tema si rinvia a MASSARO 2016, pp. 454-457.

<sup>15</sup> Sulla collezione di Regina Bedarida Morpurgo si segnala lo studio in corso a cura di Costanza Costanzi e Marta Vitullo che non ha potuto trovare spazio in questo volume per differenti complessità; si auspica che il lavoro possa essere dato alle stampe quanto prima.

<sup>16</sup> L'integrale carteggio relativo alla notifica della predella Morpurgo è stato pubblica in appendice in PAPARELLO 2020.

<sup>17</sup> Per l'attività di Pasquale Rotondi negli anni di interesse si rinvia a PAPARELLO 2015a e 2015b.

<sup>18</sup> Le verifiche sullo stato conservativo della tavola furono condotte da Pasquale Rotondi per accertamento del passaggio di proprietà Morpurgo-Svampa, cui il dipinto era stato precedentemente notificato; sui temi e per la citazione cfr. ACS, MPI, AABBA, *Divisione III (1940-1960)*, b. 135, 4. Ancona (1935-1940), fasc. Senigallia. Dipinto del Tibaldi offerto in vendita dalla signora Virginia Svampa, Minuta di Pasquale Rotondi alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti, *oggetto: dipinto del Tibaldi di proprietà Svampa del 1° agosto 1940*.

<sup>19</sup> Un estratto di elenco di restituzioni relativo a circa 300 beni, in prevalenza mobili di antiquariato e arredi, è conservato presso l'archivio privato di famiglia degli eredi Morpurgo (cfr. dattiloscritto, *Elenco arredi, oggetti, biancheria asportati dalla casa di Remo Morpurgo in via Marchetti 23, in via del Cavallo, in via Goffredo Mameli, in Sant'Angelo e nella casa*

*dei contadini dove la roba era stata depositata nell'ottobre del 1943*). Ulteriori notizie sono ricavabili in ASAN, *Prefettura di Ancona*, bb. 3032, 3057.

<sup>20</sup> Cfr. SERRA 1931/1932, pp. 420-421.

<sup>21</sup> Sulla base del Regio Decreto n. 5671 del 15 maggio 1870 il diploma rilasciato dalla Regia Scuola Superiore di Venezia era stato equiparato al titolo accademico per tutti gli effetti di legge: cfr. *Bollettino* 1901, in particolare p. 19.

<sup>22</sup> Le notizie biografiche maggiormente complete si ricavano da una nota dattiloscritta, purtroppo non integrale, dallo stesso Enrico che è stato possibile consultare grazie alla disponibilità di Clara Milano, che qui si ringrazia. Sulla famiglia Almagià si veda CAVALLARIN 2021. Sulla partecipazione degli Almagià alla costruzione del Palazzo Littorio e sui rapporti con Questore di Ancona si veda SORI 2017. Non è invece stato possibile accertare i rapporti di parentela con i fratelli Carlo e Nello Rosselli a cui fanno cenno i racconti di famiglia.

<sup>23</sup> Gli anni di supplenza posso essere circoscritti al lasso 1917-1930; l'assegnazione della titolarità di cattedra per intercorso concorso data dal 1931 al 1938, allorché Enrico Milano fu dispensato dalla carica per via dei noti provvedimenti razziali. Queste note biografiche sono desumibili da diverse fonti; qui si rimanda all'atto maggiormente circostanziato: Archivio storico della Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio delle Marche, da ora in poi ASSABAPM, Sezione Antichità - Museo nazionale, Cassetta 7, fasc. 6, *Promemoria del maresciallo Beniamino Barbieri del 20 marzo 1939 c.a.*

<sup>24</sup> La nota biografica citata riporta una divisione fra attività legate al commercio internazionale, al settore bancario, assicurativo e portuale. Fra il vastissimo elenco spiccano la partecipazione al Consiglio di Amministrazione del pubblico acquedotto dorico, al Consorzio mutui per il terremoto del 1930 e gli incarichi di consulenza, più volte rinnovati dal Tribunale distrettuale.

<sup>25</sup> Cfr. fra altri MILANO 1920; MILANO 1936.

<sup>26</sup> In gran parte non riordinate, le pratiche relative all'esportazioni dalle Marche negli anni di interesse di questo studio sono consultabili in ASSABAPM, Sezione Affari Generali, cassetta 54 e segg. Il tema attende uno studio dedicato, volto ad indagare i canali di circolazione per l'intervallo di anni intercorso fra la legge Rosadi e la promulgazione della legge Bottai, allorquando la vigilanza attiva degli organi di tutela sul territorio non disponeva dei rafforzamenti introdotti dalla 1089. Per una lettura approfondita e aggiornata si rinvia a MABELLINI 2021.

<sup>27</sup> ACS, AABBA, *Divisione seconda (1934-1940)*, b. 115, f. 4-1935, *Ostra Vetere. Statua di Diana Efesina rinvenuta nel fiume Misa dal sig. Mariotti. Morpurgo, Oggetto: Ostra Vetere - Statua di Diana Efesia, Relazione di Ettore Ghislanzoni al Ministero dell'Educazione nazionale* del 24 gennaio 1934.

<sup>28</sup> L'interessante rivenda è stata trattata nel recente contributo, cui si rimanda: FERRAZZA 2021.

<sup>29</sup> Sui temi cfr. PELLEGRINI 2017.

<sup>30</sup> Cfr. ACS, AABBA, *Divisione seconda (1934-1940)*, b. 115, f. 4-1935, *Ostra Vetere. Statua di Diana Efesina rinvenuta nel fiume Misa dal sig. Mariotti. Morpurgo*, in particolare *Relazione di Ettore Ghislanzoni al Ministero dell'Educazione nazionale* del 7 febbraio 1935.

<sup>31</sup> *Ibidem*.

<sup>32</sup> L'interessamento di Pericle Ducati fu dovuto all'espressa richiesta della famiglia Bedarida Morpurgo. La documentazione rinvenuta consente inoltre di attestare una fitta rete di scambi di pareri, cui concorsero il restauratore Mancini, gli antiquari Gori e Riccardi di Firenze, Balboni di Venezia, Tedeschi di Guastalla e Gandoldi di Senigallia. Si riferisce inoltre che nel corso delle indagini fu accertata la partecipazione alla realizzazione del falso dello scultore Andrea Mozzali, più volte attivo presso la bottega romana di Dossena, ove aveva appreso le tecniche di falsificazione e patinatura. Sui temi si rinvia a *Il falso nell'arte* 2021.

<sup>33</sup> Si rinvia a PAPARELLO 2016.

<sup>34</sup> Questo ambito di interessi è documentato dal romanzo edito dalla Officine poligrafiche della Federazione fascista di Ancona; cfr. Milano 1929. Si segnala inoltre un manoscritto inedito citato in bibliografia come MILANO s.d.n.

<sup>35</sup> Grazie alla comunicazione orale di Olivo Milano si apprende che una sezione delle collezioni era dedicata alla librettistica operistica e si ricorda la cura con cui Enrico Milano conservava l'annessa raccolta degli autografi di Verdi, dichiaratamente riferiti alle istanze civili dell'Italia risorgimentale, già idealmente proiettate alla questione ebraica; sui temi cfr. 1849-1871. *Ebrei di Roma* 2021.

<sup>36</sup> Sulla casa-museo Cesarini cfr. Cucco 1998; gli intenti e il gusto di Giuseppe Cesarini andrebbero tuttavia meglio indagati nel contesto della formazione di raccolte private fra le due guerre in ambito nazionale e internazionale. Ci si ripromette dunque di tornare sul tema con uno studio di inquadramento.

<sup>37</sup> Sugli elenchi di consistenza rintracciati si rinvia di seguito nel testo. Gli altri soggetti su lavagna sono collocabili nell'intesa produzione che ha attirato anche gli interessi di Federico Zeri: cfr. *Pietra dipinta* 2000. Pur caratterizzando il gusto di Enrico Milano, la ricorrente presenza di scene di genere e di vita borghese permette solo in minima parte di isolare nuclei o indentificare soggetti noti per cui si rimanda *infra* nel testo.

<sup>38</sup> Il carteggio relativo al deposito Milano può essere rinvenuto in: ACS, AABBA, *Divisione III (1929-1960)*, b. 31, fasc. 2 e ASSABAPM, Sezione Antichità - Museo nazionale, Cassetta 7, Sezione Antichità - Museo nazionale, cassetta 7, fasc. 6.

<sup>39</sup> Sul tema si rinvia a BRUNELLI 2013, pp. 211-225.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Le notizie ad oggi note su Antonio Furlanetto rimandano al profilo di un pittore restaurato dedicatosi alla manualistica e all'insegnamento, nonché specializzato nella

stima di collezioni. Per l'attività dorica cfr., da ultimo, PAPARELLO 2020, in particolare pp. 87-90; notizie sull'opera grafica dell'autore sono rintracciabili in MARCONATO 2009 e PAOLINI 2014.

<sup>42</sup> Già pubblicata in PAPARELLO 2016, la perizia di Antonio Furlanetto viene qui ripubblicata per darne diffusione in questo studio dedicato che si auspica possa condurre a ulteriori indagini e all'identificazione di parte dei nuclei della collazione di Enrico; per i ventisette dipinti oggetto di deposito cfr. APPENDICE DOCUMENTARIA n. 1; circa la consistenza, seppur non integrale delle raccolte, vedi invece n. 2.

<sup>43</sup> Cfr. *Mostra di disegni 1933*: disegni ritoccati ad acquerello n. catalogo nn. 99, *ritratto di Tommaso Minardi acquarellato da Guglielmo De Sanctis*, 189, *La valle di Tempe e le feste saturnali*, 215, *Il Bambino e San Giovannino*, 216, *Due cherubini*, 217, *Il nido di amor divino* [con finiture ad acquerello e tempera], 218, *Deposizione* [frammento], 219, *Incoronazione della Vergine*, 220, *Deposizione*; circa i dipinti a olio su tela cfr. 131, *Ritratto di donna che legge*, 141, *Mater puritatis*, 148, *Autoritratto da giovane*, 160, *Socrate*, 201, *il sacerdote Elia rimproverato dal profeta Daniele*, 204, *Dante, Virgilio e i profeti*.

<sup>44</sup> Il comitato esecutivo, costituito da Vincenzo Borghi, Michele Campana, Giuseppe Liverani, Giuseppe Neri, Camillo Rivalta, Silvestro Silvestri e dal pittore Roberto Sella, mise in campo una serie di iniziative indirizzate alla vocazione del territorio verso le arti applicate. In merito si ricorda il Corso interuniversitario di storia della ceramica, collocato nell'ambito delle celebrazioni per il XXV anniversario della fondazione del Museo internazionale delle Ceramiche, nel contesto arricchito dalla prestigiosa donazione della Corona olandese. Sui temi cfr. *Mostra di disegni 1933*

<sup>45</sup> Cfr. OVIDI 1902; OJETTI 1913, pp. 204-25; MARIANI 1930, pp. 517-520

<sup>46</sup> Per un inquadramento sulla figura dell'artista faentino si rinvia a GHETTI BALDI

1996; alcune annotazioni sull'allestimento di rassegne di arte e di arte decorativa possono inoltre essere rintracciate in sacchetti 2005 e 2006.

<sup>47</sup> Citazione da VENTRA 2014, p. 305; per la citazione nella citazione cfr. OVIDI 1902, p. 18.

<sup>48</sup> Circa Francesco Ovidi si riferisce che la cosiddetta «Miscellanea Ovidi» conserva l'archivio del pittore Tommaso Minardi (bb.1-14) che fu versato all'Archivio di Stato di Roma per legato testamentario dello stesso Ernesto Ovidi insieme con la documentazione personale (bb. 15-20). Per tentare di aggiungere a questo studio elementi sulla circolazione della raccolta di disegni sul mercato, le carte Ovidi, in prevalenza manoscritti per pubblicazioni relative appunto a Minardi, alla Stamperia camerale e alla Stamperia vaticana, sono state sottoposte a un ulteriore spoglio, da cui non sembrano tuttavia essere emersi elementi significativi né di corredo; sui temi cfr. *Guida generale* 1986, p. 1247.

<sup>49</sup> Tali notizie, solo in minima parte emergenti da fonti documentarie, si devono al raccolto orale offerto a questo studio da Olivo Milano che qui si ringrazia. Quanto alle visite di istruzione, racconti di famiglia riferiscono di diverse iniziative indirizzate all'apertura al pubblico dei differenti nuclei collezionistici, in particolare in relazione a visite di istruzione, che grazie all'osservazione diretta di pitture e reperti di diversa natura avrebbero potuto integrare gli insegnamenti oggetti di studio, denotando l'aggiornamento rispetto a quanto si andava affermando sulle pagine dei periodici «La Sorgente» e «Le vie d'Italia». Sui temi, da ultimo con bibliografia precedente, si rinvia a COVATO *et al.* 2021, pp. 669-694.

<sup>50</sup> Per opportunità di sintesi in questa sede non si torna su vicende dipanate in altri studi, né si indugia sulla storia della tutela nelle Marche per cui si rimanda a PAPARELLO 2020, con bibliografia precedente.

<sup>51</sup> Cfr. PAPARELLO 2016 e ASSABAPM, Sezione Antichità - Museo nazionale, Cassetta 7,

fasc. 6, *Deposito dipinti del Museo nazionale del prof. Milano Enrico poi restituiti*.

<sup>52</sup> ACS, AABBA, Divisione III (1929-1960), b. 31, fasc. 2; trascrizione edita in PAPARELLO 2016, pp. 690-691.

<sup>53</sup> ACS, AABBA, Divisione III (1929-1960), b. 31, fasc. 2, *Minuta* del 11 maggio 1939, edita in PAPARELLO 2016, p. 694.

<sup>54</sup> Per quanto noto in studi precedenti si rinvia a PAPARELLO 2016. Le ricerche condotte per questo studio hanno consentito di rintracciare gli atti di restituzione in ASSA-BAPM, Sezione Antichità - Museo nazionale, Cassetta 7, fasc. 6, *Deposito dipinti del Museo nazionale del prof. Milano Enrico poi restituiti*, in particolare *Con richiamo alla corrispondenza in atti* del 21 maggio 1939.

<sup>55</sup> Per gli studi sul tema si rinvia a PAPARELLO 2015b, pp. 325-363 e PAPARELLO 2020, in particolare pp. 105-153. Si riferisce che l'attuale direzione del Museo archeologico nazionale delle Marche ha avviato una campagna di indagini volta alla valorizzazione di magazzini e depositi: si auspica pertanto che dalle attività in corso possano emergere nuovi elementi sulla donazione Milano.

<sup>56</sup> Cfr. Archivio di Stato di Ancona, da ora in poi ASAN, *Prefettura di Ancona*, b. 3057. Il fondo è stato consultato in corso di riordino: per una compiuta segnatura archivistica si rinvia quindi alla consultazione dello strumento di ricerca, in corso di pubblicazione da parte di Pamela Galeazzi. Si ringrazia Carlo Giacomini, direttore dell'istituto, per aver consentito l'accesso con la solita non scontata partecipazione ai temi etici e di ricerca.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

<sup>58</sup> L'istruttoria relativa a Enrico Milano è conservata presso ASAN, Provveditorato agli Studi di Ancona (1911-1969), *Fascicoli del personale*.

<sup>59</sup> Allo scopo di favorire futuri studi, in particolare per quanto potrà derivare dal riordino degli archivi delle E.G.E.L.L., si riportano i dati anagrafici dei figli di Clara e Enrico: Stelio, nato a Napoli il 29.09.1905, contabile; Aldo, nato a Napoli il 27.08.1908, rappre-

sentante di commercio; Pietro, nato a Napoli il 24.01.1910, ingegnere libero professionista; Franco, nato a Napoli il 25.10.1911, dottore in scienze economiche-commerciali; Claudio, nato a Venezia il 17.04.1913, perito agrario; Renata, nata a Roma il 15.09.1915, casalinga; Elena, nata in Ancona il 20.12.1920, casalinga. Circa i fondi documentari dell'Ente di gestione e liquidazione immobiliare, istituito in applicazione del Regio Decreto Legge 9 febbraio 1939, n. 126, per curare la gestione e la liquidazione dei beni ebraici espropriati, si segnalano i progetti in corso ad opera di diversi istituti di credito, fra i quali di particolare interesse quello attivato dal Banco di Napoli; si riferisce inoltre che presso l'Archivio Centrale dello Stato è in corso in progetto di riordino della carte della Commissione Anselmi. Gli atti di vendita relativi agli immobili di famiglia sono consultabili presso l'Archivio notarile distrettuale di Ancona; essi recano anche talune notizie sui danni di guerra riscontrabili anche all'interno della relativa Serie archivistica conservata presso la sede locale dell'Archivio di Stato.

<sup>60</sup> Verosimilmente in vista della divisione dell'eredità di Enrico, fra il 1945 e il 1950 la famiglia Milano provvedeva a far stilare un primo inventario dei beni mobili sottratti alle dispersioni belliche. L'atto, non offerto a questo studio per indisponibilità della totalità degli eredi, fu tuttavia visionato da Roberta J.M. Olson allorquando, ancora in vita, Frank Milano, acconsentiva a far rientrare in Italia parte della propria collezione. L'occasione, data dalla mostra su Minardi curata da Stefano Susino, ha consentito di chiarire la consistenza del *corpus* dei disegni Ovidi, cui il fondo Milano ha concorso sensibilmente; cfr. *Disegni di Tommaso Minardi*, voll. 1 e 2.

<sup>61</sup> L'istruttoria di alienazione venne esaminata in data 1° febbraio 1967. Cfr. Archivio storico dell'Ufficio Esportazioni di Roma, da ora in poi ASUER, Posizione XI, fasc. *Gruppo di disegni, stampe, dipinti e acquerelli di T. Minardi*, ditta Bolliger per il sig. Riccardo Milano, destinazione USA, 1967.

<sup>62</sup> Cfr. *ivi*, *Verbale* del 16 maggio 1967.

<sup>63</sup> DURBÉ 1982, p. XI. Si ricorda che in occasione dell'alienazione, per iniziativa dell'allora Ufficio addetto alla catalogazione generale del patrimonio e su autorizzazione della famiglia Milano, si provvide all'analisi comparativa dell'integrale *corpus* di disegni, fotografandoli, rilevandone misure ed elementi desumibili dal confronto diretto dei singoli fogli, colmando così in parte il vuoto conoscitivo derivante dallo smembramento della raccolta. Lo studio, tra l'altro solo in parte edito ed in seguito affidato a Laura Capon, si qualificava come prima indagine sistematica dopo l'apertura critica di Italo Faldi.

<sup>64</sup> Nota anche attraverso due doppi titoli che qui si riportano, l'iniziativa presentava 1042 lotti di beni venduti all'asta al migliore offerente; cfr. *Items seized by the national socialists to be sold for thuste benefit of the victims of the holocaust, Versteigerung der von den nationalsozialisten konfiszierten kunstwerke zugunsten der opfer des holocaust*, catalogo di vendita a cura di Christie's Manson & Woods (Mak-Museo Austriaco per le Arti Applicate, Vienna, 29-30 ottobre 1996), Vienna, 1996.

<sup>65</sup> Cfr. GAUDENZI 2021, p. 336.

<sup>66</sup> Per una compiuta indagine sul tema si rinvia a GAUDENZI 2021, pp. 323-346, citazione da p. 326.

Simon Wiesenthal, nato nel 1908 a Buczacz, allora Polonia e attuale territorio ucraino, conseguì la laurea in ingegneria e architettura all'Università di Leopoli, esercitando per breve tempo prima delle restrizioni razziali. Internato in diversi campi di concentramento, egli venne liberato a Mauthausen il 5 maggio 1945. Collaborazionista angloamericano

nei processi contro i crimini di guerra, Wiesenthal fondò il Centro di documentazione ebraica a Linz, poi trasferito a Vienna. Dal 1977 è inoltre attivo, con sede a Los Angeles, il Simon Wiesenthal Center per la promozione della consapevolezza dell'antisemitismo: ONG riconosciuta Unesco e che gestisce i Musei della Tolleranza a Los Angeles e Gerusalemme. Tralasciando la vasta produzione letteraria e pubblicitaria e senza entrare nel terreno storiografico sulla veridicità delle ricostruzioni offerte in scritti e testimonianze, si rinvia a: SEGEV 2010.

<sup>67</sup> Cfr. GAUDENZI 2021, p. 336; si rinvia inoltre a WIESENTHAL 1967 e HASLINGER 1999, pp. 39-52.

<sup>68</sup> Non potendo entrare nella vastissima attività di Peter Noever, ci si limita a segnalare il testo edito per la Fondazione Imago Mundi; cfr. *Germany, mon Amour!* 2016.

<sup>69</sup> Cfr. DECKER 1984, pp. 55-75 e WAXMAN 1995a e 1995b.

<sup>70</sup> Cfr. APPENDICE DOCUMENTARIA n. 2.

<sup>71</sup> Cfr. EIZENSTAT 2003, p. 1.

<sup>72</sup> *Ibidem*.

<sup>73</sup> È rappresentazione del tema, troppo vasto per essere trattato in questo contesto, la vicenda dello smembramento della collezione Fornari di Fabriano che ha attraversato tutto la prima parte del Novecento; cfr. PAPA-RELLO, in corso di stampa.

<sup>74</sup> Si segnalano i ricorrenti riferimenti a: Arturo Gatti, autore della Cappella Polacca nella Basilica di Loreto; Domenico Baccharini, animatore degli artisti faentini diplomatisi alla locale Scuola di Arti e Mestieri; Millo Bortoluzzi e Renato Natali.



«I TEMPI DELLA GUERRA E DEGLI ODI SONO SEMPRE TEMPI CRUDELI».

CORRADO CAGLI ATTRAVERSO I CARTEGGI CON AMELIA

DELLA PERGOLA BONTEMPELLI E ANNA LAETITIA PECCI BLUNT

*Davide Spagnoletto*<sup>1</sup>

Nel novembre del 1939 Corrado Cagli non ha ancora compiuto trent'anni, ma è già nel pieno della sua maturità creativa e personale. Da poco più di un mese si è trasferito negli Stati Uniti<sup>2</sup>, in esilio volontario dopo le leggi razziali, lasciandosi alle spalle un decennio caratterizzato dall'entusiasmo degli esordi e un ruolo di primo piano nei fatti artistici nell'Italia fascista.

Questo spartiacque non va però considerato come una cesura della sua ricerca, che fino a quel momento aveva avuto esiti diversi ed eccellenti, ma come un successivo capitolo obbligato dagli eventi che infiammavano l'Europa.

«Eppure – scrive Cagli in un'intensa lettera di quel novembre – non esito a riprendere la vita con leggerezza e ancora non sono così stanco da poter dubitare che verrà il giorno che di tutte le trame di un'esistenza si potrà trarre una coperta sotto la quale dormire»<sup>3</sup>.

Le missive e le cartoline – datate tra il 1930 e il 1941 – inviate dall'artista anconetano ad Amelia Della Pergola e Anna Laetitia Pecci Blunt<sup>4</sup>, rispettivamente la zia materna<sup>5</sup> e la sua più importante mecenate nella seconda metà degli anni Trenta, restituiscono la complessità di queste trame. Il taglio spesso intimo che emerge dai carteggi permette di leggere in tempo reale alcuni dei passaggi cruciali sinora accennati. Questi documenti, che s'inseriscono in una biografia già ampiamente studiata, confermano rapporti e spostamenti noti, ma al contempo fissano nella cronologia dell'artista alcuni episodi e nuovi tasselli di queste vicende.

Quello di Cagli fu un esordio precoce, tra il 1925 e il 1926, prima come illustratore per «La Croce Rossa italiana giovanile» e per il «Corriere dei Piccoli»<sup>6</sup> seguito, negli anni successivi, da una serie di interventi murali a Roma. Si trattava della decorazione del soffitto di un club in via Sistina (1927) e un affresco per il salone teatro del gruppo rionale del partito fascista in via del Vantaggio (1928), entrambi distrutti, e di cui resta una sommaria descrizione<sup>7</sup>.

Se «molti artisti con ben altra esperienza si sarebbero spaventati»<sup>8</sup>, il giovane pittore aveva intrapreso con passione le commissioni affacciandosi alla ribalta della scena romana con ampie rappresentazioni dalla chiara iconografia fascista, spinto forse più dalla promessa di un lauto compenso che da un reale interesse politico<sup>9</sup>. L'impegno nella pittura murale fu per l'artista una costante di tutti gli anni Trenta, e lo portò a reclamare “muri ai pittori” sulle pagine di «Quadrante», considerando questo mezzo l'unico in grado di «convogliare

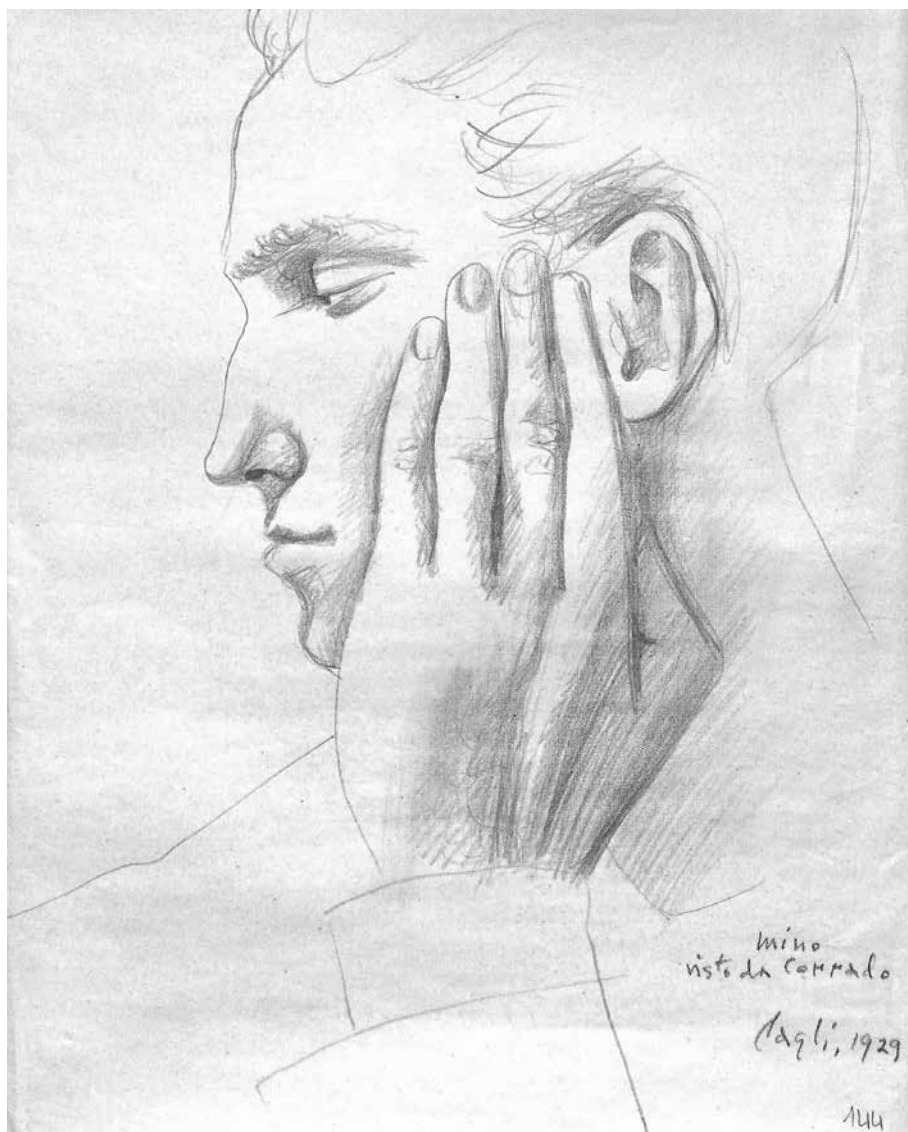


Fig. 1. Corrado Cagli, *Mino visto da Corrado* (Ritratto di Mino Bontempelli), 1929, Como, FDPB.

le forze della pittura contemporanea»<sup>10</sup> grazie al suo carattere ciclico, affiancandolo al concetto di "primordio" inteso come condizione di stupore e mito recuperato.

Ci sarebbe voluto ancora qualche anno prima di dedicarsi con costanza alla pittura da cavalletto e al disegno inteso come mezzo non subordinato e campo di sperimentazione tecnica. Per questo l'inedito ritratto a matita del cugino Mino



Fig. 2. Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola, 2 giugno 1930, Como, FDPB.

Bontempelli (fig. 1) conservato tra le carte di Amelia<sup>11</sup> e datato 1929, pur testimoniando il distacco dallo stile delle prime illustrazioni è però ancora lontano agli esiti grafici del decennio successivo fatti sia di richiami arcaici sia di stilemi barocchi.

Proprio in quel periodo Cagli faceva il primo soggiorno nella cittadina umbra di Umbertide presso la fabbrica di ceramiche d'arte Rometti diretta allora da Dante Baldelli di cui prenderà il ruolo nel 1930 e che segna forse il primo sviluppo di un suo linguaggio personale<sup>12</sup>. Con la sua direzione, l'attività della fornace subiva, infatti, un cambiamento sostanziale.

I prodotti ceramici si svincolavano dai vecchi modelli anche attraverso la lezione di Gio Ponti<sup>13</sup> e l'artista si impegnava a preparare nella fabbrica «molto materiale d'avanguardia» in vista di future esposizioni all'estero<sup>14</sup>.

Il sicuro interessamento di Gerardo Dottori, che lo aveva avvicinato all'ambiente futurista e con cui esporrà nel 1929<sup>15</sup>, era sicuramente motivo d'ispirazione: i cerchi concentrici, cifra stilistica delle ceramiche di quel periodo, fanno da sfondo a figure e temi sviluppati in più occasioni<sup>16</sup>. Ricorderà qualche anno più tardi Dottori: «Vasi, piatti, mattonelle, ispirati a soggetti di vita agreste, sportiva ed a soggetti di vita fascista»<sup>17</sup> a cui si aggiungevano bassorilievi e sculture in "nero fratta" una tecnica scoperta casualmente e che dava un aspetto metallico alle superfici utilizzata per i ritratti di Mussolini, di santi e figure mitologiche.

Con una certa ironia l'artista raccontava alla zia Meletta<sup>18</sup> la vita «allegra e buffa» di Umbertide che scorreva con i suoi riti e le pulsioni giovanili, dove uno dei pochi eventi degni di nota era il discorso monarchico di Carlo Delcroix tenuto a Perugia in occasione di una cerimonia dedicata alla Grande Guerra<sup>19</sup>.

A margine delle prime lettere si trovano piccoli disegni che corredano il testo con tratti essenziali e fumettistici secondo l'abitudine di realizzare «pupazzi schizzati ai margini di quaderni e di libri»<sup>20</sup> (fig. 2).

In quei mesi il giovane artista non aveva abbandonato la pittura murale e si dedicava a Umbertide all'affresco *La battaglia del grano* (1930) in casa Maravelli-

Reggiani, che ricordava l'impegno di Mussolini nell'aumentare la produzione di cereali e far cessare le importazioni estere, con un'impostazione che guardava ancora a un gusto déco e a certe illustrazioni di Sto<sup>21</sup>. Questa fase di passaggio forse non rispecchiava il nuovo avvio che prendeva in quel momento la sua ricerca che superava uno statico linguaggio postmetafisico introducendo elementi di dinamismo<sup>22</sup>. Cagli viveva con una certa insofferenza la commissione: «Io sto lavorando a quei tremendi affreschi che sarà un bel giorno quando me li sarò levati dai piedi»<sup>23</sup> volendosi forse dedicare ad altro tipo di progetto sebbene da quell'iconografia e da quelle forme avrebbe attinto nella produzione ceramica successiva. Nonostante la lontananza da Roma il pittore manteneva legami con la capitale e con il suo contesto culturale e artistico. Al principio dell'estate del 1930 intensificava la conoscenza con l'artista Gregorio Prieto, molto prima del ritratto che gli dedicherà nel 1933, tramite Amelia a cui Cagli chiedeva di reperire l'indirizzo presso l'accademia di Spagna<sup>24</sup>. La permanenza a Umbertide era interrotta da frequenti spostamenti compreso un viaggio a Siena con Prieto<sup>25</sup> che cementava la loro amicizia donando a Cagli un album di disegni<sup>26</sup>.

È forse un avvelenamento da piombo nella produzione in fabbrica che gli fece abbandonare la ceramica, avvicinandolo alla pittura da cavalletto a cui fece seguito il desiderio di presentare le sue opere nei due maggiori contesti espositivi del momento, la Biennale di Venezia e la Quadriennale romana appena istituita. Ciò è dimostrato da una lettera di raccomandazione di Giacomo Di Giacomo<sup>27</sup> inviata ad Antonio Maraini nella primavera del 1930 che proponeva per la Biennale di Venezia un quadro a tempera intitolato *Rugby* considerato «un notevolissimo lavoro di un simpaticissimo artista diciannovenne»<sup>28</sup>. E ancora, nell'estate di quell'anno realizzava un dipinto raffigurante *Narciso*, al momento non identificato, che aveva intenzione di presentare alla I Quadriennale di Roma dell'anno successivo, che si profilava come l'evento espositivo di maggiore portata nazionale<sup>29</sup>. All'inizio del decennio maturava così una coscienza artistica che avrebbe portato Cagli nel 1932 alla prima personale con Adriana Pincherle alla Galleria d'Arte di Roma di Pietro Maria Bardi, e a entrare in contatto con Emanuele Cavalli e Giuseppe Capogrossi con cui avrebbe condiviso la ricerca nella "pittura tonale" e gettato le basi del gruppo della "Scuola Romana", secondo la definizione del critico Waldemar George in occasione della mostra parigina a cui si sarebbe aggiunto anche Ezio Sclavi<sup>30</sup>. Con gli stessi artisti espose all'inizio del 1933 alla Galleria del Milione di Milano realizzando, nella stessa città, il murale *Preparativi alla Guerra* (1933) per la V Triennale.

Lo spostamento nella città meneghina era avvenuto anche grazie allo scultore Arturo Martini che collaborava con i giovani fratelli Basaldella, Mirko e Afro, molto vicini in questa fase<sup>31</sup>. Mirko fu il compagno di un curioso viaggio nell'estate del 1933 per trasportare le sculture di Martini da Milano a Vado, opere di cui subì il fascino: «Nel cortile della casa di Martini statue ultime e non ancora



Fig. 3. Corrado Cagli, copertina per *A coppie e soli* di Diotima, 1934.

terminate, gravi come i prigionieri di Michelangelo e colme di mistero»<sup>32</sup> come raccontava prontamente alla Della Pergola.

A legare Cagli alla zia vi era anche una vicinanza intellettuale suggellata nel 1934 con l'uscita del libro di Amelia Della Pergola, pubblicato con lo pseudonimo di Diotima, *A coppie e soli* (fig. 3) che presentava in copertina un disegno dell'artista impostato isolando alcuni elementi del dipinto *Il paradiso terrestre* (1934): di quella composizione restano Adamo ed Eva di spalle e l'angelo che nella versione disegnata si stacca dalla coppia e siede al lato mostrando il volto. L'artista conservò due copie del volume<sup>33</sup> dedicate a lui e Scavi – calciatore della Lazio che aveva avviato alla pittura – donate probabilmente

nel dicembre del 1934<sup>34</sup>. La breve dedica al nostro pittore anticipava uno dei temi chiave dell'anno successivo: «A Corrado, creatore di miti/Diotima» e proprio nell'autopresentazione nel catalogo della II Quadriennale di Roma inaugurata nel febbraio del 1935 l'artista individuava come “foce” della sua ricerca tecnica e pittorica «la creazione di nuovi miti»<sup>35</sup>.

Nella primavera del 1935 apriva nella capitale La Galleria della Cometa uno spazio voluto dalla contessa Anna Laetitia Pecci Blunt e che utilizzava nel nome e nel simbolo l'emblema araldico della sua famiglia<sup>36</sup>. La galleria era situata in piazzetta Tor de' Specchi e si profilava come la naturale prosecuzione degli incontri e delle esposizioni che per molti anni si erano tenute nel vicino palazzo familiare in piazza Ara Coeli<sup>37</sup>. La mecenate aveva coinvolto come direttore il poeta Libero De Libero sviluppando un progetto che andava a colmare il vuoto lasciato dalla Galleria di Roma di Bardi<sup>38</sup>. La mostra inaugurale era affidata a cinquanta disegni di Cagli e presentata da un lucido testo di Massimo Bontempelli *Idea sul disegno* che, quasi a seguire una linea di pensiero mutuata da Giorgio de Chirico fin dal 1921<sup>39</sup>, riportava al «disegno concepito come genere se stante»<sup>40</sup>. In questo primo catalogo era anche chiarito il proposito di non seguire «la consuetudine delle gallerie mercantili» e, di fatto, da quel momento si affidarono i testi critici a scrittori, poeti nonché agli stessi artisti.

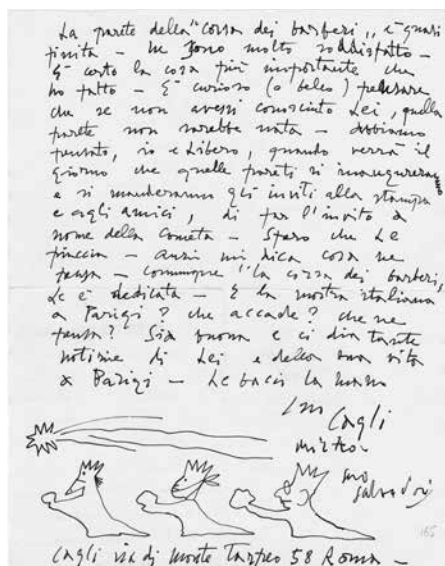


Fig. 4. Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt, 17 maggio 1935, Roma, ACC.

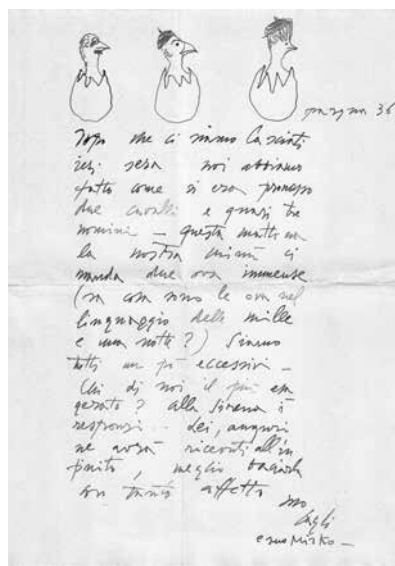


Fig. 5. Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt, Pasqua 1936, Roma, ACC.

Il ruolo effettivo di Cagli all'interno della Galleria è stato più volte oggetto di discussione. Se da una parte la critica non ha mai messo in dubbio l'effettiva direzione di De Libero nella scelta e nel coordinamento, dall'altra si è evidenziato il contributo fondamentale dell'artista all'interno della programmazione. Già nel 1945 Giuliano Briganti aveva scritto di una «strettissima collaborazione»<sup>41</sup> tra Cagli e lo scrittore nel fondare lo spazio, a cui De Libero aveva ribattuto dichiarando che l'ideazione era totalmente della Pecci Blunt e che il ruolo di Cagli era stato enfatizzato da Telesio Interlandi e Giuseppe Pensabene per alimentare una polemica che nascondeva ragioni razziali all'epoca della propaganda antisemita<sup>42</sup>.

Le lettere alla contessa Pecci Blunt – chiamata confidenzialmente Mimì dagli amici – non lasciano invece dubbio sul coinvolgimento dell'artista che le comunicava aggiornamenti sulla programmazione e le esposizioni: «sono tornato a Roma in tempo a sistemare da me l'ultima mostra di questa stagione della cometa»<sup>43</sup> le raccontava in occasione della mostra di Nino Franchina, Renato Guttuso e Lia Pasqualino Noto.

Come nel carteggio con la Della Pergola, anche in quello con la Pecci Blunt vi sono elementi decorativi ai margini del testo scritto, dove l'artista ha realizzato caricature di se stesso e dei sodali del momento raffigurando il gruppo con le fattezze di pulcini o di re magi al seguito di una cometa (figg. 4-5).

Tra i sostenitori dell'operazione svolta dalla contessa c'era Cipriano Efisio



Fig. 6. Corrado Cagli, *La corsa dei barbari*, 1935, Roma, Accademia Nazionale di Danza.

Oppo, che a più riprese recensiva le mostre, e che aveva dato a Cagli uno spazio di rilievo alla Quadriennale di Roma del 1935 di cui era il segretario generale<sup>44</sup>. In quell'occasione Cagli aveva presentato, oltre a quadri di piccole dimensioni in una sala condivisa, quattro pannelli – una *Protasi* e tre *Cronache del tempo* – inseriti nella rotonda progettata da Pietro Aschieri<sup>45</sup>.

Nonostante i giudizi contrastanti sulle opere presentate – era stato accusato tra l'altro di mancanza di «unità stilistica» e di «arido intellettualismo»<sup>46</sup> – gli furono commissionati due affreschi a Castel dei Cesari un edificio che da sede di ristorante di lusso era stato trasformato con un progetto dell'architetto Gaetano Minnucci nella nuova Casa dei Balilla di Roma. Gli interventi coinvolgevano le scale e la biblioteca e in questo secondo ambiente l'artista aveva scelto come tema la *Corsa dei barbari* la storica competizione del carnevale romano dove i cavalli bradi erano lasciati al galoppo lungo via del Corso fino all'attuale piazza Venezia<sup>47</sup> (fig. 6). Cagli con l'aiuto di Mirko e Aldo Salvadori aveva completato la pittura della biblioteca in meno di due mesi presumibilmente dal 6 aprile<sup>48</sup> alla fine della seconda decade di maggio, mentre quella del vano scale era ancora in una fase iniziale. La scena si compone di una sequenza di architetture viste in prospettiva d'angolo illuminate da una luce che arriva da sinistra in relazione alle finestre della biblioteca. Lo spazio rappresentato mantiene parti riconoscibili: sulla destra la piazza con la Colonna di Marco Aurelio con i palazzi Chigi e Wedekind, uno scorcio rarefatto di metafisica memoria, mentre il resto della composizione è un'invenzione dove spicca una cupola di una chiesa fuori scala. L'organizzazione spaziale procede su due piani, uno più ampio per il paesaggio urbano e l'altro compresso che ospita cavalli imbizzarriti e un groviglio di uomini che si spostano verso il drappo bianco del traguardo.

L'artista considerava l'affresco come il più importante realizzato<sup>49</sup> e pensava con De Libero d'inaugurare i lavori spedendo un invito a nome de La Cometa come a sancire il rapporto con la Pecci Blunt, che non aveva esitato ad accettare la proposta tre giorni dopo<sup>50</sup>.

Non è chiaro chi scelse il soggetto delle pitture, ma una testimonianza successiva alla guerra raccontava che Renato Ricci, sottosegretario del Ministero dell'Educazione Nazionale nonché Presidente dell'Opera nazionale Balilla, avesse richiesto un dipinto teso a glorificare la figura dei giovani Balilla che il pittore aveva rifiutato di realizzare<sup>51</sup>. Difficile al momento confermare questa notizia, ma di sicuro Cagli si era indirizzato su un soggetto in onore della Pecci Blunt: «dedicata a Lei, così romana e romana in un senso sottile che va da me a Lei»<sup>52</sup>, le scriverà qualche tempo dopo. Il risultato però doveva aver acceso malumori in Ricci non tanto per il soggetto, che sarà ripreso qualche anno più tardi anche da Orfeo Tamburi al Palazzo del Governatorato di Roma<sup>53</sup>, ma forse per aver preferito nella rappresentazione una Roma papale piuttosto che imperiale. Ricci ne decise così l'immediata distruzione negando all'artista il compenso e la spesa affrontata per la sua realizzazione che era stata anticipata con il denaro del premio vinto dall'artista alla Quadriennale<sup>54</sup>. Il pittore si mostrava determinato a difendere il suo lavoro arrivando a pensare di querelare il «cretino per danni morali (e materiali)»<sup>55</sup>; e pur volendo sembrare agli occhi della contessa non troppo colpito dall'attacco, pochi giorni dopo in una lettera a Ferruccio Ferrazzi appariva molto provato dall'accaduto<sup>56</sup>. Anche Mimì era turbata dalla vicenda confidando a De Libero delle supposizioni sul mancato apprezzamento: «Ma cosa è successo? Perché non è piaciuta? Penso che il soggetto non era abbastanza "attuale" per la mentalità foot ballistica di M. [Mussolini]»<sup>57</sup>.

Cagli era però convinto della qualità dell'affresco e aveva immaginato con l'architetto una finta parete protettiva a camera a canna, trovando in questa soluzione una consolazione morale: «Io penso che è meglio fare della bella pittura che vada poi distrutta che non della brutta pittura che rimanga in piedi. In questo caso poi, voglia Ricci o non voglia, *nascosta non distrutta*»<sup>58</sup>.

In maniera singolare i giornali sembravano ignorare tale avvenimento tanto che nel giugno una breve recensione anonima su «Il Lavoro fascista» dichiarava enfaticamente come l'opera confermasse «ancora una volta le aspirazioni ma anche le possibilità della pittura italiana, nata con il fascismo, intesa alle vaste ed eccitatrici composizioni parietali, che sappiano esprimere il clima spirituale del tempo nostro»<sup>59</sup>. Bisognerà attendere l'autunno per una chiara presa di posizione con un articolo di Roberto Melli, che mettendo a confronto tre diversi episodi, dimostrava le contraddizioni in seno all'arte italiana del tempo. In ordine, il pittore ferrarese ricordava l'interruzione del secondo anno di Pensionato artistico a Pericle Fazzini e Luigi Montanarini per chiudere con la vicenda di Castel dei Cesari che a suo dire poneva problemi di natura artistica e sindacale.

Secondo Melli al momento della commissione il soggetto della pittura doveva essere sicuramente concordato e autorizzato e non frutto dell'iniziativa autonoma dell'artista, semmai l'arbitrio era da parte di chi aveva «cancellato il suo



lavoro dopo avergliene ordinata l'esecuzione»<sup>60</sup> auspicando infine a una tutela maggiore degli artisti: «ma allora era meglio dire prima quali erano le limitazioni, per non far lavorare un artista per nulla»<sup>61</sup>.

Con una cromia diversa ma con alcune analogie d'impianto rispetto alla *Corsa dei barberi*, Cagli proponeva a Milano la *Battaglia di San Martino a Solferino*<sup>62</sup> per la VI Triennale Internazionale inaugurata nel maggio del 1936. In questo caso l'affresco era stato realizzato in pannelli separati dipinti nello studio romano e assemblati poi nella sala delle Priorità Italiche al Palazzo dell'Arte. Questo nuovo passaggio nel capoluogo lombardo divenne una presa di coscienza del suo radicamento nella capitale: «Credo che tornerò presto da questa Milano che mi è casa, ma non mi sarà mai casa come Roma. E presto lascerò gli amici di qui che non amerò mai come quelli di Roma»<sup>63</sup> scriveva alla Pecci Blunt poco dopo il suo arrivo con Mirko per il montaggio del lavoro.

Le vicende precedenti di Castel de' Cesari non avevano però intaccato la sua credibilità, tanto da confermargli una commissione per il palazzo di Giustizia di Milano progettato da Marcello Piacentini. Nella ricostruzione che ne faceva per via epistolare, Cagli raccontava di essersi lasciato alle spalle altri possibili concorrenti, ed era stato preferito per gli affreschi a Carlo Carrà mentre le vetrate erano state affidate a Mario Sironi<sup>64</sup>. Di questi tre artisti l'unico che effettivamente non compare nel sistema decorativo è Cagli<sup>65</sup>. Le ragioni di questa assenza sono ora comprensibili grazie a un testo di *Autopresentazione* scritto dal pittore per ottenere la Guggenheim Fellowship in cui spiegava di non aver potuto realizzare questa commissione in quanto aveva lasciato l'Italia «per motivi di dignità e libertà personale»<sup>66</sup>.

Nel 1936 Mimì era ormai una confidente ma anche un supporto economico come accadde in corrispondenza della sua partecipazione alla XX Biennale di Venezia<sup>67</sup>. Nella percezione dell'artista «il giorno dell'inaugurazione tirava vento contrario a quelli della quadriennale e a quelli della cometa. Cioè era ancora molto improbabile che la Scuola di Roma potesse affermarsi in quel campo ufficiale»<sup>68</sup>. Invece, gli artisti legati alla galleria avevano riscosso un successo inaspettato che aveva portato Cagli a suggerire di mantenere alto il livello delle esposizioni da programmare, consigliando di «creare una stagione della cometa rigida d'impostazione e selezionatissima». Nonostante il buon riscontro l'artista avanzava la richiesta di un aiuto economico spiegandone a la contessa le ragioni: alla base c'era la volontà di tenere il prezzo di mercato delle sue opere e non essere costretto a «svendere i quadri per tirare a campare»<sup>69</sup>, soprattutto agli occhi di Antonio Maraini e di coloro che gravitavano intorno all'esposizione. L'idea era quella di restituire la somma nel giro di pochi mesi attraverso la vendita de *La battaglia di San Martino e Solferino* conscio dell'impatto di questo lavoro che solo pochi giorni più tardi Margherita Sarfatti avrebbe definito «uno dei documenti pittorici di questo nostro tempo»<sup>70</sup>.

Il 1937 vedeva Cagli impegnato in un altro importante ciclo di pannelli per l'atrio del padiglione italiano all'Exposition Internationale des Arts et Techniques di Parigi. Questa commissione era dedicata ai personaggi della storia d'Italia da Romolo a Mussolini a cavallo passando ancora una volta con disinvoltura tra le tematiche di regime. Eppure, sul finire dell'anno, oltre qualche perplessità velata di Maraini<sup>71</sup>, si levavano due voci contrarie che sovrapponevano progressivamente la deriva antisemita ormai palese all'attacco diretto di artisti e gallerie d'arte. Se Interlandi aveva definito i volti rappresentati nell'esecuzione di Parigi come quelli «degli uomini delle caverne o dei minorati psichici»<sup>72</sup>, Pensabene che non aveva nascosto il suo antisemitismo<sup>73</sup> già in occasione della Quadriennale del 1935, sul finire del 1937 aveva come bersaglio diretto il

«gruppo ebraizzante, detto della Cometa; mentre il capo di tale gruppo, cioè l'ebreo, che qualche mese prima, nelle ormai famose tempere del padiglione di Parigi, aveva raffigurato in modo ridicolo e ignominioso il fascismo, viene, in ricompensa, incaricato di un grande affresco nel salone d'onore della Biennale»<sup>74</sup>.

Oggetto degli attacchi di Pensabene era anche l'iniziativa della Pecci Blunt di aprire una succursale a New York con il nome di Comet Art Gallery nel dicembre 1937 per portare l'arte italiana al pubblico americano<sup>75</sup>. La galleria, sebbene avesse un parziale appoggio economico del Ministero della cultura popolare, si ritrovò a fare i conti con un clima inasprito<sup>76</sup> e con diverse pressioni che suggerivano alla Pecci Blunt di non insistere con la scelta di Cagli e soprattutto di Carlo Levi, che compariva due volte nella lista delle esposizioni<sup>77</sup>, portandola alla scelta di chiudere lo spazio nel 1938. È evidente come il percorso precedente di stretta connessione con i contesti ufficiali non aveva messo Cagli al riparo dagli attacchi della propaganda che lo associava a Levi, convinto antifascista, che di lui era amico e che mai si era allineato all'iconografia di regime presente nei grandi cicli del pittore anconetano<sup>78</sup>.

Il percorso irreversibile avviato con la promulgazione delle leggi razziali aveva colpito Cagli come ebreo e come artista innescando un dissidio interno e di rivalutazione del suo intero percorso. Le ultime lettere prese in considerazione in questa sede restituiscono la difficoltà dell'artista dopo la decisione di lasciare l'Italia, nel passaggio che lo aveva condotto prima in Francia e poi in America. Da Parigi, dove si era trasferito nel 1938 sembra esserci una nuova riflessione spirituale e forse un avvicinamento al sentire religioso: «amiamo credere, anche se diamo nomi diversi a Dio e alle cose»<sup>79</sup>, scriveva con speranza alla Della Pergola che nel frattempo si era convertita al cattolicesimo nel maggio precedente<sup>80</sup>. «Sono sereno e nell'animo non ho ombre» dichiarava come segno di un percorso che lo portava a riconciliarsi con il suo passato e con la madre<sup>81</sup>. Il suo lavoro non si era interrotto probabilmente in previsione della personale

alla Galerie des Quatre Chemins trovando comunque consolazione nei pochi libri portati via dall'Italia tra cui una Bibbia e le opere di William Shakespeare<sup>82</sup>. Sul finire del 1939 s'imbarcava per l'America e, nonostante la presenza della sorella Ebe<sup>83</sup>, viveva una profonda solitudine conscio di come «i tempi della guerra e degli odi sono sempre tempi crudeli e dividono le amicizie e gli affetti»<sup>84</sup> decidendo di arruolandosi nell'esercito americano pur continuando ad esporre in diverse occasioni<sup>85</sup>. Sarebbe ritornato in Europa solo con lo sbarco in Normandia combattendo «con addosso l'uniforme di caporale americano, simbolo e parte di cose assai più vaste»<sup>86</sup>, registrando con disegni e drammatici schizzi gli orrori di Buchenwald che aveva visto nella primavera del 1945. Il rientro definitivo dal suo esilio sarebbe avvenuto solo nel 1947, in un'Italia ancora lacerata e avviata a ricostruire la propria identità.

#### APPENDICE

1. 1930, giugno 2 [Umbertide]

BComC, Fondo Della Pergola Bontempelli (FDPB), b. 11. fasc. 32, Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola.

*Lettera con timbro postale Umbertide 2. 6. 30*

Carta intestata ARS UMBRA CARAMICA ARTISTICA UMBERTIDE FORNACE ROMETTI  
Per

Diotima

v. Pompeo Magno 1

Roma

Umbertide, li 2 giugno

Cara [Mela disegnata],

ancora orizzontale? Io casco dalle nuvole. Oramai basta. Se no va a finire che "non ci sono più donne verticali" e sarebbe una cosa immorale. Ieri sono stato a Perugia e ho sentito il discorso di Delcroix. Molto interessante.

A Umbertide la vita è allegra e buffa domenica banda comunale e passeggio. Tutta la domenica passeggio. Le ragazze hanno per lo più una rosa rossa in mano. I ragazzi per lo più gliela domandano. Le ragazze per lo più fanno fare fiaschi. Questo è l'asse centrale intorno a cui si muove la vita della gioventù umbertidese: la rosa rossa. Paese con la rosa in mano. Basta di bontempelleggiare. Quando torna M<sup>87</sup>? Che fa m<sup>88</sup>? Che fa la m? Barbaro<sup>89</sup>?le sfingi paladiniane? Hai notizie di Prieto? Fammi il favore di telefonare all'accademia spagna e scrivermi il suo indirizzo. La buffa Adriana è a Firenze o forse a Venezia. Apposta non telefona più. Per quando arriverà [ill. ] sarò a Roma, Sii verticale. Siilo già.

Stop. Ciao

Corrado

2. 1930, agosto 4, [Umbertide]

BComC, Fondo Della Pergola Bontempelli (FDPB), b. 11. fasc. 32, Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola.

*Lettera con timbro postale Umbertide 4. 8. 30*

*Carta intestata ARS UMBRA CARAMICA ARTISTICA UMBERTIDE FORNACE ROMETTI*

Per

Meletta

Bontempelli

Presso D'Angelantonio<sup>90</sup>

Ortona a mare

Abruzzo

Umbertide li, Quattro agosto

Cara Mela,

oggi sono a Umbertide dopo un buffo viaggio a Todi e Orvieto. A Roma ho visto Mino e Massimo nonché Prieto. (Hai ricevuto la cartolina?) Prieto ha dipinto un quadro molto bello. Ho appuntamento con lui per il tredici a Siena ove staremo tre giorni. Io sto lavorando a quei tremendi affreschi che sarà un bel giorno quando me li sarò levati dai piedi. Preparo anche un quadro "narciso" per la quadriennale. Sai che probabilmente a ottobre la fabbrica espone a Parigi? Prepariamo molto materiale d'avanguardia e poi me ne vado lassù. Sto leggendo "Adria"<sup>91</sup> e per me è un capolavoro e non capisco perché tanti me ne dicano così male. Lavori? Che fai? [...] Serena è a Viareggio sole a Roma Alberto mi scrive da Galatina. Quando vai a Roma? Scrivimi presso Rometti Umbertide. A me, s'intende. Salutami l'Abruzzo.

Ciao ciao

Corrado

E da voi?

3. 1931, agosto 7, [Umbertide]

BComC, Fondo Della Pergola Bontempelli (FDPB), b. 11. fasc. 32, Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola.

*Lettera con timbro postale Umbertide 7. 8. 31*

*Carta intestata ceramiche Rometti/Arumbra/Umbertide (Italia)*

Meletta Bontempelli

Presso d'Angelantonio

Ortona

(Abruzzo)

Umbertide 7 agosto

Cara mela

Come vedi dalla carta commerciale sono ancora a Umbertide. Ma penso già al ritorno. Prieto è, e rimarrà un pezzo a Roma. Ha portato da Parigi dei disegni spettacolosi e importantissimi. Li vedrai per fortuna (perché è notoriamente avaro) mi ha regalato un

Davide Spagnoletto, «*I tempi della guerra e degli odi sono sempre tempi crudeli*»...

album. Ho finito di leggere Lady Roxana di De Foe. Probabilmente lo avrai letto. Altrimenti leggilo che è un libro molto in gamba. Mi son letto anche il Werther nella traduzione di Borghese<sup>92</sup>. Dammi tue notizie e dimmi fino a quando stai dai Dà.

L'altro ieri me ne sono andato ad Assisi e siccome ero solo, dopo aver visto Giotto e Lorenzetti ho mangiato e sono tornato a piedi a Santa Maria degli angeli. Ho fatto una sosta al convento di san Damiano ove un frate incipriato e odoroso di acqua di colonia m'ha divertito molto coi suoi discorsi e buffo modo di ciceronare. Dovevo andare anche a Perugia ma fa troppo caldo.

Allora buon lavoro e ciao.

Corrado

Saluta Olga [ill. ]

Mino e Dà

4. 1933, luglio 3, [Milano]

BComC, Fondo Della Pergola Bontempelli (FDPB), b. 11. fasc. 32, Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola.

Lettera con timbro postale Milano 4. 7. 33

Meletta Bontempelli

Via Pompeo Magno 1

Roma

Milano 3 luglio

Cara Meletta. dove sei e che fai? Sei già partita per l'Abruzzo? Scrivimi presto in via Imbonati 17 Milano. Starò lì ancora una settimana. Passo un periodo molto bello e ora che è partito Martini non vedo nessuno. Vita strana in una via chiusa come un fondo di sacco dove c'è una fabbrica di gabbie di uccelli, una torneria in legno un deposito di camion, una fonderia di metalli, molte tettoie, il sole e alcune nuvole.

L'altro ieri ho fatto un curioso viaggio in Liguria con Mirko scultore, l'amico con cui vivo in via Imbonati. Siamo andati con un camion e per avere il permesso di accompagnare il guidatore ci siamo vestiti con le tute e abbiamo detto alla milizia che eravamo i facchini. Abbiamo portato statue di Martini a Vado, dopo Savona.

Siamo passati per molte città, a Pavia, a Voghera, a Genova, a Savona. Poi un gran banchetto. Nel cortile della casa di Martini statue ultime e non ancora terminate, grevi come i prigionieri di Michelangelo e colme di mistero. Dopo il banchetto abbiamo calato le statue di terracotta giù dal camion. Martini mi ha regalato una balla di paglia. Ne ho riempito il fondo del camion. Siamo partiti alle 10 di sera siamo arrivati alle 8 della mattina a Milano. Eravamo coperti da una mantellina da soldati, raccolti dentro la paglia perché la notte era fredda. E sopra la testa correva un cielo estivo e milioni di stelle. Alle cinque un orizzonte colava a picco in senso verticale precipitando le nuvole gialle e rosa in un cielo grigio e freddo. la mattina l'ingresso a Milano è stato bruttissimo. Noi dal fondo del camion non potevamo essere visti dalla strada, ma le serve che aprivano le imposte e battevano i tappeti si incantavano a guardare simili addormentati ambulanti. E poi i tram che ci passavano vicini ci mettevano soggezione perché la gente guardava dentro. Mi sono seppellito nella paglia.

Ora voglio sapere dove stai e che fai.

Ciao ciao  
Tuo Corrado

5. 1938, dicembre 8, [Parigi]

BComC, Fondo Della Pergola Bontempelli (FDPB), b. 11. fasc. 32, Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola.

Lettera con timbro postale Paris 8. XII. 38

*Busta e carta intestata Hotel La Bourdorrains III, Avenue Bourdorrains Paris*

Alla signora

Meletta Bontempelli

Via Pompeo Magno 1

Italie

Roma

Mia cara Meletta

Io ti sono tanto grato della tua lettera e ti ho sentito tanto vicino e infine tanto d'accordo con te anche se amiamo credere, dando nomi diversi a Dio e alle cose.

Credo sia al di fuori di noi ogni possibilità di polemica intorno a Dio al quale tanto profondamente credo, da non avere alcuna disputa intorno al Suo nome. Io vivo ora come chi desidera non essergli ingrato. Vedi come ora noi siamo stati colpiti. Ci ha percosso, e ognuno di noi sembra che diventi migliore. La ragione di quanto è accaduto è in questo. Prima ci si perdeva ora ritroviamo noi stessi. Infatti vivo a mio modo contento. E sono sereno. E nell'animo non ho ombre, non ho sospetti e non ho odio. Voi che amo abitate la mia mente. Così non sono mai solo. Voi che siete i miei cari siete sempre con me. E sono felice quando penso che tutte le mie fatiche ora sono tese a uno scopo: quello di riportare mia madre sul suo giusto livello. In tanto dubbio mi ha fatto un grande regalo facendomi mettere al mondo da quella donna. Ora appare chiaramente cosa noi cinque le dobbiamo: tutto. E sono talmente preso d'ammirazione per lei per la semplicità del suo modo di dare a me, a noi, calore e movimento, che, come se fossimo seduti sul canapè della tua stanza, non posso non parlarti della cosa che più sento in questo momento. Cara, scrivimi presto

Tuo Corrado

6. 1939, marzo 30, [Parigi]

BComC, Fondo Della Pergola Bontempelli (FDPB), b. 11. fasc. 32, Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola.

Lettera con timbro postale Paris 30. 3. 39; Roma I. IV. 39

*Busta e carta intestata Hotel La Bourdorrains III, Avenue Bourdorrains Paris*

Signora Meletta Bontempelli

Via Pompeo Magno 1

Italie Roma

Mia cara Meletta, mamma mi scrive chiedendo se ho ricevuto il Pitagora e la lettera tua per la mia festa. Avevo ricevuto il libro e dopo tre o quattro giorni ti ho scritto per ringraziarti e per darti qualche notizia e questa lettera si è perduta evidentemente. Ma che tu sappia che non avevo dimenticato di rispondere alle tue care parole. E il Pitagora non l'avevo. Non ho portato via con me nessun libro salvo una divina commedia, una bibbia, le opere di Shakespeare un libro di Massimo. Ho passato e sto passando ancora un periodo felice di lavoro, nonostante tutto.

Davide Spagnoletto, «*I tempi della guerra e degli odi sono sempre tempi crudeli*»...

E semino e raccolgo. Scrivimi e raccontami della vostra vita se vedi spesso i miei e chi vedi. Vorrei avere notizie della Mina che da qualche tempo non scrive. E sapere di Mino. Da Massimo ricevo normalmente notizie. Ti abbraccio con tanto affetto il tuo

Corrado

7. 1939, novembre 29, [Baltimore]

BComC, Fondo Della Pergola Bontempelli (FDPB), b. 11. fasc. 32, Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola.

*Lettera con timbro postale BALTIMORE NOV. 29. 1939*

Baltimora 30 novembre

Mia carissima Meletta

Grazie della tua cara lettera anche Ebe l'ha gradita tanto. Io non credo che la vita andrà sempre così e che la nostra esistenza sia entrata in un giro definitivo. E ci rivedremo non ne dubito, non tanto tardi. I tempi della guerra e degli odi sono sempre tempi crudeli e dividono le amicizie e gli affetti. Ma anche loro si consumano e passano, come gli altri tempi. Io mi ero creato, dove stavo, e negli ultimi mesi anche quel mondo si è sfaldato come un [ill. ] di sabbia ora c'è molto vuoto è c'è molta solitudine. Eppure non esito a riprendere la vita con leggerezza e ancora non sono così stanco da poter dubitare che verrà il giorno che di tutte le trame di un'esistenza si potrà trarre una coperta sotto la quale dormire. Ero stanco, quando sono arrivato, ma mi vado rimontando e a questo mi giova certo l'avere Ebe con me, e solo a mezz'ora di strada.

E i vuoti, i tanti vuoti che ci sono, tutti incolmabili, e che si fanno sentire quanto è più grande la distanza, non saranno mai rimpiazzati da nulla se non dalla paura della propria voce. E per questo dirigo la mia fede verso il ritrovamento di quelle antiche figure che quei vuoti popolavano, a meno che il mio non sia destino da esilio.

Se fosse così, non vorrei ribellarmi ai disegni di Dio, ma non saprei considerare la cosa molto certa. Né so se le mie storie potrò raccontarle a te proprio su quel balcone che da sul fiume, ma sia pure altrove questo accadrà, non tanto tardi che non se ne possa sufficientemente felici. Scrivimi di te e raccontami di Mino e di Massimo. Da Massimo è tanto che non ricevo nulla e lui non dovrebbe fare così con me. Ti auguro ogni bene  
Ti abbraccio forte

Tuo Corrado

144 West Lanvale str. Baltimore Md  
U. S. A.

8. 1935, maggio 17, [Roma]

ACCR, Corrispondenza. Anna Laetitia Pecci Blunt<sup>93</sup>, Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt

Alla Contessa Anna Letizia Pecci-Blunt  
Rue de Babylone 32  
(Francia) Paris

Roma 17 maggio 35

Carissima

Ma è impossibile dimenticarla! Piuttosto, da quando lei è partita accadono guai a tutto andare. Mirko sta male, e quel gonfiore che aveva è aumentato e non si capisce che sia. Domani si farà una lastra radiografica. Vedremo. Le darò notizie.

La mostra di Janni è andata bene<sup>94</sup>. Bella inaugurazione e la duchessa di Cesarò<sup>95</sup> si è prodigata e glie ne siamo stati tutti molto grati. Ma per noi Mimì Pecci non trova sostituti. La mostra di Janni è molto bella. Io stesso mi sono stupito del bel senso che quei quadri danno nella "cometa". Dubitavo risultasse una mostra po' fiacca. Invece mi sono ingannato. È molto sostenuta di "tono". La cometa ha piazzato bene Janni.

La parete della "corsa dei barberi" è quasi finita. Io sono molto soddisfatto. È certo la cosa più importante che ho fatto. È curioso (o bello) pensare che se non avessi conosciuto Lei, quella parete non sarebbe nata. Abbiamo pensato, io e Libero, quando verrà il giorno che quelle pareti si inaugureranno e si manderanno gli inviti alla stampa e agli amici, di fare l'invito a nome della Cometa. Spero che Le piaccia. Anzi mi dica cosa ne pensa. Comunque "La corsa dei barberi" Le è dedicata. E la mostra italiana a Parigi<sup>96</sup>? Che accade? Che ne pensa? Sia buona e ci dia tante notizie di Lei e della sua vita a Parigi. Le bacio la mano

Suo Cagli  
Mirko  
Suo Salvadori

Cagli via di Monte Tarpeo 58 Roma

9. 1935, giugno 11, [Roma]

ACCR, *Corrispondenza*. Anna Laetitia Pecci Blunt, Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt<sup>97</sup>

*Lettera con timbro postale Roma 11. 6. 35 Paris 12. VI. 35*

Alla Contessa Anna Laetitia Pecci-Blunt

Rue de Babylone 32

Francia Paris

Sped. Corrado Cagli

Via di monte tarpeo 58

(Italia) Roma

Roma 11 giugno

Carissima. Ho visto su un giornale francese un articolo che la riguardava, così mi sono ricordato che la mia pigrizia, come quella di tutti i nostri amici, verso di Lei non è scusabile. È triste che Lei sia così lontana e non sappia trovare la via del ritorno. Con Nina di Cesarò abbiamo ormai un caro rapporto. E ogni volta che ci si vede parliamo a lungo di Lei. Questa sua amica ha un'anima molto sottile. Quando io sono partito da Roma per andare a Venezia a sorvegliare i miei mosaici<sup>98</sup> che stanno facendo lassù, Mirko si è aggravato del suo male e la duchessa di Cesarò se ne è preoccupata attivamente e con una grazia straordinaria. Questa è la coda della cometa. Da quando la nostra cometa se l'è squagliata a Parigi (cosa malfattissima) a noi va tutto in malora. E non mi sembra il caso di non essere superstitiosi. Lei sa che la parete della corsa dei barberi era venuta in modo inatteso. È una cosa che taglia la testa a qualunque toro, tranne quella di Renato R.<sup>99</sup> Nel



Davide Spagnoletto, «*I tempi della guerra e degli odi sono sempre tempi crudeli*»...

farla ho tanto pensato a Mimì Pecci e è un vero peccato per me che Lei non vedrà una cosa così dedicata a Lei, così romana e romana in un senso sottile che va da me a Lei. Mi è stato proibito di finirla e resterà un po' incompleta. Io la nascondo con un finto muro a camera a canna così se la gusteranno fra un secolo. Ma non ci lasci così senza notizie, o ci dovremo persuadere che le comete sono con la coda lì ma senza testa. Noi la aspettiamo e le vogliamo un gran bene. Le bacio la mano.

Il suo cagli

Via di monte tarpeo 58 Roma

Presto le scrivo. Saluti carissimi.

Mirko

10. 1935, giugno 12, [Roma]

ACCR, *Corrispondenza*. Anna Laetitia Pecci Blunt, Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt

Senza busta (ma 1935)

Roma 12 giugno

Carissima, le avevo appena spedito la mia ultima lettera quando ho ricevuto le sue care parole. Ho provveduto oggi a far fotografare la parete dei "barberi" l'altra era appena cominciata e va distrutta. La corsa dei barberi, ho deciso con l'architetto, di nasconderla dietro un finto muro, come mi pare di averle scritto. Forse, Lei ha creduto dalla lettera di Libero, che la situazione fosse anche peggiore, ma Libero quando ha avuto la notizia vedeva il mondo nero. Certo che non è rosa. Quel Ricci si crede anche in diritto di non pagare la parete, dopo che io ho speso per quel lavoro tutto quello che ho avuto dalla quadriennale.

Così mi trovo in condizioni talmente disastrose da che dovrò finire col querelare quel cretino per danni morali (e materiali) Lei, ha uno spirito troppo sottile per pensare che io mi sia preso un patema d'animo per la vicenda da un punto di vista morale. Io penso che è meglio fare della bella pittura che vada poi distrutta che non della brutta pittura che rimanga in piedi. In questo caso poi, voglia Ricci o non voglia, *nascosta non distrutta*. L'unica cosa seccante è che debba ricorrere al codice per ottenere quel che mi spetta e che mi serve per andare a riposare, ora che sono stanco. Mirko è ormai quasi guarito, ma ancora ieri ha subito un piccolo taglio. Nonostante tutto Mirko ha lavorato molto bene in questo periodo. Arriva gente a studio e dovrò smettere di stare un poco con lei. Grazie di esserci sempre così vicina (non ne perda l'abitudine)

Con gratitudine e affetto

Le bacio la mano il suo Cagli

Speriamo ancora! Dino

Saluti Mirko

[ill. ] de Libero

[altre firme ill. ]

11. 1935, settembre 5, [Roma]

ACCR, *Corrispondenza*. Anna Laetitia Pecci Blunt, Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt

*Lettera con timbro postale Roma 5. IX. 35; Marlia Lucca 6. 9. 35*

Alla contessa Mimì Pecci-Blunt

Villa reale

Marlia

(Lucca)

4 settembre 35 XIII

Roma

Cara amica

mi vergogno molto di non averle scritto per tanto tempo. Ma questa ultima estate è stata così maledettamente ricca di ogni sorta di guai che è passata volando e lasciandomi molto stonato. e speriamo che l'epoca di iella sia finita. Ho lavorato molto, tuttavia, e sono ansioso di farle vedere i miei ultimi quadri. Lei mi perdoni se non le risposi quando ebbi le fotografie fatte a [ill] ormai lo saprà a memoria che Mirko Libero e io le vogliamo bene e non farà più caso ai nostri silenzi apparenti.

Dall'affetto che avevo per lei mi era venuta la corsa mi era nata la corsa dei barberi. Spero che sia un sufficiente suggello alla predilezione che noi abbiamo per la sua cara amicizia. Ci dia notizie e venga presto. Siamo ansiosi di rivederla

Suo Cagli

Suo Mirko

12. 1935, s. d., [Roma]

ACCR, *Corrispondenza. Anna Laetitia Pecci Blunt*, Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt

*Lettera con busta s. d (ma fine 1935)*

Alla contessa Pecci-Blunt

Piazza Ara Coeli

Io sono arrabbiatissimo con Mimì

Libero

Cara Mimì

Non le scrissi a Parigi perché penso che ormai starà tornando a Roma. Quanto ha tardato! È tanto che noi la aspettiamo. Prima di tutto perché abbiamo nostalgia di Lei (le abbiamo preparato un bracciale con la cometa e i re magi su modello di Mirco) e poi perché non possiamo decidere le cose della cometa se lei non torna.

Venga presto. Appena arriva La prego di ci mandi a chiamare perché teniamo Martini<sup>100</sup> in sospenso con la data. E non possiamo agire in modo così incerto con Martini. L'apertura della mostra di Martini dipende dall'apertura della mostra di Mirko. I lavori di Mirko sono molto belli. Sono già pronti ma non dobbiamo e non vogliamo inaugurare se non torna Mimì.

Venga presto le bacio la mano

Cagli

13. 1936, marzo 6, [Milano]

ACCR, *Corrispondenza. Anna Laetitia Pecci Blunt*, Cartolina di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt, 6 marzo 1936

Davide Spagnoletto, «*I tempi della guerra e degli odi sono sempre tempi crudeli*»...

Alla contessa Anna Laetitia Pecci Blunt  
Piazza Ara Coeli 3  
Roma

Cara Mimì. Le mando un saluto frettoloso e poi le scriverò a lungo. ma gli amici di Milano vogliono, questa sera stessa, mandarle saluti. Le bacio la mano suo Cagli  
Con devoti saluti Aldo Savadori  
Guttuso  
Tomea<sup>101</sup>

14. 1936, marzo 10, [Milano]  
ACCR, *Corrispondenza*. Anna Laetitia Pecci Blunt, Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt

*Lettera con timbro postale Milano 10. 3. 36*  
Alla contessa Anna Laetitia Pecci-Blunt  
Piazza Ara Coeli 3  
Roma

10 marzo 1936

Cara Mimì,

credo che tornerò presto da questa Milano che mi è casa, ma non mi sarà mai casa come Roma. E presto lascerò gli amici di qui che non amerò mai come quelli di Roma. E lei sa cara Mimì che ognuno di noi ha pochi amici. Mi ricordo di lei continuamente, e non è peccato essere lontani, se questo mi renderà più contento il ritorno. Per me sarà una festa stare di nuovo insieme. Io tornerò riposato da luoghi che mi erano cari ai luoghi ove oggi scivolano le ore più preziose. E lei non si dimentichi e mi aspetti. Io tornerò prestissimo ansioso di rivederla.  
Le bacio la mano

Cagli

Presso Salvadori via Rugabella 3 Milano

15. 1936, Pasqua  
ACCR, *Corrispondenza*. Anna Laetitia Pecci Blunt, Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt

*Lettera senza busta*

Pasqua 36

Dopo che ci siano lasciati ieri sera noi abbiamo fatto come si era promesso due cavalli e quasi tre uomini. Questa mattina la nostra Mimì ci manda due ova immense (sa cosa sono le ova nel linguaggio delle mille e una notte?) siamo tutti un po' eccessivi. Chi di noi il più esagerato? Alla sirena i responsi. Lei, auguri ne avrà ricevuti all'infinito, meglio baciarla con tanto affetto  
Suo Cagli  
E suo Mirko

16. 1936, giugno 18, [Roma]

ACCR, *Corrispondenza*. Anna Laetitia Pecci Blunt, Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt

*Lettera con busta s. d. (ma 1936)*

Alla contessa Anna Laetitia Pecci-Blunt

Roma 18 giugno

Mia carissima mimì

Finalmente i viaggi per la biennale e per la triennale sono finiti e io sono tornato a Roma in tempo a sistemare da me l'ultima mostra di questa stagione della cometa. Così la cometa si chiude con un fatto armonico e mentre si chiude allude a nuove aperture. La mostra dei ragazzi è molto buona. Se fino a oggi non le ho scritto, è perché non posso scrivere a mimì due righe di saluti. A Mimì ho tante cose da dire. Presa la penna in mano so che debbo scrivere un romanzo, e mi ci di buon animo per illudermi della sua compagnia. E del telegramma che ho avuto a Milano, grazie. Le cose della pittura sono andate così: a Milano ho avuto un successo senza discussione. Forse Lei ricorda che Piacentini aspettava Sironi me e Carrà per gli incarichi del Palazzo di giustizia di Milano. Carrà è stato escluso, a Sironi daranno le vetrate e io farò gli affreschi. Sironi e Carrà si sono presentati bene ma le confesso obbiettivamente che la battaglia di S. Martino era di molte classi superiore alle loro opere. Gli altri: Casorati, Saliotti etcetera non erano avversari temibili. E come stampa ho avuto il massimo che potevo aspettarmi, perché Oppo parlerà in un saggio a parte di questa sola pittura. Va da se che la mia vera soddisfazione la ho quando accontento Libero Mimì e Mirco e pochissimi altri. Intanto le mando a parte le fotografie che ho fatto fare. E ora passo a un altro argomento: La biennale.

Alla biennale, appena arrivati, il giorno dell'inaugurazione tirava vento contrario a quelli della quadriennale e a quelli della cometa. Cioè era ancora molto improbabile che la Scuola di Roma potesse affermarsi in quel campo ufficiale, poiché i "pompieri" erano fortissimi spalleggiati dai grossi calibri della stampa italiana. Mi esprimo così perché è stata una vera e propria battaglia, e noi ne siamo usciti vittoriosi e con un successo nettissimo e se io le scrivo soltanto oggi è perché volevo poterle scrivere buone notizie e oggi sono contentissimo di potargliele dare. Con l'esperienza di questa biennale mi sono accorto che la nostra cometa sta assolvendo un compito importantissimo e gode ormai di un sicuro prestigio se c'è chi ha scritto "si è fatto di più con poco denaro alla cometa che alla biennale con tanti milioni" e purtroppo per loro è vero. Mirko ha avuto alla biennale un grande successo ed era il migliore scultor in assoluto. I gruppi di quadri di Ziveri, di Janni, di Capogrossi, di Mafai, di Afro e degli altri nostri amici erano i più importanti invii alla biennale. Quest'altranno (sic) tutti saranno preparati e noi dovremmo creare una stagione della cometa rigida d'impostazione e selezionatissima. Credo che a Lei e a Libero, che hanno fatto tanto, debbano far piacere. Ieri ho riabbracciato Libero dopo tanto tempo, è stato un gran peccato non trovare Lei a Roma, Mimì. Tanto più che ci siamo lasciati con quei malumori sospesi e questo mi ha lasciato vivo il desiderio di passare calme e lunghe serate insieme. Spero che questo potrà accadere presto. Mirco ha avuto altre buone notizie e la cosa del monumento a Intra procede e darà a Mirco la tranquillità del lavoro per un lungo periodo. Io riprenderò presto a lavorare e per il momento non penso di lasciare Roma. Così io e Mirco siamo separati da un periodo di grandi lavori da un gruppo di mesi. Credo che tra qualche mese io andrò a Milano per il palazzo di Giustizia e lui inizierà i bronzi per Intra. A Lei chiedo un favore: di volermi accordare un prestito di quindicimila lire perché io possa liquidare alcune questioni e possa superare

Davide Spagnoletto, «*I tempi della guerra e degli odi sono sempre tempi crudeli*»...

riposandomi e senza odiosi pensieri i mesi dell'estate Lei potrebbe accordarmi questo prestito per un periodo breve: di quattro o sei mesi. Nel frattempo può accadere che io venda la parete della triennale e la potrei reintegrare. Comunque lei sa su quali cifre s'aggirano i lavori monumentali, e in una simile aspettativa mi sembrerebbe inutile e dannoso dover svendere i quadri per "tirare a campare" mi perdoni Mimì se le chiedo un favore di questo genere, ma non le sembrerà ingiusto che io mantenga i miei quadri di fronte a Maraini e li lasci scadere con Lei, che è una dilettissima amica e comprensiva. Libero l'ho trovato abbastanza bene e so che in questo periodo ha lavorato e ho visto con molta tenerezza uscire la nuova edizione di "solstizio" so che potrà far uscire quando vorrà i proverbi. Nel prossimo numero dell' "Italia letteraria" uscirà un articolo importante sulla ristampa di solstizio. Dei nostri amici ho visto soltanto Bontempelli e Oppo. Quell'ambiente più superficiale di signore l'ho perso di vista. Le botteghe oscure non danno segno di vita. Dopo la sua partenza, Mimì, nessuno si è fatto più vivo. So che le botteghe oscure si lamentano in giro di essere state combattute dalla cometa. Così si fa la storia. E non so altro. Cara Mimì, quando ritorna in Italia? Io verò certo a salutarla a Marlia al mio arrivo, se lei ancora vorrà. L'altro ieri ho visto uscire Viviana<sup>102</sup> la piccola dal mio portone. Non me l'aspettavo. Non sapevo che fosse a Roma. È stato come sentire un certo profumo di Mimì. Mi [ha] fatto molta tenerezza. Ritorni presto in Italia e non stia così a lungo lontana dagli amici. Desidero vivamente il suo ritorno. La abbraccio con tanta amicizia e devotamente le bacio la mano.

Suo amico

Cagli

Corrado Cagli via di Monte Tarpeo 58 Roma

17. 1936, luglio 10, [Roma]

ACCR, *Corrispondenza*. Anna Laetitia Pecci Blunt, Foglio dattiloscritto con firma autografa di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt

*Foglio dattiloscritto con firma autografa*

ROMA 10 luglio 1936

Ricevo dalla contessa PECCI BLUNT la somma di 15, 000 (quindicimila) lire a titolo di prestito da restituirmi non più tardi del 31 Dicembre 1936.

Corrado Cagli

18. 1936, luglio 17, [Roma]

ACCR, *Corrispondenza*. Anna Laetitia Pecci Blunt, Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt, 17 luglio 1936

*Lettera con timbro postale Roma 17. VII. 36*

Alla contessa Anna Laetitia Pecci-Blunt

Villa Reale di Marlia (Lucca)

Mia cara Mimì. Sono andato giù verso Fondi e Sperlonga, i paesi di Libero, e poi sono andato con Mirco a Napoli e il viaggio era bello. Quando sono tornato a Roma ho trovato ~~ho trovato~~ la favola della scimmia e della giraffa risolta da Lei<sup>103</sup>. Ma libero mi ha detto che Mimì era andata nella Francia meridionale. E io non sapevo più dove scrivere perché lei potesse avere subito una riga da me. Ero molto contento, anzi sono molto contento, e per molte ragioni. Quei biglietti da mille mi hanno tolto subito molte seccature delle quali non volevo occuparmi, e questo è già un fatto piacevole ma non è straordinario.

Quello che è straordinario è che Lei avrà certo superato delle difficoltà per farcele avere e questo è ancora un segno per me della sua amicizia. Questa che mi è già tanto cara, e basterebbe, mi porta persino fortuna, perché subito intorno si sono mosse molte cose, e Mirko pare dovrà lavorare anche per Piacentini a Torino e avrà subito un anticipo, a garanzia del sicuro lavoro. E io sotto l'auspicio favorevole dell'improvvisa quiete e dei continui sentimenti affettuosi che da me portano verso di Lei ho ripreso il lavoro (non avevo più toccato un pennello dopo la battaglia di S. Martino) e ho dipinto un "Orfeo" e questo quadro sia molto superiore a quelli che ho fatto finora, è naturalmente dedicato a Lei, e ce l'ho scritto nel dorso perché a Lei pensavo quando lo dipingevo e da Lei mi veniva quella euforia che mi ha consentito di realizzarlo. Poi le debbo raccontare tante cose, ma sarà meglio che la smetta se non voglio scrivere duecento pagine, ma dal momento che ho un desiderio vivissimo di rivederla mi dica dove e quando (ma presto) mi scriva subito e mi dia un appuntamento, anche se non andasse direttamente a Marlia che da Marlia nuovamente si muovesse non preferisco agli amici i paesi, così non preferisco a Mimì la toscana. È ci possiamo trovare dove Lei vorrà. Arrivederci cara Mimì

La abbraccio con tanto affetto  
Suo Corrado

Grazie della cartolina. le mando il mio saluto più affettuoso e il bentornata tante cose belle e carine Mirko.

19. 1936, agosto 14, [Lucca]  
ACCR, *Corrispondenza*. Anna Laetitia Pecci Blunt, Cartolina di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt

*Cartolina con timbro postale Forte dei Marmi – Lucca 14. 8. 36*  
Alla contessa Anna Laetitia Pecci-Blunt  
Villa Reale di Marlia (Lucca)

Cara Mimì. Mirco e io siamo al forte dei Marmi alla pensione Flora. Mi dia sue notizie che ne manco da molto tempo. Oggi arriverà anche Bontempelli. Si sta bene. Auguri e tante cose affettuose dal suo Cagli  
Saluti affettuosi da Mirko

20. 1937, luglio 31, [Roma]  
ACCR, *Corrispondenza*. Anna Laetitia Pecci Blunt, Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt, 31 luglio 1937

*Lettera con timbro postale Roma 31. 7. 37*  
Alla contessa Anna Laetitia Pecci-Blunt  
Villa Reale di Marlia Lucca

(Cara cattiva Mimì che è passata da Roma e non si è fatta vedere da me. Perché?)  
Cara Mimì ho scritto ora una lettera a Cecil ove la prego di rinnovarmi il favore che mi fece l'altr'anno.  
Se ce ne fosse bisogno mi ci metta una buona parola. Grazie. Libero mi ha detto che ha scritto oggi e che a Marlia si trova bene. Si riposi, Mimì!  
Le bacio la mano il suo

Corrado

Davide Spagnoletto, «*I tempi della guerra e degli odi sono sempre tempi crudeli*»...

21. 1941, dicembre 31, [Oakland]

ACCR, *Corrispondenza. Anna Laetitia Pecci Blunt*, Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt

*Lettera senza busta*

Oakland 31 dicembre 1941

Mia cara Mimì, le accludo Libero e le auguro di cuore buon anno, I miei auguri più affettuosi a Cecil, Viviana, Dino<sup>104</sup>.

Le mie notizie: esposizione al De Young di San Francisco. Saranno due saloni. Uno conterrà quei quarantasei pezzi di pittura di quel lavoro che ho fatto a San Luis Obispo. L'altro salone sarà dedicato a settanta disegni che ho fatto di vita militare. S'inaugurerà il 1° febbraio io non sarò là per l'inaugurazione. Il 1o febbraio partirò per la guerra.

Mi faccia avere sue notizie, cara Mimì, durante questo mese Dopo sarà più difficile. Può anche darsi ch'io rimanga in California, ma finora il 25% dei miei compagni è in rotta per le Filippine e l'altre basi del Pacifico.

Infiniti auguri Mimì

Dal suo Corrado

Cagli

6406 BENVENUE AVE. Oakland Calif.

## Note

<sup>1</sup> Davide Spagnoletto, dottorando in Storia, territorio e patrimonio culturale curriculum studi storico-artistici presso l'Università Roma Tre, e-mail: davide.spagnoletto@uniroma3.it. Per i preziosi consigli in fase di stesura si ringraziano la professoressa Laura Iamurri e il dott. Giuseppe Briguglio per aver agevolato la ricerca nei materiali dell'Archivio Corrado Cagli.

<sup>2</sup> Gli anni del soggiorno americano sono ricostruiti con ampia documentazione nel recente BEDARIDA 2018.

<sup>3</sup> *Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola* del 30 novembre 1939 (Doc. 7).

<sup>4</sup> Le lettere e cartoline indirizzate alla contessa e trascritte nell'appendice completano le cinque (tra il 1936 e il 1938) riportate in BENZI 2006 e quella resa nota in SIMONCELLI 2020 pubblicata quando il presente contributo era in fase di stesura avanzata.

<sup>5</sup> Amelia Della Pergola (Ancona 1886-Roma 1977) era la sorella di Ada, madre di Cagli e sposò nel 1909 Massimo Bontempelli da cui ebbe due figli: Fiammetta scomparsa prematuramente e Massimo (Mino).

<sup>6</sup> Cfr. BENZI 2006, pp. 19-21.

<sup>7</sup> SABATELLO 1933: «Sono scene di vita nei campi, nelle officine, nelle palestre; plastiche sincere e sentite».

<sup>8</sup> *Ibidem*.

<sup>9</sup> In un'intervista raccontò: «diciassettenne guadagnai settemila lire dipingendo parecchi metri quadri in una palestra (tempera all'uovo). Era una grossa cifra...» in VINCENTI 1972. A favore di questa lettura si veda MORI 2006.

<sup>10</sup> CAGLI 1933.

<sup>11</sup> Biblioteca comunale di Como, d'ora in poi BComC, *Fondo Della Pergola Bontempelli (FDPB)*, b. 17, fasc. 4. Il fondo è costituito dalla donazione di Amelia Della Pergola effettuata tra il 1965 e il 1969. Attraverso le carte, la Della Pergola voleva far conoscere il lavoro intellettuale di Massimo Bontempelli. Un vincolo posto dalla stessa ha permesso di

aprire il materiale solo agli inizi degli anni Duemila e l'inventariazione è stata completata nel 2016. Alcune lettere tra la Della Pergola e Bontempelli sono pubblicate in CIGLIANA 2005; LIDANO, MILANI 2018; SPAGNOLETTI 2019. Nel fondo sono presenti anche alcune cartoline inviate da Cagli e non trascritte nell'appendice.

<sup>12</sup> Vi resterà almeno fino all'estate del 1931. Cfr. Doc. 3.

<sup>13</sup> Sulla produzione di Cagli alla Rometti si veda CAGLI E LEONCILLO 1986.

<sup>14</sup> *Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola* del 4 agosto 1930 (Doc. 2).

<sup>15</sup> Alla II Mostra del Sindacato laziale fascista di belle arti presenta nella sala del gruppo futurista *Vasaio*.

<sup>16</sup> BENZI 2006, p. 22.

<sup>17</sup> DOTTORI 1933.

<sup>18</sup> Così era affettuosamente chiamata Amelia prima da Bontempelli e poi dagli amici.

<sup>19</sup> *Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola* del 2 giugno 1930 (Doc. 1). Cagli si era recato a Perugia il giorno precedente che coincideva con l'inaugurazione del monumento ai caduti di guerra e per la causa fascista realizzato da Aroldo Bellini nella chiesa di S. Ercolano. Il discorso dell'onorevole Delcroix è riportato per esteso insieme alla cronaca della cerimonia in *L'esaltazione del Re*, p. 2.

<sup>20</sup> SABATELLO 1933.

<sup>21</sup> BENZI 2006 p. 22. Sto (pseudonimo di Sergio Tofano) che aveva tra l'altro illustrato per Bontempelli *Siepe a nordovest* nel 1919 e *La scacchiera davanti allo specchio* nel 1922.

<sup>22</sup> CRISPOLTI 1985, pp. 18-19

<sup>23</sup> *Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola* del 4 agosto 1930 (Doc. 2).

<sup>24</sup> *Ivi*. Prieto fu *Pensionado* all'Accademia di Spagna tra il 1928 e il 1933.

<sup>25</sup> Gli anni romani di Prieto, con la menzione del suo soggiorno a Siena, sono ricostruiti in IAMURRI 2005.



<sup>26</sup> Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola del 7 agosto 1931 (Doc. 3).

<sup>27</sup> Di Giacomo era il presidente della Confederazione nazionale dei sindacati fascisti Professionisti ed Artisti.

<sup>28</sup> Lettera di Giacomo Di Giacomo ad Antonio Maraini del 3 aprile 1930. Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, Fondo Antonio Maraini, 1930 raccomandazioni.

<sup>29</sup> Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola del 4 agosto 1930 (Doc. 2).

<sup>30</sup> Nel dicembre 1933 presso la Galleria Jacques Bonjean di Parigi.

<sup>31</sup> Ancora nel marzo del 1934 Cagli spediva alla Della Pergola una cartolina dallo studio dello scultore a Milano, in via Imbonati 17, firmata anche da Mirko e Martini. (BComC, Fondo Della Pergola Bontempelli-FDPB, b. 17, fasc. 32).

<sup>32</sup> Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola, 4 luglio 1933 (Doc. 4).

<sup>33</sup> I due volumi sono conservati nell'Archivio Corrado Cagli di Roma, d'ora in poi ACCR.

<sup>34</sup> Infatti, in quella del pittore-calciatore lombardo è scritto: «A Sclavi, "cor cordium"/ Diotima/Roma, dicembre '34».

<sup>35</sup> CAGLI 1935, p. 42.

<sup>36</sup> Il prozio della contessa era Papa Leone XIII.

<sup>37</sup> Sulla figura della Pecci Blunt si veda *Una collezionista e mecenate* 1991.

<sup>38</sup> Per una panoramica sulle gallerie romane tra gli anni Venti e Quaranta si veda MARCONI 1998, pp. 59-72.

<sup>39</sup> Il concetto è espresso da de Chirico nel catalogo della mostra alla Galleria Arte di Milano che ebbe luogo tra il gennaio e il febbraio 1921. Sui rapporti tra Bontempelli e de Chirico si veda SPAGNOLETTO 2019.

<sup>40</sup> BONTEMPELLI 1935.

<sup>41</sup> BRIGANTI 1945.

<sup>42</sup> DE LIBERO 1945. In linea con il pensiero di De Libero sono i contributi di APPELLA 1989 e QUESADA 1991. La tesi, più probabile, che vede in Cagli un ruolo di primo piano è sostenuta in CRISPOLTI 1985 e motivata in più occasio-

ni da BENZI 2006 che evidenzia come l'artista sia stato anche il tramite con Adalberto Libera per la ristrutturazione dello spazio. A ulteriore sostegno di questa ipotesi vi è inoltre la documentazione riportata in BEDARIDA 2018. Sul rapporto dello scrittore con gli artisti si veda *Libero De Libero* 2014.

<sup>43</sup> Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt del 18 giugno 1936 (Doc. 16).

<sup>44</sup> Sulla figura di Oppo come critico e sul suo ruolo alla Quadriennale si veda MORELLI 2000.

<sup>45</sup> Sulla partecipazione alla Quadriennale PIRANI 2019.

<sup>46</sup> MARCHIORI 1935.

<sup>47</sup> La corsa era stata cancellata dal 1874 dal re Vittorio Emanuele II.

<sup>48</sup> «Domani comincerò la parete a Castel de' Cesari» scrisse Corrado Cagli a Enrico Gallassi il 5 aprile del 1935; gli stralci della missiva sono in CRESCENTINI, CRISPOLTI 1985, p. 63.

<sup>49</sup> Cfr. Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt del 17 maggio 1935 (Doc. 8).

<sup>50</sup> «L'idea di far inaugurare la Corsa dei Barberi a nome della Cometa mi piace assai e vi ringrazio di averci pensato». Lettera di Anna Laetitia Pecci Blunt a Libero De Libero, 20 maggio 1935 in BERNARDINI NAPOLETANO 1993.

<sup>51</sup> BARDI 1945.

<sup>52</sup> Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt del 11 giugno 1935 (Doc. 9). Cfr. SIMONCELLI 2020, p. 38.

<sup>53</sup> Cfr. MARTINI 1993.

<sup>54</sup> Cagli era stato premiato con 10.000 lire.

<sup>55</sup> Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt del 13 giugno 1935 (Doc. 10).

<sup>56</sup> «negli ultimi tempi desideravo rivederLa, anche per farLe vedere quei muri dipinti a Castel dei Cesari – Poi sono stati improvvisamente coperti e ho conosciuto un nuovo sapore dell'amarezza-» Lettera di Corrado Cagli a Ferruccio Ferrazzi, 22 giugno 1935, in QUESADA 1988, p. 139.

<sup>57</sup> Lettera di Anna Laetitia Pecci Blunt a Libero De Libero del 10 giugno 1935. La missiva è

trascritta parzialmente in BERNARDINI NAPOLETANO 1993.

<sup>58</sup> *Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt* del 13 giugno 1935 (Doc. 10). L'affresco tornò di nuovo visibile nel 1945 su iniziativa di Mirko.

<sup>59</sup> AFFRESCHI DI CORRADO CAGLI 1935.

<sup>60</sup> MELLI 1935.

<sup>61</sup> *Lettera di Anna Laetitia Pecci Blunt a Libero De Libero* del 10 giugno 1935 in BERNARDINI NAPOLETANO 1993.

<sup>62</sup> BELLONZI 1971.

<sup>63</sup> *Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt* del 10 marzo 1936 (Doc. 14).

<sup>64</sup> *Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt* del 18 giugno 1936 (Doc. 16).

<sup>65</sup> Per la ricostruzione dell'architettura e il sistema decorativo si rimanda a BOLOGNA 1988.

<sup>66</sup> Il documento è pubblicato e tradotto in BEDARIDA 2018, p. 77.

<sup>67</sup> Come dimostra la ricevuta del luglio 1936 (Doc. 17).

<sup>68</sup> *Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt* del 18 giugno 1936 (Doc. 16).

<sup>69</sup> *Ibidem*.

<sup>70</sup> SARFATTI 1936.

<sup>71</sup> COVRE, CILIONE 2013, p. 94.

<sup>72</sup> INTERLANDI 1938.

<sup>73</sup> Sul pensiero critico di Pensabene si veda CASSATA 2008 in particolare pp. 252-269.

<sup>74</sup> PENSABENE 1937a.

<sup>75</sup> Scriveva Pensabene: «Inoltre in questi giorni a New York si tiene, per loro iniziativa, un'esposizione cosiddetta d'arte italiana, ma in realtà composta di opere che ci diffamano come a Parigi.» (PENSABENE 1937b)

<sup>76</sup> PROFIRI 2012.

<sup>77</sup> CORTESINI 2017.

<sup>78</sup> Nella primavera del 1936 Cagli aveva organizzato alla Galleria della Cometa una mostra di Levi, appena rientrato dal confino politico, che però era stata posticipata all'anno seguente perché in quel momento non c'era la possibilità di tutelare l'artista torinese dagli attacchi della stampa. Cfr. DONATO, D'AMARO 2005, p. 130.

<sup>79</sup> *Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola* dell'8 dicembre 1938 (Doc. 5).

<sup>80</sup> Amelia era stata battezzata e cresmata il 24 maggio 1938 presso la chiesa di San Salvatore ai Monti a Roma (come da certificato in BComC, *Fondo Della Pergola Bontempelli-FDPB*, b. 14, f. 11). La conversione è legata più a una crisi personale dovuta all'allontanamento da Bontempelli cominciato nel 1921, dopo la confessione dell'infatuazione per Alberto Savinio, piuttosto che da ragioni legate alla propaganda antisemita. Come si evince dagli scritti autobiografici della stessa la sua era una continua ricerca del «paradiso perduto» (BComC, *Fondo Della Pergola Bontempelli-FDPB*, b. 14, f. 15). Cfr. SPAGNOLETTO 2019, p. 198.

<sup>81</sup> *Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola* dell'8 dicembre 1938 (Doc. 5).

<sup>82</sup> *Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola* del 30 marzo 1939 (Doc. 6).

<sup>83</sup> Il racconto di quegli anni è ricostruito dalla sorella in CAGLI SEIDENBERG 1996.

<sup>84</sup> *Lettera di Corrado Cagli ad Amelia Della Pergola* del 29 novembre 1939 (Doc. 7).

<sup>85</sup> *Lettera di Corrado Cagli ad Anna Laetitia Pecci Blunt* del 31 dicembre 1941 (Doc. 21).

<sup>86</sup> DISEGNI DI CORRADO CAGLI 1944.

<sup>87</sup> Bontempelli.

<sup>88</sup> Probabilmente Massimo (Mino) Bontempelli figlio della coppia.

<sup>89</sup> Umberto Barbaro con cui la Della Pergola aveva scritto *Le fatiche di Nozhatu* pubblicata nel 1928 sulla rivista «900».

<sup>90</sup> Cesare D'Angelantonio.

<sup>91</sup> *Vita e morte di Adria e dei suoi figli* di Bontempelli pubblicato in quell'anno.

<sup>92</sup> *I dolori del giovane Werther* di Johan Wolfgang Goethe.

<sup>93</sup> Nell'archivio sono presenti anche delle cartoline non trascritte in questa appendice.

<sup>94</sup> La mostra di Guglielmo Janni si tenne dall'11 maggio al 1° giugno ed era introdotta da uno scritto di Giuseppe Ungaretti.

<sup>95</sup> Barbara (Nina) dei conti Antonelli moglie di Giovanni Antonio Colonna di Cesarò.

<sup>96</sup> Si tratta della mostra suddivisa in due

sedi: *Exposition de l'art italien: de Cimabue à Tiepolo* al Petit Palais e *L'Art Italien des XIX et XX siècles* al Jeu de Paume, allestite rispettivamente da Ugo Ogetti e Antonio Maraini.

<sup>97</sup> Già pubblicata in SIMONCELLI 2020 p. 38, dove viene citata priva di busta.

<sup>98</sup> I mosaici della fontana di Terni realizzati presso la ditta Salviati.

<sup>99</sup> Renato Ricci.

<sup>100</sup> Arturo Martini che nel 1935 aveva realizzato dei piccoli bronzi che Cagli voleva

esporre, come emerge dalla lettera inviata a De Libero in BEDARIDA 2018 p. 35 n. 20.

<sup>101</sup> Florenzo Tomea.

<sup>102</sup> Viviana Pecci Blunt.

<sup>103</sup> Nella lettera datata 29 giugno 1936 pubblicata in BENZI 2006 p. 41 si evince di un debito di Cagli che utilizza la metafora di una storiella di un cavallo che non vuole diventare scimmia. Cagli restituì il denaro il 5 novembre cfr. *Ivi* p. 42.

<sup>104</sup> Ferdinando Pecci-Blunt.



«LA SOLA BENEMERENZA CHE EGLI POTREBBE VANTARE È QUELLA DI AVER AVUTO UNA CERTA RINOMANZA COME PITTORE». ISE LEBRECHT, UN ARTISTA VERONESE

Valeria Rainoldi<sup>1</sup>

### 1. Ise Lebrecht, il pittore

Il rinnovamento della scuola pittorica di Verona, città che intorno alla metà del XIX secolo, fortemente condizionata dalla presenza militare, aveva subito la disgregazione di importanti collezioni e stentava ad accreditarsi come piazza di interesse per l'arte contemporanea, può essere datato al 1870, allorché il veneziano Napoleone Nani vince il concorso come professore di pittura e direttore dell'Accademia Cignaroli. Con lui l'istituzione, divenuta una scuola di disegno, incapace di preparare i giovani artisti ad affrontare il mondo artistico ed espositivo, avvia una nuova stagione e presso il suo magistero si forma un nutrito gruppo di pittori veronesi, fra cui Gerolamo Navarra, Vincenzo de Stefani, Francesco Danieli, Alessandro Milesi, Luigi Novello e Angelo Dall'Oca Bianca. A quest'ultimo si deve il primo avvicinamento alla pittura di Ise Lebrecht (1881-1945), che tuttavia, tra il 1904 e il 1911 si trasferisce a Roma, dove frequenta lo studio del pittore Antonio Mancini (1852-1930)<sup>2</sup>.

È probabilmente la madre dell'artista, Eugenia Lebrecht, invitata a partecipare a conferenze e interventi culturali al Circolo Giuridico di Roma, a mettere in collegamento il figlio con Mancini, che la aveva ritratta in un dipinto, ora conservato per volontà testamentaria alla Galleria d'arte Moderna di Verona<sup>3</sup>.

L'esordio di Ise, caratterizzato da una tecnica sciolta, spesso stimolata dallo stesso maestro<sup>4</sup>, fu considerato brillante ed egli iniziò ben presto a partecipare a esposizioni nazionali e internazionali: il dipinto *Estate canora* fu presentato alla mostra degli Amatori e Cultori a Roma nel 1911, ricevendo generosi apprezzamenti. Incoraggiato dalla positiva accoglienza, il pittore veronese partecipò con entusiasmo anche alle successive edizioni espositive romane del 1912, 1915, 1917, 1919, 1923<sup>5</sup>. Furono questi gli anni più attivi, nel 1912 propose due opere alla X Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia: si tratta di *Sottoportico*<sup>6</sup> e *Sul limitare del bosco*, esposti entrambi nella sala 4, nella cosiddetta Sala internazionale<sup>7</sup>. Nel 1913, alla II Esposizione Nazionale di Napoli, Ise Lebrecht contribuì con un suo lavoro alla sala dei pittori veronesi fortemente sostenuta da Casorati; nel 1914 all'XI Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia Lebrecht si presentò con una sola opera, *Interno rustico*, che fu ammessa alla Sala internazionale n. 9<sup>8</sup>, in compagnia di Felice Casorati, di Guido Trentini e di



Fig. 1. Ise Lebrecht, *Piazza Erbe*, Verona, collezione privata



Fig. 2. Ise Lebrecht, *Vicolo con figure*, Verona, collezione privata.



Fig. 4. Ise Lebrecht, *Ritratto della moglie, Amalia Cuppini*, Verona, collezione privata.

Fig. 3, Ise Lebrecht, *Lina Arianna Jenna*, Verona, collezione privata (da *Il ritratto nel Veneto. 1866-1945*, a cura di S. MARINELLI, Verona, 2005).

Giuseppe Zancolli. Nel 1920 espose a Milano alla IV mostra della Federazione Artistica Lombarda il proprio olio *Primavera romana*; nel 1925 e nel 1928 prese parte alle Esposizioni Biennali di Brera, ma di lì a poco la presenza sullo scenario nazionale si diradò. Oltre alla partecipazione alla Prima esposizione d'Arte del Sindacato Fascista Belle Arti della Provincia di Verona con *Santo Stefano al tramonto*, nel 1931, non si conoscono ulteriori interventi in mostre nazionali.

La sua produzione fu caratterizzata soprattutto dalla predilezione per i paesaggi e le vedute di Verona<sup>9</sup> (figg. 1-2), ma numerosi furono anche i ritratti, oggi conservati soprattutto presso collezioni private, nazionali e internazionali<sup>10</sup>. Fra questi merita una menzione la bella effigie di Lina Arianna Jenna, più volte pubblicata<sup>11</sup>, in cui Elena Casotto ha ravvisato un'attenzione all'evoluzione della pittura locale verso il divisionismo lombardo e verso le tensioni modernistiche che anche Dall'Oca Bianca stava affrontando. Di altra fattura è invece il ritratto della moglie, Amalia Cuppini, ora in collezione privata, opera della maturità, dalle pennellate scure e pastose (figg. 3-4).

Particolare interesse riveste poi la tavola raffigurante una Madonna, ancora oggi affissa nel capitello votivo inserito in una nicchia del muro del giardino del palazzo Lebrecht: non datato, è comunque firmato e incontrovertibilmente assegnabile al nostro. Il soggetto religioso, unico nella sua produzione per quanto sino ad oggi conosciuto, desta perplessità, vista la sua convinta appartenenza alla Comunità Ebraica, ma la resa del viso è di sicura qualità (fig. 5).

Ad oggi non esiste un catalogo delle opere di Ise Lebrecht, disperse fra molti collezionisti locali ed internazionali; alcune opere sono state battute all'asta, ma il mercato non sembra essere particolarmente favorevole ai venditori. Inoltre non sono identificabili le numerose opere che, come testimoniò nel 1945 un giornalista di «Verona Libera», erano sempre rimaste nel «suo arioso studio di Stradone San Fermo», «cornice dei suoi sogni» dove l'artista riceveva ammiratori e amici «desiderosi di raccogliersi intorno ai suoi quadri», salvo alcune cedute ai più intimi amici.

## 2. Il palazzo Della Torre a San Fermo

Strenuamente difesi durante gli anni in cui furono in vigore le leggi razziali, l'abitazione e lo studio di Ise si trovavano nel prestigioso palazzo Della Torre – Lebrecht, ora Ederle.

Costruito da una delle più antiche famiglie veronesi, affermatasi già in epoca Scaligera e Viscontea<sup>12</sup>, la prima notizia relativa alla dimora dei Della Torre risale al 1438, quando Francesco e Sigismondo si riproposero di ampliare l'abitazione verso il convento di San Fermo con l'acquisizione da Giacomo Nichesola di «*unam peciam terrae casaliuam cum domo murata, cuppata, solarata*»<sup>13</sup>. La configurazione attuale del palazzo si deve al secolo successivo, con l'acquisizione, da parte di Domenico Della Torre, di una porzione del brolo dell'attiguo con-



Fig. 5. Ise Lebrecht, *Madonna*, Verona, capitello votivo di vicolo Vento.



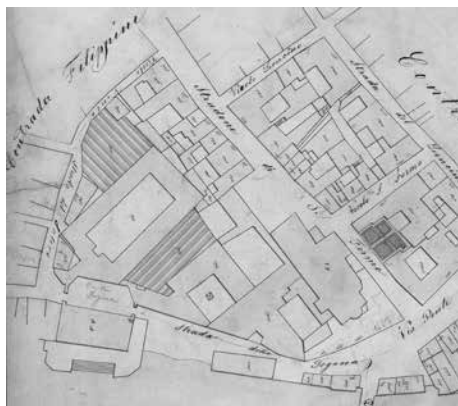


Fig. 6. Catasto Napoleonico, tav. 8: Il Palazzo delle Torre, poi Lebrecht, a Verona insiste sui mappali 5951, 5952, 5953, 5954, 5955. L'ampio orto è ben visibile al mappale 5954 ([https://archivio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a\\_id=41253](https://archivio.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=41253)).

frutto rimase tuttavia in capo alla nobile Almerina Della Torre: non è ben chiaro l'atto di trasmissione della nuda proprietà e di conservazione invece del diritto di godimento, in quanto i registri catastali annotano genericamente «petizione» e non offrono ulteriori spunti. Probabilmente, come sostiene Duccio Leoni, l'acquisto fu perfezionato per destinare il piano terra del palazzo allo stoccaggio di merci e tessuti<sup>17</sup>, e fu probabilmente vantaggioso, anche se la nobile Della Torre conservò l'usufrutto per i successivi 27 anni, sino alla morte.

In un documento già noto e datato 19 aprile 1850, Pacifico Goldschmiedt<sup>18</sup> ottenne dalla Commissione d'Ornato il benestare al completamento dell'ala sinistra dell'edificio in simmetria con quanto già costruito, inglobando i precedenti setti murari (fig. 7):

Divenuto proprietario il sottoscritto della casa posta in Verona sulla strada di San Fermo, marcata con i civici 1657, 1658 desidera ultimare il prospetto della medesima seguendo le norme della parte già fatta ad eccezione della gronda, ove al legno sarà sostituita la pietra, però con minor sporto<sup>19</sup>.

Dal progetto, purtroppo non firmato, si evince che l'edificio era stato fino a quel momento compiuto sino al maestoso portale di accesso; l'erezione della porzione mancante avrebbe conferito all'alzato una maggiore armonia e simmetria. Francesco Ronzani (1802-1869)<sup>20</sup>, noto architetto veronese membro della Commissione del civico Ornato<sup>21</sup>, fu l'autore di alcuni interventi nell'edificio Della Torre-Goldschmiedt. I rapporti fra l'architetto e la famiglia Goldschmiedt si erano stretti già nel 1843, quando Ronzani era intervenuto in una barchessa e

vento e l'accorpamento di diverse unità abitative in un unico fronte esterno<sup>14</sup>. Variamente attribuita a Michele Sanmicheli o Domenico Curtoni, oggi la progettazione dell'edificio è stata assegnata a Bernardino Brugnoli<sup>15</sup>.

Fino alla metà dell'Ottocento e per più di quattro secoli continuativi, l'edificio rimase di proprietà della nobile famiglia della Torre<sup>16</sup>; fu dal 16 novembre 1849 che la nuda proprietà venne acquisita da Pacifico Goldschmiedt, brillante uomo di successo e titolare, insieme al fratello Nathan, di una fiorente attività di confezioni e tessuti denominata *Fratelli Goldschmiedt*. L'usu-

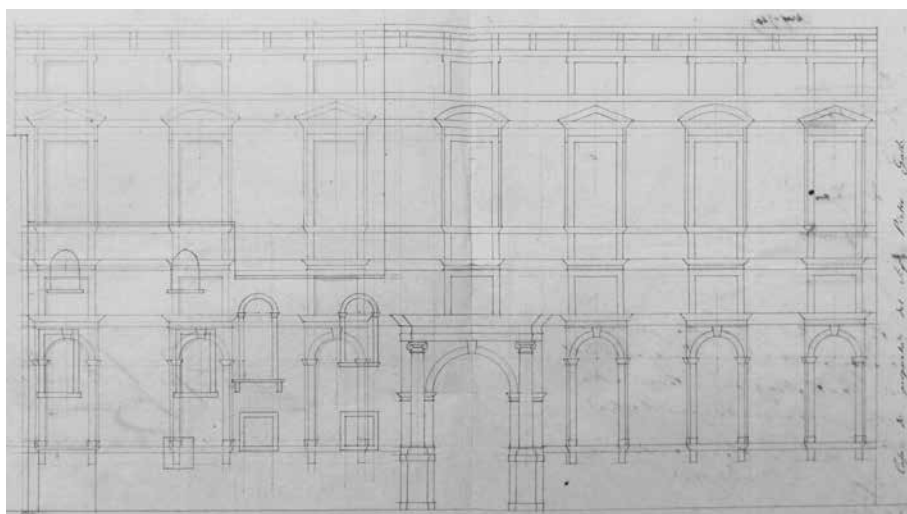


Fig. 7. Progetto di completamento del palazzo Della Torre-Goldschmiedt ascrivibile a Francesco Ronzani (ASVr, I.R. Congregazione Municipale Ornato).

nella costruzione di una palazzina nella possessione detta «la Prata fuori Porta Vescovo» di proprietà della famiglia di origine ebraica<sup>22</sup>.

Al 1849, secondo quanto annotato dallo stesso Ronzani nel libello autobiografico *Cenni sulla vita dell'architetto Francesco Ronzani*<sup>23</sup>, risalgono i lavori dello «Scalone e completamento interno ed esterno del palazzo, ora della Torre, ora del sig. Pacifico Goldschmiedt». Una lettera inedita datata 19 gennaio 1851 e conservata nel Carteggio Ronzani della Biblioteca Civica di Verona conferma il rapporto professionale ed esplicita l'apprezzamento che il committente nutre nei confronti dell'architetto: Pacifico Goldschmiedt pagò al Ronzani Lire 635, 50

a saldo sue competenze notificatomi col suo rev. conto a tutto il 31 ottobre 1850 e nel mentre esprimo tutta la mia soddisfazione per la sua opera e premura prestati al completamento della fabbrica del mio Palazzo, la prego di continuare la sua ulteriore assistenza in tutto ciò che occorresse pel bene di finimento di fabbrica dello stesso mio Palazzo. Aggradisca intanto le assicurazioni della mia più sentita stima<sup>24</sup>.

Un'altra ulteriore importante informazione che si ricava dalla lettura della missiva è il fatto che, nel 1851, la fabbrica non era ancora terminata: nel 1856, sempre nel suo taccuino, Ronzani annota la «riduzione progettata ai locali terreni a destra entrando nel palazzo di proprietà del sig. Pacifico Goldschmiedt sullo stradone San Fermo»; nel 1861 la realizzazione del «passaticcio coperto sostenuto da arcate progettato nel cortile del Palazzo del sig. Pacifico Goldschmiedt sullo stradone San Fermo tra lo scalone e alcuni locali vicini alla terrazza» e nel

1864 l'«elevazione e riduzione di una casetta nel cortile del palazzo del sig. Pacifico Goldschmiedt a San Fermo tra la casa del sig. Carlo Zampieri e la Dogana con passatizio chiuso sostenuto da modiglioni»<sup>25</sup>.

Gli interventi nel palazzo si protrassero quindi per una quindicina d'anni e sembra attribuibile proprio al Ronzani il progetto non firmato presentato all'approvazione della Congregazione Municipale d'Ornato<sup>26</sup> (fig. 7).

Nel 1854 Giuseppe Maria Rossi, nella sua *Nuova guida di Verona e della sua provincia*, testimoniava «con piacere finita la bellissima facciata di questo magnifico palazzo» per «lodevole cura del proprietario Pacifico Goldschmiedt»<sup>27</sup>.

Alla morte di Pacifico, nel 1869, come detto la sola nuda proprietà passò per successione ai quattro figli Giuseppe, Sigismondo, Enrico e Leopoldo, mentre l'usufrutto rimase assegnato ad Almerina Della Torre<sup>28</sup>. È solo a decorrere dal 22 aprile 1890, come si evince dal Catasto cosiddetto d'impianto del 1907<sup>29</sup>, preparatorio al Nuovo Catasto Urbano, che il mappale identificativo del palazzo in Stradone San Fermo, 13 (mappale 3681) e del relativo giardino unito al palazzo (mappale 3680), risultano di proprietà di Giuseppe, Sigismondo, Enrico e Leopoldo Goldschmiedt<sup>30</sup>.

Il 23 giugno 1890 la proprietà fu ristretta a tre dei quattro fratelli Goldschmiedt (Leopoldo, Giuseppe, Enrico) grazie all'atto n. 8890 del notaio Italo Donatelli di Verona: si tratta di un atto molto complesso in cui l'intero palazzo con giardino e un palco al Teatro Filarmonico furono venduti per Lire 25.000 italiane. Vi fu un successivo frazionamento nel 1899 fra Enrico<sup>31</sup> e Giuseppe<sup>32</sup> Goldschmiedt che a loro volta trasferirono le proprie quote di proprietà ai propri eredi<sup>33</sup> finché il 12 novembre 1906 con l'atto n. 18089 del notaio Donatelli l'intera proprietà fu venduta a Eugenia Vitali moglie di Guglielmo Lebrecht, di professione possidente<sup>34</sup>, come risulta anche dal Catasto Italiano<sup>35</sup>.

Il palazzo si dispone su quattro piani, su iniziale pianta a L, poi divenuta U per ulteriore aggiunta, con andito, cortile e loggia aperta sul giardino con grotta; le facciate interne, con ballatoi, sembrano improntate alla funzionalità piuttosto che all'armonia unitaria del complesso. L'edificio dispone di un monumentale piano terreno con sei finestroni ad arco a tutto sesto e portale con colonne ioniche che dà accesso al cortile<sup>36</sup>. Sette finestre del mezzanino integrano i finestroni; al piano primo sette aperture a timpano triangolare si alternano a timpani a sesto ribassato. Alcune finestre del sottotetto completano i punti luce dell'edificio. (figg. 8-9). L'interno è ornato da soffitti con stucchi, camini e decorazioni raffaellesche, tracce di decorazioni trecentesche; ben visibili le insegne araldiche dei Della Torre anche nella loggia e nel cortile. Annamaria Conforti Calcagni<sup>37</sup> si sofferma sulla saletta a pianta quadrata decorata a grottesche, con volta ripartita in otto spicchi e ottagono centrale opera di Bernardino India e riconosce la mano di Bartolomeo Ridolfi nelle decorazioni delle stanze al piano terra dell'ala destra dell'edificio.



Figg. 8-9. Verona, Palazzo della Torre-Lebrecht-Ederle, facciata su stradone San Fermo e portale di ingresso.

Una loggia a bugnato che collega cortile e giardino è ritmata da tre arcate su pilastri con mascheroni in chiave, lesene doriche rastremate e trabeazione senza fregio. Una grotta si inserisce a completamento dell'asse di attraversamento del complesso, probabile riflesso del Bosco di Bomarzo.

### 3. I testamenti di Eugenia Vitali Lebrecht

I testamenti di Eugenia Vitali Lebrecht, madre di Ise, rivestono particolare interesse in quanto consentono di indagare nel dettaglio i rapporti familiari, essendo molto scarse le notizie che riguardano l'artista, la sua vita privata e professionale.

La signora Lebrecht lasciò al figlio Ise, con un testamento del 28 maggio 1930<sup>38</sup>, la metà del proprio patrimonio, mentre l'altra metà sarebbe stata suddivisa in parti uguali fra due enti, l'Amministrazione Provinciale di Verona e la Società Letteraria di Verona; le rendite derivanti dal patrimonio stesso sarebbero spettate in ogni caso al pittore. Qualora Ise avesse avuto figli legittimi, i due enti sarebbero stati sacrificati e la metà del patrimonio sarebbe stata destinata ai nipoti; nel caso invece di assenza di prole, l'Amministrazione Provinciale avrebbe dovuto dedicare una borsa di studio a Raoul Renato Lebrecht, fratello defunto di Ise, per consentire a quei giovani che avessero concluso con onore gli studi liceali di accedere agli studi superiori. Anche la Società Letteraria avrebbe dovuto intitolare una sala «al nome amato di mio figlio Raoul Renato Lebrecht», per ricordare così quell'«animo nobilissimo, spirito di sacrificio, fiorente e intelligente giovinezza dedicata al bene della famiglia»<sup>39</sup>. Eugenia destinò alcune cifre anche agli enti caritatevoli di matrice ebraica e cristiana e, memore della propria origine ebraica, scelse di erogare Lire 3000 al Rabbino affinché incaricasse la Pia Opera di Misericordia Israelitica di portare una volta al mese dei fiori sulla sua tomba, su quella del marito e su quella del figlio Raoul. Il pianoforte a coda e gli strumenti musicali che adornavano la sua casa furono destinati al Liceo Musicale di Verona<sup>40</sup>.

Da un codicillo al testamento si ricava l'impressione di una donna amareggiata e addolorata: «Dispenso il figlio Ise e moglie di seguire il mio feretro, come li esonerò di portare il lutto». Soltanto a funerali conclusi Ise e la moglie sarebbero potuti entrare nel suo appartamento. Il rancore provato dall'anziana Eugenia non venne taciuto:

Le durezze che si possono riscontrare in queste mie ultime volontà mi sono state imposte dalla situazione morale che gradualmente è venuta a manifestarsi, tacendo il tragico e buffo processo per una eredità di oltre un milione, mai esistita. Ho dovuto quindi subire con animo forte e rassegnato le carambolesche avventure che mi sono state affibbate, rinfrancata dalla persuasione di avere io sempre cercato di essere utile al figlio Ise, superando qualsiasi ostacolo pure di giovare a lui e condividere le sue passioni ideali sia nella sua giovinezza come nella sua maturità; lavorando mate-

rialmente per oltre un ventennio perché gli fosse concessa una vecchiaia esente da ogni preoccupazione finanziaria spero esservi riuscita. E perché questa mia opera di salvataggio non vada perduta, rivolgo l'ultima mia preghiera ai due egregi avv. Bruno Isalberti e Zaccaria Giulio, entrambi esecutori testamentari perché con consiglio ed affettuosa sorveglianza scongiurino qualsiasi genere di insidia e da qualsiasi parte gli venisse.

Il precedente testamento, datato 8 giugno 1929 e invalidato dal successivo, è significativo per interpretare i difficili rapporti familiari e la sfiducia riposta nella nuora, Amelia:

Annullo ogni disposizione di ultima volontà anteriore alla data al pittore Ise in seguito a gravissimi pubblici oltraggi e volgarissime calunnie ordite dalla sua compagna e da essa ritenute sante verità spiritiche del medium che tutto sa e che tutto indovina, non lascio che la legittima, distruggendo il testamento in cui era erede universale. Siccome però le delittuose calunnie non hanno tuttavia distrutta in me la pietà materna ed essendo assai scarsa la fiducia nelle persone che gli stanno vicino e che dovrebbero vigilare sua ingenuità anziché accrescerla così sento che è doveroso da parte mia tutelarlo oltre la tomba. A questo fine dispongo che dalla disponibile venga levata una somma allo scopo di fornire al pittore, vita sua naturaldurante l'alloggio nell'appartamento della terrazza sulla corte del palazzo e relativo uso del giardino vita sua naturaldurante<sup>41</sup>.

Se anche il palazzo fosse stato venduto, avrebbe dovuto quindi essere distratta una somma sufficiente con cui pagare un affitto per un appartamento decoroso e con relativo studio di pittura a Verona, affinché Ise potesse liberamente lavorare come pittore. Il rapporto fra suocera e nuora fu molto teso e tormentato, ma la principale preoccupazione della signora Eugenia fu quella di garantire un futuro finanziariamente sereno al figlio, prodigandosi a tutelarlo e a farlo assistere da due legali.

Il Comune di Verona accettò i legati a favore delle Istituzioni Comunali<sup>42</sup>. Anche la Società Letteraria, nel corso dell'Assemblea Generale straordinaria del 30 maggio 1931<sup>43</sup> accettò l'eredità con beneficio di inventario; nella seduta del 30 novembre 1931 fu poi deliberato di assecondare la volontà della defunta testatrice intitolando a Raoul Lebrecht la sala delle Riviste<sup>44</sup>.

#### 4. *L'inventario del palazzo residenziale*

Quando l'indomita Eugenia Lebrecht morì, il 25 dicembre 1930, il figlio Ise si preoccupò di far pubblicare il testamento e di avviare le procedure di inventariazione del patrimonio. Il notaio Vittorio Agostini, in più sedute, redasse un meticoloso inventario del palazzo situato in Stradone San Fermo con l'elencazione delle stanze e delle suppellettili<sup>45</sup>, che illustra la disposizione degli

ambienti del palazzo, la divisione degli appartamenti e conferma la presenza dello studio di Ise.

Il salone nobile vantava, fra le suppellettili più prestigiose, il ritratto di Eugenia dipinto a olio da Antonio Mancini assieme ad altri due ritratti realizzati Ise: un dipinto ad olio raffigurante il defunto fratello Raoul e un dipinto ad olio su tela raffigurante il nonno, Isaia Vitali, malamente conservato.

L'arredamento del salone era raffinato e lussuoso, con un pianoforte a coda Bluthner, quattro lampadari, mobiletti intarsiati in ottone, cassapanca e tavolini.

Nella camera da letto di Eugenia alcuni pezzi di arredamento, come alcuni pouf, seggioline e poltroncine, mobili in bambù e una teiera, oltre ad un candelabro a sette bracci, furono dichiarati di proprietà di Ise, in quanto eredità lasciata a lui direttamente dal nonno Isaia. Nell'inventario non si possono tacere i più di 50 bicchieri di cristallo, i 42 sottobicchieri, i 56 pezzi di terraglia, la cui numerosità rinvia alle probabili feste e agli appuntamenti mondani che venivano ospitati nel palazzo.

L'origine polacca della famiglia è rievocata dalle obbligazioni della Repubblica di Polonia, emesse a Varsavia nel 1924 per complessive Lire 396. 481, 85.

Nell'inventario fu descritta anche la camera da letto del pittore, arredata semplicemente da una libreria in abete, da due consolle in marmo con specchiere e da altri pezzi di un arredamento funzionale.

Al primo piano un appartamento con saletta di entrata, «salottino Luigi XV» con sei poltroncine, due canapè e un ritratto ad olio di Isaia Vitali, una camera da letto e cucina era stato affittato, mentre al secondo piano un appartamento era sfitto. Un altro appartamento al secondo piano era abitato e nell'inventario furono elencati una cucina, una camera da letto, una sala da pranzo con un'arpa e una ulteriore camera da letto.

Asciutta è la descrizione dello studio di Ise Lebrecht, l'unica di cui disponiamo: era situato al piano terra e si articolava in un salottino di giunco tinto di bianco con canapè, due poltrone, due sedie ed un tavolo, un tappeto di cocco, due poltrone di noce imbottita, una pedana di abete con poltrona, un tavolino nero e uno specchietto a muro.

##### *5. Il patrimonio immobiliare all'epoca delle leggi razziali*

Nel 1939 Ise Lebrecht, entrato in possesso da qualche anno di mezza quota indivisa del palazzo con giardino in Stradone San Fermo, al civico 13, di 5 piani e 47 vani, con reddito imponibile di Lire 20.400 lasciatogli dalla madre, tentò di evitare gli effetti delle leggi razziali con un atto di donazione a favore della moglie, Cuppini Amalia, nata a Ferrentino (Roma), benestante, cittadina italiana non ebrea. Una disposizione, contenuta nell'art. 6 del R. D. L. 9 febbraio 1939 n. 126 (pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del 11 febbraio 1939, entrato

in vigore il giorno stesso della pubblicazione) concedeva al cittadino italiano di razza ebraica di donare al coniuge non ebreo i beni del proprio patrimonio immobiliare a titolo di piena o nuda proprietà. Condizione essenziale era che tale donazione avvenisse entro i 180 giorni dall'entrata in vigore del decreto.

L'atto notarile di donazione risale all'8 marzo 1939 e il trasferimento della proprietà fu immediato<sup>46</sup>, quindi ampiamente entro i termini previsti per legge. Pochi anni dopo, nel 1943, la questione fu tuttavia rimessa in discussione.

I primi annunci del varo di una nuova normativa antiebraica comprensiva della confisca dei beni mobili e immobili comparvero nei quotidiani italiani il 5 e 6 novembre 1943, seguiti poi dalle dichiarazioni rilasciate dal segretario del Partito Fascista Repubblicano, Alessandro Pavolini, che insisteva sulla necessità di prelievo del patrimonio ebraico per provvedere al bisogno dei sinistrati dai bombardamenti.

La questione è giuridicamente complessa, come evidenzia il Rapporto conclusivo della Commissione Anselmi: un decreto legislativo del Duce approvato il 24 novembre dal Consiglio dei Ministri disponeva la denuncia e il sequestro dei beni artistici, archeologici, storici e bibliografici appartenenti ad ebrei e nel contempo dichiarava nulli i trasferimenti di proprietà avvenuti dopo il 23 novembre 1943, prevedendo nel contempo la possibilità di dichiarare nulli anche i trasferimenti effettuati prima. Non entrò mai formalmente in vigore<sup>47</sup>, ma il 1 dicembre 1943 il Ministro dell'Educazione nazionale, che aveva proposto il decreto, ne diffuse le circolari attuative e molti uffici lo considerarono vigente<sup>48</sup>. L'ordine di Polizia n. 5 emesso il 30 novembre 1943 dispose l'arresto e l'internamento di tutti gli ebrei, italiani e stranieri, compresi i discriminati e dispose l'immediato sequestro, in attesa di confisca successiva, di tutti i loro beni, mobili e immobili, purché posseduti da persone fisiche, senza distinzioni di quote consentite e quote eccedenti<sup>49</sup>. Il 4 gennaio 1944 venne varato il decreto legislativo n. 2 dal titolo *Nuove disposizioni concernenti i beni posseduto dai cittadini di razza ebraica* che disponeva il passaggio da sequestro a definitiva confisca di tutti i beni, aziende, terreni, fabbricati, aziende, titoli, valori e crediti appartenenti a ebrei, anche se discriminati.

Il patrimonio del pittore Ise Lebrecht non sfuggì alle nuove tremende normative: dall'incartamento del Ministero delle Finanze, Servizio Beni Ebraici, conservato a Roma, nell'Archivio Centrale di Stato, risulta che furono confiscati a favore dello Stato, in seguito alla legge n. 2 del 4 gennaio 1944, l'usufrutto generale sulla metà indivisa del palazzo di Stradone San Fermo 13 e l'usufrutto di sette fra certificati nominativi di debito pubblico e libretti nominativi intestati a Vitali Eugenia fu Isaia, oltre a due buoni del tesoro novennali provenienti dal *Prestito Polacco*. La confisca in questione è datata 10 novembre 1944 e firmata da Franco Bogazzi, Capo della Provincia di Verona<sup>50</sup>.

Da questo documento possiamo desumere che la donazione a favore della moglie ariana, Amalia, non era stata revocata, dal momento che a Ise venne confi-



scato il solo usufrutto di metà dell'immobile; il trattamento può dirsi di favore rispetto a quanto avvenne nella città di Ferrara, in cui il Capo della Provincia dispose la revisione dei passaggi di proprietà tra ebrei o tra ebrei e ariani a decorrere dal 1 gennaio 1937. Anche a Firenze il Capo della Provincia impose l'obbligo di revisione degli atti stipulati a decorrere dal 1 dicembre 1943.

#### 6. La domanda di discriminazione

Sulla base del Regio Decreto n. 1728 del 17 novembre 1938, gli ebrei furono licenziati dalle amministrazioni civili e militari, dalle assicurazioni, dalle banche, dalle amministrazioni e fu loro vietato di essere proprietari di aziende di più di 100 persone, di possedere terreni con estimo superiore alle 5.000 Lire e fabbricati urbani con imponibile superiore a Lire 20.000; qualora non fosse possibile separare la quota consentita da quella eccedente, l'intero immobile sarebbe stato considerato «eccedente»<sup>51</sup>.

L'articolo 14 del Decreto prevedeva che venisse applicata una sorta di «discriminazione favorevole» nei confronti di ebrei appartenenti a famiglie di caduti nelle guerre libica, mondiale, etiopica, spagnola, di volontari nelle suddette guerre, alle famiglie di caduti per cause fasciste e alle famiglie di mutilati, invalidi e feriti per causa fascista, alle famiglie dei Fascisti iscritti al partito negli anni 1919-1920-1921-1922, oltre che a famiglie «aventi eccezionali benemerenzze che saranno accertate da apposita commissione» costituita dal sottosegretario di Stato, Guido Buffarini Guidi, dal vicesegretario del Partito Nazionale Fascista, Vincenzo Zagara, dal capo di Stato della Milizia, Luigi Russo e dal Direttore della Demorazza, Antonio Le Pera. Furono complessivamente discriminate 6.494 persone, di cui 32 veronesi<sup>52</sup>, a fronte di 15.399 richieste.

Nei confronti degli ebrei discriminati non era possibile applicare il decreto di proibizione di possedere beni mobili e immobili superiori alla quota concessa ed era loro consentito proseguire la propria attività industriale o commerciale, purché non interessasse la difesa nazionale e non impiegasse più di 100 dipendenti<sup>53</sup>; i discriminati potevano anche conservare il proprio posto di lavoro nelle imprese di assicurazione. La richiesta doveva essere inoltrata al Ministero dell'Interno, Direzione generale Demografia e Razza, Divisione Razza, tramite i Prefetti, che si esprimevano sulla base dei rapporti di Questura e Carabinieri con un parere vincolante. Due erano poi i gradi di valutazione della Commissione: la commissione ordinaria analizzava i titoli presentati ed esprimeva un parere che veniva poi valutato da una seconda commissione. Nonostante l'apparente precisione del processo, l'arbitrarietà era tutto sommato la norma.

Nel gennaio 1939 anche Ise Lebrecht inoltrò la domanda di discriminazione dichiarando: «sono unico rimasto di una famiglia che ritengo abbia avuto notevoli benemerenzze verso la patria»<sup>54</sup>. Il fratello Raul era morto 21 mesi dopo l'armistizio in una clinica in seguito alla caduta di una granata nel gennaio 1918

alla stazione di Bassano Veneto, il padre Guglielmo aveva ricoperto cariche pubbliche nel comune ed era stato insignito della Commenda della Corona d'Italia per i suoi studi statistici sulle prime casse di risparmio, oltre ad aver rappresentato l'Italia al Congresso Internazionale di Parigi del 1900 sugli studi economici del risparmio in Europa. Grande merito del padre Guglielmo era stata inoltre la costruzione della fabbrica poi divenuta Tiberghien e l'aver dato lavoro alla popolazione del quartiere veronese di San Michele Extra. La madre di Ise, la già citata Eugenia Vitali, era stata «interventista come donna e come scrittrice» e aveva destinato la quota disponibile della propria eredità all'istituzione di alcune borse di studio del valore complessivo di Lire 300.000, come si è già visto. Ise testimoniava nello scritto indirizzato al Ministro per l'Interno l'attiva partecipazione civile dei genitori che si sentivano «di cittadinanza italiana e veronese, anziché appartenere alla collettività ebraica».

Lo stesso Ise dichiarava di aver sempre fatto il suo dovere, nonostante la grave malattia che lo aveva colpito prima della guerra, come lui stesso riferisce, essendo stato anche insignito nel 1917 di una medaglia d'argento per il salvataggio di una bambina a rischio di annegamento perché caduta nelle profonde e tumultuose acque del Naviglio<sup>55</sup>.

«Per tutta la mia vita mi son astenuto da competizioni politiche dedicandomi all'arte della pittura e illustrando con le mie tele, che sono state accolte in esposizioni e Gallerie dello Stato, città italiane e in specie la mia Verona»<sup>56</sup>. Il pittore ricordava di aver partecipato a numerose esposizioni internazionali e all'Esposizione Mondiale di Roma del 1911 con «opere di metri due – accettato con lode dalla giuria che scartò l'85 per cento delle opere inviate», alle Esposizioni Biennali di Brera del 1925 e 1928. Alcuni suoi quadri erano stati acquistati dalla Galleria d'Arte Moderna di Venezia, dal Museo Capitolino di Arte Moderna, dalla Galleria d'Arte Moderna di Verona, altre sue opere erano all'estero, in America e in Australia. Ise concludeva: «ebbi il sommo onore di essere l'unico allievo di Antonio Mancini»<sup>57</sup>.

Era coniugato da 26 anni con Cuppini Amalia, cattolica, che poteva vantare alti prelati nella sua famiglia, non avevano avuto figli e abitavano con la cognata.

La pesante e avversa situazione nei confronti degli ebrei è testimoniata, a fine dicembre 1938, dallo sgarbo che il nostro pittore subì da Bruno Altichieri, comandante del Gruppo Rionale di Piazza Bra, che impose al negozio Crivellini di via Mazzini di ritirare dalle vetrine i quadri de pittore, con la motivazione che «non si volevano esposti quadri di ebrei»<sup>58</sup>. La vicenda fu liquidata dalla Questura come uno sgarbo motivato da gelosie di alcuni artisti nemici e avversi a Ise, solidali invece con l'Altichieri: non fu attribuito il giusto peso all'increscioso avvenimento e non fu espresso alcun giudizio sulla vicenda.

Il Commissariato di Pubblica Sicurezza G. Martone, a completamento della domanda di discriminazione, raccolse informazioni su Ise e sulla sua famiglia e

stilò una relazione che inviò alla Questura, in base alla quale Ise discendeva da un negoziante ebreo, Enrico Lebrecht, suddito dell'ex impero austro-ungarico. Lo stesso confermava che tutti i componenti della famiglia avevano acquisito la cittadinanza italiana nel 1866 e che l'avevano conservata anche quando si erano separati per diverse vedute politiche. Della madre, Eugenia Vitali, il commissario scriveva:

Essa si orientò fin dagli inizi contro il movimento fascista e fu anzi una dei firmatari del noto manifesto degli intellettuali antifascisti del giugno 1924. Tale avversità al fascismo essa istillò forse anche nel figlio Ise, unico sopravvissuto della famiglia dopo la morte del padre, avvenuta il 25 gennaio 1929, e della madre, avvenuta il 24 dicembre 1930, essendo l'altro figlio Raoul, nato a Verona il 17 marzo 1886, che aveva partecipato alla guerra europea come combattente nel R. Esercito italiano, già precedentemente morto il 28 marzo 1921<sup>59</sup>.

Ise rimase estraneo alla politica e serbò un contegno molto riservato dimostrandosi indifferente al movimento fascista. Non si era mai iscritto al Partito Nazionale Fascista<sup>60</sup>, era rimasto assente dalle manifestazioni indette dalle organizzazioni fasciste o dalle associazioni patriottiche in occasione di avvenimenti e ricorrenze «che mettersero in evidenza le benemerenzze del regime, dimostrando così implicitamente di non approvarne le direttive, che evidentemente per tema di compromettersi, si è peraltro sempre guardato dal criticare apertamente». Secondo il commissario di Pubblica Sicurezza, Ise aveva una condotta morale discutibile, essendo stato imputato per falsità in testamento e per percosse; l'assoluzione in entrambi i casi non era stata sufficiente a redimere la fedina penale del pittore. Il tutto era aggravato dal fatto che «Non si è mai scostato minimamente dalla sua religione ed è tuttora iscritto alla Comunità Israelitica di Verona». La negatività del giudizio proseguiva: «Chiamato sotto le armi durante la guerra europea, avvalendosi della dichiarazione di inabilità alle fatiche di guerra è rimasto sempre a prestare comodamente servizio in uffici o depositi, senza mai tentare di essere assegnato a reparti combattenti».

Il Commissario di Pubblica Sicurezza chiosava quindi:

La sola benemerenzza che potrebbe vantare è quindi quella di aver avuto una certa rinomanza come pittore. Essa però non è tale da farlo ritenere un'autentica illustrazione dell'arte italiana e non può quindi da sola costituire quelle 'speciali benemerenzze' di cui è cenno nell'ultima parte dell'art. 14 del R. d. L. 17 novembre 1938 n. 1728 per la concessione della discriminazione, non risultando che egli sia in possesso di alcuno degli altri requisiti all'uopo tassativamente richiesti nella prima parte dell'articolo stesso.

La risposta alla richiesta di discriminazione giunse il 26 settembre 1942, dopo tre anni e mezzo dall'inoltro e l'esito è scontato: fu respinta dal Ministero dell'Interno Direzione Generale per la Demografia e la Razza<sup>61</sup>. Il documento di respingimento della pratica riporta data 25 settembre 1942<sup>62</sup> e la valutazione della pratica avvenne fra febbraio e settembre 1942. L'esito fu ovvio, in considerazione del parere negativo espresso sia dal Prefetto che dal Federale: estraneo alla politica, nulla poté la medaglia d'argento al valore civile e il fatto che fosse «pittore di discreta rinomanza»<sup>63</sup>. La valutazione finale fu «non ha titoli», assecondando le linee guida impartite da Guido Buffarini Guidi nel corso della riunione del 18 febbraio 1942<sup>64</sup>. L'esito non ci può stupire essendo state solo 234 le richieste accettate per eccezionali benemerenze, a fronte di 3.319 domande. In realtà la valutazione della pratica era stata parziale e sommaria: nel 1941 il Prefetto di Verona aveva dovuto scrivere al Ministero dell'Interno, che aveva richiesto alcune precisazioni sulla condotta del pittore veronese, che non di una donna si trattava, bensì di un uomo: il nome Ise, poco diffuso, era stato confuso per Jole<sup>65</sup>.

### 7. *La fuga*

A gennaio 1939 Ise richiese il consenso a disporre di una domestica ad ore «di razza ariana» che potesse aiutare la moglie per le faccende di casa, ma il permesso fu dapprima accordato e poi negato<sup>66</sup>. Amalia Cuppini, moglie di Ise, dichiarava di essere abitante veronese sin dal 1921 e di essere «usufruttuaria della disponibile della casa per testamento benefico della madre del marito, che lasciò metà della sua sostanza alla Provincia ed alla Società Letteraria che alla morte di mio marito ne diverranno padroni allo scopo di fondazioni di borse di studio per universitari poveri (ed italiani)»<sup>67</sup>. La signora aveva bisogno di un aiuto per l'igiene dell'atrio e delle scale usati dai suoi sei inquilini, essendo debilitata da diatesi urica e artrite cronica; la sorella che con lei conviveva era anziana. Ancora una volta la famiglia Lebrecht fu oggetto di un errore: il commissariato di Polizia inviò al questore una valutazione che riguardava non il palazzo di Ise Lebrecht di Stradone San Fermo al civico 13, bensì il palazzo di Stradone San Fermo al civico 2, di Carlo Lebrecht, con cui i rapporti familiari si erano interrotti una quarantina d'anni prima. La conclusione cui giungeva con disprezzo l'errato rapporto fu: «La domestica servirebbe a sé stessa e per la propria famiglia di razza ebraica»<sup>68</sup>. Avuto sentore del fraintendimento, Amalia Cuppini a gennaio del 1940 scrisse nuovamente al Questore che lo stabile di San Fermo, 2, con portiere, era di Carlo Lebrecht e non di Ise<sup>69</sup>, quindi a questo punto il consenso fu accordato<sup>70</sup>. Il 30 dicembre 1942 il permesso venne poi revocato con immediato licenziamento della domestica ariana<sup>71</sup>.

Un indizio del difficile clima che si respirava a Verona è offerto da una denuncia che Amalia Cuppini depositò presso la Questura di Verona il 4 dicembre 1943:

Ise, col pretesto di doversi recare presso un avvocato era uscito dall'Ospedale Civile, reparto dozzinanti, dove era in cura per diabete e problemi prostatici dall'8 ottobre 1943 senza farvi ritorno. La moglie lo aveva atteso sino alla tarda serata ma temeva «che lo stesso si fosse tolto la vita essendo molto preoccupato per i recenti provvedimenti presi dal Governo Repubblicano a carico delle persone di razza ebraica»<sup>72</sup>.

Non si dimentichi che il 14 novembre 1943 il Partito Fascista Repubblicano nel primo congresso che si era svolto a Verona, aveva dichiarato che «gli appartenenti alla razza ebraica erano stranieri. Durante questa guerra appartengono a nazionalità nemica»<sup>73</sup>.

Il 28 febbraio 1944 il Questore annotò nel fascicolo aperto presso la Questura di Verona, forse a fronte di qualche segnalazione, che Ise lebrecht era «autorizzato a circolare liberamente con obbligo di comunicare l'eventuale mutamento di residenza»<sup>74</sup>. Questo risulta in evidente contrasto con il telegramma circolare del Ministro dell'Interno della Repubblica Sociale Italiana Guido Buffarini Guidi del 30 novembre 1943, con cui comunicava ai Capi delle province Libere che:

tutti gli ebrei, anche se discriminati, a qualunque nazionalità appartengano, e comunque residenti nel territorio nazionale, debbono essere inviati in appositi campi di concentramento. Tutti i loro beni, mobili ed immobili, debbono essere sottoposti ad immediato sequestro, in attesa di essere confiscati nell'interesse della Repubblica Sociale Italiana, la quale li destinerà a beneficio degli indigenti sinistrati dalle incursioni aeree nemiche [...]. Siano pertanto concentrati gli ebrei in campi di concentramento provinciali in attesa di essere riuniti in ampi di concentramento speciali appositamente attrezzati. Tutti i loro beni mobili ed immobili devono essere sottoposti ad immediato sequestro in attesa di essere confiscati nell'interesse della Repubblica Sociale Italiana, la quale li destinerà a beneficio degli indigenti sinistrati dalle incursioni aeree nemiche<sup>75</sup>.

Il giornale locale *«L'Arena»* si era espresso con approvazione e fervore alla celebrità con cui il provvedimento affrontava il «problema giudaico [...] che è stato uno dei mali maggiori tanto più grave quanto più subdolo [...], una cancrena nascosta nel corpo giovanile dell'Italia» che, a detta del giornalista, aveva provocato «il tradimento nel settore militare, in quello produttivo e in quello diplomatico». Con enfasi il giornalista proclamava nemici tutti gli ebrei che avrebbero dovuto essere inviati nei campi di concentramento «senza finalmente, discriminazione»<sup>76</sup>.

Roberto Bonente<sup>77</sup> segnala che Leoni Arcibaldo, commerciante ambulante di sottoprodotti del cuoio, sfollato da Verona a Soave, fu convocato a dicembre 1943 ad una visita medica di verifica per l'invio ai campi di concentramento insieme ad Ise Lebrecht: è quindi ragionevole supporre che Ise, al fine di rendere meno costante la sua presenza a Verona, avesse trovato temporanea ospitalità a

Soave, in provincia, non come clandestino, quanto come regolare sfollato. La convocazione alla visita medica e il successivo certificato medico regolarmente emesso ne sono una conferma; la sorveglianza a Soave si rivelò più morbida che a Verona, infatti sia Leoni Arcibaldo, che Lidia Levi non furono perseguitati dagli organi nazisti preposti alla caccia agli ebrei e in qualche modo riuscirono a sopravvivere.

Il 20 gennaio 1944 il Medico Provinciale visitò Ise, che all'epoca aveva 63 anni e, data l'età del paziente e le malattie da cui era affetto, lo giudicò «non idoneo a sopportare il regime del campo di concentramento»<sup>78</sup>.

Il 20 marzo 1944 giunse ancora alla Questura una effettiva e circostanziata segnalazione che Ise Lebrecht era stato visto circolare in città: la permanenza in provincia doveva essere non esclusiva. Il Segretario del Fascio, Leo Todeschini scrisse seccamente al Capo della Provincia di Verona: «Vengo informato che vi sono tuttora in circolazione degli ebrei veronesi che dovrebbero essere in campi di concentramento. Infatti sono stati visti circolare in città i seguenti ebrei Avv. Jenna Ruggero, Pittore Lebrecht, ing. Goldsmich»<sup>79</sup>.

Il sottoufficiale Sena Felice dovette giustificare che, in base alla disposizione ministeriale, Ise Lebrecht essendo coniugato con Cuppini Amalia, ariana, doveva solo essere sottoposto a vigilanza. Il medico Provinciale il 21 gennaio 1944 lo aveva infatti dichiarato «non idoneo a sopportare il regime del campo di concentramento»<sup>80</sup>. Il 10 dicembre 1943 il capo della polizia aveva disposto che fossero esentati dagli arresti gli ebrei italiani «malati gravi» e ultrasettantenni e gli ebrei aventi un genitore o coniuge «ariano»; sia a gennaio 1944 che a marzo 1944 il Ministro dell'Interno confermò che tutti i membri di famiglie miste erano esclusi dall'internamento.

La precaria situazione perdurò sino a luglio 1944, ma le maglie del regime si stavano stringendo sempre di più.

L'edificio residenziale veronese di Ise Lebrecht era situato di fronte all'abitazione del Ministro delle Telecomunicazioni, all'epoca Francesco Cerabona, che fece redigere, su carta intestata del Ministero delle Comunicazioni, una nota indirizzata alla Questura, Ufficio Gabinetto, in cui si perorava l'allontanamento di «Liebreco Ise» [sic]: «Per ragioni di opportunità sarà gradito a questo Ministero un immediato allontanamento dell'ebreo in questione dalla sua attuale abitazione. Pregasi dare cenno di assicurazione al riguardo»<sup>81</sup>. Non ci possiamo esimere dal commentare fu probabilmente il prestigio e l'imponenza della residenza Lebrecht a disturbare e ad alimentare il disappunto del Ministro.

Il brigadiere Sena Felice già il 14 luglio 1944 assicurò che Ise aveva «lasciato l'abitazione e si sconosce dove siasi diretto»<sup>82</sup>.

Il tenente Marchese Rosario del Comando Provinciale, che alloggiava in affitto da Amalia Cuppini nel palazzo Lebrecht, confermò che Ise aveva abbandonato l'abitazione di San Fermo: dichiarava inoltre che Amalia, proprietaria di tutto lo

stabile, si era resa disponibile a cedere il suo appartamento al secondo piano, purché le venissero riservate due stanze per lei e la sorella.

Possiamo sospettare che la convivenza fra Ise e il tenente nello stesso palazzo, non fosse fra le più semplici.

Il 20 maggio 1944, in seguito al telegramma inviato dal Ministero delle Finanze il 21 aprile 1944, fu istituita la Commissione Accertamento beni ebraici per la Provincia di Verona, il cui scopo era provvedere all'ordinaria e temporanea amministrazione dei beni sino al momento di presa di possesso dalla parte dell'EGELI; l'ente avrebbe avuto alle proprie dipendenze un apposito Ufficio, denominato Ufficio Accertamenti e Amministrazione Beni Ebraici<sup>83</sup> che avrebbe ereditato l'archivio razziale costituitosi in seno alla Federazione dei Fasci Repubblicana incaricato sino al 15 febbraio 1944 a trattare la questione dei beni degli ebrei. A giugno 1944 l'ufficio di nuova nomina aveva provveduto a catalogare i beni in questione e stava emanando 64 decreti di confisca, di cui purtroppo non ci è giunta copia<sup>84</sup>. Ci è giunta però notizia che numerose erano le interferenze sull'assegnazione dei beni: mobili, arredi e indumenti venivano prelevati senza nemmeno che l'ufficio ne venisse a conoscenza, con fastidiose ingerenze da parte di uffici ed enti<sup>85</sup>. Nell'elenco degli ebrei da cui potevano essere prelevati mobili e arredi compare anche il nome di Ise Lebrecht, accompagnato da una spunta rossa, probabile evidenza di un effettuato prelievo<sup>86</sup>.

## 8. Conclusioni

Ise Lebrecht sopravvisse alla guerra, ma morì il 13 giugno 1945, all'indomani della Liberazione: lo annunciarono la moglie e la cognata sul quotidiano «Verona Libera», piangendo l'improvvisa scomparsa avvenuta il giorno precedente nella sua abitazione. I funerali si sarebbero svolti il venerdì successivo, senza specificare se la celebrazione fosse stata organizzata al cimitero ebraico, luogo in cui è attualmente sepolto. Amorevole è la nota che rivela la stima della moglie nei confronti delle abilità artistiche del pittore: «L'arte in cui eccelse fu lo scopo e il sogno di tutta la sua vita intemerata»<sup>87</sup>.

«Verona Libera» pubblicò sulle pagine dell'edizione del 15 giugno 1945 un articolo dedicato al pittore Ise Lebrecht:

L'improvvisa morte è stata per tutti coloro che conoscevano ed amavano – che è come dire tutta la città – l'eclettico esaltatore delle bellezze pittoriche di piazza delle Erbe, un'amara sorpresa. Ancora pochi giorni prima della sua definitiva scomparsa, i veronesi l'hanno visto al lavoro, sempre nel suo angolo preferito, intento ad ultimare una pagina di poesia dedicata alla sua piazza immortale. [...] L'orgiastica sinfonia di colori, il delicato tocco, la poetica visione furono le doti intrinseche di questo ispirato pittore<sup>88</sup>.

Secondo il giornalista le sue opere, salvo alcune cedute ai più intimi amici, erano sempre rimaste nel «suo arioso studio di Stradone San Fermo», «cornice dei suoi sogni» dove l'artista riceveva ammiratori e amici «desiderosi di raccogliersi intorno ai suoi quadri». Il Fascismo gli aveva procurato umiliazioni e sofferenze, ma la buona sorte gli aveva consentito di vedere, anche se per poco, «il volto ilare della vecchia Verona purificata dall'immonda tirannide»<sup>89</sup>.

Il clima avverso e teso in cui Ise doveva aver trascorso gli ultimi anni di vita è ben noto e ulteriormente percepibile dalla fuga dall'ospedale denunciata dalla moglie, oltre che dall'episodio della mancata esposizione dei suoi quadri nella vetrina del negoziante di via Mazzini.

Queste vicende personali e storiche hanno influito quindi sulla carriera del promettente pittore Ise Lebrecht?

Non possiamo tacere un'amara riflessione, attribuita all'artista e rivelatrice del suo pensieri:

Sai quando ritornerà a una nuova giovinezza? Quando non mi si dirà più in faccia ch'io sono di un'altra razza, ch'io non sono italiano, quando – ritornato finalmente libero – non sentirò più il bisogno costante di chiudermi in me stesso, e di dover ritornare con la memoria sempre indietro ai tempi della mia fanciullezza serena, per dimenticare queste guerre terribili e tremende. Per dimenticare che il mondo goccia sangue da ogni sua più piccola parte<sup>90</sup>.

È difficile oggi esprimere un giudizio sulla carriera artistica di questo pittore forse schivo, ma di sicuro poco presente nei salotti letterari e negli incontri culturali che pure erano frequenti nella Verona di inizio Novecento. Le leggi razziali e il clima ostile di sicuro incisero, ma fu forse l'agiatazza economica, garantita anche dalla madre Eugenia Vitali, che non lo costrinse a farsi conoscere e apprezzare a livello nazionale, ad ambire ad un maggior successo, a lavorare con una maggiore determinazione. Lo conferma l'articolo, pur affettuoso, comparso su «Verona Libera»: le sue opere rimaste nello studio, salvo alcuni regali fatti agli amici, non avevano avuto grande circolazione. Tuttavia Ise amava profondamente la pittura, «fu lo scopo e il sogno di tutta la sua vita» come testimoniò nel necrologio la moglie Amalia che, nella inusuale colonna sepolcrale tuttora visibile al Cimitero Israelitico di Verona, fece incidere la frase «pittore di alto concetto dalla tavolozza smagliante, tutto dedito all'arte sua eccelsa» (fig. 10). La riproposizione degli stessi temi, la mancanza di stimoli e di confronti, la comodità della sua vita agiata prima delle leggi razziali, ne provocarono un'involuzione professionale, come viene spesso evidenziato dalla critica con cui non possiamo che essere d'accordo. Eppure il bel ritratto che dipinse a Lina Arianna Jenna ci fanno scorgere la passione che lo animava e il talento che possedeva. Ise Lebrecht è un pittore oggi semiconosciuto, di cui non esiste catalogo, il cui nome appare spesso associato alla pittura veronese di inizio Novecento, ma





Fig. 10. Verona, Cimitero Ebraico, sepolcro di Ise Lebrecht.

lacunose sono le indagini e le ricerche che lo riguardano. Al fine di ricavare altre notizie sulla sua eredità, chi scrive ha cercato di seguire le vicende che hanno interessato il residenziale palazzo Lebrecht. Francesco Vecchiato nel suo volume dedicato alla famiglia Lebrecht<sup>91</sup> riporta che il 6 agosto 1646 la Provincia decise di alienare la propria parte di eredità pervenuta da Eugenia Lebrecht a Nereo Guantieri, nato a Verona, domiciliato a San Martino Buonalbergo, ma la successione era ancora in corso, mentre l'acquirente avrebbe voluto poter disporre del bene da subito. Fu quindi concordato che l'atto di compravendita, stipulato il 7 maggio 1947, ratificasse la cessione dell'immobile al 1 aprile 1947. Al medesimo acquirente, Nereo Guantieri, sul quale mancano notizie più precise, la Società Letteraria vendette la quarta parte indivisa del palazzo con giardino in Stradone San Fermo tramite l'atto del 1 ottobre 1948 n. 7576 stipulato dal notaio Zamboni di Verona<sup>92</sup>.

Il 26 aprile 1947, nel corso della seduta dell'Assemblea Straordinaria della Società Letteraria, il Presidente aveva informato i soci che si era conclusa con Nereo Guantieri l'accordo di vendita della quota di comproprietà pari a  $\frac{1}{4}$  del palazzo Lebrecht al prezzo di Lire 1. 500. 000: l'assemblea aveva deliberato all'unanimità la vendita<sup>93</sup> e aveva subito preso in considerazione alcuni preventivi per la sistemazione della propria sede sociale<sup>94</sup>.

Nel Catasto italiano la situazione sopra descritta trova conferma: nel 1949 il palazzo con giardino in Stradone San Fermo, 13, di piani 5 e vani 47, (corrispondente ai mappali del fg. XII 68, 306, 307, 308) risulta intestato per metà a Cuppini Amalia, moglie di Ise e per metà a Guantieri Nereo<sup>95</sup>. Nel 1951 la metà proprietà di Nereo Guantieri fu ceduta a Giuseppe Ederle e alla moglie, Anna Maria Todeschini.

Amalia Cuppini, in seguito alla morte del marito Ise, divenne infatti piena proprietaria della metà del palazzo di San Fermo: la confisca dell'usufrutto che era stata applicata a Ise era decaduta<sup>96</sup> e, seppur per poco tempo, lo stesso era rientrato nel pieno possesso del palazzo di famiglia. La vedova condusse la propria solitaria esistenza nel piano nobile del palazzo Lebrecht in compagnia dei propri felini sino alla morte, avvenuta nel 1967; è sepolta in un modesto loculo al Cimitero Monumentale di Verona, lontano dal marito, inumato invece al Cimitero Israelitico.

La famiglia Ederle divenne quindi proprietaria dell'intero palazzo e conserva tutt'oggi l'immobile con cura e dedizione.

Dello studio di Ise, dei numerosi quadri che dovevano adornarne le pareti non si conserva traccia; si può supporre che Amalia, grande estimatrice e sostenitrice del talento artistico del marito, nel corso degli anni, abbia provveduto per necessità alla vendita e alla dispersione delle opere, preservando per sé solo l'olio su tavola dalle pennellate cupe e pastose che la ritrae in anni maturi (fig. 4).

## Note

<sup>1</sup> Valeria Rainoldi è Dottore di Ricerca in Culture d'Europa. Ambiente, Spazi, Storie, Arti, Idee e si occupa di architettura e storia urbana, valeria.rainoldi@gmail.com. Per i suggerimenti e le indicazioni generosamente condivise si ringraziano Chiara Bianchini, Roberto Bonente, Elena Casotto, Gabriele Bissolo, Daniela Brunelli, Federica Ederle, Leone Zampieri.

<sup>2</sup> Antonio Mancini (1852-1930) si formò a Napoli, presso l'istituto di Belle Arti, affermandosi da subito con soggetti di genere che ricevettero apprezzamenti dai maestri e dai compagni. Dal 1871 si trasferì a Parigi e poi a Londra per rientrare poi a Napoli e stabilirsi definitivamente a Roma dal 1883. Il 20 maggio 1929 fu nominato Accademico d'Italia; le sue opere sono conservate in collezioni italiane e straniere. Cfr. LANFRANCONI 2007.

<sup>3</sup> CASOTTO 2005, pp. 119-156.

<sup>4</sup> Mancini intervenne direttamente in alcune delle opere dell'allievo, come nel caso di *Testa di donna che ride*, del 1911.

<sup>5</sup> BISSOLO 2020, pp. 281-284.

<sup>6</sup> Il quadro *Sottoportico*, acquistato dopo la X esposizione della Biennale di Venezia del 1912, fu aggiunto alla collezione della Galleria d'Arte Moderna di Verona grazie ad un dono compiuto dalla Cassa di Risparmio nel 1913; cfr. SARACINO 1998-1999, Appendice, doc. 1.

<sup>7</sup> *Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia 1912*, p. 26.

<sup>8</sup> *Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia 1914*, p. 44, 86-87.

<sup>9</sup> MARINI 1986, p. 329; CASOTTO 2008, pp. 86-88.

<sup>10</sup> COMANDUCCI 1934, p. 347.

<sup>11</sup> Questo ritratto è anche riprodotto nella copertina del volume *Il ritratto nel Veneto* 2005.

<sup>12</sup> Per approfondimenti sulla famiglia Della Torre si rinvia a VARANINI, PONZIN 1993, pp. 17-64; SVALDUZ 2000, pp. 334-344.

<sup>13</sup> VARANINI, PONZIN 1993, pp. 17-64, p. 54 nota 59; SVALDUZ 2000, pp. 334-344.

<sup>14</sup> Nel proprio testamento del 1560 Domenico Della Torre si preoccupò di garantire la prosecuzione del cantiere del proprio palazzo di San Fermo, istituendo un eventuale fidecommesso a favore del figlio Giulio, nel caso in cui fosse rimasto orfano prima del raggiungimento dei 25 anni: in ogni caso commissari ed esecutori testamentari avrebbero dovuto completare le operazioni edilizie del palazzo residenziale.

<sup>15</sup> Cfr. *Palazzo Della Torre-Ederle in Stradone San Fermo a Verona* 1998, pp. 10-15; SVALDUZ 2000, pp. 334-344.

<sup>16</sup> Nel Catasto Napoleonico del 1814 circa e del rispettivo Sommarione l'edificio indetificato al mappale 5951 «palazzo di propria abitazione con corte» insieme ai mappali 5952 («casa con bottega d'affitto»), 5953 («casa con bottega»), 5954 («orto»), 5955 («stalla di proprio uso») risultano assegnati a Della Torre Guido, figlio di Antonio. Archivio di Stato di Venezia, da ora in poi ASVe, *Censo stabile, Catasto Napoleonico*, Sommarione 347. [fig. 6].

Nel Catasto Austriaco, redatto dopo poco, fra il 1816 e il 1817, ma in vigore dal 1848, il mappale rispondente al palazzo, il n. 3861 con il suo giardino identificato al mappale 3860, risulta intestato a Della Torre nobile Almerina, figlia di Guido, maritata Negrelli. Archivio di Stato di Verona, da ora in poi ASVr, *Catasto Austriaco*, R. possessori 71.

<sup>17</sup> LEONI 2009, p. 33.

<sup>18</sup> *Ivi*, pp. 31-33, passim. Pacifico Goldschmiedt nacque a Edelsbach il 18 gennaio 1796 e morì a Verona il 19 agosto 1868; giunse con il fratello Nathan a Verona e si sposò nel 1828 con Carolina Wolman.

<sup>19</sup> ASVr, I. R. *Congregazione Municipale d'Ornato*, b. 1080.

<sup>20</sup> Francesco Ronzani (1802-1869) fu disegnatore e incisore, autore dei 28 fascicoli

usciti dal 1823 al 1829 riguardanti le *Fabbriche civili, ecclesiastiche e militari di Michele Sanmicheli*, sui cui rilievi si era esercitato sin da giovane. Nel 1838, alla morte dell'architetto municipale Giuseppe Barbieri, divenne membro della Commissione d'Ornato e dirresse completandole le fabbriche municipali, fra cui la Gran Guardia Nuova, il cimitero comunale e la trasformazione del complesso di San Sebastiano in scuole comunali. Numerosi furono anche gli interventi di edilizia privata e religiosa sia per la città che per la provincia veronese, occupandosi sia di edifici da costruire ex novo, sia di lavori di sopraelevazione e modifiche di minore portata; cfr. CONFORTI 1994, pp. 487-493; SVALDUZ 2000, pp. 334-344, nota 45 p. 344; BISSOLI 2006-2007, pp. 12-30.

<sup>21</sup> Biblioteca Civica di Verona, da ora in poi BCVR, *Carteggio Ronzani*, b. 85, lettera 14 maggio 1838 e ms. *Cenni sulla vita dell'architetto Francesco Ronzani*.

<sup>22</sup> BCVR, *Carteggio Ronzani*, b. 85, *Cenni sulla vita dell'architetto Francesco Ronzani*.

<sup>23</sup> *Ibidem*.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> *Ibidem*.

<sup>26</sup> ASVR, I.R. *Congregazione Municipale d'Ornato*, b. 1080.

<sup>27</sup> Rossi 1854, p. 154.

<sup>28</sup> Compilato nel 1863, il testamento di Pacifico testimonia che il palazzo era l'abitazione in cui il capostipite dei Goldschmiedt viveva e che intese lasciare in eredità in parti uguali ai figli. Pacifico garantiva alla figlia Giulietta sino alle nozze la possibilità di abitare nel palazzo nella sua stanza e le altre due stanze in cui lui stesso abitava, a metà scale per il giardino. Questo non fu necessario perché nel 1867 Giulietta si sposò. Pacifico lasciò 100 fiorini al Rabbino e 100 fiorini al Parroco di San Fermo perché li distribuisse fra i rispettivi poveri. LEONI 2009, pp. 124-125.

<sup>29</sup> Il Catasto Austriaco, con aggiornamenti disposti dalla legge 3682 del 1 marzo 1886, rimase in vigore fino alla promulgazione delle leggi 7 luglio 1901, 9 luglio 1905 e 20 gen-

naio 1907, che istituirono il Nuovo Catasto del Regno d'Italia; cfr. MORANDO DI CUSTOZA s. d. n.; MORANDO DI CUSTOZA 1983.

<sup>30</sup> ASVR, *Catasto Italiano*, Verona, Fabbricati, partita 1160, p. 1108.

<sup>31</sup> ASVR, *Ufficio del Registro di Verona*, atto n. 13202 del 31 dicembre 1899 notaio Donatelli Italo.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Nel 1903, in seguito alla morte di Giuseppe, la proprietà passò a Goldschmiedt Carlo, Aleardo e Alfredo fu Giuseppe (atto n. 16299 del 13 aprile 1904 del notaio Donatelli ASVR, *Catasto Italiano*, Verona, Fabbricati, partita 8591). Nel 1906 il palazzo con giardino (mappali 3681 1 e 3680 a) fu trasferito a Goldschmiedt Lionello, Emilio, e Gino fratelli q. Enrico e Goldschmiedt Sofia fu Natale vedova Goldschmiedt per successione in seguito alla morte dell'intestato avvenuta il 15 giugno 1906; ASVR, *Catasto Italiano*, Verona, Fabbricati, partita 7477.

<sup>34</sup> ASVR, *Catasto Italiano*, Verona, Fabbricati, partita 9401 e ASVR, *Ufficio del Registro di Verona*, atto n. 18089 del 12 novembre 1906, notaio Donatelli Italo che si svolse nello studio dell'avvocato Emanuele Cuzzi alla presenza dell'avv. Scipione Calabi. I mappali 3681 sub 2 e 3680 b erano stati nel frattempo acquisiti da Lionello, Emilio e Gina Golschmiedt e della loro madre Sofia Golschmiedt fu Nathan vedova Golschmiedt, nata a Verona, domiciliata a Venezia, e da Goldschmiedt Carlo e Aleardo fu Giuseppe, possidenti e interdetti dal tribunale. Nell'allegato C dell'atto n. 18089 del notaio Donatelli è riportato il decreto del Tribunale autorizzativo alla vendita in cui si riferisce che «già da tempo era in animo di tutti i comproprietari di vendere il detto immobile, che per ragioni diverse non conviene tenere. L'occasione di vendere per Lire 85. 000 l'intero immobile [...] venne di buon grado accolta perché corrispondente all'interesse di tutti i comproprietari. Il compratore è il sig. Guglielmo Lebrecht che farà per sé o persona da dichiarare l'acquisto di detto palazzo».

<sup>35</sup> ASVr, *Catasto Italiano*, Verona, Fabbricati, Partita 9401. Il palazzo residenziale individuato nel Catasto Austriaco dal mappale 3681 sub. 1, divenne nel Catasto Italiano il mappale 307 (fg. XII) con relativo giardino indistinto (ex 3680 a). Il più modesto palazzo con giardino ex mappali austriaci 3681 sub. 2 e 3680 sub b è riconoscibile nel Catasto Italiano ai mappali 308, 306, 68 del fg. XII.

<sup>36</sup> *Palazzo Della Torre-Ederle in Stradone San Fermo A Verona* 1998, pp. 10-15.

<sup>37</sup> CONFORTI CALCAGNI 1980, pp. 181-182.

<sup>38</sup> ASVr, *Ufficio del Registro di Tregnago*, atto n. 477 del 27 dicembre 1930, notaio Agostini Vittorio, Pubblicazione del testamento olografo.

<sup>39</sup> «L'Arena» 30 marzo 1921, necrologio.

<sup>40</sup> Il pianoforte di gran coda concerto Blutnher, elencato fra gli arredi del salone del palazzo residenziale, fu destinato al Liceo Musicale Veronese e sottoposto nel 1932 ad approfondito restauro perché, secondo la ditta Franco Hahn & E. Henschel di Milano, doveva essere completamente riparato nelle parti meccaniche. Archivio del Comune di Verona (ACVr), *Carteggi*, V 8 1, Lebrecht Eugenia Vitali-Legati a favore di Istituzioni Comunali, 14 giugno 1932.

<sup>41</sup> ASVr, *Ufficio del Registro di Tregnago*, Atto n. 477 del notaio Vittorio Agostini del 27 dicembre 1930.

<sup>42</sup> ACVr, *Carteggi*, V 8 1, Lebrecht Eugenia Vitali-Legati a favore di Istituzioni Comunali 4 febbraio 1931 Delibera podestarile n. 149, *Accettazione di legati disposti dalla compianta signora Eugenia Vitali Lebrecht a favore di istituzioni comunali*.

<sup>43</sup> Archivio Società Letteraria di Verona, da ora in poi ASLvr, *Verbali dell'Assemblea*, Assemblea Generale straordinaria del 30 maggio 1931.

<sup>44</sup> *Ibidem*; l'intitolazione della Sala a Raoul Renato Lebrecht, annullata negli anni delle Leggi Razziali, fu riammessa a guerra finita.

<sup>45</sup> ASVr, *Ufficio del Registro di Tregnago*, atto del Notaio Agostini n. 492 del 8 gennaio 1931.

<sup>46</sup> Archivio Notarile Verona, da ora in poi, ANVr, Atto n. 4091 notaio Agostini Vittorio del 8 marzo 1939. Anche il cugino Danilo Lebrecht approfittò della stessa possibilità e il 12 maggio 1939 donò alla moglie non ebrea, Mary Marion Dyson, i propri diritti immobiliari. ASVr, *Prefettura di Verona*, versamento 2001, b. 36.

<sup>47</sup> Il 17 marzo 1944 la Presidenza del consiglio informava che il decreto legislativo era in corso di pubblicazione, ma in realtà mai pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale.

<sup>48</sup> COMMISSIONE ANSELMI 2001, pp. 93-94.

<sup>49</sup> Il 6 aprile 1944 fu stilata una nomina di amministratori di società e fondi appartenenti a persone di razza ebraica, ma anche per le società miste, in cui non tutti i soci sono ebrei. ASVr, *Ufficio Amministrazione Beni Ebraici*, 6 aprile 1944.

<sup>50</sup> Archivio Centrale di Stato, da ora in poi ACS, *Ministero delle Finanze, Direzione Generale coordinamento tributario, affari generali e personale, Servizio Beni ebraici, Affari generali, gestione dei beni eccedenti e RSI decreti di confisca 1938-1945*, b. 91.

<sup>51</sup> COMMISSIONE ANSELMI 2001, p. 80.

<sup>52</sup> ASVr, *Prefettura di Verona*, Gabinetto, b. 21.

<sup>53</sup> Il 9 febbraio 1939 fu emanato il Regio D. l. 126 che riguardava le proprietà immobiliari e le attività industriali e commerciali dei cittadini italiani di razza ebraica: le proprietà immobiliari degli ebrei furono distinte fra quota consentita e quota eccedente che sarebbe stata trasferita ad un ente da costituire appositamente, l'Ente di Gestione e Liquidazione Immobiliare (EGELI) che ne avrebbe curato amministrazione e vendita. Questo ente era amministrato da un consiglio di dieci membri nominati dal Duce, con delega ad alcuni istituti bancari della penisola che vantavano competenza nel credito fondiario. L'applicazione della legge fu in realtà lenta e farraginosa e le aspettative di guadagno furono vanificate rispetto alle previsioni più ottimistiche proclamate da Banca d'Italia sulla base di una mera stima. Dopo il primo anno di attività, l'EGELI

registrò 187 pratiche di esproprio, mentre altre 331 erano ancora in corso presso altri uffici (Tecnico erariali, Imposte dirette); una volta espletata l'istruttoria, Prefettura o Intendenza di Finanza emettevano un decreto di confisca, notificato all'EGELI che a quel punto incaricava l'Istituto di Credito ad eseguire la confisca effettiva dell'immobile. Agli ebrei espropriati andavano corrisposti certificati nominativi trentennali non trasferibili emessi dall'EGELI che avrebbero fruttato un 4% annuo, ma molto confuse furono le norme e i tempi di consegna. PAVAN 2004, pp. 140-146; GAROFALO 2013, pp. 374-401.

<sup>54</sup> ACS, *Ministro dell'Interno, Direzione generale Demografia e Razza, Divisione Razza*, fascicoli personali, b. 134.

<sup>55</sup> Ise Lebrecht allegò alla richiesta la copia autenticata del decreto luogotenenziale del 19 maggio 1918 per la consegna della medaglia d'argento al valore civile. ACS, *Ministro dell'Interno, Direzione generale Demografia e Razza, Divisione Razza*, fascicoli personali, b. 134. La benemerenzia fu assegnata in seguito alla richiesta avanzata dalla Giunta municipale di Corsico, comune nella provincia di Milano, preso cui Ise Lebrecht si trovava in qualità di caporale del 27 reggimento Artiglieria da Campagna in qualità di addetto ausiliario di uno stabilimento. Tutto l'incaricamento con quattro testimonianze, la relazione dei Carabinieri e l'accettazione della proposta da parte del Ministro dell'Interno è conservata in ACS, *Ministero dell'Interno, Direzione Generale Affari generali e personali, Divisione Affari Generali*, Ricompense ad atti di valor civile 1860-1932, b. 594.

<sup>56</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, s. d., probabilmente 6 marzo 1939.

<sup>57</sup> ACS, *Ministro dell'Interno, Direzione generale Demografia e Razza, Divisione Razza*, fascicoli personali, b. 134, Lettera del 7 gennaio 1939.

<sup>58</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, fasc. Lebrecht Ise, 27 dicembre 1938.

<sup>59</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, 6 febbraio 1939.

<sup>60</sup> Nel fasc. di Ise Lebrecht della Questura di Verona, è conservata la dichiarazione del Segretario generale del partito Nazionale Fascista in cui dichiara che il pittore non era iscritto al partito. ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, 19 gennaio 1939.

<sup>61</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, 26 settembre 1942

<sup>62</sup> ACS, *Ministro dell'Interno, Direzione generale Demografia e Razza, Divisione Razza*, fascicoli personali, b. 134.

<sup>63</sup> *Ibidem*.

<sup>64</sup> Nel corso della riunione si decise di rifiutare tutte le domande di benemerenzie ancora in sospeso e di rivedere quelle accettate. Guido Buffarini Guidi comunicò la decisione a tutti i prefetti con circolare riservatissima il 6 marzo 1942; DE FELICE 1999, pp. 357-379.

<sup>65</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, s. d.

<sup>66</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, 28 dicembre 1938, 9 gennaio 1939, 14 gennaio 1939.

<sup>67</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, 25 gennaio 1939.

<sup>68</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, 19 agosto 1939.

<sup>69</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, 27 gennaio 1940.

<sup>70</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, 13 febbraio 1940.

<sup>71</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, 30 dicembre 1942.

<sup>72</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, 4 dicembre 1943.

<sup>73</sup> COMMISSIONE ANSELMI 2001, p. 91.

<sup>74</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, 28 febbraio 1944.

<sup>75</sup> SARFATTI 2005, p. 146; si tratta della trascrizione del telegramma conservato in ACS, *Ministero dell'Interno, DGPS, AGR*, Massime, R9, b. 80, fasc. 19 e Centro di documentazione ebraica contemporanea (CDEC), *Fondo Col. lo M. Adolfo Vitale*, Comunità Israelitica di Verona, b. 2, f. 49, 8 novembre 1948.

<sup>76</sup> *Tutti gli ebrei senza eccezioni saranno internati*, in «L'Arena» 1 dicembre 1943.

<sup>77</sup> BONENTE 2006, p. 63-67.

<sup>78</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, 20 gennaio 1944. La visita fu condotta nello stesso frangente anche a Leoni Arcibaldo: ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Leoni Arcibaldo, 28 dicembre 1943 e 20 gennaio 1944.

<sup>79</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, Fasc. Lebrecht Ise, 20 marzo 1944; il cognome Godschmiedt non fu scritto correttamente nel documento.

<sup>80</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, fasc. Lebrecht Ise, 25 marzo 1944.

<sup>81</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, fasc. Lebrecht Ise, 10 luglio 1944. Nell'appunto a matita Ise è confusa nuovamente con una donna «È un'ebrea che abita vicino casa Ministro Comunicazione».

<sup>82</sup> ASVr, *Questura*, b. Ebrei, fasc. Lebrecht Ise, 14 luglio 1944; sulla figura di Sena Felice si rinvia a DOMENICHINI 2021.

<sup>83</sup> ASVr, *Ufficio Amministrazione Beni Ebraici*, 20 maggio 1944.

<sup>84</sup> Nella Gazzetta Ufficiale del 6 settembre 1944 fu pubblicato che il Capo della Provincia di Verona aveva emesso la confisca a favore dello Stato «dei beni appartenenti alle seguenti persone di razza Ebraica: Norsa Ugo fu Umberto e di De Bendetti Ernesta, Franchetti Elisa fu Aronne Leone, Luzzatto Oscar fu Graziadio, Finzi Fanni in Loffenholz di Umberto, Tedeschi Rinn fu Moisè Gustavo, Orefice Elda fu Leone, Finzi Massimo fu Angelo, Corinaldi Isa di Adolfo, Corinaldi Lia di Adolfo, Coen Gino fu Giacomo, Forti Leonilda fu Alessandro, Vivante Delfina ved. Rimini fu Giacomo, Cuzzi Emilia fu Giuseppe, Volterra Mario fu Leopoldo, Cuzzi Giacomo fu Manasse, Levi Zenilda fu Temistocle. ASVr, *Ufficio Amministrazione Beni Ebraici*, 24 giugno 1944.

<sup>85</sup> ASVr, *Ufficio Amministrazione Beni Ebraici*, 3 luglio 1944 e BERGER 2016, pp. 93-118.

<sup>86</sup> ASVr, *Ufficio Amministrazione Beni Ebraici*, s. d. n. Lo stesso ufficio se pur così virtuoso e operoso, ricevette un'ispezione in seguito ad un rilievo compiuto dal Ministero degli interni: il Direttore dell'Ufficio Accertamento

Beni Ebraici, Pietro Manni, dovette rispondere per irregolarità nelle operazioni di confisca dei beni ebraici. Lo stesso ottenne probabilmente la necessaria protezione per proseguire nella propria nebulosa condotta senza strascichi. ASVr, *Ufficio Amministrazione Beni Ebraici*, 31 agosto 1944.

<sup>87</sup> *Ise Lebrecht*, in «Verona Libera», 14 giugno 1945.

<sup>88</sup> *Ise Lebrecht pittore di Verona*, in «Verona Libera», 15 giugno 1945.

<sup>89</sup> *Ibidem*.

<sup>90</sup> VOLPATO 2020, pp. 167-169.

<sup>91</sup> VECCHIATO 2013, p. 868.

<sup>92</sup> ANVr, *notaio Lino Zamboni*, Atto n. 7576 del 1 ottobre 1948.

<sup>93</sup> ASLr, *Verbali dell'Assemblea*, Seduta dell'Assemblea Straordinaria del 26 aprile 1947. Il notaio rogante pretese una maggiore definizione della vendita, essendovi alcuni vizi formali nella delibera che venne quindi riformulata e ratificata nel corso dell'assemblea del 26 maggio 1947.

<sup>94</sup> *Ibidem*. Nel Verbale della seduta dell'Assemblea ordinaria e straordinaria del 27 novembre 1947 si mise all'ordine del giorno la ratifica della vendita del lascito Lebrecht, argomento poi trattato nella seduta del successivo 28 novembre 1947, con cui l'assemblea prese atto della vendita della quota dello stabile Lebrecht perfezionata con atto privato in data 24 maggio 1947 registrato a Verona il 28 maggio successivo. È interessante rilevare che per la prima volta viene precisato che sul palazzo «esiste il vincolo della Sovrintendenza ai Monumenti».

<sup>95</sup> ASVr, *Catasto Italiano*, Verona, Fabbricati, partita 13766.

<sup>96</sup> Il Prefetto di Verona a giugno 1945 dichiarò decaduti tutti i decreti di confisca dei beni di proprietà degli Ebrei emanati dal Capo della Provincia di Verona in applicazione al D. L. 4 gennaio 1944 n. 1 ASVr, *Ufficio Amministrazione Beni Ebraici*, 8 giugno 1945.





## ESTHER LURIE, IL DIPINTO COME TESTIMONIANZA

Silvia Pascale<sup>1</sup>

*«Nei primissimi giorni del ghetto, Esther Lurie si è posta un obiettivo di ampio respiro: preservare per i posteri, attraverso disegni artistici, le scene e le tipologie umane del ghetto, che sono di valore per la storia ebraica»<sup>2</sup>.*

### 1. [...]

Tra il 1933 e il 1945, in tutta Europa, si assiste alla creazione di innumerevoli campi di concentramento e altre strutture come i ghetti che nell'ottica del regime nazista avevano lo scopo di allontanare ed eliminare, in particolare attraverso il lavoro forzato, tutti coloro che erano considerati nemici dello Stato. Le basi di tali politiche di segregazione possono essere rintracciate in ragioni di carattere etnico-razziale, religioso, politico ed economico.

All'interno dei ghetti e anche dei campi di deportazione, molti prigionieri hanno avuto la possibilità di produrre, spesso a rischio della loro vita, delle opere artistiche e delle opere grafiche clandestine<sup>3</sup>.

L'arte diventa la prima forma di resistenza e di opposizione, utilizzando appunto il linguaggio visivo per contrastare il concetto di "*arte degenerata*" con cui venivano marchiate le opere che riflettevano valori o forme estetiche contrarie al concetto estetico nazista<sup>4</sup>.

Moltissimi artisti, inoltre, utilizzarono l'arte dai ghetti in cui erano rinchiusi, con valore terapeutico. Il linguaggio artistico ha rappresentato in quelle situazioni di degrado e di sofferenza una forma di sopravvivenza: era un modo per comunicare, un modo per testimoniare quanto stavano vivendo. Se riflettiamo bene il dipingere, il disegnare in quelle condizioni può essere considerato anche una forma di resistenza, una volontà per affermare la propria individualità in un contesto dove la parte umana veniva annullata.

Può esserci bellezza in fondo all'orrore?

La risposta è ovviamente affermativa: la bellezza risiede nel materiale di recupero utilizzato nei ghetti e nei campi, nei ritagli di cartone o in piccoli pezzetti di tessuto, è una bellezza spesso senza colore, evanescente come i tratti a matita vergati velocemente da mani esperte. La bellezza è il valore della testimonianza affinché i visi di donne, uomini e bambini continuino a vivere nonostante l'orrore.

Dopo la liberazione dei campi, nel 1945, le opere d'arte ritrovate, i disegni e gli schizzi dei deportati sono stati studiati soprattutto come documenti che fornivano testimonianza storica.

Per questo motivo le opere artistiche considerate importanti documenti storici sono oggi conservate in Memoriali, in Istituti storici o in Musei e allestimenti specifici in ricordo della deportazione e dello sterminio. E come vedremo nel caso di cui si tratterà dell'artista deportata Esther Lurie, essi sono stati utilizzati come prova durante il processo Eichmann.

Interessante sarebbe riuscire a distinguere o meglio a definire se tali disegni siano opere d'arte vere e proprie. Cosa fa di un oggetto un'opera d'arte? Se è solo l'intenzione dell'artista a rendere un disegno un'opera, allora dovremmo ammettere che le produzioni di Esther Lurie siano da considerarsi tali.

Interessante sarebbe analizzare l'idea di Paul Valéry secondo cui l'esperienza estetica procurata da un'opera dovrebbe essere il frutto dell'interazione tra tre poli differenti (il creatore, l'oggetto e lo spettatore)<sup>5</sup>: in questo caso il discorso diventa più complesso. Ciò che è certo è che interrogarsi sulla rappresentazione della deportazione significa interrogare prima di tutto i «luoghi della memoria»<sup>6</sup>.

Molti artisti che vissero sotto il nazismo lavorarono in clandestinità, con il costante terrore di essere scoperti e le loro opere si sono conservate grazie alla complicità di amici o familiari.

I primi a voler parlare della Shoah e a volerla rappresentare furono proprio le vittime, i sopravvissuti alle persecuzioni e ai campi di concentramento, che subito dopo la fine della guerra sentirono il bisogno di ricordare e *“rendere testimonianza”* delle proprie esperienze. Questa necessità, che almeno per alcuni si inseriva più o meno coscientemente nella tradizione ebraica del rendere testimonianza, ha sicuramente più motivazioni, nello specifico ne cito due:

- una motivazione morale;
- una motivazione terapeutica.

Sono due tentativi di riaffermare l'individualità del soggetto di fronte al trauma della spersonalizzazione e dello sterminio portato avanti dai nazisti.

Ogni testimonianza grafica/pittorica afferma inoltre già di per sé, indipendentemente dal suo contenuto, il fallimento del piano nazista di sterminare e cancellare la memoria di un intero popolo. La resistenza nel voler rappresentare ciò che accadeva, in particolare i visi e i volti delle persone colpite dalla segregazione e dalla deportazione, è di per sé una vittoria sul tentativo di oblio.

All'interno dei ghetti e dei campi di sterminio l'esigenza, la necessità di raccontare attraverso appunto il disegno è stata estremamente importante non solo per l'artista stesso, ma anche per la documentazione che ne è stata prodotta. Il dipinto, il disegno, lo schizzo, diventano strumenti di memoria visiva, fonti preziose di informazioni della vita nei ghetti e nei campi di concentramento, testimoni dell'attuazione delle politiche persecutorie naziste.

I musei, gli archivi, le fondazioni espongono spesso questi documenti visivi, artistici, per cercare di avvicinare alla storia con un impatto didattico e pedagogico, ritenendo la modalità più efficace.

Il tipo di rappresentazione che noi troviamo è sicuramente realista<sup>7</sup>, dal momento che l'artista disegna ciò che vede: il punto di vista della vittima. Una significativa attività artistica si è svolta in particolare nei ghetti lituani di Vilna<sup>8</sup> e Kovno che analizzeremo tra poco. Grazie all'arte è possibile avere opere che donano un'altra dimensione alla memoria della deportazione. Infatti, come sostiene Gérard Wacjman:

«Ciò che compie l'arte, ciò che fa precisamente, non è di dare un senso al passato, di fare cioè il lavoro che è proprio alla storia, è, al contrario, puntare a ciò che non si può dire del passato, ciò che resta al di fuori della storia, che non può essere ad essa, come alla cultura, integrato. Ciò che non si può dire del passato, l'artista lo mostra. È il suo compito»<sup>9</sup>.

## 2. I luoghi di Esther Lurie

### 2.1 Kovno

Tra il 1920 e il 1939, Kovno (Kaunas), situata nella Lituania centrale, era la capitale e la città più grande del paese. La popolazione ebraica arrivava a circa 40.000 persone, un quarto della popolazione totale della città e gli ebrei erano concentrati nei settori commerciale, artigianale e professionale della città. Kovno era anche un importante centro di apprendimento ebraico. La yeshiva di Slobodka, situata in un quartiere periferico della città, era una delle istituzioni europee più prestigiose della cultura ebraica superiore, in particolare religiosa. La vita ebraica di Kovno viene improvvisamente sconvolta nel momento in cui l'Unione Sovietica occupa la Lituania nel giugno 1940: l'occupazione viene accompagnata da arresti, confische e dall'eliminazione di tutte le istituzioni libere. Le organizzazioni comunali ebraiche scompaiono dall'oggi al domani e le autorità sovietiche confiscano le proprietà di molti ebrei e centinaia di loro vengono esiliati in Siberia.

### 2.2 Kovno dopo l'invasione tedesca dell'Unione Sovietica

Il 22 giugno 1941 le forze sovietiche fuggono da Kovno in seguito all'occupazione nazista e verso la fine di giugno e l'inizio del luglio 1941, le SS dell'*Einsatzgruppe*<sup>10</sup> iniziano le esecuzioni di massa, utilizzando come base logistica le numerose strutture della cintura di fortificazioni erette dai russi in epoca zarista. Il 18 agosto 1941, il Forte IV fu teatro di una vasta operazione che comportò la morte di 711 intellettuali ebrei. Un'altra importante azione di rastrellamento fu condotta il 26 settembre 1941; assumendo come pretesto un presunto attentato effettuato contro Willi Koslowski, l'ufficiale di polizia che comandava la guardia tedesca del ghetto, in quel giorno, al Forte IV vennero uccise 1608 persone. All'inizio di luglio 1941, i distaccamenti tedeschi dell'*Einsatzgruppe* e i loro ausiliari lituani, iniziarono massacri sistematici di ebrei in molti dei forti intorno a Kovno.

I distaccamenti dell'*Einsatzgruppe* e gli ausiliari lituani spararono a migliaia di uomini, donne e bambini ebrei, principalmente nel Nono Forte, ed entro sei mesi dall'occupazione tedesca della città, i tedeschi e i loro collaboratori lituani avevano ucciso metà di tutti gli ebrei a Kovno.

### 3. Ghettizzazione

I nazisti stabilirono un'amministrazione civile sotto il maggiore generale delle SA Hans Kramer. Tra il luglio e il 15 agosto 1941, i tedeschi concentrarono gli ebrei rimasti, circa 29.000 persone, in un ghetto stabilito a Slobodka. Era un'area di piccole case e senza acqua corrente. Il ghetto aveva due parti, denominate ghetto piccolo e grande, separate da Paneriu Street. Ogni ghetto era circondato da filo spinato e strettamente sorvegliato. Entrambi erano sovraffollati, e ogni persona aveva pochissimo spazio vitale. I tedeschi ridussero continuamente le dimensioni del ghetto, costringendo gli ebrei a trasferirsi più volte. La prima azione sul ghetto fu la distruzione di quello piccolo il 4 ottobre 1941 e l'uccisione di quasi tutti i suoi abitanti al Nono Forte<sup>11</sup>.

Gli abitanti del ghetto di Kovno erano impiegati come lavoratori coatti dalle SS e gli ebrei erano impiegati principalmente come lavoratori forzati in vari siti fuori dal ghetto, specialmente nella costruzione di una base aerea militare ad Aleksotas.

Il consiglio ebraico, guidato dal dottor Elkhonen Elkes<sup>12</sup>, creò anche dei laboratori all'interno del ghetto per quelle donne, bambini e anziani che non erano occupati nelle squadre forzate. In questi laboratori sono state impiegate circa 6.500 persone. La fase finale avvenne tra l'8 e il 13 luglio 1944, quando i nazisti deportarono in Germania (a Stutthof e a Dachau) gli ultimi 6000 ebrei ancora presenti dopo di che incendiarono il ghetto e fecero esplodere con l'esplosivo tutte le case. Quando le forze sovietiche entrarono a Kovno (Lituania) il 1° agosto 1944, trovarono una scena di distruzione di massa. Quello che è successo a Kovno è stato un riflesso della portata della Soluzione Finale, dove l'obiettivo era di estinguere non solo gli ebrei, ma tutta la loro cultura.

In realtà, mentre affrontavano lo sterminio, gli ebrei di Kovno rischiarono la vita per creare documenti dettagliati tra cui elenchi e resoconti di persone uccise, diagrammi del campo, opere d'arte, diari e fotografie degli eventi nel ghetto. È stato un atto di sfida narrato nelle immagini, negli scritti e nelle opere d'arte come quelle di Esther Lurie, per preservare la loro cultura.

### 4. Esther Lurie

Esther Lurie era nativa di Liepaja, in Lettonia, e apparteneva a una famiglia religiosa ebraica che aveva cinque figli. La sua famiglia fu costretta a partire durante la Prima guerra mondiale per l'importanza della città come porto militare e quindi per questioni di sicurezza. Nel 1917 si trasferirono a Riga, dove Lurie si diplomò

all'*Ezra Gymnasium* (scuola superiore). Il talento artistico è già evidente fin da piccola, ma inizia a svilupparsi professionalmente dall'età di quindici anni. Dal 1931 al 1934 studia scenografia teatrale all'*Institut des Arts Décoratifs* di Bruxelles e successivamente studia disegno all'*Académie Royal des Beaux-Arts* di Anversa.

Nel 1934 Lurie emigra in Palestina con la maggior parte della sua famiglia e lavora in varie attività artistiche: disegna scenografie per il Teatro Ebraico, opere per l'*Adloyada* di Tel Aviv, e inizia la sua carriera espositiva come la mostra Bialik e la Fiera Orientale. Quando gli eventi iniziano a limitare l'attività teatrale in Palestina, si dedica quasi esclusivamente al disegno, producendo molti ritratti, in particolare di ballerini e musicisti che erano i suoi soggetti preferiti.

Il suo lavoro di artista prosegue e le sue opere sono molto apprezzate tanto che nel 1938 viene accettata come membro dell'Associazione dei pittori e degli scultori in Palestina.

Nel 1939 si reca in Europa per approfondire gli studi, visitando la Francia e frequentando l'*Académie Royal des Beaux-Arts* di Anversa. Quell'estate decide di andare anche dai parenti in Lettonia e Lituania, esponendo opere presso la sede dell'Associazione dei pittori a Riga e anche a Kovno. L'anno successivo tiene un'altra mostra alla Royal Opera House di Kovno sul tema del "*Balletto*". Le sue opere ricevono grandi consensi e alcune di esse vengono acquistate da istituzioni ebraiche locali e dal Museo statale di Kovno. Con l'occupazione nazista della città la situazione precipita e tutte le sue opere vengono confiscate con l'accusa di essere "*arte ebraica*", quindi degenerata.

La Seconda guerra mondiale comincia mentre Esther si trova in Lituania e durante l'occupazione nazista (1941-1944) pertanto viene imprigionata nel ghetto di Kovno insieme agli altri ebrei della città.

Non appena entra nel ghetto, a metà del 1941, Lurie inizia a creare schizzi e rapidi disegni, a mettere su carta le immagini di quanto vede e di come vive. Ha lasciato una dettagliata testimonianza scritta della sua vita e del suo lavoro durante la Seconda guerra mondiale.

Questa combinazione di testimonianza letteraria e visiva costituisce una «testimonianza vivente», che è proprio la definizione che lei utilizza per il titolo di uno dei suoi libri.

I suoi scritti ci permettono di entrare profondamente nella sua vita di artista durante questo periodo in condizioni estreme. Lei scrisse:

«Tutto ciò che stava accadendo intorno era così strano, così diverso da tutte le idee e le pratiche della nostra vita fino a quel momento. Ho sentito che dovevo riferire su questa nuova esistenza o almeno fare degli schizzi. Devo rappresentare le cose come le vedevo. Certo, era solo durante i periodi di relativa calma che potevo dedicarmi a qualsiasi attività del genere. Ma nel corso del tempo ho cominciato a considerare questo mio lavoro come un dovere»<sup>13</sup>.

In questo importante volume troviamo quanto ha ispirato Lurie e soprattutto la descrizione dettagliata dell'ampia collaborazione che ha ricevuto dagli abitanti del ghetto:

«Il luogo in cui ho iniziato a disegnare è stato il "Reserverat". L'ex scuola di artigiano conteneva tutte le famiglie che non erano riuscite a procurarsi altri alloggi. La gente viveva in un grande cortile dove cucinava sulle pietre. Lì trovai materiale in abbondanza: cumuli e pile di mobili che erano stati trasformati in strane barricate e ora servivano da quartieri residenziali. C'erano bambini, vecchi, ogni sorta di ebrei. La vita scorreva ovunque, in ogni angolo; conversazioni e litigi, alcune persone si occupavano di varie cose mentre altre si sedevano semplicemente senza fare nulla o studiavano un libro. Quando mi sono seduta in un angolo del cortile sono stata prontamente circondata. Il mio lavoro li interessava moltissimo e tutti erano pronti ad aiutare. Qualcuno mi avrebbe fatto da sentinella per avvertirmi se fossero arrivati i tedeschi»<sup>14</sup>.

Dopo qualche mese nel ghetto viene mostrata ai membri dell'*Ältestenrat* (Consiglio degli anziani) una delle sue opere. Riconoscendo il valore del suo lavoro come documentazione storica, il Consiglio stesso le chiede di disegnare tutto ciò che stava accadendo nel ghetto.

«Il dottor Elkes, presidente del comitato, e i suoi colleghi hanno accolto con favore questo mio lavoro e mi hanno chiesto di continuare a raccogliere e registrare materiale di questo tipo. Il loro atteggiamento mi ha incoraggiato. Da quel momento ho deciso di disegnare tutto ciò che mi sembrava importante; ma questa non era un'impresa semplice o facile, perché era pericoloso fare schizzi per le strade [...] estranei accettarono di permettermi di dipingere dalla finestra della loro casa [...] Le persone della casa erano amichevoli e preoccupate. "Cosa si dovrebbe fare per essere sicuri che i tuoi disegni sopravvivano?" Chiedevano»<sup>15</sup>.

L'aiuto che Lurie riceve dalle persone, ma soprattutto la loro preoccupazione su come preservare questi disegni, mostra fin da subito la grande importanza attribuita al suo lavoro. Nel periodo di distruzione e annientamento che gli ebrei del ghetto di Kovno stavano vivendo, sembrava molto probabile che i soggetti delle opere non sarebbero sopravvissuti, quindi era tanto più importante che questi documenti e disegni dovessero durare. Per questo le è stato chiesto: «Cosa dovremmo fare per preservare i tuoi quadri?»

Nonostante il suo senso di responsabilità e la collaborazione degli abitanti del ghetto, in particolare l'amministrazione e gli altri prigionieri, Lurie non aveva la forza psicologica di dipingere tutto il tempo.

Il suo racconto scritto fa luce sulla connessione tra il disagio emotivo dell'artista e la creazione di opere d'arte, una preoccupazione espressa da artisti in altri ghetti o ancora di più nei campi di concentramento:

«Per molto tempo ho smesso di disegnare. Erano giorni di paura costante, di una dura e grossolana lotta per l'esistenza. Il metodo tedesco era: azione seguita da un breve rilassamento fino all'azione successiva, che ancora una volta è stata una sorpresa. Sono stata anche arruolata per i lavori forzati. Solo occasionalmente, in qualche giorno libero, io e il pittore Jacob Lifshitz<sup>16</sup> disegnavamo "Tipi del ghetto". Poi ancora una volta sono stata invitata al Comitato Ebraico. Lì fui informata di una delibera per incoraggiare ogni iniziativa nel Ghetto che potesse essere collegata alla raccolta di materiale storico. La segretezza doveva essere preservata. Mi è stata promessa ogni assistenza finché ho continuato a dipingere la vita del ghetto [...] Per mio conto hanno ottenuto un esonero temporaneo dai lavori forzati. Non è stato facile. Sono stata inserita nella lista dei "lavoratori del ghetto"<sup>17</sup>.

In effetti, Esther Lurie è in qualche modo un'artista condizionata a disegnare, quasi costretta, per la quale si mobilitano moltissime persone per consentirle di concentrarsi sulla rappresentazione della vita del ghetto: disegna, senza sosta e in maniera ampia cercando di coprire ogni dettaglio del ghetto.

«Sono andata a disegnare quanto restava dell'Ospedale del Piccolo Ghetto, che i tedeschi avevano distrutto [...] Ho dipinto alla Cucina Comunale, dove si distribuiva un po' di minestra agli anziani e ai bambini abbandonati. Queste persone erano piuttosto indifferenti a tutto ciò che accadeva intorno a loro e non mi prestavano attenzione [...] Volevo fare degli schizzi dei lavoratori, delle masse.

A volte mi era permesso di sedermi nella stazione di polizia ebraica e disegnare da una finestra al secondo piano, attraverso la quale era possibile vedere il cancello principale e l'intero ambiente circostante [...] Là ho abbozzato schizzi di un certo numero di persone mentre passavano per lavorare con grandi guanti fatti in casa, trasportando contenitori per alimenti e con zaini sulla schiena o sui fianchi.

In diverse occasioni ho dipinto la Piazza delle Azioni dove, vicino ai "Little Blocks", c'era il punto che divideva gli ebrei che erano stati inviati "a destra" da quelli che erano stati inviati "a sinistra" il giorno della Grande Azione<sup>18</sup>.

Oltre ai personaggi e agli eventi, Lurie ha raffigurato anche i paesaggi, la cui bellezza era in diretta contraddizione con i terrori della vita nel ghetto.

«Un soggetto che ho dipinto molte volte in tutte le stagioni è stata la strada che dalla Valle del Ghetto portava al "Nono Forte" in cima alla collina. Una fila di alberi alti sul ciglio della strada conferiva alla strada un carattere singolare. La strada per la collina rimane impressa nel profondo della mia memoria come una Via Dolorosa, percorsa da decine di migliaia di ebrei dalla Lituania e dall'Europa occidentale sulla via della morte. C'erano giorni in cui le nuvole grigie davano a questo luogo un aspetto particolarmente tragico che si accordava con i nostri sentimenti»<sup>19</sup>.

Nel ghetto di Kovno, come in altri campi e ghetti, i detenuti hanno tentato di preservare una parvenza di vita svolgendo la *routine* normale e continuando le



Fig. 1. Esther Lurie, *Sulla strada per il nono forte per l'esecuzione*, anno 1942, Beit Lohamei Haghetot, Museo numero 819 (dono dell'artista). Art-holocaust, Firmato (in lettere latine) e datato, in basso a sinistra. Firmato (in lettere ebraiche), in basso a destra. Inchiostro e acquerello su carta, 26, 5 x 17, 5 cm.

attività culturali. Questi includevano una mostra delle opere di Esther Lurie di cui Avraham Golub (Tory), il segretario dell'Ältestenrat, scrisse nel suo diario del ghetto. In questi scritti offre i suoi punti di vista e quelli di Lurie sui ruoli di artista e documentatore.

Secondo Avraham l'artista doveva essere, scriveva, la «bocca» del singolo, doveva essere inoltre solitario, per ricordare anche i piccoli dettagli, per comporre quindi in maniera veritiera, oserei dire fotografica, l'esperienza del ghetto.

Scrisse:

«Nel pomeriggio c'è stata una mostra di disegni dell'artista Esther Lurie per un piccolo gruppo di persone. Questa è un'artista esperta nella cultura internazionale, ricca di idee. Fin dai primi giorni del ghetto si è posta l'obiettivo di descriverlo, attraverso disegni e personaggi significativi per la storia ebraica [...]

Ogni artista del ghetto deve disegnare – secondo Esther Lurie – con il suo metodo e la sua abilità, tutto ciò che accade nel ghetto. Gli avvenimenti importanti e gli eventi principali rimarranno nella memoria delle persone, ma la sofferenza dell'individuo sarà dimenticata.

Questo testamento ci obbliga, prima di tutto, a ricordare e disegnare eventi e fatti, persone e personaggi, immagini e momenti importanti. Per commemorare tutto. Nella parola e nella scrittura, nello schizzo e nella pittura. In ogni possibile metodo artistico. Esther Lurie ha risposto a questa chiamata e lo fa con tutto il cuore [...]. Ogni disegno è un pezzo di storia di un dolore senza fine, un'espressione di martirio emotivo e fisico. [...] Oggi [...] i volti dei partecipanti si sono illuminati per un minuto alla presenza dei disegni del ghetto di Esther Lurie. Prova aggiuntiva della non capitolazione dello spirito ebraico in tutte le condizioni in ogni momento.

Ghetto di Kovno, 25 luglio 1943»<sup>20</sup>.



Dopo la retata del marzo 1944 le SS iniziarono a controllare in maniera più capillare gli ebrei che vivevano nel ghetto, ma in particolare mostrarono interesse per il talento artistico di Lurie che lavorava nei laboratori di pittura e disegno. Dipinse pertanto grandi quadri a olio, principalmente riproduzioni di altre opere su ordinazione per i comandanti tedeschi.

Lurie comunque continuava la sua opera clandestina di documentare gli avvenimenti e le persone del ghetto di Kovno e per fare questo in tranquillità si rifugiava soprattutto nei laboratori dove poteva avere un supporto e un aiuto dalle altre persone per evitare di essere scoperta.

Tra i laboratori che le era stato permesso di visitare c'era il laboratorio di ceramica. Durante le sue visite, Lurie ebbe l'idea di chiedere ai vasai ebrei di preparare un certo numero di barattoli per lei. Li avrebbe usati per nascondere le sue opere d'arte se la situazione fosse peggiorata. E infatti quando 3.000 ebrei del ghetto vengono trasferiti nei campi di lavoro forzato in Estonia, Lurie nasconde la sua collezione d'arte – circa 200 disegni e acquerelli di 25 x 35 cm – nei grandi vasi che aveva preparato in anticipo. Alcuni dei suoi lavori vengono anche fotografati in anticipo per l'archivio nascosto del ghetto.

Nel luglio 1944, quando l'Armata Rossa si avvicina alla Lituania, il ghetto viene liquidato e le persone rimaste vengono trasferite nei campi di concentramento e nei campi di lavoro forzato in Germania. Il ghetto viene incendiato e gli edifici vengono fatti saltare in aria e bruciati per impedire la fuga di coloro che si nascondevano.

Esther Lurie, insieme alle altre donne del ghetto, viene deportata nel campo di concentramento di Stutthof<sup>21</sup>, dove rimane fino alla fine di luglio 1944. Al momento del trasporto viene separata dalla sorella e dal giovane nipote che vengono invece portati ad Auschwitz dove moriranno.

Come nel ghetto, anche nel campo di concentramento Lurie ha continuato a ricevere richieste per disegnare e ricordare i detenuti di Stutthof. Più di una volta la sua arte le è servita da baratto per il cibo:

«Sono riuscita a procurarmi una matita e dei ritagli di carta. Ho iniziato a disegnare alcuni dei vari "tipi" tra le donne detenute. Le ragazze, che avevano "amici" tra i detenuti maschi e che ricevevano in dono cibo, mi hanno chiesto di disegnare il loro ritratto. Il pagamento: un pezzo di pane.<sup>22</sup>

Ho anche fatto dei disegni di donne che indossavano il "pigiamma" al campo di concentramento di Stutthof. Erano disegnati a matita su carta di scarsa qualità che ho ricevuto da una ragazza che lavorava alla registrazione dei prigionieri. Questi disegni li ho nascosti tra i vestiti per i cinque mesi che abbiamo trascorso nel campo di lavoro»<sup>23</sup>.

Nell'agosto 1944 Lurie viene trasferita, insieme ad altri 1.200 prigionieri, in campi di lavoro forzato in Germania e quindi inviata a Leibitsch<sup>24</sup>, dove ha raffi-



Fig. 2. Esther Lurie?, *Donna detenuta in uniforme da campo a strisce Stutthof Camp 1944*, Beit Lohamei Haghetat, Museo numero 827 (dono dell'artista). Matita su carta, 10, 5 x 7, 7 cm.

gurato molti dei prigionieri. Su questo periodo ha scritto:

«Le seguenti sono le circostanze che mi hanno permesso di produrre questi disegni. Ognuno di noi doveva portare cucito alla manica sinistra il suo numero di prigioniero e la Stella di David stampato su una striscia di lino, che ricevevamo quando i nostri vestiti ci furono distribuiti al campo di concentramento di Stutthof. Nel corso del tempo la biancheria si è strappata oppure i numeri sono diventati sfocati e hanno dovuto essere ripristinati. Questo è diventato il mio lavoro. Quando fu raccolta una certa quantità di strisce numeriche, fui esonerata dal lavoro sul campo per occuparmene. Durante il nostro ultimo mese nel campo, quando centinaia di donne hanno chiesto il rinnovo del loro numero, sono stata trasferita al "Innendienst" (Servizio interno) del campo e sono diventata "Nummerschreiberin" (Scrittore di numeri). Mi è stato permesso di stare in infermeria. Mi è stato dato inchiostro e ho scritto con schegge di legno. Finalmente ho visto l'opportunità di disegnare alcune delle donne. Per darmi qualcosa su cui disegnare, il nostro dottore mi ha consegnato piccoli lembi di cotone. Una volta una delle guardie mi ha visto disegnare e mi ha chiesto di fare uno schizzo di lui. L'ho fatto e in cambio mi ha portato carta, penne e inchiostro di china. Naturalmente dovevo stare attenta a non essere vista a fare schizzi dalle guardie naziste. Non potevo dedicarci molto tempo. Sono riuscita a completare solo un piccolo numero di schizzi perché desideravo registrare su carta tutto ciò che vedevo. Eppure, la presenza del comandante del campo, Oberscharführer OLK, soprannominato "Schnabel" (Becco), riempiva l'anima di terrore e paura [...] La speranza di rimanere in vita era così debole. Ancora meno potevo sperare che i disegni restassero in mio possesso, anche se fossi riuscita a sfuggire alla morte. Giorno dopo giorno ci aspettavamo di essere rimandati da lì al campo di concentramento, dove tutto ci sarebbe stato portato via. Questo lo sapevo per esperienza. Questi schizzi [fatti nel campo di lavoro] furono disegnati dopo che OLK fu sostituito e un comandante più umano venne al nostro campo»<sup>25</sup>.



Fig. 3. Esther Lurie, *Ritratto di una detenuta ebrea – Era bella una volta ...Leibitsch (satellite del campo di Stutthof)* 1944, 1944, Beit Lohamei Haghetat, Museo numero 820 (dono dell'artista). Firmato e datato, in basso a destra: Esther Lurie, Leibitsch, 1944. Inchiostro su carta, 11, 5 x 7, 5 cm.



Fig. 4. Esther Lurie, *Ghetto di Kovno* 1941, titolo alternativo: *Ritratto di una giovane ragazza con due distintivi gialli*, 1941?, Diukan na'arah 'im shnei tla'im tshubim, collezione del Museo Memoriale dell'Olocausto degli Stati Uniti (dono di Judith Shapiro).

Lurie fu liberata dall'Armata Rossa il 21 gennaio 1945. Nel marzo 1945 raggiunge un campo profughi in Italia, dove incontra soldati ebrei dalla Palestina che prestavano servizio nell'esercito britannico. Uno di loro, l'artista Menahem Shemi, organizza anche una mostra di disegni dei campi, che ha portato alla pubblicazione di un opuscolo *Jewesses in Slavery*. Questo libretto conteneva i disegni di Lurie da Stutthof e da Leibitz ed è stato pubblicato dal Jewish Soldiers 'Club of Rome nel 1945.

Successivamente Lurie raggiunge Israele nel luglio 1945 e viene accolta con grande entusiasmo.

E le sue opere?

Dopo la guerra alcuni dei suoi disegni vengono recuperati, sopravvissuti incredibilmente sottoterra nei vasi che Esther aveva predisposto, insieme all'archivio dell'*Ältestenrat*. Proprio Avraham Tory<sup>26</sup> è riuscito a ritrovare una parte delle sue opere, quando, subito dopo la liberazione di Kovno, ritorna per scavare nei punti dove aveva nascosto insieme con i vasi di Esther, anche i documenti sul ghetto e il suo diario.

I documenti e il diario di Avraham Tory vengono consultati dagli investigatori come prova contro i nazisti fin dagli anni '60, e insieme con le opere di Esther Lurie sono una straordinaria testimonianza oculare.

Durante il processo Eichmann<sup>27</sup>, svoltosi a Gerusalemme nel 1961, le opere di Lurie della Seconda Guerra Mondiale vengono esposte come parte della testimonianza, dando un importante contributo alla Corte Suprema di Israele per il ricco valore documentario dei suoi schizzi e acquerelli. Questo ovviamente si aggiunge al loro valore estetico come oggetti d'arte.

Lurie ha donato le sue opere del periodo dell'Olocausto alla collezione di Beit Lohamei Haghetat (Ghetto Fighters 'House Museum). Le sue opere si possono trovare anche allo Yad Vashem a Gerusalemme e in numerose collezioni private. Concludendo, al di là della pura commemorazione, le immagini prodotte nei campi hanno un valore ben preciso, poiché riescono ad arrivare là dove la parola si rivela insufficiente. Quel che fanno è rendere presente un evento doloroso e non una rappresentazione cronologica dei fatti.<sup>28</sup> La volontà di lasciare una traccia, di testimoniare attraverso un gesto artistico o di far diventare un'opera la prova di un evento, ci rende manifesta la maniera in cui l'arte crea l'uomo e l'aiuta a conservare la sua umanità.

E la volontà di Esther Lurie e del Consiglio ebraico del ghetto di Kovno di documentare ha permesso di avere non solo opere d'arte, ma testimonianza viva dell'orrore di quegli anni, ha permesso di fornire un forte capo d'accusa in uno dei processi più importanti contro un criminale nazista quale fu Eichmann, ma soprattutto ha permesso di dare voce a chi voce più non ha potuto averne.

## Note

<sup>1</sup> Silvia Pascale, presidente ANEI di Treviso, Piazza S. Piox, 33 31030 Treviso, pascale.silvia.research.staff@gmail.com.

<sup>2</sup> Grazie a Orlando Materassi, compagno di lavoro e di ricerca per aver riletto il testo e per i preziosi consigli.

TORY 1990, s'intende AVRAHAM 1990?, p. 437.

<sup>3</sup> All'interno di COSTANZA 1982, alla pagina 21, l'autrice distingue tre categorie di produzioni artistiche: quelle fatte su commissione, le clandestine e quelle che non rappresentano l'esperienza nei campi, ma dei ghetti.

<sup>4</sup> Vedi il volume SCHULZ-HOFFMANN, WEISS 1984.

<sup>5</sup> VALERY 1957, p. 1331.

<sup>6</sup> La nozione di luoghi di memoria (in francese *lieux de mémoire*) è stata elaborata da Pierre Nora, il quale sostiene che la storia è scritta grazie alla pressione delle memorie collettive. Un luogo di memoria non è soltanto un luogo fisico, geograficamente situato, ma può essere un oggetto concreto o astratto e intellettualmente costruito: un'istituzione, un monumento, un simbolo, un evento, ecc. Si veda NORA 1997, p. 16.

<sup>7</sup> È interessante notare che gli artisti non hanno creato delle opere astratte o che rappresentassero la vita al di fuori del campo o del ghetto. Le produzioni, infatti, sono quasi tutte di tipo realista: si riproduce ciò che si vede, probabilmente, perché l'impatto sull'essere umano di quest'esperienza è talmente forte da non poter rappresentare altro. Ritroviamo questa riflessione anche nella prefazione di Nora Levin in COSTANZA 1982, p. XII, quando la storica si domanda come mai artisti e scrittori (non solo durante la deportazione, ma anche dopo) non hanno realizzato delle opere che lascino spazio all'immaginazione, «per raggiungere la trascendenza catartica che esalta la vita che troviamo nell'arte» ([...] that achieves that achieves the life-enhancing, cathartic transcendence we used to find in art).

<sup>8</sup> Nella primavera del 1943 nel ghetto di Vilna si tiene una mostra d'arte che includeva opere di Samuel Bak, allora di 10 anni. Bak sopravvive e diventa uno dei pittori più significativi dei temi dell'Olocausto, spesso descritti come surrealisti e pieni di simbolismo. Mentre i suoi primi disegni erano illustrativi, molti dei suoi dipinti successivi incorniciano il motivo del ghetto all'interno del tema più ampio dei paesaggi della storia ebraica.

<sup>9</sup> WACJMAN 2000, p. 170.

<sup>10</sup> Le *Einsatzgruppen* erano corpi speciali, impiegate prevalentemente in Unione Sovietica, in Polonia e in Ungheria, dove hanno svolto un ruolo fondamentale nel processo dell'Olocausto. Il loro compito principale, nella testimonianza resa nel corso del processo di Norimberga da Erich von dem Bach-Zelewski, era «l'annientamento di ebrei, zingari e avversari politici», ottenuto mediante le fucilazioni di massa e l'utilizzo di autocarri convertiti in camere a gas (i *Gaswagen*) e poi nei *Lager* specializzati in sterminio.

<sup>11</sup> KUTORGENE 1968, pp. 210-211. «I testimoni oculari raccontano la storia: il giorno precedente c'era stato l'annuncio che tutti dovevano recarsi alle sei del mattino nella grande piazza del ghetto e mettersi in fila, tranne i lavoratori con i documenti che sono stati recentemente distribuiti a specialisti e capisquadra. In prima fila i membri del Consiglio degli Anziani e le loro famiglie, alle loro spalle la Polizia ebraica, poi i funzionari dell'amministrazione del ghetto, poi le varie brigate di lavoro e tutte le altre. Alcuni di loro erano diretti a destra – questo significava la morte – e altri erano diretti a sinistra. La piazza era circondata da guardie con mitragliatrici. Stava gelando. La gente rimase in piedi per tutta quella lunga giornata, affamata e con le mani vuote. I bambini piccoli piangevano tra le braccia delle madri. Nessuno sospettava che li aspettasse

un destino amaro. Pensavano di essere stati trasferiti in altri appartamenti (la sera prima c'erano state discussioni e persino liti sugli appartamenti). All'alba girava la voce che al Nono Forte \* (il Forte della morte) i prigionieri stavano scavando fossi profondi, e quando le persone vi furono portate, era già chiaro a tutti che quella era la morte. Sono scoppiati a piangere, gemere, gridare. Alcuni hanno cercato di scappare lungo la strada ma sono stati uccisi. Molti corpi sono rimasti nei campi. Al Forte i condannati venivano spogliati delle vesti e, in gruppi di 300, furono costretti nei fossi. Per prima cosa hanno gettato i bambini. Le donne furono uccise sul bordo del fosso, dopodiché fu il turno degli uomini ... Molti furono coperti [di terra] mentre erano ancora vivi ... Tutti gli uomini che sparavano erano ubriachi. Mi è stato detto tutto questo da un conoscente che l'ha sentito da un soldato tedesco, un testimone oculare, che ha scritto alla moglie cattolica: "Ieri mi sono convinto che non c'è Dio. Se ci fossero, non permetterebbe che cose del genere accadano..."»

<sup>12</sup> GARFUNKEL 1959, pp. 47-48. Elkhonen Elkes viene eletto «Head of the Jews» su richiesta dell'*Hauptsturmfuehrer* Jordan, che era responsabile degli affari ebraici a Kovno. Assume una posizione di eccezionale responsabilità, allo stesso tempo difficile e pericolosa.

<sup>13</sup> LURIE 1958, pagg. 9-10.

<sup>14</sup> *Ivi*, p. 10.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

<sup>16</sup> Era nato a Kovno nel 1903 e fu assassinato a Dachau, nel marzo 1945. Su iniziativa dell'*Ältestenrat* per documentare la vita nel ghetto, Lifschitz si è unito a un gruppo di artisti che disegnavano la quotidianità. Nei suoi ritratti, Lifschitz si è concentrato soprattutto sulla rappresentazione di conoscenti. I suoi disegni sono segnati dal dolore, riflettendo la disperazione e l'impotenza degli abitanti del ghetto. Su consiglio dell'artista Esther Lurie, seppellì oltre un centinaio delle sue opere, il suo manifesto artistico e alcune fotografie, in vasi di ceramica nel cimitero. Dopo la guer-

ra, sua moglie e sua figlia sono tornate alle rovine del ghetto e hanno recuperato le sue opere d'arte. 73 ritratti ritrovati appunto sottoterra, furono portati allo Yad Vashem.

<sup>17</sup> LURIE 1958, p. 13.

<sup>18</sup> *Ibidem*.

<sup>19</sup> *Ivi*, pp. 13-14.

<sup>20</sup> AVRAHAM 1988, pp. 362-363, 365-366.

<sup>21</sup> Stutthof era un campo di concentramento vicino a Danzica. Il campo operò dal 2 settembre 1939 al 9 maggio 1945. Stutthof era un campo di lavoro e le condizioni erano molto dure (*Vernichtung durch Arbeit*). Nel 1943 la situazione dei prigionieri non ebrei migliora leggermente. I detenuti lavoravano in varie fabbriche, comprese quelle degli armamenti. All'inizio le donne erano ospitate nelle baracche di legno del vecchio campo, ma dal 1943 entrano nei blocchi di cemento del nuovo campo. Ci sono state frequenti esecuzioni, soprattutto di attivisti della resistenza. Nel 1944 arrivò un gran numero di ebrei, per lo più donne, trasferiti dagli Stati baltici e da Auschwitz. I deboli furono mandati direttamente alle camere a gas. La maggior parte dei 50.000 ebrei che furono mandati al campo morì.

Nel gennaio 1945 il campo principale e la maggior parte dei suoi Lager satelliti furono evacuati e i detenuti furono costretti a marciare verso ovest, verso Lembork. Nel rigido clima invernale, migliaia di prigionieri moriranno durante le marce. Alcuni detenuti sono stati evacuati via mare su piccole imbarcazioni. Quindi, quando il campo fu liberato il 9 gennaio 1945, erano rimasti solo poche centinaia di detenuti.

Una delle detenute, che fu imprigionata sia nel campo principale che successivamente in uno dei suoi campi satellite, era appunto Esther Lurie. Ha disegnato i ritratti dei suoi compagni di reclusione su piccoli ritagli di carta ed è riuscita a tenerli nascosti sul suo corpo fino alla liberazione del campo.

<sup>22</sup> LURIE 1952, p. 113.

<sup>23</sup> LURIE 1962, pp. 13-14.

<sup>24</sup> Leibitz, campo di lavoro forzato.

<sup>25</sup> LURIE 1962, pp. 12-13.

<sup>26</sup> Avraham Tori nel 1941 viene rinchiuso nel ghetto di Kovno dove inizia a tenere un diario, scrivendo annotazioni di notte, grazie anche all'aiuto di un'assistente, Pnina Sheinzon, sulla base di appunti che prendeva durante il giorno. In qualità di segretario dell'*Altstenrat*, il suo punto di vista è stato molto prezioso. È riuscito inoltre a trascrivere le conversazioni tra il presidente del Consiglio ebraico, Elchanan Elkes e le autorità della Gestapo. Tory era profondamente coinvolto nell'amministrazione degli affari quotidiani del ghetto e nella gestione dei suoi archivi segreti e credeva fermamente nell'importanza di documentare l'esperienza del ghetto. Proprio lui utilizza la sua posizio-

ne per commissionare opere agli artisti, e per far scattare circa 150 fotografie per l'archivio.

<sup>27</sup> Adolf Eichmann è uno dei maggiori responsabili delle politiche di persecuzione e sterminio della Germania nazista. Il processo Eichmann del 1961, a quindici anni da quello di Norimberga, fu il primo processo a un criminale nazista tenutosi in Israele.

<sup>28</sup> Ricordiamo che Jean Paul Sartre ne *L'imaginaire* definisce l'immagine come *analogon*, cioè come «ciò che è al posto di un altro», presenza di un'assenza. SARTRE 1986, p. 46: «Nous dirons [...] que l'image est un acte qui vise dans sa corporéité un objet absent ou inexistant, à travers un contenu physique ou psychique qui ne se donne pas en propre, mais à titre de représentation de l'objet visé».





L'ARTE INDIFESA: LA PERSECUZIONE EBRAICA E LA SPOLIAZIONE DI  
OPERE D'ARTE. IL CASO ITALIANO IN ALCUNE SENTENZE ESEMPLARI

Luca Ciancabilla<sup>1</sup>, Andrea Pizzi<sup>2</sup>

La persecuzione ebraica attuata dai nazisti dal 1933 e dai fascisti dal 1938 ha avuto ad oggetto prima ancora della pianificazione e attuazione del genocidio, i beni delle vittime, anche grazie a una precisa attività normativa volta a regolare e legittimare quella che in realtà è stata una grande e sistematica spoliazione di opere d'arte site in raccolte e collezioni di cittadini europei.

All'epoca vi furono importantissimi collezionisti residenti in Francia, Germania, Austria, Italia, Ungheria, che per la sola colpa di essere di religione ebraica, persero i propri preziosi beni a beneficio di mercanti d'arte senza scrupoli, molti dei quali, in quel mentre, di stanza a Parigi, la piazza principale del sistema dell'arte fino all'occupazione tedesca del 1940.

Antiquari assai introdotti nel mercato artistico europeo che fin dagli esordi delle persecuzioni naziste del 1933, iniziarono a fare buoni affari costringendo gli ebrei in fuga dalla Germania a svendere i loro dipinti, spesso in cambio dei danari per riparare in Inghilterra o negli U. S. A. In quel periodo infatti si assistette a innumerevoli "negoziati" di questo tipo, dove le opere comprate "a strozzo" ai collezionisti ebrei tedeschi in fuga potevano essere rivendute ai nuovi magnati americani pronti a farne incetta. In questi casi vi era anche la precisa volontà di fornire anche un fondamento giuridico e documentale e di procedere alla redazione di contratti e accordi vari, con l'intento di dare una veste di legittimità a vendite che assumevano sempre più il carattere, potremmo dire, "forzoso".

Nella fase immediatamente successiva all'inizio delle persecuzioni furono gli stessi Nazisti, in alcuni casi per iniziativa predatoria personale di alcuni gerarchi e in altri per attività dello stesso Partito, a requisire opere d'arte e a venderle. Talvolta, altissimi personaggi nella gerarchia nazista come Hermann Göring predavano per costituire una propria collezione, in altre situazioni il Partito vendeva "*entartete kunst*" o la scambiava con opere dei maestri fiamminghi o italiani.

Sull'arte si scatenò dunque un'attenzione particolare, un appetito motivato anche dal fatto che a causa delle persecuzioni razziali prima e degli eventi bellici in seguito, si apriva per mercanti e collezionisti privi di ogni etica, l'insperata possibilità di mettere le mani su opere che altrimenti sarebbero state invise al mercato e ben salde nelle mani di solidi collezionisti che le possedevano spesso da generazioni.

In tutte le guerre portate avanti dall'umanità sin dall'epoca classica, si è posto in essere il saccheggio, che ha sempre interessato anche le opere d'arte<sup>3</sup>. La particolarità dell'azione nazista nella spoliazione ebraica e nell'attività di depredazione nei territori occupati è però data dal fatto che mai prima di quel tempo si erano destinati così tanti uomini e risorse a questo obiettivo. Secondo alcune fonti<sup>4</sup> i Nazisti hanno illegittimamente sottratto almeno 1/5 di tutte le opere d'arte di valore esistenti nei territori occupati. Soltanto in Francia, risultano essere state sottratte circa 100.000 opere d'arte: di queste, 55.000 sono ancora disperse o comunque non sono state restituite ai legittimi proprietari. Si pensi anche ai beni requisiti in Germania (che a sua volta li aveva sottratti nei paesi occupati) dalle truppe di occupazione sovietiche e incamerati dall'allora URSS in conto danni di guerra. Nel 2009 un'indagine svolta dal Corriere della Sera, riportava in un milione il numero di opere d'arte complessivamente razziate dai tedeschi nei territori sotto il loro controllo<sup>5</sup>.

Senza contare le innumerevoli pitture e sculture andate distrutte dagli eventi bellici, possiamo pensare a due principali direttrici "di preda": la via diretta dei collezionisti dei paesi non direttamente afflitti dai regimi nazifascisti e dagli eventi bellici, nella maggior parte dei casi tramite le gallerie antiquarie di Parigi e quelle di New York e Londra; la via predatoria della macchina burocratica dei regimi prima e del saccheggio militare puro in particolar modo sul finire della guerra.

In quest'ultimo frangente, molte opere furono disperse e ancor oggi qualcuna riaffiora quando qualche erede di un acquirente "illegale" prova a metterle sul mercato o le dona ad enti e istituzioni varie.

Di alcune di queste abbiamo traccia grazie all'azione di personalità assai note alla storiografia storica e storico-artistica come Rodolfo Siviero, che nell'ultimissimo periodo del conflitto riuscì a identificarne parecchie e a comporne una lista che ancor oggi viene utilizzata dalle autorità italiane e che in più di un caso ha permesso a decenni di distanza dai fatti di far luce su alcuni crimini e razzie. In molti casi alcune organizzazioni ebraiche hanno portato avanti negli anni attività di ricerca, raccogliendo anche innumerevoli testimonianze di persone scampate al genocidio e dei loro eredi, arrivando a ricostruire anche i percorsi delle spoliazioni. In altri casi l'iniziativa è stata presa direttamente dai congiunti ed eredi di perseguitati che in diverse situazioni hanno intrapreso battaglie legali per fare giustizia sui tragici eventi e, ricorrendone i presupposti, per rientrare in possesso dei beni spogliati.

Infatti, anche con specifico riferimento all'arte, molte vittime di questi reati infami sono morte direttamente a causa del genocidio o degli eventi bellici e quanto perpetrato nei loro confronti è venuto alla luce solo in un momento successivo<sup>6</sup>. Per questo motivo spesso sono stati gli eredi a venire a conoscenza di quanto era successo e a cercare, per quanto possibile, di ottenere giustizia.

Ulteriore considerazione è che coloro che nell'immediato dopoguerra hanno cercato di recuperare i propri beni si sono scontrati spesso con una burocrazia feroce e con leggi inadeguate, sia come procedure che come possibilità risarcitoria e in parecchi hanno desistito, preferendo "dimenticare".

Basti pensare che agli Ebrei Italiani nel dopoguerra si chiedeva il rimborso delle spese di custodia di quegli stessi beni che erano stati depredati a loro e gestiti dall'EGELI<sup>7</sup>.

Solo a partire dal 1990, a seguito della caduta del Muro di Berlino, si è cominciato con decisione a far luce sulle spoliazioni a danno delle persone di religione ebraica e sulle possibili restituzioni di beni. Si è così potuto iniziare ad indagare dal punto di vista storico su questioni assai delicate avvenute nei territori di quello che dal dopoguerra divenne il "blocco sovietico" grazie a un nuovo assetto geopolitico in grado di preparare il terreno per la stesura di nuove carte dei diritti e convenzioni in materia.

Alcuni archivi sono stati aperti; molti documenti sono stati "riscoperti"; la comunità internazionale è stata maggiormente disponibile a discutere il problema dell'Olocausto e delle persecuzioni politiche e razziali del periodo 1933-1945, anche attraverso conferenze e convegni di studio internazionali appositamente dedicati e ponendo in essere nuovi accordi e dichiarazioni. Tutto ciò ha anche aumentato la consapevolezza e la volontà degli eredi dei perseguitati di fare luce sulle vicende accadute alla propria famiglia, di far valere i propri diritti, di ottenere giustizia.

Dal punto di vista normativo e amministrativo, i provvedimenti che furono presi in Italia contro gli ebrei a partire dal 1938, possono distinguersi in due grandi categorie: i periodi 1938-43 e 1943-45, che hanno come spartiacque l'armistizio dell'8 settembre 1943 e la conseguente occupazione e il diretto controllo dell'Italia da parte di Hitler con la costituzione della Repubblica Sociale Italiana<sup>8</sup>.

Contro l'idea invalsa in Italia nel dopoguerra di una persecuzione ebraica "modesta" o "di facciata", anche con espresso riferimento alle spoliazioni, hanno fatto luce sulla reale consistenza dei fatti accaduti i lavori della Commissione Anselmi "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", e a cui ha fatto seguito il relativo Rapporto generale edito nel 2001<sup>9</sup>. Una prima considerazione debitrice alla Commissione Anselmi riguarda la vastità e l'ampiezza delle spoliazioni, con centinaia di provvedimenti nel periodo 1938-43 e circa 8000 decreti di confisca emanati a seguito della legislazione della Repubblica di Salò nel periodo 1943-45. Non fu risparmiato nessuno: né i ricchi, né i poveri, né i commercianti, né le aziende industriali, né chi aveva pacchetti azionari, né chi disponeva di un modesto conto bancario. Nei decreti di confisca viene elencato di tutto: pezzi di argenteria, immobili, proprietà ter-

riere, opere d'arte e tappeti di valore, ma anche povere cose di casa, oggetti personali sbattuti negli odiosi elenchi di confisca con sfacciataggine tale da indurre qualche autorità a disporre che si avesse maggiore sobrietà nella pubblicazione degli elenchi!<sup>10</sup>

### *1. Primo periodo: settembre 1938-luglio 1943*

È il momento in cui si introduce la politica antiebraica, che diventa man mano sempre più sistematica, anche se in questa fase non viene ancora attuata una diretta confisca di beni culturali posseduti dagli ebrei o dalle Comunità ebraiche. Si richiamano i provvedimenti emanati in questo periodo per avere un quadro complessivo della situazione:

Decreto-legge del 17 novembre 1938, n. 1728 "Provvedimenti per la difesa della razza italiana" (di cui i contenuti erano già in massima parte nel Regio decreto-legge 7 settembre 1938, n. 1381, "Provvedimenti nei confronti degli ebrei stranieri" poi decaduto per non essere stato convertito in legge). Col citato atto normativo si intimava agli stranieri ebrei che si trovavano nel Regno d'Italia e nei relativi possedimenti, di lasciare il territorio entro sei mesi, pena l'espulsione a norma delle leggi di Pubblica sicurezza.

Il provvedimento fu particolarmente afflittivo per i moltissimi stranieri di religione ebraica in fuga dalla Germania nazista a partire dal 1933 e rifugiatisi in Italia. Infatti, in molti avevano scelto l'Italia in quanto paese con una normativa volutamente molto elastica sull'immigrazione, avendo ancora in quel periodo una popolazione che emigrava in tutto il mondo. Inoltre, l'avvicinamento tra i due regimi – nazista e fascista – avvenne a partire dal 1936 e molti rifugiati ebrei stranieri in Italia speravano ancora di poter dimorare nel nostro paese con un minimo di tranquillità. Purtroppo, questa speranza andò disattesa nel 1938.

Circolare del 4 marzo 1939, n. 43 del Ministero dell'Educazione Nazionale, "Provvedimenti in difesa del patrimonio artistico nazionale in mano agli ebrei". Si invitavano gli Uffici addetti al rilascio dei nulla-osta per la esportazione di oggetti di antichità e d'arte a creare difficoltà e a scoraggiare queste operazioni. Come rende noto il Rapporto della Commissione Anselmi<sup>11</sup>, la situazione seguita alla citata Circolare è ampiamente documentata dalla corrispondenza intercorsa tra alcune Soprintendenze e il Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione generale delle Antichità e Belle Arti. Ad esempio, il Soprintendente all'Arte medioevale e moderna per il Piemonte e la Liguria, con un promemoria del 10 dicembre 1938 segnalava che l'ufficio di esportazione di Torino aveva avuto occasione di constatare un notevole aumento di opere ragguardevoli di autori moderni appartenenti a collezionisti ebrei che si trasferivano all'estero<sup>12</sup>. Sempre a quelle date va contestualizzata la vicenda relativa alla collezione Kaumheimer, una tra le più interessanti raccolte di porcellane tedesche del se-

colo XVIII, di cui dava notizia alla Commissione Anselmi il Presidente della Comunità ebraica di Merano.

Julius Kaumheimer, ebreo tedesco, nel 1935 decise di fuggire dalla Germania e di riparare a Merano. A seguito della legislazione antiebraica italiana del 1938, all'inizio del 1939 Kaumheimer decise di trasferirsi negli Stati Uniti. Alla dogana italiana, la sua collezione di porcellane fu sottoposta a sequestro per tentato contrabbando e in seguito confiscata a favore dello Stato italiano<sup>13</sup>.

La Provincia Autonoma di Trento nel 2003, primo caso da parte di un Ente Pubblico italiano, provvide a restituire agli eredi di Julius Kaumheimer la collezione confiscata nel 1939.

Di grande interesse anche la vicenda che ha avuto luogo in Francia e inerente la collezione di Federico Gentili di Giuseppe, cittadino italiano di religione ebraica, residente a Parigi e grande appassionato collezionista del Rinascimento italiano e proprietario di una importantissima raccolta.

Egli morì a Parigi nell'aprile 1940 e, a causa della guerra e dell'occupazione tedesca della capitale francese nei mesi successivi, i suoi eredi furono costretti a fuggire in America per salvarsi la vita. I gerarchi nazisti e fascisti erano a conoscenza del pregio della sua collezione, che faceva gola a molte personalità dell'Asse. Si pensò dunque ad uno stratagemma per dare una parvenza di legittimità all'azione predatoria inerente a questa importantissima collezione: occorreva pagare le tasse relative alla successione di Gentili di Giuseppe da parte dei suoi parenti eredi, ma nessuno poteva essere così folle di presentarsi nella Parigi occupata per fare questo poiché sarebbe stato immediatamente arrestato e deportato in un campo di concentramento. Non presentandosi nessuno, e pur avendo il *de cuius* molte altre ricchezze mobiliari e immobiliari, nel 1941 si decise di mettere all'asta da Druout l'intera collezione con la scusa di coprire il pagamento delle tasse di successione coi relativi proventi. Fu l'occasione per diversi maggiorenti nazifascisti e collezionisti con loro conniventi, di impossessarsi con una parvenza di legittimità di inestimabili opere d'arte, che mai sarebbero state disperse o finite sul mercato se non ci fosse stata la persecuzione ebraica.

Dopo la guerra alcune opere già in quella collezione furono ritrovate fra i beni appartenuti a Hermann Göring<sup>14</sup>, che le aveva acquistate all'asta tramite suoi emissari. Queste furono assegnate nel dopoguerra alla custodia temporanea del Louvre. Reclamate dagli eredi di Federico Gentili di Giuseppe, lo Stato francese vi si oppose opponendo il fatto che le tasse di successione non erano state pagate a suo tempo e che per questo vi era stata una vendita all'asta. La Corte d'appello di Parigi, con decreto del 2 giugno 1999<sup>15</sup>, ha dichiarato la nullità della vendita all'asta avvenuta il 23 aprile 1941 ed ha ordinato al Museo del Louvre la restituzione dei quadri agli eredi di Gentili di Giuseppe. La Corte d'appello ha rilevato che gli eredi del defunto Gentili, Adriana e Marcello, "avevano ambedue lasciato il loro domicilio parigino il mese di giugno 1940,

posteriormente alla firma dell'armistizio per trovare rifugio al di fuori del territorio francese allora occupato dall'esercito tedesco per sfuggire alle evidenti minacce che gravavano sulla loro sorte appartenendo alla comunità ebraica" e che quindi non avevano avuto la possibilità di essere presenti a Parigi per provvedere alla successione paterna, impedendo la dispersione della collezione Gentili<sup>16</sup>. Il Louvre ha restituito agli eredi i dipinti.

Sempre legato alla dispersa collezione Gentili di Giuseppe è da segnalare il caso del *Cristo portacroce* del Romanino, vicenda che ha interessato da vicino la Pinacoteca di Brera. Infatti, a seguito della citata pronuncia della Corte d'appello di Parigi sulla nullità della vendita all'asta, le ricerche volte a ritrovare le altre opere disperse della collezione si intensificarono anche nel resto d'Europa. Il dipinto, acquisito dalla Pinacoteca milanese nel 1998, già nel 2000 fu oggetto di una richiesta di restituzione da parte degli eredi di Federico Gentili di Giuseppe, rimasta inevasa.

Inascoltate rimasero negli anni successivi analoghe richieste indirizzate dagli eredi al Ministero dei Beni culturali e finanche da parte del Congresso mondiale ebraico direttamente all'allora Presidente del Consiglio Silvio Berlusconi. Eppure, la questione ebbe un finale inatteso: negli anni a seguire l'opera venne prestata dalla Pinacoteca di Brera per una mostra in Florida e qui posta sotto sequestro dalle autorità statunitensi. Successivamente, nel 2012, una corte federale della Florida riconosceva la proprietà del dipinto del Romanino in capo agli eredi Gentili di Giuseppe e disponeva la restituzione.

Sempre nel periodo in considerazione (1938-43) ricordiamo anche la Circolare del 13 settembre 1940, n. 63886 del Ministero dell'Interno, Direzione generale della pubblica sicurezza, "Divieto esercizio commercio di oggetti antichi e di arte agli appartenenti alla razza ebraica, anche se discriminati".

## 2. Secondo periodo: settembre 1943-aprile 1945

La Repubblica Sociale Italiana, stato vassallo della Germania nazista, stabilì fin dai primi istanti della sua istituzione (30 novembre 1943) il sequestro di tutti i beni degli ebrei e qualche mese dopo (il 4 gennaio 1944) la loro confisca definitiva.

Si richiamano alcuni provvedimenti del periodo preso in esame<sup>17</sup>:

– Circolare del 1° dicembre 1943 n. 665, circolare c. d. "riservata" sulla "Requisizione delle opere d'arte di proprietà ebraica". La circolare fu indirizzata ai capi delle province, ai soprintendenti ai monumenti e alle antichità, ai soprintendenti bibliografici, agli intendenti di finanza. Disponeva "il sequestro di tutte le opere d'arte appartenenti ad ebrei, anche se discriminati, o ad istituzioni israelitiche". Questa circolare fu capillarmente diffusa, e ottenne numerosissime risposte da parte dei destinatari, nelle quali si fornivano indicazioni sulle opere d'arte di proprietà degli ebrei residenti nelle diverse province.

Si era in possesso, pertanto, di una precisa conoscenza di questi beni, il che ne facilitò, qualche mese dopo, l'inclusione nei provvedimenti di confisca<sup>18</sup>. Dalle indagini svolte dalla Commissione Anselmi risulta che, ad esempio, come rende testimonianza una fitta corrispondenza tra Soprintendenza alle Gallerie di Venezia, Prefettura di Padova e Commissariato gestione immobili urbani e mobili di proprietà ebraica, nel corso di quei drammatici anni di Guerra civile venne confiscata la raccolta Salom (una famosa collezione di oggetti d'arte, già notificati dalla Soprintendenza e comprendente tredici dipinti di Pietro Longhi con scene di vita veneziana e quattro fra paesaggi e battaglie attribuiti a Salvator Rosa).

Nel dicembre 1943, il soprintendente di Pisa comunicò al capo della Provincia di Livorno che presso il signor Giacomo Nunes, abitante a Livorno, esisteva un disegno attribuito a Leonardo raffigurante una *Testa di Giuda*, notificato ai sensi della legge 2 giugno 1909, n. 364.

A seguito di questa segnalazione furono effettuate ricerche dalle autorità locali che però non riuscirono a rintracciare il proprietario<sup>19</sup>.

– Circolare del 13 aprile 1944, n. 5 (sempre del Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione generale delle antichità e belle arti). La circolare rafforzava gli intendimenti della precedente n. 665 esprimendosi così testualmente: "Ad evitare che opere d'arte di importante interesse possano andare disperse, dispongo che: i soprintendenti alle gallerie siano nominati sequestratari".

– Ordinanza di polizia del 30 novembre 1943, n. 5.

– Decreto legislativo del duce 4 gennaio 1944, n. 2. "Nuove disposizioni concernenti i beni posseduti dai cittadini di razza ebraica".

Nel periodo della Repubblica Sociale, molte sottrazioni avvennero proprio nel quadro della citata normativa e relative circolari amministrative. Almeno altrettante appropriazioni illecite avvennero al di fuori del detto quadro normativo, con azioni dirette di furto e saccheggio attuate da fascisti e da bande criminali che li fiancheggiavano e da nazisti occupanti.

Alla fine della Seconda guerra mondiale molte opere furono recuperate dagli aventi diritto, ma parecchie altre risultano ancora disperse.

Non tutte le azioni di restituzione si sono, infatti, concluse in senso positivo: si consideri al riguardo il Caso Wildenstein. Nel 1930, Daniel Wildenstein, figlio del famoso mercate d'arte Nathan, per il suo tredicesimo compleanno ricevette in regalo dal padre *La danseuse* di Giovanni Boldini. L'invasione tedesca della Francia costrinse i Wildenstein a scappare negli Stati Uniti. Il quadro venne raziato dagli occupanti e, probabilmente, finì nelle mani di Von Ribbentrop prima e di Göring dopo. Presumibilmente fu poi donato da Göring all'allora ministro degli esteri italiano Galeazzo Ciano. Nel dopoguerra se ne persero le tracce. Il dipinto riapparve a Milano nel 1989, per una mostra. I Wildenstein si rivolsero alla magistratura italiana e il quadro fu posto sotto sequestro. Mentre

si svolgeva l'indagine penale, la famiglia Wildestein intentò un'azione civile nei confronti del possessore del dipinto, presso il Tribunale di Bologna. Il Tribunale di Bologna rigettò la domanda, non ritenendo sufficientemente provate le istanze presentate. Contro la sentenza, i Wildenstein mossero appello, che fu rigettato di nuovo. Allora, in ultimo grado, si rivolsero alla Corte di Cassazione a Roma, che respinse il ricorso considerandolo inammissibile per un difetto nella procura conferita al proprio avvocato<sup>20</sup>.

Tornando ad episodi positivi, nel 1984 fu allestita a Palazzo Vecchio a Firenze una mostra intitolata "L'opera ritrovata", sui beni recuperati dopo le razzie della guerra. Negli anni '90, fu data invece alle stampe *L'opera da ritrovare. Repertorio del patrimonio artistico italiano disperso all'epoca della Seconda guerra mondiale*<sup>21</sup>, raccolta contenente dati e immagini di opere che ancora mancavano (e mancano all'appello), i cosiddetti "ultimi prigionieri di guerra".

Alcune di queste opere sono state recuperate negli anni successivi. Nel 2009 i Carabinieri del Nucleo T. P. C. di Monza, coordinati dal Sostituto Procuratore della Repubblica di Milano, Dott. Luigi Luzi, dopo una prolungata attività investigativa hanno sequestrato e restituito dopo più di 65 anni due rilevanti opere trafugate dai nazisti durante la Seconda guerra mondiale: un olio su tela raffigurante una *Figura Femminile* (per alcuni il *Ritratto di Vittoria della Rovere*) opera del noto maestro Justus Sustermans (1597-1681), trafugato dalle truppe naziste dal primo piano della Villa di Sassoforte a Lastra Signa (FI) il 3 febbraio del 1943, poiché custodito nella raccolta "Mason Perkins"<sup>22</sup>; e una *Santa Caterina d'Alessandria* di Bernardo Strozzi che faceva parte della Collezione Matilde Loeser Calnan, trafugata nell'aprile del '44 da Villa Torri di Gattaia a Firenze.<sup>23</sup>

Si segnala invece, la scellerata decisione avvenuta qualche anno fa di abrogare un ottimo, breve, ma efficacissimo atto normativo: il Decreto Legislativo Luogotenenziale 5 maggio 1946, n. 601, "norme per il recupero delle opere d'arte sottratte dalla Germania durante la guerra".

Questo decreto era un utilissimo strumento, che l'Italia ha "mandato al macero" per usare le parole in voga nel 2008 all'epoca del taglia-leggi e dell'attività del Ministero della Semplificazione Amministrativa, abrogandolo proprio nel periodo in cui invece cominciavano a farsi sentire con sempre più efficacia in tutto il mondo le istanze di restituzione di opere d'arte sottratte dai nazisti.

Oggi lo avremmo potuto utilizzare numerose volte per riparare agli ignobili torti causati dai nazisti al patrimonio storico-artistico pubblico e privato. Sarebbe stata un'arma formidabile in mano ai nostri Carabinieri del Nucleo Tutela Patrimonio Culturale, la miglior polizia al mondo per quanto riguarda all'arte. Il Decreto stabiliva che chiunque detenesse a qualsiasi titolo opere bibliografiche o di pittura o di scultura o, in generale, di interesse artistico ai sensi della legge 1° giugno 1939, n. 1089, delle quali lo Stato germanico o enti o sudditi



germanici fossero venuti comunque in possesso in Italia durante il cessato stato di guerra, fosse obbligato a farne consegna alle autorità.

Con grande lungimiranza era stato anche espressamente stabilito che "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". Senza considerare che chi non osservava l'obbligo di consegna era punito con l'arresto fino a due anni e con l'ammenda fino al valore dell'opera non consegnata, valore determinato insindacabilmente dalla Soprintendenza competente, e che indipendentemente dal procedimento penale si poteva procedere al sequestro delle opere che non erano state consegnate dai detentori.

La norma si applicava anche alle opere cedute, durante il regime fascista, da autorità italiane allo stato germanico o ad enti o a sudditi germanici anche prima dell'inizio della guerra o per quelle opere da chiunque sottratte in qualunque modo ai legittimi proprietari dopo l'8 settembre 1943, anche se in esecuzione di provvedimenti emanati dal sedicente governo della Repubblica Sociale Italiana.

Questo utilissimo strumento fu "rottamato" col D. L. n° 112/2008, pensando che occorresse una semplificazione amministrativa.

Si segnala comunque che con la L. 18 luglio 1997, n° 233<sup>24</sup> l'Italia ha disposto che i beni sottratti per ragioni di persecuzione razziale a cittadini ebrei, che non sia stato possibile restituire ai legittimi proprietari per la scomparsa o l'irreperibilità degli stessi e dei loro eredi e che fossero tuttora eventualmente custoditi o detenuti dallo Stato italiano a qualsiasi titolo, sono assegnati all'Unione delle Comunità ebraiche italiane, che provvede ad attribuirli alle singole Comunità tenuto conto della provenienza dei beni stessi e dei luoghi in cui fu compiuta la sottrazione (art. 2).

L'Italia ha presenziato con una propria delegazione ufficiale alla Conferenza di Washington sugli aspetti economici dell'Olocausto del dicembre 1998 e, insieme agli altri Stati partecipanti, ha sottoscritto i Principi della Conferenza di Washington applicabili alle opere d'arte confiscate dai nazisti. Il nostro Paese ha partecipato con una propria delegazione ufficiale anche al "Forum di Vilnius sui beni culturali trafugati durante il periodo dell'olocausto" dell'ottobre 2000. Con la L. 20 luglio 2001 n° 211<sup>25</sup>, l'Italia ha dichiarato il 27 gennaio "giorno della memoria" per riflettere su quanto è accaduto al popolo ebraico in modo da custodire la memoria di un tragico ed oscuro periodo della storia del nostro Paese e dell'Europa e affinché simili eventi non possano più accadere (art. 2).

Il cambiamento avvenuto nella comunità internazionale a partire dagli anni '90 permette oggi di affermare con maggiore vigore la necessità di giustizia. La devastazione portata nella comunità internazionale dal Nazi-Fascismo è stata così intensa e di così ampia portata che ancora oggi sentiamo il bisogno di condurre davanti a un tribunale i responsabili di questi crimini contro l'umanità.

L'esigenza di giustizia non può e non deve essere limitata dalla volontà di alcuni paesi di aver voluto chiudere i conti col passato già nell'immediato dopoguerra. I crimini contro l'umanità sono e devono rimanere imprescrittibili e devono poter essere giudicati da una corte.

*Art looted during the Holocaust* è una frase che correttamente definisce ciò che è stato. Come risulta dal lavoro degli storici e dalle sentenze dei tribunali, la sottrazione di opere d'arte agli ebrei durante l'Olocausto non è stata incidentale, ma è parte integrante del crimine contro l'umanità compiuto dai nazi-fascisti.

Oggi la questione delle sottrazioni di opere d'arte a danno di persone di religione ebraica non può dirsi di certo conclusa e sicuramente nei prossimi anni ulteriori frutti delle ricerche tutt'ora in corso in tutto il mondo verranno raccolti, con nuove azioni di recupero e, inevitabilmente, nuove battaglie giudiziarie. A differenza degli anni '90 e dei primi anni 2000 non solo la consapevolezza del fenomeno è cambiata, ma vi sono stati utili precedenti giudiziari e anche atti normativi *ad hoc* per cercare di porre rimedio a questi grandi atti di illegalità, che nella maggior parte dei casi hanno causato profonda sofferenza umana.

## Note

<sup>1</sup> Luca Ciancabilla ricercatore rtd/a presso l'Università di Bologna, Dipartimento di Beni Culturali, Campus di Ravenna, luca.ciancabilla@unibo.it ha curato la redazione del primo paragrafo.

<sup>2</sup> Andrea Pizzi, avvocato esperto di diritto dell'arte, assiste musei, archivi ed istituzioni culturali. Si è occupato di azioni di restituzione di beni ebraici sottratti. Info.andrea-pizzi@gmail.com. Ha curato la redazione dei paragrafi 2 e 3.

<sup>3</sup> Si veda, a questo proposito, il sempre attuale WESCHER 1988.

<sup>4</sup> *Considerazioni* 1999.

<sup>5</sup> *Le opere d'arte ultime prigioniere* 2009.

<sup>6</sup> *L'opera da ritrovare* 1995.

<sup>7</sup> Decreto luogotenenziale 5 maggio 1946, n. 393, che faceva carico agli originari titolari di rimborsare le spese di amministrazione dei beni sopportate dall'EGELI.

<sup>8</sup> Cfr. i contributi apparsi in occasione di *The Transfer of Jewish-owned Cultural Objects* 2019.

<sup>9</sup> *Rapporto generale* 2001.

<sup>10</sup> *Ivi*, p. 6.

<sup>11</sup> *Ivi*, 146.

<sup>12</sup> *Ivi*, pp. 146-147: «Nell'eventualità che il Governo fascista stimasse opportuno adottare speciali provvedimenti, credo doveroso segnalare all'Eccellenza Vostra che presso il dipendente ufficio di esportazione di Torino ho avuto occasione di constatare un notevole aumento di esportazioni di quadri moderni – soggetti cioè a semplice certificato di nulla osta – per parte di collezionisti ebrei che si trasferiscono all'estero. Si tratta assai spesso di opere ragguardevoli, appartenenti a pittori della seconda metà dell'Ottocento (Avondo, Mosè Bianchi, Carcano, Cremona, Delleani, Fattori, Pasini, Ranzoni, Quadroni, Segantini, Signorini, Mancini, Spadini, ecc), che essendo morti da non oltre cinquanta anni non possono essere assoggettate a tassa di esportazione; mentre per l'alto valore acquistato nel merca-

to internazionale possono formare oggetto di speculazione all'estero [...]».

<sup>13</sup> *Ivi*, p. 146: «Risulta che Julius Kaumheimer nel mese di gennaio del 1939, decise di trasferirsi da Merano, dove viveva insieme alla moglie, a San Francisco, in seguito alla emanazione della legislazione antiebraica, nell'estate del 1938. Alla dogana di Merano, il 1° febbraio tra le sue masserizie, "nascosta in un mobile tra la biancheria», fu scoperta «una raccolta di 62 pezzi» in porcellana. Successivamente furono rinvenute altre «7 piccole statue (gruppi) di porcellane». Tutto venne posto sotto sequestro per tentato contrabbando, finché l'Intendenza di finanza di Bolzano, definita in via amministrativa la contravvenzione a carico del Kaumheimer – cui venne inflitta una multa rapportata al valore di stima degli oggetti – il 15 aprile confiscò la collezione a favore dello Stato italiano. Questa era stata nel frattempo trasferita a Trento, in sequestro presso la Soprintendenza, dove era stata stimata dal soprintendente Antonino Rusconi. Successivamente Rusconi, nel comunicare al Ministero dell'Educazione Nazionale la documentazione relativa alla confisca – avvenuta in applicazione della normativa vigente – scriveva che gli oggetti erano «ormai definitivamente entrati a far parte delle raccolte del Museo nazionale di Trento, ora Museo provinciale d'arte». Risulta inoltre che le porcellane avevano subito danni recenti poiché il Soprintendente chiese alla dogana di cercare nel mobile nel quale tali oggetti erano stati appena ritrovati tutti i frammenti che in esso ancora si trovassero 'per poter dar modo di restaurare e completare le varie statuine'; ricevette infatti una scatola contenente frammenti delle porcellane. Dell'importante collezionista, invece, si erano perse le tracce già dal 1939».

<sup>14</sup> *La Visitazione* di Moretto da Brescia (1498-1554); *La Sacra Famiglia* di Bernardo Strozzi (1581-1644); *Alexandre et Campaspe*

*chez Apelle* di Giambattista Tiepolo (1669-1770); *Joueurs de cartes devant une cheminée* di Alessandro Magnasco (1667-1749); e *Ritratto di donna* di Rosalba Carriera (1675-1757).

<sup>15</sup> *Christiane Gentili di Giuseppe et al. v. Musée du Louvre*, Cour d'appel de Paris, Chambre 1, section A, 2 juin 1999, n° 1998/19209.

<sup>16</sup> Cfr. Rapporto Generale, p. 147.

<sup>17</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>18</sup> *Ivi*, p. 144.

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 149.

<sup>20</sup> Cassazione Civile, Sez. II, 12. 07. 2004 n° 12821.

<sup>21</sup> Cfr. *L'opera da ritrovare* 1995.

<sup>22</sup> Cfr. Comunicato stampa Comando Carabinieri TPC Nucleo di Monza del 19. 11. 2009.

<sup>23</sup> *Tornano a casa due tele* 2011.

<sup>24</sup> Cfr. Gazzetta Ufficiale 24 luglio 1997, n° 171.

<sup>25</sup> Cfr. Gazzetta Ufficiale 31 luglio 2000, n° 177.

# GLI EFFETTI CONCRETI DELLA *INTERNATIONAL SOFT LAW ON NAZI CONFISCATED ART* TRA DIRITTO INTERNAZIONALE E DIRITTO INTERNAZIONALE PRIVATO

Bernardo Cortese<sup>1</sup>

## 1. *Premessa*

«Mottel troncò gli indugi. Corse alla catasta, raccolse un pezzo di carbone, e scrisse sull'intonaco bianco della villa cinque grosse lettere ebraiche: VNTNV

–Che cosa hai scritto? – chiese Piotr

–“V’natnu”, “Ed essi restituiranno”. Lo vedi, si legge da destra a sinistra e da sinistra a destra: vuol dire che tutti possono dare e tutti possono restituire»<sup>2</sup>

È particolarmente suggestivo cominciare una riflessione giuridica sul tema dell'arte depredata dai nazisti con una citazione da *Se non ora, quando?* di Primo Levi. In quel passaggio c'è infatti, evidente, il richiamo testuale alla restituzione. Insieme c'è però, forte, il riconoscimento della tradizione ebraica: profilo chiave di una giustizia “restitutiva” che risponda al diniego della dignità insito nel disegno genocida, in cui la questione delle spoliazioni deve necessariamente – anche se non esclusivamente – iscriversi. C'è, ancora, il richiamo alla pluralità (diversità) delle storie (personali e sociali) che finiscono nell'orrenda rete della Shoah: gli ebrei delle varie tradizioni, orientali ed occidentali; gli ebrei praticanti e quelli non praticanti, sino agli atei di discendenza ebraica. Tutti costoro furono allora forzati in un'identità imposta dai persecutori e accettata dagli indifferenti, che diventò così tragicamente reale non solo nella persecuzione, durante il dominio nazifascista d'Europa, ma anche nell'assenza di risposta, frutto di quella stessa, perdurante indifferenza, dopo la fine della guerra.

Quell'unità di persecuzione ed indifferenze richiede, ora, un'unità di risposta, seppur tardiva. Poiché però il fenomeno di cui ci si occupa fu, in realtà, complesso e multiforme e non fu il solo a vedere, in un quadro di crimine internazionale perpetrato dalle forze nazifasciste, una colossale opera di spoliazione di beni artistici, pure la risposta, seppur complessivamente unitaria, dovrà in qualche modo tener conto anche dei profili di diversità.

## 2. *Inquadramento e piano del lavoro*

Dell'unità e diversità dei fenomeni relativi alla c. d. *Nazi Confiscated Art* si deve dunque tener conto nella costruzione dei percorsi di restituzione rilevanti nel contesto giuridico.

Perché di questo si tratta, quando si parla di restituzione: di definire percorsi, variamente delineati e delineabili, in relazione a situazioni dotate di caratterizzazioni giuridiche differenziate già nel diritto internazionale<sup>3</sup>, che acquisiscono ulteriore complessità nel percorso verso una giustizia individuale. È questo che spiega anzitutto la natura *soft* (giuridicamente non vincolante) ed il contenuto aperto, se non vago, dei principi internazionali che si sono sviluppati in materia a partire dalla fine dello scorso millennio, avendo come momento di cristallizzazione i *Principles on Nazi–Confiscated Art* del 1998.

E però non ci si può fermare alla constatazione di una tendenziale non vincolatività di quei principi, considerati in sé.

È la stessa complessità delle vicende di spoliazione legate al disegno genocida antiebraico nazi(fasci)sta – insieme ad ulteriori elementi di complessità dei più ampi fenomeni di spoliazione di opere d'arte del periodo di dominio nazista su buona parte dell'Europa continentale, di cui si dirà oltre – ad imporre uno sforzo con cui si provi a diradare la nebbia diffusa ed uniformatrice del *soft law*, per scoprire alcuni corpi solidi di diritto internazionale, destinati a scavarsi una via anche nei diritti interni, anche grazie ad una dimensione narrativa di quei Principi.

Qui di seguito cercherò allora di sviluppare alcuni ragionamenti a partire da un'analisi testuale e sistematica dei *Washington Principles* (parr. 3 e 4) per delinearne il complesso – ed in parte incerto – ambito di applicazione (parr. 5–10) ed in seguito esplorarne il contenuto, in relazione ai diversi gruppi di indicazioni e alle varie categorie di destinatari cui quelle si rivolgono (parr. 11 e seguenti). Giungeremo in tal modo ai quattro principi finali, quelli che più direttamente interessano al giurista per occuparsi di controversie e della loro soluzione (parr. 14–17), cercando infine di concludere (parr. 18 e seguenti) con una rilettura sistematica di alcune recenti decisioni giurisdizionali (parr. 19–21) ed un tentativo di sintesi dei risultati di quest'analisi (par. 22, conclusioni).

### 3. *La Washington Conference on Holocaust Era Assets ed i Principles on Nazi–Confiscated Art*

I *Principles on Nazi–Confiscated Art* costituiscono il riferimento principale, anche se non esclusivo<sup>4</sup>, dei ragionamenti condotti nell'ambito della c. d. *international soft law* sulla restituzione delle opere d'arte depredate durante il periodo nazifascista. Quei Principi furono adottati per *consensus* dalla *Washington Conference on Holocaust Era Assets*, organizzata nel dicembre 1998 dal Dipartimento di Stato del Governo degli Stati Uniti d'America a Washington. La *Washington Conference* fu caratterizzata da una partecipazione trasversale, ad un tempo internazionale e transnazionale: affianco alla partecipazione di delegazioni statali<sup>5</sup>, fu notevole quella di organizzazioni non governative ebraiche e non solo<sup>6</sup>, ma anche la presenza, in qualità di osservatori, di istituzioni museali e culturali<sup>7</sup> case d'aste<sup>8</sup>, assicurazioni<sup>9</sup>.

Non è inutile riportare qui il testo dei Principi adottati in quell'occasione, compreso il loro Preambolo.

Ciò anzitutto poiché si tratta di un testo non solo politico, ma anche eminentemente giuridico, cosicché un'interpretazione di quei Principi dovrà basarsi sulla consueta metodologia cui si affida l'interpretazione dei testi giuridici internazionali. Assumendo qui come riferimento meramente analogico i principi del diritto internazionale generale in materia di interpretazione dei trattati, la lettura dei *Washington Principles* dovrà dunque essere insieme testuale – letterale – e sistematica – interna al testo, ma anche estesa al suo contesto<sup>10</sup>.

Riprodurre qui il testo serve però anche ad un'altra finalità: poiché le indicazioni contenute nei *Washington Principles* non esauriscono affatto, come si vedrà, il loro obiettivo nell'indirizzarsi agli Stati, ma intendono invece raggiungere tutti i possibili soggetti – pubblici e privati – coinvolti in questioni di restituzione, credo sia pedagogicamente coerente con il loro obiettivo discuterne, qui, solo dopo aver lasciato che siano le parole con cui sono stati scritti a parlare da sole.

«In developing a consensus on non-binding principles to assist in resolving issues relating to Nazi-confiscated art, the Conference recognizes that among participating nations there are differing legal systems and that countries act within the context of their own laws.

1. Art that had been confiscated by the Nazis and not subsequently restituted should be identified.
2. Relevant records and archives should be open and accessible to researchers, in accordance with the guidelines of the International Council on Archives.
3. Resources and personnel should be made available to facilitate the identification of all art that had been confiscated by the Nazis and not subsequently restituted.
4. In establishing that a work of art had been confiscated by the Nazis and not subsequently restituted, consideration should be given to unavoidable gaps or ambiguities in the provenance in light of the passage of time and the circumstances of the Holocaust era.
5. Every effort should be made to publicize art that is found to have been confiscated by the Nazis and not subsequently restituted in order to locate its pre-War owners or their heirs.
6. Efforts should be made to establish a central registry of such information.
7. Pre-War owners and their heirs should be encouraged to come forward and make known their claims to art that was confiscated by the Nazis and not subsequently restituted.
8. If the pre-War owners of art that is found to have been confiscated by the Nazis and not subsequently restituted, or their heirs, can be identified, steps should be taken expeditiously to achieve a just and fair solution, recognizing this may vary according to the facts and circumstances surrounding a specific case.
9. If the pre-War owners of art that is found to have been confiscated by the Nazis, or their heirs, cannot be identified, steps should be taken expeditiously to achieve a just and fair solution.

10. Commissions or other bodies established to identify art that was confiscated by the Nazis and to assist in addressing ownership issues should have a balanced membership.
11. Nations are encouraged to develop national processes to implement these principles, particularly as they relate to alternative dispute resolution mechanisms for resolving ownership issues».

#### 4. I *Washington Principles* quale *international soft law*

Ma cosa sono questi principi? Qual è il loro significato giuridico, anzitutto a livello di diritto internazionale? Una risposta a questo interrogativo richiede un minimo di contestualizzazione.

Anzitutto, si deve osservare che un contesto come quello della *Washington Conference on Holocaust Era Assets* non è di per sé strutturalmente inadeguato a produrre nuovo diritto – *hard law* internazionale. A ciò non ostano né la composizione *mista* della conferenza, né la modalità di *consensus* tra attori eterogenei con cui essa ha operato.

Il fatto cioè che siano presenti, su un piede di parità, Stati e gruppi di individui organizzati in ONG, e che quei partecipanti convergano nell'adozione di un testo che non è sottoposto ad un voto, ma adottato dal *chair* in assenza di opposizioni, pur apparendo a prima vista alieno tanto alle procedure legislative tipiche dei sistemi statuali, quanto alle solenni forme in cui si esprimono normalmente gli Stati in accordi internazionali, non esclude che in quella sede e in quei modi si possa comunque creare vero diritto internazionale, capace di obbligare gli Stati a tenere una certa condotta (*hard law*, appunto).

Il diritto internazionale – ciò va forse rammentato in un contesto di studi interdisciplinari – è un contesto in cui i soggetti primari – gli Stati – operano modifiche del quadro normativo esistente in due modi principali: l'accordo e la consuetudine. La libertà delle forme in cui si esprime un accordo è però uno degli assunti fondamentali di una "comunità internazionale" ancora strutturalmente amorfa e quindi di un diritto in cui la dimensione "pubblicistica" – o *constitutional* – rimane un lontano auspicio. Allo stesso modo, la forma con cui si può esprimere una *opinio iuris sive necessitatis*, attorno a cui si cristallizzi poi una prassi capace di confermare l'esistenza di una norma del diritto internazionale generale, non è affatto predeterminata.

Ciò che è decisivo in entrambi i casi è il contenuto dell'affermazione di volontà, per potersi ricostruire un vincolo pattizio, o della constatazione di una necessità, per potersi individuare una consuetudine – in formazione.

Ebbene, i *Washington Principles* non esprimono né una volontà di obbligarsi da parte degli Stati partecipanti, né una constatazione di un dovere che si imporrebbe alla generalità degli Stati.

In tal senso depone anzitutto il Preambolo, che si riferisce alle previsioni seguenti come «non-binding principles». E ne definisce la natura di strumenti



destinati meramente ad «assist in resolving issues» legate ai beni d'arte confiscati dai Nazisti – “Nazi-confiscated art”.

Che l'ambizione sia sostanzialmente limitata è confermato dalla scelta della Conferenza, espressa sempre nel Preambolo, di definire la funzione dei Principi come meramente ausiliare ed accessoria, in un contesto per di più delineato in modo vago e ricorrendo a termini non impegnativi: i Washington Principles sono infatti destinati ad «assist in resolving issues» legate ai beni d'arte confiscati dai Nazisti. Non si fa dunque neppure specifico riferimento ad un loro operare in relazione a controversie – *disputes, claims* –, internazionali od interne che siano, limitandosi al ben più neutro termine di *issues*.

Tutti questi dati, affiancati al «riconoscimento», contenuto in quello stesso Preambolo, che «countries act within the context of their own laws», ne manifestano la natura di mere raccomandazioni, linee guida destinate ad operare, per di più, in via mediata: attraverso, cioè, le misure che in concreto adotteranno gli Stati direttamente coinvolti nelle questioni di restituzione, tramite l'adozione di meccanismi interni.

Ciò detto da un punto di vista generale, è estremamente utile scendere nel dettaglio di quei principi, per poterne apprezzare più specificamente la portata, nonché per individuare altre possibili strade attraverso cui giungere a riconoscere effetti più pregnanti, anche in relazione ai diversi soggetti chiamati ad agire per risolvere le questioni connesse a quei beni.

##### 5. *L'ambito di applicazione dei Washington Principles*

Prima di analizzare i contenuti dei *Washington Principles*, è utile fare alcune premesse quanto alla definizione del loro ambito di applicazione.

Il primo punto da chiarire riguarda il riferimento alle opere d'arte confiscate dai Nazisti, contenuto tanto nel Preambolo quanto nel testo dei Principi. Questa dizione include, potenzialmente, un plurimo ordine di limitazioni, o incertezze. La prima è insita nel riferimento alla «confisca» di quei beni, quando si tratta di delimitare per quali sottrazioni di beni d'arte i Principi siano rilevanti. La seconda si trova nella identificazione degli autori di quelle sottrazioni nei «Nazisti». Rimane aperta inoltre la questione di chi siano le vittime cui si riferiscono i Principi, in quanto quella nozione non risulta espressamente ed univocamente chiarita nel testo adottato dalla Conferenza.

##### 6. *Segue: a) La “confisca”*

Cominciamo dunque dal primo dei profili problematici ora enunciati. Parlando di *confiscated (art)* si utilizza un termine che rischia di vedersi attribuire una connotazione restrittiva in relazione alle vicende (atti o fatti) che hanno interessato, nel periodo storico rilevante, i beni d'arte in questione ed alle quali si ricollegano gli «impegni» raccomandati nei principi.

Il termine confisca, infatti, appare riferirsi, in prima battuta almeno, ad un atto amministrativo, sia pur eventualmente adottato con modalità semplificate in periodo bellico, con cui autorità pubbliche privano i titolari dei diritti sui beni cui si riferisce la confisca.

Rientrano allora in questo quadro senza dubbio quegli atti di spoliazione formalizzati in un provvedimento prefettizio di confisca o sequestro, come quelli emanati durante l'occupazione nazista dell'Italia centro-settentrionale dalle autorità collaborazioniste<sup>11</sup>.

Tuttavia, una lettura del termine «confisca» che tenga adeguatamente in conto il contenuto del Principio 4<sup>12</sup> impone di non considerare quel riferimento in modo restrittivo. Se è necessario tener conto delle «circostanze» del periodo nazista e dell'«ambiguità» della provenienza determinata da quelle circostanze, non ci si può certo limitare alle ipotesi di formale confisca. Ad esempio, è possibile far rientrare senza eccessive difficoltà nella nozione di confisca le decisioni con cui si attribuì all'*Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg* il potere di appropriarsi delle opere e collezioni «abbandonate» dai «nemici del Reich» fuggiti dalla Francia al momento della sua occupazione da parte delle truppe tedesche<sup>13</sup>.

Nondimeno, rimane complesso definire l'esatta estensione dei Principi, già in relazione a questa nozione.

Che ne è, nel contesto dei *Principles*, delle situazioni di saccheggio, perpetrato al di fuori di una benché sommaria formalizzazione e dunque estraneo al preteso esercizio di un'autorità pubblica?

Che ne è, ancora, delle situazioni in cui appare esservi un formale negozio di alienazione, ma quel negozio è posto in essere – o il suo contenuto determinato – sotto la minaccia di gravi conseguenze in caso di resistenza alle richieste del compratore, riferibile al potere nazista<sup>14</sup>?

Che ne è, infine, delle situazioni in cui il negozio dispositivo interviene a favore di una parte che non sfrutta direttamente l'intimidazione legata alla minacciata persecuzione, ma approfitta consapevolmente dello stato di bisogno e paura del venditore, che da quella persecuzione è determinato?

In questi come in altri ambiti dubbi sarà necessaria una duplice attenzione, per evitare di dare alla nozione di confisca – e dunque all'ambito di applicazione dei Principi – letture troppo restrittive.

Anzitutto sarà necessaria una lettura complessiva di quei Principi: in quest'esercizio l'interprete dovrà farsi guidare dall'obiettivo di dare alle «questioni» di restituzione di beni d'arte depredati una soluzione ispirata ad equità, come traspare non solo dall'espresso tenore dei Principi 8 e 9<sup>15</sup>, ma più in generale dall'intero impianto – sistematico – dei *Washington Principles*, alla luce degli obiettivi della *Washington Conference*. In secondo luogo, è nel più ampio contesto del diritto internazionale rilevante in materia che si potranno trovare indicazioni ermeneutiche – o, senz'altro, principi normativi – capaci di guidare la

ricerca di soluzioni che conducano ad una soluzione giusta ed equa anche di fronte a negozi giuridici apparentemente retti dal diritto comune e dunque a prima vista lontani dal significato letterale del termine "confiscated", senza appiattirsi sul formale rispetto del principio di stabilità delle situazioni giuridiche. Quel principio – quale che ne sia la denominazione nel singolo sistema – è, in effetti, un punto di riferimento pressoché ineludibile virtualmente in tutti gli ordinamenti giuridici statali coinvolti nella gestione di questioni relative al controllo di beni sottratti ai loro proprietari, o iniquamente distratti dal loro controllo, decenni or sono.

### 7. b) I «Nazisti»

Venendo ora al secondo elemento problematico nella determinazione dell'ambito di applicazione dei *Washington Principles*, rischia di ricevere un'interpretazione restrittiva anche il riferimento agli autori di quelle «confische». Il testo dei Principi si riferisce, come detto, ad un gruppo di autori – i *Nazisti* – l'appartenenza al quale, se non provoca alcuna difficoltà nell'equazione ad esso di qualsiasi esponente non solo del NSDAP, ma di qualsiasi organo del *deutsches Reich*, sembrerebbe voler escludere dal quadro di operatività dei Principi le azioni compiute da autorità collaborazioniste di Stati occupati od asserviti. Possono considerarsi atti commessi da altri rispetto ai nazisti le spoliazioni compiute dai collaborazionisti della Repubblica Sociale Italiana, dal governo o dalle milizie di Vichy in Francia<sup>16</sup>, o ancora dagli *Ustascia* in Croazia<sup>17</sup>, dal governo delle Croci Frecciate ungheresi<sup>18</sup> o dal governo del Partito Hlinka e dalla Guardia Hlinka in Slovacchia<sup>19</sup>?

Che dire poi degli Stati fedeli alleati e seguaci della criminale politica genocida, di cui non si possa affermare la natura di governi fantoccio? Deve considerarsi questione diversa da quella affrontata dai *Washington Principles* la restituzione delle spoliazioni compiute tra il 1940 e il 1941 nella Romania dello Stato Nazionale Legionario e della Guardia di Ferro<sup>20</sup>? *Quid* della restituzione dei beni depredati agli ebrei dalle autorità bulgare a partire dal 1941<sup>21</sup>, nel territorio del Regno di Bulgaria e, con ancor maggiore spietatezza, nei territori occupati dalla Bulgaria in quanto alleata della Germania nazista<sup>22</sup>?

Una risposta a questi interrogativi non può darsi sulla sola base dei *Washington Principles*.

Ovvero, se la si desse su tale limitata base si giungerebbe a conclusioni probabilmente lapalissiane, ma altrettanto probabilmente, poco significative. È scontato infatti che l'uso di una terminologia apparentemente restrittiva si deve alla presenza, tra i partecipanti, di punti di vista molto diversi sull'ampiezza dei problemi da affrontare e alla scelta di procedere all'adozione di un testo tramite il meccanismo procedurale del *consensus*: in tali condizioni, il testo appare redatto nei termini di minima ambizione necessari per non determinare alcuna

obiezione da parte dei partecipanti – nella specie, alcune delegazioni statali –. Detto dunque della non casualità dell'uso di una terminologia assai poco incisiva nel definire quali situazioni includere nella dichiarazione finale della Conferenza, questo non significa in alcun modo che il problema, tanto in termini di diritto internazionale, quanto in termini di diritti statali, possa per ciò stesso dirsi delimitato in tal modo. I *Washington Principles* non possono, infatti, limitare obblighi di riparazione e di non riconoscimento che discendono dalla violazione di norme di *jus cogens* internazionale, come sono in larga parte quelle rilevanti in questa sede<sup>23</sup>.

#### 8. c) ... e le loro vittime

Nei *Washington Principles* rimane inoltre non detta la categoria delle vittime, lasciando dunque in qualche misura indefinita, anche da questo punto di vista, la portata delle raccomandazioni espresse dalla *Washington Conference*.

Si trova, certo, la menzione dei «pre-war owners» e dei loro eredi, ai Principi 5, 7, 8 e 9. Tuttavia, se quelle indicazioni ci dicono che le vittime erano proprietari di beni d'arte che ne hanno perso il controllo nel periodo del dominio nazifascista sull'Europa continentale, i Principi non danno indicazioni definitive circa ulteriori caratteristiche di quelle vittime.

Anzitutto, infatti, l'individuazione delle vittime presuppone quella degli autori e degli atti che hanno, rispettivamente, operato e determinato la sottrazione di quei beni ai loro proprietari. Cosicché le soluzioni che si daranno ai quesiti su chi siano i Nazisti e su cosa siano le confische cui si riferiscono i Principi finiscono per incidere sull'individuazione delle vittime, e dei beni della cui restituzione si tratta.

Oltre a ciò, però, non è del tutto trasparente di quali fenomeni storici di sottrazioni di beni d'arte che videro protagonisti i Nazisti i Principi intendano occuparsi.

È necessario dunque soffermarsi su quest'aspetto, per potere in tal modo suggerire un'ipotesi circa l'unitarietà – o invece la complessità – della categoria di vittime di quelle sottrazioni.

#### 9. d) ...le spoliazioni del disegno genocida e quelle del progetto "imperiale" hitleriano

Sono in effetti almeno due gli ambiti oggetto di possibile attenzione dei Principi, tenendo conto sia della realtà storica della depredazione nazista, sia del contesto in cui matura l'elaborazione dei *Washington Principles*.

Da un lato, senza alcun dubbio, la *Washington Conference* si inserisce nel quadro di una rinnovata spinta per la ricerca di un esito meno iniquo alle questioni di restituzione dei beni trafugati alle vittime dell'Olocausto. Le vittime che i Principi hanno in mente sono dunque, prima di tutto, gli ebrei vittime delle misure

di discriminazione prima, ed infine della *Endlösung*, che il disegno genocida dei Nazisti e dei loro alleati in Europa aveva messo in atto a partire dalla metà degli anni '30, interrotto solo dalla progressiva liberazione dei vari territori europei prima in mano nazista e dalla capitolazione del Reich al termine della guerra. Del resto, il Principio 4 contiene un'esplicita menzione dell'*Holocaust era*, così confermando che le vittime del disegno genocida antiebraico sono in prima battuta le vittime delle spoliazioni di beni d'arte cui si riferiscono i Principi.

Dall'altro lato, evidentemente, la *Washington Conference* si occupa anche del più ampio fenomeno di saccheggio del patrimonio culturale dei Paesi occupati dai nazisti, effettuato da questi – nel dispregio del diritto internazionale bellico già allora applicabile – in un'ottica "imperiale" della guerra e nel delirio napoleonico del loro *Führer*.

La radicalità del disegno bellico nazista, infatti, e il consapevole dispregio anche in questo campo dei limiti che il diritto internazionale aveva già allora posto all'uso della forza nelle relazioni internazionali è evidente nel disegno, che presto si palesa, di instaurare un dominio nazista sull'intera Europa (e, attraverso la dimensione del dominio coloniale dei principali nemici, su buona parte del pianeta).

Si tratta, di tutta evidenza, di un progetto imperiale, che tende quindi a superare il diritto internazionale come strumento rilevante per la gestione della coesistenza delle sfere di sovranità statali. In quest'ottica, se le truppe napoleoniche avevano saccheggiato i territori degli Stati italiani conquistati delle opere d'arte più significative, conducendole al Louvre, nel contesto di un diritto internazionale ancora embrionale che non proibiva quel saccheggio e comunque formalizzando quella prassi in alcuni trattati (inequali) conclusi con i vinti<sup>24</sup>, il disegno nazista era di riprodurre quel fenomeno e creare un grande museo del terzo Reich, la *Hohe Schule*. Ciò, tuttavia, a dispetto delle regole che il diritto internazionale aveva sviluppato frattempo, a valle della prassi delle restituzioni successiva al Congresso di Vienna, con la proibizione della pratica del saccheggio cristallizzatasi nella disciplina del diritto internazionale bellico dell'Aja del 1899<sup>25</sup> e del 1907<sup>26</sup>.

Che anche di tali questioni la Conferenza di Washington intendesse occuparsi risulta abbastanza chiaro dalla sua origine. Essa rappresenta infatti la continuazione delle negoziazioni riprese con la conferenza di Londra del 1997 sull'oro nazista<sup>27</sup>, con la quale si intendeva chiudere il periodo della Conferenza tripartita sulla restituzione dell'oro monetario, istituita nel 1946 in attuazione della Parte III dell'Accordo sulla riparazione concluso in esito alla Conferenza di Parigi sulla Riparazione<sup>28</sup>.

Se due sono i fenomeni di spoliazione di beni d'arte cui i *Washington Principles* vogliono dare risposta, di ciò deve tener conto anche l'interpretazione della nozione di «pre-war owners» impiegata da quei Principi.

Parallelamente, considerato l'obiettivo di fondo dei Principi – quello cioè di rendere possibile una giustizia meno iniqua per le vittime attraverso forme di restituzione di cui quelle possano beneficiare, anche la ricostruzione dei confini della categoria degli autori di quelle spoliazioni, i *Nazisti*, dovrà operarsi tenendo conto della diversità di quei due fenomeni storici di spoliazione.

Ecco dunque che la spinta riparativa dei Principi imporrà di considerare compiute da *Nazisti* tutte quelle situazioni in cui la vittima sia stata privata del suo godimento dei beni d'arte in ragione della sua riconduzione, da parte dei persecutori, al gruppo contro cui il disegno genocida era diretto. In altre parole, dovranno considerarsi vittime nel contesto dei Principi tutti quei *pre-war owners* che furono privati dei loro beni d'arte *in quanto considerati ebrei*, e ciò a prescindere dalla nazionalità degli autori della spoliazione, del loro formale inquadramento nelle strutture del partito nazista tedesco o nel quadro organico del terzo Reich, o ancora dall'eventuale autonomia dell'azione di spoliazione rispetto a formali direttive del Reich. È l'unità del fenomeno del genocidio antiebraico in Europa, a prescindere dal concreto autore dell'atto che in quel disegno si inserisce, a imporre una risposta unitaria.

Quando invece ci si confronti con un fenomeno di saccheggio legato al disegno imperiale hitleriano diventerà decisiva l'attribuzione di quegli atti – ai sensi del diritto internazionale – alla potenza (soggetto internazionale) terzo Reich. Saranno dunque coperti dai Principi gli atti compiuti da organi, anche di fatto, del Reich, compresi dunque quelli compiuti dalle forze collaborazioniste che, in diversi Paesi soggiogati, davano formale schermo all'occupazione. Di conseguenza, in tal caso, andrà definita la categoria delle vittime. Ecco allora, per fare un esempio, che azioni di saccheggio poste in essere dagli organi della RSI nei territori del Nord Italia non ancora liberati, sarebbero sicuramente riconducibili all'ambito di applicazione dei Principi anche ove non fossero stati compiuti a danni di ebrei<sup>29</sup>.

#### 10. e) I beni "non restituiti"

Un ulteriore elemento di indeterminazione quanto alla determinazione dell'ambito di operatività dei *Washington Principles* è insito nella nozione utilizzata per definire il destino successivo dei beni depredati. Ai Principi primo, terzo, quarto, quinto, settimo ed ottavo si trova infatti la menzione delle opere confiscate e non restituite. Tale riferimento è fatto in relazione agli impegni di identificare quelle opere (Principi 1 e 3), di pubblicizzarne l'esistenza (Principio 5), al fine di consentire agli originari titolari o ai loro eredi di avanzare le loro richieste (Principio 7), giungendo ad una soluzione equa (Principi 8 e 9).

È chiaro quindi che è alle opere non restituite che i Principi intendono applicarsi. Tuttavia, nell'ambito dei Principi non si trova una definizione di cosa si debba intendere per restituzione e, dunque, neppure è precisato in che cosa consista la *non*-restituzione.

La prospettiva ermeneutica più appropriata per dare un senso a quelle nozioni è la prospettiva del diritto internazionale e, nello specifico, delle regole e principi di diritto internazionale generale in tema di responsabilità degli Stati per l'illecito internazionale.

In quel contesto, la restituzione è oggetto di uno specifico obbligo secondario – conseguente cioè alla violazione della norma primaria – ed è una delle forme della riparazione cui lo Stato autore dell'illecito è tenuto<sup>30</sup>.

In senso stretto essa è indicata come restituzione in natura, *restitutio in integrum* e comporta l'obbligo di cancellare tutte le conseguenze dell'illecito, facendo in modo che la situazione ritorni quella precedente l'illecito. Per giungere a quel risultato, lo Stato dovrà impiegare vari mezzi anche di diritto interno, compresa la disapplicazione di norme o principi di diritto interno che ostassero al raggiungimento del risultato internazionalmente dovuto.

In senso ampio, la restituzione può invece intendersi comprensiva anche di una riparazione per equivalente – che sostituisce l'obbligo di restituzione in natura, quando quella non sia materialmente possibile – e persino di una compensazione negoziata<sup>31</sup>, soggetta però al consenso delle parti coinvolte.

Ora, dovendosi in questa sede definire un concetto – quello di «beni non restituiti» – decisivo al fine di determinare l'ambito di applicazione dei Principi, sembra preferibile seguire l'impostazione più rigorosa, tra quelle desumibili dal diritto internazionale della responsabilità degli Stati, considerandosi dunque non restituiti tutti quei beni che non siano tornati nella disponibilità dei *pre-war owners*. Tale conclusione appare coerente, del resto, con la qualificazione delle sottrazioni di cui si tratta come gravi illeciti internazionali, espressi nella violazione di regole fondamentali per la comunità internazionale, tanto nel caso delle sottrazioni incluse nel disegno genocida, quanto in quello delle sottrazioni poste in essere in violazione del diritto internazionale bellico, nel quadro del progetto imperiale hitleriano.

Del resto, seguire l'impostazione qui proposta non vale a considerare irrilevanti riparazioni per equivalente o accordi di compensazione già intervenuti. Comporta però che anche quelle riparazioni e quegli accordi andranno valutati alla luce dei Principi, per stabilire se abbiano dato luogo ad una soluzione giusta.

### *11. Il contenuto dei Washington Principles*

Giunti a questo punto, è opportuna una ricognizione del contenuto di quei Principi, con un duplice obiettivo. Si tratta da un lato di delineare per sommi capi le raccomandazioni indirizzate non solo agli Stati, ma a tutti gli attori variamente coinvolti nella soluzione delle questioni relative a quei beni «confiscati dai nazisti e non restituiti». Dall'altro lato, si tratta di collegare quelle raccomandazioni agli obblighi internazionali di restituzione o, rispettivamente,

non riconoscimento, che conseguono ai crimini commessi dalle forze nazifasciste in Europa nel periodo rilevante. Questo sforzo va condotto nella duplice dimensione già individuata: quella del genocidio e quella della violazione delle norme del diritto internazionale bellico.

Ciò posto, è utile seguire, qui di seguito, uno schema di analisi che raggruppa le diverse raccomandazioni secondo linee di tendenziale omogeneità dei loro contenuti e dei destinatari cui sono rivolte.

### 12. *Segue: a) identificazione e provenienza*

I primi quattro principi hanno di mira l'identificazione delle opere confiscate e non successivamente restituite e dunque introducono il tema dell'apertura degli archivi, del sostegno alla ricerca sulla provenienza.

Quanto ai contenuti e ai destinatari delle raccomandazioni incluse in quel primo gruppo di principi, è anzitutto evidente che i primi tre di essi si rivolgono a tutti i soggetti potenzialmente coinvolti in questioni relative ai beni confiscati dai Nazisti e non restituiti – e non solo quelli che hanno partecipato alla *Washington Conference* –. Esse si rivolgono inoltre tanto agli Stati e ai loro organi, quanto anche ad enti privati che custodiscono oggetti d'arte, musei *in primis*, ma anche collezionisti.

A tutti questi soggetti si chiede anzitutto di attivarsi per ricostruire la provenienza delle opere in loro possesso e di aprire gli archivi a chi voglia intraprendere simili ricerche (Principi 1 e 2).

Nel momento in cui quelle raccomandazioni operano nei confronti dello Stato, compresi i suoi organi e gli enti in qualsiasi maniera sotto il controllo dell'apparato statale, esse non si limitano a incitare all'adozione di misure legislative, organizzative e di finanziamento, specificamente finalizzate a dare attuazione a tale indirizzo internazionale (Principi 2 e 3). Piuttosto, esse valgono anche quale ausilio interpretativo delle norme generali interne in materia di accesso agli archivi e più in generale ai documenti in possesso degli organi statali (Principio 2). Il Principio 4 ha invece una rilevanza trasversale. Infatti, esso può produrre effetti non solo nelle relazioni verticali tra privato e organo statale – o ente assimilato. Nel richiedere che la qualificazione della fattispecie concreta sia operata tenendo conto delle inevitabili lacune e ambiguità nella provenienza, il quarto principio può bensì essere valorizzato quale indirizzo ermeneutico delle norme applicabili, a vario titolo, anche nei rapporti orizzontali tra privati, ed in particolare nel contesto di una controversia sulla restituzione di un bene all'interno di un dato ordinamento giuridico statale. In quel contesto, il Principio 4 opererà da contrappeso al principio di stabilità delle situazioni giuridiche, contribuendo in particolare a depotenziare eventuali presunzioni di liceità del possesso, previste dal diritto nazionale applicabile.

Esso, per di più, sembra strutturalmente idoneo a rappresentare una linea guida rilevante nel contesto di un arbitrato transnazionale chiamato a risolvere una



disputa in materia, o nel contesto di un meccanismo di soluzione alternativa delle controversie, *in primis* nel contesto di una mediazione.

### 13. b) *Pubblicità dei risultati; "incoraggiamento" delle richieste*

Il quinto e il sesto principio richiedono che sia data pubblicità e diffusione più ampie possibili ai risultati delle ricerche sulla provenienza, che abbiano portato a considerare certe opere come sottratte («confiscate») ai proprietari. Il settimo principio «incoraggia» gli originari titolari dei beni confiscati e i loro eredi a presentare le loro richieste e a renderle pubbliche, chiedendo altresì che questi passi siano favoriti dagli altri soggetti cui si applicano i Principi.

Ora, questi Principi si rivolgono, quali raccomandazioni, anzitutto agli Stati, considerati non solo e non tanto come soggetti attivi unitariamente nella sfera delle relazioni internazionali, ma piuttosto e specificamente nelle loro articolazioni organiche attive nell'ambito interno. Si tratta delle articolazioni amministrative, di gestione ed operative, attive nel settore della tutela, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale, ma anche degli organi legislativi e giurisdizionali.

Alla complessa articolazione dell'apparato statale questi principi ricordano, come si dirà meglio tra poco, la necessità di agire in buona fede in modo da non pregiudicare il rispetto di specifici obblighi internazionali di restituzione o di non riconoscimento che ad essi possono imporsi in relazione a quei beni. Alle articolazioni operative degli Stati attive nel settore della tutela, conservazione e valorizzazione del patrimonio culturale, i Principi 5-7 raccomandano l'adozione di specifici passi necessari a facilitare il risultato che essi direttamente perseguono: la conoscenza della situazione delle opere trafugate e la proposizione delle domande di restituzione da parte dei proprietari spoliati e dei loro eredi.

Agli organi legislativi ed esecutivi quei Principi chiedono la predisposizione di meccanismi e soluzioni utili a favorire quel risultato: come l'istituzione di commissioni di indagine e studio<sup>32</sup>.

Agli organi giurisdizionali, specie se investiti di funzioni nomofilattiche, essi richiamano l'obbligo di un'interpretazione del diritto applicabile alle singole domande di restituzione che non sia formalistica e ciecamente orientata all'applicazione di principi giuridici pensati per le situazioni ordinarie, sviluppando invece una giurisprudenza che sia coerente con l'obiettivo di fondo dell'insieme dei Principi, così da incoraggiare, per l'appunto, le vittime a proporre le loro richieste, una volta che le ricerche sulla provenienza abbiano fatto riemergere quelle opere dalla loro travagliata storia e dall'oblio che su di esse era calato.

L'incoraggiamento di cui si discute qui dovrà poi trovare particolare considerazione da parte degli organi arbitrali chiamati a risolvere controversie sul controllo di quei beni, nonché nel contesto di meccanismi di soluzione alternativa delle controversie, mediazione *in primis*.

I Principi in questione si rivolgono però anche ai privati: fondazioni private che gestiscono musei, collezionisti, case d'aste e mercanti d'arte. Ad essi si richiede appunto di rendere pubblici e diffondere i risultati degli studi sulla provenienza e di allertare le persone che abbiano iscritto opere d'arte in registri di opere sottratte/perdute<sup>33</sup>, nonché di entrare in negoziazioni di buona fede con i *pre-war owners* o i loro eredi, con l'obiettivo di trovare una soluzione equa (cfr. i Principi seguenti).

#### 14. c) *Just and fair solution*

I Principi 8 e 9 sono in qualche misura il centro "operativo" di tutto l'insieme delle raccomandazioni prodotte dalla Conferenza di Washington. Essi richiedono infatti che sia raggiunta una soluzione "just and fair" in relazione agli oggetti d'arte di cui si sia accertata la sottrazione agli originari proprietari nel contesto dei crimini nazisti e che non siano stati successivamente restituiti.

Il tenore all'apparenza più etico che giuridico dell'indicazione contenuta in quei due principi esprime senza dubbio il pragmatismo della *Washington Conference*, chiamata a formulare orientamenti condivisi da tutti i partecipanti e applicabili a situazioni estremamente variegate.

Non si deve però commettere l'errore di considerare che l'auspicio di una soluzione "just and fair" possa essere letto come un depotenziamento della pretesa di restituzione che possa essere fatta valere in diritto.

La complessità delle situazioni cui, più o meno direttamente, i *Washington Principles* si rivolgono impone infatti di considerare quella come una formula di sintesi, che intende orientare la soluzione delle questioni di restituzione ad un principio superiore di *giustizia*, intesa eticamente come soluzione che raddrizza il torto. Si tratta di un'indicazione metagiuridica, appunto, chiamata tuttavia ad operare tanto quando ci si trovi di fronte ad una controversia e questa sia risolta applicando il diritto, tanto quando le parti di una tale controversia si accordino per una soluzione orientata esclusivamente all'equità, quanto infine nell'ipotesi in cui non vi sia una vera e propria controversia, perché manchino due pretese contrapposte alla proprietà, ma sia comunque emersa una cesura tra il titolo attuale e la situazione del bene ante-guerra, cesura consistente per l'appunto in una spoliazione riconducibile ad uno dei crimini considerati dai *Washington Principles*.

#### 15. *Just and fair e stretto diritto: Il Principio 8 e i meccanismi giuridici di soluzione di una controversia sulla restituzione*

Detto questo in generale, si deve probabilmente distinguere la portata dei due principi. Infatti, mentre il Principio 8 si riferisce alle situazioni in cui siano identificati i *pre-war owners* o i loro eredi, il Principio 9 si riferisce invece a quelle in cui quell'identificazione (non tanto degli originari proprietari, quanto dei

loro eredi) non sia possibile. È chiaro che, mentre nella prima ipotesi può esservi – o sorgere – una controversia tra parti contrapposte da pretese irriducibili quanto al titolo giuridico su quei beni, nella seconda ipotesi non può neppure parlarsi di una controversia sulla proprietà che opponga due controparti.

In tali diversi contesti sarà allora tendenzialmente diversa anche la portata del principio metagiuridico in questione.

Di fronte ad un oggetto d'arte di cui sia accertata la sottrazione in un contesto di crimine internazionale rilevante per i *Washington Principles* e di cui gli originari proprietari/eredi richiedano la restituzione, confrontandosi con un rifiuto del detentore attuale, l'indicazione contenuta nel Principio 8 esprime, allora, un principio narrativo ma normativo<sup>34</sup> passibile di influenzare l'esito di quella controversia. Il Principio dovrebbe cioè quantomeno influenzare l'interpretazione delle norme applicabili, portando all'individuazione di una *regula iuris* capace di produrre, in concreto, il risultato *just and fair* richiesto dai *Washington Principles*. Lungi però dal poter svolgere un'influenza limitata all'interpretazione della norma astrattamente applicabile, quel Principio dovrebbe prima ancora orientare il soggetto chiamato a risolvere tale controversia, a condurre il processo di individuazione del diritto applicabile tenendo conto della dimensione plurale del diritto, data non solo dall'interazione tra molteplici sistemi giuridici nazionali potenzialmente coinvolti nella gestione della controversia (diritto internazionale privato), ma anche della necessità di gestire quell'interazione e i suoi risultati alla luce degli obblighi imposti dal diritto internazionale (pubblico).

#### 16. *Just and fair e giustizia riparativa; la intrinseca transitorietà delle situazioni in cui si applica il Principio 9*

Quanto al Principio 9, pur in mancanza di una concreta controversia circa la restituzione, il riferimento ad una *just and fair solution* andrà inteso come auspicio all'adozione di misure di *restorative justice*<sup>35</sup>, miranti a costruire una memoria condivisa e, per l'appunto, riparativa. Una memoria condivisa e riparativa sarà quella capace da un lato di mettere in luce i percorsi della persecuzione e del genocidio, comprese le zone grigie dell'acquiescenza dei contemporanei e del lungo oblio postbellico; essa contribuirà dall'altro lato a ridare dignità ai depredati, con il riconoscimento postumo dell'ingiustizia e la concreta e pubblica memoria della loro sofferenza.

Anche nelle ipotesi contemplate dal Principio 9, va però detto, il difetto di una concreta ed attuale controversia sulla proprietà a fini di restituzione non esclude che, al ricorrere di certe condizioni, possano trovare spazio anche misure di stretto diritto pubblico, tendenzialmente ma non necessariamente transitorie perché funzionali al raggiungimento di una nuova, più soddisfacente sistemazione della situazione di beni d'arte depredati. Così, in caso di possesso di mala fede da parte del privato detentore sarà possibile, al ricorrere delle condizioni

previste dal diritto pubblico interno di volta in volta applicabile, l'adozione di misure amministrative o penali di sequestro o confisca, in vista del raggiungimento di specifiche soluzioni riparative. Questo è quanto accaduto, ad esempio, nella prima fase del caso *Gurlitt*<sup>36</sup>.

In ogni caso, nonostante il testo del Principio 9 si riferisca all'impossibilità di individuare gli originari proprietari o i loro eredi, una sua lettura sistematica all'interno dei *Washington Principles* impone di considerare quel Principio come applicabile a situazioni essenzialmente transitorie, destinate a passare, prima o poi, nell'orbita del Principio 8.

Infatti, in una situazione in cui vi sia, da un lato, il fondato sospetto se non la certezza che il bene artistico in questione sia giunto in mani naziste nel contesto dell'uno o dell'altro dei crimini internazionali cui i *Washington Principles* si riferiscono, ma, dall'altro lato, non sia stato ancora possibile individuarne gli originari proprietari, i Principi 1 e 4 e gli altri ad essi strumentali richiedono senz'altro la continuazione e l'approfondimento delle ricerche, sino a giungere ad una definizione dell'origine di quei beni e, dunque, dei *pre-war owners*.

Ciò detto, potrà in concreto accadere, in riferimento a beni sottratti nel contesto della persecuzione antiebraica<sup>37</sup>, che non sia possibile individuare degli eredi.

Ciò può verificarsi in almeno tre ipotesi. Due di queste sono varianti dello stesso fenomeno – l'incertezza quanto all'eredità – e non sono necessariamente situazioni definitive. Quell'incertezza può essere la conseguenza dell'assenza di indicazioni circa l'esistenza di possibili eredi, o può invece dipendere da contestazioni circa la qualità di erede, tra più soggetti che si affermino tali. In tali casi, ancora una volta, la *just and fair solution* cui fa riferimento il Principio 9 potrà essere anche soltanto transitoria: ove emergessero successivamente degli eredi, o una volta risolta la controversia circa l'eredità, la questione dovrebbe essere affrontata alla luce del Principio 8.

La terza e più terribile ipotesi è lo sterminio dell'intera linea ereditaria del soggetto cui quei beni appartenevano. In tal caso, la *just and fair solution* richiesta dal Principio 9 ed orientata ad un percorso di giustizia restitutiva incentrato sulla costruzione di una memoria condivisa assume un carattere tendenzialmente definitivo.

#### 17. d) *Strumenti istituzionali speciali e meccanismi alternativi di soluzione delle controversie*

Gli ultimi due Principi, 10 e 11, contengono un duplice, articolato riferimento a meccanismi non conflittuali di gestione delle questioni legate ai beni cui si applicano i *Washington Principles*.

Al Principio 10 si evoca chiaramente, anche se indirettamente, l'opportunità di istituire commissioni miste incaricate di compiere studi sulla provenienza e, contestualmente, di svolgere funzioni conciliative.

È il modello seguito, pur con specificità organizzative, in molti Stati europei<sup>38</sup>. Basti qui citare gli esempi francese e tedesco.

In Francia all'istituzione, nel 1997, di una *Mission d'étude sur la spoliation des Juifs de France*, è seguita nel 1999 l'istituzione di una *Commission pour l'indemnisation des victimes de spoliations intervenues du fait des législations antisémites en vigueur pendant l'Occupation* (CIVS)<sup>39</sup>, ancora pienamente in attività. La CIVS è incaricata, su domanda delle persone interessate, di elaborare proposte concrete di misure di restituzione o indennizzo, in relazione a beni d'arte di cui i legittimi proprietari siano stati spoliati "du fait de législations antisémites en vigueur pendant l'Occupation" ed in particolare quando quei beni siano custoditi dalle istituzioni museali pubbliche francesi (artt. 1 e 1-1). La Commissione può inoltre determinare l'apertura di una procedura di istruzione ministeriale su singoli casi di spoliazione, in particolare per individuare i proprietari o i loro eredi (art. 1-2).

In Germania sono attualmente attive sia la *Beratende Kommission im Zusammenhang mit der Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturguts, insbesondere aus jüdischem Besitz* (in seguito: la *Beratende Kommission*), sia il *Deutsches Zentrum Kulturgutverluste*.

La *Beratende Kommission* è una commissione formata da esperti indipendenti ed istituita in forza di una convenzione di diritto pubblico tedesco tra la Federazione, i Länder e le unioni dei comuni tedeschi<sup>40</sup>. Essa svolge attività di mediazione e conciliazione in relazione alla restituzione ed è adita su iniziativa dei privati interessati, dei soggetti di diritto pubblico detentori di beni contesi (ai quali i *Washington Principles* e la successiva Dichiarazione comune del 1999<sup>41</sup> si applicano come parte del diritto pubblico interno tedesco<sup>42</sup>), o di privati detentori di quei beni che accettino quei Principi.

Il *Deutsches Zentrum Kulturgutverluste* è una fondazione di diritto civile istituita dalla Federazione, dai Länder e dalle unioni dei comuni tedeschi nel 2015, ma in sostanziale continuità con due precedenti entità, ed è incaricata di assistere la *Beratende Kommission* in particolare nella ricerca della provenienza e nella gestione di banche dati dei beni spoliati "in connessione con la persecuzione nazista".

A questi modelli virtuosi di attuazione delle raccomandazioni contenute nei Principi 10 e 11 il legislatore italiano non ha invece voluto prestare attenzione, se non marginale. La c. d. Commissione Anselmi, istituita nel 1998<sup>43</sup>, ha avuto infatti un mandato e risorse decisamente limitati. Essa ha prodotto uno studio complessivamente molto utile a ricostruire il fenomeno storico nelle sue dimensioni complessive, ma non ha potuto svolgere approfondimenti incisivi su singoli casi. Del resto, quella Commissione non era incaricata di una missione conciliativa in relazione a casi concreti. Per di più, il suo operato è, all'ora attuale, sostanzialmente insabbiato, al punto che ogni riferimento ad essa e lo stesso

testo degli studi da quella compiuti sono scomparsi dal sito della Presidenza del Consiglio dei Ministri e il Decreto che l'istituiva è scomparso dalla banca dati ufficiale del diritto in vigore in Italia.

Nonostante la deludente vicenda italiana di sostanziale inattuazione dei Principi 10 e 11 a livello istituzionale, quei Principi possono giocare un ruolo anche in controversie che coinvolgano enti museali pubblici italiani presso i quali si trovino beni rientranti nell'ambito di applicazione dei *Washington Principles*. Rimane sempre auspicabile, infatti, il ricorso a meccanismi alternativi di soluzione delle controversie ed in particolare il ricorso a panel di esperti *ad hoc*, incaricati di funzioni di mediazione e conciliazione, ovvero quantomeno ad un arbitrato transnazionale<sup>44</sup>. Né a quella strada dovrebbero ostare limiti di diritto pubblico interno. Infatti, la portata internazionalistica diretta dei *Washington Principles*, veicolo di una raccomandazione internazionale che esprime un *consensus* tra i Paesi che hanno partecipato alla *Washington Conference*, deve intendersi estesa quantomeno ad un effetto di liceità anche sul piano interno del ricorso a meccanismi alternativi di soluzione delle controversie. Quell'effetto di liceità, in coerenza con lo spirito dei Principi nel loro complesso e del Principio 8 in particolare, si estende alle concessioni da parte di quegli enti pubblici che siano dirette alla restituzione in senso stretto dell'opera ai suoi originari proprietari o ai loro eredi, quando questo sia indicato come il percorso di una soluzione *just and fair* da un'istanza indipendente.

Di fronte a una raccomandazione concreta in quel senso, dunque, non vi sarà più bisogno di ricorrere a sotterfugi come quello che, verosimilmente, ha caratterizzato la rocambolesca «restituzione» del Cristo portacroce del Romanino di Brera<sup>45</sup>. In relazione a quella vicenda, infatti, è difficile liberarsi dall'impressione che la provvidenziale mancanza dei documenti necessari a garantire l'immunità di quel prestito dalla giurisdizione USA sia stato il frutto di un accordo carsico tra gli eredi, la direzione di quel grande museo e il Ministero dei Beni Culturali, accordo di cui si trova ulteriore indizio nell'assenza di qualsiasi attività difensiva del museo o del governo italiano davanti alla corte statunitense chiamata a pronunciarsi sul sequestro e sulla successiva assegnazione del dipinto.

### *18. I Washington Principles come rinforzo narrativo di soluzioni imposte dall'ordine pubblico universale*

Letti nel loro insieme, i *Washington Principles* – adottati decenni dopo i fatti – hanno un significato inequivoco: essi valgono riconoscimento dell'iniquità della situazione di non restituzione dei beni d'arte sottratti ai proprietari nell'Europa occupata dalle truppe naziste, o in ogni caso nei Paesi che perseguitarono gli ebrei nel periodo del dominio nazifascista. Quell'iniquità non è però, come si è cercato di chiarire, rilevante solo nel contesto della valutazione etico – politica. Alla luce dell'ambito di applicazione dei *Washington Principles* definito più so-

pra<sup>46</sup> ritengo infatti di poter concludere, anche con riferimento ad argomentazioni giuridiche svolte più estesamente in un precedente scritto<sup>47</sup>, che quei Principi esprimono, in alcuni ambiti ed in riferimento a determinate situazioni, un rinforzo narrativo<sup>48</sup> oltre che un presupposto operativo<sup>49</sup> di obblighi internazionali di *hard law*. Quei Principi, infatti, devono essere letti nel quadro degli obblighi internazionali di riparazione e di non riconoscimento dei crimini internazionali qui rilevanti: il genocidio, da un lato, e il saccheggio delle opere d'arte dei Paesi occupati dai nazisti, dall'altro lato. A ciò si aggiunge, nel caso dell'Italia, l'ulteriore rinforzo derivante dagli obblighi di riparazione e non riconoscimento specificamente previsti nel Trattato di Pace<sup>50</sup>.

In tal senso, i *Washington Principles* esprimono soluzioni che, anche dal punto di vista del diritto interno, devono intendersi come internazionalmente imperative, in quanto espressione positiva di un ordine pubblico internazionale<sup>51</sup>.

Quei principi strumentali, attraverso cui il diritto internazionale privato consente di individuare norme positive o negative decisive nel determinare la disciplina applicabile ad una determinata fattispecie transnazionale, costituiscono infatti il contesto all'interno del quale i giudici chiamati a risolvere una controversia in questo campo possono trovare la chiave per rendere una decisione *just and fair*.

È infatti all'incrocio tra le strade dell'ordine pubblico transnazionale<sup>52</sup>, o universale, in materia di beni culturali<sup>53</sup>, e degli obblighi diritto internazionale pubblico in materia di restituzioni che si pone la necessaria soluzione delle questioni di restituzione delle opere d'arte trafugate nel contesto di crimini internazionali come quelli cui si riferiscono i *Washington Principles*.

#### 19. Alcune conferme nella giurisprudenza sulle restituzioni

L'impostazione teorica ora ricordata trova alcune importanti conferme in decisioni giudiziarie di varia origine dell'ultimo decennio.

È in termini del tutto equivalenti agli approcci di teoria generale del diritto internazionale privato «continentale» poco sopra ricordati che si deve leggere, ad esempio la statuizione della *US Court of Appeals for the Ninth Circuit* nel caso *Marei von Saher*, deciso nel 2014, secondo cui i *Washington Principles* devono considerarsi espressione – per quanto riguarda il sistema statunitense – di una *federal [public] policy*<sup>54</sup>.

La decisione nel caso *Marei von Saher* è doppiamente notevole per l'esplicito riferimento ai *Washington Principles* e per quello alla *public policy* del foro.

Pur senza un esplicito richiamo ai *Washington Principles*, si pongono su una linea del tutto coerente con quella decisione della corte d'appello federale USA anche alcune decisioni francesi ed italiane degli ultimi anni, in cui emerge, più o meno esplicitamente, il dato decisivo delle norme positive dell'ordine pubblico internazionale del foro.

Quanto alle corti francesi, esse hanno statuito, sia nel caso *Gentili di Giuseppe c. Louvre*<sup>55</sup>, sia nel caso del Pissarro appartenuto alla collezione *Bauer*<sup>56</sup>, facendo valere l'esistenza di una norma internazionalmente imperativa, espressione sul piano interno dell'obbligo internazionale di non riconoscimento enunciato con forza dalla Dichiarazione Interalleata del 1943<sup>57</sup>.

Venendo, più estesamente, al contributo offerto dalla recente giurisprudenza delle supreme corti italiane, il riferimento è a due pronunce che si intrecciano, per profili diversi, in relazione a questioni di restituzione in senso stretto ed in senso ampio collegate ai medesimi eventi di spoliazione di due importanti collezioni fiorentine, rese dalla Corte Suprema di Cassazione nel giugno 2019<sup>58</sup> e dal Consiglio di Stato, nell'agosto 2013<sup>59</sup>. Di questi casi varrà la pena di dare conto in qualche dettaglio nel prosieguo, perché rappresentano, complessivamente considerati, un punto di svolta nel diritto vivente applicato dalle supreme giurisdizioni italiane.

## 20. I casi delle collezioni Loeser e Perkins di fronte alla Cassazione

È opportuno qui partire dall'analisi della sentenza con cui la Cassazione si esprime sulle questioni di restituzione in senso stretto dei dipinti *Santa Caterina d'Alessandria* di Bernardo Strozzi, appartenuto prima della guerra alla collezione fiorentina del magnate Charles Loeser, e *Ritratto di Vittoria della Rovere*, attribuito a Justus Sustermans<sup>60</sup>, appartenuto prima della guerra ad un altro ricco collezionista, studioso e mecenate di origine statunitense, Mason Perkins, da questi poi donato alla Diocesi di Assisi. La questione direttamente oggetto del giudizio della suprema corte è quella relativa alla proprietà di quei dipinti, che opponeva la nipote ed erede del Loeser, la Sig. ra Philippa Calnan, e la Diocesi di Assisi, da un lato, all'attuale detentore, il figlio ed erede di un ufficiale nazista austriaco nelle cui mani i dipinti era giunti asseritamente dopo la guerra e nel cui possesso erano rimasti, senza titolo alcuno, per decenni.

La sentenza resa dalla Cassazione conferma le sentenze rese dalle corti civili di merito milanesi, che avevano negato il valido acquisto della proprietà da parte del detentore, riconoscendo il diritto degli aventi causa degli spoliati, cui nei frattempo i dipinti erano comunque già stati affidati con provvedimento della magistratura inquirente, reso nel collegato giudizio penale contro il detentore ed il suo avvocato/rappresentante, tramite il quale i dipinti erano stati offerti alla vendita alla filiale italiana della casa d'aste Sotheby's<sup>61</sup>.

La Cassazione conferma il principio secondo cui, perché il possesso sia esercitato pubblicamente, in relazione ad un bene artistico di pregio, si richiede altro che l'esposizione del dipinto trafugato in un salone delle feste, dove quel possesso è comunque manifestato solo a chi appartiene alla cerchia sociale del possessore. In particolare, il possesso pubblico di un bene d'arte richiederebbe «l'esposizione a mostre» evidentemente adeguate alla caratura del bene o «l'inserimento in pubblicazioni specializzate».



Il ragionamento svolto dalla Cassazione è la dimostrazione di concreta operatività di un principio ermeneutico ma imperativo con cui si assicura la prevalenza delle esigenze di restituzione rispetto a quelle di stabilità delle relazioni giuridiche. Il percorso seguito consiste nell'applicare, in un contesto in cui si discute dell'applicabilità del diritto italiano o invece di quello austriaco, canoni ermeneutici chiaramente orientati a neutralizzare qualsiasi esito differente da quello imposto dal pur non evocato diritto internazionale.

È centrale, infatti, l'accertamento presuntivo, operato dalla Corte milanese e non censurato dalla Cassazione, secondo cui il possessore *sine titulo* di quei dipinti razzati nel periodo dell'occupazione nazista non poteva, senza colpa grave, ignorare che «era in circolazione, anche in Europa, un numero considerevole di opere d'arte sottratte ai legittimi proprietari nella fase finale della Seconda Guerra Mondiale»<sup>62</sup>.

In secondo luogo, la sentenza, con l'affermazione di una colpa grave presuntiva per il soggetto che acquista *sine titulo* i beni d'arte passati di mano nel periodo successivo alla fine della seconda guerra mondiale, e con la conferma della qualificazione del possesso come clandestino per non essere reso pubblico con modalità adeguate alla natura e al pregio del dipinto<sup>63</sup>, non solo esclude l'operare dell'usucapione nel caso di specie, ma altresì depotenzia in prospettiva una delle singolarità del diritto italiano maggiormente problematiche in materia: il regime dell'art. 1153 c. c., che consente all'acquirente *sine titulo* in buona fede di divenire proprietario anche della cosa rubata<sup>64</sup>.

La conseguenza di quelle due statuizioni di principio è l'impossibilità di invocare, a giustificazione del possesso di un bene d'arte trafugato, una proprietà acquisita *sine titulo* o nell'immediatezza dell'acquisizione del possesso, o per il decorso del tempo legato ad un possesso non clandestino, e ciò a prescindere dall'applicazione del diritto italiano o di quello austriaco.

Si tratta, a mio modo di vedere, di un passaggio decisivo nella giurisprudenza italiana rilevante per apprezzare gli effetti dei *Washington Principles*, per vari motivi. Anzitutto, si tratta di una sentenza con cui si affrontano, unitariamente, questioni di restituzione legate alle due categorie di crimini internazionali coperte dai Principi: la persecuzione degli ebrei e il saccheggio di opere d'arte comunque posto in essere in violazione del diritto internazionale bellico dalle forze occupanti. Il dipinto di Strozzi era infatti di proprietà dei familiari del Loeser, esiliati in Svizzera per sfuggire alle persecuzioni fasciste nei confronti degli ebrei. In loro assenza, i loro beni erano stati acquisiti dallo stato fascista tramite l'EGELI, per essere infine trafugati nel periodo di occupazione nazista con il diretto coinvolgimento dei collaborazionisti della RSI. Il dipinto del Sustermans, invece, era stato trafugato dagli occupanti dalla proprietà del Perkins, dove pure era già in regime di sequestro per provvedimento prefettizio e vi si trovava formalmente affidato all'EGELI, ma ciò in quanto proprietà di cittadino di Stato

nemico, senza che le persecuzioni antiebraiche inserite nel disegno genocida nazifascista avessero qui alcun ruolo.

In secondo luogo, emerge con forza nella sentenza della Cassazione l'obiettivo prioritario di dare una soluzione *just and fair* a quelle controversie, anche tramite lo sviluppo di principi di diritto speciali: fuori cioè dal normale operare delle regole di diritto comune destinate a trovare applicazione nella gestione di casi analoghi. In questo modo, si tiene adeguatamente conto degli *unavoidable gaps and ambiguities* nella provenienza e delle circostanze della *Holocaust era*, incoraggiando indirettamente gli eredi a presentare domande di restituzione, quando i beni sottratti ai loro danti causa riemergano dall'oblio della sottrazione. Seppur sotto traccia, si vede qui l'importanza tanto del Principio 8, quanto dei Principi 4 e 7 enunciati dalla *Washington Conference*.

La bontà delle soluzioni offerte dalla Cassazione si scontra però con la timidezza della suprema corte nel far riferimento alla sistematica internazionalistica ed internazionalprivatistica nelle motivazioni di quell'importantissima sentenza, che si apre così alle critiche di alcuni commentatori<sup>65</sup>. Critiche ingiustificate, si badi, perché trascurano di considerare che, in relazione a quei beni, anche la giurisprudenza – e in particolare la giurisprudenza di legittimità, nell'esercizio della sua funzione nomofilattica – è tenuta ad un'interpretazione del diritto applicabile che assicuri il rispetto degli obblighi internazionali dello Stato. Ciò vale in particolare degli obblighi di riparazione e di non riconoscimento dei crimini internazionali, data la loro importanza fondamentale nel quadro del diritto internazionale, per il cui rispetto il giudice può essere chiamato ad individuare norme speciali, o financo concrete, di ordine pubblico internazionale, la cui applicazione si impone a prescindere dal concreto contenuto del diritto comune applicabile.

### *21. La just and fair solution in relazione all'esportazione di un dipinto restituito: La Santa Caterina d'Alessandria di fronte al Consiglio di Stato*

Quella timidezza non si trova, invece, nella collegata e più recente sentenza del Consiglio di Stato, resa nel 2019 nella controversia tra la proprietaria del dipinto di Strozzi, la Sig. ra Calnan, figlia dei proprietari al tempo della spoliazione e nipote del collezionista Charles Loeser, e la Soprintendenza milanese, che aveva rifiutato il permesso di esportazione del bene ritrovato. La controversia su cui si pronuncia il massimo organo della giurisdizione amministrativa italiana è relativa, evidentemente, ad un atto amministrativo. Tuttavia essa presuppone la soluzione anche di questioni di tipo civilistico. Il contendere riguarda infatti la durata di un regime speciale di libera esportabilità di quel dipinto, che era la conseguenza dell'accettazione, da parte dello Stato italiano, di un legato modale a favore del Comune di Firenze. Alla città di cui si sentiva oramai parte il Loeser aveva infatti donato, all'inizio degli anni Trenta, una parte importante della sua

collezione, condizionando però il legato ad un regime di libera esportabilità della parte rimanente della collezione, compreso il dipinto dello Strozzi.

Il ragionamento del Consiglio di Stato è dunque particolarmente interessante perché esprime, con grande consapevolezza, la necessità di interpretare il diritto interno, sia amministrativo sia civile, con la «flessibilità»<sup>66</sup> richiesta dagli obblighi internazionali di riparazione dello Stato e, pur senza nominare l'istituto, dagli obblighi di non riconoscimento dei crimini internazionali commessi prima dal Regno d'Italia fascista e poi dai nazisti occupanti e dalle autorità italiane collaborazioniste.

In relazione al principio generale amministrativistico della rimessione in termini, il Consiglio di Stato ne afferma una «specificazione ricostruttiva» – ed individua dunque la concreta *regula juris* applicabile alla controversia – come necessaria conseguenza della «lesione di diritti fondamentali e dello *jus cogens* della Comunità internazionale». Esplicita è dunque la considerazione del diritto internazionale cogente e degli obblighi secondari conseguenti alla sua violazione da parte dell'Italia e delle autorità collaborazioniste; evidente e necessaria conseguenza, pur non menzionata, è il rispetto anche degli obblighi di non riconoscimento dei crimini nazisti. Da quelle fonti internazionalmente imposte sorge, nell'ordinamento interno, una concreta norma di ordine pubblico positivo, direttamente rilevante nella soluzione della controversia.

Altrettanto esplicita è, nella sentenza della suprema corte amministrativa, anche la menzione della necessaria correzione delle norme civilistiche applicabili alla fattispecie di diritto ereditario che costituisce il presupposto dell'atto amministrativo impugnato. Quell'atto, conformemente all'originaria volontà espressa dallo Stato nell'accettare il legato modale, deve infatti leggersi alla luce della disciplina posta dal testatore. Questa va però interpretata alla luce delle circostanze sopravvenute, che ne hanno alterato il funzionamento: si deve allora tener conto sia della «depredazione del 1944», sia della «responsabilità dello Stato italiano rispetto alla esigenza di tutela dei diritti fondamentali». La tutela di quei diritti, afferma in sostanza il Consiglio di Stato, è imposta da norme cogenti del diritto internazionale generale, che impongono altresì di non riconoscere effetto all'adozione di una normativa discriminatoria, che priva un gruppo di individui di quei diritti in ragione della razza cui essi appartenerebbero. A quegli obblighi il nostro ordinamento si conforma al suo massimo livello, in forza della previsione dell'art. 10 della Costituzione<sup>67</sup>.

All'operare delle norme comuni, completate dall'odioso diritto discriminatorio del Regno d'Italia fascista, è opposta dunque un'eccezione – data dall'operare di un principio di ordine pubblico negativo, che rende inaccettabile considerare il decorso del termine nel periodo della discriminazione e persecuzione delle famiglie ebraiche, o in ogni caso qualificate tali dal diritto fascista del Regno d'Italia.

## 22. Conclusioni

In conclusione, una lettura della *international soft law* in materia di restituzione delle opere d'arte depredate dai nazisti – ed *in primis* dunque dei *Washington Principles* – non può che operarsi nel contesto degli obblighi internazionali di restituzione e non riconoscimento dei crimini internazionali, in relazione ai quali quella *soft law* è stata formulata.

Quando i fatti rilevanti in una determinata controversia o situazione portino ad affermare l'applicabilità, in concreto, degli obblighi internazionali suddetti, i *Washington Principles* forniscono utili elementi all'interprete chiamato ad affrontare una questione relativa alla restituzione, per trovare nel diritto interno le strade di flessibilità e di equità dell'agire giuridico, necessarie a raggiungere una soluzione in linea con quegli obblighi internazionali dello Stato.

La traduzione in termini giuridici del fondamentale carattere di iniquità ed inadeguatezza della situazione di non restituzione implica, in particolare, il riconoscimento che, per le opere d'arte «passate di mano» nelle circostanze di spazio e di tempo cui si riferiscono i Principi, vale un dubbio di fondo sulla liceità degli atti o fatti che portarono al cambiamento del controllo di fatto, ma anche eventualmente della formale titolarità, di quei beni.

Di fronte a quel dubbio, il normale operare del principio di stabilità delle situazioni giuridiche e delle regole che ne sono concreta espressione nei diversi ordinamenti giuridici nazionali non porta a soluzioni soddisfacenti e rischia di perpetuare l'ingiustizia<sup>68</sup>.

Quando la questione rientri concretamente nel quadro dell'obbligo di riparazione di diritto internazionale generale, il superamento dell'applicabilità dei principi di diritto interno che favoriscono la stabilità delle situazioni giuridiche e ostacolano una concreta restituzione dell'opera d'arte contesa è oggetto di uno specifico obbligo internazionale, avente ad oggetto il caso concreto. E quell'obbligo, va sottolineato, non si prescrive. Cosicché, ove quell'obbligo sia dato, è necessario trovare, nel diritto interno, la strada per il superamento degli istituti che, al passare del tempo, determinino un consolidarsi della situazione illecita, trasformandola in una tutelata dal diritto.

La strada per giungere a quel risultato può essere quella di un'applicazione orientata in tal senso delle norme privatistiche o pubblicistiche rilevanti, come nel caso delle decisioni della Cassazione e del Consiglio di Stato nel caso della *Santa Caterina d'Alessandria*.

Oppure, ancora, la strada potrà essere quella di una cancellazione degli effetti civilistici delle norme odiose la cui applicazione, seppur indiretta, comporterebbe il perpetuarsi dell'ingiustizia, come nel ragionamento del Consiglio di Stato in quello stesso caso.

Ulteriormente, il risultato richiesto dal diritto internazionale e richiamato in funzione narrativa dai *Washington Principles* potrà ottenersi tramite l'applicazio-

ne di norme speciali di applicazione necessaria, espressione dell'ordine pubblico positivo del foro. La possibilità di riconoscere l'operare di norme speciali di ordine pubblico positivo consente infatti di dare ad una specifica controversia una soluzione che sia pienamente in linea con gli obblighi internazionali dello Stato, in piena coerenza con i meccanismi di produzione giuridica per rinvio che caratterizzano l'adattamento dell'ordinamento italiano agli obblighi di fonte internazionale generale – l'art. 10 della Costituzione – o a quelli di fonte internazionale pattizia. È quest'ultimo il caso, come ho messo in evidenza in un altro studio, del decreto legislativo luogotenenziale 5 maggio 1946, n. 601, interpretato alla luce degli articoli 75 e 78 del Trattato di Pace e della Dichiarazione Interalleata del 1943<sup>69</sup>.

Ciò posto, va però anche constatato che, nella estrema variabilità delle situazioni che possono avere interessato un dato bene d'arte nel periodo del dominio nazifascista e nei decenni seguenti alla sua uscita dal controllo degli originari proprietari, le fattispecie concrete potrebbero non risultare sempre così univoche, come nelle situazioni considerate dalle giurisdizioni italiane e straniere di cui s'è dato conto qui sopra.

Possono darsi situazioni in cui, seppure il dato storico della persecuzione e del genocidio abbiano un legame incontestabile con la perdita del controllo degli originari proprietari su un certo bene artistico, risulterà comunque non agevole qualificare la situazione degli attuali detentori come priva di un valido titolo di proprietà o dell'apparenza di buona fede di quel titolo. Ciò può accadere ad esempio perché vi sia stato un iniziale atto di disposizione di quel bene che, pur adottato per conseguenza indiretta della persecuzione, non mostrasse inequivocabilmente all'esterno un carattere antiggiuridico.

In casi del genere la "restituzione" auspicata dai *Washington Principles* e dalla successiva *soft law* che si è sovrapposta a questi non avrà più un esito necessariamente corrispondente alla ricostituzione dello *status quo antea*.

Anche in quei casi, però, vale l'impegno non solo morale dei soggetti coinvolti nell'adozione di quella *soft law* a favorire una soluzione equa.

Sarà, in quei casi, particolarmente utile il ricorso a quei meccanismi alternativi di soluzione delle controversie evocati nei due principi finali. In tale contesto si può senz'altro aderire all'impostazione secondo cui non solo l'arbitro, ma anche il mediatore è tenuto a prendere in considerazione e ad applicare, quando si esprime in regole positive l'ordine pubblico<sup>70</sup>. Oltre a ciò, anche in quei casi si dovrebbe chiedere agli Stati e ai loro organi specificamente coinvolti un impegno concreto per il raggiungimento di una soluzione equa. Questa potrà in particolare comportare l'impiego di risorse pubbliche per un indennizzo. Dovrà in ogni caso contribuire alla costruzione di una memoria condivisa che ricostituisca la dignità delle vittime e aiuti, nel consolidamento della memoria dei passati crimini, ad evitare il loro ripetersi.

## Note

<sup>1</sup> Bernardo Cortese, professore ordinario di diritto dell'Unione europea nell'Università di Padova. Dipartimento di Diritto Pubblico, Internazionale e Comunitario – Scuola di Giurisprudenza. E-mail: [bernardo.cortese@unipd.it](mailto:bernardo.cortese@unipd.it).

<sup>2</sup> LEVI 1982, p. 165. Per la contestualizzazione di questa ed altre citazioni talmudiche, bibliche o cabbalistiche nel primo romanzo di Levi, cfr. AGOVINO 2016, p. 6; cfr. inoltre [https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/AGOVINO\(2\).pdf](https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/i-cantieri-dellitalianistica-ricerca-didattica-e-organizzazione-agli-inizi-del-xxi-secolo-2016/AGOVINO(2).pdf), ultima consultazione gennaio 2021, che colloca l'origine nella tradizione cabbalistica. Si veda inoltre PEPE 2015, pp. 61-87, in particolare p. 77, che colloca invece l'origine della frase in un verso dell'Esodo (30, 12): «Quando farai il conto dei figli d'Israele, per il loro censimento, ognuno di essi restituirà all'Eterno il riscatto della propria vita».

<sup>3</sup> Dovendosi a certi fini distinguere quelle situazioni di fatto per cui rilevi la «sola» qualificazione di crimini contro l'umanità, legata al disegno genocida, rispetto a quelle in relazione alle quali si aggiunga l'ulteriore qualificazione di crimini di guerra, per la contestuale violazione delle regole del diritto internazionale sul trattamento delle popolazioni civili durante un conflitto, o nel regime di occupazione bellica. Se ne veda la discussione in CORTESE 2018 pp. 123-158, in particolare pp. 127-131.

<sup>4</sup> Ivi, p. 134 e ss. per primi riferimenti agli altri strumenti di *soft law* rilevanti in materia.

<sup>5</sup> Gli Stati partecipanti alla Conferenza furono 44. Tra questi, in ordine alfabetico secondo la denominazione in lingua inglese, utilizzata nei lavori della Conferenza: Albania, Argentina, Australia, Austria, Bielorussia, Belgio, Bosnia-Erzegovina, Brasile, Bulgaria, Canada, Croazia, Cipro, Repubblica ceca, Danimarca, Estonia, Finlandia, Francia, Ger-

mania, Grecia, Ungheria, Israele, Italia, Lettonia, Lituania, Lussemburgo, Macedonia del Nord, Paesi Bassi, Norvegia, Polonia, Portogallo, Romania, Russia, Slovacchia, Slovenia, Spagna, Svezia, Svizzera, Turchia, Ucraina, Regno Unito, Stati Uniti d'America, Uruguay. La Santa Sede partecipò in qualità di osservatore.

<sup>6</sup> Le ONG partecipanti alla Conferenza furono 13: American Gathering of Jewish Holocaust Survivors, American Jewish Committee; American Jewish Joint Distribution Committee; Anti-Defamation League; B'nai B'rith International; Conference on Jewish Material Claims Against Germany; European Jewish Congress; European Council of Jewish Communities; National Association of Insurance Commissioners - International Holocaust Commission Task Force; International Romani Union; World Jewish Congress; World Jewish Restitution Organization, Yad Vashem.

<sup>7</sup> Tra questi la Smithsonian Institution, il Museum of Modern Art e la National Gallery of Art statunitensi e la Association of American Art Museum Directors.

<sup>8</sup> Tra queste Christie's e Sotheby's.

<sup>9</sup> Tra cui Allianz, RAS e Generali.

<sup>10</sup> Basti qui richiamare l'indicazione contenuta all'art. 31 della Convenzione di Vienna sul Diritto dei Trattati, ai sensi del quale, «A treaty shall be interpreted in good faith in accordance with the ordinary meaning to be given to the terms of the treaty in their context and in the light of its object and purpose». Senza alcuna pretesa di completezza si rinvia inoltre all'ampio studio di GARDINER 2015, in particolare p. 161 e ss.

<sup>11</sup> Come nelle vicende dei dipinti delle collezioni *Loeser* e *Perkins* oggetto delle decisioni discusse *infra*, al par. 20.

<sup>12</sup> Di cui si dirà *infra*, par. 12.

<sup>13</sup> Cfr. COLLINS, ROTHFEDER 1983, pp. 21-36.

<sup>14</sup> Per la descrizione dell'attività di collezio-

nismo di alcuni membri dell'élite nazista cfr. PETROPOULOS 1994, pp. 107-124. Sul ruolo dei mercanti d'arte in quel contesto di veda invece PETROPOULOS 2017, pp. 546-565.

<sup>15</sup> Su cui *infra*, par. 14-16.

<sup>16</sup> Su cui si veda, anche per ulteriori rimandi, ANDRIEU 2009, p. 94 ss. Il manoscritto è reperibile on line: <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-3-page-94.htm> (ultima consultazione gennaio 2021).

<sup>17</sup> Cfr. per prime indicazioni il Rapporto dello US Department of State «The JUST Act Report: Croatia», accessibile al sito <https://www.state.gov/reports/just-act-report-to-congress/croatia/>.

<sup>18</sup> Si veda per primo riferimenti il Rapporto dello US Department of State «The JUST Act Report: Hungary», accessibile al sito <https://www.state.gov/reports/just-act-report-to-congress/hungary/>.

<sup>19</sup> Cfr. JELINEK 1971, pp. 97-119, in particolare p. 111 in riferimento alle spoliazioni legate alle deportazioni, affidate ai membri della Guardia.

<sup>20</sup> ANCEL 2007, pp. 379-391.

<sup>21</sup> Cfr. RAGARU 2016, pp. 18 e ss. con riferimento ai lavori storiografici di Roumen Avramov. Il testo del working paper è accessibile on line: [https://www.sciencespo.fr/cefi/sites/sciencespo.fr/cefi/files/qdr48.pdf](https://www.sciencespo.fr/ceri/sites/sciencespo.fr/cefi/files/qdr48.pdf), ultima consultazione gennaio 2021.

<sup>22</sup> RAGARU 2016, pp. 105-126.

<sup>23</sup> Cfr. le osservazioni svolte in CORTESE 2018, pp. 126 e ss.

<sup>24</sup> Sul difficile lavoro diplomatico svolto nel periodo seguente da Antonio Canova per ottenere la restituzione di almeno parte delle collezioni trafugate dalle armate imperiali napoleoniche cfr. JAYME 1992, pp. 889-902; JAYME 1994, pp. 1-40, anche digitalizzato in <https://doi.org/10.11588/diglit.51704>; più estesamente sul tema in una prospettiva che va dal periodo napoleonico a quello attuale Scovazzi 2011, pp. 341-395.

<sup>25</sup> Art. 56: «The property of the communes, that of religious, charitable, and educational institutions, and those of arts and science,

even when State property, shall be treated as private property. All seizure of and destruction, or intentional damage done to such institutions, to historical monuments, works of art or science, is prohibited, and should be made the subject of proceedings».

<sup>26</sup> Si veda l'art. 46 delle Hague Regulations, ai sensi del quale «Family honour and rights, the lives of persons, and private property, as well as religious convictions and practice, must be respected. Private property cannot be confiscated». L'art. 47, poi, è lapidario nella previsione per cui «Pillage is formally forbidden». Per ulteriori notazioni e riferimenti si fa qui riferimento ancora a CORTESE 2018, p. 127.

<sup>27</sup> Si veda a conferma di questa continuità, che va ben oltre la conferenza di Washington, l'audizione dell'ex ambasciatore USA presso la UE, Stuart Eizenstat, su *Holocaust Era Assets after the Prague Conference*, tenuta il 25 maggio 2010 davanti alla *Commission on Security and Cooperation In Europe: U. S. Helsinki Commission* del Congresso degli Stati Uniti d'America, reperibile on-line <https://www.csce.gov/international-impact/events/holocaust-era-assets-after-prague-conference>, ultima consultazione dicembre 2020, in particolare p. 1.

<sup>28</sup> *Agreement on reparation from Germany, on the establishment of an Inter-Allied Reparation Agency and on the restitution of monetary gold, Done at Paris, on 14 January 1946, UNTS, 1966, 71.*

<sup>29</sup> Come nel caso delle opere della collezione Perkins: cfr. *infra*, al par. 20.

<sup>30</sup> Cour Permanente de Justice Internationale, *Usine de Chorow (Demande en indemnité) (Fond)*, Jugement No. 13, 1928, C. P. J. I., *Recueil des arrêts, Série*, No. 17, p. 29 ss., p. 47: «Le principe essentiel, qui découle de la notion même d'acte illicite et qui semble se dégager de la pratique internationale, notamment de la jurisprudence des tribunaux arbitraux, est que la réparation doit, autant que possible, effacer toutes les conséquences de l'acte illicite et rétablir l'état qui aurait vrai-

semblablement existé si ledit acte n'avait pas été commis. Restitution en nature, ou, si elle n'est pas possible, paiement d'une somme correspondant à la valeur qu'aurait la restitution en nature; allocation, s'il y a lieu, de dommages-intérêts pour les pertes subies et qui ne seraient pas couvertes par la restitution en nature ou le paiement qui en prend la place».

<sup>31</sup> Cfr. TANZI, 2013, MPEPIL 1094.

<sup>32</sup> Cfr. *infra*, par. 15.

<sup>33</sup> Si veda il ruolo svolto dalla casa d'aste Sotheby's nel segnalare agli eredi Oppenheimer la presenza di un'opera di pittore fiammingo (*Ascesa al Calvario*, attribuita al Monogramista di Brunswijk o ad Hans van Wechelen) segnalata tra le opere depredate dai nazisti dalla collezione Oppenheimer e sottoposta dagli attuali possessori alla casa d'aste per la vendita: il ruolo decisivo di Sotheby's nell'emersione della controversia è attestato dalla «raccomandazione vincolante» adottata nel 2010 dalla *Restitutiecommissie* olandese, cui le parti si erano successivamente rivolte per trovare una soluzione mutualmente accettabile, on-line a [www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation\\_395.html](http://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_395.html). Non «ufficiale ma degna di fede per provenire dalla persona direttamente interessata, l'erede dei *pre-war owners* nel caso della *Santa Caterina d'Alessandria* di Strozzi, Sig. ra Philippa Calnan, è la segnalazione di un ruolo del tutto analogo svolto dalla filiale italiana della stessa casa d'aste Sotheby's nel 2009, in occasione del tentativo di messa in vendita in Italia del dipinto dello Strozzi, sulle cui vicende si tornerà *infra*, al par. 20. La notizia è riferita nella cronaca a firma di J. Finkel apparsa nel *Los Angeles Times* del 26 febbraio 2011.

<sup>34</sup> Per il concetto di norme narrative cfr. JAYME 2014, pp. 9-52; ivi ulteriori riferimenti ai precedenti scritti dell'A. in materia.

<sup>35</sup> Su cui si veda, anche per ulteriori riferimenti, PINTON 2014, pp. 123-133.

<sup>36</sup> Per alcune indicazioni sulle complesse vicende del caso *Gurlitt*, compresi i provvedi-

menti di sequestro penale adottati in una prima fase, cfr. HELLWEGE 2016, pp. 105-161, in particolare p. 111; CHECHI 2014, pp. 199-217, alle p. 199-202. Per un approfondito esame del caso, nella sua prima fase, si veda soprattutto JAYME 2014, pp. 127-156; JAYME 2014, pp. 39-52.

<sup>37</sup> Quando un simile problema emerga in relazione a beni sottratti dal territorio di uno Stato occupato, in violazione del diritto internazionale bellico ed in particolare del divieto assoluto di saccheggio, l'eventuale difficoltà ad individuare eredi di chi ne fosse proprietario al momento del saccheggio non incide in alcun modo sull'obbligo di restituzione interstatale

<sup>38</sup> Cfr. MARCK, MULLER 2015, pp. 41-89.

<sup>39</sup> Décret n°99-778 du 10 septembre 1999 instituant une commission pour l'indemnisation des victimes de spoliations intervenues du fait des législations antisémites en vigueur pendant l'Occupation, *Journal officiel de la République française* 1999, p. 13633.

<sup>40</sup> Si veda il rapporto del Deutscher Bundestag intitolato *Rechtliche Rahmenbedingungen für die Arbeit [...]*.

<sup>41</sup> *Gemeinsame Erklärung [...]*. La Dichiarazione è accessibile in lingua tedesca al sito del *Deutsches Zentrum Kulturgutverluste* [www.kulturgutverluste.de](http://www.kulturgutverluste.de).

<sup>42</sup> Cfr. ex multis JAYME 2018, pp. 183-191.

<sup>43</sup> 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. Su quella Commissione si veda in particolare SAREATTI 2013, pp. 299-311; inoltre PAVAN 2015, pp. 303-333, in particolare pp. 307 e ss.

<sup>44</sup> MULLERY 2010, pp. 643-674. Più in generale, con riferimento alle controversie in materia di beni d'arte, I. FELLRATH-GAZZINI, *Cultural Property Disputes: The Role of Arbitration in Resolving NonContractual Disputes*, Transnational Publishers, New York, 2004.

<sup>45</sup> I dettagli sono riportati nella cronaca a firma di M. BOEHM, *'Italy in unfamiliar role in seizure of 'Christ Carrying the Cross'*, Los Angeles



Times, 24 aprile 2012. Si veda inoltre IANOVITZ 2014, pp. 367-378, in particolare p. 371.

<sup>46</sup> Par. 5 e seguenti.

<sup>47</sup> CORTESE 2018, pp. 126 e ss.

<sup>48</sup> Per quanto riguarda in particolare la *just and fair solution* indicata al Principio 8.

<sup>49</sup> Per quanto riguarda in particolare i Principi da 1 a 7.

<sup>50</sup> In relazione agli artt. 75, 78 e 79, par. 9, del Trattato di Pace fra l'Italia e le Potenze Alleate ed Associate, firmato a Parigi il 10 febbraio 1947, si veda quanto osservato in CORTESE 2018, pp. 132 e ss.

<sup>51</sup> Si veda una discussione di vari approcci simili in materia di restituzione internazionale di beni d'arte in FRIGO 2015, pp. 157 e ss.

<sup>52</sup> Su cui si veda in particolare la concezione di KESSEDIAN 2007, pp. 857-870.

<sup>53</sup> Si vedano su quel concetto, fuori dal quadro specifico qui rilevante, le considerazioni di LALIVE 1999, pp. 155-185, in particolare pp. 161 e ss.

<sup>54</sup> *Marei von Saher v. Norton Simon Museum of Art at Pasadena*, 754 F. 3rd 712. Il caso è commentato, tra l'altro in JAYME 2014, p. 20.

<sup>55</sup> Su quel caso cfr. FRIGO 2018, pp. 159-169, in particolare p. 159, con ulteriori riferimenti; CORTESE 2018, p. 153, ivi ulteriori riferimenti.

<sup>56</sup> Cour d'appel de Paris, arrêt du 2 octobre 2018, no. 17/20580, discusso in JAYME 2018, p. 186.

<sup>57</sup> Su quella dichiarazione e sui suoi legami con altri elementi della prassi internazionale cfr. CORTESE 2018, p. 130. Più estesamente nel contesto di un'analisi esclusivamente internazionalistica VRDOJAK 2011, pp. 17-47, specialmente p. 25 e ss.

<sup>58</sup> Cassazione civile, sez. II, sentenza 14 giugno 2019, n. 16059, ECLI: IT: CASS: 2019: 16059CIV, non pubblicata ma accessibile attraverso il servizio DeJure.

<sup>59</sup> Consiglio di Stato, sez. VI, sentenza del 6 agosto 2013, n. 4112, ECLI: IT: CDS: 2013: 4112SENT, accessibile al sito giustizia-amministrativa. it.

<sup>60</sup> Sulla vicenda processuale si veda la nota di MAGRI 2020.

<sup>61</sup> Sul cui ruolo positivo nella vicenda si veda *supra* la nota 33.

<sup>62</sup> Cassazione civile, sentenza n. 16059/2013, cit., punto 9. 1.

<sup>63</sup> Cfr. punto 10. 1 della sentenza.

<sup>64</sup> Per il diverso regime tedesco, con l'esclusione dell'acquisto *sine titulo* delle *abhanden gekommene Sachen* ai sensi del § 935 BGB, in relazione specificamente al mercato dell'arte e alle questioni di restituzione dei beni trafugati dai nazisti si veda JAYME 2018, pp. 188 e ss. per quanto attiene al venir meno della possibilità di valido acquisto *sine titulo* di quei beni tramite vendita all'asta. Per una discussione del regime italiano e della sua problematica applicazione ai beni d'arte, anche alla luce degli obblighi internazionali, si veda MAGRI 2013, pp. 741-766; ivi p. 765 anche alcuni riferimenti al panorama comparato.

<sup>65</sup> Tra cui MAGRI 2020, che critica in particolare la qualificazione del possesso nel caso di specie quale «clandestino», nonostante l'esposizione di quel dipinto in una sala di ricezione di un'impresa di assicurazioni austriaca, di cui la famiglia del detentore era titolare.

<sup>66</sup> L'esplicita menzione della «flessibilità» da accordare al regime di libera esportabilità «a cagione dell'antica sottrazione» è contenuta a p. 6, penultimo capoverso, del testo della sentenza come pubblicato nella banca-dati ufficiale della Giustizia amministrativa.

<sup>67</sup> Si sviluppa nel testo il senso del passaggio contenuto a p. 7, ultimo capoverso, della citata sentenza, cui si riferiscono anche i passaggi virgolettati riportati subito sopra.

<sup>68</sup> Vi è chi ha plasticamente parlato di «seconda persecuzione» per il ruolo inadeguato del diritto italiano nella vicenda delle restituzioni, segnalando il ruolo «del diritto, come legittimazione del male, nella prima fase, e del diritto come legittimazione dell'umiliazione, nella seconda fase»: ALPA 2018, p. 15.

<sup>69</sup> CORTESE 2018, pp. 132 e ss. e pp. 146 e ss.

<sup>70</sup> KESSEDIAN 2019, pp. 49-645, specialmente p. 204.



## BIBLIOGRAFIA GENERALE

- 1849-1871. *Ebrei di Roma tra segregazione ed emancipazione*, doppio titolo *The Jews of Rome between segregation and emancipation*, catalogo della mostra (Roma, Museo ebraico, 10 novembre 2021-27 maggio 2022), a cura di F. LEONE, G. CALÒ, Roma, 2021.
- Affreschi di Corrado Cagli per l'Opera nazionale Balilla*, in «Il lavoro fascista», 28 giugno 1935.
- AGOVINO T., *Se non ora, quando? Citazioni talmudiche e bibliche nell'opera di Primo Levi*, in di G. BALDASSARRI et al., a cura di, *I cantieri dell'italianistica*, Roma, 2016.
- Agreement on reparation from Germany, on the establishment of an Inter-Allied Reparation Agency and on the restitution of monetary gold*, Done at Paris, on 14 January 1946, UNTS, 1966, 71.
- ALBERTONI C., *Carnevale a Montanari*, in «Il giornale di Vicenza», 6 febbraio 2016 ([https://www.ilgiornaledivicenza.it/argomenti/cultura/carnevaleal-montanari-1.4625663?refresh\\_ce\\_04.12.2020](https://www.ilgiornaledivicenza.it/argomenti/cultura/carnevaleal-montanari-1.4625663?refresh_ce_04.12.2020)).
- ALPA G., *La vicenda delle restituzioni*, in «Cultura e Diritti», 3/3, VII, 2018, pp. 13-24, DOI 10.12871/97888331804032.
- ANCEL J., *La saisie des biens juifs en Roumanie*, (trad. C. Drevon), in «Revue d'Histoire de la Shoah», 1, 2007, pp. 379-391.
- ANDREONI L., «Una nazione in commercio». *Ebrei di Ancona, traffici adriatici e pratiche mercantili in età moderna*, Milano, 2019.
- ANDRIEU C., *Écrire l'histoire des spoliations antisémites (France, 1940-1944)*, in «Histoire@Politique», 9, 2009, pp. 94 e ss., <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2009-3-page-94.htm>, (ultima consultazione gennaio 2021).
- APPELLA G., *Galleria della Cometa. I cataloghi dal 1935 al 1938*, Roma, 1989.
- ASHTOR E., *Gli Ebrei di Ancona nel periodo della Repubblica. Appunti di archivio*, in «Atti e memorie della Deputazione di Storia patria per le Marche» 82, 1977, pp. 332-368.
- AVRAHAM T., *Ghetto Everyday*, Tel Aviv, 1988.
- AVRAHAM T., *Surviving the Holocaust. The Kovno Ghetto Diary*, Massachusetts-London, 1990.
- BARDI G., *Justice Smiles in Gi Artist*, in «The Stars and Stripes», 25 agosto 1945.
- BARTOLI A., *Flagging a Red Flag: contextualizing the activities of Alessandro Morandotti between 1939 and 1945 in Light of the Art Looting Investigation Unit Report (1946-47)*, in «Studi di Memofonte», 22, 2019, pp. 174-196.
- BASEVI E., *I beni e la memoria. L'argenteria degli ebrei: piccola "scandalosa" storia italiana*, Catanzaro, 2001.
- BEDARIDA R., *Corrado Cagli. La pittura, l'esilio l'America (1938-1947)*, Roma, 2018.
- BELLONZI F., *Cagli. Battaglia di San Martino*, Roma, 1971.
- BENZI F., *Gli anni della Scuola Romana*, in *Cagli*, catalogo della mostra (Ancona, 2006), a cura di F. Benzi, Ginevra-Milano, 2006, pp. 19-43.
- BERGER S., *Il Bds, l'ufficio IV B4 e la persecuzione degli ebrei in I signori del terrore. Polizia nazista e persecuzione antiebraica in Italia (1943-1945)*, a cura di S. BERGER, Verona, 2016, pp. 93-118.
- BERNARDINI NAPOLETANO F., *Testimonianze inedite sulla "Galleria della Cometa" (1935-1938)*, in «I quaderni di Gaia. Rivista di letteratura comparata»

- ta e di cultura transdisciplinare», III-IV (1993), 5-6-7, pp. 35-47.
- BETTIN C., *Voci della memoria: un'ebrea italiana nel Novecento italiano*, in «Forum Italicum», 53, 1, 2019, pp. 112-138.
- Biographical Sketches of Jews Prominent in the Professions, etc., in the United States*, vol. VI, 1904-1905.
- BISSOLI C., *Interessi sanmicheliani in un taccuino inedito attribuito a Francesco Ronzani*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Verona, Corso di Laurea in Scienze dei Beni Culturali, a.a. 2006-2007, relatore prof.ssa L. Olivato.
- BISSOLO G., *Pittori a Verona*, Verona, 2020.
- BLIMLINGER E., SCHÖDL H., *...(k)ein Ende in Sicht. 20 Jahre Kunstrückgabegesetz in Österreich (Schriftenreihe der Kommission für Provenienzforschung, Band 8)*, Wien-Köln-Weimar, 2018.
- Bollettino 1901*, Associazione degli antichi studenti della Regia Scuola Superiore di Commercio di Venezia, *Bollettino* del 7 marzo 1901, Venezia, 1901.
- Bollettino della Società Letteraria*, Verona, 1937-1938.
- BOLOGNA G., *Milano. Il Palazzo di Giustizia*, Milano, 1988.
- BON S., *Gli ebrei a Trieste: Identità, persecuzione, risposte*, Gorizia, 2000.
- BONENTE R., «Condannato a ricordare»; vita, Resistenza, deportazione, Verona, 2006.
- BONTEMPELLI M., *Idea sul disegno*, in *Cinquanta disegni di Corrado Cagli*, catalogo della mostra (Roma, 1935), Roma, 1935.
- BRASCA D., *The Fate of Jewish-Owned Cultural Property: Florence during WWII*, tesi di dottorato, IMT Scuola di Alti Studi Lucca, 2012, supervisori M.L. Catoni, L. Casini.
- BRIGANTI G., *Roma sotto inchiesta-Via Margutta*, in «Cosmopolita», 9, 1 marzo 1945.
- BRUNELLI S., *Il Museo Nazionale delle Marche di Ancona: dalla sua fondazione al ventennio fascista*, in «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», 6, 2013, pp. pp. 211-225.
- CAGLI C., *Autopresentazione*, in *II Quadriennale d'arte nazionale*, Roma, 1935, pp. 42-43.
- CAGLI C., *Muri ai pittori*, in «Quadrante», 1 (1933), 1, p. 19.
- Cagli e Leoncillo alle Ceramiche Rometti di Umbertide*, a cura di G. CORTENOVA, E. MASCELLONI, catalogo della mostra (Umbertide, 1986), Milano, 1986.
- CAGLI SEIDENBERG E., *Il tempo dei dioscuri*, Bologna, 1996.
- Cagli*, a cura di F. BENZI, catalogo della mostra (Ancona, 2006), Ginevra-Milano, 2006.
- CALIMANI R., *Storia del ghetto di Venezia. Gli ebrei e la Serenissima Repubblica*, Milano, 2018.
- CANOSA R., *Storia dell'epurazione 1943-1948*, Milano, 1999 .
- CANTONI G.L., *From Milano to New York by way of hell. Fascism and the odyssey of a young Italian Jew*, San Jose, 2000.
- CARLETTI L., Giometti G., *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America (1938-40)*, Roma, 2016.
- CARTOLARI M., «A Ca' Giustinian fu tutto diverso». *La mostra di Paolo Veronese a Venezia (1939)*, in «Il capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», XIV, 2016, pp. 459-502.
- CASOTTO E., *Il ritratto a Verona: storia di una società in rapida evoluzione*, in *Il ritratto nel Veneto. 1866-1945*, a cura di S. Marinelli, Verona, 2005, pp. 119-156.
- CASOTTO E., *Pittori ebrei in Italia. 1800-1938*, Verona, 2008.
- CASSATA F., *La difesa della razza: politica, ideologia e immagine del razzismo fascista*, Torino, 2008.
- Catalogo della vendita all'asta dell'arredamento e delle collezioni d'arte antica esistenti nella villa "il Pozzino" (Castello) già di proprietà di M.R. Leventritt*, Firenze, 1938.
- CAVALLARIN M., *La famiglia di piazza Stamira. Una famiglia ebraica anconetana dei fatti del Novecento*, Ancona, 2021.

## Bibliografia generale

- CECUTTI D., *Adolph Loewi e il commercio di tappeti orientali a Venezia fra Otto e Novecento*, in «MDCCC», 1, 2012, pp. 33-42.
- CERQUEGLINI L., *Valorizzazione e prospettive di studio dell'archivio della comunità ebraica di Ancona conservato a Gerusalemme*, in *Ebrei nelle Marche*, 2012, pp. 43-48.
- CHECHI A., *The Gurlitt hoard: An appraisal of the role of international law with respect to nazi-looted art*, in «*The Italian Yearbook of International Law Online*», 23, 1, 2014, pp. 199-217.
- CHIAPPANO A., *Luciana Nissim Momigliano: una vita*, Firenze, 2010.
- CIGLIANA S., *Due epistolari e un carteggio inediti*, in «*L'illuminista*», V (2005), 13-14-15, pp. 45-79.
- Cinquanta disegni di Corrado Cagli*, catalogo della mostra (Roma, 1935), Roma, 1935.
- CLIFFORD R., *Commemorating the Holocaust: The dilemmas of remembrance in France and Italy*, Oxford, 2013.
- COHAN W. D., *Five countries slow to address Nazi-Looted Art, U.S. expert says*, in «*The New York Times*», 26 novembre 2018 ([https://www.nytimes.com/2018/11/26/arts/design/five-countries-slow-to-address-nazi-looted-art-us-expert-says.html?rref=collection%2Fsectioncollection%2Fdesign&action=click&contentCollection=design%2C%AEion=stream&module=stream\\_unit&version=latest&contentPlacement=1&pgtype=sectionfront](https://www.nytimes.com/2018/11/26/arts/design/five-countries-slow-to-address-nazi-looted-art-us-expert-says.html?rref=collection%2Fsectioncollection%2Fdesign&action=click&contentCollection=design%2C%AEion=stream&module=stream_unit&version=latest&contentPlacement=1&pgtype=sectionfront) 08.12.2020).
- COLLINS D. E., Rothfeder H. P., *The Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg and the Looting of Jewish and Masonic Libraries during World War II*, in «*The Journal of Library History*», 18, 1, 1983, pp. 21-36.
- COLLOTTI E., *Il fascismo e gli ebrei. Le leggi razziali in Italia*, Roma-Bari, 2003.
- COMANDUCCI A.M., *I pittori italiani dell'Ottocento*, Milano, 1934.
- Commissione Anselmi, Commissione per la ricostruzione delle vicende che hanno caratterizzato le attività di acquisizione dei beni ebraici da parte di organismi pubblici e privati, *Rapporto Generale*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma, 2001.
- Commissione Anselmi, *Rapporto Generale, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e per l'editoria*, Roma, 2001.
- COMSTOCK H., *The Connoisseur in America*, in «*The connoisseur: an illustrated magazine for collectors*», vol. 102, n. 446, ottobre 1938, pp. 215-221.
- CONFORTI CALCAGNI A., *Palazzo della Torre ora Ederle in stradone San Fermo*, in *Palladio e Verona*, catalogo della mostra (Verona, 1980) a cura di P. MARINI, Venezia, 1980, pp. 181-182.
- CONFORTI G., *Ronzani Francesco*, in *L'architettura a Verona dal periodo napoleonico all'età contemporanea*, Verona, 1994, pp. 487-493.
- Considerazioni sul Recupero delle Opere d'Arte Trafugate Durante la Seconda Guerra Mondiale*, Relazione per il convegno nazionale *Il Testo Unico in Materia di Beni Culturali e Ambientali*, Gubbio 26/27 novembre 1999.
- Corrado Cagli. Folgorazioni e mutazioni*, catalogo della mostra (Roma, 2019-2020), a cura di B. CORÀ, Cinisello Balsamo, 2019.
- CORTESE B., *La restituzione dei beni d'arte spoliati agli ebrei nella persecuzione nazifascista, tra diritto internazionale e diritto interno*, in «*Il Diritto Ecclesiastico*», voll. 1-2 2018 (recte: 2019), pp. 123-158.
- CORTESINI S., *La Comet Art Gallery e Corrado Cagli*, in *New York New York arte italiana: la riscoperta dell'America*, catalogo della mostra (Milano, 2017), a cura di F. TEDESCHI, F. POLA, F. BORAGINA, Milano, 2017, pp. 50-57.
- COSTANZA M. S., *The Living Witness. Art in the Concentration Camps and Ghettos*, New York, 1982.
- COVATO C., COLIN M., BETTI C., OSTENC M., SCAGLIA E., *Il paesaggio educativo: alcune sollecitazioni storico-pedagogiche*, in «*HECL. History of Education and Children's Literature*», XVI, 2, 2021, pp. 669-694.
- CRESCENTINI M., CRISPOLTI E., *Regesto e bibliografia di Cagli negli anni Venti e Trenta*, in *Il Cagli*

- romano: anni Venti-Trenta, catalogo della mostra (Siena, 1985), a cura di E. CRISPOLTI, Milano, 1985, pp. 57-70.
- CRISPOLTI E., *Il Cagli "romano": traccia per una ricostruzione*, in *Il Cagli romano: anni Venti-Trenta*, catalogo della mostra (Siena, 1985), a cura di E. CRISPOLTI, Milano, 1985, pp. 12-40.
- CUCCO G., *Fossombrone. Quadreria Cesarini*, Bologna, 1998.
- CUDICIO C., *The Dissolution of a Jewish Collection: The Pincherle Family in Trieste*, in «Studi di Memofonte», 2019, 22, pp. 123-136.
- DAL FORNO F., *Case e Palazzi di Verona*, Verona, 1973.
- DE DONATO G., D'AMARO S., *Un torinese del sud: Carlo Levi. Una biografia*, Milano, 2005.
- DE FELICE R., *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino, 1961, nuova edizione ampliata, 1993.
- DE FELICE R., *Storia degli ebrei italiani sotto il fascismo*, Torino, 1999.
- DE LIBERO L., *Lettera*, in «Cosmopolita», 11, 1945.
- DE MARINIS E., *Vittorio Moschini (1896-1976). Protagonista e testimone della cultura*, tesi di laurea, Università Ca'Foscari Venezia, Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali, a.a. 2011-2012, relatore prof.ssa M. C. Piva.
- DE MIERI S., TRAMA L., *Un'eredità ingombrante. La raccolta d'arte Pagliara a Villa Belvedere*, in «Annali Università degli Studi Suor Orsola Benincasa», 2017, pp. 61-82.
- DEAN M., *Robbing the Jews: The confiscation of Jewish property in the Holocaust, 1933-1945*, Cambridge, 2012.
- DECKER A., *A Legacy of Shame*, in «ARTnews »83, December, 1984, pp. 55-75.
- DI PORTO V., a cura di, *Le leggi della vergogna. Norme contro gli ebrei in Italia e Germania*, prefazione di Francesco Margiotta Broglio, Ugo Cafaz, Firenze, 2000.
- Disegni di Corrado Cagli a Londra*, in «Il Mese», Londra, luglio 1944.
- Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'Arte Moderna, 21 ottobre 1982, 9 gennaio 1983), a cura di STEFANO SUSINO, Roma, 1982, voll. 1 e 2.
- DOMENICHINI O., «Le ricerche hanno dato esito negativo». I "giusti" della Questura e le persecuzioni razziali a Verona. 1945-1945, Verona, 2021.
- DOTTORI G., *Le ceramiche fasciste di Corrado Cagli*, in «L'impero», 11 ottobre 1933.
- DURBÉ D., *Presentazione*, in *Disegni di Tommaso Minardi (1787-1871)*, catalogo della mostra (Roma, Galleria nazionale d'Arte Moderna, 21 ottobre 1982, 9 gennaio 1983), a cura di STEFANO SUSINO, Roma, 1982, voll. 1, pp. XI-XII.
- Ebrei nelle Marche. Fonti e ricerche (secc. XVI-XIX)*, a cura di L. ANDREONI, Ancona, 2012.
- EIZENSTAT S., *Imperfect justice: Looted Assets. Slave Labor and the Unfinished Business of World War II*, New York, Public Affairs, 2003.
- ELZASS B.A., *The Jews of South Carolina from the earliest times to the present day*, Philadelphia, 1905.
- Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, Catalogo illustrato, Venezia, 1912.
- Esposizione Internazionale d'arte della città di Venezia*, Catalogo illustrato, Venezia, 1914.
- Exhibition of Venetian painting from the fifteenth century through the eighteenth century*, catalogo della mostra (San Francisco, California Palace of the Legion of Honor, 25 giugno - 24 luglio 1938), San Francisco, 1938.
- FALCONIERI S., *Razzismo e antisemitismo. Percorsi della storiografia giuridica*, in «Studi Storici», numero monografico *Fascismo: itinerari storiografici da un secolo all'altro*, 55, 1, 2014, pp. 155-168.
- FELLRATH-GAZZINI I., *Cultural Property Disputes: The Role of Arbitration in Resolving NonContractual Disputes*, Transnational Publishers, New York, 2004.
- FERMI L., *Atoms in the family. My life with Enrico Fermi*, Chicago, 1954.

## Bibliografia generale

- FERRAZZA R., *Alceo Dossena e i falsi da museo: il mercato americano, lo scandalo e il ruolo di Elia Volpi*, in *Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 03 ottobre 2021, 09 gennaio 2022), a cura di DEL BUFALO D., HORAK M., Roma, 2021, pp. 54-75.
- FERRIS K., *Everyday life in fascist Venice*, Londra, 2012.
- FIEDLER F., *Palazzo Labia in Venedig, die Architektur und das Werk Tiepolos*, in «ARX», 18, 1, 1996, pp. 38-44.
- FIOCCO G., *Ein Familienbild von Paolo Veronese*, in «Pantheon», luglio 1929, pp. 297-298.
- FRANCI E., *"The Chair with the Green Back and Yellow Flowers". Furniture and other Property belonging to Jewish Families in Trieste during Second World War: the Frigessi Affair*, in «Studi di Memofonte», 2019, 22, pp. 138-146.
- FRANKEL J., ZIPPERSTEIN S.J., a cura di, *Assimilation and Community. The Jews in Nineteenth Century Europe*, Cambridge University Press, New York 1992.
- FRIGO M., *Circulation des biens culturels, détermination de la loi applicable et méthodes de règlement des litiges*, in «Recueil des Cours, de l'Académie de Droit International de la Haye», t. 375, 2015, consultato nel volume autonomo (2016, e book), pp. 157 e ss.
- FRIGO M., *Il quadro giuridico internazionale in tema di restituzione dei beni culturali spogliati alle famiglie ebraiche: quale spazio per i meccanismi alternativi di soluzione delle controversie?*, in «Il Diritto Ecclesiastico», 1-2, 2018 (recte: 2019), pp. 159-169.
- GALIMI V., *Sotto gli occhi di tutti: La società italiana e le persecuzioni contro gli ebrei*, Milano, 2018.
- GARDINER R.K., *Treaty interpretation*, 2° ed., Oxford, 2015.
- GARFUNKEL L., *Kovna ha-Yehudit be-Hurbana*, Gerusalemme, 1959.
- GARIBALDI L., *Mussolini e il Professore. Vita e diari di Carlo Alberto Biggini*, Milano, 1983.
- GAROFALO L., *La Demorazza: storia di un archivio*, in «Italia contemporanea», 272, 2013, pp. 374-401.
- GAUDENZI B., SWENSON A., *Looted Art and Restitution in the Twentieth Century – Towards a Global Perspective*, in «Journal of Contemporary History», 52, 3, 2017, pp. 491-518.
- GAUDENZI B., *The 'Return of Beauty'? The politics of restitution of Nazi-looted art in Italy, the Republic of Germany and Austria, 1945-1998*, in «European Review of History: Revue européenne d'histoire», 28, 2, 323-346.
- Gemeinsame Erklärung - Erklärung der Bundesregierung, der Länder und der kommunalen Spitzenverbände zur Auffindung und zur Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogenen Kulturgutes, insbesondere aus jüdischem Besitz* (cfr. [www.kulturgutverluste.de](http://www.kulturgutverluste.de)).
- GENTILONI U., *Restituzioni agli ebrei svolta storica*, in «La Repubblica», 05 gennaio 2021.
- Germany, mon Amour! Contemporary in Germany: art, architecture, design*, curated by P. NOEVER, [texts: Luciano Benetton ... et al.], Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2016.
- GHETTI BALDI O., *Roberto Sella (1878-1955)*, Faenza (Toolstrumenti per la cultura. Arte, 6), Faenza, 1996.
- GREGORIO O., *Problemi d'attualità. Gli ebrei in Italia*, in «Il Popolo d'Italia», 25 maggio 1937 *Guida generale degli Archivi di Stato Italiani*, vol. III, Roma, 1986.
- HASLINGER K., *Mauerbach und der Lange Weg bis zur Auktion: 1969-1996*, in *Kunstraub*.
- HELLWEGE P., *Precluding the Statute of Limitations? How to Deal with Nazi-Looted Art after Cornelius Gurlitt*, in «Southwestern Journal of International Law», 22, 2016, pp. 105-161.
- IAMURRI L., *Gli anni romani: Prieto borsista dell'Accademia di Spagna a Roma*, in *Fantasia in linea. Il viaggio di Gregorio Prieto con De Chirico, Lorca, e Don Chisciotte*, atti del convegno (Torino, 21-22 febbraio 2005), in «Antifara», 5 (2005), pp. 1-6.
- IANOVITZ S., *Il "Cristo portacroce" del Romanino: una controversia sulla proprietà delle opere d'arte*, in «Cuadernos de Derecho Transnacional», 6, 1, 2014, pp. 367-378.
- Il Cagli romano: anni Venti-Trenta*, catalogo della mostra (Siena, 1985), a cura di E. CRISPOLTI, Milano, 1985.

- Il falso nell'arte. Alceo Dossena e la scultura italiana del Rinascimento*, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 03 ottobre 2021, 09 gennaio 2022), a cura di DEL BUFALO D., HORAK M., Roma, 2021.
- Il ritratto nel Veneto. 1866-1945*, a cura di S. MARINELLI, Verona, 2005.
- INTERLANDI T., *Straniera, bolscevizzante e giudaica*, in «Il Tevere», gennaio 1938.
- Ise Lebrecht pittore di Verona*, in «Verona Libera», 15 giugno 1945.
- Ise Lebrecht*, «in Verona Libera», 14 giugno 1945.
- JAYME E., *Antonio Canova als Künstler und Diplomat: zur Rückkehr von Teilen der Bibliotheca Palatina nach Heidelberg in den Jahren 1815 und 1816*, Heidelberg, 1994, pp. 1-40, <https://doi.org/10.11588/diglit.51704>.
- JAYME E., *Antonio Canova, la Repubblica delle Arti ed il Diritto Internazionale*, in «Rivista di diritto internazionale», LXXV, 1992, pp. 889-902.
- JAYME E., *Der Gurlitt-Fall – Grundfragen des Kunstrechts*, in B. MOSIMANN, P. SCHÖNENBERGER, eds., *Kunst und Recht 2014 / Art & Law 2014*, Bern, 2014, pp. 127-156.
- JAYME E., *Die internationalprivatrechtliche Dimension des Falles „Gurlitt“*, in M. WELLER, N. KEMLE, *Eigentum - Kunstfreiheit - Kulturgüterschutz, Tagungsband des Achten Heidelberger Kunstrechtstags am 31. Oktober und 1. November 2014* (Series: *Schriften zum Kunst- und Kulturrecht*, vol. 21), pp. 39-52.
- JAYME E., *La provenienza taciuta: il caso Trübner di Heidelberg e l'interpretazione del § 40 KGSG*, in «Il Diritto Ecclesiastico», 1-2, 2018, (recte: 2019), pp. 183-191.
- JAYME E., *Narrative Norms in Private International Law. The Example of Art Law*, in «Recueil des Cours, de l'Académie de Droit International de la Haye», 375, 2014, pp. 9-52.
- JELINEK Y., *Storm-Troopers in Slovakia: The Rodobrana and the Hlinka Guard*, in «*Journal of Contemporary History*», 6, 3, 1971, pp. 97-119.
- JOANNIDES P., *Stanford University Museum of Art. The drawing collection*, in «*Master Drawings*», vol. 33, 4, 1995, pp. 418-420.
- Journal officiel de la République française. Lois et décrets*, n° 211 del 11 settembre 1999, p. 13633.
- KESSEDIAN C., *Le tiers impartial et indépendant en droit international*, *Cours general de droit international*, in «*Recueil des Cours, de l'Académie de Droit International de la Haye*», 403, 2019, pp. 49-645.
- KESSEDIAN C., *Transnational Public Policy*, in *ICCA International Arbitration Congress*, ed. A.J. van den Berg, *International arbitration 2006: back to basics?*, Alphen aan den Rijn, 2007 pp. 857-870.
- KLINKHAMMER L., *L'occupazione tedesca in Italia. 1943-1945*, Torino, 2016.
- KLINKHAMMER L., *L'occupazione tedesca nello spazio veneziano (1943-1945)*, in *Spazi veneziani. Topografie culturali di una città*, a cura di S. MEINE, Roma, 2014, pp. 213-247.
- KLINKHAMMER L., *Zwischen Bündnis und Besatzung: das nationalsozialistische Deutschland und die Republik von Salò 1943-1945*, Tübingen, 1993.
- Kunstbergung und Restitution in Österreich, 1938 bis Heute*, edited by T. BRIICKLER, Cologne, Bohlau, 1999, pp. 39-52.
- KUTORGENE Y., *Kaunaski dnevnik (Kovno Diary) 1941-1942*, in «*Druzhba Narodov*», 1968, VIII, pp. 210-211.
- L'esaltazione del Re soldato nella meravigliosa orazione di Carlo Delcroix*, in «*L'Umbria fascista*», 2, 2 giugno 1930, p.2.
- L'opera da ritrovare. Repertorio del patrimonio artistico italiano disperso all'epoca della seconda guerra mondiale*, Ministero degli Affari Esteri, Ministero per i Beni culturali e Ambientali, Roma 1995.
- La comunità ebraica ad Ancona. La storia, le tradizioni, l'evoluzione sociale, i personaggi*, a cura di E. Sori, Ancona, 1995.
- La presenza ebraica nelle Marche, secoli 13-20*, a cura di S. ANSELMINI, V. BONAZZOLI, Ancona, Proposte e ricerche (Quaderni monografici di Proposte e ricerche, 14), 1993.
- LALIVE P., *Réflexions sur un ordre public culturel*, in E. WYLER, A. PAPAUX, dir., *L'extranéité ou le dépas-*



## Bibliografia generale

- sement de l'ordre juridique étatique, Paris, 1999, pp. 155-185.
- LANFRANCONI M., Mancini Antonio, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 68 (2007) in <[https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-mancini\\_%28Dizionario-Biografico%29/](https://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-mancini_%28Dizionario-Biografico%29/)>, ultima consultazione 09.11.2020.
- LAUTERBACH I., *Der Central Collecting Point in München. Kunstschutz, Restitution, Neubeginn*, München/Berlin 2015.
- Le opere d'arte ultime prigioniere di guerra*, in «Corriere della Sera», 26/06/2009.
- LEONI D., *The Goldschmiedt of Verona*, England, 2009.
- LEVENTRITT M.C., *Donatello and his works, in Guide to the Stanford University, Department of History, Student Papers SC0556, 1898* ([https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf6290056/entire\\_text/](https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/tf6290056/entire_text/)).
- LEVI P., *Se non ora, quando?*, Torino, 1982.
- LEVIS SULLAM S., *I carnefici italiani. Scene dal genocidio degli ebrei, 1943-1945*, Milano, 2019.
- LEVIS SULLAM S., *Una comunità immaginata. Gli ebrei a Venezia, 1900-1938*, Milano, 2017
- Libero de Libero e gli artisti della Cometa*, catalogo della mostra (Roma, 2014), a cura di M. CATALANO, F. PIRANI, A. PORCIANI, Roma, 2014.
- LIDANO C., MILANI C., *Le sperimentazioni liriche di Massimo Bontempelli: notizie dell'Ubrico' dal Fondo Della Pergola-Bontempelli della Biblioteca comunale di Como*, in *La letteratura italiana e le arti*, atti del convegno (Napoli, 7-10 settembre 2016), a cura di L. BATTISTINI, V. CAPUTO, M. DE BLASI, G. A. LIBERTI, P. PALOMBA, V. PANARELLA, A. STABILE, Roma, 2018 (<https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/la-letteratura-italiana-e-le-arti/Intervento%20ADI%20lido-Milani.pdf> 22/12/2020).
- LIGUORI F. R., *Fausto Franco*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti architetti (1904-1974)*, a cura di MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, Bologna, 2011, pp. 275-284.
- LÖFFLER E., *Kunstschutz im besetzten Deutschland. Restitution und Kulturpolitik in der französischen und amerikanischen Besatzungszone (1944-1953)*, Köln, 2020.
- LURIE E., *Notes of an Artist*, da *Notes for Holocaust Research*, Seconda raccolta, febbraio 1952.
- LURIE E., *Schizzi di un campo di lavoro femminile*, Terza edizione, Tel Aviv, 1962.
- LURIE E., *Un testimone vivente - Kovna Ghetto*, Tel Aviv, 1958.
- M. BOEHM, 'Italy in unfamiliar role in seizure of 'Christ Carrying the Cross'', in «Los Angeles Times», 24 aprile 2012.
- MABELLINI S., *La tutela dei beni culturali nel costituzionalismo multilivello*, Torino, 2021, 2° ed.
- MACHLIN SERVI E., *Child of the Ghetto: coming of age in fascist Italy, 1926-1946. A memoir*, Croton-on-Hudson, 1995.
- MAGRI G., *Beni culturali e acquisto a non domino*, in «Rivista di diritto civile», 3, LIX, 2013, pp. 741-766.
- MAGRI G., *Buona fede, clandestinità del possesso e opere d'arte rubate*, in «Aedon. Rivista di arti e diritto on line», 1, 2020, doi: 10.7390/97465, <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2020/1/magri.htm>, ultima consultazione settembre 2021.
- MARCHIORI G., *La II Quadriennale d'arte*, in «Corriere Padano», 18 febbraio 1935.
- MARCK A., MULLER E., *National Panels Advising on Nazi-looted Art in Austria, France, the United Kingdom, the Netherlands and Germany - A Brief Overview*, in E. CAMPFENS, ed., *Fair and Just Solutions?*, The Hague, 2015, pp. 41-89.
- MARCONATO E., *La Raccolta iconografica trevigiana. Una preziosa fonte per la pittura trevigiana*, Università «Ca' Foscari» di Venezia, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, relatore M. AGAZZI, a. a. 2008-2009.
- MARCONI B., *Il marciapiede del pittore*, in *Roma 1918-1943*, catalogo della mostra (Roma, 1998), a cura di F. BENZI, G. MERCURIO, Roma, 1998, pp. 59-72.
- MARIANI V., *Tommaso Minardi illustratore di Virgilio*, in «Capitolium», VI, 10, 1930, pp. 517-520.

- MARINI G., *Ise Lebrecht, in La pittura a Verona dal primo Ottocento a metà Novecento*, a cura di P. BRUGNOLI, Verona, 1986, p. 329.
- MARTINI L., *Il carnevale romano di Orfeo Tamburi*, Roma, 1993.
- MASCOLO M., «Un occhio finissimo». *Wilhelm R. Valentiner (1880-1958) storico dell'arte tra Germania e Stati Uniti*, Roma, 2017.
- MASSARO M., *Il collezionismo ebraico durante il periodo dell'Emancipazione, in Venezia, gli Ebrei e l'Europa (1516-2016)*, catalogo della mostra (Venezia, 19 giugno-13 novembre 2016), a cura di D. CALABI, L. GALEAZZO, M. MASSARO, Venezia, 2016, pp. 454-457.
- Mauerbach benefit sale on behalf of the Federation of Jewish communities of Austria. Items seized by the national socialists to be sold for the benefit of the victims of the holocaust, Versteigerung der von den nationalsozialisten konfiszierten kunstwerke zugunsten der opfer des holocaust*, catalogo di vendita a cura di Christie's Manson & Woods (Mak-Museo Austriaco per le Arti Applicate, Vienna, 29-30 ottobre 1996), Vienna, 1996.
- MELLI R., *Un disordine in arte*, in «Quadrivio», 3 (1935), 49.
- MILANO E., *Dal merlo d'oro all'Imperial hotel. Romanzo preceduto da sette novelle*, Ancona, 1936.
- MILANO E., *Sinfonie degli infiniti*, s.d.n.
- MILANO E., *Su l'Ausonia con trecento donne: l'amore nell'universo e l'universo nell'amore*, Ancona, 1929.
- MILANO E., *Bianca di Reval. Scene di vita studentesca a Venezia*, Milano-Venezia, 1920.
- MORANDO DI CUSTOZA E., *Casatico della città di Verona. 1745-1920*, Verona, s.d.n.
- MORANDO DI CUSTOZA E., *I catasti francese e austriaco*, in *Misurare la terra agrimensura e cartografia, catasti e casatici a Verona dall'età romana ai nostri giorni*, a cura di P. BRUGNOLI, Verona, 1992, pp. 345-357.
- MORANDO DI CUSTOZA E., *Verona territorio. I catasti storici*, Verona, 1983.
- MORELLI F. R., *Cipriano Efisio Oppo, un legislatore per l'arte. scritti di critica e di politica dell'arte 1915-1943*, Roma, 2000.
- MORI G., *Cagli e Bontempelli tra regime fascista e dopoguerra. Storie di famiglia*, in «Art e dossier», 219 (2006), pp. 15-21.
- Mostra di disegni di Tommaso Minardi*, catalogo della mostra (Sale del Palazzo comunale, 25 giugno-31 luglio 1933), Faenza, 1933.
- MULLERY J., *Fulfilling the Washington Principles: A Proposal for Arbitration Panels to Resolve Holocaust-Era Art Claims*, in «Cardozo Journal of Conflict Resolution», 11, 2010, pp. 643-674.
- NAVARRO A., *Siamo ancora vive*, prefazione di M. OVADIA, Padova, 2002.
- NEPI SCIRÈ G., *Rodolfo Pallucchini, funzionario di Soprintendenza*, in G.M. Pilo, a cura di, *Una vita per l'arte veneta*, atti della Giornata di studio (Venezia, 10 novembre 1999), Monfalcone 2001, pp. 105-107
- New York New York arte italiana: la riscoperta dell'America*, catalogo della mostra (Milano, 2017), a cura di F. TEDESCHI, F. POLA, F. BORAGINA, Milano, 2017.
- NIGRO COVRE J., CILIONE R., *Gli artisti e l'ebraismo tra Italia e Francia intorno al 1930*, in «Quaderni di Vicino Oriente», VI (2013), pp. 90-98.
- NORA P., *Les lieux de mémoire*, Parigi, 1997.
- OJETTI U., *Tommaso Minardi e il suo autoritratto agli Uffizi*, in «L'Illustrazione italiana», LX, 35, 31 agosto 1913, pp. 204-205.
- OSBORNE C.M., *The Leventritt Collection*, in «The Stanford Museum», 18/19, 1988/89, pp. 9-13.
- OVIDI E., *Tommaso Minardi e la sua scuola*, Roma, 1902.
- PACINI A., PACINI G.M., *Racconti di architettura, di monumenti, di restauri e di rinvenimenti, di ambienti urbani, di paesaggi*, Pisa, 2010.
- Palazzo Della Torre-Ederle in stradone San Fermo a Verona*, in «Notiziario della Banca Popolare di Verona», 1, 59, 1998, pp. 10-15.

## Bibliografia generale

- PALLUCCHINI R., a cura di, *Mostra di Paolo Veronese. Catalogo delle opere*, Venezia, 1939.
- PALLUCCHINI R., *Un capolavoro di Paolo Veronese*, in «Acropoli», 3, 1963, pp. 293-303.
- PAOLINI F., *Contributo per lo studio del Fondo Icnografico della Biblioteca comunale «Borgo Cavour» di Treviso. Proposta di catalogo dei disegni di figura*, Università degli Studi "Cà Foscari" di Venezia, Corso di Laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici, tesi di laurea, relatore S. MARINELLI, a.a. 2012/2013, sessione straordinaria 2014.
- PAPARELLO 2015A, PAPARELLO C., «Con perfetta efficienza e esemplare organizzazione». Pasquale Rotondi e la protezione antiaerea nelle Marche durante il secondo conflitto mondiale, in P. Dragoni e C. Paparello, a cura di, *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, Firenze (Le voci del Museo, 34), 2015, pp. 53-179.
- PAPARELLO 2015B, PAPARELLO C., «Comincia la nuova era di lavoro» 1944-1945. Monumenti men e soprintendenti nelle Marche Liberate: storia di un dialogo, in P. Dragoni e C. Paparello, a cura di, *In difesa dell'arte. La protezione del patrimonio artistico delle Marche e dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale*, Firenze (Le voci del Museo, 34), 2015, pp. 325-363.
- PAPARELLO C., «Un qualche piccolo lustro alla Patria comune». Per una storia della Pinacoteca civica "Francesco Podesti" di Ancona, Firenze (Le voci del Museo, 42), 2020.
- PAPARELLO C., *La collezione di Romualdo Fornari: la dispersione delle opere, la fortuna negli studi*, in *Allegretto Nuzi e il suo mondo*, atti della Giornata di Studi (Fabriano, Biblioteca multimediale R. Sassi, Sala Pilati, 29 gennaio 2022), a cura di A. DE MARCHI, M. MAZZALUPI, in corso di stampa.
- PAPARELLO C., *Musei fra le due guerre: racconto di un'annessione. Il caso della Pinacoteca civica di Ancona fra riallestimenti e dispersioni*, in «Il capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 14, 2016, pp. 635-694, DOI: <http://dx.doi.org/10.13138/2039-2362/1242>.
- PAROCCO G., *Italico Brass (1870-1943)*, Bergamo, 1964.
- PASSAVANT J.D., *Galerie Leuchtenberg in München*, II° edizione, Frankfurt a.M., 1851, p. 4, fig. 16.
- PAVAN I., *Beyond the things themselves. Economic aspects of the Italian race laws (1938-2018)*, Jerusalem, 2019.
- PAVAN I., *Le "Holocaust Litigation" in Italia. Storia, burocrazia e giustizia (1955-2015)*, in G. FOCARDI, C. NUBOLA, a cura di, *Nei tribunali. Pratiche e protagonisti della giustizia di transizione nell'Italia repubblicana*, Bologna, 2015 (Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento. Quaderni, 95) pp. 303-333.
- PAVAN I., *Not facing the past: Restitutions and Reparations in Italy (1944-2017)*, in «Yod. Revue des études hébraïques et juives», 2018, 21 (<https://journals.openedition.org/yod/2601#quotation> 08.12.2020).
- PAVAN I., *The Italian Experience*, in «Commission for Art Recovery», 2017, (<http://www.commar-trecovery.org/docs/TheItalianExperience.pdf> 08.12.2020).
- PAVAN I., *Tra indifferenza e oblio. Le conseguenze economiche delle leggi razziali in Italia. 1938-1970*, Firenze, 2004.
- PAVANELLO G., *L'opera completa del Canova*, Milano, 1976.
- PEKELIS C., *My Version of the Facts*, translated from the Italian by G. HOCHFELD, Evanston, 2005.
- PELLEGRINI E., a cura di, *Voglia d'Italia. Il collezionismo internazionale nella Roma del Vittoriano*, catalogo della mostra (Roma, Museo di Palazzo Venezia - Palazzo del Vittoriano, 7 dicembre 2017-4 marzo 2018), Napoli, 2017.
- PENSABENE G. (a), *La biennale e le «tendenze»*, in «Quadrivio», VI (1937), 5.
- PENSABENE G. (b), *I protocolli dei saggi di Sion e le arti*, in «Quadrivio», VI (1937), 5.
- PEPE T., *Sopra un oceano dipinto di parole: fasi e prospettive della sperimentazione plurilingue in Primo Levi*, in «Carte italiane», 10, 2015, pp. 61-87.
- PETROPOULOS J., *Art Dealer Networks in the Third Reich and in the PostWar Period*, in «Journal of Contemporary History», 52, 2017, pp. 546-565.

- PETROPOULOS J., *Not a Case of "Art for Art's Sake": The Collecting Practices of the Nazi Elite*, in «German Politics & Society», 32, 1994, pp. 107-124
- PICCIOTTO L., *Il libro della memoria. Gli ebrei deportati dall'Italia 1943-1945*, Milano, 2002.
- Pietra dipinta. *Tesori nascosti del '500 e del '600 da una collezione privata milanese*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 22 novembre 2000-25 febbraio 2001), Milano, 2000.
- PIGNATTI T., *Palazzo Labia a Venezia*, Torino, 1982.
- PINTON S., *The Role of Restorative Justice in International Law*, in B. CORTESE, a cura di, *Studi in onore di Laura Picchio Forlati*, Torino, 2014, pp. 123-133.
- PIRANI F., *Cagli, l'apparizione di nuovi miti e il tempo convesso. L'esempio della II Quadriennale, in Corrado Cagli. Folgorazioni e mutazioni*, catalogo della mostra (Roma, 2019-2020), a cura di B. CORÀ, Cinisello Balsamo, 2019, pp. 35-45.
- PORFIRI R., *The Comet Art Gallery: l'Italia e l'America negli anni Trenta attraverso l'"impresa" di Anna Laetitia Pecci Blunt. 1885-1971*, in «Bollettino d'arte», XCVII (2012), 13, pp. 33-58.
- QUESADA M., *E nel cielo di Roma apparve la cometa*, in *Una collezionista e mecenate romana: Anna Laetitia Pecci Blunt. 1885-1971*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di L. CAVAZZI, Roma, 1991, pp. 83-87.
- QUESADA M., *Nella scia della Cometa. Antologia del disegno a Roma. 1937*, Roma, 1988.
- RAGARU N., *La spoliation des biens juifs en Bulgarie pendant la seconde guerre mondiale: un état des lieux historiographique*, working paper, in «Questions de recherche», 48, Paris, Centre de recherches internationales – SciencesPo, 2016, pp. 18 e ss., <https://www.sciencespo.fr/ceri/sites/sciencespo.fr.ceri/files/qdr48.pdf>, ultima consultazione gennaio 2021.
- RAGARU N., *Nationalizing the Holocaust*, in F. BAJOHR, A. LÖW, eds., *The Holocaust and European Societies. Social Processes and Social Dynamics*, London, 2016, pp. 105-126.
- RAGGIO O., *The Gubbio Studiolo and its conservation: Italian Renaissance intarsia and the conservation of the Gubbio Studiolo*, New York, 1999, I, pp. 147-149.
- Rapporto generale 2001, 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, Rapporto generale*, Presidenza del Consiglio dei Ministri, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, Roma 2001, (Rapporto generale della Commissione consultabile al link [http://presidenza.governo.it/DICA/beni\\_ebraici/](http://presidenza.governo.it/DICA/beni_ebraici/)).
- Rechtliche Rahmenbedingungen für die Arbeit der „Beratenden Kommission im Zusammenhang mit der Rückgabe NS-verfolgungsbedingt entzogener Kulturgüter, insbesondere aus jüdischem Besitz“*, Aktenzeichen: WD 10 - 3000 - 006/19, WD-10-006-19-pdf-data.pdf.
- Restitutiecommissie, Binding advice concerning the dispute over the painting Road to Calvary, Recommendation n. 3.95*, para. 3, iv), on-line a [www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation\\_395.html](http://www.restitutiecommissie.nl/en/recommendations/recommendation_395.html).
- Roma 1918-1943*, catalogo della mostra (Roma, 1998), a cura di F. BENZI, G. MERCURIO, Roma, 1998.
- ROSSI G.M., *Nuova Guida di Verona e della sua provincia*, Verona, 1854.
- ROUSSEAU T., *Consolidated Interrogations Report, n°2: The Goering Collection*, Washington, DC: OSS, ALIU, 15 settembre 1945
- RUSSELL SALE J., *New Documentation for the Walters' Collection: the Seligmann Archives*, in «The Journal of the Walters Art Museum», vol. 72, 2014, pp. 79-100.
- SABATELLO D., *Galleria dei giovanissimi: Corrado Cagli*, in «Il Tevere», 8 marzo 1933.
- SACCHETTI G., *Dal diario di Roberto Sella*, in «La Pié», 75, 2006, pp. 267-270.
- SACCHETTI G., *Roberto Sella, pittore*, in «La Pié», 74, 2005, pp. 179-180.
- SARACINO M., *Le opere pittoriche della fine dell'800 e del '900 nella collezione civica della Galleria d'Arte Moderna di Verona, palazzo Forti*, tesi di Laurea, Università degli studi di Padova, Facoltà

## Bibliografia generale

- di Lettere e Filosofia, a.a. 1998-1999, relatore prof. S. MARINELLI.
- SARFATTI M., *Una pittura di Corrado Cagli*, in «L'Italia letteraria», 28 giugno 1936.
- SARFATTI M., *Contro i libri e i documenti della comunità israelitiche italiane, 1938-1945*, in «La Rassegna Mensile di Israel», numero monografico *Saggi sull'ebraismo italiano del Novecento in onore di Luisella Mortara Ottolenghi*, 69, 2, tomo 2, pp. 369-386.
- SARFATTI M., *Le vicende della spoliazione degli ebrei e la Commissione Anselmi (1998-2001)*, in G. Speciale, a cura di, *Le leggi antiebraiche nell'ordinamento italiano. Razza diritto esperienze*, Bologna, 2013, pp. 299-311.
- SARFATTI M., *La normativa antiebraica del 1943-1945 sulla spoliazione dei beni*, in *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, Rapporto generate*, Roma, 2001, pp. 61-87, 89-114.
- SARFATTI M., *Mussolini contro gli ebrei. Cronaca dell'elaborazione delle leggi razziali del 1938*, Torino, 1994.
- SARFATTI M., *Gli ebrei nell'Italia fascista. Vicende, identità, persecuzione*, Torino, Einaudi, 2000.
- SARFATTI M., *Le leggi antiebraiche spiegate agli italiani*, Torino, 2002.
- SARFATTI M., *La Shoah in Italia. La persecuzione degli ebrei sotto il fascismo*, Torino, 2005.
- SARTRE J. P., *L'imaginaire*, Parigi, 1986.
- SCHULZ-HOFMANN C., WEISS J. C., *Max Beckmann: Retrospective*, Monaco, 1984.
- SCHWARZ G., *After Mussolini: Jewish life and Jewish memories in post-fascist Italy*, London, 2012.
- SCOVAZZI T., *Diviser c'est détruire: ethical principles and legal rules in the field of return of cultural property*, in «Rivista di diritto internazionale», XCIV, 2011, pp. 341-395.
- SEGEV T., *Simon Wiesenthal: l'homme qui refusait d'oublier*, traduit de l'hébreu par Katherine Werchowski, Paris, Levi, 2010.
- SEGRE A., DI SEGNI F., a cura di, *Fatina Sed. Biografia di una vita in più: da oggi alla retata del 16 ottobre 1943*, Roma, 2017.
- SEGRE R., *Gli ebrei a Venezia, 1943-1945. Una comunità tra persecuzione e rinascita*, Venezia, 1995.
- SEGRE R., *Nuovi documenti sui marrani d'Ancona (1555-1559)*, in «Michael: On the History of the Jews in the Diaspora», 9, 1985, pp. 130-233.
- SEGRE V., *Storia di un ebreo fortunato*, Milano, 1985.
- SELIGMAN G., *Merchants of art: 1880-1960, eighty years of professional collecting*, New York, 1962.
- SERRA L., *Un dipinto del Tibaldi per la Galleria Nazionale di Urbino*, in «Bollettino d'arte», III serie, 25, 1931/1932, pp. 420-421.
- SIMONCELLI P., *Cagli, De Libero, "La Cometa" Censure e manomissioni dagli anni '30*, Roma, 2020.
- SIVIERO R., *L'Arte e il Nazismo: esodo e ritorno delle opere d'arte italiane 1938-1963*, Firenze, 1984.
- SORI E., *Ancona 1922 - 1940. Dall'avvento del fascismo all'entrata in guerra*, Rimini, 2017.
- SPAGNOLETTO D., *"Tu sei tra quelle poche persone sulle quali posso ancora contare". Giorgio de Chirico e Massimo Bontempelli*, in «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa de Chirico», 2019, 19-20, pp. 116-131.
- SPIZZICHINO G., *La farfalla impazzita. Dalle Fosse Ardeatine al processo Priebeke*, Firenze, 2013.
- SVALDUZ E., *Palazzo della Torre a San Fermo, in Edilizia privata nella Verona rinascimentale*, a cura di P. LANARO, P. MARINI, G.M. VARANINI, Milano, 2000, pp. 334-344.
- TANZI A., *Restitution*, in *Max Planck Encyclopedia of Public International Law*, 2013, MPEPIL 1094, on-line al portale [opil.ouplaw.com/home/mpil](http://opil.ouplaw.com/home/mpil)
- The American Jews Yearbook*, 5693, Philadelphia, 1932, ed. H. Schnidman, p. 266.
- The Mortimer C. Leventritt Collection of Far Eastern and European Art*, SAN FRANCISCO, 1941.
- The Transfer of Jewish-owned Cultural Objects in the Alpe Adria Region*, numero monografico di «Memofonte», 22, 2019.

- TOFFALI E., *Alessandro Contini Bonacossi tra le due guerre: Kress e gli altri. Novità dagli archivi fiorentini e romani (1929-1939)*, in «La gazzetta antiquaria», 18 aprile 2016 (<https://www.antiquariditalia.it/it/gazzetta/articolo/2/138/alessandro-contini-bonacossi-tra-le-due-guerre-kress-e-gli-altri.-7.12.2020>).
- Tornano a casa due tele trafugate dai nazisti. Sessantacinque anni dopo*, in «Il Giornale», 23/02/2011.
- TORRESI A.P., *Secondo dizionario biografico dei pittori restauratori italiani dal 1750 al 1950*, Ferrara, 2003.
- Tutti gli ebrei senza eccezioni saranno internati*, in «L'Arena», 1 dicembre 1943.
- Una collezionista e mecenate romana: Anna Laetitia Pecci Blunt. 1885-1971*, catalogo della mostra (Roma, 1991-1992), a cura di L. CAVAZZI, Roma, 1991.
- UNFRIED B., *Vergangenes Unrecht. Entschädigung und Restitution in einer globalen Perspektive*, Göttingen, 2014.
- VALERY P., *Discours sur l'esthétique*, in *Œuvres*, I, Parigi, 1957, pp.?.
- VARANINI G.M., PONZIN R., *I Della Torre di Verona nel Trecento e Quattrocento*, in *Villa della Torre a Fumane*, a cura di A. SANDRINI, Verona, 1993, pp. 17-64.
- VECCHIATO F., *I Lebrecht*, Verona, 2013.
- VENTRA S., *Disegni di Tommaso Minardi in Accademia di San Luca. Il legato testamentario e altre acquisizioni*, in «Horti Hesperidum», 4, 2014, pp. 303-350.
- VENTURI L., *Italian paintings in America*, New York, 1933.
- VEZZOSI A., *Villa il Pozzino*, in *Idem*, a cura di, *I giardini della chimera*, vol. I, Firenze, 1989, pp. 66-79.
- VINCENTI L., *De Chirico? È una montagna di marmo*, in «OGGI», XXVIII (1973), 19, pp. 62-64.
- VIVANTI C., *Storia degli ebrei in Italia e storia d'Italia*, in «Studi Storici», XXXI, 2, 1990, pp. 349-393.
- VOLPATO G., *Profili veronesi. Personaggi di Verona tra Ottocento e Novecento*, Verona, 2020.
- VRDOLJAK A.F., *Genocide and Restitution: Ensuring Each Group's Contribution to Humanity*, in «European Journal of International Law», 22, 1, 2011, pp. 17-47.
- WACJMAN G., *L'art, la mémoire et le siècle sur des œuvres de Jochen Gerz*, in *Définition de la culture visuelle IV. Mémoire et archive*, atti del colloquio, a cura di M. BRISEBOIS, Montréal, 2000, pp.?.
- WAXMAN 1995A, WAXMAN S., *Justice in Austria... finally?*, in «ARTnews», 94, January 1995, p. 154.
- WAXMAN 1995B, WAXMAN S., *Austria: ending the legacy of shame*, in «ARTnews», 94, September 1995, pp.122-125.
- WEBBER A., FISHER W. A., *Restitution: the difficulties and the realities*, in *Terezin Declaration – Ten Years Later. The documentation, identification and restitution of the cultural assets of WWII victims*, atti del convegno (Praga, 18-19 giugno 2019), a cura di DOCUMENTATION CENTRE FOR PROPERTY TRANSFERS OF CULTURAL ASSETS OF WWII VICTIMS, Praga, 2019, pp. 39-49.
- WESCHER P., *I furti d'arte. Napoleone e la nascita del Louvre*, Torino, 1988.
- WIESENTHAL S., *The Murderers Among Us*, London, Heinemann, 1967.
- WIEVIORKA A., *Éléments pour une histoire de la Mission Mattéoli*, in «La Revue des droits de l'homme», 2, 2012, mis en ligne le 11 décembre 2013, consulté le 09 juillet 2020. URL <http://journals.openedition.org/revdh/249>; DOI: <https://doi.org/10.4000/revdh.249>.
- WIEVIORKA A., *Rapport de synthèse de la mission Mattéoli*, Paris, 2000.
- WOLLER H., *Die Abrechnung mit dem Faschismus in Italien 1943.1948*, München, 1996.
- ZUCCALÀ E., *Sopravvissuta ad Auschwitz. Liliana Segre: una delle ultime testimoni della Shoah*, prefazione di C.M. MARTINI, 1° edizione Milano, 2005.







Finito di stampare in Italia nel mese di novembre 2022  
da Pacini-Editore Industrie Grafiche - Ospedaletto (Pisa)  
per conto di Edifir-Edizioni Firenze





*La collana STUDI E PERCORSI STORICO-ARTISTICI raccoglie contributi critici relativi alla storia dell'arte fra XIV e XX secolo, con riferimento anche alla ricerca d'archivio finalizzata a ricostruire i contesti di produzione artistica, committenza e circolazione di modelli figurativi, di artisti e delle opere, delle collezioni.*

## L'arte indifesa: il destino di artisti e collezioni dopo l'emanazione delle leggi razziali

A CURA DI PATRIZIA DRAGONI E CATERINA PAPARELLO

*Il volume, che raccoglie gli atti del convegno internazionale di Studi "L'arte indifesa: il destino di artisti e collezioni dopo l'emanazione delle leggi razziali", indaga da un punto di vista interdisciplinare la dispersione dell'eredità ebraica attraverso le dinamiche di mercato e la vita di artisti e collezionisti. Articolato in due sezioni, rispettivamente di carattere storico artistico e legislativo, il testo tratta del gusto, della formazione e della musealizzazione di collezioni private, tracciando linee di studio sulla dispersione, sulla ri-contestualizzazione e sulle possibilità offerte dalle restituzioni dell'eredità israelitica.*

*PATRIZIA DRAGONI è professoressa ordinaria di Museologia, critica artistica e del restauro presso il Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo dell'Università degli Studi di Macerata, dove tiene insegnamenti in materia di museologia, di standard museali e di valorizzazione dei beni culturali ed è direttrice della Scuola di Specializzazione in Beni Storico Artistici dell'Ateneo. Autrice di numerosi studi, anche di carattere monografico, coordina questa collana insieme a Andrea Leonardi.*

*CATERINA PAPARELLO è ricercatrice a tempo determinato presso l'Università degli Studi di Macerata e storica dell'arte incaricata per la Direzione regionale Musei Marche del MIC. Dopo aver collaborato con diversi enti, anche coordinando progetti per la catalogazione e la documentazione dei beni storico-artistici, svolge attualmente attività di ricerca in ordine alle vicende storiche che hanno portato alla dispersione o alla musealizzazione del patrimonio.*

€ 25,00

