

Le Voci del Museo. 34

Collana di Museologia e Museografia

LE VOCI DEL MUSEO
COLLANA DI MUSEOLOGIA E MUSEOGRAFIA

Collana fondata da
Cristina De Benedictis
Antonio Paolucci

Direttore
Cristina De Benedictis

Comitato scientifico
Luca Basso Peressut
Pellegrino Bonaretti
Enzo Borsellino
Paola D'Alconzo
Michela Di Macco
Arturo Fittipaldi
Elena Fumagalli
Antonella Gioli
Donata Levi
Viktoria Markova
Maria Cecilia Mazzi
Raffaella Morselli
Giuseppe Olmi
Donatella Pegazzano
Marinella Pigozzi
Krzysztof Pomian
Edouard Pommier
Cecilia Prete
Emanuela Rossi
Massimiliano Rossi
Ettore Spalletti

Segreteria Scientifica
Maria Maugeri

**In difesa dell'arte.
La protezione del patrimonio artistico
delle Marche e dell'Umbria
durante la seconda guerra mondiale**

a cura di

Patrizia Dragoni e Caterina Paparello

La collana ha un Comitato Scientifico ed un collegio di referee internazionali
“Le Voci del Museo”[®] is a peer-reviewed book series

La pubblicazione è stata finanziata con i fondi PRIN 2012 AMRWY7 Ministero dell’Istruzione, dell’Università e della Ricerca

© Copyright 2015
by Edifir Edizioni Firenze s.r.l.
Via Fiume, 8 – 50123 Firenze
Tel. 055289639 – Fax 055289478
www.edifir.it – edizioni-firenze@edifir.it

Responsabile del progetto editoriale
Simone Gismondi

Responsabile editoriale
Elena Mariotti

Stampa
Pacini Editore Industrie Grafiche

ISBN 978-88-7970-739-8

In copertina
Installazione *Chiostro*
(Foto Gianluca Paoletti e Nicola Trabucco)

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.

Photocopies for reader’s personal use are limited to 15% of every book/issue of periodical and with payment to SIAE of the compensation foreseen in art. 68, codicil 4, of Law 22 April 1941 no. 633 and by the agreement of December 18, 2000 between SIAE, AIE, SNS and CNA, ConfArtigianato, CASA, CLAAI, ConfCommercio, ConfEsercenti. Reproductions for purposes different from the previously mentioned one may be made only after specific authorization by those holding copyright/the Publisher.

Indice

Presentazione	00
Presentazione	00
Introduzione	00
I. Verso la guerra	9
<i>L'attività dell'Office International des Musées e della rivista «Museum» per la protezione del patrimonio artistico in caso di conflitto armato</i> Patrizia Dragoni	11
<i>In preparazione alla guerra. La politica italiana</i> Carmen Vitale	41
II. I piani di protezione antiaerea delle Soprintendenze delle Marche e dell'Umbria	53
<i>«Con perfetta efficienza e esemplare organizzazione». Pasquale Rotondi e la protezione antiaerea nelle Marche durante il secondo conflitto mondiale.</i> Caterina Paparello	55
<i>I piani di protezione antiaerea e il ruolo delle Soprintendenze marchigiane a Zara: cronistoria di un Ventennio (1925-1945 circa)</i> Serena Brunelli	183
<i>Achille Bertini Calosso e la protezione del patrimonio storico-artistico dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale</i> Patrizia Dragoni	201
III. L'azione di tutela tedesca e alleata sul territorio: il Kunstschutz e i Monuments Men	269
<i>Il Kunstschutz in Italia o la guerra nel museo. Una rassegna di studi recenti</i> Susanne Adina Meyer	000

<i>Da Urbino a Campo Tures: osservazioni sulla “protezione del Reich” del patrimonio storico-artistico marchigiano e nazionale italiano</i>	271
Andrea Paolini	
<i>La Roberts Commission e la formazione dei Monuments Officers negli Stati Uniti</i>	295
Ilaria Dagnini Brey	
<i>«Comincia la nuova era di lavoro» 1944-1945. Monuments Men e soprintendenti nelle Marche Liberate: storia di un dialogo</i>	309
Caterina Paparello	
<i>I monuments men e il loro ruolo nella salvaguardia del patrimonio artistico dell’Umbria</i>	349
Ruggero Ranieri	
<i>Il furto dei dipinti dalla collezione van Marle a Perugia: un mistero insoluto</i>	381
Maria Cecilia Mazzi	
<i>La dispersione di un dipinto del Cavalier d’Arpino della Galleria Nazionale dell’Umbria</i>	413
Patrizia Dragoni	
IV. A guerra finita: un’analisi	417
<i>La lezione della guerra: la convenzione dell’Aja del 1954</i>	419
Carmen Vitale	
<i>Il diario di Pasquale Rotondi: note per la ricerca</i>	000
Patrizia Dragoni e Caterina Paparello	
Abstract	000
Indice dei nomi	000
Bibliografia	000

Presentazioni

I. Verso la guerra

L'attività dell'Office International des Musées e della rivista «Museum» per la protezione del patrimonio artistico in caso di conflitto armato

Patrizia Dragoni

Ricorrono quest'anno il centenario dell'ingresso dell'Italia nella Grande Guerra e il settantesimo anniversario della fine della Seconda Guerra Mondiale. Ai temi dei conflitti e della protezione del patrimonio sono stati dedicati, soprattutto a partire dagli scorsi anni '80, studi assai numerosi, incentrati in particolare su singole figure di intellettuali, funzionari e soprintendenti, sulle misure di prevenzione, su episodi di rapine e distruzioni ad opera dei tedeschi, sul ruolo delle commissioni alleate preposte alla salvaguardia del patrimonio italiano, sull'uso dell'immagine fotografica e sull'importante funzione esercitata dal Vaticano in entrambi gli eventi ¹. Una cospicua attenzione è stata anche riservata al dibattito internazionale di merito giuridico e diplomatico in ordine alla protezione dei monumenti e delle opere d'arte, sviluppatosi subito dopo la fine della prima guerra mondiale, allorché fu inevitabile constatare l'inefficacia delle convenzioni esistenti sulla regolamentazione dei conflitti armati. Questo specifico argomento è stato, infatti, affrontato più volte e sotto diverse angolazioni, da quella più strettamente legislativa a quella storica e artistica. In questa sede, si è scelto di trattarlo dal punto di vista della Società delle Nazioni, prendendo in esame il lavoro sviluppato dall'Office International des Musées, che, anche grazie alla sua rivista «Museum», contribuì a diffondere non solo tra i paesi membri, ma in tutta la comunità museale internazionale idee e proposte per l'applicazione di regole che, non potendosi eliminare la guerra, riuscissero almeno a difendere quei beni dei quali i singoli stati «n'en sont que les dépositaires et ils en restent comptables vis-à-vis de la collectivité » ².

L'utopia della pace universale: la Società delle Nazioni per la diffusione di un nuovo umanesimo.

Al termine del primo conflitto mondiale, che aveva segnato il fallimento della convenzione de L'Aja del 1907, la Società delle Nazioni, fondata nel 1919, provava di nuovo a realizzare l'utopia della pace perpetua, teorizzata nel Settecento dall'abbé de Saint-Pierre ³, ripresa da Kant ⁴ e caldeggiata nuovamente dalla fine del XIX secolo, allorché «l'idée se développe qu'il faut créer une organisation internationale pour promouvoir le rapprochement des peuples et donc la paix grâce à la coopération intellectuelle» ⁵. Nel settembre del 1921, l'Assemblea e il Consiglio della Société des Nations (SDN) adottano la risoluzione di costituire «un organisme international du travail intellectuel destiné à renforcer la collaboration dans ce domaine et à susciter la formation d'un

esprit international pour consolider l'action de la SDN en faveur de la paix»⁶. Nasce perciò nel gennaio del 1922 la Commission International de Coopération Intellectuelle (CICI). Dal 1926 tra le sue varie sottocommissioni assume particolare rilievo l'Institut International de Coopération Intellectuel (IICI), incaricato di diffondere la cultura quale fattore palinogenetico di un nuovo umanesimo. Due sono le direzioni principali verso le quali s'indirizza: l'insegnamento, considerato fondamentale per l'educazione specialmente delle nuove generazioni, e «le désarmement moral»⁷, cui dedica apposite conferenze e lavori dal 1932 al 1937, nella vana speranza che i risultati confluiscono nelle convenzioni finali relative alla ben più concreta, ancorché altrettanto velleitaria, possibilità di riduzione degli armamenti. Allo stesso scopo, negli stessi anni, con la collaborazione del Comité Permanent des Lettres et des Arts, l'IICI inaugura due filoni di attività con cui alimentare un dialogo più fecondo tra gli intellettuali: gli «Entretiens», incontri finalizzati per lo più alla costruzione di una morale universale, e la «Correspondance», scambio di opinioni soprattutto tra Freud e Einstein su alcune grandi questioni quali «L'esprit, l'éthique et la guerre» o «Pourquoi la guerre?»⁸. Entrambi finirono inevitabilmente incagliati sugli scogli dei sempre più accentuati nazionalismi, specialmente italiano e tedesco.

Nel campo più prettamente artistico, l'iniziativa più importante dell'IICI è la creazione, nel luglio del 1926, dell'Office International des Musées (OIM), che, dall'anno successivo, inizia a pubblicare la rivista «Museum», considerata un vero e proprio «forum permanente»⁹ di discussione e scambi di esperienze tra i musei. Animato dal medesimo ideale della SDN, la mutuale conoscenza dei popoli come strumento per la realizzazione di un mondo pacificato, l'OIM intende promuovere non solo la circolazione degli studi sui musei dei paesi aderenti, sui nuovi principi di sistemazione delle collezioni, sulle pratiche da essi adottati per rendere l'arte accessibile a quanti più possibile, ma anche sulla conservazione e la protezione dei monumenti e delle opere d'arte e su un sistema giuridico finalizzato a razionalizzare la circolazione internazionale delle opere stesse. Su questi temi l'OIM organizza numerosi incontri e nel 1933 nomina, al suo interno, una Commission International des Monuments Historiques allo scopo di intraprendere azioni educative volte a favorire il rispetto e la conservazione dei capolavori, a realizzare un censimento delle testimonianze storiche delle varie nazioni e a definire una serie di azioni giuridiche e amministrative per la protezione dei monumenti, specialmente di quelli considerati appartenenti al patrimonio comune dell'umanità.

Quest'ultimo concetto, eredità delle devastazioni della Grande Guerra, con la rovina delle città del Belgio e con la distruzione della biblioteca di Lovanio e della cattedrale di Reims, si era venuto determinando allorché, per documentare la barbarie dei nemici, il «martirologio dell'arte» fu ampiamente illustrato con un gran numero di potenti immagini di distruzioni diffuse su quotidiani e periodici, che vennero normalmente accompagnate dall'alto monito che nessuna persona civile avrebbe dovuto mai dimenticare, nemmeno nel furore di una guerra, che il patrimonio culturale «non spetta a un singolo paese o a una razza, ma appartiene a tutta l'umanità»¹⁰.

Non stupisce, dunque, che dal 1936, anno dello scoppio della guerra civile spagnola, «Mouseion» inizi a dedicare sempre più spazio al tema della protezione del patrimonio artistico in caso di conflitto armato, giungendo a dedicare all'argomento un intero numero, nel 1939, che può essere considerato un vero e proprio manuale.

Il rapporto presentato al comitato direttivo dell'OIM nel 1936

Già nella seconda riunione, tenuta a Parigi e a Mons il 29 e 30 maggio 1930, il Bureau dell'OIM, «pris connaissance d'un projet de convention internationale pour la protection en temps de guerre des musées, collections et monuments d'art»¹¹, aveva espresso la volontà di lavorare per un simile disegno. Tuttavia è soltanto nel 1936 che, «étant donné l'actualité que ce problème reprenait à l'occasion de la guerre civile en Espagne»¹², inizia a pubblicare con sempre maggiore assiduità articoli sul tema, a cominciare da un rapporto, redatto nel 1934 e fino ad allora rimasto inedito, che illustrava il punto di vista dell'OIM sull'argomento, naturalmente correlato a quello della SDN. «Il peut, à première vue, paraître irrationnel et même contradictoire, de prétendre imposer des normes et une sorte d'éthique à ce qui est la négation même des principes de la confraternité humaine. Et en admettant même que, dans le cas d'une guerre, on puisse faire la part des éléments qui auraient, les premiers, droit à certains ménagements, verrait-on un motif péremptoire d'épargner des monuments d'art de préférence aux vies humaines nécessairement sacrifiées? À cet égard la politique générale adoptée par la Société des Nations est caractéristique: elle consiste moins à «humaniser» la guerre qu'à la mettre hors la loi, à l'écarter de façon définitive et indiscutable»¹³.

Ciò premesso, dovendo ormai necessariamente evitare di nascondere la testa sotto la sabbia, veniva fatto il punto delle diverse iniziative prese negli anni precedenti, a partire dalla convenzione de L'Aja del 1907, che all'art. 27 aveva stabilito che, «autant que possible», fossero risparmiati dai bombardamenti gli edifici monumentali, le chiese, gli ospedali, a condizione che non fossero utilizzati a scopi militari, e che tali siti avrebbero dovuto essere contraddistinti, per poterli riconoscere dall'alto, da specifici segnali, consistenti in grandi pannelli rettangolari divisi diagonalmente in due triangoli: nero in alto e bianco in basso. Queste provvidenze, rivelatesi subito insufficienti a causa dell'estensione delle zone delle ostilità verificatisi nel corso della Grande Guerra, della dispersione degli obiettivi militari e, soprattutto, dell'aumento del raggio di azione dei bombardamenti aerei, avevano portato, già dall'autunno del 1914, alla nascita di un movimento di pensiero tendente a ricercare i mezzi più idonei per proteggere i monumenti più importanti. Il 30 aprile del 1915, nel corso di una assemblea pubblica organizzata presso l'Università di Ginevra, i professori Ferdinand Vetter e Paul Moriaud avevano proposto la creazione di un organismo internazionale, la «Croce d'Oro», ispirata dalla nascita della Croce Rossa, che avrebbe dovuto vigilare sull'applicazione di un programma di protezione sistematica degli edifici nel corso della guerra, sotto la direzione del capo di uno stato neutrale o del presidente della

corte internazionale de L'Aja. Nell'agosto dello stesso anno si era riunita a Bruxelles una delegazione di rappresentanti di Germania, Austria-Ungheria e Svizzera, che, riprendendo le disposizioni di Ginevra, avevano ipotizzato la stipula di un progetto di convenzione piuttosto che la creazione di un ufficio internazionale preposto alla salvaguardia dei monumenti. Ma entrambe le proposte, con la guerra in corso e la necessità di provvedere prima di tutto a proteggere i civili, erano rimaste senza seguito. Anni dopo, allorché lo scorrere del tempo aveva permesso di guardare le cose da una certa distanza, la SDN, nonostante perseguisse lo scopo di porre le basi per una pace duratura, era stata chiamata a lavorare ad una proposta di regolamentazione della guerra, che avrebbe dovuto renderne meno devastanti gli effetti. Nel corso della Conferenza di Washington del 1922 era stata istituita, a tale scopo, una commissione di giuristi, che, giunta al termine dei lavori l'anno successivo, fornì il progetto per le "Regole de L'Aja del 1923". Nell'art. 26, dedicato ai bombardamenti in zone monumentali, la commissione aveva tentato di conciliare le ineluttabili esigenze belliche con quelle artistiche¹⁴. La proposta era stata quella di individuare dei luoghi di particolare interesse, delle aree di protezione non utilizzate a scopo militare, che, contrassegnati da appositi segnali visibili di giorno e di notte, avrebbero dovuto essere notificati per via diplomatica alle altre potenze e risparmiati dai bombardamenti. Un controllo internazionale avrebbe dovuto essere esercitato da una commissione di tre rappresentanti neutrali accreditati presso gli Stati sottoscrittori dell'accordo¹⁵.

Ciononostante, in America, nel corso della 7° Conferenza dell'Unione Panamericana, era stata ripresa, con il patto Roerich, la proposta elaborata a Ginevra nel 1915, ampliata, all'art. 1, con il principio di rendere neutrali non solo gli edifici storici e i musei, ma anche gli archivi, le biblioteche e gli istituti scientifici, atto questo che l'OIM, pur giudicando logico, considerava, riprendendo il parere del giurista Charles de Visscher¹⁶, poco efficace, in quanto l'estensione così data al principio di inviolabilità ne avrebbe reso irrealizzabile l'applicazione effettiva nei paesi europei, dove, diversamente dalle Americhe, il gran numero di ricchezze artistiche e culturali, la loro presenza nei centri urbani, la prossimità agli obiettivi di interesse militare non avrebbero permesso di isolarle.

Nel 1930, il Comitato direttivo dell'OIM aveva dunque sottoposto la questione alla CICI, esprimendo dubbi sull'efficacia di tale programma. La Sottocommissione delle Lettere e delle Arti, a sua volta, non aveva ritenuto utile intervenire nel dibattito, perché i membri si erano dichiarati scettici. Inoltre, nel 1932, la questione era stata presentata al Comité permanent des Lettres et des Arts senza incontrare accoglienza favorevole. In quell'occasione, il Presidente della CICI aveva dichiarato che l'idea di fare la guerra rispettando le opere d'arte costituiva un non senso: «Si [...] on a assez de sagesse pour épargner les monuments et les oeuvres d'art, il vaudrait mieux commencer par avoir la sagesse de ne pas faire la guerre»¹⁷.

Anche la Conferenza di Atene, organizzata dall'OIM nel 1931 e dedicata allo specifico tema della conservazione dei monumenti, aveva scartato dall'ordine del giorno il tema della salvaguardia in tempo di guerra, avendo concluso che, oltre alla cura e alla

vigilanza sugli edifici monumentali, «une action appropriée des pouvoirs publics et des éducateurs pourra, mieux que toute autre, inspirer le respect de ces monuments et par-là-même, favoriser leur conservation»¹⁸. Questa affermazione, del tutto utopica, come si avrà tristemente modo di vedere negli anni a venire, rispondeva pienamente agli ideali dell'OIM, che vedeva nell'educazione delle giovani generazioni il fulcro di una rinascita morale, forte dell'idea che le persone, preparate dall'infanzia a rispettare le opere d'arte, non avrebbero mai potuto distruggerle. «Estimant que la plus sûre garantie de conservation des monuments et oeuvres d'art réside dans le respect et l'attachement que leur portent les peuples eux-mêmes»¹⁹, nel corso della assemblea della SDN dell'ottobre 1932, veniva dunque raccomandato agli Stati membri di aumentare le attività educative rivolte alla conoscenza e al rispetto del patrimonio.

Pertanto l'OIM, nel dicembre del 1933, precisava di considerare inapplicabile la proposta americana e inopportuno il principio che l'aveva guidata, convinto, al contrario, che un'azione in favore della protezione del patrimonio in tempo di guerra dovesse necessariamente essere preparata in tempo di pace, secondo i principi già proposti nel rapporto che la Società olandese di archeologia aveva presentato nel 1918 al ministro degli Affari Esteri dei Paesi Bassi²⁰. Raccomandava dunque alle amministrazioni, in attesa di un accordo internazionale, di assicurare la protezione delle opere d'arte mobili, provvedendo anzitempo alla costruzione, preferibilmente all'interno dei musei, di rifugi simili a quelli realizzati per i civili, alla predisposizione di piani per l'evacuazione tempestiva dei musei e per il rapido trasferimento delle opere, a formare il personale occorrente alle varie operazioni, a munirsi dei materiali necessari proteggere in situ le opere difficilmente amovibili. Per gli edifici si consigliava di progettare analoghe difese per le parti più fragili, come le vetrate, i bassorilievi o le sculture, di prevedere un deposito per gli oggetti che fossero stati rimossi, di prendere accordi già in tempo di pace con le amministrazioni pubbliche, per evitare che altri edifici posti nelle vicinanze venissero destinati ad usi militari. Infine veniva anche segnalata la possibilità di realizzare lontano dai centri urbani depositi in cui trasferire le opere mobili o addirittura di designare per ogni paese, nuovamente in base a quanto proposto dalla Società olandese di archeologia, una città rigorosamente neutrale, come estremo rifugio «des lois d'humanité»²¹.

A queste disposizioni, che ricordiamo datavano al 1934, la rivista faceva seguire il testo del rapporto che il comitato direttivo dell'OIM aveva redatto su richiesta della CICI nel corso della sessione dell'ottobre 1936, a seguito degli eventi spagnoli. Relativamente alla Spagna, il comitato si diceva felice di avere saputo, tramite i rappresentanti spagnoli negli organismi internazionali, che in diversi luoghi erano state prese le precauzioni essenziali già raccomandate per la protezione del patrimonio dalle conferenze internazionali di esperti. In assenza di una regolamentazione pienamente accettata, esprimeva il voto che le autorità spagnole continuassero in quest'opera e, considerando fondamentale «l'aide que peut apporter à cette oeuvre de sauvegarde, l'opinion publique espagnole elle-même»²², auspicava che potessero essere moltiplicate tutte le azioni volte a responsabilizzare la popolazione. Il rapporto, inoltre,

prendeva in considerazione anche il problema generale della salvaguardia in tempo di guerra o di sollevazioni civili, ricordando le raccomandazioni che la SDN aveva indirizzato nel 1932, al termine della Conferenza di Atene, a tutti gli Stati membri e non sulla necessità di insistere sull'educazione come strumento principe per assicurare la protezione del patrimonio in ogni circostanza. Dopo un'attenta analisi degli aspetti tecnici e giuridici, il Comitato ribadiva inoltre la necessità di giungere ad un accordo internazionale e alla creazione di un organismo incaricato della sua applicazione, insistendo perché questo studio fosse intrapreso dall'OIM, in collaborazione con esperti giuristi e militari, partendo dalle conclusioni della Commissione riunita a Washington nel 1922 e dalle raccomandazioni tecniche formulate dall'OIM nel 1934.

Anche se Euripide Foundoukidis, segretario generale dell'OIM, chiedeva alla CICI di assicurare tutto il concorso possibile a questo studio, rimanevano i dubbi di coloro che avevano vissuto sulle proprie spalle le aberrazioni della Grande Guerra, come lo storico dell'arte tedesco Paul Clement. Egli, a seguito delle devastazioni apportate in Belgio dall'esercito del proprio paese, era divenuto uno dei teorici del *Kunstschutze*, una nozione che giustificava l'intervento tedesco nella gestione dei territori occupati al fine di preservare le opere ivi presenti dal degrado e di studiare i siti esposti a rischi ²³. In uno studio pubblicato nel 1933 ²⁴, del quale «Mouseion» riportava un breve stralcio, Clement denunciava come la maggior parte delle misure ipotizzate a Washington fossero in realtà solo un modo per alleggerire la coscienza di coloro che avrebbero dovuto occuparsi del problema. In particolare egli sottolineava che la presenza degli esperti neutrali avrebbe potuto dare libero corso a rischi di spionaggio. Segnalava, inoltre, quanto alla creazione di ricoveri per le opere d'arte, il rischio causato dagli spostamenti e il fatto che non tutto era trasportabile e chiedeva, infine, su cosa avrebbe dovuto fondarsi «l'indispensable sélection des objets jugés dignes de cette protection» ²⁵.

L'esperienza della Spagna

Già dall'agosto del 1936, ad un mese dallo scoppio delle ostilità, l'OIM aveva iniziato una serie di consultazioni per determinare le possibilità tecniche e giuridiche di collaborare con le autorità spagnole alla salvaguardia del patrimonio. Tuttavia, trattandosi di una guerra civile ed essendo dunque al di fuori dalle competenze della SDN, che avrebbe potuto intervenire solo in caso di conflitti tra Stati, non si era potuto fare altro che ristabilire i contatti con i membri spagnoli, i quali, in realtà, non avevano mai cessato di far giungere notizie alla segreteria dell'Office in ordine alle misure prese ²⁶. Per prima cosa, sotto la guida di storici dell'arte, erano stati creati gruppi di intellettuali, chiamati «milicias populares de incautaciones artisticas» ²⁷, con il compito di occupare alcuni edifici pubblici e privati d'interesse storico e artistico, al fine di vigilare sulla loro salvaguardia e di compilare elenchi degli oggetti in essi contenuti, di classificarli e di conservarli. La popolazione, inoltre, attraverso programmi radiofonici, era stata

sensibilizzata a sostenere attivamente quest'opera di salvaguardia «d'un patrimoine qui fait l'honneur et la fierté de la nation»²⁸. Con la pubblicazione del rapporto presentato alla CICI, che aveva non a caso inserito nelle disposizioni generali anche il fenomeno «de troubles civils», il comitato direttivo dell'OIM decide di diffondere, attraverso «Mouseion» e il suo supplemento mensile, ogni informazione pervenuta dalla Spagna, a cominciare da un esposto del direttore generale dei Musei di Barcellona, Joaquim Folch i Torrès²⁹, pubblicato a novembre.

Già apparso, in ottobre, nel «Bollettino dei Musei di Barcellona», il testo ricordava come da luglio il direttore e i conservatori dei musei avevano iniziato a mettere al sicuro opere d'arte e reperti archeologici, libri e documenti che si trovavano in ambienti a rischio di incendio e avevano cominciato a proteggere gli edifici di interesse storico e artistico, ad iniziare dalla cattedrale, messa in pericolo dai tumulti della prima ora. Alorché avevano preso a bruciare il seminario contiguo al museo diocesano, il convento de Montsió e il monastero di Sant Paul del Camp, gruppi di artisti, spontaneamente, e presto aiutati da alcune organizzazioni operaie, avevano iniziato a prestare la loro opera per mettere in sicurezza il patrimonio. A queste prime iniziative spontanee ed occasionali erano seguite disposizioni ufficiali del governo catalano, che prendeva possesso di tutto il materiale delle istituzioni pubbliche e lo affidava ad un comitato presieduto dai sindaci delle diverse città, che avrebbe provveduto a metterlo al sicuro. Nel frattempo, la sezione dei Monumenti del Servizio del Patrimonio artistico, storico e scientifico della Generalità si trasformava in ufficio permanente, con il compito della salvaguardia e sorveglianza degli edifici monumentali, del ricovero degli oggetti tanto pubblici quanto privati, quando essi fossero spontaneamente ceduti dai proprietari. Con il passare dei giorni il sistema era stato ancora più regolarizzato attraverso i servizi degli archivi, delle biblioteche, dei musei, dei monumenti e degli scavi, per evitare la confusione che avrebbe potuto sorgere dal moltiplicarsi delle iniziative. Veniva inoltre creato un commissariato generale dei musei, per gestire la quantità considerevole degli oggetti raccolti³⁰, e i monasteri di Pedralbes e Santa Chiara venivano organizzati come depositi della città, dopo essere stati spogliati, così come la cattedrale, di tutti gli arredi e gli oggetti di culto³¹. Al momento della redazione del rapporto, mentre non ancora terminata l'evacuazione della cattedrale, figuravano nei musei le maggiori collezioni private di Barcellona: Muntadas, Plandiura, Cambó, de Güell, Amatller, Mansana, Roviralta, Estany ed Espona, cui si erano aggiunti innumerevoli dipinti, disegni, sculture, miniature, armi, oreficerie, tappezzerie, gioielli provenienti da chiese e conventi, nonché le importanti pitture gotiche della cattedrale e del museo diocesano. Nel 1937, la rivista dedica nuovamente ampio spazio all'argomento, questa volta dando conto dei sistemi di difesa messi in atto, a livello nazionale, dal Governo della Repubblica³².

L'importanza attribuita al tema emerge dalle parole del direttore generale delle Belle Arti José Renau, che testimonia come il governo spagnolo avesse voluto documentare modi e mezzi utilizzati per l'opera di salvaguardia, allo scopo di mettere a disposizione di tutti le esperienze maturate: «La portée de cet eiseignement dépasse, en effet, le

cadre national, pour assumer l'importance d'une grande expérience d'intérêt international»³³. Infatti, a differenza di quanto avvenuto negli anni della Grande Guerra, i testi e le immagini pubblicati, oltre a documentare la protezione di specifici ambienti e di singole opere, vengono utilizzati questa volta come documenti utili per un'attività di tutela applicabile ovunque, mostrando la preparazione degli oggetti prima del trasporto, la corretta realizzazione degli imballaggi, gli esami da effettuare per verificare lo stato di conservazione, il giusto posizionamento delle casse per evitare gli effetti degli spostamenti d'aria causati dai vari tipi di bombe, le misure utili a contrastare gli effetti dei gas di combustione degli spezzoni incendiari sui pigmenti pittorici.

La decisione di divulgare queste esperienze sotto gli auspici dell'OIM era derivata dal fatto che, anche se una diretta collaborazione, per le motivazioni già riportate, non era stata possibile, gli studi promossi dall'Office e le raccomandazioni diffuse erano risultati comunque fondamentali per l'organizzazione dell'impresa. Renau, nel documentare le varie fasi dell'organizzazione dei lavori di protezione del patrimonio, tanto statale quanto privato, individuava due tappe fondamentali: la prima realizzata attraverso l'opera della Giunta centrale³⁴ deputata alla conservazione e alla preservazione delle opere d'arte, organizzata dal governo della Repubblica in maniera analoga, seppure con qualche differenza, a quanto già riportato per la Generalità della Catalogna; la seconda relativa al trasporto del patrimonio a Valencia, dove il governo aveva trasferito la propria sede il 7 novembre del 1937.

Una dettagliata analisi di tali operazioni è stata oggetto del recente saggio di Arturo Colorado Castellary³⁵, al quale si rimanda per i necessari approfondimenti. Preme qui sottolineare, invece, la documentazione degli aspetti tecnici legati all'evacuazione. Allorché, tra il 14 e il 25 novembre, l'aviazione aveva bombardato, tra gli altri, il Prado³⁶, la Biblioteca Nazionale e l'Accademia di San Fernando, le opere erano già state messe in sicurezza seguendo un criterio di selezione consistente nel dare la precedenza a quelle ritenute di maggiore importanza e in primo luogo a quelle di autori nazionali³⁷. Una volta individuate, erano state preparate da personale dipendente dalla direzione generale delle Belle Arti, che le aveva imballate con criteri scientifici volti a preservare dai potenziali danni causati dagli agenti atmosferici e dalle piegature. Trasportate tramite camion, una volta giunte in depositi provvisori le casse venivano riaperte e le opere controllate per verificare che non avessero sofferto durante il viaggio. Nuovamente imballate, chiuse, contrassegnate da marchi controllabili solo dai membri della Giunta centrale, dopo essere state numerate e registrate passavano ai depositi definitivi di Valencia: la fortezza gotica delle Torri di Serranos e l'antico collegio del Patriarcato, scelti la prima per lo spessore dei muri in pietra, le ampie sale voltate, il fossato circostante e il clima interno stabile, e il secondo per la possibilità di ospitare opere di grandi dimensioni che non sarebbero entrate nella fortezza³⁸. Nel descrivere queste operazioni, Renau non mancava di ricordare anche le difficoltà incontrate nell'eseguire gli spostamenti durante la guerra, spesso di notte, con cambi di rotta conseguenti ai bombardamenti delle vie di comunicazione e con notevoli disagi causati anche dalla ingabbatura delle casse contenenti le opere più importanti, come

Las Meninas o il *Ritratto di Carlo V*, che avevano comportato numerosi problemi³⁹. Ma soprattutto Renau teneva a mettere in evidenza come il buon fine delle operazioni fosse dipeso dal grande concorso della popolazione, educata alla conoscenza del patrimonio nazionale attraverso le Missioni Pedagogiche. Istituite nel 1931 come complemento all'insegnamento scolastico, le Missioni avevano portato fino alle regioni più periferiche copie dei maggiori capolavori del Paese, con lo scopo di farli conoscere a tutti gli spagnoli: 44858 riproduzioni fotografiche di grandi dimensioni e incorniciate erano poi state lasciate nei luoghi toccati, per arredare scuole, case rurali e sindacati. Nonostante il furore della guerra, infatti, «Le peuple a montré à tout instant le plus grand respect envers ces institutions de l'État ainsi que pour les fondations et établissements privés consacrés purement et simplement à des fins culturelles. Ni les académies, connues en général pour leur attitude conservatrice et traditionaliste, ni les collections très précieuses, et peu connues des classes populaires [...] ne se virent menacées en aucun moment»⁴⁰. Inoltre Renau sottolineava l'importante iniziativa «Cultura Popolar», presa da alcuni giovani, che avevano organizzato una grande campagna di propaganda culturale, affermando la necessità di difendere ad ogni costo gli edifici storici e le chiese, gli archivi parrocchiali e comunali, nonché l'apporto degli studenti della Federazione Universitaria e Scolastica delle Belle Arti di Madrid, che avevano coperto i muri con manifesti, realizzati a mano e con i mezzi più rudimentali, a supporto del Governo per la salvaguardia del patrimonio artistico nazionale. Concludeva pertanto ricordando quanto già affermato nel '32, ossia che il rispetto della popolazione era da considerare come la più sicura garanzia della conservazione e che i monumenti e le opere d'arte, giocando un ruolo fondamentale sul morale del popolo, avrebbero dovuto essere sempre meglio protetti anche con l'aiuto della SDN, attraverso una regolamentazione internazionale che proprio l'esperienza pilota della Spagna, che per prima aveva sperimentato i nuovi metodi di guerra, rendeva ormai indispensabile. Difatti, secondo Renau, diventava imprescindibile definire quali siti potessero essere considerati obiettivi di interesse militare e come isolare da essi i monumenti, perché il caso spagnolo aveva dimostrato che tutta una città poteva essere a rischio. Inoltre, si era dimostrato che l'immagine di una guerra umanitaria era del tutto illusoria, in quanto i nemici miravano proprio ad impedire finanche l'evacuazione della popolazione. Suggestiva, quindi, di creare un organismo speciale, capace di mettere insieme persone pronte a denunciare all'opinione universale ogni crimine, volontario e involontario, commesso dalle parti belligeranti, in modo da opporre un deterrente efficace alle azioni mirate a distruggere il patrimonio storico e culturale per minare il morale del nemico.

Di protezione del patrimonio spagnolo «Museum» - che aveva anche pubblicato un rapporto dell'ex direttore del British Museum Sir Frederic Kenyon, il quale, invitato dal governo di Valencia a visionare sul posto le misure prese⁴¹, aveva redatto un dettagliato rapporto - continua ad occuparsi anche negli anni successivi. Dapprima, nel 1938, pubblica ulteriori informazioni sui sistemi messi in atto nelle altre località, come Burgos⁴². Poi, con l'incalzare finale degli eventi, nel febbraio del 1939, sollecita

soprattutto i privati collezionisti e i galleristi a verificare la provenienza di opere di ambito spagnolo, che avrebbero potuto essere state portate fuori illegalmente dal paese ⁴³. La situazione, che fino al marzo del '38 era stata, tutto sommato, sotto controllo, aveva infatti iniziato a precipitare. Il governo repubblicano aveva spostato le opere dai depositi più volte, e in condizioni di crescente pericolo, fino a trasferirle al confine con la Francia, nella speranza di portarle fuori dal paese attraverso l'escamotage di prestiti per mostre temporanee: progetto che fu avversato anche in seno allo stesso governo ⁴⁴. Due mesi dopo la rivista riportava la creazione, nel gennaio del '39, di un comitato internazionale, composto soprattutto da privati e presieduto dal presidente del consiglio dei musei nazionali di Francia, David-Weill, incaricato dal governo spagnolo di trasferire a Ginevra, presso il Palazzo della SDN, alcune opere d'arte minacciate dalle operazioni della guerra civile, che sarebbero state rimpatriate alla fine del conflitto ⁴⁵. Questa forma di sostegno all'azione dei privati fu il modo in cui gli Stati democratici riuscirono di fatto a superare lo scoglio che impediva loro di intervenire direttamente. In giugno infine, a guerra finita, mentre Pedro Muguruza, direttore del Servizio di Difesa del Patrimonio artistico, incaricato di seguire i lavori di recupero dei tesori artistici di Madrid, comunicava all'OIM che poche erano le opere che potevano dirsi perdute ⁴⁶, il Museo d'Arte e Storia di Ginevra inaugurava, con il patrocinio del nuovo governo franchista, un'esposizione di circa duecento capolavori del Museo del Prado e dei più pregiati arazzi del palazzo reale di Madrid ⁴⁷. Pochi giorni prima la Spagna era uscita dalla SDN. Poche ore dopo la chiusura della mostra, a settembre, la Germania invadeva la Polonia e la Francia dichiarava guerra al Terzo Reich.

Verso la guerra: le proposte del 1938

L'attività dell'OIM per la tutela del patrimonio in caso di conflitto armato prosegue anche attraverso una serie di studi che vengono commissionati ad esperti per valutare gli effetti determinati da cause specifiche. Così, come nel 1937 al direttore del Kunsthistorisches di Vienna, Alfred Stix, era stato chiesto di occuparsi delle diverse tipologie delle bombe e dei possibili rischi che avrebbero potuto comportare per i musei ⁴⁸, nel 1938 il capitano Maruelle, capo del servizio tecnico del reggimento dei pompieri di Parigi, realizza uno studio sulla protezione del legno dagli incendi ⁴⁹.

Ma ad assumere sempre maggiore importanza sono i progetti di convenzione internazionale che l'OIM elabora sulla base dell'esperienza derivata dalla Spagna e dei quali dà ampia notizia. «Dans le domaine des Arts, de l'Archéologie et de l'Ethnologie, la période 1937-1938 a été marquée par des études embrassant la presque totalité des tâches confiées au Département d'Art. Toutefois, ce fut principalement à l'Office International des Musées qu'incombent, cette année encore, les initiatives le plus intéressantes et les études le plus directement utiles aux institutions nationales dont il est l'organe de liaison» ⁵⁰. Così Foundoukidis apriva, nel 1938, un lungo rapporto, articolato in più capitoli, il primo dei quali dedicato agli accordi internazionali, con

particolare riguardo al tema della protezione dei monumenti e delle opere d'arte in caso di conflitto armato e al progetto di una convenzione internazionale per la protezione dei patrimoni artistici e storici nazionali. Conformemente alla risoluzione della CICI del luglio 1937, era stato costituito un comitato di esperti con l'incarico di elaborare una proposta di convenzione. Composto da numerosi membri del comitato direttivo dell'OIM, tra i quali l'italiano Francesco Pellati che lascia presto l'incarico in quanto nel 1937 l'Italia esce dalla SDN a seguito della decisione del governo fascista, il comitato aveva cercato di stabilire regole tali da poter effettivamente conciliare le esigenze belliche con la sicurezza del patrimonio culturale, rinunciando a proposte di soluzioni più complete ma di fatto inattuabili al momento decisivo. Il lavoro, suddiviso nella convenzione propriamente detta e nel regolamento applicativo, scontava ovviamente le intrinseche difficoltà dell'obiettivo e, «si l'on voulait caractériser l'attitude que l'Office international des Musées a adoptée à l'égard de la protection internationale envisagée dans ce projet, on pourrait la définir comme une attitude de résignation»⁵¹. Tale rassegnazione nasceva dalla realistica consapevolezza, derivata dalle esperienze pregresse, che i nuovi metodi di guerra rendevano illusoria l'efficacia di una regolamentazione dell'attività nemica e, pertanto, uno dei principi della convenzione avrebbe dovuto consistere nell'obbligo di ciascun Paese di predisporre la protezione materiale del proprio patrimonio, nella consapevolezza che «les pays détenteurs des richesses artistiques n'en sont que les dépositaires et ils en restent comptables vis-à-vis de la collectivité»⁵². A quest'opera di difesa materiale, intrapresa in uno spirito di solidarietà internazionale, avrebbe dovuto aggiungersi un corollario di ordine morale ed educativo, già enunciato nel corso della Conferenza di Atene del 1931 e ratificato dall'Assemblea della SDN nel 1932. Allo stesso tempo, veniva proposta una forma di protezione giuridica (art. 4), che prevedeva che in tempo di pace i singoli Stati individuassero e notificassero formalmente rifugi situati lontano dalle zone delle operazioni militari, ai quali la convenzione assicurava l'inviolabilità e che in tempo di guerra avrebbero dovuto essere soggetti ad ispezioni di carattere internazionale. Affinché non fossero salvaguardate in tal modo solo le opere mobili, agli Stati veniva data libertà di scegliere come rifugio anche monumenti di alto valore artistico, purché fossero dotati di tutti gli accorgimenti adatti a renderli sicuri. L'inviolabilità, inoltre, avrebbe potuto essere estesa anche ad intere città, sulla base di accordi bilaterali reciproci (art.6). Rimanevano fuori dal progetto di convenzione i monumenti situati nei grandi centri urbani, per i quali restavano in vigore le regole già previste: essere lontani da obiettivi militari, non essere utilizzati a scopo militare, essere stati notificati in tempo di pace. Inoltre, sulla base delle pregresse esperienze, veniva modificato il simbolo con cui segnalare i siti di cui assicurare l'immunità, identificato ora in un triangolo blu inscritto in un disco bianco. Un'ulteriore, diversa segnalazione avrebbe dovuto essere prevista per i musei e i monumenti, al fine di evidenziarli tanto alla popolazione civile che alle truppe di occupazione come edifici di interesse internazionale. L'articolo 9, inoltre, modificava le iniziali riserve dell'OIM sul trasferimento delle opere d'arte al di fuori del territorio. Se fino al conflitto spagnolo era stata prevista specialmente la conser-

vazione all'interno dei musei, veniva ora indicata, in caso di guerra, la possibilità di trasferire gli oggetti in un paese straniero. I paesi non belligeranti avrebbero dovuto accogliere le opere, trasportate con mezzi resi immuni dalla convenzione e, da parte loro, i paesi in guerra avrebbero potuto effettuare lo spostamento una sola volta e unicamente in direzione dei paesi ospitanti. La stessa misura avrebbe dovuto essere valida anche in caso di guerra civile. Apposite commissioni internazionali, infine, sarebbero state costituite per vigilare affinché non venissero violate le disposizioni della convenzione.

Sottoposta al Consiglio e all'Assemblea della SDN nella sessione di settembre del 1938, la proposta passava al governo dei Paesi Bassi, che, in ragione delle loro precedenti iniziative, si erano offerti di guidare una apposita conferenza diplomatica, prevista per l'inizio del 1939.

Restava ancora la speranza che «dans les heures mêmes où tout est voué à la destruction, des bonnes volontés seront là pour protéger tout au moins quelques-unes des valeurs humaines le plus irremplacables»⁵³.

Il manuale del 1939

Nel 1939, precipitata la situazione, «Mouzeion» pubblica un numero monografico dedicato a «La Protection des Monuments et Oeuvres d'Art en Temps de Guerre»⁵⁴. Ampiamente illustrato con foto e disegni relativi alla recente guerra civile spagnola, cui, come si è già visto, la rivista aveva dedicato ampio spazio, il numero muove, in una lunga introduzione firmata dal segretario dell'Office Euripide Foundoukidis, dalla premessa che «Un Manuel consacré à la protection des oeuvres d'art en temps de guerre devait nécessairement, dans l'exposé des principes techniques de sauvegarde, préconiser les méthodes les plus radicales de préservation: en un mot, il s'agissait de se placer au point de vue des risques et des «intérêts» des objets eux-mêmes. Or, la rigueur de ces principes et ce méthodes ne saurait nous faire perdre de vue d'autres intérêts, moins immédiats, mais qui doivent être pris en considération si l'on veut assurer la vie d'un musée, non seulement au cours de la guerre, mais dans la période d'après-guerre»⁵⁵. Pertanto, benché l'evacuazione totale delle opere dei musei sia ormai considerata come la misura ideale di protezione, il parere dell'OIM, sulla base dell'importanza del ruolo scientifico, sociale e educativo degli istituti museali, che aveva da sempre contribuito a far conoscere⁵⁶, è che «aucune mesure [...] n'entraînera nécessairement la suspension de l'activité d'un musée»⁵⁷, per non rinunciare all'«apport moral que représentent, en temps de guerre, la vie et l'activité d'un musée mises au service de la nation»⁵⁸.

Le motivazioni addotte sono molteplici. In primo luogo, infatti, il mantenimento dell'attività di una istituzione culturale viene considerato come un elemento di difesa morale, cui tutti i paesi dovrebbero aspirare. Altresì si ritiene che la solidarietà tra le istituzioni culturali dovrebbe incitare i conservatori a mantenere il ruolo educativo,

scientifico e sociale dei musei. Infine ci si richiama alla responsabilità dei conservatori stessi nei confronti del pubblico, nel quale essi stessi hanno acceso bisogni che non possono essere delusi da un giorno all'altro. Ovviamente, in tempo di guerra, modificate le circostanze, l'OIM non nega che risultino cambiate anche le esigenze. Il museo, istituto che da sempre aveva saputo adattarsi ai grandi cambiamenti scientifici e di pubblico, avrebbe dovuto sforzarsi di rispondere a queste nuove istanze. Come già avvenuto nel passato - allorché alcuni musei avevano ospitato le opere provenienti da un altro istituto e le avevano esposte, mentre altri avevano continuato a compiere la loro azione educativa con conferenze, in un momento in cui le attività culturali erano limitate - così l'OIM auspica che si continui ad operare, «dans la pensée qu'une coordination de tels efforts profiterait à tous»⁵⁹. Dunque si suggerisce che, nel caso di musei di cui sia possibile continuare l'apertura, vengano indicate le opere assenti, perché ricoverate in luoghi sicuri, spiegando i motivi della decisione e le precauzioni prese per il trasporto, l'imballaggio e quanto altro. Ipotizzando, inoltre, un pubblico nuovo in aggiunta a quello abituale, data la necessità di trovare un momento di svago, nel senso più alto del termine, si auspica che il museo trovi nuovi mezzi di comunicazione, tenendo conto delle nuove esigenze derivate dallo stato di guerra, con l'illustrazione di tematiche legate tanto alla storia quanto all'attualità, ai problemi etnografici, economici, all'artigianato e alle tecniche belliche, alla storia dell'arte e delle arti applicate, all'alimentazione e all'igiene, in modo da continuare a svolgere il proprio ruolo sociale anche nei confronti delle scuole, spesso chiuse durante un conflitto, e così da far comprendere appieno il senso degli avvenimenti presenti⁶⁰.

Allo stesso tempo i musei avrebbero potuto essere un valido supporto per la promozione dell'arte contemporanea, ospitando opere di artisti altrimenti in difficoltà, nonché luoghi dove far conoscere le attività del personale preposto alla conservazione, attraverso la diffusione di fotografie, piante, testi con cui documentare gli sforzi fatti per la salvaguardia del patrimonio museale. Mostre fotografiche o iconografiche sui monumenti e sulle misure adottate per metterli al sicuro venivano inoltre caldeggiate in quanto ritenute, in linea con gli obiettivi da sempre perseguiti dalla SDN e dall'OIM, «un apport précieux à l'oeuvre éducative entreprise par les musées pour inculquer à toutes les classes de la population le respect de ces témoignages de la civilisation»⁶¹. Quindi, dopo aver ribadito l'auspicio che i paesi neutrali ospitassero le opere dei belligeranti fino alla cessazione delle ostilità, si procede alla ricognizione dei sistemi di protezione, nella speranza che gli sforzi fatti per la trattazione sistematica della materia siano riconosciuti tanto dalle amministrazioni quanto dai conservatori, che non possono sottrarsi all'obbligo di difendere il patrimonio loro affidato e di cui sono responsabili «même s'ils jugent platoniques»⁶².

La prima parte del manuale, dedicata alle soluzioni tecniche di protezione, fornisce dunque una serie di indicazioni pratiche per la salvaguardia delle opere d'arte mobili e immobili, nella consapevolezza che non potranno comunque essere considerate pienamente efficaci a fronte degli sviluppi dell'industria bellica. Per il patrimonio mobile vengono trattati i metodi di evacuazione delle opere da trasferire nei depositi allestiti

dentro il museo stesso o in altri edifici adattati allo scopo oppure appositamente costruiti, lontani da obiettivi militari, dalle grandi vie di comunicazione e posti a margine dei grandi centri industriali e demografici. Lo sgombero totale viene considerato raramente applicabile, sia per evitare la paralisi delle attività museografiche, di cui, come premesso nell'introduzione, non va trascurata l'importanza, sia e soprattutto in considerazione dei costi che comporta, della mancanza di personale idoneo alla bisogna e della stessa scarsità dei depositi. Diviene pertanto imprescindibile adottare criteri di selezione, stilando gerarchie di valori. Nonostante venga ricordato che ogni opera rappresenta una tappa significativa nell'evoluzione storico-artistica, vengono individuate tre categorie: «objets irremplaçables, objets importants, objets de valeur secondaire»⁶³. Altresì la distinzione può essere fatta fra gli oggetti da mettere al sicuro in un rifugio e quelli da conservare sul posto. Le liste, contenenti tutte le indicazioni sui depositi, devono restare a disposizione del personale del museo e degli organi di controllo e sui contenitori debbono essere apposti segni distintivi, realizzati con materiale fosforescente per potere essere riconoscibili al buio, con cui indicare categoria degli oggetti. Quanto agli imballaggi vengono anzitutto fornite indicazioni specifiche per i diversi tipi di materiali: dipinti, sculture, mobilia, ceramiche e vetri, ecc. Inoltre si ha cura di dettagliare sia le modalità di movimentazione e le temporanee misure di sicurezza da osservare quando vengano sistemati nei depositi del museo stesso, sia le più numerose e complesse precauzioni da assumere durante il viaggio e nei depositi nel caso in cui vengano trasferiti in altri edifici, presso i quali occorrerà permettere ispezioni periodiche. Quindi si prosegue trattando le diverse forme di trasporto su strada, in treno e via nave, per ciascuna delle quali vengono indicati i criteri ai quali attenersi⁶⁴, anche sottolineando la necessità di essere sempre pronti a modificare i piani previsti in relazione agli eventi. Infine ci si occupa di come adeguare l'edificio museale rispetto ai rischi derivanti dalle bombe e dagli incendi, ponendo molta attenzione alla formazione di personale specifico e alla salvaguardia delle varie tipologie di oggetti e di arredi, a cominciare dalle vetrine, nonché di tutto ciò che risulti impossibile da trasportare, come mosaici, affreschi, grandi statue.

Esaurito il complesso tema dei materiali mobili, ci si occupa della difesa degli ambienti interni e delle superfici e delle strutture esterne degli edifici, partendo, sulla base dei rapporti richiesti negli anni precedenti agli esperti, da una minuziosa analisi dei diversi rischi possibili, dalle bombe incendiarie a quelle esplosive e a quelle bombe chimiche. In proposito, riprendendo le indicazioni sul da fare già in tempo di pace, che erano già state oggetto del volume pubblicato nel 1933 su *La Conservation des Monuments d'art et d'Histoire*, si insiste soprattutto sull'esigenza di consolidare gli elementi più fragili e deteriorati, di addossare sacchi di sabbia alle pareti esterne in modo da contrastare gli effetti delle schegge e delle onde d'urto, di valutare la necessità di rafforzare le fondamenta per reggere il peso aggiunto delle impalcature sui muri dell'edificio e di apprestare piani di manovra in caso di allerta per i veicoli e le squadre di soccorso⁶⁵. Nella seconda parte il manuale procede alla ricognizione dei precedenti trattati per la protezione internazionale del patrimonio, più volte ricordati, in ordine ai quali ribadisce

in particolare la condanna della pratica del bottino, che viene analizzata storicamente con il supporto di numerose fonti, tra cui anche le *Lettres à Miranda* di Quatremère de Quincy ⁶⁶, e si difende il principio della unità delle opere e delle collezioni d'arte e della ricostituzione del patrimonio artistico e storico ⁶⁷. A seguire, premesso che, non potendo abolire la guerra, bisogna almeno limitarne le devastazioni, si prende atto che la Convenzione de L'Aja, vecchia di trenta anni, non può misurarsi con le minacce dei conflitti moderni e che, per di più, nell'ultima occasione le convenzioni sono state ben poco rispettate. Si ribadisce, quindi, che la salvezza del patrimonio dovrebbe fondare sul fatto che essa non collide con gli interessi militari, tanto più che il principio della "neutralizzazione" dei monumenti e di tutti gli istituti di arte, scienza, educazione, cultura era stato affermato anche dall'articolo 1 del Patto Roerich e dalla commissione di giuristi istituita dalla Conferenza di Washington nel 1923. Si riporta, infine, il contenuto del progetto di convenzione internazionale ⁶⁸ presentato al Consiglio e all'Assemblea della Società delle Nazioni nel settembre 1938 e discusso dal governo dei Paesi Bassi nel corso della conferenza diplomatica del 1939 per verificare la disponibilità dei diversi paesi. Favorevoli furono molti, ma, tranne la Francia, tutti di scarso peso politico e molti extraeuropei ⁶⁹. Contraria fu la Gran Bretagna. Scettica la Svizzera. Fra gli stati non membri della SDN la Germania annunciò una risposta mai pervenuta. Non rispose l'Italia. Disse no il Giappone. Gli USA, che nel '35 avevano già sottoscritto il patto Roerich, si dichiararono disponibili in linea di principio. Le utopiche massime del manuale, come quella secondo cui «les chefs-d'oeuvre dans lesquels les génies nationaux se sont exprimés au plus haut degré, sont en même temps ceux qui représentent le mieux notre civilisation commune» ⁷⁰ finirono una volta ancora travolte dalla cruda realtà dei fatti.

Il fallimento dell'utopia

Ancora alla fine del 1939 e per la prima metà del 1940 «Mouseion» continua a riportare informazioni dai diversi paesi che si mantengono in contatto, più o meno ufficialmente, con l'OIM. Ma è soprattutto l'ultimo numero che la rivista pubblica, prima della lunga pausa causata dalla guerra ⁷¹, che documenta in maniera esaustiva «Les mesures de précaution prises dans les divers pays pour protéger les monuments et oeuvres d'art au cours de la guerre actuelle» ⁷². Il lungo articolo, dopo avere ricordato gli studi dedicati negli anni precedenti al tema della salvaguardia, muove dalla volontà di far seguire una verifica pratica a tali lavori di carattere metodologico, «depuis que les menaces sont devenues réalité et que les projets d'évacuation, de mise en lieu sûr et de préservation méthodique on dû être exécutés» ⁷³.

Documenta, perciò, come le indicazioni relative all'evacuazione delle collezioni e all'organizzazione di depositi e rifugi siano state adottate nei centri artistici d'Europa, con una differenza, tuttavia, tra gli Stati di maggiore ampiezza territoriale, come la Francia ⁷⁴, la Germania ⁷⁵, la Gran Bretagna ⁷⁶, dove è stato più semplice trovare zone immuni per ricoverare le opere, e quelli più piccoli, come il Belgio ⁷⁷ e i Paesi Bassi, dove la situa-

zione di pericolo è estesa a tutto il paese e che hanno dunque preferito la protezione sul posto, nei musei o poco lontano. In tutti i casi era stato seguito il criterio della selezione delle opere nei tre gruppi già citati, facendo registrare qualche variazione dipendente dall'aver attribuito maggiore importanza al valore puramente artistico o a quello storico. In ogni caso ad essere esclusi erano stati quegli oggetti che, in un periodo fortemente dominato dai canoni idealistici, erano stati giudicati di minore pregio estetico: «*celles que soit la notion prévalente, on remarquera que la valeur intrinsèque, matérielle de l'objet, passe plutôt au second plan*»⁷⁸. In tutti i paesi citati - l'Italia rimaneva esclusa, perché non era stato possibile raccogliere sufficienti informazioni - le operazioni erano state effettuate con il solo concorso del normale personale interno ai musei, nonostante l'OIM avesse più volte caldeggiato la necessità di formare squadre appositamente preparate. I trasporti erano stati effettuati a seconda della conformazione del territorio e delle infrastrutture presenti e i rifugi erano stati, nella maggior parte dei casi, adeguati a quanto prescritto nel manuale, ancorché necessitassero ancora di miglioramenti per garantire la conservazione ideale delle opere. Anche per i musei erano state adottate tutte le misure prescritte a difesa sia delle opere che degli edifici e particolarmente nel caso di importanti complessi monumentali come il Louvre o i Musei di Berlino.

Infine, in linea con quanto dichiarato da Foundoukidis nell'introduzione al manuale del '39, venivano passate in rassegna le attività che alcuni musei avevano potuto continuare ad effettuare per mantenere i contatti col pubblico, laddove parte delle collezioni erano rimaste sul posto, come nel caso di Germania, Belgio e Paesi Bassi, che avevano mantenuto aperte alcune sale dei musei. In Francia l'École du Louvre aveva seguito ad operare, anche promuovendo piccole esposizioni. Ma era stata soprattutto l'Inghilterra, dove sulla funzione educativa del museo si era da sempre particolarmente insistito⁷⁹, a sforzarsi di mantenere in vita numerose attività indirizzate alla popolazione, nonostante le limitazioni dovute alle misure adottate per la protezione degli edifici. Nelle sale, sgombrate dalle opere, della National Gallery, ogni giorno venivano tenuti concerti, i cui proventi servivano a costituire fondi di sostegno per i musicisti. Alcuni musei, come la Galleria d'Arte di Manchester o il Derby Museum, avevano promosso esposizioni sulla guerra, mentre altri avevano ospitato conferenze anche di carattere didattico, in modo da potere supplire, sulla base delle esperienze già effettuate nel corso della Grande Guerra, alla chiusura delle scuole⁸⁰. Nel discorso pronunciato alla Conferenza del Giubileo dell'Associazione britannica dei musei nel giugno del 1939⁸¹, Salvador de Madariaga, allora presidente del Comitato direttivo dell'OIM, aveva infatti nuovamente sottolineato come i musei avrebbero dovuto occupare un posto più ampio nei programmi educativi, in quanto fondamentali per la conoscenza fra i popoli e l'elevazione morale dell'uomo: «*Dans le pouvoir évocateur de la notion d'unité entre les hommes [...] et dans leur rôle d'initiateur à la compréhension mutuelle des peuples, les musées détiennent des ressources qui placent ces institutions au centre même de l'effort de l'humanité vers la paix*»⁸².

Gli avvenimenti successivi avrebbero spento ogni residua forma di utopia di pace e di civiltà.

Note

¹ In merito si vedano, tra i tanti: R. SIVIERO, *L'arte e il nazismo: esodo e ritorno delle opere d'arte italiane: 1938-1963*, Firenze, 1983; M.M. BOI, *Guerra e beni culturali: 1940-1945*, Pisa, 1986; P. ROTONDI, *Memoria. La Rocca di Sassocorvaro rifugio di opere d'arte*, Comune di Sassocorvaro, 1991; A.F. PANZERA, *La tutela internazionale dei beni culturali in tempo di guerra*, Torino, 1993; M. FAGIOLO DELL'ARCO, *Roma sotto le stelle del '44, storia, arte e cultura dalla Guerra alla Liberazione*, Follonica, 1994; (a cura di), P. BUCARELLI, *1944, Cronaca di sei mesi*, a cura di L. CANTATORE, Roma, 1997; I. BALDRIGA, *Contributo alla storia dei danni di guerra: l'opera della Allied Commission for Monuments Fine Arts and Archives (MFAA)*, in «Ricerche di Storia dell'arte», nn. 68-69 (1999), pp. 87-93; S. GIANNELLA-P. D. MANDELLI, *Larca dell'Arte. Storia e storie della Rocca di Sassocorvaro*, Milano, 1999; M. NEZZO, *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Vicenza, 2003; M. BENCIVENNI, *Politiche di tutela per i beni culturali della Nazione: da Corrado Ricci a Giovanni Spadolini*, in *Venezia: la tutela per immagini, un caso esemplare dagli archivi della Fototeca Nazionale*, a cura di P. CALLEGARI-V. CURZI, Bologna, 2005, pp. 39-54; F. IANNETTI, *Il "lavoro di Sisifo": interventi per la difesa delle opere d'arte mobili durante la seconda guerra mondiale*, in *Venezia: la tutela per immagini ... cit.*, a cura di P. CALLEGARI-V. CURZI, pp. 137-146; L. KLINKHAMMER, *Arte in guerra: tutela e distruzione delle opere d'arte italiane durante l'occupazione tedesca*, in *Parola d'ordine Teodora*, a cura di G. MASETTI-A. PANAINO, Renna, 2005, pp. 61-76; S. RINALDI, *L'attività della Direzione Generale delle Arti nella città aperta di Roma*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte», XXVIII, n. 60 (2005), pp. 95-126; E. FRANCHI, *Arte in assetto di guerra. Protezione e distruzione del patrimonio artistico a Pisa durante la seconda guerra mondiale*, Pisa, 2006; E. FRANCHI, *I viaggi dell'Assunta: la protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali*, Pisa, 2010; *La Grande Guerra sul fronte italiano. Dalle immagini del servizio fotografico Militare*, a cura di S. ORLANDO ET AL., Roma, Stato Maggiore dell'esercito - Ufficio storico, 2006; R. BERNINI, *Centro e periferia: la protezione del patrimonio storico artistico durante la Prima Guerra Mondiale. La strategia del Ministero per*

la Pubblica Istruzione, direzione Generale Antichità e Belle Arti, in *La Memoria della Prima Guerra Mondiale: patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, a cura di A.M. SPIAZZI-C. RIGONI-M. PREGNOLATO, Vicenza, 2008, pp. 263-278; L. CIANCABILLA, *La guerra contro l'arte. Dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra alla ricostruzione del patrimonio artistico in Italia*, in «Engramma», n. 61 (2008); L. CIANCABILLA, *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, Bologna, 2010; C. COCCOLI, *Repertorio dei fondi dell'Archivio Centrale dello Stato relativi alla tutela dei monumenti italiani dalle offese belliche nella seconda guerra mondiale*, in *Monumenti alla guerra*, a cura di G.P. TRECCANI, Milano, 2008, pp. 303-329; C. COCCOLI, *I «fortilizi inespugnabili della civiltà italiana»: la protezione antiaerea del patrimonio monumentale italiano durante la seconda guerra mondiale*, in *Pensare la prevenzione. Manifatti, usi, ambienti*, atti del XXVI Convegno di studi Scienza e Beni Culturali, (Bressanone, 13-16 luglio 2010), a cura di G. BISCONTIN-G. DRUSSI, Marghera-Venezia, 2010, pp. 409-418; M. FORTI, *Pio XII e le arti: dalla tutela del patrimonio artistico italiano all'ingresso dell'arte contemporanea nei Musei Vaticani*, catalogo della mostra "Pio XII: l'uomo e il pontificato" (Città del Vaticano, 2008-2009), a cura del PONTIFICIO COMITATO DI SCIENZE STORICHE, Città del Vaticano, 2008, pp. 69-87; *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera. Il Friuli Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, Atti del Convegno Internazionale (Udine 30 novembre 2006), a cura di G. PERUSINI-R. FABIANI, Vicenza, 2008; *Brera e la guerra*, a cura di C. GHIBAUDI, Milano, 2009; I. DAGNINI BREY, *Salvate Venerè! La storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella Seconda guerra mondiale*, Milano, 2010; *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, a cura di R. MORSELLI, Milano, 2010; A. CARLESI, *La protezione del patrimonio artistico italiano nella RSI (1943-1945)*, Milano, 2011; *Guerra monumenti ricostruzione: architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. DE STEFANI, Venezia, 2011; E. FORTINO-C. PAOLINI, *Firenze 1940-1943: la protezione del patrimonio artistico dalle offese*

della guerra aerea, Firenze, 2011; A. GUALTIERI, *Le battaglie di Ypres, il saliente più conteso della Grande Guerra*, Fidenza, 2011; U. LEANZA, *Lo stato dell'arte nella protezione dei beni culturali in tempo di guerra*, in «La comunità internazionale», n. 3 (2011), pp. 371-388; *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, a cura di S. CASIELLO, Firenze, 2011; *1940-45 Arte trafugata, arte salvata, arte perduta: le città italiane tra guerra e liberazione*, a cura di T. CALVANO-M. SERLUPI CRESCENZI, Città del Vaticano, 2012; *Giulio Carlo Argan, intellettuale e storico dell'arte*, a cura di C. GAMBA, Milano, 2012; N. LABANCA, *I bombardamenti aerei sull'Italia*, Bologna, 2012; F. BOTTARI, *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi del più grande agente segreto dell'arte*, Roma, 2012; P. DRAGONI, *La protezione antiaerea del patrimonio artistico umbro nella seconda guerra mondiale: il caso di Orvieto*, in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 7 (2013), pp. 127-152; *Les Mus(ées) blessées, Le Muse ferite 1914-1918, Photographie historiques et perception du patrimoine*, a cura di S. COSTA-M. PIZZO, Grenoble, 2014; *Musei e monumenti in guerra 1939-1945, Londra, Parigi, Roma, Berlino*, atti del convegno internazionale "Musei e monumenti in guerra 1939-1945, Londra, Parigi, Roma, Berlino", (Città del Vaticano, 2012), a cura di T. CALVANO-M. FORTI, Città del Vaticano, 2014 (agli ultimi due volumi si rimanda per un'ulteriore indagine bibliografica sulla prima e sulla seconda guerra); A. CECCONI, *Resistere per l'arte. Guerra e patrimonio artistico in Toscana*, Firenze, 2015.

² E. FOUNDOUKIDIS, *La Coopération intellectuelle dans le domaine des arts, de l'archéologie et de l'ethnologie au cours de l'année 1938. Rapport de l'Office International des Musées*, in «Mouseion», XLIII-XLIV, nn. 3-4(1939), pp. 285-309, p. 288.

³ Castel de Saint-Pierre 1713.

⁴ Kant 1795.

⁵ J.J. RENOLIET, *L'UNESCO oubliée. La Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1949)*, Paris, 1999, p. 12.

⁶ *Ivi*, p. 7.

⁷ *Ivi*, pp. 301-307.

⁸ RENOLIET, *L'UNESCO oubliée ... cit.*, pp. 317-322.

⁹ M. DALAI EMILIANI, «Faut-il bruler le Louvre?». *Temi del dibattito internazionale sui musei nei rimi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in

EADEM, *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia, 2008, pp. 13-51; p. 31.

¹⁰ Così si esprimeva sul «Corriere della Sera» del 22 settembre 1914 anche Cesare Nava. Lo stesso veniva affermato nel manifesto della «Assemblea d'artisti e studiosi a Roma contro le distruzioni delle opere d'arte», pubblicato sul «Corriere della Sera» del 27 settembre 1914. Fra i firmatari figuravano Cesare Bazzani, Marcello Piacentini, Pompeo Molmenti, Pasquale Villari, Guido Mazzoni, Domenico Gnoli, Arduino Colasanti. In merito si veda M. Nezzo, *Critica d'arte in guerra: Ugo Ojetti 1914-1920*, Vicenza, Terra Ferma, 2003, p. 15.

¹¹ «Mouseion», XI, n. 2(1930), pp. 187-188.

¹² E. FOUNDOUKIDIS, *L'Office International des Musées et la protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre*, in «Mouseion» XXXV-XXXVI, nn. 3-4 (1936), p. 187.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ivi*, pp. 189-190, n. 1.

¹⁵ L'articolo, dovuto alla delegazione italiana, stabiliva inoltre che gli edifici avrebbero dovuto avere un raggio di circa 500 metri di protezione e che l'elenco avrebbe dovuto essere irrevocabile in tempo di guerra.

¹⁶ C. DE VISSCHER, *La protection internationale des monuments historiques et des œuvres d'art en temps de guerre*, in «Mouseion», XXXV-XXXVI, nn. 3-4 (1936), pp. 177-186, pp. 180-181. L'articolo è il testo di un rapporto presentato al Comitato di direzione dell'OIM il 12 ottobre 1936.

¹⁷ E. FOUNDOUKIDIS, *L'Office International des Musées et la protection des monuments et œuvres d'art en temps de guerre*, in «Mouseion», XXXV-XXXVI, nn. 3-4 (1936), p. 191.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ivi*, pp. 191-192.

²⁰ DE VISSCHER, *La protection internationale... cit.*, pp. 182-183. Il rapporto era stato redatto da Jonkheer van Eysinga, al tempo professore all'Università di Leida e, nel 1936, giudice della Corte permanente dei Giustizia internazionale. Le misure proposte, nate dall'analisi del fatto che i paesi che avevano potuto proteggere meglio le loro opere erano quelli entrati in guerra in un secondo momento, consistevano in provvidenze da prendere in tempo di pace, come la costruzione di rifugi, l'apprestamento dei musei per lo smantellamento e il trasporto delle opere, il reclutamento di personale per i trasporti. Il testo della proposta olandese sarà

pubblicato interamente nel 1937. Cfr. *La protection des monuments et objets historiques et artistiques contre les destructions de la guerre. Proposition de la Société Néerlandaise d'archéologie*, in «Mouseion», XXXIX-XL, nn. 3-4 (1937), pp. 81-89.

²¹ Foundoukidis, *L'Office International des Musées et la protection ... cit.*, p. 194. La Società olandese aveva citato, a titolo di esempio: Oxford, Bruges, Rothenburg, Firenze.

²² *Ivi*, p. 199.

²³ In merito si veda A. RUSCH, *Pro Patria. La réponse belge face au martyre se son patrimoine durant la première guerre mondiale*, in *Les Mus(é)es blessées, Le Muse ferite 1914-1918 ... cit.*, a cura di COSTA-PIZZO, pp. 51-65.

²⁴ *Die Deutsche Kunst und die Denkmalpflege, - ein Bekenntnis von Paul Clemen*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1933.

²⁵ FOUNDOKIDIS, *L'Office International des Musées et la protection ... cit.*, p. 197.

²⁶ *L'Office International des Musées et la Protection des Monuments et Oeuvres d'Art en Espagne*, in «Mouseion Supplément mensuel», settembre-ottobre 1936, pp. 1-2.

²⁷ *Ivi*, p. 1.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Le monuments et oeuvres d'art de Catalogne pendant les troubles civils*, in «Mouseion. Supplément mensuel», novembre 1936, pp. 1-6.

³⁰ Analoghe provvidenze venivano prese per gli altri centri catalani, con la supervisione di un delegato del commissariato centrale, che andava a prendere il posto delle precedenti Juntas de Museus.

³¹ Gli oggetti di culto, sottoposti al esame del direttore generale dei musei, erano stati divisi in tre categorie: quelli di interesse museografico, da depositare al museo; quelli privi di interesse museografico ma di materiale prezioso, da depositare presso l'Economato per essere utilizzati a scopo monetario e quelli senza interesse, che avrebbero dovuto essere distrutti.

³² J. RENAU, *L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile*, in «Mouseion», XXXIX-XL, nn. 3-4 (1937), pp. 7-66.

³³ *Ibidem*, p. 7.

³⁴ Istituita il 5 aprile 1937, era guidata dal pittore Timoteo Pérez Rubio.

³⁵ A. COLORADO CASTELLARY, *La premessa spagnola: evacuazione, intervento internazionale e sal-*

vataggio del patrimonio artistico spagnolo durante la guerra civile, in *Musei e monumenti in guerra ... cit.*, a cura di CALVANO-FORTI, pp. 27-55. Si veda inoltre R. SAAVEDRA ARIAS, *La sorte del patrimonio artistico spagnolo durante la Guerra Civile (1936-1939): ideologia, politica e trascendenza del problema*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», III, n. 7 (2011), pp. 1-15.

³⁶ Alla difesa specifica del Prado lo stesso numero della rivista dedicava un articolo a cura del direttore del museo. Cfr. *J. F. Sanchez Canton, Les premières mesures de défense du Prado au cours de la guerre civile en Espagne*, in «Mouseion», XXXIX-XL, nn. 3-4 (1937), pp. 67-73.

³⁷ Le altre opere, ritenute di minore interesse o impossibili da trasferire, erano state invece messe in sicurezza nei musei stessi, Prado e Museo archeologico, e nella chiesa di S. Francesco il Grande.

³⁸ Gli edifici, una volta scelti, erano stati poi adattati con disposizioni apposite ai rischi dei bombardamenti aerei, degli incendi e degli spostamenti d'aria, attraverso il rafforzamento delle volte con l'uso di cemento armato, la disposizione di controporte blindate, la circolazione costante d'aria attraverso tubi di amianto, il controllo della temperatura e dell'umidità, progettate da José Lino Vaamonde. Per una estesa analisi delle disposizioni messe in atto di veda RENAU, *L'organisation de la défense du patrimoine ... cit.*, pp. 32- 54. Lo stesso numero della rivista pubblicava, inoltre, il testo di un rapporto richiesto specificamente dall'OIM al direttore del Kunsthistorisches Museum di Vienna, Alfred Stix, sulla difesa dei musei in caso di attacchi aerei. Sulla base dei diversi tipi di bombe: pesanti, leggere, incendiarie o asfissianti, Stix analizzava i possibili effetti e rimedi da applicare. Le bombe pesanti essendo difficilmente trasportabili e molto costose, avrebbero potuto colpire i musei solo qualora si fossero trovati in prossimità di obiettivi militari di importanza eccezionale, mentre quelle più temibili per le opere d'arte risultavano quelle incendiarie. I musei avrebbero dovuto essere dunque equipaggiati con strutture ignifughe, sacchi di sabbia, porte ricoperte di amianto, rapporti con la più vicina stazione di pompieri. Ma naturalmente la misura più efficace rimaneva il ricovero delle opere nei depositi, debitamente attrezzati, dove portare le opere a partire dalle sale più a rischio, quelle sottotetto, con illuminazione zenitale. Cfr.

A. Stix, *La défense des musées en cas d'attaques aériennes*, in «Mouseion», XXXIX-XL, nn. 3-4 (1937), pp. 77-80.

³⁹ Arrivato al ponte di Jarama, a causa della dimensione considerevole delle casse, che avevano la parte superiore dell'armatura in metallo, il convoglio aveva dovuto fermarsi e le opere, attraverso l'uso di cilindri, erano state fatte scorrere lungo il ponte e in seguito rimontate sul camion. L'operazione era durata circa quattro ore, nell'oscurità e al freddo.

⁴⁰ RENAU, *L'organisation de la défense du patrimoine ... cit.*, p. 57.

⁴¹ F. KENYON, *La protection du patrimoine artistique en Espagne*, in «Mouseion», XXXVII-XXXVIII, nn. 1-2 (1937), pp. 183-192. Sir Kenyon, insieme al conservatore della Wallace Collection, James Mann, era stato invitato per smentire le accuse franchiste relative alla cosiddetta "barbarie rossa". Per nove giorni i due esperti avevano viaggiato tra Valencia, Madrid e Barcellona, avevano visitato musei e depositi, chiese e edifici monumentali e avevano sperimentato le misure intraprese. Anche se il rapporto è, in alcuni casi, meno ottimistico di quanto emergeva dagli analoghi articoli spagnoli, ne deriva che, al di là dei primi giorni che inevitabilmente avevano portato a distruzioni, la situazione poteva dirsi sotto controllo.

⁴² *La protection du Patrimoine artistique espagnol au cours de la Guerre Civile*, «Mouseion. Supplément mensuel» 1938, gennaio, pp. 1-3.

⁴³ *Pour la protection du patrimoine artistique espagnol*, «Mouseion. Supplément mensuel» 1939, febbraio, p. 1.

⁴⁴ Cfr. COLORADO CASTELLARY, *La premessa spagnola ... cit.*

⁴⁵ *La sauvegarde du patrimoine artistique espagnol*, «Mouseion. Supplément mensuel» 1939, aprile, p. 6. Le trattative furono legalizzate dalla firma dell'accordo di Figueras.

⁴⁶ *La sauvegarde du patrimoine artistique espagnol*, «Mouseion. Supplément mensuel» 1939, giugno, pp. 6-7.

⁴⁷ *L'exposition du Prado à Genève*, «Mouseion. Supplément mensuel» 1939, giugno, pp. 7-8.

⁴⁸ Cfr. STIX, *La défense des musées en cas d'attaques aériennes ... cit.*

⁴⁹ Cfr. CAPITAINE MARUELLE, *La protection du bois contre l'incendie*, in «Mouseion», XLIII-XLIV, nn. 3-4 (1938), pp. 205-214. Nel gennaio del 1939 sarà pubblicato anche un breve

articolo su *La protection des monuments d'art contre les raids aériens*, «Mouseion. Supplément Mensuel» 1939, gennaio, pp. 1-2.

⁵⁰ E. FOUNDOKIDIS, *La Coopération intellectuelle dans le domaine des arts, de l'archéologie et de l'ethnologie au cours de l'année 1938. Rapport de l'Office International des Musées*, in «Mouseion», XLIII-XLIV, nn. 3-4 (1938), pp. 285-309, p. 286.

⁵¹ *Ivi*, p. 287.

⁵² *Ivi*, p. 288.

⁵³ *Ivi*, p. 291.

⁵⁴ «Mouseion», XLVII-LXVIII, nn. 3-4 (1939).

⁵⁵ E. FOUNDOKIDIS, *Introduction*, in «Mouseion», XLVII-LXVIII, nn. 3-4 (1939), pp. 9-22; p. 9.

⁵⁶ Cfr. P. DRAGONI, *Accessibile à tous: la rivista «Mouseion» per la promozione del ruolo sociale dei musei negli anni '30 del Novecento*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», n. 11(2015), pp. 149-221.

⁵⁷ FOUNDOKIDIS, *Introduction ... cit.*, pp. 9-10.

⁵⁸ *Ivi*, p. 10.

⁵⁹ *Ivi*, p. 11.

⁶⁰ Oltre ad esposizioni e cicli di conferenze, si suggeriva anche la pubblicazione di bollettini illustrati e di cronache da fare apparire sulla stampa quotidiana e settimanale.

⁶¹ FOUNDOKIDIS, *Introduction ... cit.*, p. 17.

⁶² *Ivi*, p. 22.

⁶³ *Première partie. Méthodes techniques de protection*, in «Mouseion», XLVIII-XLVIII, nn. 3-4 (1939), p. 27.

⁶⁴ Per i trasporti, ad esempio, erano consigliati chiatte fluviali, preferibili ove possibile per via dell'assenza di vibrazioni e scossoni, treni con velocità inferiore a 20km/h o camion e autovetture con velocità mai superiore ai 15km/h.

⁶⁵ Altri consigli presenti nella rivista riguardavano l'allestimento delle sale di rifugio, all'occorrenza costruibili anche all'esterno dell'edificio osservando apposite tecniche costruttive, di camuffamento, e le regole per il loro migliore condizionamento e ricambio dell'aria; inoltre veniva disquisito sulla difesa dei monumenti anche dai rischi causati dagli edifici adiacenti (crolli, trasmissione delle fiamme, ecc.), consigliando per gli elementi più ridotti la protezione – già sperimentata nella prima guerra mondiale – di tetti in lamiera fortemente inclinati o tramite il loro inglobamento in contrafforti e strut-

ture in cemento o mattoni. Per i tetti e le superfici più ampie non c'era protezione efficace: qualche centimetro di sabbia li avrebbero salvati dalla penetrazione delle bombe incendiarie, ma non c'era modo di fermare le bombe dirompenti, che quindi sarebbero penetrate per un piano o anche più esplodendo nelle stanze interne. Per le aperture si consigliava la loro chiusura con mattoni o sacchi di sabbia o l'utilizzo delle soluzioni trovate nel corso della guerra civile spagnola e precedentemente menzionate.

⁶⁶ QUATREMÈRE DE QUINCY, *Lettres à Miranda sur le préjudice qu'occasionneraient aux arts et à la science le déplacement des monuments de l'art de l'Italie, le démembrement de ses écoles et la spoliation de ses collections, galleries, musées, etc.*, Paris, 1796. Nella trattazione storica si cita anche «la résistance de certaines municipalités, de celle de Pérouse notamment, à l'enlèvement de leurs oeuvres d'art», *Deuxième partie. Protection internationale. Les monuments historique et les œuvres d'art en temps de guerre et dans les traités de paix*, «Mouseion», XLVIII-XLVIII, nn. 3-4 (1939), p. 132.

⁶⁷ Con particolare riferimento ai trattati di Versailles e di Saint-Germain-en-Laye del 1919.

⁶⁸ *Rapport préliminaire présenté au comité de direction de l'Office International des Musées le 12 octobre 1936, par le professeur Charles de Visscher*, in «Mouseion», XLVIII-XLVIII, nn. 3-4 (1939), pp. 167-175.

⁶⁹ Argentina, Belgio, Bolivia, Brasile, Cina, Danimarca, Estonia, Finlandia, Francia, Haiti, Iran, Irlanda, Lettonia, Lituania, Lussemburgo, Messico, Monaco, Norvegia, Panama, Paraguay, Perù, Polonia, Romania, Svezia, Uruguay, Jugoslavia.

⁷⁰ *Commentaire du projet*, in «Mouseion» XLVIII-XLVIII, nn. 3-4 (1939), pp. 204-205.

⁷¹ Dal 1941 al 1944 la rivista non sarà pubblicata. Le attività, come quelle dell'IICI, riprenderanno solo con la liberazione di Parigi. Ma, alla fine del 1946, ne cesserà la redazione. l'OIM cederà il posto al nascente ICOM, di cui il nuovo organo di stampa sarà costituito da «Museum». Sulle vicende della rivista si veda A.M. Ducci, «Mouseion», una rivista al servizio del patrimonio artistico europeo (1927-1946) in «Annali di critica d'arte», n. 1 (2005), pp. 287-314.

⁷² *Les mesures de précaution prises dans les divers pays pour protéger les monuments et oeuvres d'art au cours de la guerre actuelle*, in «Mouseion», XLIX-L, nn. 1-2 (1940), pp. 9-27.

⁷³ *Ivi*, p. 9.

⁷⁴ Qui erano stati evacuati i musei delle città di frontiera, quelli delle città situate lungo i più importanti nodi ferroviari come Strasburgo, Lille, Lione, Marsiglia, nonché le collezioni più importanti come quella del Louvre. Per Parigi si veda il recente C. GRANGER, *Le collezioni dei musei parigini durante la Seconda guerra mondiale*, in *Musei e monumenti in guerra ... cit.*, a cura di CALVANO-FORTI, pp. 59-78.

⁷⁵ In Germania le collezioni più importanti, come quelle dei Musei di Stato erano state trasferite in parte fuori, in parte erano rimaste nelle città. Per il caso del Pergamon si veda P.WINTER, «Abbiamo costruito dune artificiali». *La protezione dei monumenti archeologici all'interno del Pergamon Museum di Berlino durante e dopo la Seconda guerra mondiale*, in *Musei e monumenti in guerra ... cit.*, a cura di CALVANO-FORTI, pp. 101-120.

⁷⁶ Già nel dicembre del 1939 un articolo era stato dedicato a *Les Musées britanniques et la guerre*, «Mouseion. Supplément mensuel» 1939, dicembre, pp. 15-16. Per un approfondimento sulla National Gallery si veda S. BOSMAN, *Un museo sotto una montagna: la dimora della National Gallery in tempo di guerra*, in *Musei e monumenti in guerra ... cit.*, a cura di CALVANO-FORTI, pp. 79-100.

⁷⁷ Al Belgio, nel novembre 1939, era già stato dedicato un articolo. Cfr. *Les mesures prises en Belgique pour protéger les Musées contre le danger de guerre*, «Mouseion. Supplément Mensuel» 1939, novembre, pp. 1-3.

⁷⁸ *Ivi*, p. 10.

⁷⁹ Cfr. DRAGONI, *Accessible à tous ... cit.*, pp. 149-221

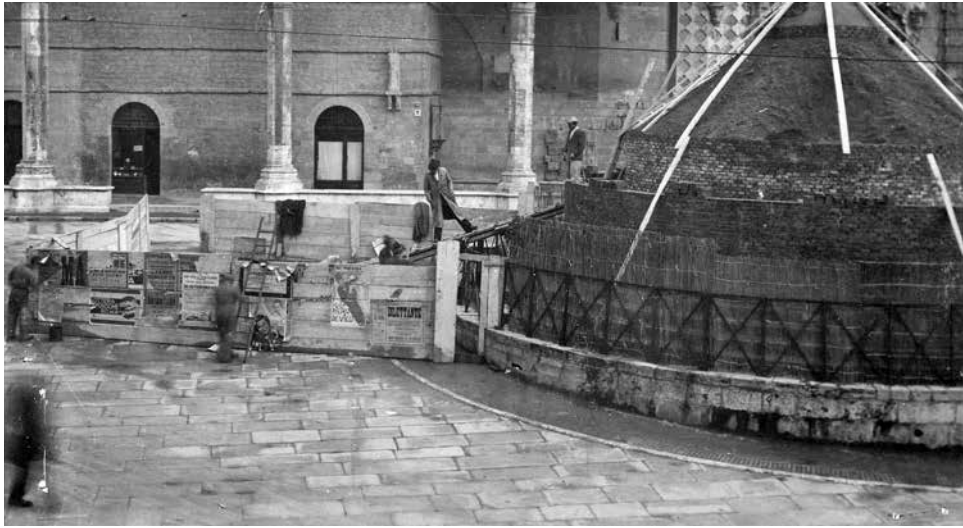
⁸⁰ Alle attività dei musei vengono dedicati anche altri articoli apparsi nel supplemento mensile di gennaio, febbraio e giugno 1940. Cfr. *L'activité artistique pendant la guerre*, «Mouseion. Supplément Mensuel» 1940, gennaio, pp. 1-4. Lo stesso numero ospita anche un altro articolo, alle pagine 4-5, sulla protezione dei monumenti durante la guerra; *L'activité muséographique pendant la guerre*, «Mouseion. Supplément Mensuel» 1940, pp. 1-6; *Les musées britanniques et leur adaptation aux circonstances de la guerre*, «Mouseion. Supplément Mensuel» 1940, maggio-giugno, pp. 25-26.

⁸¹ *Les Musées et les peuples*, «Mouseion. Supplément Mensuel» 1940, febbraio, pp. 8-9.

⁸² *Ivi*, p. 9.



1. G. De Bacci Venuti, Ritratto di Achille Bertini Calosso, 1933, Roma, Galleria Borghese.
Per gentile concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo-Galleria Borghese.



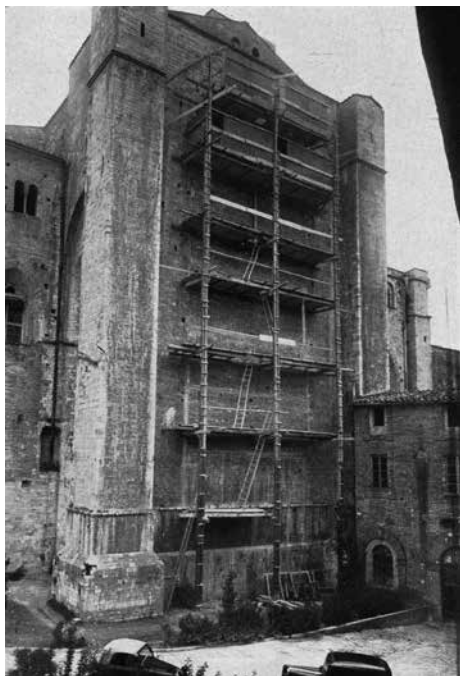
2. Perugia, blindamento della Fontana Maggiore, fototeca Soprintendenza alle Belle Arti dell'Umbria.



3. Perugia, blindamento della Fontana Maggiore, fototeca Soprintendenza alle Belle Arti dell'Umbria, pubblicata in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier, p. 265



4. Perugia, blindamento della facciata di S. Bernardino, pubblicata in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier, p. 266

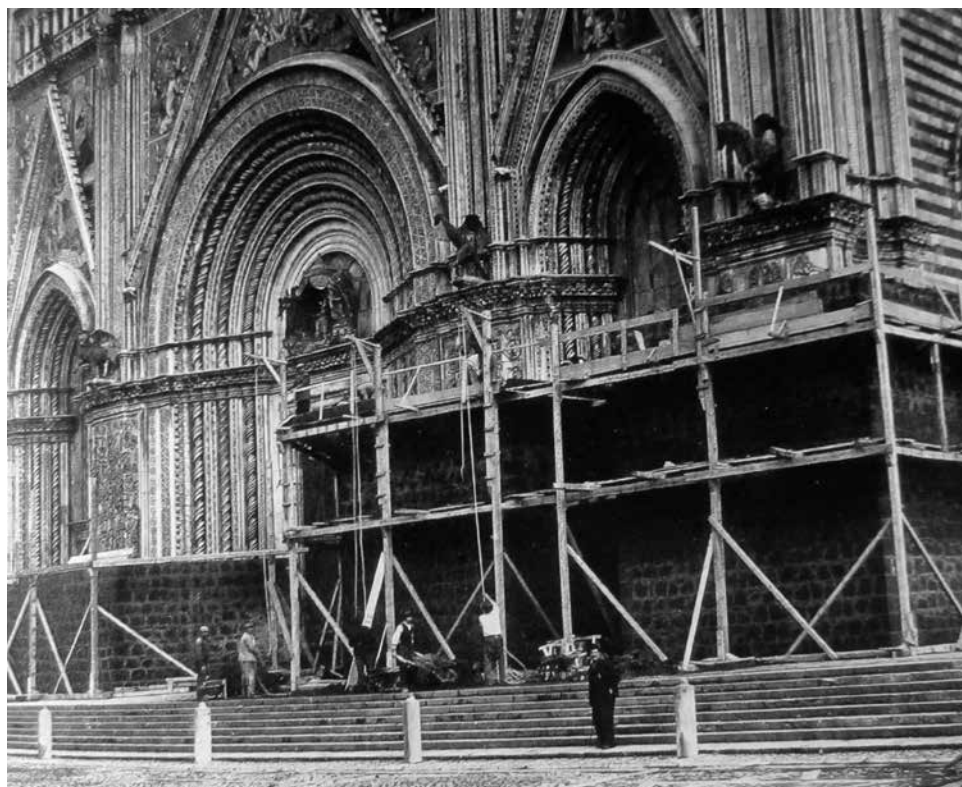


In alto a sinistra:

5. Perugia, blindamento della vetrata di S. Domenico, pubblicata in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier, p. 266

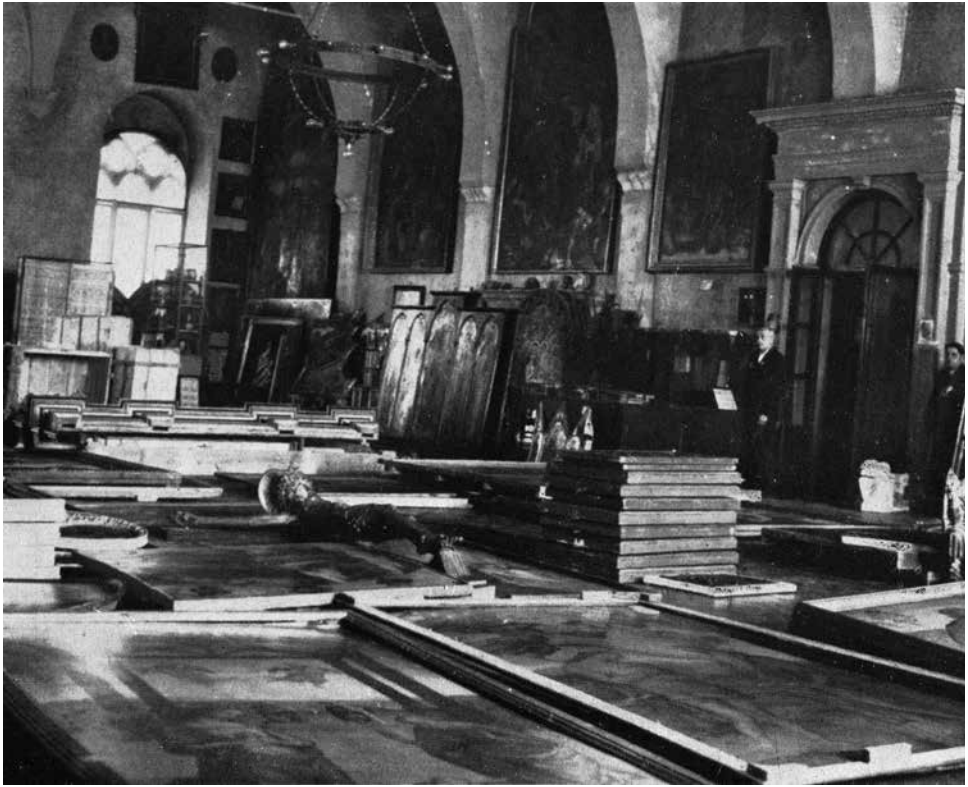
In alto a destra e a sinistra:

6-7. Assisi, basilica di San Francesco, blindamento del rosone della basilica superiore e del portale della basilica inferiore, pubblicata in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier, p. 268



In alto:
8. Orvieto, blindaggio della parte basamentale della
facciata del Duomo

A sinistra:
9. Orvieto, Duomo, operai al lavoro



10. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, lavori di smontaggio delle opere, pubblicata in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier, p. 267



11.-12. Perugia, Galleria Nazionale dell'Umbria, opere preparate per il trasporto, fototeca Soprintendenza alle Belle Arti dell'Umbria, fondo Cirenei





Sopra e a pagina precedente:
13-15. Trasporto delle opere presso il rifugio di Montalabate, fototeca Soprintendenza alle Belle Arti dell'Umbria, fondo Cirenei



16. Trasporto delle opere presso il rifugio di Montalabate, pubblicata in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier, p. 267



17. Foligno, Palazzo Trinci dopo i bombardamenti, ASSU



18. Foligno, Chiesa della Madonna del Pianto dopo i bombardamenti, ASSU

In preparazione alla guerra. La politica italiana

Carmen Vitale

Gli accordi internazionali per la tutela del patrimonio culturale tra a prima e la seconda guerra mondiale

Il 19 settembre 1914 il bombardamento alla cattedrale di Reims riportava prepotentemente all'attenzione delle istituzioni e degli studiosi la questione della tutela dei monumenti dai danni subiti durante le guerre ¹. Anche in Italia città ricche di monumenti storico-artistici come Venezia e Ravenna subirono ingenti danni.

L'esperienza della prima guerra mondiale aveva mostrato drammaticamente come il patrimonio culturale nazionale fosse diventato «con premeditazione iniquo bersaglio» ² di attacchi militari. Se il rispetto e la considerazione degni del suo valore non erano in grado di tenerlo indenne dal conflitto, il sistema di tutela previsto dall'ordinamento giuridico mostrava chiari segni di fragilità ed inadeguatezza.

In effetti, il ricorso ai bombardamenti aerei durante la prima guerra mondiale aveva definitivamente abolito la distinzione tra località difese (attaccabili) e località indifese e dunque da risparmiare, che aveva invece caratterizzato i conflitti dell'800.

Erano le prime manifestazioni della “guerra totale”, che colpiva allo stesso tempo e allo stesso modo la popolazione civile e le forze armate e che con il secondo conflitto avrebbe assunto dimensioni ancor più catastrofiche.

Per queste ragioni, nel periodo intercorso tra le due guerre furono numerose le iniziative di enti internazionali e associazioni private per la predisposizione di testi normativi internazionali che garantissero una più efficace protezione del patrimonio culturale. Tra essi in particolare il progetto della Società olandese di archeologia del 1918 ³, il Patto di Washington del 15 aprile 1935 per la Protezione delle Istituzioni artistiche e scientifiche (Patto *Roerich*) e il progetto di convenzione per la protezione dei monumenti e delle opere d'arte nel corso di conflitti armati dell'*Office International des Musées* del 1938, che influenzerà profondamente la Convenzione dell'Aia del 1954 (su cui si veda *infra*). All'OIM si deve infatti il concetto per cui la tutela del patrimonio culturale dai danni della guerra andava preparata in tempo di pace.

In particolare, la Società olandese di archeologia predispose un rapporto (vedi *amplius supra*) nel quale si suggeriva la creazione di un Ufficio internazionale, che avrebbe avuto il compito di stilare un inventario dei beni oggetto di rispetto e nel quale si affermò il principio dell'inviolabilità di interi centri urbani particolarmente ricchi di opere d'arte.

Il rapporto elaborato non ebbe seguito anche perché, terminato il conflitto, il tema tornava drammaticamente a perdere di interesse.

L'esigenza di proteggere il patrimonio culturale si acuiva infatti ciclicamente in corrispondenza dell'esplosione dei conflitti per poi attenuarsi gradualmente e inesorabilmente in tempo di pace, con l'evidente che i tentativi e gli strumenti concreti di tutela messi in campo nell'imminenza del conflitto si rivelavano nella stragrande maggioranza delle ipotesi improvvisati e perciò inadeguati.

Ad ogni modo, gli atti emanati nell'arco temporale intercorso tra le due guerre, non ebbero efficacia vincolante per gli stati, perché privi di ratifica, ma rimangono interessante testimonianza dell'approccio con cui il tema veniva affrontato e delle soluzioni di volta in volta proposte.

Degli anni 1922-1923 sono le Regole sulla guerra aerea ⁴, che per la prima volta (art. 26) isolavano nel contesto dei beni da tutelare i monumenti di grande valore storico, prevedendo tra le altre cose: a) la facoltà per gli stati di stabilire aree di protezione attorno ai monumenti; b) la notifica dei monumenti da proteggere; c) la necessità di contrassegnare le aree con segnali visibili dagli aerei.

L'unico esempio di accordo stipulato tra le due guerre e con efficacia vincolante, sebbene geograficamente limitata ad alcuni stati del continente americano, fu il Patto *Roerich* (dal presidente del *Roerich Museum* di N.Y.) sulla protezione delle istituzioni culturali, dei loro addetti e dei monumenti storici, che ne affermava la totale neutralità. In Europa negli stessi anni erano chiari i segnali dell'approssimarsi del secondo conflitto mondiale (guerra italo-etioptica; guerra di Spagna) con la conseguenza che l'*Office International des Musées* su sollecitazione della Società delle Nazioni elaborò un progetto di convenzione ⁵.

A differenza dei precedenti tentativi, il progetto di convenzione della Società delle Nazioni cercava di perseguire l'obiettivo della protezione del patrimonio culturale, affermando l'idea dell'inutilità della sua distruzione sul piano dell'interesse militare.

L'arte e la guerra nel pensiero di Giuseppe Bottai

L'approccio italiano rispetto al tema della tutela del patrimonio culturale dai danni delle guerre negli anni immediatamente precedenti il secondo conflitto mondiale può chiaramente ricostruirsi dalle riflessioni dell'allora Ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai.

Va peraltro sottolineata l'unicità della personalità di Bottai, sul quale dagli anni '70 del secolo scorso gli storici si sono dedicati sempre più di frequente ⁶, evidenziandone le contraddizioni e le specificità di uomo di regime del quale rimase sempre profondo sostenitore ⁷ e che tuttavia cercò in qualche misura di liberalizzare, senza farne un regime liberale ⁸, immaginando una modernizzazione e profonda riorganizzazione dello Stato. Con non poche remore Bottai guardava all'ingresso dell'Italia in guerra.

Tutto del Duce, passato, carattere, temperamento, tutto lo porta a repugnare la neutralità; e il vivo senso dell'onore lo porta a repugnare da un abbandono dell'alleato, da un

tradimento tipo Italia '14... ma egli pure vede, egli sa, egli sente che il popolo non può essere portato a fare questa guerra in queste condizioni per un alleato che non è stato ai patti... La mia di coscienza mi detta che bisogna sganciarsi dalla Germania”⁹.

Ma il 10 giugno 1940 Mussolini riuniva il popolo a Roma a Piazza Venezia per l'adunata di guerra; una guerra disastrosa per l'epilogo e per i danni nel frattempo causati anche al patrimonio culturale che nonostante l'impegno di alcuni non fu possibile evitare. Probabilmente, la predisposizione strumenti in grado di salvaguardare efficacemente le opere d'arte con la previsione di mezzi adeguati (anche dal punto di vista economico) e più in generale la tutela del patrimonio culturale nazionale non rientrava esattamente tra le priorità di Mussolini (se non in quanto funzionale all'affermazione del Regime), il che peraltro rappresenta in qualche modo una costante dei governi italiani del passato e del presente (vedi *infra*).

Emblematiche in questo senso alcune righe dei diari di Bottai, nelle quali si accenna al rapporto tra Mussolini e l'arte,

Si parla di rapina d'opere d'arte che i tedeschi, e nominativamente Goering e Hitler van facendo in Italia, compiacente Mussolini, il quale s'è dichiarato disposto a ceder loro «qualche centinaio di chilometri quadrati di pittura, pur d'aver della nafta»¹⁰.

Fu il più grande furto della storia messo a segno in Europa con la confisca di oltre cinque milioni di opere d'arte nei paesi occupati¹¹. A seguito di quegli eventi veniva firmata la Dichiarazione di Londra del 1943 da parte delle potenze alleate, che vietava il saccheggio e dichiarava interdetta e suscettibile di essere perseguita ogni rapina di opere d'arte e di scienza. Secondo la Dichiarazione, le potenze firmatarie non avrebbero riconosciuto la validità di spoliazioni commesse dai loro avversari. Ma soprattutto la Dichiarazione qualificava come spoliazione anche operazioni che potessero aver assunto formalmente veste legale (come le vendite)¹².

Ma l'attacco al patrimonio cultura nazionale venne anche e direttamente dai bombardamenti aerei alleati durante la guerra “totale”.

Lo stesso Bottai nei suoi scritti sconfessava di fatto la teoria della guerra “umanizzata”.

Qui appunto, il carattere, palese fin da principio, di questa guerra: ch'è guerra di religione, anche quando la posta è un oleodotto; guerra d'economie, anche quando accentua contrasti di sentimento; guerra di tradizioni e di culture, anche quando esaspera opposizioni di razze. Guerra totale, insomma: crisi totale della coscienza mondiale”¹³.

Sottolineava, infatti, il Bottai come un paese in guerra dovesse portare con sé il proprio presente, il proprio futuro ed il proprio passato.

Lo Stato che, accingendosi a entrare in guerra, chieda una garanzia (che equivarrebbe a un'ipoteca) internazionale su di una parte del proprio patrimonio ideale dimostrerebbe di non intendere il valore di quel patrimonio ideale in rapporto alla propria funzione storica e rinnegherebbe implicitamente il proprio principio unitario”¹⁴.

Nazionalista e profondo sostenitore dell'unità e del valore della Patria, Bottai riteneva il patrimonio culturale uno dei pilastri dell'orgoglio nazionale. Con queste premesse non era immaginabile, come invece pure era stato suggerito ¹⁵, di sottrarre (anche solo) una parte del patrimonio culturale alla guerra, trasportando le collezioni mobili in paesi neutrali.

Sul piano pratico un simile trasferimento si sarebbe rivelato eccessivamente oneroso, oltre che probabilmente poco efficace sul piano della sicurezza per i beni stessi. Bottai riteneva infatti altrettanto sicuro e meno oneroso il trasferimento di opere in luoghi ritenuti sicuri della Nazione, lontani da grandi centri e da obiettivi militari, che, anche se individuati dal nemico, non sarebbero stati oggetto di attacco, perché inutili sul piano della strategia militare. Così almeno si credeva sarebbe accaduto prima dell'inizio delle ostilità. Ma soprattutto la "fuga" del patrimonio culturale dall'Italia in guerra

non potrebbe che determinare una deplorable depressione morale nelle masse che si accingono alla lotta o alla resistenza e suonerebbe come un presagio di sconfitta proprio quando il popolo ha bisogno di moltiplicare la propria fede ¹⁶.

Si poteva e si doveva dunque tutelare il patrimonio culturale, ma in patria, al pari delle famiglie, delle case e della terra.

La responsabilità dell'Italia fascista rispetto alla tutela del patrimonio culturale non poteva in alcun modo essere deferita ad altri.

Se dunque si immaginava di dover circoscrivere ai confini nazionali la materiale messa in sicurezza delle opere d'arte, non poteva tuttavia trascurarsi come il carattere mondiale del conflitto imponesse inevitabilmente forme di cooperazione da parte degli Stati per l'obiettivo comune della salvaguardia del patrimonio culturale dai danni della guerra.

Ma in ogni caso la ricerca di soluzioni condivise sul piano internazionale avrebbe dovuto muovere dalla premessa che la tutela del patrimonio culturale «non è un valore super-nazionale, ma è al contrario strettamente connessa al significato storico, e cioè nazionale, di quelle opere» ¹⁷.

Qualunque forma di tutela internazionale del patrimonio culturale, chiosava Bottai, avrebbe dovuto dunque seguire e accompagnare quella sul territorio nazionale senza in alcun modo potersi sovrapporre ad essa.

Il piano culturale di Bottai

Proprio negli anni immediatamente precedenti il secondo conflitto mondiale la disciplina dei beni culturali fu oggetto di un importante progetto di riforma che riguardò sia il profilo sostanziale che quello organizzativo, risultato del lavoro incessante di Bottai e del giurista Santi Romano che tradusse in dettato normativo le sue proposte ¹⁸.

Prima di allora il servizio di tutela del patrimonio storico artistico era stato significativamente riformato nei primi del '900 ¹⁹ con la l. n. 364 del 20 giugno 1909 ²⁰ (legge

Rosadi) che aveva interessato l'organizzazione centrale con la Direzione generale per le Antichità e le Belle arti e quella periferica con la definizione delle competenze delle diverse sovrintendenze, ridefinendo la nozione stessa di oggetto di tutela.

A tale ultimo proposito, all'art. 1 la legge n. 364/1909 assoggettava a tutela «le cose mobili (ivi compresi codici, manoscritti, incunaboli, stampe e incisioni rare e di pregio) e immobili aventi valore storico, archeologico, paleontologico o artistico, ad eccezione – proseguiva il comma 2 – di edifici ed opere la cui esecuzione non risalga ad oltre cinquanta anni». Per i beni di cui all'art. 1, l'art. 8 vietava l'esportazione «che costituisca un danno per la storia, l'archeologia o l'arte».

Come si anticipava, però, proprio nell'imminenza della guerra si arrivò all'approvazione di due testi fondamentali la l. n. 1089/1939²¹ sulla tutela delle cose di interesse storico artistico e l. n. 1497/1939 sulla tutela delle bellezze naturali, che rimarranno centrali anche nell'Italia repubblicana, a dimostrazione della modernità e validità dell'impostazione teorica di Bottai.

È chiaro, del resto, che le leggi Bottai rimangono in vigore anche oltre quella che avrebbe dovuto essere la loro fisiologica vigenza²², se si considerano i profondissimi mutamenti che hanno interessato l'Italia e quindi la disciplina relativa alla tutela del patrimonio culturale dalla seconda guerra mondiale alla fine degli anni '90.

Nel 1999 vedrà infatti la luce il Testo unico delle disposizioni legislative in materia di beni culturali e ambientali (d.lgs. n.490/1999) che direttamente o indirettamente mantiene l'impianto della legge Bottai e verrà sostituito nel Codice dei beni culturali del 2004 (d. lgs. n. 42/2004)²³.

Ad ogni modo, la l. n. 1089/1939 presupponeva per la prima volta una concezione “olistica” del patrimonio culturale, inclusiva per la prima volta anche delle attività culturali e che si muoveva in una dimensione prospettiva e non più esclusivamente mnemonica e conservativa²⁴.

All'innovazione teorica e definitoria si accompagnava, poi, un complessivo disegno di riorganizzazione amministrativa, che se, da un lato, pretendeva di rafforzare l'amministrazione centrale, coerentemente con l'impostazione generale del regime, dall'altro, cercava di assecondare la specializzazione delle soprintendenze.

A questo proposito, la legge 22 maggio 1939, n. 823 (*Riordinamento delle Soprintendenze alle antichità e all'arte*)²⁵ indicava tre diversi settori di competenza: antichità, monumenti e gallerie, come peraltro era avvenuto fino al 1923. La rete delle soprintendenze si distribuiva invece sul territorio nazionale in tre classi, assumendo competenze su territori provinciali e talvolta anche interprovinciali²⁶.

Tuttavia, la riorganizzazione amministrativa di settore aveva generato non poche perplessità legate essenzialmente all'interpretazione dei criteri di individuazione delle competenze nelle ipotesi non eccezionali di sovrapposizioni tra uffici.

Per tali ragioni veniva emanata la circolare ministeriale n. 69 del 1940²⁷, che dettava criteri specifici per la soluzione delle questioni controverse.

Nell'imminenza della guerra veniva dunque realizzato un vero e proprio “piano culturale”²⁸, in grado di far interagire, ridefinizione teorica, assetto normativo e struttura

organizzativa che avrebbe dovuto rafforzare la tutela del patrimonio culturale e che tuttavia non fu in grado di proteggerlo adeguatamente dagli attacchi della guerra ²⁹. Non si tratta di un fatto nuovo ³⁰. All'affermazione della centralità del patrimonio culturale per la storia e la stessa struttura identitaria dello stato italiano fa da contraltare l'insufficienza delle risorse personali e materiali messe in campo per la sua tutela (ma anche valorizzazione).

Anche sul piano internazionale i tentativi di tutela del patrimonio culturale elaborati nell'arco temporale intercorso tra le due guerre si rivelarono insufficienti, con la conseguenza che allo scoppio della seconda guerra mondiale, la materia rimaneva disciplinata dalle Convenzioni dell'Aia del 1899 e 1907 (vedi *infra*), che peraltro già all'epoca del primo conflitto mondiale avevano mostrato tutta la loro debolezza.

L'organizzazione della guerra: strumenti e tentativi di tutela del patrimonio culturale nazionale

Come si diceva, già a seguito del primo conflitto mondiale si comprese come un'efficace tutela del patrimonio culturale dovesse essere predisposta già prima dell'inizio di un eventuale conflitto.

Appare evidente che un'opera tanto delicata e utile al patrimonio artistico e storico della Nazione deve essere fatta non sotto un pericolo imminente e nemmeno davanti ad un pericolo probabile, ma con ordine e prudenza davanti ad un pericolo solo possibile ³¹,

così si esprimeva in un progetto prospettato al Sotto Capo di Stato Maggiore, il segretario generale per gli affari civili Ugo Ojetti che nel giugno 1916 coordinava lo sgombero degli altopiani vicentini.

Le prime esperienze di piani di protezione avviate durante la Grande guerra avevano evidenziato due aspetti centrali che si sarebbero inevitabilmente e drammaticamente riproposti anche durante il secondo conflitto mondiale: l'insufficienza dei mezzi (e di personale) a disposizione e l'inadeguatezza delle misure di protezione pensate rispetto al concetto di guerra totale.

Ad ogni modo, con l'avvento del regime fascista, alla riorganizzazione dell'esercito e dell'amministrazione della difesa si accompagnò la complessiva organizzazione della Nazione in funzione della guerra, che divenne talmente centrale da essere disciplinata in un autonomo testo normativo della "mobilitazione civile".

La l. 8 giugno 1925, n. 869 mirava, in particolare, a regolamentare tutte le misure con cui i cittadini non attivamente coinvolti nel conflitto avrebbero dovuto contribuire alla difesa del paese e le attività produttive (agricole, industriali e commerciali) essere coordinate e controllate per far fronte alla guerra ³².

La legge attribuì il compito di disciplinare la mobilitazione civile alla Commissione suprema di difesa, organo interministeriale presieduto dal Capo del Governo, che ne definì le linee generali.

Il 19 febbraio 1934 la Commissione suprema di difesa invitò tutti i ministeri a predisporre un progetto di mobilitazione civile.

Ma è nel 1935 che, in occasione della campagna d'Etiopia, venne definitivamente collaudata l'organizzazione della Nazione in guerra. Si istituirono in tutte le amministrazioni uffici speciali per la mobilitazione civile, vennero distribuite le maschere antigas e vennero attivati sul territorio i Comitati provinciali di protezione antiaerea.

In questo clima l'azione di tutela del patrimonio culturale compiuta nel timore dell'approssimarsi del secondo conflitto mondiale, si compì principalmente per mezzo dei piani di protezione³³ predisposti dalle soprintendenze, che territorialmente si occuparono innanzitutto di catalogare il patrimonio culturale distinguendolo in categorie diverse, a seconda della rilevanza che un eventuale danneggiamento avrebbe comportato per il detrimento del patrimonio culturale nazionale.

La circolare 158 del 13 ottobre 1938 aveva in particolare richiesto elenchi di opere suddivise nelle tre classificazioni proposte dalla Commissione per la protezione e vigilanza delle opere e degli istituti in caso di guerra: opere di preminente interesse artistico; opere di qualche interesse artistico e opere rimanenti.

Ciò peraltro a seguito della circolare del 7 giugno con la quale si era sottolineato che le opere d'arte di eccezionale interesse erano quelle la cui distruzione o il cui danneggiamento avrebbe costituito una gravissima perdita per il patrimonio artistico nazionale.

In un secondo momento le soprintendenze si occuparono della materiale messa in sicurezza dei beni in alcuni siti preventivamente localizzati³⁴, attraverso l'ausilio dei comitati di protezione antiaerea che però non sempre poterono avvalersi dei mezzi all'uopo necessari³⁵.

Si trattò, peraltro, di un lavoro non certo improvvisato ma iniziato già alla fine degli anni '20 con una circolare poi sospesa inviata dalla Direzione generale Antichità e belle arti con cui si chiese alle soprintendenze di inviare i piani di mobilitazione e difesa del patrimonio artistico.

Già durante gli anni '30 furono numerose le circolari con cui si chiese alle soprintendenze di predisporre elenchi di opere di importanza eccezionale da salvare e di individuare i luoghi nei quali condurre tali opere.

In particolare, nel gennaio del 1931 il Ministro della Pubblica istruzione indirizzava alle soprintendenze una circolare riservata (n. 152), con la quale si invitavano le soprintendenze a preparare dei piani di sgombero delle cose mobili attraverso una loro collocazione in edifici distanti da quelli non abituali e non appariscenti ed una individuazione degli immobili da proteggere con riferimento esclusivo ai casi più gravi in considerazione dei costi e dell'incertezza dei risultati dei sistemi di protezione.

Purtroppo, per lungo tempo la circolare rimase inattuata e non produsse alcuna conseguenza per gli istituti.

Nel 1932 il Ministro della guerra aveva inviato alle Prefetture dodici fascicoli con le istruzioni per la Protezione antiaerea e la X riguardava la protezione del patrimonio artistico. Ancora in quegli anni si riteneva che le opere d'arte non sarebbero state ber-

saglio diretto degli attacchi militari e che pertanto il loro spostamento era necessario soltanto laddove ciò fosse richiesto da esigenze belliche ³⁶.

Si cercò di proteggere le città d'arte riconoscendo loro la condizione di città aperte, vale a dire "indifese" e prive di postazioni militari e quindi non attaccabili. Nonostante le iniziali rassicurazioni dello stato maggiore tedesco il tentativo naufragò ³⁷.

Il 5 marzo 1934 fu approvato il *Regolamento per la protezione antiaerea del territorio nazionale e della popolazione civile*. Fra i provvedimenti in esso contenuti, era prevista «la protezione del patrimonio artistico e scientifico nazionale e di tutto ciò che in genere sia opportuno sottrarre agli effetti delle azioni e degli aerei nemici».

Con due circolari riservatissime n. 107 del 31 dicembre 1934 n. 16 del 19 febbraio 1935 il Ministero stabiliva di trasportare le opere mobili in campagna, in un contesto presumibilmente meno esposto ad attacchi militari perché privo di rilevanza sul piano strategico.

Tra l'altro, l'idea dello spostamento delle opere da proteggere era frutto di una scelta opposta a quella compiuta in precedenza. Durante il primo conflitto mondiale si era infatti optato per lo spostamento delle opere in luoghi più sicuri, anche se l'azione delle sovrintendenze si scontrò con la resistenza delle autorità locali e del clero, che ritenevano che il Governo avrebbe approfittato dell'occasione per collocare definitivamente le opere nei musei statali.

Per tali ragioni, il Sindaco di Venezia informava il Ministero della Pubblica Istruzione di aver chiesto alla Soprintendenza l'elenco delle opere asportate con la dichiarazione del Governo che sarebbero state ricollocate nelle loro sedi originarie al termine del conflitto ³⁸.

Sotto diversa prospettiva, lo spostamento delle opere dai luoghi di appartenenza ingenerava allarme e timore di un esito negativo del conflitto nella popolazione, tanto da minarne la capacità di resistenza e di partecipazione attiva.

Che ci fosse un profondo legame tra il patrimonio culturale e l'approccio psicologico degli italiani alla guerra, fu peraltro la ragione che spinse gli alleati ad utilizzare la tecnica dei bombardamenti a tappeto delle città, sul presupposto (quasi sempre inesistente) della necessità militare, con l'obiettivo di spezzare l'anello debole dell'Asse e costringere l'Italia ad un rapido abbandono del conflitto ³⁹.

Tra la fine del 1934 e nel 1935 un funzionario della Direzione generale Belle arti Giuseppe de Tomasso venne inviato nelle sovrintendenze per relazionare sulla loro effettiva capacità di portare avanti l'opera di salvataggio da parte delle opere d'arte. L'esito dell'ispezione fu negativo. Alle Sovrintendenze venne distribuito un questionario relativo a modalità, e tempi dell'operazione di messa in sicurezza delle opere e alla domanda entro quanto tempo si sarebbe riusciti a mettere in salvo le opere in caso di guerra, la risposta era che nessun ufficio osservato sarebbe stato in grado di provvedere tempestivamente ⁴⁰.

La lunga preparazione all'entrata in guerra evidenziò però soprattutto una concezione arcaica del conflitto e una non piena consapevolezza dei drammi che ne sarebbero derivati, specie per la rapida e assai significativa evoluzione che aveva riguardato ar-

mamenti e strategie militari e che avrebbe mostrato anche l'insufficienza delle misure di tutela del patrimonio culturale.

I bombardamenti aerei c.d. *area bombing* sulle città italiane del 22 ottobre e gli esiti infausti che ne derivarono, evidenziarono, da un lato, l'insufficienza dei mezzi a disposizione delle soprintendenze per far fronte all'operazione di messa in sicurezza delle opere; dall'altro, come la predisposizione dei piani di sicurezza muovesse da un presupposto che poi si sarebbe rivelato errato e secondo cui il nemico non avrebbe mai colpito stabili lontani dal centro urbano e privi di interesse militare ⁴¹.

Il 1 settembre 1939 Roosevelt rivolse un appello a Regno Unito, Francia, Germania e Polonia per risparmiare dai bombardamenti aerei le popolazioni civili e i centri non fortificati. Tutti gli stati dichiararono la propria volontà di limitarsi a colpire obiettivi militari e sia Francia che Regno Unito si espressero nel senso di preservare per quanto possibile le opere d'arte ⁴².

La storia sarebbe stata però diversa. Alla vigilia della campagna d'Italia Eisenhower dichiarò:

Stiamo per invadere un Paese ricco di storia, cultura ed arte come pochissimi altri. Ma se la distruzione di un bellissimo monumento può significare la salvezza per un solo G.I (soldato semplice americano), ebbene si distrugga quel bellissimo monumento ⁴³.

In ogni caso, ammirevole fu in quegli anni l'opera di eroi silenziosi, soprintendenti e funzionari del Ministero dell'Educazione nazionale, che operarono per salvare opere d'arte e far sì che non fossero sottratte al patrimonio culturale italiano (vedi *infra*) ⁴⁴. Su un piano normativo veniva intanto emanato il Regio decreto 8 luglio 1938-XVI, n. 1415 ⁴⁵. *Approvazione dei testi della legge di guerra e di neutralità*, che all'art. 44 (*Protezione di determinati edifici e di monumenti: segni distintivi*) disponeva che

durante il bombardamento deve essere presa ogni misura per evitare, in quanto è possibile, danni agli edifici consacrati ai culti, alle arti, alle scienze e alla beneficenza, nonché ai monumenti storici, agli ospedali civili e ad altri centri di raccolta di malati e di feriti. Gli edifici, i monumenti e i luoghi predetti devono essere muniti di segni distintivi facilmente visibili a grande distanza e a quota elevata. Con decreto del Duce, sono determinati i segni, che devono essere adoperati nel territorio dello Stato e in quello occupato dalle sue forze armate. I segni distintivi devono essere comunicati preventivamente al nemico.

Non può non cogliersi però una frizione tra la disposizione ora citata e quella di cui all'art. 42, a norma del quale «il bombardamento che abbia il solo scopo di danneggiare la popolazione civile o di distruggere o danneggiare i beni non aventi interesse militare è in ogni caso proibito». L'art. 42 postula la totale e generale illiceità di bombardamenti, che abbiano ad oggetto beni non aventi interessi militari; l'art. 44 invece in qualche modo mitiga la portata di tale affermazione di principio, laddove prevede che durante il bombardamento deve essere presa ogni misura per evitare, *in quanto è possibile*, danni agli edifici consacrati ai culti, alle arti, alle scienze ecc.

Nei mesi immediatamente precedenti l'ingresso dell'Italia in guerra, si riteneva, insomma, che fossero state prese «tutte le misure umanamente possibili per impedire che le bombe nemiche abbiano a mietere vittime innocenti tra i documenti storici della civiltà artistica italiana», affermava il Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Marino Lazzari. «Posso dire – continuava il Lazzari – che poche ore dopo lo scoppio delle ostilità, il 10 giugno, la maggior parte delle nostre opere d'arte e dei nostri monumenti era già, praticamente, invulnerabile»⁴⁶.

Ma con l'effettiva entrata in guerra ed il conseguente depauperamento di uomini e risorse⁴⁷, il sistema di protezione dei beni culturali si rivelò inadeguato.

Ancora una volta, l'organizzazione della guerra⁴⁸ aveva penalizzato le esigenze di tutela del patrimonio culturale⁴⁹. E ancora una volta la gestione delle operazioni di preparazione aveva scontato la percezione solo relativa dell'impatto nefasto e distruttivo che il conflitto avrebbe avuto.

Note

¹ Sul tema, in generale, tra gli altri: *La tutela internazionale dei beni culturali nei conflitti armati*, a cura di P. BENVENUTI-R. SAPIENZA, Milano, 2007; *Uno scudo blu per la salvaguardia del patrimonio mondiale*, atti del 3° convegno internazionale sulla protezione dei beni culturali nei conflitti armati (Padova 19-20 marzo 1999), a cura di M. CARCIONE, Milano, 1999; *Protezione internazionale del patrimonio culturale: interessi nazionali e difesa del patrimonio comune della cultura*, atti del convegno (Roma, 8-9 maggio 1998), a cura di F. FRANCONI-A. DEL VECCHIO-P. DE CATERINI, Milano, 2000; E. NAHLIK, *La protection internationale des biens culturels en cas de conflit armé*, Académie de Droit International, *Recueil de Cours*, I, 1967, p. 65 e sgg.; G. VEDOVATO, *La protezione internazionale dei monumenti storici contro le offese aeree*, in IDEM, *Diritto internazionale bellico. Tre studi. La legislazione tedesca nei territori occupati d'Occidente, la protezione internazionale dei monumenti storici contro le offese aeree, la punizione dei crimini di guerra*, Firenze, 1946.

² C. RICCI, *L'arte e la guerra. Protezione dei monumenti: Veneto, Lombardia, Emilia, Romagna, Toscana, Marche, Lazio, Puglia, Sardegna*, in «Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione», VIII-XII, fasc. XI (1917), p. 177.

³ Cfr. «Revue générale Droit International Public», XXVI, n. ? (1919), p. 329 e sgg.

⁴ A.F. PANZERA, *La tutela internazionale dei beni culturali in tempo di guerra*, Torino, 1993, p. 26.

⁵ Cfr. «Journal officiel de la Société des Nations», n. 11 (1938), p. 937 e sgg.

⁶ Tra gli altri si veda: S. CASSESE, *Un programmatore degli anni trenta. Giuseppe Bottai*, in IDEM, *La formazione dello Stato amministrativo*, Milano, 1974; *Primato, 1940-1943. Antologia*, a cura di L. MANGONI, Bari, 1977; P. NELLO, *Mussolini e Bottai: due modi diversi di concepire l'educazione fascista della gioventù*, in «Storia contemporanea», VIII, n. 2 (1977), pp. 335-366; E. GENTILE, *Bottai e il fascismo. Osservazioni per una biografia*, in «Storia contemporanea», X, n. 3 (1979), pp. 551-570; C. BORDONI, *Fascismo e politica culturale: arte, letteratura e ideologia in "Critica fascista"*, Bologna, 1981.

⁷ «Fallimento di persone e non di sistema» scriveva nel dopoguerra in *Vent'anni e un giorno: 24 luglio 1943*, Milano, 1977 (1° ed. 1949), p. 54.

⁸ R. DE FELICE, *Mussolini il duce, Lo Stato totalitario, 1936-1940*, Torino, 1981.

⁹ G. BOTTAI, *Diario, 1935-1944*, Milano, 1989, p. 155.

¹⁰ BOTTAI, *Diario ...*, cit., p. 274.

11 Cfr. S. GIANNELLA, *Operazione salvataggio. Gli eroi sconosciuti che hanno salvato l'arte dalle guerre*, Milano, 2014.

12 Proprio riprendendo i principi espressi dalla Dichiarazione di Londra, la Corte di appello di Parigi nel caso Federico Gentili di Giuseppe / Musée du Louvre ordinò la restituzione di alcuni dipinti di proprietà agli eredi del proprietario venduti all'asta e poi depositati al Louvre, sul presupposto che leggi antiebraiche vigenti nella Francia occupata avessero in qualche modo inficiato l'asta, benché autorizzata dal Tribunale. Così M. FRIGO, *La circolazione internazionale dei beni culturali. Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, Milano, 2007, pp. 117-118.

13 G. BOTTAI, *Fronte dell'arte*, in «Le arti», III, fasc. III (1940-1941), p. 154.

14 G. BOTTAI, *La tutela delle opere d'arte in tempo di guerra*, in «Bollettino d'Arte», XXXI, fasc. X (1938), p. 429.

15 Si tratta del professore e giurista francese Albert Geouffre De La Pradelle, che invitava i governi e le istituzioni culturali europee a predisporre piani di esodo delle collezioni mobili in paesi neutrali in caso di conflitto armato.

16 BOTTAI, *La tutela delle opere d'arte ...*, cit., p. 429.

17 *Ivi*, p. 430.

18 Nel 1937 l'allora Presidente del Consiglio di Stato Santi Romano venne incaricato da Bottai di presiedere la Commissione per lo studio e la redazione del progetto di legge che sarebbe poi confluito nella l. n. 1089/1939. Sul tema, cfr., M. SERIO, *La relazione di Santi Romano a Bottai sul progetto di legge per la tutela delle cose di interesse storico e artistico*, in «Rivista trimestrale di diritto pubblico», 1 (1984), pp. 278-286.

19 Cfr. M. AINIS-M. FIORILLO, *L'ordinamento della cultura. Manuale di legislazione dei beni culturali*, II ed., Milano, Giuffrè, 2008, p. 150e sgg.

20 «Gazzetta Ufficiale», n. 150 (28 giugno 1909).

21 Sul percorso che condusse all'approvazione della legge: A. RAGUSA, *Alle origini dello Stato contemporaneo: politiche di gestione dei beni culturali e ambientali tra Ottocento e Novecento*, Milano, 2011, p. 221e sgg.

22 *Dopo Giovanni Urbani. Quale cultura per la durabilità dei patrimoni storici*, a cura di R. BOCHI-C. MINELLI-P. SEGALA, Firenze, 2014, p. 36.

23 M. CAMMELLI (a cura di), *Il Codice dei beni*

culturali e del paesaggio. Commento al d.lgs. n. 42/2004, Bologna, 2004.

24 M. CARTA, *L'armatura culturale del territorio. Il patrimonio culturale come matrice di identità e strumento di sviluppo*, Milano, 2002, p. 65. A proposito del passaggio dalla "tutela statica e burocratica" alla tutela dinamica, interessanti le considerazioni di G. IUFFRIDA, *Nostalgia e conservazione: profilo legislativo e partecipazione per la tutela dei beni culturali*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2003, *passim*.

25 Pubblicata in «Gazzetta Ufficiale», n. 143 (20 giugno 1939).

26 A. RAGUSA, *I giardini delle muse. Il patrimonio culturale in Italia dalla Costituente all'istituzione del Ministero (1946-1975)*, Milano, 2014, p. 267 e sgg.

27 *Una Circolare del Ministro Bottai sull'applicazione della legge 22 maggio 1939, n.823*, in «Le Arti», II, fasc. IV (1939-1940), pp. I-III (Notiziario).

28 CARTA, *L'armatura culturale ...*, cit., p. 66.

29 La centralità anche per gli anni successivi del complessivo disegno di riorganizzazione del settore culturale di cui Bottai fu protagonista rappresenta un'ulteriore conferma della sua posizione in qualche modo critica rispetto ad alcune scelte del regime rispetto alla questione della tutela del patrimonio culturale.

30 In proposito si veda: S. SETTIS, *Italia S.p.a. L'assalto al patrimonio culturale*, Torino, 2002, p. 81; ma anche G. SALITURO, *Beni culturali e quadri normativi: l'itinerario storico*, Soveria Mannelli, 2006, p. 58.

31 U. OJETTI, *Memoria per S.E. il Sotto Capo di Stato Maggiore sulla difesa delle cose pregevoli per l'arte e per la storia nella Lombardia e nel Veneto, 16 novembre 1916*, ACS (archivio centrale dello stato), Guerra, 1915-1919, b. 440.

32 F. CRISTIANO, *I piani di protezione: le origini*, in *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, a cura di A. CAPACCIONI-A. PAOLI-R. RANIERI, Bologna, 2007, p. 1 e sgg.

33 A. PAOLI, *I piani di protezione: la loro esecuzione*, in *Le biblioteche e gli archivi ...*, cit., a cura di A. CAPACCIONI-A. PAOLI-R. RANIERI, pp. 43-46.

34 Interessante la descrizione con riguardo ai monumenti veneti prima dell'ingresso dell'Italia nella prima guerra mondiale di G. FOGOLARI, *Relazione sull'opera della Sovrintendenza alle gallerie e agli oggetti d'arte del Veneto per difen-*

dere gli oggetti d'arte dai pericoli della guerra, in «Bollettino d'Arte», XII, fasc. IX-XII (1918), pp. 185-220; e da A. COLASANTI, *Provvedimenti presi a tutela degli oggetti di antichità e d'arte esposti ai pericoli della guerra*, in «Bollettino d'Arte», XII, fasc. IX-XII (1918), pp. 242-254.

³⁵ In tema cfr. E. Franchi, *I viaggi dell'assunta. La protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali*, Pisa, 2010, p. 95 e sgg.

³⁶ *Istruzione sulla Protezione antiaerea, fasc. X, Protezione del patrimonio artistico e culturale*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma, 1938, p.5, in ASPI, *Prefettura di Pisa, 1912-1948, Serie I, Affari generali, Unione Nazionale Protezione Antiaerea, (UNPA)*, inv. 103, b.66.

³⁷ Cfr. A. GIARDULLO, *La battaglia per la liberazione di Firenze e la Biblioteca nazionale centrale*, in *Le biblioteche e gli archivi ...*, cit., a cura di A. CAPACCIONI-A. PAOLI-R. RANIERI, p. 454 e sgg.

³⁸ G. FOGOLARI, *Provvedimenti più opportuni da adottarsi in caso di guerra per la tutela del patrimonio artistico cittadino*, 13 marzo 1915, ACS, MPI, DG AABBA, *Div. I*, 1908-1924, b. 778.

³⁹ E. FRANCHI, *Arte in assetto di guerra. Protezione e distruzione del patrimonio artistico a Pisa durante la seconda guerra mondiale*, Pisa, 2006, p. 11.

⁴⁰ *Ivi*, p. 28.

⁴¹ *Ivi*, p. 40.

⁴² *Ivi*, p. 13.

⁴³ G. BONACINA, *Obiettivo: Italia: i bombardamenti aerei delle città italiane dal 1940 al 1945*, Milano, 1970, pp. 209-210.

⁴⁴ La storia è raccontata nella prima parte del volume di Giannella, *Operazione salvataggio ...*, cit., pp. ?

⁴⁵ Pubblicato in «Gazzetta Ufficiale», n. 211 (15 settembre 1938).

⁴⁶ M. LAZZARI, *La protezione delle opere d'arte durante la guerra*, in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura di DIREZIONE GENERALE DELLE ARTI, Firenze, Le Monnier, 1942, pp. V-VI.

⁴⁷ L'articolo 5 della legge 577/1940 chiariva, infatti, che in caso di guerra la mobilitazione totale o parziale dei cittadini avrebbe riguardato tutti gli individui appartenenti ai due sessi di età superiore ai 14 anni.

⁴⁸ L. n. 415 del 21 maggio 1940, «Gazzetta Ufficiale», n. 125 (24 maggio 1940).

⁴⁹ Si veda in tema CRISTIANO, *I piani di protezione ...*, cit., p. 1 e sgg.

II.
**I piani di protezione antiaerea
delle Soprintendenze delle Marche e dell'Umbria**

«Con perfetta efficienza e esemplare organizzazione». Pasquale Rotondi e la protezione antiaerea nelle Marche durante il secondo conflitto mondiale.

Caterina Paparello

Disegnata intorno a due musei nazionali: l'organizzazione della tutela nelle Marche dall'istituzione delle Soprintendenze al riordino del 1939

Prima del *Riordinamento delle Soprintendenze alle Antichità e all'Arte*, legge 22 maggio 1939 n. 823, il sistema amministrativo della tutela nelle Marche era articolato intorno alla Soprintendenza alle Antichità e alla Soprintendenza ai Monumenti, istituite con legge 26 giugno 1907 n. 396, entrambe con sedi in Ancona e competenze sulle quattro province marchigiane e su quelle di Teramo e Chieti. Un anno prima il museo archeologico di Ancona, nato come *Gabinetto Paleoetnografico e Archeologico*, aveva assunto la denominazione di Museo Nazionale delle Marche (regio decreto 244 del 27 maggio 1906). I primi tutori statali delle Antichità furono Innocenzo dell'Osso (1908-1923) e Giuseppe Moretti (1923-1930), con competenze estese dagli Anni Venti anche sul territorio di Zara. Sotto la direzione Moretti, inoltre, il Museo Nazionale di Ancona fu trasferito presso l'ex convento di San Francesco alle Scale, ove, nello stesso periodo, trovarono collocazione anche la Biblioteca cittadina e la Pinacoteca civica.

La Soprintendenza ai Monumenti di Ancona dal 1922, contestualmente alla revisione della propria autorità territoriale e di merito, assunse la denominazione di Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna per le Marche e la Dalmazia.

In seguito alla riorganizzazione degli organi periferici del 1939, alla Soprintendenza alle Antichità di Ancona, ratificata di III classe con abrogazione delle competenze sulle due province abruzzesi, fu assegnato il territorio di Perugia. Edoardo Galli, già soprintendente archeologo presso il capoluogo dorico dal 1936, mantenne l'incarico fino al 1946. Il provvedimento riconsegnò inoltre alla Soprintendenza ai monumenti la denominazione originaria e le esclusive funzioni di tutela sui beni monumentali; conseguentemente alla ristrutturazione dell'ente assunsero la direzione dell'ufficio in viale della Vittoria, al civico 10, gli architetti Vittorio Invernizi (1939-1942) e Riccardo Pacini, già presente nelle Marche in qualità di architetto dei Monumenti, Musei, Scavi e Antichità nel biennio 1938-1939 e soprintendente ai monumenti dal 1942 al 1953.

La Soprintendenza alle Gallerie delle Marche venne invece decretata *ex novo* quale istituto di II classe con sede ad Urbino a decorrere dal *Riordinamento del 1939*; l'incarico di soprintendente alle Gallerie e agli oggetti d'arte fu assegnato a Pasquale Rotondi, già ispettore salariato presso la Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna delle Marche dal 1933 al 1938.

Pasquale Rotondi, dalle stanze di Federico da Montefeltro, diede pertanto avvio all'attività amministrativa della neo-istituita Soprintendenza alle Gallerie, dovendosi oc-

cupare anche della direzione di Palazzo ducale. In precedenza, alla direzione della Galleria Nazionale delle Marche, istituita con regio decreto del 7 marzo 1912, si erano avvicendati Lionello Venturi (1912-1915), Luigi Serra (1915-1931), Guglielmo Pacchioni (1934-1939), nel contempo soprintendente all'Arte Medioevale e Moderna ad Ancona, e Enzo Carli (per qualche mese nel 1939 e con esclusive funzioni di ispettore) ¹.

L'incontro dello Stato moderno con le Antichità e le Belle Arti fu pertanto caratterizzato nelle Marche da modifiche di denominazione e competenze territoriali più volte emendate, per poi giungere, alla fine degli Anni Trenta, ad un fortunato modello di tutela, disegnato intorno ai due musei nazionali.

I piani di protezione antiaerea: atti preventivi 1935-1939

In Italia la programmazione di piani di protezione antiaerea ² e la costituzione di comitati *ad hoc* su scala provinciale ³ ebbe inizio dagli Anni Trenta. Primo atto di prevenzione delle Soprintendenze fu la redazione di elenchi distinti di beni immobili e patrimonio mobile da salvaguardare, ulteriormente suddivisi per natura proprietaria e per territorio di appartenenza; seguirono intese con i Comitati provinciali di Protezione Antiaerea circa i programmi di ricovero dei beni in caso di conflitto ed incursioni nemiche.

Tali piani furono stilati metodicamente nelle Marche dal 1935 ⁴: Guglielmo Pacchioni ⁵ avviò un fitto carteggio amministrativo con le istituzioni del territorio, volto al necessario coordinamento, ed attese alla compilazione dei suddetti elenchi ⁶. I repertori dattiloscritti degli edifici monumentali, rinvenuti nel corso delle ricerche per questo studio, recano una divisione per provincia (Ancona, Ascoli Piceno, Macerata, Pesaro Urbino) ed una classificazione in tre gruppi, con priorità assegnata agli edifici ricadenti nel gruppo I. La prima stesura delle liste degli edifici monumentali contiene alcune annotazioni, in parte manoscritte, circa le evidenze architettoniche e storico artistiche di maggiore interesse (p.es. portali, affreschi e dipinti); la seconda e la terza stesura mostrano una progressiva riduzione di edifici del gruppo I, ovvero dei complessi monumentali da sottoporre necessariamente a misure di protezione. Una netta revisione degli elenchi fu operata in seguito al riordinamento delle competenze da Vittorio Invernizzi ⁷ all'inizio del 1940, quando il clima internazionale lasciava presagire l'imminente intervento italiano e la conseguente attuazione dei piani di protezione del patrimonio.

Dalla metà degli Anni Trenta furono redatti anche gli elenchi delle opere d'arte mobili delle Marche, anch'essi divisi per territori provinciali, comprendenti beni di proprietà dello Stato e di altri Enti, ivi comprese le istituzioni ecclesiastiche, con la quasi totale esclusione dei beni di proprietà privata ⁸. Gli elenchi, più volte rivisti ed integrati, furono compilati sulla base delle prime intese con i Comitati Provinciali di Protezione Antiaerea; a tale scopo infatti vennero notificati ai singoli Comuni i beni di maggiore interesse ricadenti nel loro territorio, con sollecito ai relativi Podestà di rendersi disponibili all'imballaggio dei beni in casse di legno per la movimentazione ⁹.

Per la Provincia di Ancona fu inoltre elaborato un piano puntuale che prevedeva l'accentramento delle opere d'arte mobili in tre località ritenute idonee per ragioni di sicurezza e per la disponibilità di un numero sufficiente di locali ¹⁰: «Arcevia, chiesa di San Francesco di Assisi sita al corso Vittorio Emanuele e sotterraneo del convento annesso, Cupramontana, monastero delle suore francescane e Sassoferrato, Museo civico», ritenuti obiettivi non sensibili ¹¹. I comuni interessati si adeguarono alle disposizioni emanate dal Comitato e prontamente risposero alle sollecitazioni del soprintendente Pacchioni circa la possibilità di sostenere le eventuali spese di imballaggio e di trasporto, presentando alla Soprintendenza eventuali difficoltà e richieste di supporto. Il Comune di Loreto promosse il coinvolgimento dell'Amministrazione pontificia, la quale rispose a Pacchioni:

ricevo la sua pregiata lettera del 13 corrente, con la quale mi comunica riservatamente di tenermi pronto in caso di incursioni aeree a fare imballare di urgenza alcuni preziosi cimeli del Tesoro e del Palazzo Apostolico di Loreto, a ciò che possano essere tempestivamente messi al sicuro. Mi è gradito significarle che l'Amministrazione Pontificia di Loreto è pronta a compiere a sue spese tale imballaggio e trasporto, avendo pure ottenuto l'autorizzazione dal Santo Padre a far eventualmente collocare detti cimeli ed anche qualche altro oggetto prezioso in Vaticano, dove durante l'ultima Guerra il Regio Governo mise al sicuro pregevoli opere d'arte esistenti nel Regno ¹².

Per le altre provincie marchigiane, la Soprintendenza ottemperò alla stesura di puntali elenchi riguardanti gli oggetti d'arte mobili musealizzati o conservati presso chiese e conventi; tuttavia la redazione dei piani antiaerei rimase poco dettagliata: per la provincia di Pesaro e Urbino si prese in esame la possibilità di istituire un ricovero presso la Rocca demaniale di Gradara ¹³; per Ascoli e Macerata i comitati provinciali si mantennero su generici atti di indirizzo circa l'occorrente (prevalentemente casse di legno e materiali di imballaggio) per la movimentazione in depositi sotterranei non meglio individuati ¹⁴.

Dallo spoglio dei documenti di archivio emerge che i criteri di carattere storico critico e di gusto che hanno guidato le scelte degli oggetti d'arte da includere negli elenchi furono, dalla stesura preventiva ai piani attuativi, prevalentemente appartenenti alla tradizione storiografica sugli studi dell'arte marchigiana ¹⁵ a cavallo fra tardo gotico e rinascimento maturo, con spunti derivanti dagli aggiornamenti condotti prevalentemente da Luigi Serra, fondatore della nota rivista «Rassegna Marchigiana», Bruno Molajoli, Guglielmo Pacchioni e Pasquale Rotondi ¹⁶.

Inoltre, ciò che emerge con maggiore chiarezza è la lucida analisi del soprintendente Pacchioni, già all'opera nella protezione e nel recupero dei beni durante la Grande Guerra ¹⁷: egli era conscio della debolezza dei piani, «poiché è invece necessario che siano previste nei limiti del possibile le operazioni tutte, anche minute, da dettarsi in caso di necessità» ¹⁸. Lo scrupolo di Guglielmo Pacchioni negli anni di reggenza della sede di Ancona è inoltre attestato da una relazione inviata nel 1939 alla Direzione Generale delle Arti in merito ad una strenua difesa del Palazzo Ducale di Urbino ed

alla forma di protezione ritenuta più efficace, ovvero il dislocamento di obiettivi di interesse militare in zone periferiche, lontane dalle città d'arte, da cui:

Una protezione contro le offese aeree degli edifici monumentali non è praticamente possibile se non per pochissimi edifici di mole non vasta e di interesse artistico altissimo [...]. E anche per questi l'opera di tutela sarebbe sempre limitata e parziale e richiederebbe a ogni modo lunghi lavori di puntellamento, centinature e ammassi di sostanze protettive. Cosa, dunque, da non poter essere vista come misura preventiva ma tutt'al più prevista per essere eseguita poi soltanto a guerra guerreggiata. Per queste ragioni, ove a chiunque soffermi, anche momentaneamente, il pensiero intorno a questi problemi, la sola difesa preventiva possibile per gli edifici d'alta importanza artistica sta nell'eliminare dalle località ove questi edifici si trovano, ogni motivo ed anche ogni pretesto che faccia di questi luoghi con più o meno giustificata ragione, degli obiettivi militari. Questo ben si intende quando non ci siano necessità militari di difesa o di offesa tali da far passare in seconda linea ogni altra considerazione.

Così mentre sembrerebbe a priori assurdo impiantare officine di guerra o servizi bellici importanti a Siena, a Gubbio e a Assisi, così non appare, per lo meno all'occhio di persone estranee alle cose d'ordine strettamente militare, quale necessità o quale convenienza tecnica abbia consigliato di adibire a deposito di gas venefici e di esplosivi per aviazione una galleria dell'incompleto tronco ferroviario Urbino-Sant'Arcangelo, che passa proprio al di sotto della città di Urbino e il cui imbocco si trova a una distanza in linea d'aria molto ma molto inferiore ai 500 metri dalle parti di più vitale importanza del Palazzo Ducale (e precisamente: dai torrioni; dallo studiolo di Federico; dall'appartamento ducale; dalla Sala degli Angeli; dalla Sala del trono).

Nella recente visita sopralluogo fatta col dott. Nicoletti si sono precisati i provvedimenti che si potrebbero prendere, anche lì per lì in caso di improvvisa minaccia, per mettere in luogo relativamente sicuro i dieci, dodici pezzi trasportabili aventi pregio d'arte particolarissimo.

Ma l'interesse mondiale e nazionale del Palazzo di Urbino non è dato da questi dieci, dodici pezzi, bensì dal complesso architettonico e decorativo del monumentale edificio: sulla importanza artistica e storica del quale non sto ora a spendere parole perché a tutti è noto come la reggia feltrina sia uno dei cimeli della civiltà umanistica italiana più preziosi e più rari per l'Italia e per il mondo.

Alle obiezioni che da me e da altre autorità locali furono mosse verbalmente in riunioni dei Comitati Provinciali contro questa scelta si rispose che essa era stata suggerita dalla lunghezza della galleria (km 6) e dalla necessità di avere vicina una stazione [...].

Il punto da considerare non è tanto quello di uno scoppio – pericolo che riteniamo senz'altro escluso – quanto la convenienza di evitare che una città di altissimo ed eminente interesse d'arte, possa, in caso di guerra, diventare obiettivo militare sul quale il nemico possa pretesto o vantaggio a mirare [...].

Il Palazzo Ducale, se è il più cospicuo dei monumenti urbinati e d'Italia, non è il solo. Urbino è ricchissima di altri Palazzi e chiese e di case di alto interesse storico e monumentale e tutta la città ha, come Gubbio, come Assisi, come San Geminiano, un carattere particolarissimo di città che ebbe nel Rinascimento italiano particolarissima importanza. L'epoca del suo maggiore fiorire, la differenza poi d'altre nostre città illustri per caratteri di antichità e d'arte, in quanto, mentre nelle città dell'Umbria, della Toscana e anche Venezia, prevale sotto svariatissimi forme il carattere medioevale e gotico, a Urbino il segno caratteristico della città è dato da quel Rinascimento che ebbe in Luciano Laurana, in Francesco di Giorgio, in Bramante interpreti di valore universale.

L'esistenza di molte altre gallerie, tutte appartenenti all'incompiuto tronco Urbino-Sant'Angelo, in questa medesima regione parrebbe allo scrivente rendere abbastanza facile il trasporto del materiale bellico ora depositato in tanta vicinanza di Urbino, ad altra località un po' più discostata e isolata. Si tratterà di porre, poiché manufatti, terapisti, stazioni, sono già in buona parte costruiti e inutilizzati, alcuni tratti di binario. Spesa di certo considerevole ma che diventa di fatto trascurabile quando si tratti della difesa del paese e della conservazione di un così cospicuo patrimonio d'arte e di storia quale è quello che Urbino rappresenta.

Aggiungo, infine, che per quanto a me consta, la presenza di questi depositi di materiale bellico, è il solo motivo che possa dare alla zona carattere di obiettivo militare. Allontanati, sia pure di soli tre o quattro chilometri (ma si potrebbe forse andare più lontano nella valle del Marecchia, utilizzando per l'accesso la piccola ferrovia Rimini-Mercantino Marecchia) questi depositi, nessun altro pretesto potrebbe più giustificare per il nemico più implacabile, un attacco a Urbino e, quel che più vale, nessun vantaggio pratico, militare o morale, attirerebbe più in questa zona le sue possibili offese.

Ho creduto mio dovere di esporVi questi miei rilievi – che la ignoranza di ragioni tecniche alle quali si sarà certamente ispirata l'autorità militare, possono rendere sostanzialmente errati, nella fiducia che sia a voi possibile, qualora Vi sembrino degni di nota, richiamare su di essi l'attenzione della commissione di difesa¹⁹.

La lettera fu fra gli ultimi atti ufficiali di Guglielmo Pacchioni ad Ancona; egli, tuttavia, a distanza di anni, fu di nuovo parte attiva nelle vicende di protezione antiaerea nelle Marche in merito al ricovero di svariati dipinti milanesi ospitati in regione. Pacchioni, lasciando il capoluogo dorico, prese infatti immediato servizio in qualità di soprintendente alle Gallerie a Milano, ove svolse l'incarico con il medesimo spirito di missione: «salvare e conservare il possesso all'Italia di queste sue preziose testimonianze di un'altissima civiltà, ma più ancora ci importa come uomini e come italiani, che a questi nobilissimi documenti della nostra grandezza spirituale sia evitata la distruzione»²⁰.

Scenario di guerra (1940): la protezione degli edifici monumentali nelle Marche

Codesta Direzione Generale converrà con me, che ai fini pratici non sarà sufficiente avere, come progetto, una semplice elencazione degli edifici e la cifra da sostenere, senza avere una qualsiasi idea, seppure sommaria di quel che occorre per ogni singolo fabbricato. Qualche elemento si potrebbe ricavare da documenti fotografici ma come facevo osservare nella mia del 18 dicembre 1939, in richiesta alla documentazione fotografica delle cose da proteggere, l'archivio della Soprintendenza non è attrezzato sufficientemente e quindi anche con tale espediente non è possibile risolvere il problema²¹.

Con queste parole Vittorio Invernizzi manifestò preoccupazioni per la predisposizione di un piano di protezione antiaerea degli edifici monumentali che necessariamente avrebbe dovuto prevedere misure dettagliate, computi metrici e priorità da assegnarsi, ovvero scelte da compiersi razionalmente per poter essere davvero efficaci in caso di

incursioni nemiche, bombardamenti diretti o danni causati dall'incidenza di esplosioni e colpi inferti di rimando.

Sulla scorta di una tenace operosità, documentata attraverso disegni, schizzi, calcoli, preventivi e continue richieste di incremento di fondi ²², egli compì le seguenti scelte:

In generale il sistema adottato nella esecuzione dei lavori di protezione antiaerea dei principali monumenti delle Marche, non va considerato come adatto ad una impossibile difesa totalitaria onde annullare l'offesa portata direttamente sull'opera stessa, ma va considerato come mezzo adatto ad annullare, per quanto possibile, quei guasti che potrebbero verificarsi dalla proiezione delle schegge, spostamenti d'aria, crolli parziali dovuti ad esplosioni che avvenissero in prossimità delle cose protette.

Con questi concetti il sistema di protezione è stato unificato e semplificato, costruendo nella parte bassa dei monumenti da proteggere, una intercapedine in due pareti di muratura collegate tra loro da nervature e riempita di sabbia, in casi particolari la sabbia avvolge la cosa stessa da proteggere.

Nella parte superiore delle opere protettive, in cui la proiezione delle schegge diventa quasi verticale, si è provveduto con saccature di sabbia, o con spessi lastroni, messi in doppi e triplici filari, di materiale semielastico lasciati liberi in sospensione in modo che i frammenti delle bombe, colpendo la difesa, oltre che trovare la resistenza propria del materiale protettivo, incontreranno anche quella passiva nello spostare la parte mobile.

Le impalcature, per sostenere le saccate, sono state eseguite in legno collegate fra loro con strutture anticrollo e ignifugate, per proteggerle da eventuali incendi.

Le protezioni eseguite all'interno delle chiese, per salvaguardare cibori, pulpiti, amboni, fonti battesimali e stalli corali, sono state studiate con sistema anticrollo, per evitare che, se nello spostamento dell'aria per l'esplosione di una bomba, qualche tratto di muratura venisse a cadere sull'oggetto protetto, quest'ultimo ne abbia a soffrire il meno possibile ²³.

L'elenco annesso al documento (vedi allegato 2) attesta che furono attuate esclusivamente le provvidenze ritenute indispensabili. Misure di protezione dei monumenti furono infatti adottate o in relazione alle città maggiormente esposte a possibili incursioni aeree nemiche (ad esempio perché poste lungo le zone costiere o dotate di obiettivi sensibili) o per edifici di sommo pregio, come, ad esempio, il Duomo di Fermo ²⁴ (Figg. 1, 2) e la chiesa di San Nicola a Tolentino ²⁵. Per tutti gli edifici monumentali inclusi negli elenchi si provvide all'apposizione sui tetti dei vessilli di segnalazione; saccate di sabbia e impalcature difensive armarono portali e protiri sporgenti dalle facciate. I maggiori interventi si concentrano sulla città di Ancona: essi riguardarono l'arco di Traiano ²⁶, la facciata del duomo, i portali delle chiese citate in elenco e quello di San Francesco alle Scale, la cui protezione fu ultimata nel 1941 e, successivamente, più volte rimaneggiata (Figg. 3, 4 e 5).

Si operò con particolare attenzione per Urbino: oltre alla protezione degli affreschi dei Salimbeni dell'Oratorio di San Giovanni e alla salvaguardia di alcuni portali, i maggiori interventi di protezione riguardarono Palazzo ducale, «giustamente annoverato tra i più belli edifici del Rinascimento italiano» ²⁷; in merito dalle annotazioni di Vittorio Invernizzi si riporta:

Ad Urbino, nel Palazzo ducale: protezione anticrollo delle arcate nel cortile lauranesco costituita da pilastrate in muratura. Lavori precauzionali nel cornicione del cortile lauranesco. Protezione dello studiolo del Duca con travature anticrollo e sostegno delle saccature contro le pareti intarsiate. Protezione degli stucchi del Brandani nella cappella del Duca con saccature. Difesa di porta intarsata nella sala degli Angeli con leggera costruzione in legno e saccature a sabbia (Figg. 6, 7 e 8) ²⁸.

«Le mie preoccupazioni, per quanto si sia riusciti a trasportare... sono però sempre molto forti». Pasquale Rotondi e la protezione degli oggetti d'arte nelle Marche

Pasquale Rotondi ²⁹ giunse ad Urbino il primo ottobre 1939 ³⁰, ereditando il ruolo di Guglielmo Pacchioni, con cui aveva già operato in qualità di ispettore. Egli affrontò la protezione del patrimonio ricadente sotto la giurisdizione della Soprintendenza di Urbino con lucidità ed arguzia debitorie anche degli studi approfonditi condotti in precedenza: il piano di protezione antiaerea del patrimonio artistico mobile della regione fu infatti frutto di valutazioni, che recano il segno dello scrupolo sia di studioso sia di attento funzionario ³¹. Le prime intese con i colleghi di Ancona, Edoardo Galli, soprintendente alle Antichità, e Vittorio Invernizi, soprintendente ai Monumenti, risalgono ai mesi successivi al suo insediamento: esse denotano un costante coordinamento, ma, come si vedrà in seguito, anche differenti opinioni su azioni e priorità. Nelle direttive di previsione, a pochi mesi dall'ingresso in guerra, il rifugio per il patrimonio artistico locale venne individuato nel Palazzo ducale di Urbino, ove alla data 23 febbraio 1940 erano già integralmente compiute le operazioni di sgombero di alcuni locali e del materiale infiammabile, e si era già provveduto alla munizione di casse ignifugate, badili, sabbia ed estintori ³².

Palazzo ducale non fu mai escluso dal piano di protezione regionale: esso fu impiegato, inizialmente, come rifugio non primario, assumendo poi sempre maggiore preponderanza durante le fasi conclusive del conflitto; le misure adottate dal febbraio del 1940 si rivelarono pertanto di necessaria utilità ³³.

È già nota alle cronache la decisione di convogliare i beni a Sassocorvaro: il presente contributo intende tuttavia ripercorre, su base documentaria, l'intero iter, con lo scopo di restituire la vicenda all'interno del contesto di protezione nazionale, ove, pur non mancando atti di estremo valore, gli eventi possono essere meglio compresi se inquadrati in seno al necessario dialogo fra organi centrali e periferici.

Il progetto originario di protezione antiaerea subì i necessari adeguamenti e fu inviato alla fine del maggio 1940 al Ministero per la dovuta approvazione, ottenuta mediante telegramma il 5 giugno ³⁴, ovvero 5 giorni prima dell'ingresso in guerra dell'Italia. Si tratta di un documento articolato in ogni sua parte, comprendente:

- l'elenco puntuale dei beni, divisi per Provincia, Comune di appartenenza e luogo di conservazione ed eventuale protezione *in loco* ³⁵;

- i mezzi di trasporto; le linee di collegamento ferroviario da adoperarsi;
- gli accordi presi per rispettare un cronoprogramma serrato, atto ad accentrare ad Urbino tutti i beni oggetto di protezione per poi provvedere, in un unico trasporto, al trasferimento delle casse nella Rocca di Sassocorvaro ³⁶.

Si rende oggi nota la pianta della Rocca di Sassocorvaro (Fig. 9) trasmessa da Pasquale Rotondi al Ministero dell'educazione Nazionale, Direzione Generale delle Arti, nel contesto degli accordi intercorsi per l'istituzione del ricovero. L'immagine è tratta da un dossier realizzato a collage, rilegato e composto da 5 pagine contenenti due allegati grafici con l'ubicazione del Comune di Sassocorvaro e la pianta della Rocca e sette immagini fotografiche attestanti la solidità della costruzione, progettata da Francesco di Giorgio Martini come architettura di fortificazione ³⁷.

Per la Provincia di Ancona furono considerate possibili obiettivi di incursione aerea le città di Ancona, Fabriano, Jesi, Loreto, Osimo, Senigallia, per le quali si provvide alle misure di protezione e al trasporto in ricovero delle opere comprese nel piano di P.A.A. ³⁸. Gli interventi di movimentazione *in loco* si limitarono ai centri minori ritenuti a rischio: segnatamente al polittico di Luca Signorelli di Arcevia ³⁹, ricoverato nei sotterranei dell'ex chiesa di San Francesco, alla serie di reliquiari perottiani, al polittico ritenuto di Antonio da Fabriano e alla *Crocifissione* di Giuliano da Rimini (vedi Santa Croce in elenco) alla data presso il Museo Civico di Sassoferrato, per cui si dispose il ricovero nei sotterranei del palazzo comunale ⁴⁰.

Gli interventi «per la salvaguardia dei beni mobili dai pericoli bellici» per la Provincia di Ascoli Piceno si limitarono invece al solo capoluogo e alla città di Fermo: furono rispettivamente trasportati a Sassocorvaro gli oggetti d'arte di maggiore interesse del museo civico di Palazzo Arengo ⁴¹, del duomo di Sant'Emidio ⁴², della Biblioteca Spezioli, all'epoca sede delle raccolte civiche fermane ⁴³, l'*Annunciazione* di Rubens dalla chiesa di San Filippo, un messale miniato e la casula di San Tommaso da Canterbury dalla chiesa metropolitana di *Firmum Picenum* ⁴⁴.

Circa il patrimonio diffuso della Provincia di Ascoli, la concentrazione in piccoli centri periferici, disposti lungo la dorsale appenninica, fece ritenere tali collocazioni non soggette a possibili incursioni nemiche; venne pertanto disposta la protezione *in loco*, prevalentemente in locali sotterranei pertinenti ai luoghi di conservazione delle opere. Tali operazioni di protezione riguardarono i Comuni di Cupramarittima, Massa Fermana, Montefiore dell'Aso, Montefortino, Montegiorgio, Offida, Ripratransone e Sant'Elpidio a Mare. Furono oggetto di protezione i dipinti dei Crivelli e dei pittori crivelleschi, unitamente ad alcuni oggetti di arte suntuaria (si veda ad esempio il riccio di pastorale del XII sec di Cupramarittima o la croce astile del duomo di Offida). I principali dipinti della Pinacoteca civica di Montefortino furono ricoverati in locali sotterranei di pertinenza del Comune; nel piano generale del 1940 furono incluse le seguenti opere: «1. P. Alemanno – *La Vergine, Santa Lucia e Cristo*; 2. P.F.Fiorentino – *Madonna con il Bambino*; 3. F. Botticini – *Vergine col Bambino*; 4. Mario dei fiori – sette nature morte; 5. Giaquinto – *Ventisette bozzetti*» ⁴⁵.

Per la Provincia maceratese, molto estesa nella zona collinare e montana, caratterizzata da una porzione di costa poco sviluppata e priva di nodi di comunicazione di primario interesse, la movimentazione dei beni fu riservata alla sola città di Macerata ⁴⁶, per la quale si intervenne alla rimozione del trittico di Allegretto Nuzi conservato presso il duomo cittadino e alla movimentazione di due soli dipinti appartenenti alla pinacoteca civica, la *Madonna con il Bambino di Carlo Crivelli* e la *Crocifissione* di Girolamo di Giovanni interessata da una singolare vicenda conservativa riassunta in nota ⁴⁷.

Per la protezione dei restanti oggetti d'arte appartenenti al territorio maceratese Rotondi predispose un piano misto di protezione: sul posto ⁴⁸, in depositi sotterranei ⁴⁹ e in ricoveri strutturati ⁵⁰.

Per la Provincia di Pesaro furono ritenuti a rischio di incursioni aeree nemiche i Comuni di Cagli ⁵¹, Fano, Pergola ⁵², Pesaro, Urbino e Urbania ⁵³; tuttavia la movimentazione intervenne per i soli beni ricadenti nei territori di Fano, Pesaro e Urbino ⁵⁴. Da Fano furono condotti a Sassocorvaro i due dipinti di Pietro Perugino della chiesa di Santa Maria Nuova; per i restanti oggetti d'arte si provvide alla messa in sicurezza all'interno di un ricovero ricavato in due sale del Palazzo Malatestiano, site nel pianterreno del Civico Museo ⁵⁵. Le movimentazioni a Pesaro interessarono un folto numero di beni: oltre alla pala di Giovanni Bellini, ai dipinti di Marco Zoppo e alle tavole di scuola veneta confluite al Museo civico dalla collezione Herculani, furono protette a Sassocorvaro le opere dei Della Robbia e una vastissima selezione di ceramiche di nota fabbricazione locale ⁵⁶.

Nella città natale di Raffaello gli interventi si concentrarono, come già ricordato, sulla protezione di Palazzo Ducale e sulla messa in sicurezza della Galleria Nazionale ⁵⁷. Sedici dipinti, fra quelli ritenuti di sommo valore artistico, furono trasportati a Sassocorvaro e disposti in tre vani terranei della Rocca; centosette beni fra dipinti, rilievi, busti, statue e opere ad intarsio furono invece messi in sicurezza nei sotterranei di Palazzo ducale; altri diciassette dipinti, prevalentemente su tavola e di piccolo formato, furono allocati nel torrione destro del palazzo ⁵⁸.

Dal quadro delineato differiscono in parte alcune misure adottate per la città di Ancona. La pinacoteca del capoluogo fu trasferita nel corso degli Anni Venti presso il convento di San Francesco alle Scale, ove, come già ricordato, nello stesso periodo trovavano collocazione anche la Biblioteca civica e il Museo archeologico Nazionale ⁵⁹. Tale sistemazione causò inevitabili sovrapposizioni di competenze riguardo alla movimentazione dei beni e ai rifugi da adottare. Edoardo Galli ⁶⁰, soprintendente archeologo alla guida del Museo Nazionale ⁶¹, dimostrò libera iniziativa e caparbietà, assumendosi in via primaria la tutela dei beni appartenenti anche all'annessa Pinacoteca civica. Tale elemento è attestato da un piano di protezione, condiviso in parte con il collega Rotondi, siglato da Galli direttamente con il Ministero nel mese di settembre del 1939 ⁶². Fra gli atti relativi alle intese fra soprintendenti è stato rinvenuto inoltre un elenco dei beni di maggiore interesse conservati presso il museo archeologico di Ancona, sottoscritto per conoscenza da Pasquale Rotondi nel 1939 ⁶³. Ulteriori comunicazioni attestano la realizzazione di un rifugio sotterraneo, ricavato sotto il campanile della

chiesa di San Francesco alle Scale, nel quale furono ricoverati «oggetti di sommo pregio non trasportabili fuori dall'Istituto»⁶⁴. Tale rifugio fu adottato anche per alcuni dipinti appartenenti alle collezioni civiche e per un nucleo di oggetti, prevalentemente di arte sontuaria, di proprietà del duomo di Ancona⁶⁵.

Singolarmente, il soprintendente Galli comunicò inoltre al Ministero di aver adottato all'interno dei musei di Ancona e Zara una misura preventiva *sui generis*; ovvero «un tipo di cassone ad apertura automatica, ingegnosamente ideato dall'assistente Michelangelo de Maddis» allo scopo di evitare «la bruttura e l'ingombro delle volgari casse d'imballaggio destinate a contenere la sabbia e gli attrezzi di pronto soccorso». Galli allegò alla proposta tre tavole tecnico-illustrative del manufatto (Figg. 10, 11 e 12), così motivandone i vantaggi:

le tre tavole qui annesse chiariscono la forma, la struttura e l'uso di tale cassone, che eventualmente potrebbe essere segnalato anche agli altri istituti dipendenti dalla Direzione Generale Arti.

Quando il cassone è chiuso si presenta come un normale mobile verniciato all'esterno di marrone scuro, delle dimensioni di m. 1,50 di lunghezza, di m. 0,40 in larghezza e di m. 1.00 di altezza (vedi tavola B); il quale può anche servire a sostenere oggetti di antichità e arte esposti al pubblico.

Sul fronte di tale mobile – affinché i visitatori del museo ne abbiano conoscenza – è stata apposta una targa rettangolare di legno compensato di 70 x 8 cm con la scritta: PROTEZIONE ANTIAEREA, in caratteri rossi su fondo bianco avorio.

Internamente il cassone è diviso in due parti (vedi tav. C), per contenere nello spazio inferiore circa cm 30 di sabbia fine e bene asciutta (si consiglia di prosciugarla prima mediante il calore); mentre lo spazio superiore è costituito da una semplice rastrelliera, con incasso per il secchio, ed è riservato alla pala, al piccone, alla lanterna e alla corda: oggetti da avere sempre a portata di mano in caso di incursioni aeree. Tutto il predetto contenuto è perfettamente invisibile quando il cassone è chiuso. Per aprirlo, nei momenti di emergenza, si fonda con la punta del piede il vetro posto in basso sul lato destro (come mostra la tavola A), così da fare agire pure con la pressione del piede la staffa, che determina l'innalzamento immediato della metà inferiore della parte anteriore, determinando la caduta della sabbia per adoperarla contro il fuoco.

E per prelevare dall'interno (parte superiore del cassone) gli attrezzi ivi predisposti, basta sollevare il coperchio del cassone stesso, assicurato da due cerniere al mobile. Dopo l'uso occorrerà rifornire la sabbia, riporre gli strumenti e rimettere il vetro di sicurezza. Per tenere bene asciutta la sabbia e gli utensili, è necessario che il legno sia stagionato, e dipinto internamente con doppia mano; mentre all'esterno basta la verniciatura normale ad olio, di colore marrone⁶⁶.

Le operazioni di movimentazione degli oggetti d'arte poste in essere nel 1940 non si rivelarono tuttavia sufficienti; seguirono infatti ulteriori azioni di messa in sicurezza in previsione di incursioni nemiche e sotto l'emergenza dei bombardamenti, in particolar modo per Ancona.

Ai primi di luglio del '40, ovvero a neanche un mese di distanza dall'ingresso in guerra, Pasquale Rotondi inviò al Ministero una nota riassuntiva delle operazioni condotte, da cui si riporta un estratto:

i lavori hanno interessato un tempo approssimativo di venti giorni e un impiego alternato di circa 50 operai. Le casse di imballaggio utilizzate sono state novanta per una superficie complessiva di mq 1500 circa.

Tutte le opere di maggiore interesse storico artistico delle Marche sono oggi ricoverate nella Rocca di Sassocorvaro, nella quale sono state adottate tutte le provvidenze di conservazione di custodia previste. [...]

Le opere dell'isola di Lagosta (prov. di Zara) sono state anch'esse trasportate a Sassocorvaro, dato che le comunicazioni marittime tra Zara e Lagosta sono state interrotte e pertanto non è stato possibile trasferire dette opere a Zara, come previsto. I lavori sono stati diretti personalmente dal sottoscritto, coadiuvato, con esemplare senso di disciplina, di prontezza e di sacrificio, dal custode Federico Pigrucci della Galleria Nazionale di Urbino. Le opere di Lagosta sono state invece rimosse a cura del rag. Gino Clavari, che ha affrontato anch'egli notevoli sacrifici pur di condurre a termine il suo delicato compito. Il Comune di Sassocorvaro e il Podestà hanno dimostrato un non comune senso di comprensione, tutto predisponendo per facilitare il lavoro della Soprintendenza e divenendo pertanto lodevoli strumenti di cooperazione. La Prefettura di Pesaro e il Comando dei Carabinieri hanno agevolato la Soprintendenza per quanto riguarda la sorveglianza delle opere durante il tragitto e durante la permanenza a Sassocorvaro (figg. 13 e 14) ⁶⁷.

L'attivazione dei ricoveri interregionali nelle Marche

Le vicende legate all'attivazione di ricoveri interregionali, già rese note con taglio giornalistico ⁶⁸, sono inserite nel presente studio con l'intento di contestualizzare i fatti su base documentaria e cronologica, apportando nuovi elementi sui ricoveri e sulla consistenza dei beni ricoverati, riconducendo l'insieme degli eventi all'interno di un dialogo fra funzionari dello Stato, rimasti tali anche in assenza di una guida ministeriale univoca.

La disposizione della Direzione Generale circa l'istituzione di un ricovero interregionale ad Urbino fu comunicata a Pasquale Rotondi da Giulio Carlo Argan in occasione dell'incontro intercorso a Roma il 18 settembre del 1939 ⁶⁹. A tale decisione si era giunti sulla base di considerazioni relative gli ampi spazi di Palazzo ducale, che avrebbero consentito «di togliere le opere dai loro imballaggi allo scopo di evitare le condensazioni di umidità» lesive della conservazione di dipinti su tavola e tela ⁷⁰. Come noto, e già riportato ⁷¹, l'ipotesi venne scartata e Rotondi scelse Sassocorvaro. Non sono invece ancora sufficientemente noti i carteggi intercorsi, i dubbi, sollevati ed in seguito sciolti, circa il primo invio di opere nelle Marche, al quale seguì, a distanza di anni, l'istituzione di un secondo ricovero interregionale.

Negli intenti iniziali le Marche furono destinazione di salvaguardia per le opere del Veneto; utili precisazioni in merito emergono dai carteggi fra Vittorio Moschini, soprintendente alle Gallerie del Veneto, Pasquale Rotondi e la Direzione Generale delle Arti. Moschini visitò la Rocca di Sassocorvaro nel maggio 1940, al fine di prendere visione dei locali; solo in seguito a tale sopralluogo egli convenne sul trasferimento dei dipinti ⁷². In previsione del primo trasferimento interregionale, Pasquale Rotondi promosse inoltre un'ispezione della Rocca e, ad opera del Comitato Provinciale di P.A.A.,

fu stilata una accurata relazione circa il potenziamento delle misure di sicurezza (in seguito poste in essere), da cui:

le camere attualmente occupate dalle opere d'arte mobili delle Gallerie delle Marche, e le altre da occuparsi al pianoterreno, per essere coperte a volta reale, e sormontate pure da altre a volta reale, presentano sufficienti garanzie alla penetrazione delle bombe secondarie di piccolo calibro, ma non offrono la necessaria garanzia antiscegge. A tale fine si ritiene necessario chiudere i vani di finestra con muro pieno dello spessore di cm 45, lasciando opportune feritoie di areazione nel senso orizzontale, e spostare le invetriate nella parte interna delle strombature al fine di evitare ogni penetrazione di umidità esterna. Ne deriverebbe inoltre una maggiore garanzia contro eventuali tentativi di furto.

Gli altri locali di nuova destinazione, costituiti principalmente da un corridoio a sviluppo circolare, coperto a volta reale doppia, oltre ad offrire una sufficiente, per quanto minore, resistenza penetrazione alle bombe incendiarie presentano anche la voluta garanzia antiscegge sia per effetto della loro posizione elevata come per la forma circolare, come per lo spessore considerevole delle murature perimetrali. Per la indispensabile sistemazione e il necessario isolamento della restante zona, si dovrebbe provvedere alla costruzione di due diaframmi in muratura sbarranti il corridoio, e alla chiusura in muro pieno di tre vani di porta. Con ciò anche la parte superiore risulterebbe dotata di un locale per il corpo di guardia ⁷³.

Il trasporto fu tuttavia sospeso a causa dell'urgenza di allontanare il maggior numero di oggetti d'arte dalla laguna e dal ricovero di Carceri, convergendo, nell'immediato, presso il ricovero di Brugine nei pressi di Padova. Ulteriori accordi condussero al primo trasferimento nelle Marche: in data 16 ottobre 1940 confluirono a Sassocorvaro cinquantaquattro casse e sedici rulli contenenti oggetti d'arte dalle Regie Gallerie di Venezia, dalla Ca' d'Oro e dal Museo Orientale di Venezia (per il dettaglio dei beni cfr. allegato 6). Come ricordato da Vittorio Moschini:

ad un certo momento la visita a Carceri dava le vertigini solo a leggere i cartellini sulle casse. A ridurre l'eccessivo accentramento servi il trasporto effettuato il 15 ottobre del '40 di gran parte dei capolavori delle Gallerie di Venezia da Carceri a Sassocorvaro la cui rocca, visitata anche da me in precedenza, era stata apprestata a ricovero in modo eccellente dal prof. Pasquale Rotondi, Soprintendente alle Gallerie delle Marche, che prese in consegna il carico eccezionale da Rodolfo Pallucchini da noi incaricato. Finché la guerra era lontana nulla vi poteva essere di meglio di quel ricovero in una zona delle Marche tanto discosta da ogni obiettivo militare e per questo l'avevamo preferito ad un altro nel Valdarno, e fu probabilmente una fortuna ⁷⁴.

Il 1941 e il 1942 furono anni relativamente tranquilli per Pasquale Rotondi ⁷⁵ ed i colleghi di Ancona: si compirono puntuali operazioni di verifica degli oggetti d'arte ricoverati ⁷⁶, si provvide al trasferimento a Sassocorvaro di una parte residua di beni ⁷⁷, le misure di protezione ai monumenti subirono riparazioni derivanti dall'usura operata dagli agenti atmosferici, e fu condotta a termine la protezione dei cori lignei del duomo di Ascoli Piceno (Figg. 15 e 16) e della chiesa di Sant'Agostino di Pesaro ⁷⁸. I primi bombardamenti nel meridione destarono la preoccupazione dei soprinten-

denti locali circa l'incidenza delle bombe e l'efficacia dei provvedimenti di salvaguardia posti in essere. Tale preoccupazione è attestata da due lettere indirizzate da Riccardo Pacini ai colleghi della Puglia e della Campania, i quali comunicarono molto realisticamente come nessuna opera protettiva:

può salvare gl'immobili dall'urto delle bombe, a meno di ricorrere a ipotetiche strutture in cemento armato di fortissimo spessore che nessuno di noi ha sperimentato. L'azione indiretta delle bombe è temibile più per l'urto dei gas che per la proiezione delle schegge. Ho visto un edificio di tre o quattro piani così gravemente lesionato dallo scoppio di alcune bombe cadutegli accanto, da doversi demolire.

Le schegge, anche piccole, perforano talvolta i muri costruiti col nostro debole tufo, dello spessore di 25-50 centimetri. Però i nostri monumenti, protetti nelle parti principali con muri di tufo aventi spessore maggiore e intercapedine interna con sabbia, sono da considerarsi abbastanza garantiti.

Altrettanto credo possa dirsi dei monumenti anconetani che ho visto, ad esempio San Francesco e Sant'Agostino.

Concludendo, fino a dimostrazione contraria, penso che il sistema di costruire la protezione dei monumenti architettonici mediante muri di pietra (nel tuo caso di mattoni) sia il più efficace, ed anche il più economico ⁷⁹.

Conseguentemente, si profilò la necessità di attivare un secondo ricovero di oggetti d'arte al fine di ottemperare alla protezione dei beni mobili delle Marche non inclusi nel piano di protezione del 1940 ⁸⁰. Tale mozione fu avanzata da Pasquale Rotondi al Ministero il 13 novembre 1942, con ipotesi di rendere atta allo scopo la chiesa di San Francesco di Mercatello ⁸¹. L'istituzione di un secondo ricovero trovò l'approvazione della Direzione Generale preoccupata, non tanto di attivare ulteriori misure per le Marche, quanto di trovare soluzioni relativamente al quadro nazionale sempre più complesso. Il Ministro Bottai rispose però che la messa in sicurezza della chiesa di San Francesco avrebbero richiesto «un periodo di tempo troppo lungo in rapporto alla urgente necessità di disporre al più presto di un nuovo ricovero per le opere d'arte del Veneto» a cui si aggiunse l'esigenza di promuovere movimentazioni anche dalla Lombardia e dal Lazio ⁸².

Il repertorio di oggetti d'arte stilato da Pasquale Rotondi nel 1942 in previsione dell'attivazione di un secondo ricovero regionale fornisce, ancora oggi, interessanti notizie: esso riporta l'esatta collocazione dei beni non ancora movimentati, divisi per territori di appartenenza ritenuti a rischio o sicuri. Dal documento possono essere ricavate notizie in merito ad alcuni dipinti di proprietà privata, ivi citati ed invece precedentemente esclusi da ogni versione rinvenuta degli elenchi di oggetti d'arte dal 1935. La nota più interessante riguarda un nucleo di dipinti conservati presso la sede di Camerino della Cassa di Risparmio di Macerata provenienti dalla collezione di Gustavo Fornari. Il deposito da Macerata a Camerino di un Crocifisso del secolo XIII è attestato anche dal piano di protezione generale del 1940, in cui Rotondi ne precisa la messa in sicurezza e «custodia nei locali sotterranei blindati» dell'istituzione di credito ⁸³. L'opera è identificabile con la Croce dipinta attualmente in deposito presso

la Pinacoteca civica di Camerino attribuita al Maestro dei crocifissi francescani, per il quale Elvio Lunghi ha proposto l'identificazione, pur in chiave dubitativa, con Guido di Pietro da Gubbio⁸⁴. La tavola di cui non si conosce l'esatta collocazione originaria, è documentata presso la collezione di Romualdo Fornari di Fabriano dal 1858; quest'ultima venne smembrata, in varie fasi, da Gustavo Fornari dai primi decenni del secolo al secondo dopoguerra. Il repertorio Rotondi del 1942 individua inoltre presso la banca di Camerino altri tre dipinti appartenuti alla collezione Fornari, identificabili con l'*Ecce Homo* di Allegretto Nuzi oggi a Genova, in collezione privata ma transitata per la collezione Carminati e la tavola citata come *Madonna di Francescuccio Ghissi*, ricondotta da Fabio Marcelli, che ne ha letto l'iscrizione e la data 1395, a Franceschino di Cecco di Nicoluccio, oggi ancora a Milano (Crema di Gallarate), collezione Carminati⁸⁵. L'elenco del 1942 include inoltre il *San Francesco che riceve le stigmate* di Gentile da Fabriano attualmente alla Fondazione Magnani Rocca di Traversetolo, proveniente dalla chiesa di San Francesco di Fabriano e attestata presso l'abitazione Fornari già dal 1858. Le ultime tre tavole citate furono «detenute in pegno» dalla Cassa di Risparmio di Camerino dal 18 maggio 1938 insieme ad altri due dipinti: «tavola di scuola senese, *La Vergine col Bambino, San Girolamo e San Bernardino da Siena* e tavola rappresentante *San Cristoforo che traghetta il Bambino Gesù*, della scuola di Tiziano» non ancora identificati⁸⁶. L'istituto di credito provvide alla restituzione a Gustavo Fornari, all'epoca residente a Roma in Corso Vittorio Emanuele 337, dei cinque dipinti, detenuti in cauzione, in data 7 marzo 1947; ciò nonostante l'opposizione di Pasquale Rotondi ed Amedeo Ricci mossa in forza di legge (artt. 11 e 12 delle legge 1089 del 1939)⁸⁷.

L'elenco del 1942 attesta inoltre ad Ancona, presso Palazzo Ferretti, la presenza del polittico di Pietro da Montepulciano⁸⁸ per cui Rotondi chiese più volte rassicurazioni circa le misure di protezione promosse dai proprietari del tempo⁸⁹.

1943: «un anno nuovo è cominciato e la vita, a causa della guerra, diventa sempre più difficile»

Pasquale Rotondi individuò quale sede per il secondo ricovero interregionale il Palazzo dei Principi Falconieri di Carpegna; egli, chiedendo la debita autorizzazione, motivò le proprie valutazioni come segue:

l'unico edificio che d'altronde potrebbe rispondere ai requisiti richiesti [...] è il castello dei Principi di Carpegna in Carpegna (prov. di Pesaro) che avrebbe, a pianterreno, sale capacissime a contenere opere anche di grande mole, senza che gravi e lunghi lavori fossero necessari per il loro allestimento (ma gli idranti, i parafulmini ecc. sarebbero sempre indispensabili).

Occorre però rilevare al riguardo la lontananza notevolissima di Carpegna dai centri in cui esiste un posto di Vigili del Fuoco e l'impraticabilità, durante l'inverno, delle strade di accesso a detta località a causa delle nevi.

Trattandosi infine di un edificio di proprietà privata e dovendosi naturalmente interpellare i proprietari anche al fine di decidere il canone di affitto, si ritiene di dover attendere l'autorizzazione ministeriale per poter procedere eventualmente in tal senso ⁹⁰.

L'autorizzazione del Ministro Bottai a concordare le spese di affitto e procedere con gli atti formali giunse in data 28 gennaio 1943. Fra i conti Falconieri e Pasquale Rotondi seguirono contatti personali ed epistolari volti a risolvere le resistenze dei proprietari già interpellati dalla Gioventù italiana del littorio di Pesaro per istituire nel palazzo un asilo di bambini sfollati. Le trattative si conclusero stabilendo, con contratto di affitto siglato il 30 marzo 1943:

1°) a piano terreno di detto palazzo: quattro locali, vasca, sottoscala e parte dell'atrio delimitato dal muro costruito dalla Soprintendenza alle Gallerie delle Marche; 2°) scala di accesso dal piano sopraelevato al piano terreno; 3°) al piano sopraelevato: quattro locali accessibili a destra dell'ingresso, corrispondenti a quelli del pianoterreno. Il Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale delle Arti, adibirà detti vani ad uso di ricovero di opere d'arte e rispettivo corpo di guardia. La durata del contratto è limitata al periodo che da parte del Ministero contraente, sarà reputato necessario per la conservazione delle opere d'arte assegnate al ricovero. La decorrenza del contratto medesimo rimane fissata al 1° marzo 1943-XXI. La corrispondenza dell'affitto è stabilita in Lire 20 0000 (ventimila) annue, il cui pagamento avrà luogo a semestri anticipati ⁹¹.

La documentazione di archivio attesta che i lavori di adeguamento dei locali furono ultimati già ai primi di marzo, previa attivazione di un presidio dei Carabinieri ⁹² e predisposto l'ordine di servizio per il personale di custodia aggiuntivo. Pasquale Rotondi riferì pertanto al Ministero di essere pronto a ricevere i convogli di beni provenienti dal Veneto, Lombardia e Lazio.

Come attestano sia il verbale di consegna che la rispettiva comunicazione di Rotondi al Ministero, il 21 aprile giunse un convoglio di «ottantasette casse contenenti opere d'arte appartenenti alle raccolte comunali del Castello Sforzesco. Tutte le operazioni di scarico alla stazione ferroviaria di Rimini e di trasporto al ricovero si sono svolte perfettamente, sotto la diretta sorveglianza del sottoscritto e della dott.ssa Wittgens» ⁹³. Il 15 maggio del 1943, Vittorio Moschini inviò a Carpegna settanta casse: ventitre provenienti dalla Basilica di San Marco di Venezia e quarantasette provenienti dalle RR. Gallerie di Venezia, dalla Ca' d'oro e da altre chiese di Venezia ⁹⁴. Per spiegare i provvedimenti adottati dalla Soprintendenza alle Gallerie del Veneto si ricordano le parole di Vittorio Moschini:

mentre a Roma il Ministero ci segnalava la probabilità di altre incursioni [ottobre 1942]... Lo sgombero prese proporzioni eccezionali estendendosi anche alle province e fu creato nel Monastero di Praglia [...] un nuovo grande ricovero, ben presto assai affollato. Intanto si presentava l'occasione di servirsi di un nuovo ricovero istituito in una zona che sembrava ancora assai sicura, a Carpegna nel Montefeltro, poco distante da San Marino. Tale ricovero era abbastanza prossimo a quello di Sassocorvaro ed era stato ugualmente organizzato dal Soprintendente alle Gallerie delle Marche. Poiché a

Carceri s'erano diffuse delle voci circa il tesoro di San Marco e si poteva temere qualche grosso tentativo di rapina specie in caso di disordini, ritenemmo opportuno trasportare il tesoro stesso a Carpegna, insieme alla Pala d'Oro e ad un gruppo di opere delle chiese di Venezia, delle Gallerie e della Ca' d'Oro. [...] Certo era poco piacevole portare in giro delle cose tanto preziose ⁹⁵.

Il 15 giugno Rotondi ricevette a Carpegna le casse provenienti da Roma; in merito il verbale controfirmato da Aldo De Rinaldis, soprintendente alle Gallerie di Roma, attesta la consistenza di undici casse dalla Galleria Borghese, dieci dalla Regia Galleria Corsini, quattro contenenti dipinti della collezione Gualino ⁹⁶ conservati presso l'ambasciata inglese a Roma, una cassa dal Museo Etrusco di Tarquinia contenente un unico dipinto, la *Madonna con il Bambino* di Filippo Lippi, e due casse contenenti tre dipinti di nota fama: «dalla chiesa di San Luigi dei Francesi in Roma, cassa n.1, Caravaggio, *San Matteo e l'angelo*; dalla chiesa di Santa Maria del Popolo in Roma, cassa n.1, Caravaggio, la *Crocifissione di San Pietro*; Caravaggio, la *Conversione di Saul*» ⁹⁷.

Il 26 giugno, previ accordi con il precedente consegnatario Achille Bertini Calosso, Rotondi prese in consegna da Guglielmo Pacchioni 27 casse, ricoverate antecedentemente presso la Villa Marini Chiarelli di Montefreddo, Perugia; il verbale di consegna attesta la presenza di dipinti provenienti, prevalentemente della Pinacoteca di Brera, con l'aggiunta di una ulteriore cassa di pertinenza del Castello Sforzesco, due tappeti all'epoca in deposito presso il Museo Poldi Pezzoli, alcuni dipinti di proprietà dall'Accademia Carrara di Bergamo e un polittico, disposto in più casse, dal duomo di Treviso ⁹⁸.

L'ultimo trasferimento di beni a Carpegna giunse dalla vicina Pesaro per la protezione dei cimeli rossiniani di proprietà dal locale conservatorio ⁹⁹.

Oltre agli elenchi trascritti dagli originali e riportati in allegato, le ricerche condotte hanno consentito di rintracciare i “giornali” manoscritti dei ricoveri interregionali, ovvero le annotazioni periodiche di Pasquale Rotondi circa la movimentazione interna ai ricoveri fino alla dismissione degli stessi. Si citano ad esempio dal “giornale” di Carpegna:

1943, maggio 4, Carpegna: nell'imminenza dell'arrivo a Carpegna delle opere d'arte provenienti da Venezia, al fine di lasciare libera per esse la sala maggiore del piano superiore del ricovero, e poiché alcune casse provenienti da Milano (leggasi, alla data, gli esclusivi beni del Castello Sforzesco), opere di scultura e di ceramica che non temono l'umidità, si è provveduto ... a rimuovere da detta sala tutti gli imballaggi ivi già esistenti, sistemandoli come segue: sessantanove casse contenenti sculture e ceramiche moderne sono state trasportate nella sala maggiore del piano terreno; diciotto casse contenenti pitture e ceramiche greche e etrusche sono state trasportate all'ultima sala del piano superiore.

Ed inoltre:

1943, giugno 26, Carpegna: sono giunte da Montefreddo ventisette casse delle raccolte di Milano, accompagnate dal Soprintendente Pacchioni. Alla sera del 26 undici di dette casse sono state immagazzinate nella prima sala del ricovero. Le altre sedici sono rimaste nell'atrio del palazzo per essere trasportate domani nell'interno del ricovero. Nel

rivedere Pacchioni ho provato una grande gioia. Egli fu il mio Soprintendente quando, dieci anni fa, entrai come ispettore salariato nell'Amministrazione delle Belle Arti in Ancona. L'anno dopo, nel 1934, fu mio testimone di nozze. Anche per questo motivo gli sono legato da vivo affetto. [...] Dopo la consegna di oggi la consistenza del ricovero di Carpegna è la seguente: a pianoterreno 69 casse da Milano; al piano superiore: 70 casse di Venezia, 43 casse di Milano, 29 casse di Roma¹⁰⁰.

«1943, settembre 8: questa sera la radio ha comunicato che è stato firmato l'armistizio»

Sono momenti difficili per tutti e, per la sicurezza dei ricoveri, non sono affatto tranquillo, pur avendo potuto accertare che i Carabinieri e i custodi fanno buona guardia. Ma le voci che giungono in Urbino sul disfacimento dell'esercito italiano mi fanno seriamente temere che anche i Carabinieri addetti ai ricoveri possano abbandonare il servizio. In questo caso la sorveglianza resterebbe affidata ai soli custodi. Fidatissimi, a Carpegna, Barucchieri e Sguazzini, l'uno di Firenze e l'altro di Venezia, a Sassocorvaro Renon e Sichel, entrambi di Venezia. Ma la loro fidejussione non mi pare sufficiente a scongiurare i pericoli di furto [...]. Perciò oggi ho tolto da tutte le casse dei due ricoveri ogni etichetta che potesse rivelarne il contenuto ed, a Carpegna, ho fatto spostare in tutta segretezza dai custodi e senza altri testimoni le casse della Pala d'oro e del Tesoro di San Marco, in modo che esse, anziché essere raggruppate tutte insieme, siano disperse tra gli altri imballaggi¹⁰¹.

Fra il 20 e il 21 ottobre del 1943, sull'avanzare della linea Gotica, diversi reggimenti di soldati germanici si acquartierarono a Carpegna. Le preoccupazioni di Pasquale Rotondi crebbero enormemente. Trovano così giustificazione gli atti compiuti con l'aiuto del fedelissimo autista Augusto Pretelli (Fig. 17), narrati nel *diario*, quali ad esempio l'*extrema ratio* di ricoverare presso la Tortorina, la residenza dove la famiglia Rotondi stava trascorrendo l'autunno, la *Tempesta* di Giorgione ed altri dipinti di piccolo formato. La narrazione già ripercorsa all'interno della versione del *diario* Rotondi pubblicata con il suggestivo titolo *L'arca dell'arte*, trova oggi confutazioni documentarie circa le disposizioni impartite da Vittorio Moschini sul trasferimento delle opere veneziane di proprietà ecclesiastica. Una prima ingente movimentazione avvenne il 2 novembre, alla presenza del prof. Piccoli di Venezia, per mezzo «dell'autotreno della ditta Ceccarelli di Urbino»¹⁰². I «giornali» del ricovero di Carpegna attestano la movimentazione ad Urbino – pianoterreno di Palazzo Ducale - di: «trentadue casse di Venezia, fra le quali ventitre contenenti il Tesoro di San Marco, otto casse da Milano (dipinti di Berra fra i più importanti), tredici casse di Roma»¹⁰³.

In merito alla vicenda Pasquale Rotondi ricorda in un dattiloscritto:

Primo a giungermi fu l'aiuto del Soprintendente di Venezia. In seguito al cui intervento arrivò in Urbino [...] un messo del Patriarca (il prof. G.B. Piccoli delle Procuratorie di San Marco) con l'invito scritto a restituire alla Chiesa, nella persona dell'Arcivescovo di Urbino, tutte le opere di proprietà ecclesiastica che mi erano state date in custodia da Venezia, ivi compreso il Tesoro di San Marco. In seguito a tale invito un rappresen-

tante dell'arcivescovo di Urbino, insieme col messo del Patriarca, mi accompagnò a Carpegna con un grande autocarro e, colà giunto, chiese ai tedeschi la riconsegna delle opere della Chiesa. [...] Sicché fu possibile caricare le opere veneziane appartenenti alla Chiesa, alle quali io aggiunsi – d'accordo col rappresentante dell'arcivescovo (Mons. Ugo Aiuti) e col prof. Piccoli – i maggiori capolavori dello stato, profittando del fatto che, essendo state da me tolte dalle casse le indicazioni del loro contenuto, i tedeschi non potevano controllare la proprietà delle opere ¹⁰⁴.

Il giorno 5 novembre, di intesa con Vittorio Moschini, le 32 casse del patrimonio veneziano furono prese in consegna dall'arcivescovo di Urbino Antonio Tani e da monsignor Ugo Aiuto del Capitolo del Duomo di Urbino, per essere murate all'interno della cripta della chiesa capitolare, 9 nella prima cappella a sinistra di chi entra e 23 entro un braccio laterale (Fig. 18) ¹⁰⁵.

Il 22 novembre Pasquale Rotondi fece effettuare murature anche a Palazzo ducale per nascondere alcune casse condotte ad Urbino da Carpegna unitamente ad altre opere provenienti da Sassocorvaro, fra cui la predella di Paolo Uccello ricondotta ad Urbino (Fig. 19).

Seguirono fra novembre e dicembre del 1943 spostamenti quasi quotidiani.

La prima vasta operazione di smobilitazione del ricovero di Carpegna avvenne l'11 dicembre 1943 con l'arrivo di Pacchioni e Alberto Nicoletti da Milano. In tale circostanza furono prese in consegna per essere condotte, «per ragioni di maggiore sicurezza», al ricovero di Sondalo tutte le casse del Castello Sforzesco, sette casse e tre rulli di Brera, due rulli del Museo Poldi Pezzoli, una cassa dell'Accademia Carrara e le casse contenenti il polittico del duomo di Treviso ¹⁰⁶. In merito alla vicenda:

il Soprintendente di Milano, munito di permessi rilasciati dal Comando germanico della Lombardia, venne a prelevare da Carpegna le opere [...]. Da parte mia, profittando dell'autorizzazione tedesca in possesso del Soprintendente di Milano, d'accordo con lui e giocando sempre sull'anonimia degli imballaggi, rimossi dal ricovero la maggior parte di ciò che ancora vi si trovava, trasferendo le casse rimosse a Sassocorvaro e a Urbino. Con lui fu però riservatamente concordato che ad Urbino rimanessero [...] i capolavori delle Gallerie milanesi che io avevo precedentemente rimossi da Carpegna ¹⁰⁷.

Rimasero ad Urbino 8 casse contenenti dipinti della Pinacoteca di Brera, in seguito messi in salvo in Vaticano in occasione dei due trasporti condotti da Emilio Lavagnino ¹⁰⁸.

La lettura integrata dei “giornali” dei ricoveri e dei carteggi con i colleghi di Venezia e Milano, consente di meglio comprendere le scelte di Rotondi di trasferire quanto più possibile ad Urbino e poi a Roma; in merito si precisa che ai trasporti in Vaticano, narrati nel *Diario* e sui quali già molti hanno argomentato, va attribuito, in via esclusiva, l'epiteto di *Operazione salvataggio* ¹⁰⁹.

I trasporti in Vaticano avvennero il 22 dicembre del 1943 ¹¹⁰ e il 16 gennaio 1944 ¹¹¹; a seguito del primo trasporto il ricovero di Carpegna, già sgomberato in grandissima parte dopo l'arrivo delle truppe tedesche, risultò vuoto ¹¹².

In relazione al primo viaggio Emilio Lavagnino ricorda il costante coordinamento di Pasquale Rotondi con i colleghi Pacchioni e Moschini e l'andirivieni di casse posto in essere dopo l'8 settembre; il soprintendente di Urbino infatti: «dopo che i tedeschi si sono presentati ... per assumere il controllo, ha ritenuto opportuno fare diversi spostamenti. Ha murato ambienti tanto a Sassocorvaro che a Urbino, ha nascosto le cose più importanti, ha cambiato i cartellini sulle casse, ha fatto insomma del suo meglio per distrarre o confondere qualsiasi rapinatore»¹¹³. Lavagnino, a conclusione delle operazioni di carico ricorda inoltre un dato, ad oggi molto significativo: «ora si debbono fare i verbali e su questo punto Rotondi è irremovibile. Vuole farli come dice lui: precisi, circostanziati e descrittivi»¹¹⁴. Grazie a tale documentazione¹¹⁵, riportata inedita, unitamente agli elenchi in ingresso, integralmente trascritta dagli originali in allegato al presente lavoro, è oggi possibile tracciare un quadro completo ed esaustivo sui ricoveri interregionali, conferendo al mito una parte di autenticità, perché: «magari poi si vedrà che alcuni spostamenti erano inutili, ma si vedrà dopo, e di volta in volta dovevamo agire con la nostra logica umana e schivare pericoli non certo immaginari»¹¹⁶. Pasquale Rotondi seppe farlo, e lo fece non tradendo mai la propria investitura di tutore statale, per di più dopo che l'8 settembre sembrò segnare uno sbandamento anche nei riguardi della difesa del patrimonio.

Dalle Marche furono messi in salvo ai Musei Vaticani dipinti e oggetti d'arte dalle città di Ancona, Fabriano, Jesi, Osimo, Ascoli Piceno (Fig. 20), Fermo, Fano e Pesaro, unitamente a dodici dipinti dalla Galleria Nazionale di Urbino, ritenuti più significativi fra i trasportabili¹¹⁷ (cfr. elenco: documento n.17).

«In tutto 82 casse di opere d'arte che con le 120 del primo viaggio formano un complesso di 202. Esse contengono varie centinaia di capolavori che trasferiti in Vaticano sono stati in tal modo posti praticamente fuori dalla guerra»¹¹⁸.

Questo contributo, intendendo ritornare alle provvidenze di protezione nelle Marche e all'azione svolta dopo l'*Operazione salvataggio* da Pasquale Rotondi, non ha scopo di approfondire ulteriormente il ruolo svolto dal Kunstschutz, dai funzionari dimissionari romani della Direzione Generale delle Arti, o in merito ai veti posti dal Ministero della Repubblica Sociale di Padova, per cui si rimanda al contributo di Andrea Paolini in questo volume e alla bibliografia citata in nota¹¹⁹. Chi scrive intende tuttavia precisare che Pasquale Rotondi ricevette precise istruzioni ministeriali in cui veniva invitato ad operare una selezione di opere da trasferire a Roma in data 2 settembre 1943; egli volle pertanto, per opportunità e con arguzia, ritenere tali trasporti «autorizzati da ordini ministeriali», come effettivamente precisò nei verbali di consegna¹²⁰. Ulteriori informazioni giungono da Vittorio Moschini, in una nota del 29 dicembre, in cui partecipò a Rotondi quanto segue:

ho ricevuto con molto piacere la tua lettera del 21 corrente, rallegrandomi assai del trasporto effettuato, anche se può dispiacerci di sapere sempre più lontane da noi quelle cose un po' anche nostre. Veramente ero molto preoccupato, dati gli indugi e le difficoltà dovute anche alla stagione. [...] D'altra parte ritengo che la Città del Vaticano sia relativamente un ottimo posto, migliore anche di Venezia, ove non sappiamo cosa potrà

accadere in seguito. Quelli di Padova, coi quali ho parlato ieri, sono rimasti un po' male della faccenda, già a loro conoscenza, per considerazioni che in parte non condivido. Ad ogni modo non credo che si azzarderanno a toccare quelle cose, se sono arrivate in porto felicemente, come spero in attesa di qualche notizia.

Non appena avuta la tua lettera ho parlato con la Procuratoria di San Marco e con la Curia Patriarcale perché effettivamente per il ricovero nella Città del Vaticano s'era già pensato molto tempo fa e la soluzione della consegna all'arcivescovo di Urbino non può essere buona che dal punto di vista, per così dire, diplomatico, perché l'arcivescovo nulla potrebbe fare se per disgraziata ipotesi anche Urbino si trovasse in pieno nella guerra e venisse bombardata.

Anzi in seguito ad una mia lettera nella quale prospettavo, sia pure senza prendere alcun impegno, la possibilità di trasporto alla Città del Vaticano di tutto il materiale di San Marco e delle altre chiese di Venezia attualmente a Urbino, la Curia e la Procuratoria hanno risposto in senso favorevole a tale trasporto e il Patriarca mi ha fatto avere una lettera che ti unisco e che ti prego di far recapitare all'arcivescovo di Urbino. Poiché tale lettera mi è stata portata chiusa non ne conosco il contenuto ma ritengo che si tratti di una autorizzazione a consegnare eventualmente il detto materiale agli incaricati del Ministero, come ho chiesto.

Quelli di Padova mi hanno dichiarato che per il momento ogni trasporto dev'essere sospeso e che ne ripareremo al Convegno dei Soprintendenti che avrà luogo l'8 gennaio prossimo. Tuttavia mi hanno detto che se il Patriarca e la Curia desiderano il trasporto del loro materiale alla Città del Vaticano faranno il possibile per accogliere tale desiderio ¹²¹.

Al convegno di Padova del gennaio del 1944 Pasquale Rotondi non partecipò, annotando nel proprio diario: «1944, 8 gennaio. Se la notizia datami da Moschini con la sua lettera del 29 dicembre fosse vera, oggi avrebbe dovuto esserci a Padova il convegno dei Soprintendenti. Ma a me non è arrivato alcun invito e ne sono molto contento». Egli proseguì inoltre in occasione del secondo arrivo di Nicoletti e Lavagnino: «1944, 14 gennaio. [...] Nicoletti mi dice che a Padova il convegno dei Soprintendenti c'è stato e che ai convenuti è stato ordinato di sospendere qualsiasi spostamento di opere d'arte sia verso il Vaticano che altrove. Ma io che al convegno non ho partecipato sono libero di agire come meglio mi pare, per la salvaguardia dei capolavori che ritengo debba essere anteposta a qualsiasi altra considerazione [Effettivamente una lettera del Ministero relativa al convegno mi è giunta l'altro giorno, ma con comunicazione che esso avrebbe avuto luogo l'8 febbraio e non l'8 gennaio. Lavagnino, Nicoletti ed io non sappiamo spiegare questo pasticcio di date...]». Approfittando dell'errore di convocazione, Pasquale Rotondi decise di dare seguito al trasporto, autorizzato dal Patriarca di Venezia per quanto di sua proprietà.

Il 18 gennaio Rotondi ricevette una lunga lettera di Emilio Lavagnino; il documento di cui si pubblica un estratto, chiarisce l'*escamotage* burocratico convenuto al fine di legittimare il secondo trasporto.

Mio caro Rotondi,
il viaggio si è concluso felicemente. Le accoglienze a Roma sono state entusiaste. Tutti hanno compreso il tuo gesto e te ne sono grati e, sta sicuro, appena possibile sapranno dimostrarti la loro riconoscenza. Anche mons. Giovanni Costantini [...] attualmente

presidente della Pontificia Commissione di Arte sacra è venuto a Palazzo Venezia per vedere, di fuori naturalmente, le casse di San Marco ed ha avuto parole che non ti dico di entusiasmo, gratitudine ecc. Credo che anche il Papa sia stato messo al corrente. La situazione burocratica è la seguente: (ufficialmente) l'ultima consegna non è avvenuta. Tutto è stato dato alla prima consegna. Nel secondo viaggio noi non abbiamo portato via che il tesoro di S. Marco che era in consegna, come tutti sanno, non a te ma al vescovo. Bada però che il convegno o un convegno di Soprintendenti ci deve essere stato a Padova tra l'8 e il 9 gennaio: non vorrei che la lettera che tu hai ricevuto dicesse l'8 febbraio per puro errore di una qualche dattilografa. Ad ogni modo quando vai su portati la lettera. Le casse che sono venute saranno portate tutte in settimana all'ombra della cupola quindi da questo punto di vista potrai assicurare tutti. Le casse infatti, per fare le cose con maggiore sollecitudine, non saranno aperte che in minima parte a Palazzo Venezia, le altre tutte nel ricovero vaticano [...] ¹²².

In data 20 gennaio Rotondi fu convocato ufficialmente a Padova «per urgenti notizie di servizio»; lo stesso giorno egli ricevette un telegramma di convocazione del Ministro Biggini per il rapporto dei Soprintendenti dell'8 gennaio. Annotò in merito Rotondi: «il telegramma risulta spedito da Bologna? Alle 18 del 29 dicembre. Per arrivare in Urbino ha impiegato ventidue giorni: cosa di cui non posso che ringraziare la Provvidenza» ¹²³. La convocazione a Padova, come riferito da Salvatore Giannella e Pier Damiano Mandelli, si risolse grazie al sostegno del direttore generale Carlo Anti e con generiche raccomandazioni circa la protezione del patrimonio diffuso marchigiano per cui si rimanda al paragrafo seguente. Sembra utile precisare che i verbali dei trasporti, pubblicati inediti in appendice, confutano con il rigore della prova documentaria il reale svolgimento dei fatti, al di là delle soluzioni burocratiche adottate, *in extremis* dai protagonisti della vicenda, rendendo così vivo l'auspicio di Carlo Argan: *haec olim meminisse iuvant* ¹²⁴.

Nei mesi che seguirono Rotondi mantenne con il Ministero regolari rapporti epistolari, informando della dismissione del ricovero di Carpegna ¹²⁵ e prendendo accordi in merito alla movimentazione degli oggetti d'arte delle Marche rimasti *in loco*, per i quali intervennero serie preoccupazioni a partire dallo sbarco a Salerno del 9 settembre 1943, fino alle incursioni su Ancona e sulla costa marchigiana ¹²⁶.

«Ma, per portarle dove?». *Ultime operazioni di protezione antiaerea nelle Marche. Riccardo Pacini e Pasquale Rotondi*

I trasporti in Vaticano trovano spiegazione anche alla luce delle notizie che pervenivano ad Urbino circa gli attacchi aerei sulla città di Ancona: il capoluogo dorico fu infatti, a partire dal 16 ottobre 1943, oggetto di una lunga serie di bombardamenti, oltre 130, che ridussero la città in macerie. La popolazione, gli uffici e i centri direzionali furono progressivamente sfollati. Unico tutore, acquartierato presso la sede della Soprintendenza ai monumenti, fu Riccardo Pacini, il quale mantenne con Rotondi contatti epistolari e un costante coordinamento, reso tuttavia difficile dalle condizioni belliche.

I due soprintendenti si interrogarono vicendevolmente, più e più volte, sulle misure da adottare in una regione divisa in due dai bombardamenti e dal progressivo avanzamento delle truppe alleate del generale Anders.

Le indicazioni ministeriali giunsero confuse e poco realistiche per la situazione data: esse suggerirono di effettuare trasporti dalla zona costiera verso gli episcopati delle aree interne della regione. Pacini e Rotondi riscontrarono tuttavia enormi difficoltà di spostamento derivanti dalle «comunicazioni ordinarie – per la maggior parte sospese – che non consentivano il alcun modo di spostarsi da centro a centro»¹²⁷. Pasquale Rotondi precisò inoltre al Ministero come: «i vescovadi in alta montagna, risiedono in centri pericolosi per l'accertata presenza di bande armate ribelli, le quali danno continua occasione a guerriglie e atti di rappresaglia. Dell'accesso a tali centri di carichi così delicati questa Soprintendenza non ha ritenuto di potersi assumere la responsabilità»¹²⁸.

In un accorato appello rivolto al Ministero - di Padova - in merito all'ordine di sfollare dalla zona litoranea gli oggetti d'arte non ancora movimentati, Rotondi pose una domanda a cui nessuno - tranne egli stesso e Riccardo Pacini - seppe rispondere: «ma, per portarle dove?»¹²⁹.

Una volta esclusa difatti la possibilità di servirsi, secondo il programma iniziale, dei vescovadi montani della regione, alla Soprintendenza alle Gallerie non rimase che l'alternativa di riattivare a pieno regime il noto ricovero. Scrive Rotondi in merito nel 1944: «almeno per ciò che riguarda gli impianti anticendio e di vigilanza, deve considerarsi tuttora in efficienza, s'è deciso di convogliare in detto ricovero quanto ancora veniva rimosso dalle località mal sicure del pesarese. Ed è così avvenuto che il ricovero di Sassocorvaro, già semivuoto dopo il nostro trasporto in Vaticano¹³⁰, è ora nuovamente gremito di opere. Ma con quale garanzia?»¹³¹.

Contemporaneamente, sul versante dorico, Pacini dispose e coordinò la rimozione degli oggetti d'arte appartenenti alle chiese cittadine, aiutato da un ristrettissimo numero di collaboratori e dal locale comando dei vigili del fuoco.

In data 30 aprile 1943, la situazione di Ancona non poteva dirsi stabile, e pertanto:

in conformità alle disposizioni emanate da codesto Ministero con circolare n. 157 del 29 dicembre s.a., considerato che alcune chiese della città di Ancona e in particolare San Ciriaco, sono particolarmente esposte all'eventualità di una offesa aerea, si è provveduto allo sgombero di alcune opere d'arte, lasciando in situ quelli oggetti che, per il loro scarso valore artistico, per la loro specifica destinazione al culto, per essere meno soggette al fuoco e a propagarlo nell'ambiente, per l'ubicazione dell'edificio, si è ritenuto conveniente non rimuovere.

Furono pertanto depositati presso il rifugio nel Museo Archeologico Nazionale i seguenti oggetti d'arte:

A) dalla chiesa di San Domenico: 1° dipinto su tela a olio (di proprietà della Confraternita di Santo Stefano) raffigurante l'Ascensione e il martirio di Santo Stefano, opera di Andrea Lilli; 2° Madonna con il Bambino, stampa su pergamena;

B) dalla cattedrale di San Ciriaco: 1° dipinto ad olio su tela raffigurante il martirio di San Lorenzo, opera di Francesco Podesti; 2° dipinto a tempera su tavola sagomata a forma di croce, raffigurante il Crocifisso, opera attribuita al secolo XIII; 3° dipinto a tempera su tavola rappresentante la Madonna con il Bambino e il Committente, opera del sec. XIV-XV; 4° dipinto a tempera su tavola rappresentante il volto di un santo su due tavole riunite attribuito al sec. XV; 5° dipinto a tempera su tavola a fondo oro rappresentante la Madonna con il Bambino, opera di imitazione bizantina del sec. XVI; 6° dipinto a tempera su tavola rappresentante il Noli me tangere attribuito al sec. XIV; 7° dipinto a olio su tela raffigurante la Madonna con il Bambino e quattro santi, opera di Antonio Viviani; 8° Un cassa contenente: a) paliotto ricamato del sec. XV con storie di San Ciriaco; b) la pianeta a fiorami di broccato d'oro su fondo rosso del sec. XVII; c) la pianeta di broccato verde del sec. XVII; d) la pianeta in rocco antico con ricami in argento del sec. XVII.

Nell'occasione, avendo l'autorità ecclesiastica chiesto di ricoverare alcuni oggetti di oreficeria del Duomo di Ancona e avendo il R. Soprintendente alle Antichità preso in consegna la cassetta contenente i detti oggetti ¹³².

Nel mese di agosto del 1943 previa intesa con Rotondi si adottarono «ulteriori misure per la protezione delle opere d'arte ancora rimaste nelle chiese di Ancona», provvedendo al ricovero nel rifugio del Museo Nazionale, di una cassa contenente i quattro arazzi di scuola fiamminga del sec. XVII, della chiesa del Santissimo Sacramento di Ancona, rappresentanti: l'*Ultima cena*, la *Resurrezione*, la *Natività* e l'*Assunzione di Maria* ¹³³.

Ricorda inoltre Pacini:

giacché poi la settecentesca chiesa di Santa Croce e il Santissimo Sacramento di Senigallia presentava serio pericolo di incendio in caso di incursione aerea per essere tutta foderata in legno (pareti, soffitto, altari, decorazioni) d'accordo col Soprintendente alle Gallerie di Urbino si è provveduto a rimuovere dal suo altare maggiore la tela rappresentante Cristo trasportato al sepolcro di Federico Barocci. L'opera è stata trasportata nella chiesa del francescano convento delle Grazie, su un colle a 3 Km dalla città, nei pressi del cimitero, ove trovasi la nota tavola del Perugino, e presa in consegna, mediante regolare ricevuta, dal Padre Guardiano del convento predetto ¹³⁴.

Nel corso di «un inverno», per citare le parole di Alessandra Lavagnino, la protezione degli oggetti d'arte mobili di Ancona sollevò serie questioni, non risparmiando tensioni fra i soprintendenti marchigiani. Del fervore di animi ed eventi è testimonianza una lettera di Rotondi al collega soprintendente ai monumenti:

Caro Pacini,

[...] per quanto da ieri vi stia pensando e ripensando – nulla so consigliare circa l'invio a Loreto delle cose da te raccolte. L'esempio di Montecassino e di tanti altri santuari distrutti non m'incoraggerebbe troppo, data soprattutto la località isolata e forse troppo vicina al mare.

Ma anche quassù, in montagna, la situazione non è diversa. La zona è tutta in serio pericolo, tanto che io, pur continuando a ricoverare a Sasso altre importanti e numerose cose della regione, non ho indugiato e non indugio a trasferire assai più lontano quelle

che hanno una importanza addirittura eccezionale: lavoro questo che mi tiene quotidianamente impegnato.

Per fortuna il valore delle cose di cui ti vai preoccupando non è tale da influire troppo sulla scelta del ricovero. Anche Loreto potrebbe essere perciò adattissima, specie se, come mi dici, l'autorità ecclesiastica di Ancona è concorde.

Ma ciò che comprendo sempre di meno è l'atteggiamento di Galli, che, riscontrando una mia lettera del 6 corrente con la quale io lo consigliavo apertamente (come scrivevo in pari data anche a te) ad unire le cose più importanti del Museo e della Pinacoteca al carico che tu avresti fatto per Urbino, mi risponde ora che «accoglie le mie prudenziali vedute di quaeta non muovere? – a meno che io non voglia indicargli – nella mia specifica competenza e responsabilità, di regolarsi in modo diverso».

Ora, è evidente che Galli gioca su un equivoco, tirando in ballo, oggi soltanto, la mia responsabilità, quando ha invece egli stesso considerati i problemi inerenti alla custodia e alla salvaguardia del materiale artistico della Pinacoteca come di sua esclusiva competenza, si che fu egli stesso a concordare a suo tempo col Ministero le misure di protezione da adottare per detto materiale in caso di pericoli bellici.

Io poi, come tu sai, non ho mai mancato di richiamare la sua attenzione sul pericolo a cui erano esposte in Ancona le opere della Pinacoteca ¹³⁵.

Fu Riccardo Pacini a decidere di intraprendere una serie di trasporti, *all'ombra di un'altra cupola*. Il soprintendente ai monumenti decise infatti di ricoverare i dipinti cittadini ancora non protetti a Loreto. I piani di movimentazione concordati prevedevano inizialmente il trasferimento ad Urbino; tuttavia questioni logistiche e ragioni di vicinanza fecero compiere l'unica scelta possibile. Furono infatti giorni in cui lo stesso Pacini ricorda di girare in bicicletta per una Ancona deserta ed a rischio di furti, con poche possibilità di coordinamento con la Prefettura distaccata ad Osimo. Egli riuscì tuttavia a condurre le trattative con l'amministrazione pontificia nella persona del vicario Mons. Gaetano Luigi Carlo Malchiodi ¹³⁶. Fra il 21 e il 31 gennaio del 1944, un vasto numero di dipinti delle chiese di Ancona fu messo in salvo presso la sede lauretana, all'interno di locali del Palazzo Apostolico messi a disposizione dal vescovo. Con il beneficio dell'ovvia eccezione per i trasporti iniziali, ricadenti nel contesto del piano di protezione regionale di Pasquale Rotondi, l'opera di Riccardo Pacini costituì la più importante messa in sicurezza del patrimonio marchigiano ¹³⁷.

Il 7 marzo del 1944 Riccardo Pacini riuscì a recarsi ad Urbino per confrontarsi con Rotondi in merito ai provvedimenti urgenti, rimasti in sospeso; fra quest'ultimi lo smontaggio dello studiolo del duca richiese un attento procedimento di sistemazione delle tarsie e di tutti gli elementi strutturali e decorativi in imballaggi di carta e cartone catramato, riposti in apposita impalcatura nei sotterranei di Palazzo ducale ¹³⁸.

La narrazione degli eventi successivi, precisazioni in merito al bombardamento del complesso di San Francesco alle Scale e note sulla dispersione, si ritiene debbano essere demandate agli eventi conseguenti alla Liberazione delle città di Ancona e Urbino, e alla presenza del Governo Militare Alleato nelle Marche: fu quello infatti il tempo dei bilanci, della conta dei danni e delle prime azioni di ricollocazione, che richiesero anni e ulteriori fatiche per essere condotte a termine. Valgano in tal senso le

parole che Pasquale Rotondi scrisse alla presenza dei fedeli custodi della rocca, Sichel Giovanni, Barrucchieri Vincenzo e Renon Francesco:

«Sassocorvaro, addì 13 settembre 1945, a seguito del prelevamento da parte del Soprintendente alle Gallerie delle undici casse depositate nel ricovero, rimangono soltanto tre quadri»; il giorno seguente, egli aggiunse poche parole, che qui si riportano in omaggio e a futura memoria: «addì 14 settembre 1945, il Soprintendente alle Gallerie ritira anche i tre quadri ed il ricovero rimane perciò vuoto. *Deo gratias!*»¹³⁹.

Note

¹ «Con perfetta efficienza e esemplare organizzazione» è una citazione, non puntuale, tratta da un'attestazione di Emilio Lavagnino e Alberto Nicoletti circa i ricoveri di protezione antiaerea organizzati nelle Marche da Pasquale Rotondi: cfr. allegato 16. Si è ritenuto utile anteporre al testo, per facilitarne la comprensione, una breve premessa in merito all'ordinamento delle competenze di tutela nelle Marche. Per notizie biografiche relative ai soprintendenti attivi nelle Marche dal 1935 al 1945 si rimanda alle note seguenti; in relazione a Zara e alla Dalmazia si veda il contributo di Serena Brunelli in questo volume. Per un quadro generale sulle notizie riportate: cfr. N. FRAPICINI, *Il Museo Archeologico Nazionale di Ancona: 150 anni di storia*; C. COSTANZI, *Musei Civici e 'musei della colpa'. Il caso della Pinacoteca Civica di Ancona*; M.R. VALAZZI, *La Galleria Nazionale delle Marche, La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie*, atti della giornata di studi (Urbino, 11 aprile 2011), a cura di G. PASCUCCI, Ancona, Il lavoro editoriale, 2013, pp. 117-119, 120-123 e 211-215.

² Le prime iniziative ministeriali risalgono al 1924 circa; tuttavia i provvedimenti preventivi si intensificarono nel corso degli anni Trenta. Circa la documentazione preliminare si veda ACS, AABBA, div. II (1929-1933), b. 104, fasc. *Disciplina di guerra. Progetti e studi di mobilitazione civile. Precettazione e requisizione di pensionati. Difesa antiaerea (1927-31)*. In merito all'avvio dei piani di salvaguardia del patrimonio si veda: Circolare del Ministero della Pubblica Istruzione n. 21 del 16 dicembre 1930 IX, Riservata, *Difesa contro attacchi aerei del patrimonio dello*

Stato, conservata in copia presso l'Archivio di Stato di Ancona, da ora in poi ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, fasc. 1, *Circolari*, fogli sciolti.

³ I Comitati Provinciali di Protezione Antiaerea (CPPAA), presieduti dal Prefetto, furono commissioni miste di tecnici, vigili del fuoco e funzionari statali, fra i quali i soprintendenti, dirigenti delle ferrovie e dei servizi di poste e telegrafi; cfr. MINISTERO DELLA GUERRA, *Regolamento per la protezione antiaerea del territorio nazionale e della popolazione civile*, Regio Decreto 5 marzo 1934, Roma, 1934, artt. 2 e 6.

⁴ Le ricerche condotte non hanno consentito di reperire atti antecedenti al 1935.

⁵ Sull'attività di Pacchioni nelle Marche si veda, *ad vocem*, la scheda di P. ASTRUA in *Dizionario biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, a cura del MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, Direzione generale per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico, Bologna, 2007, pp. 441-442. In materia di protezione Pacchioni si attenne rigorosamente alle raccomandazioni promulgate con la direttiva denominata *Istruzione! sulla Protezione Antiaerea*, Ministero della Guerra (Comitato Interministeriale Protezione Antiaerea), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1935, da cui art. 242: «I bombardamenti, specialmente a mezzo delle bombe esplodenti e incendiarie, possono danneggiare gravemente e anche distruggere gli oggetti, i materiali e gli edifici che costituiscono il patrimonio artistico e culturale della nazione, che occorre pertanto adeguatamente proteggere. I provvedimenti che al riguardo possono

essere adottati sono di due ordini: a) l'allontanamento dai luoghi minacciati dei materiali trasportabili; b) la protezione in posto dei materiali inamovibili. Tanto per l'uno quanto per l'altro provvedimento, occorre conoscere l'esistenza qualitativa e quantitativa, nonché l'ubicazione dei materiali od immobili che ne debbono essere oggetto».

⁶ Cfr. ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), bb. 319-321, in particolare b. 319, fasc. 2, *Elenchi e materiali*. Circa gli edifici monumentali la compilazione degli elenchi fu facilitata dagli studi condotti in precedenza ed in corso alla data: cfr. *Elenco degli edifici monumentali: Provincia di Macerata*, Ministero dell'Educazione Nazionale, Roma, 1923; *Elenco degli edifici monumentali: Provincia di Pesaro e Urbino*, Ministero dell'Educazione Nazionale, Roma, Provveditorato generale dello Stato, 1930; *Elenco degli edifici monumentali: Provincia di Ancona*, Ministero della Pubblica Istruzione, Roma, 1932; *Elenco degli edifici monumentali: Ascoli Piceno e bibliografia picena*, Ministero dell'Educazione Nazionale, a cura di L. SERRA, Roma, 1936.

⁷ L'architetto Vittorio Invernizzi assunse l'incarico di direttore di seconda classe con ruolo di soprintendente ai Monumenti dal 1939 al 1942: cfr. *ad vocem*, la scheda di I. ZACCHILLI, in *Dizionario biografico dei soprintendenti architetti (1904-1974)*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, a cura di DIREZIONE GENERALE PER IL PAESAGGIO, LE BELLE ARTI, L'ARCHITETTURA E L'ARTE CONTEMPORANEE, Bologna, 2011, pp. 346-347. Sull'attività svolta dal successore, Riccardo Pacini, si veda di seguito nel testo; si rimanda inoltre a A. PACINI-G. M. PACINI, *Racconti di architettura, di monumenti, di restauri e di rinvenimenti, di ambienti urbani, di paesaggi*, Pisa, 2010.

⁸ Nel 1940 non sono attestati provvedimenti volti alla salvaguardia di oggetti d'arte e private collezioni, salvo il caso isolato dei 13 arazzi del Conte Francesco Raccamadoro Ramelli, professore, di Fabriano che transitarono in deposito prima al Capitolo della Cattedrale, poi alla Pinacoteca cittadina, per essere trasferiti a Sassocorvaro il 10 giugno 1940, unitamente ai beni di pertinenza civica: cfr. ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino – Ricoveri opere d'arte, Fabriano-verbale di consegna*. Si rimanda di seguito nel testo per ulteriori brevi notizie sul collezionismo privato.

⁹ Cfr. ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319 fasc. 2, *Elenchi e materiali* (carteggio 1935-1936).

¹⁰ «Le predisposizioni che figurano nel progetto compilato da questo comitato provinciale per la protezione antiaerea sono piuttosto generiche [...]. Si prega comunicare se codesta Soprintendenza ha fatto un proprio progetto per prevedere a cura di chi e con quali mezzi dovranno essere imballate e incassate le opere d'arte e le suppellettili di valore storico, chi dovrà provvedere al trasporto nei sotterranei e nei Comuni disegnati, con quali mezzi, in quali Comuni sarà conveniente siano collocati ecc. Si gradirà avere comunicazione delle suddette predisposizioni perché devono figurare nel completo, particolareggiato progetto di protezione antiaerea della provincia»; ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, fasc. 3, *PAA Provincia di Ancona, Lettera dell'Ispectore provinciale al Soprintendente all'arte medioevale e moderna* del 30 ottobre 1935. A seguito di tale sollecito l'attività amministrativa della Soprintendenza si concentrò sul territorio anconetano e sulla valli dell'Esino e del Musone, ragionevolmente, come si vedrà in seguito, considerati obiettivi sensibili per diverse ragioni strategiche - si pensi ad esempio all'importanza militare del porto di Ancona e alla presenza della Basilica lauretana.

¹¹ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione, b. 319, fasc. 3, *PAA Provincia di Ancona, Comitato Provinciale di P.A.A. Ancona, Segreteria permanente, Relazione*, s.d.n.

¹² ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, fasc. 3, *PAA – Provincia di Ancona, Lettera del Nunzio apostolico al soprintendente* del 15 novembre 1935. In merito si precisa che la «Soprintendenza ... nel caso di previsione di incursioni aeree» per Loreto ritenne imprescindibile «l'imballaggio e la rimozione di: 1) Tesoro: arte di limoges, sec. XIII, Madonna in trono con il Bambino, scultura in rame dorato; 2) Palazzo Apostolico: L. Lotto, otto tele»: cfr. *ivi, lettera di Guglielmo Pacchioni all'Amministrazione pontificia di Loreto* del 13/11/1935.

¹³ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 320, fasc. 4, *PAA Provincia di Pesaro, Questiona-*

rio *Riservato* – *Luoghi di accentramento delle opere d'arte mobili in caso di guerra*, 15 giugno 1939.

¹⁴ Si vedano ad esempio le indicazioni generali circa la maggiore esposizione della zona costiera e delle città di Ascoli Piceno e Fermo o la nomina di Amedeo Ricci, ispettore onorario ai monumenti, quale rappresentante della Soprintendenza presso il Comitato Provinciale di Macerata: cfr. ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 320, fasc. 5, *PAA Ascoli Piceno*, carteggio fra la Soprintendenza all'Arte medievale e moderna per le Marche e la Dalmazia e il Prefetto di Ascoli Piceno, fogli sciolti; fasc. 6, *PAA Macerata, Lettera del soprintendente Pacchioni al Prefetto di Macerata* del 26 ottobre 1936.

¹⁵ Lo spazio concesso a questo contributo non consente di produrre una bibliografia esaustiva circa la vastità di fonti bibliografiche dei secc. XVII e XVIII: si pensi, a titolo esemplificativo, alle le guide settecentesche, agli studi ottocenteschi che hanno fatto seguito alla lezione impartita da Luigi Lanzi e al patrimonio di scritti frutto dell'erudizione locale pre-risorgimentale. Tali fonti, imprescindibili ancora oggi quali strumenti di analisi critica, sono accumulate da una narrazione dei luoghi tipica della letteratura di viaggio, primo atto critico di indagine. Il medesimo metodo venne d'altronde adottato dallo Stato Unitario per il noto viaggio di Cavalcaselle e Morelli. Circa il cambio di metodo dei successivi studi, legati all'insegnamento accademico della *Storia delle Arti*: cfr. nota seguente.

¹⁶ Serra e, in diversa misura, Molajoli, Pacchioni e Rotondi furono allievi della scuola romana di Adolfo Venturi e Pietro Toesca. Come ricordato infatti da Andrea Emiliani, l'insegnamento della storia dell'arte come moderna disciplina ebbe decorrenza alla Sapienza nell'anno 1900 con la nomina di Adolfo Venturi. Lo Stato, intento ad organizzare la tutela periferica arruolò nell'immediato, e per numerosi anni, i frutti del rigore metodologico apportato dall'insegnamento accademico, incrementando un corpo tecnico che seppe traghettare il patrimonio oltre la guerra, fino alle delicate fasi della ricostruzione post-bellica: cfr. A. EMILIANI, *La nascita e il cammino del «sistema delle arti» (1907-2007)*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte ... cit.*, pp. 17-29. Fra gli scritti degli allievi di Adolfo Venturi che hanno segnato gli studi storico-artistici marchigiani dagli Anni Venti all'inizio

del secondo conflitto mondiale si ricordano: L. SERRA, *L'incremento della Galleria nazionale delle Marche nel biennio 1915-1916*, in «Cronaca delle belle arti», suppl. al n. 3-4 (1917) del «Bollettino d'arte», pp. 17-23; L. SERRA, *Galleria nazionale delle Marche - Nuova sistemazione*, in «Cronaca delle belle arti», suppl. al n. 5-8 (1918) del «Bollettino d'arte», pp. 26-29; L. SERRA, *Guida della Galleria comunale di Ascoli Piceno*, Ascoli Piceno, 1919; L. SERRA, *Catalogo del Museo della Santa Casa di Loreto*, Loreto, 1919; L. SERRA, *Il riordinamento della Galleria civica di Ascoli Piceno*, in «Cronaca delle belle arti», suppl. al n. 1-4 (1919) del «Bollettino d'arte», pp. 3-16; L. SERRA, *Catalogo della Pinacoteca civica di Ancona*, Fano, 1920; L. SERRA, *Pinacoteca e Museo delle ceramiche di Pesaro con guida sommaria della città e dintorni*, Pesaro, 1920; L. SERRA, *Note sulla Galleria nazionale delle Marche in Urbino (una stauroteca e un vessillo navale bizantino)*, Roma, 1920; L. SERRA, *La Pinacoteca civica di Ancona - Sistemazione*, in «Cronaca delle belle arti», suppl. al n. 1-4 (1920) del «Bollettino d'arte», pp. 1-19; L. SERRA, *Riordinamento del Museo della Santa Casa di Loreto*, in «Cronaca delle belle arti», suppl. al n. 5-8 (1920) del «Bollettino d'arte», pp. 23-28; Ivi, L. SERRA, *Istituzione della Pinacoteca civica di Fano*, pp. 29-30; L. SERRA, *Guida di Urbino*, Milano, 1921; L. SERRA, *Itinerario artistico delle Marche*, Roma, 1921; L. SERRA, *La Pinacoteca civica ed il Museo degli arazzi di Fabriano*, Fabriano, 1921; L. SERRA, *Una mostra d'arte marchigiana*, in «Emporium», n. 322 (1921), pp. 242-247; L. SERRA, *Un soffitto di F. Brandani nella Galleria di Urbino*, in «Rassegna d'arte antica e moderna», n. 21(1921), pp. 16-20; L. SERRA, *Nuovi acquisti della Galleria nazionale di Urbino*, in «Bollettino d'arte», n. 6 (1921), pp. 273-281; L. SERRA, *Il Palazzo ducale e la Galleria nazionale di Urbino*, in «Emporium», n. 327 (1922), pp. 163-177; L. SERRA, *Le Gallerie comunali delle Marche*, Roma, 1925?; L. SERRA, *L'arte nelle Marche: dalle origini cristiane alla fine del gotico*, Pesaro, 1927; L. SERRA, *Arti minori nelle Marche*, in «Emporium», n. 400 (1928), pp. 221-237; L. SERRA, *Restauro e scoperte in Santa Maria di Piazza di Ancona*, in «Bollettino d'arte», n. 3 (1929), pp. 97-121; L. SERRA, *Le fasi costruttive del palazzo ducale di Urbino*, in «Bollettino d'arte», n. 10 (1931), pp. 433-448; L. SERRA, *Catalogo delle cose d'arte e d'antichità di Urbino*, Roma, 1932; L. SERRA, *Antonio da*

Fabriano, in «Bollettino d'arte», n. 8 (1933), pp. 359-379; L. SERRA, *L'arte nelle Marche: il periodo del Rinascimento*, Roma, 1934; G. PACCHIONI, *Taddeo e Federico Zuccari, in Celebrazioni marchigiane, 1*, Urbino, 1935 pp. 489-507; *Elenco degli edifici monumentali: Ascoli Piceno ... cit.*; B. MOLAJOLI-P. ROTONDI-L. SERRA, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VII. Provincia di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma, 1936; P. ROTONDI, *Studi e ricerche intorno a Lorenzo e Jacopo Salimbeni da Sanseverino, Pietro da Montepulciano e Giacomo da Recanati*, Fabriano, 1936; G. PACCHIONI, *Galleria e Museo della ceramica. Trasporto e ordinamento nelle nuove sale*, in «Bollettino d'arte», n. 3 (1937), pp. 116-117; P. ROTONDI, *Sculture e bozzetti lauretani: contributo alla scultura italiana del Cinquecento*, Urbino, 1941; P. ROTONDI, *Un disegno di sistemazione del Palazzo ducale di Urbino*, in «Rinascita», n. 4 (1941), pp. 639-645. Si citano inoltre gli studi di Bruno Molajoli su Gentile da Fabriano e Pier Leone Ghezzi: cfr. A. PAMPALONE, *Bibliografia di Bruno Molajoli*, in *Dizionario biografico ... cit.*, pp. 403-406. e gli studi di Guglielmo Pacchioni su Guercino (cfr. IDEM, *Note sul Guercino*, in «L'Arte», n. 13 (1911), pp. 29-35).

¹⁷ G. PACCHIONI, *Equità e fermezza latine nelle controversie artistiche con il crollato Impero d'Asburgo*, Falconara, 1939; si veda inoltre: ACS, AABBA, I divisione, Personale cessato al 1956, b. 58, fasc. Guglielmo Pacchioni, relazione dattiloscritta, *Contributo di lavoro dato alle rivendicazioni storico artistiche*, pagine tre, 6 giugno 1939. A carriera cessata, Pacchioni ricevette inoltre degli incarichi di benemerita fra i quali la delega a rappresentare la Direzione generale in seno al Comitato italiano dell'International Council Museum (ICOM); in tale veste partecipò all'organizzazione del convegno del 1953 (Genova-Milano, 6-12 luglio) e riprese ad interessarsi di protezione e diritto internazionale, contribuendo alla stesura della *Convenzione per la difesa, tutela e rifugio dei musei in caso di guerra* (Aja 1954: cfr. Vitale in questo volume). Circa l'importanza del convegno del 1953 si rimanda a: P. DRAGONI, *1945-1953. Criteri generali di riordinamento*, in eadem, *Processo al museo. Sessant'anni di dibattito sulla valorizzazione museale in Italia*, Firenze, 2010, pp. 33-38, e Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione generale delle Antichità e Belle Arti, *Musei e gallerie in Italia. 1945-1953*, Roma, 1953.

¹⁸ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, fasc. 3. *PAA Provincia di Ancona*, carteggio 1935, in particolare *Lettera al Prefetto di Ancona* del 30 ottobre 1935 - oggetto: *protezione delle opere d'arte agli effetti di difesa antiaerea*.

¹⁹ ACS, AABBA, I divisione, Personale cessato al 1956, b. 58, fasc. Guglielmo Pacchioni, *Lettera di Guglielmo al Ministero dell'Educazione Nazionale - Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione III, Riservatissima - Raccomandata*, oggetto: *Urbino - Protezione antiaerea edifici monumentali*, del 6 giugno 1939; riportata in S. GIANNELLA-P.D. MANDELLI, *L'arca dell'arte*, Cassina de' Pecchi, 1999, pp. 36-38 e citata in S. UGOCCIONI, *Urbino*, in M. SERLUPI CRESCENZI E T. CALVANO, *1940-1945. Arte in fuga, arte salvata, arte perduta: le città italiane tra Guerra e Liberazione*, Roma, 2012, p. 88.

²⁰ ACS, AABBA, divisione II, b. 85, *Lettera di Pacchioni ad Anti*, Milano 29 ottobre 1944; citata in C. GHIBAUDI, *Il patrimonio artistico in pericolo: tutela, spoliazioni, furti a Milano fra il 1943 e il 1945*, in *Musei e monumenti in guerra 1939-1945, Londra, Parigi, Roma, Berlino*, atti del convegno internazionale "Musei e monumenti in guerra 1939-1945, Londra, Parigi, Roma, Berlino", (Città del Vaticano, 2012), a cura di T. CALVANO e M. FORTI, Città del Vaticano, edizioni Musei Vaticani 2014, p. 221. Con decreto ministeriale Guglielmo Pacchioni fu trasferito a Milano, con incarico di soprintendente di I classe e decorrenza dal 16 luglio 1939: cfr. *Decreto del Ministro Bottai* del 6 luglio 1939, conservato in copia presso ACS, AABBA, I divisione, Personale cessato al 1956, b. 58, fasc. *Guglielmo Pacchioni*.

²¹ Cfr. ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319 fasc. 2, *Elenchi e materiali, Lettera del soprintendente Invernizi alla Divisione Generale Antichità e Belle Arti* del 17 gennaio 1940 - oggetto: *Ancona - Protezione antiaerea*.

²² L'integrale documentazione sulla protezione antiaerea degli edifici monumentali è conservata presso l'ASAN: fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319: fasc. 0 *PAA Affari Generali*, fasc. 1 *PAA Circolari*, fasc. 2 *PAA Elenchi e materiali*, fasc. 3 *PAA Provincia di Ancona*; b. 320: fasc. 4 *PAA Provincia di Pesaro*, fasc. 5 *PAA Provincia di Ascoli Piceno*, fasc. 6 *PAA Provincia di Mace-*

rata, fasc. 7 PAA Segnali di riconoscimento, fasc. 8 PAA Zara; b. 321: fasc. 9 PAA Maschere antigas, fasc. 10 PAA Squadre di intervento, fasc. 11 PAA Smontaggio materiali, fasc. 12 PAA Salvaguardia opere d'antichità e d'arte.

²³ Cfr. ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, fasc. 1 PAA Circolari, Piano di protezione edifici monumentali 1940 (copia).

²⁴ «Duomo: Chiesa Metropolitana dell'Assunta: difesa del portale principale e del grande rosone. Protezione eseguita in intercapedine in muratura. Saccatura nella parte superiore e copertura di materiale semielastico (populit). Difesa del portale laterale con pilastrate in muratura, saccate nella porta superiore difese da materiale semielastico (populit). Protezione del monumento a Giovanni Visconti da Imola con saccature e protezione materiale semielastico (populit). Tabernacolo del Lombardi: difesa con saccature. Mosaici paleocristiani: difesa con saccature», cfr. allegato 2.

²⁵ In merito si precisa che, vista la complessità dell'intervento, i lavori di protezione del Cappellone affrescato non erano ancora stati condotti a compimento alla fine del 1940. Il ciclo affrescato venne costantemente monitorato in stretta collaborazione dalla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie: cfr. ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 321, fasc. 12 PAA Salvaguardia opere d'antichità e d'arte, Lettera di Riccardo Pacini a Pasquale Rotondi del 20 giugno 1942 – oggetto: ispezione agli affreschi protetti contro le offese aeree del nemico.

²⁶ Circa le protezioni all'Arco di Traiano, per cui venne realizzata una struttura anticrollo in populit su impalcatura di legno, si veda anche *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura di DIREZIONE GENERALE DELLE ARTI, Firenze, Le Monnier, 1942, p. 245.

²⁷ *Ivi*, p. 243. L'argomento fu inoltre motivo di confronto fra Pasquale Rotondi e Vittorio Invernizzi: cfr. ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, fasc. 1, Circolari, 1940, luglio 1, Urbino, Protezione antiaerea monumenti, da cui: «la direzione generale delle arti ha disposto che la protezione dei monumenti avvenga soltanto per quelli di massimo interesse artistico. Ti prego quindi, a tua discrezione, di diminu-

ire il programma per il Palazzo Ducale. Credo basterà difendere il cortile del Laurana per un eventuale pericolo di crollo e i dossali intarsiati dello studiolo del Duca e l'attigua chiesetta».

²⁸ Per le ulteriori protezioni allo studiolo si veda di seguito nel testo.

²⁹ Rotondi, laureato a Roma con Pietro Toesca nel 1932, venne assunto dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione Nazionale nel 1933 come ispettore salariato presso la Soprintendenza all'arte medioevale e moderna delle Marche di Ancona, dove rimase fino al 1938. Dopo un anno di permanenza a Roma per la direzione della Galleria Corsini, rientrò nelle Marche nella veste di soprintendente alle Gallerie, a cui si aggiunse l'onere di organizzare gli uffici, ripartire funzioni e attività amministrativa della Soprintendenza appena istituita presso Palazzo ducale. Circa Pasquale Rotondi cfr: la scheda di GIOVANNA ROTONDI TERMINIELLO in *Dizionario biografico...* cit. 548-554; si veda inoltre G. DI LUDOVICO, *Urbino e Pasquale Rotondi (1939-1949)*, Urbino, 2009. La citazione «*Le mie preoccupazioni, per quanto si sia riusciti a trasportare... sono però sempre molto forti*» è tratta da una lettera confidenziale di Pasquale Rotondi al dott. Umberto Biscottini, capo di Gabinetto del Ministro Biggini, del 5 novembre 1943: cfr. ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. Urbino – Ricoveri opere d'arte.

³⁰ Cfr. GIANNELLA-MANDELLI, *L'arca dell'arte...* cit., p.33.

³¹ Cfr. nota 18 e successiva nota 75.

³² Cfr. ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. Urbino – Ricoveri opere d'arte, Lettera di Rotondi alla Direzione generale – oggetto: difesa del patrimonio artistico in caso di guerra, del 23.02.1940, da cui: «I provvedimenti progettati, ed in massima parte già adottati da questa Soprintendenza in merito alla difesa del patrimonio artistico in caso di guerra, corrispondono a tre diversi tipi ben distinguibili: a) preparazione degli imballaggi occorrenti per il trasporto delle opere dai centri maggiormente in pericolo alla località designata dal Ministero come centro di raccolta di opere d'arte (Palazzo Ducale di Urbino); b) protezione delle opere meno importanti nei luoghi di destinazione abituarli; c) preparazione ed attuazione di un esteso sistema difensivo del Palazzo Ducale di Urbino, al fine di rendere più efficace possibile la custodia delle opere che in

esso verranno conservate. [...] I provvedimenti di cui alla lettera c) sono già per la massima parte realizzati ed essi sono consistiti nel designare anzitutto i locali sotterranei più adatti, per solidità, alla custodia delle opere, alla costruzione in detti locali di casse, costruite in materiale refrattario all'incendio ed alla umidità, nella quali potranno essere rinchiusi le opere più delicate delle raccolte. Opportuni accorgimenti inoltre sono stati presi per i torricini del Palazzo, nei quali andranno collocati i dipinti di dimensioni poco notevoli, nell'intento che detti torricini, per la loro stessa configurazione, possono sfuggire facilmente al bersaglio aereo nemico».

³³ Cfr. nota precedente.

³⁴ L'approvazione ministeriale pervenne alla Soprintendenza di Urbino con nota n. 3959 del 5 giugno. Ulteriore approvazione giunse il successivo 10 giugno con nota sottoscritta dal Ministro Bottai, da cui: «approvo in linea di massima il progetto di protezione antiaerea del patrimonio artistico mobile della Regione Marchigiana inviato da codesta Soprintendenza in data 24 maggio c.a. con lettera n. 1722, riservandomi di apportarvi in sede di attuazione, tutte quelle modifiche che riterrò opportune. Il Ministro». In risposta a tale approvazione Pasquale Rotondi attestò il 17 giugno 1940 la messa in sicurezza della quasi totalità delle opere mobili ritenute di maggiore interesse, ribadendo la necessità di adottare successive misure ad integrazione del piano in relazione alle città ritenute maggiormente a rischio: «questa Soprintendenza si permette quindi di far presente che il trasporto a Sassocorvaro delle opere d'arte più significative delle Marche debba considerarsi di gran lunga preferibile alla permanenza di dette opere nei luoghi di origine (come Jesi con il suo aeroporto, Ancona con il suo arsenale, Fabriano con le sue industrie, Ascoli e Macerata con le loro caserme, Urbino con i suoi depositi, Fermo, Fano e Pesaro per la loro esposizione costiera) essere purtroppo soggette ad incursioni aeree, il cui risultato sul patrimonio artistico sarebbe poi irreparabile»; per entrambe le citazioni, trascritte dagli originali cfr. ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino*. Circa le misure integrative adottate nel corso dal 1943 sulla spinta dell'avanzata degli Alleati si veda di seguito nel testo.

³⁵ In merito alla movimentazione *in loco* cfr. documento n. 3; circa la consistenza dei ricoveri regionali si veda più avanti nel testo.

³⁶ Il contratto di concessione di parte della Rocca, datato 6 giugno 1940, prevedeva l'iniziale utilizzo «limitato a quattro locali del pianoterreno ed al corridoio perimetrale del piano superiore ricavato nella sporgenza delle mura esterne, con adiacenti piccole stanze confinanti col teatro-cinema senza restrizioni di tempo e di impiego»; in merito cfr. ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino, Scrittura privata fra il Podestà di Sassocorvaro e Pasquale Rotondi* (per conto del Ministero dell'Educazione Nazionale). Si precisa che la tavola con ritratto di donna, nota come *La Muta* di Raffaello era stata ceduta in prestito per la mostra di Firenze e rientrò pertanto fra le misure adottate dalla Soprintendenza fiorentina: cfr. E. FORTINO- C. PAOLINI, *Firenze 1940-1943: la protezione del patrimonio artistico dalle offese della guerra aerea*, Firenze, 2011; A. CECCONI, *Resistere per l'arte. Guerra e patrimonio artistico in Toscana*, Firenze, 2015.

³⁷ cfr. ACS, AABBA, II divisione, 1934-1940, Busta 98, fasc. *Urbino, Ricoveri di opere d'arte - Impianto di parafulmini*.

³⁸ I verbali della presa in consegna recano le seguenti date: 10 giugno 1940 per Jesi e Fabriano, 10 e 11 giugno 1940 per Ancona, 14 giugno 1940 per Osimo; in merito si precisa nessuna opera di protezione fu riservata alla locale chiesa francescana di San Giuseppe da Copertino, escludendo in tal senso anche la movimentazione o la protezione *in loco* della nota pala di Antonio Solario. Si precisa in questa sede che i verbali di trasporto recano le medesime attribuzioni riportate, per veridicità documentale, nell'elenco delle protezioni datato luglio 1940 (documento n. 5). Circa Fabriano le attribuzioni a Allegretto Nuzi e Antonio da Fabriano dei dipinti citati sono confermate; al posto di Rinaldetto Rainucci leggasi, in chiave attuale, Rinaldo di Rainuccio. In merito al patrimonio anconetano soggetto a protezione nel 1940 si precisa che: per Scuola fabrianese - Madonna (affresco staccato) della Pinacoteca civica si deve intendere la *Santa Caterina di Alessandria* attribuita a Olivuccio di Ciccarello; idem per di due dipinti provenienti dalla chiesa di Santa Maria della piazza oggi in Pinacoteca «Francesco Podesti» citati nelle liste Rotondi come Andrea da Bologna - *Morte della Vergine* e ignoto del sec. XIV - *Circoncisione*: cfr. schede n. 5, 11 e 28 in *Pittori a Camerino nel Quattrocento*, a cura di A. DE

MARCHI, Milano, Federico Motta Editore, pp. 131-132, 136-138 e 157.

³⁹ Per la pala di Arcevia e i capolavori di San Medardo: *la pala di Arcevia e i capolavori di San Medardo: 1508-2008*, catalogo della mostra "Luca Signorelli: la pala di Arcevia e i capolavori di San Medardo: 1508-2008", (Arcevia, 2008) a cura di C. CALDARI, Milano, 2008.

⁴⁰ La collezione Perotti fu riscoperta ad allestita al pubblico da Luigi Serra, IDEM, *Il Museo Civico di Sassoferrato*, in «Rassegna Marchigiana», IX, n. 2(1924), pp. 353-369; circa le vicende costitutive del museo civico di Sassoferrato si rimanda al recente contributo di L. TRIBELLINI, *La Pinacoteca Civica di Sassoferrato: le origini*, in *La nascita delle istituzioni culturali ... cit.*, a cura di G. PASCUCCI, pp. 197-205. In merito al politico proveniente dall'abbazia di Santa Croce, ed oggi alla Galleria Nazionale delle Marche, si precisa che l'opera, attribuita alla data da Antonio da Fabriano, è stata ricondotta da Federico Zeri a Giovanni Antonio da Pesaro; si confronti in merito A. MARCHI, *La Crocifissione di Polverigi. Giovanni Antonio da Pesaro nella Marca d'Ancona*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. DE MARCHI-M. MAZZALUPI, Milano, 2008, pp. 210-223 e bibliografia precedente. Per il *Crocifisso* di Giuliano da Rimini dalla chiesa francescana di Sassoferrato si rimanda alla recente scheda n. 12 di A. MARCHI in *Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento*, catalogo della mostra "Da Giotto a Gentile. Pittura e scultura a Fabriano fra Due e Trecento", (Fabriano, Pinacoteca civica, 26 luglio-30 settembre 2014), a cura di V. SGARBI-G. DONNINI-S. PAPPETTI, Roma, 2014, p. 134.

⁴¹ Dalla Pinacoteca di Ascoli Piceno furono condotte a Sassocorvaro: «Carlo Crivelli, trittico recante la Madonna Sant'Antonio e San Vito; Carlo Crivelli, Madonna e quattro santi; Piviale di Niccolò IV, del secolo XIII». Si rimanda agli allegati nn. 3, 4 e 5 per l'elenco dei beni ricoverati nei sotterranei di Palazzo Arengo, provenienti sia dalle raccolte civiche che dal Capitolo del Duomo.

⁴² Cfr. allegati 3 e 5: «dal Duomo di Ascoli Piceno: Arte del secolo XIV, paliotto in argento; Arte del secolo XV, paliotto, figure ricamate; Carlo Crivelli, politico; Arte degli Embriachi, cassetta poligonale».

⁴³ La movimentazione dei beni civici fermani ha interessato l'arazzo di manifattura fiamminga raffigurante *l'Annunciazione*; il politico di

Andrea da Bologna; e le 8 tavolette con storie di Santa Lucia di Jacobello del Fiore. In merito alle ulteriori misure di protezione adottate nel 1942 si veda P. DRAGONI, *Gli anni della guerra*, in EADEM, *Pinacoteca comunale di Fermo. Storia e documenti*, Cinisello Balsamo, 2012, pp. 25-26.

⁴⁴ Alle operazioni di movimentazione, avvenute fra il 14 e il 16 giugno, ad Ascoli e Fermo attese Pigrucci Federico, in rappresentanza della Soprintendenza alle Gallerie delle Marche ed in vece di Rotondi, impegnato medesimamente ad Osimo e Ancona; cfr. ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino, Verbali di consegna*. In merito alla presenza di un ricovero sotterraneo ad Ascoli Piceno città si confronti l'allegato n. 4.

⁴⁵ Cfr. allegati nn. 3 e 7. Il dipinto rappresentante la *Madonna con il Bambino* attribuito a Francesco Botticini è stata in seguito ricondotta al corpus di opere di Jacopo del Sellaio, di medesima matrice fiorentina. L'attribuzione della serie di nature morte a Mario dei Fiori, citata in elenco, si deve a Luigi Serra; i dipinti sono stati in seguito ricondotti da Federico Zeri alla mano di Giovanni Paolo Castelli detto Spadino: cfr. *La Pinacoteca Duranti di Montefortino*, a cura di P. DE VECCHI-S. BLASIO, Azzano San Paolo, 2004, pp.42-43 e 102-108.

⁴⁶ Circa la protezione dei beni archivistici e librari ed in particolare circa il patrimonio librario dell'Università di Macerata si veda il contributo sulla presenza del Governo Militare Alleato nelle Marche in questo volume.

⁴⁷ Il dipinto costituisce la parte centrale della cimasa di un politico smembrato, conservato in origine nella chiesa di Sant'Agostino a Monte San Martino. All'opera sono stati dedicati recenti studi, confluiti in un evento espositivo di grande interesse scientifico; si rimanda pertanto al contributo di A. MARCHI, *Girolamo di Giovanni, un politico ricongiunto (parzialmente), carpenterie, intagli, decori ed altri fatti del Quattrocento camerte*, e alla scheda n.4 di M. MAZZALUPI in *Girolamo di Giovanni: il Quattrocento a Camerino: dipinti, carpenterie lignee, oreficerie e ceramiche fra Gotico e Rinascimento*, catalogo della mostra "Girolamo di Giovanni: il Quattrocento a Camerino: dipinti, carpenterie lignee, oreficerie e ceramiche fra Gotico e Rinascimento", (Camerino, 10 maggio-23 settembre 2013), a cura di A. Marchi-B. Mastrocola, Camerino, Artelito, pp. 20-37 e 82-85. Le ricerche condotte in oc-

casione del presente studio consentono tuttavia di chiarire alcuni aspetti legati alle vicende conservative del dipinto. La tavola, rappresentante *Cristo Crocifisso con la Madonna e san Giovanni*, costituisce infatti l'esclusivo esempio di bene effettivamente devoluto al comune di Macerata a seguito del decreto del Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti del 31 gennaio 1872. L'atto, in seguito ritirato, sanciva la devoluzione alla Pinacoteca pubblica del Municipio di Macerata - «che avrà obbligo di curarne la conservazione, di sopportare le spese del loro trasporto, ed ogni altro relativo alla presente cessione» - degli «gli oggetti d'arte già spettanti ad enti soppressi in Sarnano, Monsamartino, San Severino e Potenza Picena, [...] e non esposti al culto [...]». Tale cessione, a causa della insorgenza dei territori si limitò al dipinto in questione a seguito di alterne vicende che videro il Comune di Monte San Martino proporre l'acquisto del dipinto al museo civico di Bologna il 10 novembre 1897, sostenendo di non poterne «avere la dovuta cura». In merito alla vendita del dipinto venne chiesto il parere del Ministero della Pubblica Istruzione che ne sancì un divieto assoluto, ricordando che il dipinto era stato annoverato fra le opere di pregio già dal 1861 ed affermando che «i Comuni e gli enti morali non possono vendere opere d'arte; per la qual cosa se il Comune non desidera di mantenere più la responsabilità della buona conservazione del quadro, questo potrà essere devoluto a favore del più vicino museo provinciale o civico»: cfr. ACS, AABBA, Direzione Generale, II versamento, I serie, b. 104, fasc. 1776, cc.nn., Decreto del Ministro Guardasigilli Giovanni De Falco del 32 gennaio 1872; cfr. inoltre ACS, AABBA, Direzione Generale, II versamento, I serie, b. 103, fasc. 1761, cc.nn., minute del 10 e del 17 novembre 1897. La tavola permase all'interno delle collezioni civiche di Macerata dalla fine del 1897 alla data di movimentazione preventiva dai pericoli bellici, avvenuta il primo luglio del 1940 (cassa contrassegnata n. 2-Macerata): cfr. ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino, Verbali di consegna*. In merito alla permanenza del dipinto si veda inoltre F. COLTRINARI, *Un museo, il contesto e una mostra di valorizzazione*, in *Violetta, Carmen e Mimi. Percorsi al femminile dallo Sferisterio ai Musei Civici di Macerata*, catalogo della mostra, «Violetta, Carmen e Mimi. Percorsi al femminile dallo Sferisterio ai Musei Civici di

Macerata», (Palazzo Buonaccorsi, 14 luglio - 30 settembre 2012), Macerata, Quodlibet, 2012, p. 19, n. 19. Durante il secondo conflitto mondiale la Pinacoteca civica di Macerata, riallestita nel 1939, rimase chiusa al pubblico ed i beni furono ricoverati in appositi locali: cfr. G. PASCUCCI, *Il museo civico marchigiano: dai modelli espositivi ottocenteschi alle innovazioni tecnologiche*, in *La riflessione sulla museologia dall'età di Luigi Lanzi ai nostri giorni*, atti del III convegno di studi lanziani (Treia, 8 novembre 2008), a cura di C. DI BENEDETTO, Macerata, Simple, 2010, p. 112 e n. 58; per un quadro di insieme si veda inoltre: M. COMPAGNUCCI, *Il civico Museo della città di Macerata*, in *La nascita delle istituzioni culturali ...* cit., a cura di G. PASCUCCI, pp. 162-186.

⁴⁸ Questo fu, ad esempio, il caso della *Madonna del Rosario* di Lorenzo Lotto, conservata presso la chiesa di San Domenico di Cingoli, della tavola di Vittore Crivelli di Sarnano e del polittico di Lorenzo d'Alessandro della chiesa serrana di San Clemente.

⁴⁹ La scelta di ricoverare gli oggetti inseriti nel piano di protezione regionale all'interno di vani sotterranei pertinenti ai luoghi di conservazione dei beni venne attuata per i Comuni di Apiro, Matelica, Monte San Martino, Recanati e San Severino Marche: cfr. allegato 3.

⁵⁰ In data 27 luglio 1940 Pasquale Rotondi attesta al Ministero la presenza di sei ricoveri attivi per la protezione degli oggetti d'arte mobili della regione. Oltre alla Rocca di Sassocorvaro e al Palazzo Ducale di Urbino, furono allestiti dei rifugi ad Ascoli Piceno, Camerino, Corridonia e Fano; in merito si rimanda all'allegato a. Idem circa i beni ricoverati a Camerino e Corridonia; in entrambi i casi le attribuzioni presenti negli elenchi rispettano le conoscenze sul patrimonio alla data. Sono note le variazioni di attribuzioni riguardanti i pittori a Camerino nel Quattrocento che hanno prese avvio dalla fortunata mostra del 2002: si rimanda pertanto a *Il Quattrocento a Camerino: luce e prospettiva nel cuore nella Marca*, catalogo della mostra «Il Quattrocento a Camerino: luce e prospettiva nel cuore nella Marca», (Camerino, 19 luglio-17 novembre 2002), a cura di A. DE MARCHI-M. GIANNATIEMPO LÓPEZ, Milano, 2002, e MARCHI, *Pittori a Camerino del Quattrocento...* cit. In relazione ai dipinti protetti a Corridonia non si riscontrano significative variazioni attributive ad esclusione della tavola, di proprietà comunale ed

oggi in deposito presso la Pinacoteca parrocchiale, genericamente riferita ad un artista del XV sec., oggi attribuita a Stefano di Giovanni, detto il Sassetta: cfr. scheda n. 2 in *Pinacoteca parrocchiale. La storia, le opere, i contesti*, a cura di G. LIBERATI, Corridonia, 2003, p. 39-45.

⁵¹ Si cita dal piano di protezione: «non esistono a Cagli opere di tale interesse artistico da dover richiedere la rimozione e il trasporto in luogo sicuro. Le poche opere di un certo valore come ad esempio i dipinti di Timoteo Viti – *Noli me tangere* nella chiesa di Sant'Angelo; Lorenzo e Jacopo Salimbeni – *Madonna della Misericordia* nella chiesa delle Clarisse (leggasi attuale attribuzione seppur in chiave dubitativa al Maestro del Polittico Ranghiaschi); Giovanni Santi – *testa di San Sebastiano* e disegni del Ghezzi e del Bibbiena nella Biblioteca comunale potranno essere ricoverate nei sotterranei a disposizione del Comune»; cfr. allegato 3.

⁵² A Pergola gli oggetti d'arte, fra i quali si ricordano i due *Crocifissi* dipinti, vennero messi in sicurezza nei locali sotterranei del duomo cittadino; cfr. allegato 3. Le due croci dipinte citate nel documento sono state espunte dalle testimonianze locali di matrice riminese ed attribuite a Mello da Gubbio, esponente della cultura umbra dal verbo pittorico toscano: cfr. A. MARCHI, schede nn. 18 e 19 in *Croci dipinte nelle Marche. Capolavori di arte e spiritualità dal XII al XVII secolo*, a cura di M. GIANNATIEMPO LÓPEZ-G. VENTURI, Ancona, 2014, pp. 150-153.

⁵³ La cittadina subì degli attacchi aerei che lesero parzialmente il duomo cittadino: cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, fasc. 2, *Rapporti con Galli per Ancona, Lettera di Rotondi a Riccardo Pacini* del 12 febbraio 1944.

⁵⁴ I verbali di presa in carico relativi a Fano e Pesaro sono datati 8 giugno 1940: cfr. ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino, Verbalì di consegna*.

⁵⁵ La messa in sicurezza all'interno del Palazzo Malatestiano interessò anche dipinti ecclesiastici, come da seguente elencazione: dalla chiesa di Sant'Agostino, Guercino, *l'Angelo custode*; dalla chiesa di Santa Maria Nuova, Giovanni Santi, *Visitazione*; dalla chiesa di San Pietro in Valle, Guido Reni, *l'Annunciazione*. La responsabilità del rifugio fu conferita al direttore del museo civico, conte Piercarlo Borgoletti, depositario delle opere e responsabile dei turni di custodia affidati al personale del museo; cfr. allegato 5

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Per una consultazione completa delle operazioni di movimentazione dei beni della Galleria Nazionale delle Marche si rimanda agli allegati 3 e 5.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Sulla Pinacoteca di Ancona si vedano: *Pinacoteca civica F. Podesti, Galleria d'arte moderna*, a cura di C. COSTANZI, Bologna, 1999; EADEM, *Musei Civici e 'musei della colpa'...* cit., in *La nascita delle istituzioni culturali ...* cit., a cura di G. PASCUCCI, pp. 120-123 e C. PAPARELLO, *Musei fra le due guerre. Il caso di Ancona*, in corso di stampa.

⁶⁰ Su Edoardo Galli si rimanda, *ad vocem*, alla scheda di U. PAPPALARDO-R. SCHENAL PILEGGI, in *Dizionario dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, a cura del MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, DIREZIONE PER IL PAESAGGIO, LE BELLE ARTI, L'ARCHITETTURA E L'ARTE CONTEMPORANEE, Bologna, 2012, pp. 356-363.

⁶¹ Circa gli scambi di opinione sulla protezione dei beni appartenenti alla Pinacoteca civica o in deposito a vario titolo presso il Museo Nazionale di Ancona si veda di seguito nel testo.

⁶² «Rispondo subito alla tua nota sopra indicata (riservata del 21.01.40) per chiarirti che fin dal settembre decorso anno furono allestiti ed accantonati gli imballaggi delle cose d'arte mobili di primaria importanza, compresi i dipinti migliori della Pinacoteca annessa al Museo, per i quali era stato concordato con il Ministero l'allontanamento da Ancona in caso di emergenza. Questi dipinti sono: a) tavola di Tiziano; b) Madonna di Carlo Crivelli; c) frammento di affresco attribuito a Gentile da Fabriano; d) tavola a fondo dorato attribuita a Neri di Bicci; e) Immacolata del Guercino; f) Santa Palazia del Guercino. Per un'altra serie di dipinti di minore importanza, ma pure pregevolissimi, è stato allestito un ricovero protettivo in un locale sotterraneo nella stessa sede del Museo, al di sotto del campanile della chiesa di San Francesco»: ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, fasc. 2, *Rapporti con Galli per Ancona, Lettera al soprintendente alle Gallerie - oggetto: protezione A.A. - Materiale artistico mobile* del 26 gennaio 1940.

⁶³ Si tratta di un elenco – documento, n. 1 – molto ristretto di certo non rispondente all'effettivo posseduto dal museo, alla data articolato in più di 30 sale: cfr. G. MORETTI, *I lavori per il restauro dell'ex convento di San Francesco delle Scale e per il trasporto e l'ordinamento de Museo*

nazionale di Ancona, in «Bollettino d'arte», n. 23 (1929), pp. 66-85.

⁶⁴ ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 74, fasc. Ancona, Lettera di Edoardo Galli al Ministero – III Divisione (in risposta alla circolare n. n. 47 del 21/02/1940), del 23 febbraio 1942.

⁶⁵ Circa i beni provenienti dalle chiese di Ancona depositati al Museo Nazionale per tutto il periodo di protezione o solo per alcuni anni si veda di seguito nel testo. In merito alle dispersioni derivanti dal bombardamento del campanile di San Francesco alle Scale si rimanda al contributo riguardante la presenza del Governo Militare Alleato nelle Marche, in questo volume; ivi anche per i rimandi bibliografici a quanto già edito in merito.

⁶⁶ ACS, AABBA, II divisione, 1934-1940, b. 74, fasc. Ancona, Lettera di Edoardo Galli al Ministero dell'Educazione Nazionale – Arti, Divisione III del 23 febbraio 1940.

⁶⁷ Cfr. ACS, AABBA, II divisione, 1934-1940, b. 98, fasc. Urbino, Lettera di Pasquale Rotondi al Ministero - oggetto: tutela del patrimonio artistico nazionale dai pericoli della guerra - del 3 luglio 1940; in merito ai dipinti condotti a Sassocorvaro da Lagosta cfr. allegato 5.

⁶⁸ In merito si vedano: GIANNELLA-MANDELLI, *L'arca dell'arte ...* cit.; S. GIANNELLA-G. SAPONARA, «La lista di Pasquale Rotondi», regia di G. Saponara, film-documentario realizzato da RAI Educational, Roma, 6 giugno; S. GIANNELLA, *Operazione salvataggio. Gli eroi che hanno salvato l'arte dalle guerre*, Milano, Chiarelettere 2004; F. Isman, I «Monuments» di ieri purché siano stranieri, in «Art e dossier», n. 29 (2014), pp. 42-45. Pur riconoscendo agli autori de *L'arca dell'arte* il merito che si deve agli anticipatori di ogni studio, i documenti pubblicati in allegato a questo contributo smentiscono le affermazioni di Pier Damiano Mandelli circa la carenza di fonti documentarie: cfr. GIANNELLA-MANDELLI, *L'arca dell'arte ...* cit., pp. 14-16.

⁶⁹ «Potrei svolgere con l'istituzione del ricovero, un lavoro di grande delicatezza ed importanza» (commento annotato da di Pasquale Rotondi dopo l'incontro con Argan): cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 14, fasc. *Il mio diario*, copia anastatica dell'originale ..., p. 3.

⁷⁰ GIANNELLA-MANDELLI, *L'arca dell'arte ...* cit., p. 31.

⁷¹ Valgano in merito le preoccupazioni espresse dal Soprintendente Pacchioni, condivise in seguito da Rotondi.

⁷² Cfr. ACS, AABBA, II divisione, 1934-1940, b. 98, fasc. Urbino, Lettera di Pasquale Rotondi alla Direzione Generale del 24 maggio 1940 – oggetto: P.A.A.- consegna opere provenienti da Venezia, Lettera di Vittorio Moschini alla Direzione Generale del 10 giugno 1940.

⁷³ Cfr. ACS, AABBA, II divisione, 1934-1940, Busta 98, fasc. Urbino, Ricovero a Sassocorvaro; Raccomandata – Riservatissima, Verbale del sopralluogo del Comitato Provinciale di P.A.A. del 10 settembre 1940 circa. Si resero inoltre necessarie le seguenti provvidenze aggiuntive: «1. aumento di estintori in relazione dell'entità dei nuovi depositi; 2. installazione di una pompa antincendi per sollevamento dell'acqua dalle cisterne; 3. rimozione dai locali di custodia dell'impianto di luce elettrica e sua sostituzione con lampadine portatili oppure con lampade elettriche a cordone volante da inserirsi a spina nell'attacco esterno ai locali di deposito; 4. rafforzamento numerico della squadra di primo intervento, che è anche squadra di custodia per porla in grado di disimpegnare il servizio antincendio e quello di vigilanza; 5. dotazione della squadra dei comuni attrezzi da demolizione (martelli, mazze, picconi, badili...) per poter, con la maggiore sollecitudine, addiventare alla demolizione delle mura di chiusura delle finestre e permettere il trasporto all'esterno delle casse non asportabili dalle finestre; 6. riunire i colli in casse di maggiore mole; 7. richiesta al Comune di Sassocorvaro della sospensione dell'esercizio della sala cinematografica, che, per essere situata al disopra e a fianco dei locali già occupati e da occuparsi costituisce gravissimo pericolo di incendio ed una facile via di accesso notturno all'interno della Rocca da parte dei malintenzionati; 8. richiedere al competente ministero del rafforzamento della guarnigione dei RR.CC. attualmente costituita da tre elementi che, specialmente nelle ore diurne, per ragioni del servizio, si riduce ad un solo elemento; 9. richiesta da parte dell'Autorità competente (Ministero della Guerra) del collegamento telefonico di Sassocorvaro con Pesaro. Tale collegamento potrebbe essere ottenuto autorizzando il posto pubblico di Macerata Feltria a spostare, su richiesta di Sassocorvaro, il commutatore della linea Dicat, in modo da collegare Sassocorvaro con il C.R.N. di Pesaro (via Sant'Angelo in Vado). Il C.R.N. potrebbe poi informare, tramite questo C.P., l'autorità

interessata (R. Prefettura ecc.); 10. richiesta al competente Ministero dell'autorizzazione a servirsi, in caso di necessità che si verificasse in ore notturne, dell'apparecchio telegrafico di Sassocorvaro (a mezzo dell'ufficio postale che dovrebbe essere tempestivamente chiamato alla sua abitazione) per comunicare a questo C.P. eventuali e urgenti notizie. Il Prefetto Presidente f.to Mosconi».

⁷⁴ V. MOSCHINI, *Vicende di guerra delle opere d'arte venete*, in «Arte veneta», n. 1 (1947), pp. 60-66, citazione da p. 60. Il menzionato ricovero di Carceri si riferisce all'ex convento degli Olivetani a Carceri presso Este.

⁷⁵ Nel biennio indicato Rotondi, oltre a perfezionare il funzionamento degli uffici di Urbino, esercitò con vigile attenzione tutte le funzioni legate alla protezione antiaerea del patrimonio mobile. Egli condusse inoltre una intensa attività di studioso; fra gli scritti del periodo si ricordano: P. ROTONDI, *Sculture e bozzetti lauretani: contributo alla scultura italiana del Cinquecento*, Urbino, Regio Istituto d'Arte del Libro, 1941; P. ROTONDI, *Contributi all'attività urbinata di Giovanni Bandini detto dell'Opera*, in «Urbinum», gennaio-giugno (1941), pp. 6-18; P. ROTONDI, *Il Palazzo ducale di Urbino nella formazione di Raffaello*, in «Studi urbinati», serie B, n. 15 (1941), pp. 65-79; P. ROTONDI, *Un disegno di sistemazione del Palazzo ducale di Urbino*, in «Rinascita», n. 20 (1941), pp. 639-645; P. ROTONDI, *Appunti ed ipotesi sulle vicende costruttive del Palazzo ducale di Urbino*, in «Studi urbinati», n. 1\2 (1942), pp. 189-235.

⁷⁶ Diverse copie di puntuali ispezioni e verbali di verifica sono state rintracciate all'interno dei fondi archivistici fino ad ora citati; valga quale esempio la nota di elogio trasmessa dal soprintendente Galli al Ministero a seguito di una visita di controllo a Sassocorvaro, da cui si cita: «trasmetto qui allegato un verbale di verifica ad opere d'arte del nostro istituto, allontanate dal Museo di Ancona all'inizio dell'attuale conflitto. [...] Anche la recente seconda verifica ha comprovato la felice scelta del ricovero, che risponde da ogni punto di vista alle condizioni essenziali per una lunga permanenza dei dipinti chiusi in casse. [...] Il merito di tale scelta, e della complementare organica attrezzatura di salvaguardia, risale al giovane e valoroso soprintendente di Urbino, prof. Pasquale Rotondi. Sia pertanto a me consentito quale più anziano So-

printendente della regione di additare al Ministero l'opera alacre, silenziosa, ma efficacissima del Rotondi in ordine alla circolare n. 41 del 18 marzo 1942-XIX, prot. 1061, divisione IV, per un ben meritato pubblico riconoscimento. Il Soprintendente Edoardo Galli». Cfr. ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 74, fasc. *Ancona, Lettera di cui all'oggetto* salvaguardia del patrimonio artistico – Verifica alle case contenenti opere d'arte – un verbale del 15 gennaio 1942.

⁷⁷ In data 19 dicembre 1941 è pervenuta a Sassocorvaro una cassa dal Museo civico di Pesaro contenente tre sculture; alla data Pasquale Rotondi annota: «di conseguenza il numero delle casse contenenti le opere delle Marche ricoverate nella Rocca di Sassocorvaro passa da settantasette a settantotto»; cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 14, fasc. *Il mio diario*, copia anastatica dell'originale ..., p. 17. *Ibidem*, «1942, 8 maggio, oggi ho trasportato a Sassocorvaro una cassa contenente tre sculture della Galleria di Urbino. Le casse delle opere delle Marche sono settantanove».

⁷⁸ In merito si segnalano le operazioni di manutenzione ordinaria alle opere di protezione antiaerea degli edifici monumentali e i relativi solleciti di richieste di fondi straordinari effettuate sia dal soprintendente Invernizzi che dal successore Riccardo Pacini nel biennio 1941-1942 (Elenco delle principali manutenzioni: Ascoli Piceno, chiesa di San Gregorio Magno; Pesaro, chiesa di Sant'Agostino, facciata; Ancona, Loggia dei Mercanti; Ascoli Piceno, chiesa di Sant'Ermedio). Per la protezione degli stalli corali di Ascoli Piceno e Pesaro si veda DIREZIONE GENERALE DELLE ARTI (a cura di), *La protezione del patrimonio artistico ... cit.*, p. 243; si segnala inoltre che dopo la protezione *in situ*, il coro di Pesaro nel 1944 fu interamente smontato e condotto ad Urbino, nei sotterranei di Palazzo ducale in 20 casse e 3 gabbie: cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, fasc. 1, *Verbale di consegna a Rotondi da parte del sacerdote Silvio Giardini* del 4 aprile 1944.

⁷⁹ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, seri Amministrazione (1888-2002), b. 319, fasc. 2, *Elenchi e materiali, Lettera di Alfredo Barbacci (Soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie per le Puglie e la Lucania) a Riccardo Pacini* del 19 gennaio 1942.

⁸⁰ Cfr. allegato 7.

⁸¹ *Ibidem*.

⁸² «Prego pertanto di effettuare altre ricerche in codesta regione per un ricovero la cui sistemazione ed efficienza possano essere assicurate nel più breve tempo»: ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino – Ricoveri opere d'arte, Nota ministeriale del 7 gennaio 1943* - oggetto: P.A.A. – Istituzione di un nuovo ricovero. L'esigenza di trasporti dalla Lombardia è attestata da Pasquale Rotondi in occasione di un colloquio con De Tomasso avvenuto a Roma il 20 gennaio del 1943; nella stessa occasione si convenne di non concentrare ulteriori beni a Sassorcorvaro, preferendo ricorrere ad una seconda dislocazione; cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 14, fasc. *Il mio diario*, copia anastatica dell'originale ..., p. 18; *Ivi*, p. 17 circa un ulteriore trasporto dal Museo civico di Pesaro di una cassa contenente vetri ed avori. Alla data 16 gennaio 1943 sono pertanto attestate a Sassorcorvaro 80 casse provenienti dalle Marche a cui debbono sommarsi 54 casse e 16 rulli del Veneto (cfr. allegato n. 6) e altri 13 rulli (contrassegnati 8-Fabriano; 9-Fabriano; 10-Fabriano; 11-Fabriano; 12-Fabriano; 13-Fabriano; 14-Fabriano; 15-Fabriano; 16-Fabriano; 17-Fabriano; 18-Fabriano; 19-Fabriano; 20-Fabriano) di cui alla precedente nota 8.

⁸³ cfr. allegato 3.

⁸⁴ Scheda n. 6 di ELVIO LUNGI in *Da Giotto a Gentile ... cit.*, a cura di V. SGARBI-G. DONNINI-S. PAPETTI, p. 122 e E. Zappalsodi, scheda n. 7 in *Croci dipinte nelle Marche... cit.*, p. 126.

⁸⁵ Si vedano le schede di Mauro Minardi nn. 58 e 56 in *Le Marche disperse: repertorio di opere d'arte dalle Marche al mondo*, a cura di C. COSTANZI, Cinisello Balsamo, 2005. pp. 122 - 123. Lo studioso ha attribuito l'ingresso ed il transito, entrambi documentati dal fondo Zeri, dalla collezione Carminati *post 1930*; tale periodizzazione va pertanto rivista e collocata dopo la restituzione a Gustavo Fornari (1947: vedi nota successiva).

⁸⁶ Cfr. C. PAPARELLO, *Interesse pubblico, collezioni private e mercato: contraddizioni e dicotomie in attesa di una legge nazionale di tutela. La collezione Valentini di San Severino Marche ed altri casi*, in «Il Capitale culturale. *Studies on the Value of Cultural Heritage*», n. 10(2014), n. 78 p. 750.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ L'opera è identificabile con il polittico oggi a Firenze in collezione privata, recentemente studiato da Matteo Mazzalupi, il quale tuttavia,

alla data, lo attesta presso l'istituto dell'Addolorata di Potenza Picena e ne colloca l'entrata in possesso dei Conti Ferretti al 1943: cfr. *Pittori ad Ancona nel Quattrocento ... cit.*, a cura di DE MARCHI-MAZZALUPI, pp. 118-120.

⁸⁹ Cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, fasc. 2, *Rapporti con Galli per Ancona, Lettera di Pasquale Rotondi a Riccardo Pacini* del 6 dicembre 1943. Per i restanti dipinti di proprietà privata si rimanda all'allegato 5.

⁹⁰ ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino – Ricoveri opere d'arte, Lettera di Pasquale Rotondi al Ministero - oggetto: P.A.A. – Istituzione di un nuovo ricovero* - del primo gennaio 1943. Per la citazione in testa al paragrafo: cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 14, fasc. *Il mio diario*, copia anastatica dell'originale..., p. 17.

⁹¹ ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino – Ricoveri opere d'arte, Contratto di affitto siglato da Pasquale Rotondi e Ulderico e Amalia di Carpegna Falconieri*.

⁹² *Ivi*, lettera del 16 marzo 1943: sollecito in merito all'attivazione di un presidio dei Carabinieri inviato al Prefetto di Pesaro da Michele De Tomasso.

⁹³ Cfr. documento n. 8. Si veda inoltre C. SALSI, *La salvaguardia del patrimonio artistico dei Musei Civici di Milano durante la seconda guerra mondiale*, in *Breva e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, a cura di C. GHIBAUDI, Milano, Electa, 2009.

⁹⁴ Cfr. allegato 9.

⁹⁵ cfr. MOSCHINI, *Vicende di guerra delle opere d'arte venete ... cit.*, p. 62.

⁹⁶ Si cita dal verbale di consegna: «dall'Ambasciata di Londra (collezione Gualino), cassa n.1, Cosmè Tura, Madonna con il Bambino; Antonello da Messina, L'uomo del libro; arte napoletana, Adorazione dei Magi; Rubens, il guado; Cariani, ritratto di uomo; cassa n. 4, Tiziano, Leda; cassa n. 6, Tintoretto, ritratto di Sebastiano Veniero; Bronzino, ritratto di una dei Medici; Tiziano, Vecchio senatore veneziano; Pesellino, Madonna con il Bambino; Spinello, Angeli; cassa n. 7, Niccolò Alunno, Incontro di Sant'Anna e San Gioacchino». I dipinti citati nel verbale erano stati esposti al pubblico in occasione della mostra curata da Lionello Venturi nel 1928, ospitata dalla Regia Galleria di Torino, all'epoca diretta da Guglielmo Pacchioni. Il primo nucleo

della collezione di Riccardo Gualino, di cui Venturi ne pubblicò il catalogo nel 1926, era costituito da oggetti di arte occidentale e orientale, antica e moderna, acquistati per arredare le sue case museo, in particolare la villa settecentesca a Cereseto Monferrato che Gualino aveva fatto trasformare dall'architetto Vittorio Tornielli, agli inizi del Novecento, in un castello medievale in stile lombardo-piemontese con un gusto per l'eclettismo tipico dell'epoca. Le opere, provenienti dal mercato antiquario, facevano parte di importanti lotti collezionistici quali Stroganoff, Simonetti e Sangiorgi. La collezione, in seguito arricchita sotto la guida di Venturi da dipinti di arte contemporanea, fu schedata nel 1930 anche da Guglielmo Pacchioni e Ettore Modigliani, in seguito della donazione allo Stato di cento oggetti d'arte già Gualino. A causa del crollo finanziario dell'industriale, un'altra parte della collezione fu venduta all'asta dall'Intendenza di finanza; altri dipinti confluirono all'estero. Fra i beni entranti nella proprietà dello Stato, arredi e dipinti furono condotti a Londra, per volere di Mussolini, ad arredo della sede dell'ambasciata italiana, affidata a Gino Gradi nel 1932. All'interno del nucleo di dipinti transitati a Londra vanno pertanto rintracciate le opere inviate da Aldo De Rinaldis nelle Marche. Solamente a partire dal dopoguerra, grazie alla tenacia di Noemi Gabrielli, direttrice del museo sabaudo dal 1952, le opere tornarono in parte a Torino, ricondotte in Italia grazie anche all'apporto economico del finanziere, che nel frattempo, dopo gli anni di confino, si era risollevato finanziariamente, dove furono allestite nel 1958 in Galleria Sabauda secondo il criterio espositivo di una casa-museo voluto dallo stesso Gualino. In merito ai dipinti transitati nelle Marche si precisa che la predella con *Lincontro di San Gioacchino e Sant'Anna alla porta aurea*, attribuita da Venturi a Niccolò di Liberatore e da Roberto Longhi a Francesco di Gentile da Fabriano, è stata recentemente ascritta da Andrea De Marchi a Luca di Paolo: cfr., da ultimo, A. DEL PRIORI, *Un profilo per Luca di Paolo di Matelica*, in *Luca di Paolo e il Rinascimento nelle Marche*, catalogo della mostra "Luca di Paolo e il Rinascimento nelle Marche", (Matelica, Museo Piersanti, 6 agosto – 1 novembre 2015), a cura di A. DEL PRIORI-M. MAZZALUPI, Perugia, Quattroemme, 2015, pp. 13- 32, in particolare pp. 28, 29 e n. 46. Sulla collezione Gualino si vedano: A. M. BRIZIO, *La prima*

mostra della collezione Gualino, in «L'Arte», n. 31 (1928), pp. 129-141; N. GABRIELLI, *Le fortunate vicende della donazione Gualino alla Sabauda*, in «Studi piemontesi», novembre 1975, pp. 412-419; M. MIMITA LAMBERTI, *Riccardo Gualino: una collezione e molti progetti*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 12 (1980), pp. 5-18; R. TARDITO-A. IMPONENTE, *La donazione Gualino alla Galleria Sabauda*, in *Dagli ori antichi agli Anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino*, catalogo della mostra "Dagli ori antichi agli Anni Venti. Le collezioni di Riccardo Gualino", (Palazzo Madama, dicembre 1982 – marzo 1983), a cura di G. CASTAGNOLI, Milano, 1982, pp. 35-43; F. CORRADO-A. PUCCINI, *Il Gusto di Riccardo Gualino*, in «Critica d'arte», n. 75 (2013), pp.109-130.⁹⁷ Cfr. allegato 10.

⁹⁸ Circa i dipinti tolti dalle casse per essere collocati alle pareti per ragioni conservative: cfr. Patrizia Dragoni in questo volume, allegato F. L'arrivo dei beni a Carpegna fu anticipato da alcune note trasmesse da Pacchioni a Rotondi, fra le quali la lettera del 13 aprile 1943 che attesta quanto segue: «per i depositi umbri andrò personalmente tra 15 giorni a meno che il collega Bertini della necessità di un ulteriore rinvio. Porterò in Lombardia soltanto il Mantegna e le cose di proprietà di enti che insistono per riceverle. Collocheremo le altre cose in Assisi secondo che Bertini avrà disposto. Per il resto mi affido a te!»: cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, nota del 1943, 13 aprile, Padova.

⁹⁹ Cfr. allegato 11.

¹⁰⁰ ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 14, fasc. *Ricoveri*, "giornale" di Carpegna, alle date.

¹⁰¹ GIANNELLA-MANDELLI, *Larca dell'arte ...* cit., pp. 93 e 95.

¹⁰² ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino*, Comunicazione al Ministero del 5 novembre 1943: «Facendo seguito a quanto reso noto con la lettera n. 1229 del 25 ottobre scorso, si comunica che, presi accordi col Prefetto di Pesaro ed essendo stato possibile trovare un automezzo provvisto di carburante senza più interessare il Comando Germanico, si è provveduto a trasportare in Urbino un nucleo di opere, tra cui anche quelle della Basilica di San Marco. La maggior parte del materiale è però rimasta nel ricovero, non essendo stato possibile effettuare più di un viaggio. Il Soprintendente».

¹⁰³ Cfr. ACS, fondo Rotondi, scatola 14, fasc. *Ricoveri*, "giornale" di Carpegna, alla data. In

merito si segnala la mostra "L'Arte in guerra. Pasquale Rotondi e il patrimonio salvato", (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, 8 agosto-11 novembre 2014), nel quale sono stati messi in luce ulteriori importanti materiali documentari e fotografici, in parte inediti, tuttavia non pubblicati in un catalogo dell'evento.

¹⁰⁴ Cfr. ACS, fondo Rotondi, scatola 14, *La salvaguardia di gran parte del patrimonio artistico italiano realizzata dalla Soprintendenza alle Gallerie e alle opere d'arte di Urbino nella II guerra mondiale*, dattiloscritto, p. 5.

¹⁰⁵ Cfr. allegato 12. Per la consegna all'arcivescovo di Urbino di ulteriori sette casse in data 29 dicembre 1943 si veda l'allegato 15.

¹⁰⁶ Quanto riportato in questa sede e fra gli elenchi in allegato chiarisce in parte le notizie riportate da Maria Antonietta De Angelis in un importante contributo sulla *sub tutela Sanctae Sedis*: cfr. M.A. DE ANGELIS, *Il ruolo del Vaticano per la salvaguardia delle opere d'arte italiane durante la seconda guerra mondiale e i dipinti di Brera sub tutela Sanctae Sedis*, in a cura di C. GHIBAUDI, *Brera e la guerra ...* cit., pp. 135-145, in particolare l'errore di conferimento in custodia a Rotondi del beni milanesi oltre il dicembre 1943 a p. 140, corretto dalla studiosa in parte in n. 40 p. 144.

¹⁰⁷ Cfr. ACS, fondo Rotondi, scatola 14, *La salvaguardia di gran parte del patrimonio artistico italiano realizzata dalla Soprintendenza alle Gallerie e alle opere d'arte di Urbino nella II guerra mondiale*, dattiloscritto, p. 5.

¹⁰⁸ In merito si vedano: P. ROTONDI, *Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra e alla rapina tedesca. Relazione del prof. Pasquale Rotondi Soprintendente alle Gallerie delle Marche* in «Urbino», luglio-agosto 1945, pp. 1-36; riedito con il titolo *Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra e alla rapina tedesca* in «Studi Montefeltrani», n. 3(1975), pp. 7-34; E. LAVAGNINO, *Diario di un salvataggio artistico*, in «Nuova Antologia», CIX, n. 521 (1974), pp. 509-547, con presentazione di B. Molajoli, riedito in *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, a cura di R. MORSELLI, Milano, 2010, pp. 139-184; E. LAVAGNINO, *Dal «diario»: il recupero delle opere salvate dalla guerra nel Montefeltro*, in «Studi Montefeltrani», n. 15 (1988), pp. 97-108; A. LAVAGNINO, *Un inverno: 1943-1944*, Palermo, Sellerio 2006; A. EMILIANI, *Pasquale Rotondi e Emilio Lavagnino. La difesa del patrimonio artistico italiano tra il*

1940 e il 1945, in, *Fuori dalla guerra ...* a cura di R. MORSELLI, cit., pp. 21-36.

¹⁰⁹ I documenti rinvenuti in realtà non riportano mai tale dicitura; la stessa fu tuttavia adoperata dallo stesso Rotondi nelle due versioni note del Diario. Nel presente studio la definizione *Operazione salvataggio* è stata pertanto adottata con le debite precisazioni, ovvero in esclusiva relazione ai trasporti in Vaticano.

¹¹⁰ Furono condotte in Vaticano (vedi verbale di consegna delle opere d'arte ricoverate a Carpegna e Sassocorvaro, da trasportare nella città del Vaticano del 21 dicembre 1943, in allegato) le opere delle Gallerie di Venezia, della Ca' d'oro, del Museo orientale, poche casse da Brera, tutte le casse delle Gallerie Borghese e Corsini, i dipinti della collezione Gualino, la *Madonna con il Bambino* di Filippo Lippi dal Museo Etrusco di Tarquinia e i dipinti di Caravaggio delle chiese romane di San Luigi dei Francesi e di Santa Maria del Popolo.

¹¹¹ Previ accordi scritti con il Patriarca di Venezia e il vescovo di Urbino furono spedite in Vaticano ventitre casse con il Tesoro di San Marco e dodici casse contenenti dipinti dalle chiese della laguna. Furono inoltre condotti a Roma i restanti dipinti delle Gallerie di Venezia e sette dipinti di Novi Sosen del Museo Orientale, cinque casse con i principali dipinti di Brera e un nutrito numero di casse contenenti i principali dipinti delle Marche (vedi verbale di consegna delle opere d'arte ricoverate a Sassocorvaro da trasportare nella città del Vaticano del 16 gennaio 1944, in allegato).

¹¹² ACS, fondo Rotondi, scatola 14, *Giornale di Carpegna*, 1943, dicembre 21: «Addi... tutte le opere ---- sono state portate via da Carpegna. Le due casse ed il baule del Conservatorio di musica di Pesaro sono state trasferite a Sassocorvaro. Tutte le altre casse sono proseguite per la città del Vaticano. Il Soprintendente Rotondi». Si precisa che la disdetta ai Principi Falconieri di Carpegna del contratto di affitto è datata 1 gennaio 1944.

¹¹³ LAVAGNINO, *Dal «diario»: il recupero delle opere salvate dalla guerra ...* cit., p. 102.

¹¹⁴ *Ivi*, pp. 103-105.

¹¹⁵ Vedi allegati: da 12 a 17.

¹¹⁶ MOSCHINI, *Vicende di guerra delle opere d'arte venete ...* cit., p. 60.

¹¹⁷ Dal diario di Emilio Lavagnino: «abbiamo portato a Roma con questo secondo viaggio

... 26 casse contenenti le opere principali delle R.R. Gallerie e delle chiese delle Marche (leggasi anche opere musealizzate come nei casi di Ancona, Fabriano, Jesi, Ascoli Piceno e Pesaro) ricoverate a Urbino e Sassocorvaro. A Sassocorvaro sono rimaste le opere di seconda scelta della Galleria, nonché quelle tele che per la vastità delle dimensioni e la scarsità dello spazio a disposizione non era possibile portare a Roma»; cfr. *Fuori dalla guerra ... cit.*, a cura di R. MORSELLI, pp. 151-152.

¹¹⁸ *Ivi*, p. 152.

¹¹⁹ S. RINALDI, *L'attività della Direzione Generale delle Arti nella città aperta di Roma*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n. 60 (2005), pp. 275-306; M. CERASIA, *La Biblioteca Vaticana e le biblioteche romane durante la seconda guerra mondiale*, in *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, a cura di A. CAPACCIONI-A. PAOLI-R. RANIERI, Bologna, 2007, pp. 343-369; DE ANGELIS, *Il ruolo del Vaticano ... cit.*, in *Brera e la guerra ... cit.*, a cura di C. GHIBAUDI; *Ivi*, C. GHIBAUDI, *Raffaello sotto la tutela del Terzo Reich*, pp. 74-98; P. NICITA, *La tutela in tempo di guerra*, in *Fuori dalla guerra ... cit.*, a cura di R. MORSELLI, pp. 37-77; P. NICITA, *Roma 1940-1944: i benemeriti della tutela dell'arte italiana*, in *Musei e monumenti in guerra... cit.*, a cura di T. CALVANO-M. FORTI, pp. 121-140. Si cita inoltre un articolo di B. NOGARA, *Opere d'arte in Vaticano*, in «Ecclesia», n. 3 (1945), pp. 116-117.

¹²⁰ Cfr. allegati 14 e 16.

¹²¹ Cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 14, fasc. *Il mio diario*, copia anastatica dell'originale, p. 49 e 49bis. Seguono inoltre una seconda lettera di Emilio Lavagnino del 15 marzo, una lettera di Argan (per cui: GIANNELLA-MANDELLI, *L'Arca dell'arte ... cit.*, pp. 126-127) e una di Michele De Tomasso, quest'ultime del 19 gennaio.

¹²² La lettera continua con ringraziamenti e saluti personali per l'accoglienza riservata dalla famiglia Rotondi nei giorni di permanenza ad Urbino «a tutta la compagnia compreso il ten. Scheibert che – tutto sommato – questa volta ci è sembrato un buon diavolo»; cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 14, fasc. *Il mio diario*, copia anastatica dell'originale, p. 54 e segg. Si precisa che il riferimento di Emilio Lavagnino alla permanenza delle casse presso Palazzo Venezia è da ricondurre alla mostra “Dieci ca-

polavori salvati dalla guerra”, svoltasi il 19 e 20 gennaio del 1944 con opere provenienti dalla Marche, o che nelle Marche avevano trovato rifugio, e da Montecassino. Fra i dipinti ospitati nei ricoveri delle Marche ed esposti in mostra si ricordano: lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello (Pinacoteca di Brera) *Amore sacro e Amore profano* di Tiziano (Galleria Borghese), la *Flagellazione* di Piero della Francesca (Galleria Nazionale delle Marche), due fra i tre dipinti di Caravaggio, non meglio identificabili vista l'assenza del catalogo dell'evento, ed una tavoletta da Urbino, possibilmente la predella di Paolo Uccello con il *Miracolo dell'ostia consacrata*. Seguirono all'evento di gennaio ulteriori due mostre, anch'esse ospitate a Palazzo Venezia: la prima dal titolo *Esposizione di capolavori della pittura europea XV-XVII secoli*, fu inaugurata il 27 agosto del 1944 ed organizzata dall' Allied Commission for Monuments Fine Arts and Archives, la seconda, *Mostra di capolavori della pittura veneta e di opere d'arte di collezioni private romane* si tenne nel 1945 sulla spinta dell'associazione per il restauro di monumenti danneggiati dalla guerra. In entrambi gli eventi furono esposti dipinti marchigiani fra quelli condotti in salvo in Vaticano, che per tali esposizioni furono oggetto di restauro ed interventi conservativi. Per l'elenco dei dipinti ed approfondimenti sul tema si rimanda a B. Granata, «E le contiamo, queste opere, come il comandante conta i suoi soldati dopo la Battaglia...». Note intorno alle due mostre d'arte antica a Palazzo Venezia nel 1944-1945, in *Fuori dalla guerra ... cit.*, a cura di R. MORSELLI, pp. 77-102. Tornando al *diario* Rotondi, seguono alla lettera citata inoltre una seconda lettera di Emilio Lavagnino del 15 marzo, e in data 19 gennaio, una lettera di Argan (per cui: GIANNELLA-MANDELLI, *L'Arca dell'arte ... cit.*, pp. 126-127) e una di Michele De Tomasso, capodivisione dell'Ufficio Protezione Antiaerea ministeriale, da cui si riportano parole di sentito elogio «ed io, che vi ho sempre ammirato per il vostro zelo, l'alto senso del dovere e la cura più scrupolosa in ogni cosa, vi auguro...»: ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 14, fasc. *Il mio diario*, copia anastatica dell'originale, p. 55.

¹²³ *Ibidem*, p. 58.

¹²⁴ Citazione non integrale di *Forsan et haec olim meminisse iuvabit*, (Forse persino di questi avvenimenti un giorno la memoria ci sarà d'aiu-

to), (Virgilio, *Eneide*, I, 203): cfr. *L'Arca dell'arte...* cit., p. 127.

¹²⁵ Disdetta di affitto comunicata ai Principi di Carpegna Falconieri e al Ministero dell'Educazione Nazionale in data 1 gennaio 1944: cfr. ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino – Ricoveri opere d'arte*

¹²⁶ Circa i bombardamenti della città di Ancona si rimanda alla recente pubblicazione A. BEVILACQUA-L. BEVILACQUA, *Ancona, cronache di guerra: 25 luglio 1943-18 luglio 1944*, Ancona, 2014.

¹²⁷ ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino – Ricoveri opere d'arte, Lettera di Pasquale Rotondi al Ministero dell'Educazione Nazionale (Padova)* del 30 aprile 1944.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino – Ricoveri opere d'arte, Lettera di Pasquale Rotondi al Ministero dell'Educazione Nazionale (Padova)* del 30 aprile 1944.

¹³⁰ A metà gennaio del 1944: «a seguito del prelevamento di opere trasportate nella città del Vaticano, la consistenza del ricovero di Sassocorvaro è così ridotta: 1. stanza al pianoterreno da murare 29 casse e 8 rulli; 2. stanza al pianoterreno attigua al corpo di guardia 15 casse; 3. corridoio al piano superiore 14 casse»: Cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 14, fasc. *Ricoveri*, “giornale” di Sassocorvaro alla data.

¹³¹ In casse e rulli dal Montefeltro, nella primavera del 1944, raggiunsero Sassocorvaro: «il 10 marzo 1944, ... 71 casse provenienti da Pesaro: 53 di essere contenenti materiale bibliografico della Biblioteca Oliveriana e le rimanenti 18 contenenti materiali delle Civiche Raccolte artistiche ed archeologiche. Il materiale bibliografico custodito nelle suddette 53 casse era costituito da volumi, cartelle e scatole di manoscritti originali, diplomi in pergamena, carte geografiche in pergamena, volumi a stampa e materiale di pregio»; «Materiale ricoverato in Urbino, nella primavera (marzo-giugno) 1944: a) dalla biblioteca comunale di Cagli: album contenente 22 scenografie originali del Bibbiena; album disegni originali del Canova raccolti in 57 carte; Statuti della Gabella di Cagli del sec. XIV; incunabolo del 1476». I trasporti da Pesaro furono compiuti in due fasi: per mezzo dell'ispettore onorario Michelini Tocci, «prima del passaggio del fronte» annota Rotondi – e Maria di Gennaio successivamente; cfr. ACS, AABBA, Divi-

sione II, 1934-1940, b. 98, fasc. *Urbino – Ricoveri opere d'arte, Verbali marzo – aprile 1944*.

¹³² ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 74, fasc. *Ancona, Lettera di Riccardo Pacini alla Direzione generale del 5 maggio 1943*. In merito all'identificazione dei dipinti e delle suppellettili ecclesiastiche e circa le note sulla dispersione si rimanda al contributo sui *Monuments Men* nelle Marche in questo volume.

¹³³ In merito si confronti da ultima la scheda n. 75 di N. FALASCHINI-D. MASALA, *Da Rubens a Maratta. Le meraviglie del Barocco nelle Marche: Osimo e la Marca di Ancona*, catalogo della mostra “Da Rubens a Maratta. Le meraviglie del Barocco nelle Marche: Osimo e la Marca di Ancona”, (Osimo, Palazzo Campana, 29 giugno – 15 settembre 2013), a cura di V. SGARBI-S. PAPETTI, Cinisello Balsamo, 2013, p. 218.

¹³⁴ ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 74, fasc. *Ancona, Lettera di Riccardo Pacini alla Direzione generale del 6 agosto 1943*.

¹³⁵ ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, fasc. 2, *Rapporti con Galli per Ancona, Lettera di Pasquale Rotondi a Riccardo Pacini* del 28 dicembre 1943.

136 «Le mie trattative con mons. Malchiodi sono felicemente concluse e, se tu sei d'accordo, io penserei di portare tutto là. Con ciò si farebbe contenta anche l'autorità ecclesiastica, dato che si tratta di opere delle chiese, e i singoli parroci e Rettori. Fammi dunque sapere che cosa ne pensi e al più presto, possibile, giacché io, appena avrò il mezzo farò il trasporto. Con l'occasione ti comunico che Galli mi ha riservatamente detto che non ritiene opportuna la rimozione dal rifugio di quelle opere del Duomo, San Domenico ecc. che recentemente vi portammo. Ciò sia per ragioni di carattere generale, sia perché teme che i custodi che fanno servizio al Museo restino sfavorevolmente impressionati sull'efficienza del rifugio stesso»: cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, fasc. 2, *Rapporti con Galli per Ancona, Lettera di Riccardo Pacini a Pasquale Rotondi* del 17 dicembre 1943. Per ulteriori precisazioni legate al rifugio del Museo Nazionale di Ancona si veda il secondo contributo di chi scrive in questo volume.

¹³⁷ Cfr. elenco: allegato18 e tabella 1. Circa il dettaglio delle operazioni di movimentazione, gli accordi con le autorità ecclesiastiche, l'apporto del locale comando dei Vigili del Fuoco e le difficoltà che occorsero si rimanda alle me-

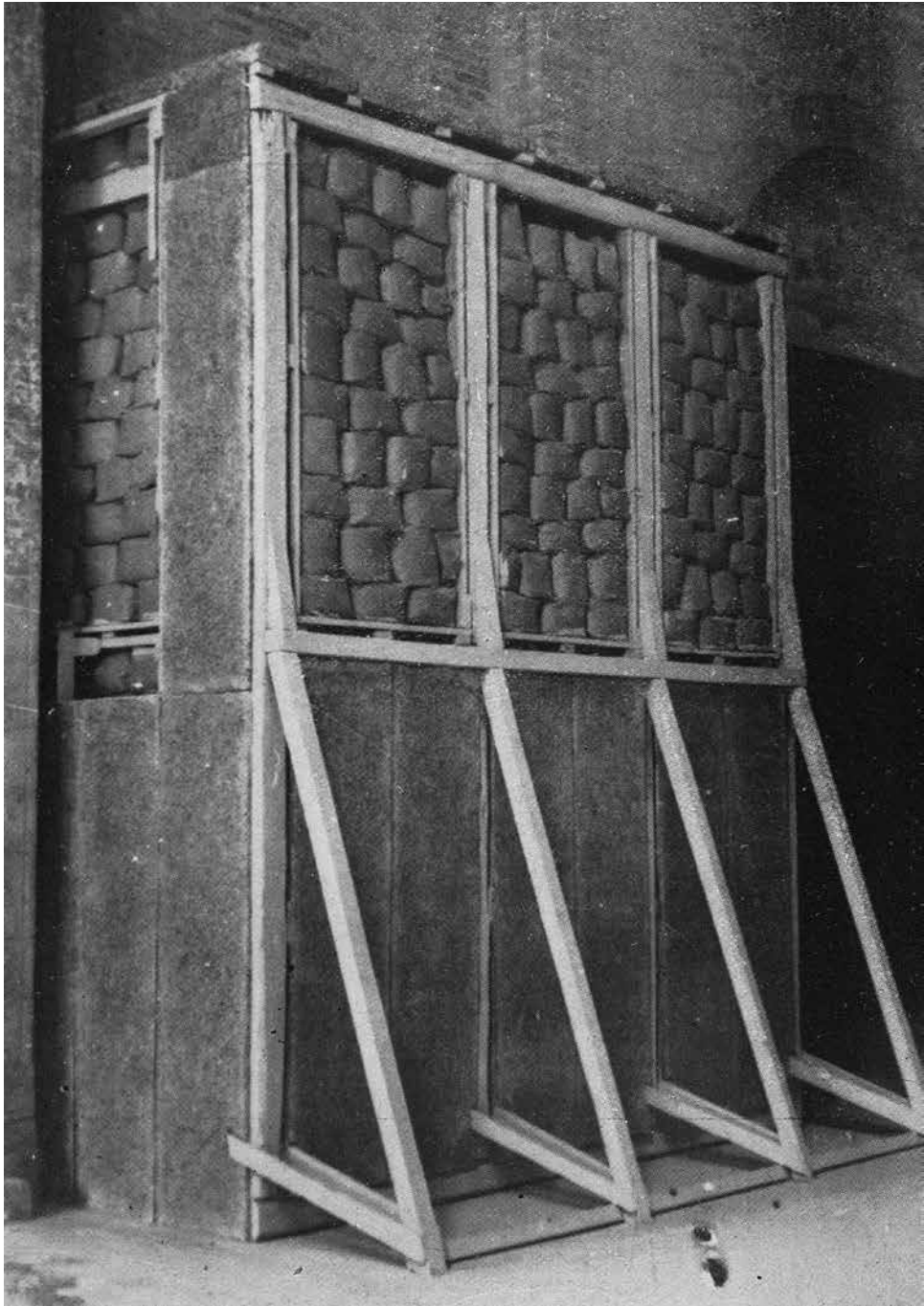
torie di Riccardo Pacini: cfr. *Diario dell'attività dell'ufficio*, in Pacini-Pacini, *Racconti di architettura ... cit.*, pp. 219-239. Si vedano inoltre C. CAGLINI, *Bombardamenti su Ancona e Provincia 1943/1944*, Ancona, 1983, pp. 19, 23 e N. FALASCHINI, *Il Museo diocesano di Ancona e la sua Pinacoteca. Storia*, in *Museo diocesano di Ancona: Catalogo Pinacoteca*, Ancona, a cura di EADEM pp. 11-34, in particolare n. 17.

¹³⁸ PACINI-PACINI, *Racconti di architettura ... cit.*, pp. 230-231. Pasquale Rotondi ricordò a distanza di anni: «la visione delle sale del Palazzo ducale, completamente spoglie di ogni oggetto decorativo, d'ogni suppellettile, d'ogni arredo,

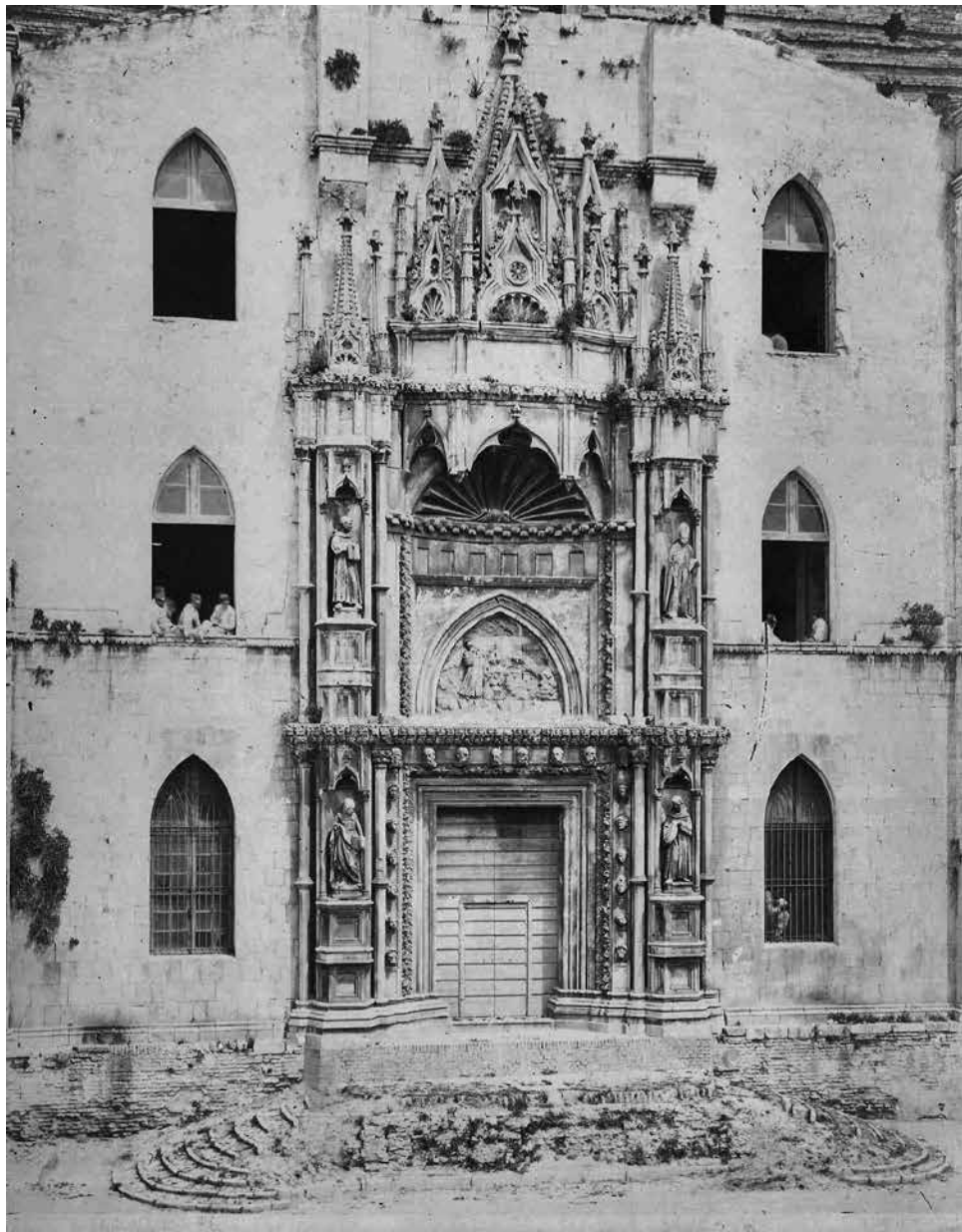
nel pieno trionfo della loro struttura muraria [...]. Mi pare un sogno l'aver potuto vagare nell'immensa solitudine del monumento non turbata da nulla che potesse essere estraneo alla sua purezza armoniosa. Mi pareva talvolta che la fabbrica, appena costruita, attendesse i propri abitanti, ma intanto, deserta, poteva liberamente emanare un suo pieno respiro musicale. Fu anche questo un premio, forse il premio maggiore riservato alla mia fatica» (Fig. 21): cfr. ROTONDI, *Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra ... cit.*, p. 15.

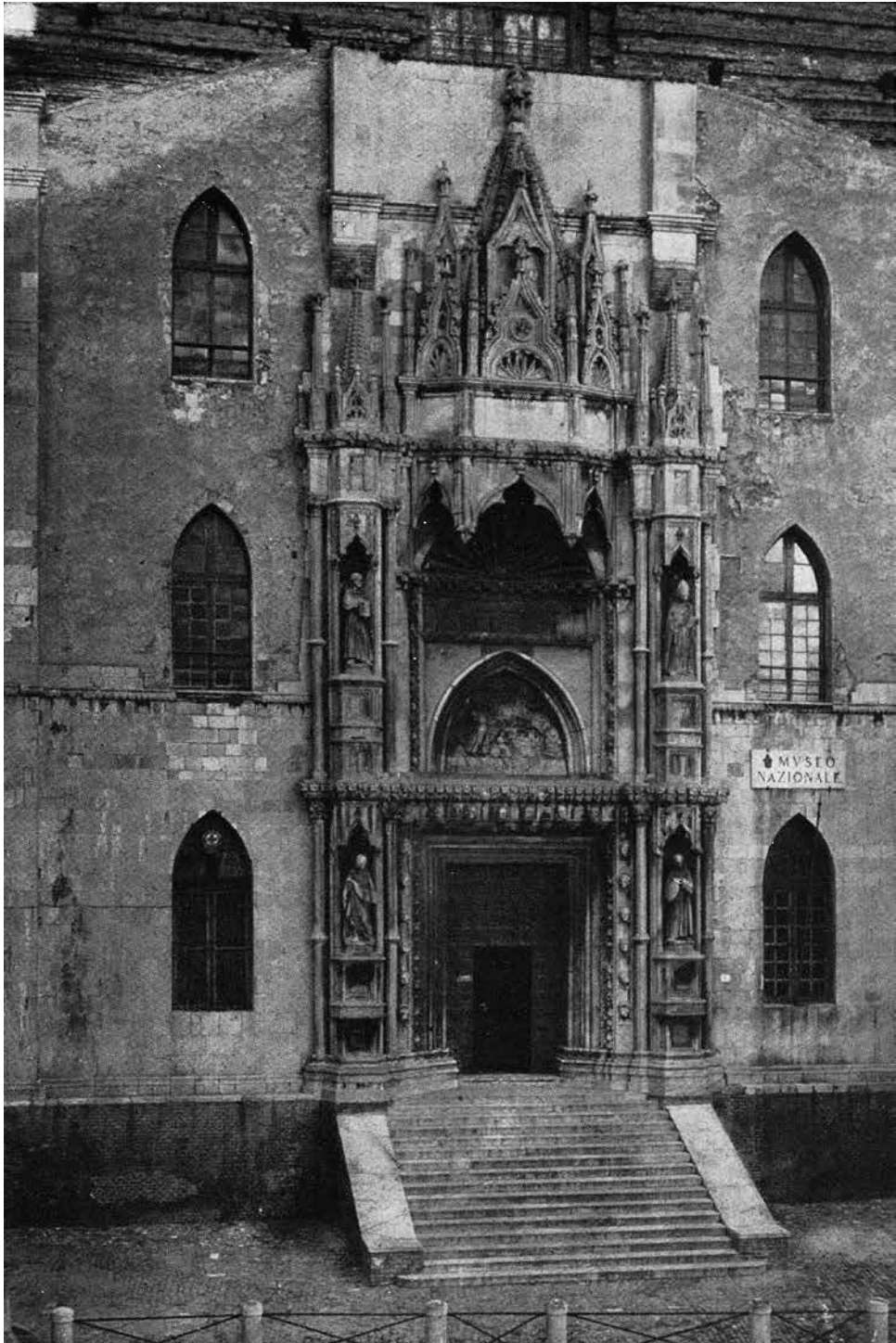
¹³⁹ ACS, fondo Rotondi, scatola 14, fasc. *Ricoveri*, "giornale" di Sassocorvaro (alle date).

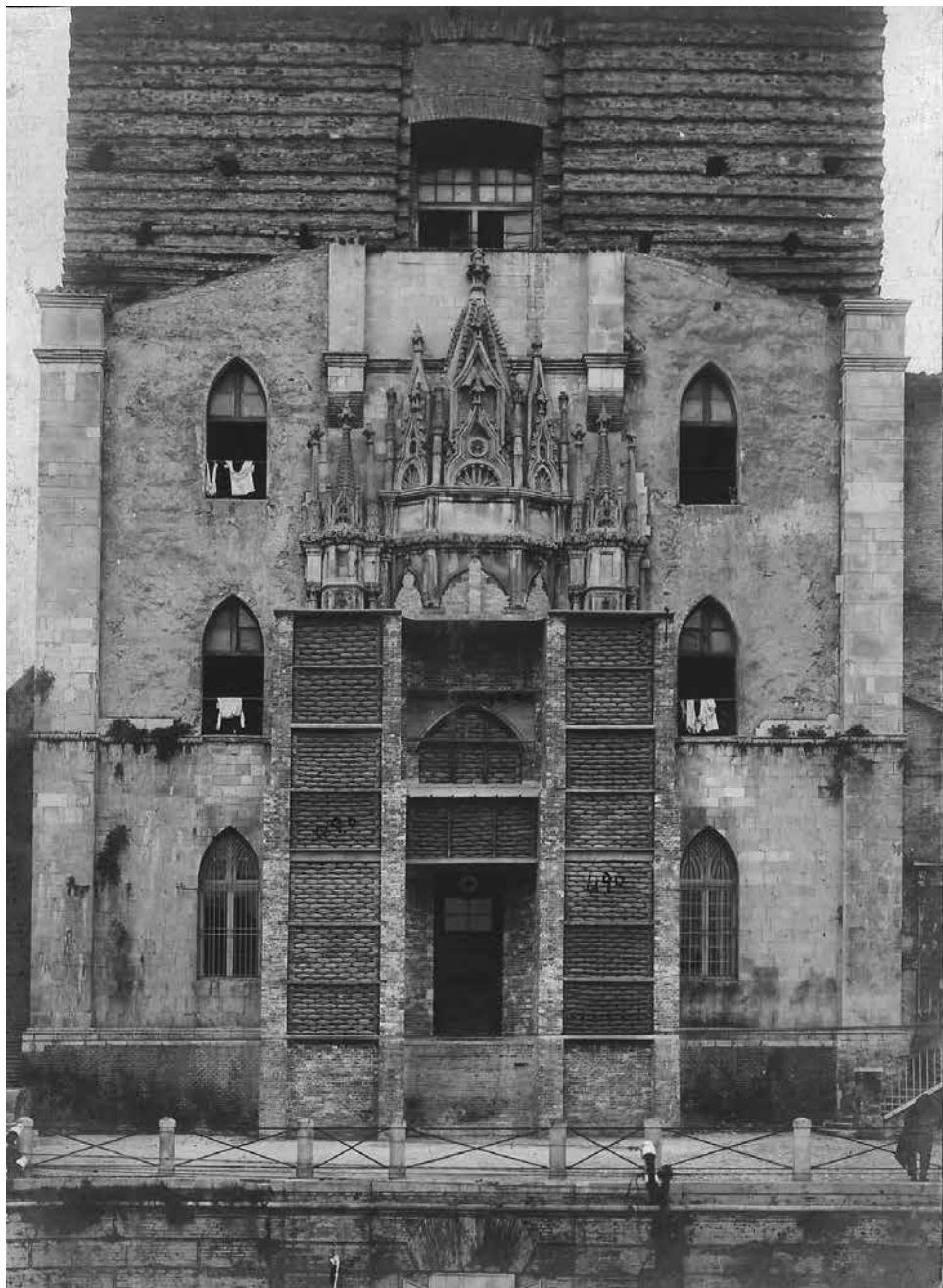




1-2. Monumento funebre di Giovanni Visconti d'Oleggio, Fermo, interno del Duomo, immagini di pre e post protezione antiaerea, pubblicata in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier, p. 259







Sopra e alle pagine precedenti:

3-5. Portale della chiesa di San Francesco alle Scale, Ancona, immagini pre e post protezione antiarea, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici delle Marche



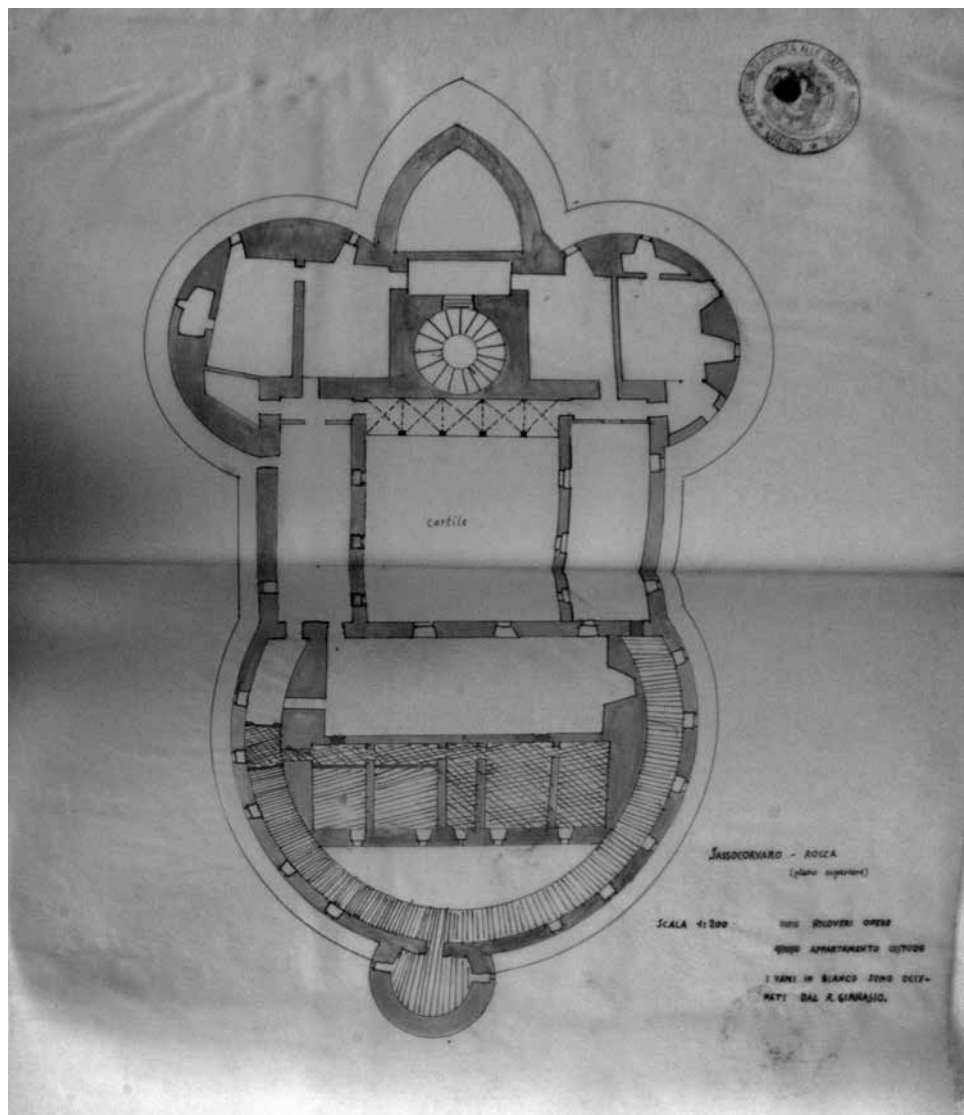
6. Palazzo ducale, Urbino, protezione del cortile lauranesco, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici delle Marche



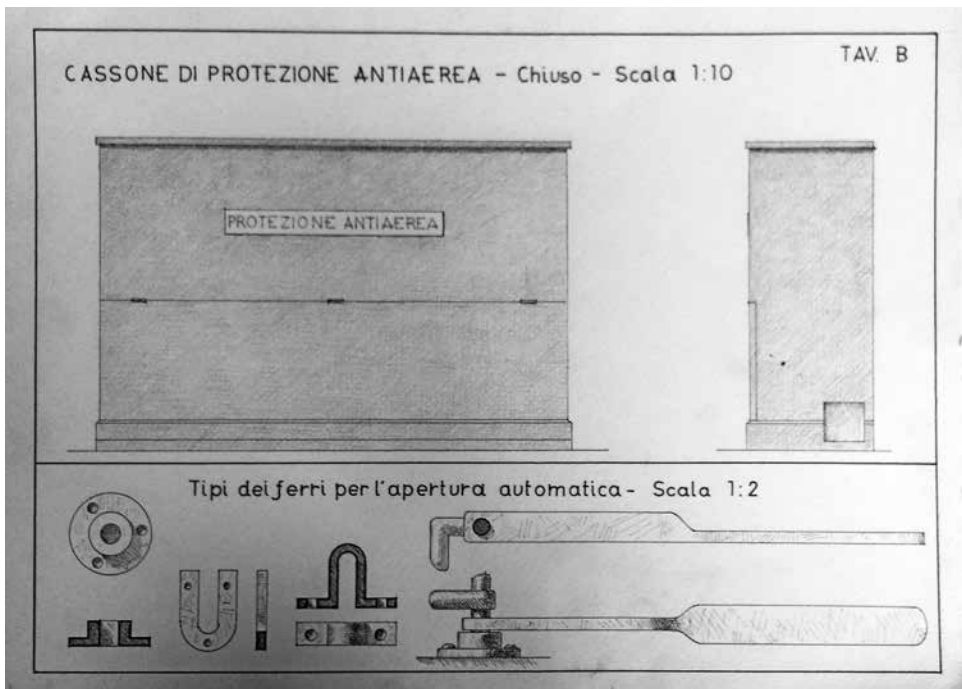
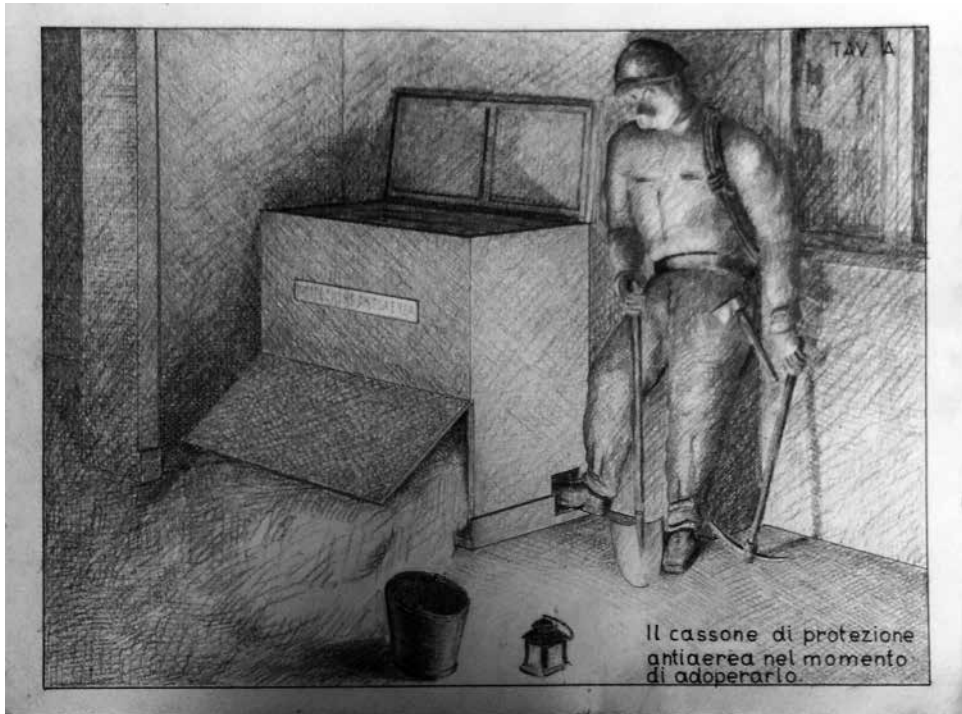
7. Palazzo ducale, Urbino, particolare della protezione alla Porta della Sala degli Angeli, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici delle Marche

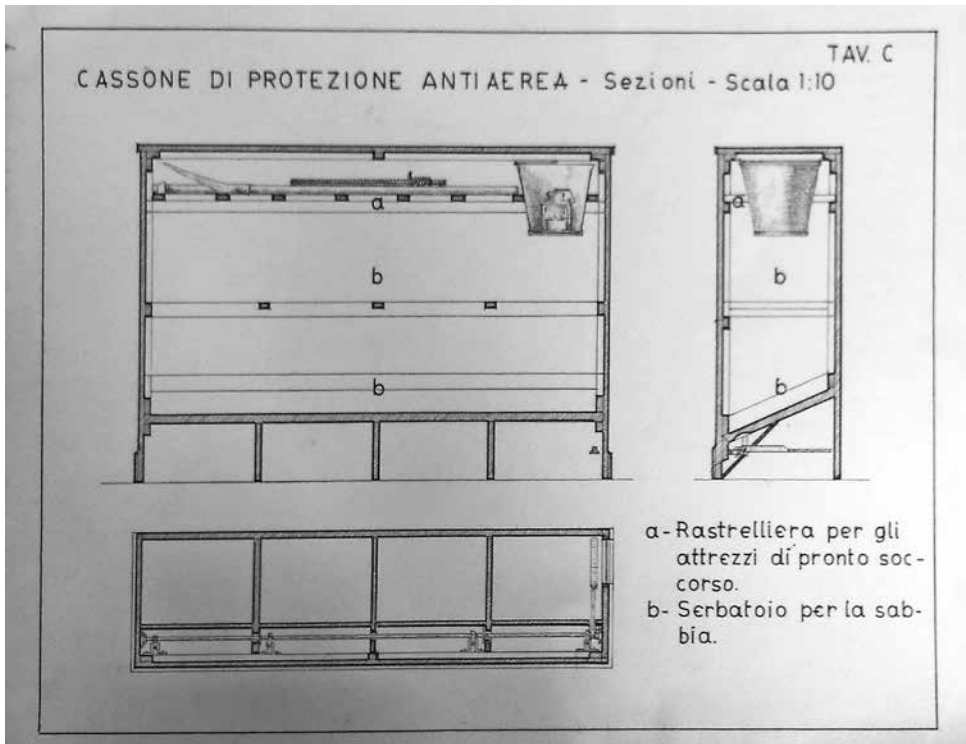


8. Palazzo ducale, Urbino, Cappella del duca, particolare, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici delle Marche



9. Pianta della Rocca di Sassocorvaro, disegno con evidenziati in tratteggio i locali adibiti a ricovero, giugno 1940, ACS, AABBA, II divisione, 1934-1940, Busta 98





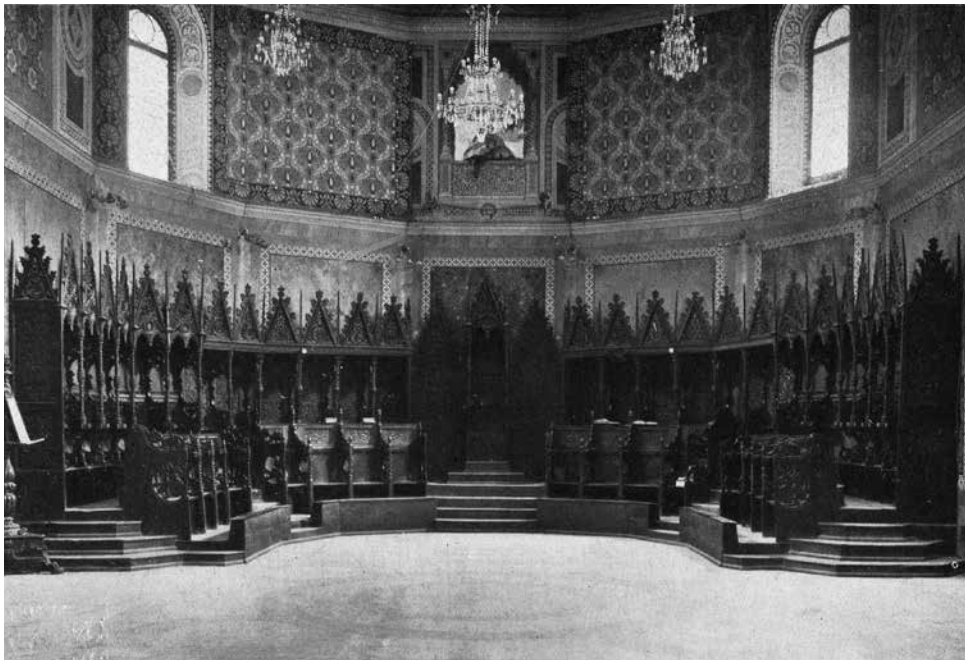
Sopra e a pagina precedente:

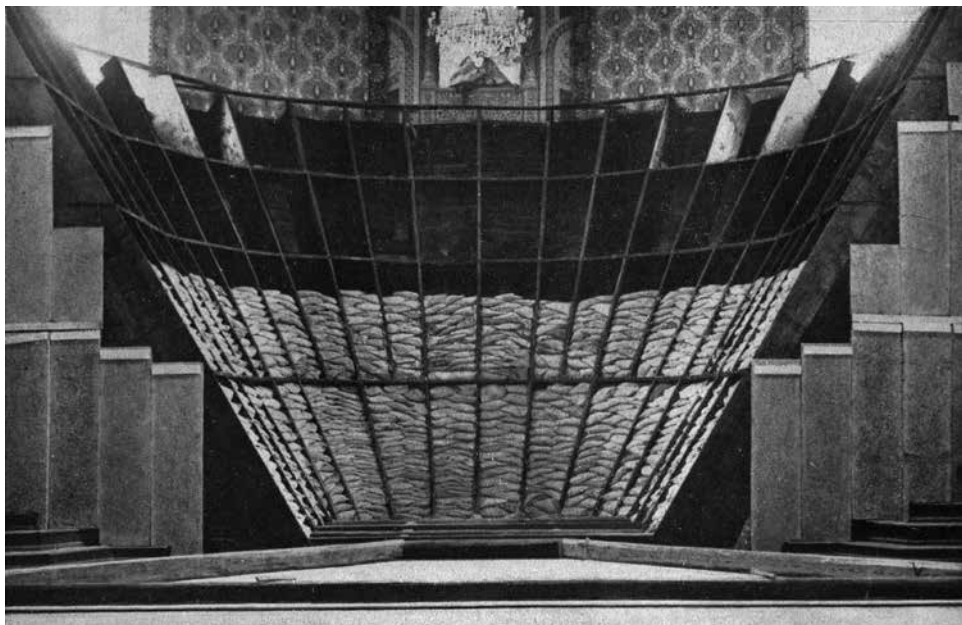
10-12. Tavole tecnico illustrative della casse di protezione antiaerea adottate dalla Soprintendenza alle Antichità delle Marche per i Musei di Ancona e Zara, disegni di Michelangelo de Maddis, febbraio 1940, ACS, AABBA, II divisione, 1934-1940, b. 74, fasc. *Ancona*





Sopra e a pagina precedente:
13-14. Trasporto degli oggetti d'arte delle Marche a Sassocorvaro, giugno 1940, pubblicate in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier, p. 262



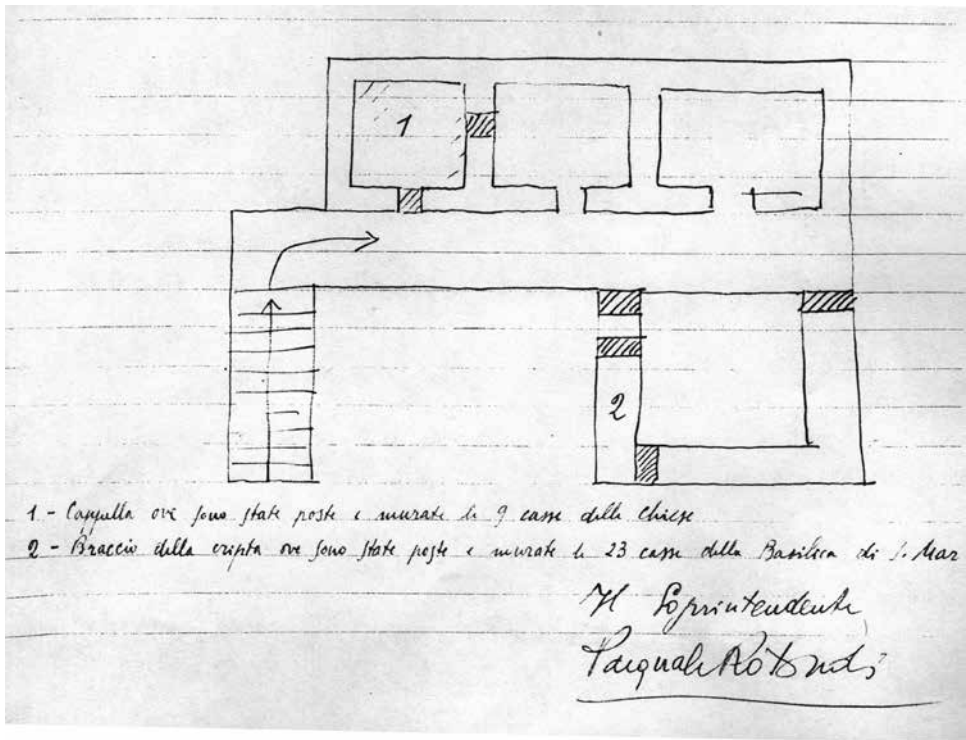


Sopra e a pagina precedente:

15-16. Coro ligneo del Duomo di Ascoli Piceno, immagini pre e post protezione antiaerea, pubblicate in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier, p. 258



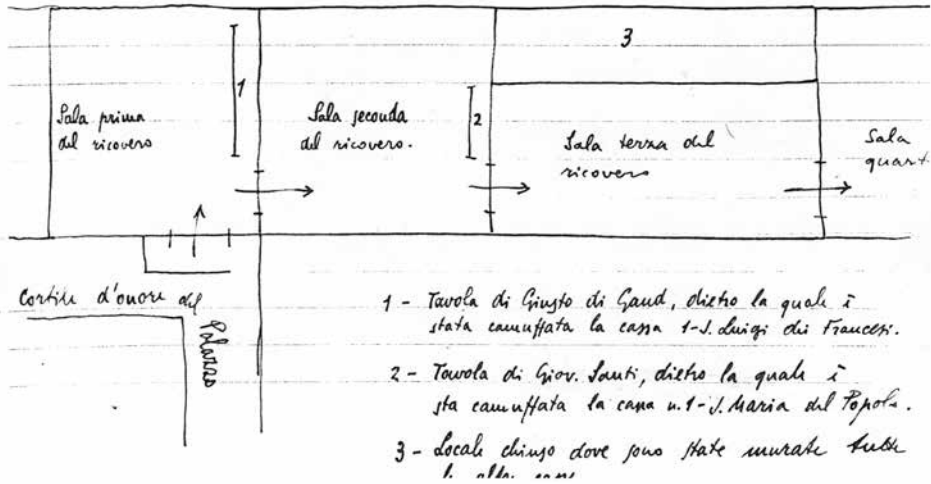
17. Pasquale Rotondi (a destra) e Augusto Pratelli, Urbino, 1944



18. Manoscritto di Pasquale Rotondi dal "giornale" di Carpegna, pianta della muratura della casse, cripta del Duomo di Urbino, 5 novembre 1943, ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 14, fasc. *Ricoveri*

Qui sotto si riproduce la planimetria del ricovero di Urbino con
l'indicazioni dovute. -

Il Soprintendente
Rotondi



19. Manoscritto di Pasquale Rotondi dal "giornale" di Carpegna, pianta delle murature a Palazzo ducale, 22 novembre 1943, ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 14, fasc. Ricoveri



In alto:
20. Scarico in Vaticano delle casse di Ascoli Piceno
(cfr. allegato 16), Archivio Fotografico dei Musei
Vaticani

A sinistra:
21. Pasquale Rotondi nel suo studio, Palazzo ducale,
Urbino, s.d.n.

APPENDICE DOCUMENTARIA:

ALLEGATO 1

1939, s.d.n., Ancona

ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, f. 2, *Elenchi e materiali* fogli sciolti e carte non numerate.

Regia Soprintendenza alle Antichità

Ancona – Museo Nazionale

Patrimonio artistico – Difesa Antiaerea

Elenco delle più importanti opere del Museo Nazionale di Ancona

- n.1 Elmo barbarico prima metà del sec. VI (n. inventario 819-1);
- n. 2 Testa di Augusto in marmo rappresentante il Pontefice Massimo;
- n. 3 Ritratto romano da Chienti (n. inventario 3944-1);
- n. 4 Statua di donna romana da Fermo (n. inventario 3899-6);
- n. 5 Testa in bronzo rappresentante un personaggio romano da Albacina;
- n. 6 Ritratto fittile – La piccola ercolanese (n. inventario 3961-4);
- n. 7 Vaso marmoreo decorato con fregi floreali con manici con testa di satiro e coperchio con aquila;
- n. 8 n. 3 corone d'oro provenienti da Arcevia;
- n. 9 n. 2 bracciali d'oro, una collana con un anello provenienti da Arcevia;
- n. 10 Torques d'oro, due bracciali, due orecchini, un anello e una pietra d'ambra provenienti dalla tomba della contessa Anselmi;
- n. 11 Tomba da Fabriano con corredo di un principe romano;
- n. 12 due dischi in bronzo con figurazioni belliche da Rapagnano;
- n. 13 Carro di un principe romano dalla valle del Tenna;
- n. 14 Vaso in bronzo (tripode) da Amandola;
- n. 15 n. 5 oggetti in bronzo in apposita vetrina provenienti da San Ginesio;
- n. 16 n. 2 incensieri e un'anfora in bronzo da Castelbellino;
- n. 17 n. 2 statuette in bronzo di tipo arcaico;
- n. 18 n. 33 oggetti d'oro consistenti in bulle, anelli, collane da Filottrano;
- n. 19 n. 20 oggetti d'oro consistenti in bulle da Osimo;
- n. 20 anfore in bronzo da Filottrano;
- n. 21 n. 1 Teglia in bronzo con manici raffiguranti guerrieri;
- n. 22 n. 1 situla in bronzo e uno specchio da Filottrano;
- n. 23 n. 5 arazzi del XVI secolo con figurazioni mitologiche;
- n. 24 n. 8 rilievi romani frammentati da proteggere e non da trasportare.

Il Soprintendente Edoardo Galli

Sottoscritto Rotondi 1939 [annotazione manoscritta]

ALLEGATO 2

1940, s.d.n., Ancona

ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, f. 2,

Elenchi e materiali, fogli sciolti e carte non numerate.

Regia Soprintendenza ai Monumenti di Ancona

Piano generale delle protezioni antiaeree dei principali monumenti delle Marche 1940

Provincia di Ancona

Ancona

Duomo: chiesa di San Ciriaco. Protiro: protezione in muratura ad intercapedine anticrollo con annegamento nella sabbia dei leoncini stilofori. Saccate nella parte superiore dell'ogiva pilastrate con sostegno anticrollo ecc.

Santa Maria della Piazza: protezione della facciata. Parte basamentale con intercapedine in muratura, armature lignee nella parte superiore con protezione di saccate. Nel sotterraneo saccate di rena a protezione dei mosaici paleocristiani.

Chiesa di Sant'Agostino: protezione del portale. Protezione in muratura, armature lignee e saccate difese da lastroni di materiale semielastico (populit).

Loggia dei Mercanti: protezione dell'intera facciata. Parte basamentale con intercapedine in muratura, armature lignee nella parte superiore con protezione di saccate difesa da lastroni di materiale semielastico (populit).

Arco della Prefettura nel Palazzo degli Anziani: protezione in muratura ad intercapedine con armature anticrollo. Saccate nella parete superiore dell'arco ecc.

Chiesa di Santa Maria della Misericordia: protezione del portale. Protezione in muratura, armature lignee e saccate.

Chiesa di San Pietro: protezione del portale. Protezione in muratura, armature lignee e saccate. Statua del Papa Clemente XII: copertura generale con struttura anticrollo in legname. Parte perimetrale costruita in muratura. Il tutto ricoperto da parteti intonacate.

Osimo

Duomo di Santa Tecla: chiusura del portico con protezione anticrollo. Protezione del pulpito con saccate dei sue leoni stilofori. Protezione del sarcofago dei Santissimi Martiri con pareti in muratura e saccate superiori. Protezione della pietra tombale di San Vitaliano con lastroni di materiale semielastico (populit).

Oratorio di San Giovanni: protezione del fonte battesimale in bronzo. Pareti perimetrali in muratura. Saccature interne e superiori.

Jesi

Chiesa di San Marco: difesa del portale con pilastrate in muratura e saccate nella parte superiore.

Palazzo della Signoria: protezione con armatura in legno a sostegno della saccate della parte superiore del portale principale.

Fabriano

Chiesa di Sant'Agostino: difesa del portale con pilastrate in muratura e saccate nella parte superiore.

Provincia di Ascoli Piceno

Ascoli

Duomo (chiesa di Sant'Emidio): difesa del portale laterale. Protezione con pilastrate in muratura e saccate nella parte superiore. Difesa dello stallo corale: armatura, in legno, anticrollo, e protezione vaste saccature (non ancora ultimato).

Chiesa di Sant'Anastasia: difesa del portale. Protezione con pilastrate in muratura e saccate nella parte superiore.

Chiesa di San Francesco: difesa del portale con intercapedine in muratura, strutture anticrollo e saccature nella parte superiore.

Chiesa di Santa Maria Intervineas: difesa del tabernacolo gotico con strutture anticrollo e copertura con lastre di materiale semielastico (populit).

Palazzetto Napoleone: difesa del portale con pilastrate in muratura e saccate nella parte superiore. Fermo

Duomo: Chiesa Metropolitana dell'Assunta: difesa del portale principale e del grande rosone. Protezione eseguita in intercapedine in muratura. Saccatura nella parte superiore e copertura di materiale semielastico (populit). Difesa del portale laterale con pilastrate in muratura, saccate nella porta superiore difese da materiale semielastico (populit). Protezione del monumento a Giovanni Visconti da Imola con saccature e protezione materiale semielastico (populit). Tabernacolo del Lombardi: difesa con saccature. Mosaici paleocristiani: difesa con saccature. Chiesa di San Francesco: difesa di monumento sepolcrale di Andrea Sansovino. Protezione con saccature e difesa di populit.

Statua di Sisto V: costruzione in legname anticrollo e difesa con saccature.

Provincia di Macerata

Tolentino

Chiesa di San Nicola: protezione del fastigio superiore del portale di ingresso. Strutture lignee a sostegno delle saccature di sabbia e protezione con materiale semielastico (populit). Difesa degli affreschi del Cappellone: vasta costruzione in travature di legno a sostegno delle saccature poste nella parte inferiore e dei lastroni di materiale semielastico situati nella parte superiore (lavoro non ancora ultimato).

Recanati

Chiesa di Sant'Agostino: difesa del portale. Pilastrate in muratura e difesa della parte superiore con saccature.

Chiesa di San Domenico: difesa del portale. Pilastrate in muratura e difesa della parte superiore con saccature.

Chiesa di Santa Maria in Castelnuovo: difesa del portale. Pilastrate in muratura e difesa della parte superiore con saccature.

Provincia di Pesaro

Pesaro

Chiesa di Sant'Agostino: protezione del portale. Difesa in muratura con armature lignee con saccate ricoperte da parete intonacata. Difesa dello stallo corale intarsiato: vasta costruzione in travature di legno anticrollo a sostegno delle saccature poste nella parte superiore.

Chiesa di San Domenico: protezione del portale. Difesa in muratura con armature lignee e saccate ricoperte da parete intonacata.

Chiesa di San Francesco: protezione del portale. Difesa in muratura con armature lignee e saccate ricoperte da parete intonacata.

Duomo: protezione dei due leoni stilofori del portale con recinzione in muratura riempita di sabbia e coperta con soletta di cemento.

Chiesa di San Decenzio al Cimitero: difesa del sarcofago ravennate del sec. VII con recinzione in muratura e saccate.

Fano

Duomo: difesa del portale. Protezione in muratura con armature lignee e saccate ricoperte da parate intonacata. Cappella Nolfi: difesa degli affreschi del Domenichino. Costruzione in travature di legno a sostegno dei lastroni di materiale semielastico (populit).

Chiesa di San Michele: protezione del portale e della facciata con il bassorilievo dell'Arco di Augusto. Vasta costruzione in muratura e travatura di legno a sostegno di saccate e di lastroni di materiale semielastico.

Ex-chiesa di San Francesco: protezione del portale e delle tombe malatestiane con pilastrate in muratura, travature a sostegno delle saccate nella parte superiore.

Urbino

Palazzo Ducale: protezione anticrollo delle arcate nel cortile lauranesco costituita da pilastrate in muratura. Lavori precauzionali nel cornicione del cortile lauranesco. Protezione dello studiolo del Duca con travature anticrollo e sostegno delle saccature contro le pareti intarsiate. Protezione degli stucchi del Brandani nella cappella del Duca con saccature. Difesa di porta intarsiata nella sala degli Angeli con leggera costruzione in legno e saccature a sabbia.

Chiesa di San Domenico: difesa del portale. Protezione in muratura con armature lignee, con saccate ricoperte da parete intonacata.

Chiesa di San Giovanni: protezione degli affreschi del fratello Salimbeni. Vasta costruzione in travature di legno a sostegno dei materiali semielastici (populit).

Zara

Duomo: protezione della facciata del Duomo con muratura basamentale e saccature nella parte superiore. Difesa anticrollo del tabernacolo con costruzione in murature travature in legno e saccature.

Casa di Grisogono Vovo': difesa del cortile, costruzione in muratura anticrollo e saccature

Chiesa di San Simeone: difesa dell'arca argentea del Santo con travature in legno anticrollo e sostegno delle saccature.

ALLEGATO 3

1940, maggio 24, Urbino

ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, f. *Urbino – Ricoveri opere d'arte*, fogli sciolti e carte non numerate.

Al Ministero dell'Educazione Nazionale

Direzione Generale delle Arti

Divisione III

Roma

Oggetto: trasmissione progetto P.A.A.

Si trasmette l'unito progetto di P.A.A. del materiale artistico mobile della regione marchigiana, che è stato elaborato secondo le direttive ministeriali.

Si prega di voler approvare pertanto tale progetto, sempre che non vi siano, a giudizio del Ministero, delle modifiche da apportare.

Il Soprintendente

Rotondi

R. Soprintendenza alle Gallerie delle Marche – Urbino

Progetto di protezione antiaerea del materiale artistico mobile delle Marche

Premesse generali

Il presente progetto è stato redatto nell'intento di sottrarre ad una eventuale azione armata aerea nemica il materiale artistico mobile della Regione Marchigiana, trasportando in luoghi sicuri le opere più significative e proteggendo sul posto – nei locali disponibili che presentino caratteri di sicurezza – le opere meno significative e quelle che invece si trovassero in località che, per la loro stessa eccentricità, non fossero ritenute meta di possibili attacchi aerei.

Le opere giudicate degne d'interesse, rimosse e trasportate in località sicure, saranno convogliate a mezzo di autocarri e della ferrovia dai vari centri in Urbino.

Il trasporto con carri ferroviari avverrà nel seguente modo:

i carri da usare saranno quelli della serie He per trasporto equipaggi.

Saranno necessari tre di detti carri, che dovranno muoversi col seguente itinerario:

1. Uno di detti carri partirà dalla stazione di Pesaro dopo di averne in detta stazione caricato le opere in essa raggruppate. Il medesimo carro stazionerà quindi a Fano per caricare altre opere. Dopo di che esso proseguirà per Ancona.

2. Un secondo carro partirà invece da Ascoli Piceno, dopo di avere nella stazione di Ascoli caricato le opere in essa raggruppate. Il medesimo carro stazionerà quindi a Porto San Giorgio per caricare altre opere, e quindi proseguirà per Osimo scalo dove altre opere saranno caricate. Dopo di che esso proseguirà per Ancona. 3. Un terzo carro caricherà contemporaneamente nella stazione di Ancona le opere in essa raggruppate.

4. I tre carri partiranno quindi contemporaneamente da Ancona, proseguendo quindi sulla linea Ancona- Roma, stazionando per Jesi, dove altre opere saranno caricate in essi.

5. Da Jesi il convoglio raggiungerà Fabriano dove altre opere saranno caricate.

6. A Fabriano saranno state contemporaneamente trasportate con carri comuni le opere provenienti da Macerata Marche, ed anche dette opere troveranno posto sul convoglio.

7. Il quale proseguirà per Urbino.

Detto trasporto dovrà essere attuato simultaneamente in modo da essere effettuato in un tempo di massimo due giorni.

Precisi accordi sono stati presi, per l'attuazione di tale programma, col Ministero delle Comunicazioni (Compartimento di Ancona) e con le RR. Prefetture, le quali sono state interessate per gli autocarri occorrenti al trasporto delle opere dai vari istituti in cui esse si trovano alle rispettive stazioni ferroviarie.

Una volta raggiunta Urbino, le opere stesse saranno depositate presso Palazzo ducale, i cui sotterranei sono stati approntati per poterle contenere.

Eccezione sarà fatta per le opere previste nella parte V del presente progetto, le quali saranno da Urbino trasportate nella Rocca di Sassocorvaro, appositamente scelta quale rifugio delle opere d'arte più rappresentative della Regione.

A tale trasporto sarà provveduto a mezzo dell'autocarro che il Comitato provinciale di Protezione Antiaerea di Pesaro mettere a disposizione della Soprintendenza come da precedenti accordi.

Parte I. Provincia di Ancona

Città della Provincia da ritenersi possibile obiettivo d'incursione aerea nemica in caso di guerra:

1. Ancona

2. Fabriano
3. Jesi
4. Loreto
5. Osimo
6. Senigallia

Ancona: censimento delle opere da rimuovere e trasporto in Urbino:

a) Pinacoteca civica

1. Tiziano – Madonna col Bambino e Santi;
2. Crivelli – Madonna con Bambino;
3. Scuola fabrianese – Madonna (affresco staccato);
4. Neri di Bicci – Madonna;
5. Guercino –Immacolata;
6. Guercino- Santa Palazia.

b) Duomo, Sale Capitolari

1. Croce in argento dorato del sec. XV;
2. Ottanta pergamene del sec. IX-XI;
3. Evangelario di San Marcellino del sec. VI;
4. Sacramentario miniato del beato Fatati, sec. XV.

c) San Domenico

1. Tiziano – Crocifisso.

d) Santa Maria della piazza

1. Andrea da Bologna – Morte della Vergine;
2. Ignoto del sec. XIV – Circoncisione;
3. Lorenzo Lotto – Madonna e Santi.

e) San Pellegrino

1. Crocifisso ligneo del sec. XIV.

f) Santo Stefano

1. Crocifisso ligneo del sec. XV.

Fabriano: censimento delle opere da rimuovere e trasportare in Urbino

Pinacoteca civica:

1. Rinaldetto Rainucci – Crocifisso;
2. Allegretto Nuzi – I Santi Nicola, Agostino e Stefano;
3. Allegretto Nuzi – I Santi Antonio abate, Giovanni evangelista, Giovanni Battista e Venanzo;
4. Allegretto Nuzi – Sant'Antonio abate e devoti;
5. Allegretto Nuzi – Madonna con il Bambino e quattro santi;
6. Antonio da Fabriano – La morte della Vergine.

All'imballaggi di dette opere si è impegnato a provvedere il Comune di Fabriano (nota n. 33 del 4/4/1940).

Jesi: censimento delle opere da rimuovere e trasportare in Urbino
Pinacoteca civica

1. Lorenzo Lotto – La Deposizione;
2. Lorenzo Lotto – l'Annunciazione;
3. Lorenzo Lotto – Vergine con il Bambino, San Giuseppe e San Girolamo;
4. Lorenzo Lotto – La Visitazione;
5. Lorenzo Lotto – Condanna di Santa Lucia.

All'imballaggio di dette opere è stato interessato il Comune di Jesi.

Le altre opere di Jesi, di minore importanza, saranno custodite nella chiesa di Santa Maria Nuova.

Loreto:

Le opere d'arte della Pontificia Basilica della Santa Casa saranno trasportate, a cura dell'Amministrazione Pontificia, nei ricoveri della Città del Vaticano (lettera n. 291 del 6 aprile 1940 – XVIII).

Osimo: censimento delle opere da rimuovere e trasportare in Urbino

a) Duomo

1. Pietro da Montepulciano – Polittico;
2. Lamina argentea di San Leopardo del sec. X-XI;

b) Palazzo comunale

1. B. Vivarini – Polittico

degli imballaggi delle opere sono stati interessati il Capitolo del Duomo e il Comune

Le altre opere, di secondaria importanza, esistenti nel Comune di Osimo saranno eventualmente protetti sul posto.

Città della Provincia di Ancona non segnalate come eventuale meta d'incursione aerea nemica e le cui opere potranno pertanto essere protette sul posto:

1. Arcevia: chiesa di San Medardo – Luca Signorelli – Polittico; Luca Signorelli – Battesimo di Cristo

(ricoveri nei sotterranei dell'ex convento di San Francesco)

2. Sassoferrato: Museo Civico

- Serie dei reliquiari Perottiani
- Santa Croce;
- Antonio da Fabriano – Polittico

(ricoveri nei sotterranei del Palazzo comunale)

Parte II. Provincia di Ascoli Piceno

Ascoli Piceno: censimento delle opere da rimuovere e trasportare in Urbino

a) Museo civico

1. Collezione di oggetti di oreficeria di arte longobarda (secc. VI-VII)

b) Pinacoteca

1. Carlo Crivelli – trittico (m 2,07x1,45)

2. Carlo Crivelli – trittico (m 1,33x1,30)

3. Piviale di Nicolò IV – arte del sec. XIII

c) Duomo

1. Carlo Crivelli – polittico

2. cassetta alla certosina del sec. XIV

3. Paliotto sbalzato in argento del sec. XIII

4. Paliotto in stoffa del sec. XV

Per l'approntamento degli imballaggi si sono impegnati il Podestà e l'Eccellenza il Vescovo.

Tutte le altre opere, di minore importanza, esistenti in Ascoli Piceno, saranno ricoverate nei sotterranei del Comune e del Duomo

Fermo: censimento delle opere da rimuovere e trasportare in Urbino

a) Pinacoteca civica

1. Andrea da Bologna – Polittico

2. Jacobello del Fiore – Otto storie della vita di Santa Lucia;

3. Arazzo fiammingo con l'Annunciazione, del sec. XV.

b) Duomo

1. Messale miniato da Giovanni Ugolino;

2. Pianeta di San Tommaso Becket.

c) San Filippo

1. P.P. Rubens – Adorazione dei Pastori.

Degli imballaggi sono stati interessati il Podestà e l'Eccellenza l'Arcivescovo.

Tutte le opere, di minore importanza, saranno ricoverate in un sotterraneo del Comune di Fermo.

Città della Provincia di Ascoli Piceno non segnalate come eventuale meta d'incursione aerea nemica e le cui opere potranno pertanto essere protette sul posto

1. Cupramarittima - Parrocchiale

1. Vittore Crivelli – Trittico;

2. Riccio di pastorale del sec. XIII
(ricoverati nei sotterranei della chiesa)

2. Massa Fermana – Parrocchiale

1. Carlo Crivelli – Polittico

2. Vittore Crivelli – Madonna e santi
(ricoverati nei sotterranei della chiesa)

3. Montefiore dell'Aso – Collegiata

1. Carlo Crivelli – Trittico

(ricoverato nei sotterranei della chiesa)

4. – Montefortino Pinacoteca

1. P. Alemanno – La Vergine, Santa Lucia e Cristo

2. P.F.Fiorentino – Madonna con il Bambino

3. F. Botticini – Vergine col Bambino

4. Mario dei fiori – sette nature morte

5. Gianquinto – Ventisette bozzetti

(ricoverati nei sotterranei del Comune)

5. Montegiorgio – Sant'Andrea

1. F. Ghisi – Madonna dell'Umiltà

(ricoverato nei sotterranei della chiesa)

6. Offida – Duomo

1. Trittico del sec. XV

2. Croce astile del sec. XIV

- Comune

1. Alamanno – Santa Lucia

(ricoverati nei sotterranei del Comune)

7. Ripratransone – Pinacoteca civica

1. Vittore Crivelli – trittico

2. Vittore Crivelli – cinque tavole

- Duomo

1. Guercino? – San Carlo

(ricoverati nei sotterranei della chiesa)

8. Sant'Elpidio a Mare – Comune

1. Vittore Crivelli – Polittico

2. Vittore Crivelli – Trittico

(ricoverati nei sotterranei della chiesa)

Parte III. Provincia di Macerata

Città della Provincia di Macerata da ritenersi possibile obiettivo d'incursioni aeree nemiche

1. Macerata

Macerata: censimento delle opere da rimuovere e trasportare in Urbino

a) Duomo

Allegretto Nuzi – trittico

b) Pinacoteca civica

1. Carlo Crivelli – Madonna col Bambino

2. G. di Giovanni – Crocifissione

c) Cassa di Risparmio – Crocifisso del sec. XIII

(quest'ultima opera sarà trasportata dalla Cassa di Risparmio nella sua sede di Camerino, ove sarà custodita nei locali sotterranei blindati – cfr. lettera n.M del 6\5\1940)

Imballaggi approntati dal Comune, dall'Eccellenza il Vescovo e della Cassa di Risparmio)

Tutte le opere di minore importanza esistenti a Macerata saranno ricoverate nei locali sotterranei della Pinacoteca

Città della Provincia di Macerata non segnalate come eventuale meta di incursione aerea nemica e le cui opere potranno pertanto essere protette sul posto:

1. Apiro – Municipio

Allegretto Nuzi – Polittico

(ricoverato nei sotterranei)

2. Camerino – Duomo

Girolamo di Giovanni – Crocifissione

Girolamo di Giovanni – l'Arcangelo Michele e in Battista

– Pinacoteca civica

Girolamo di Giovanni – Annunciazione

Arcangelo di Cola – Madonna

Crocifisso e santi del sec. XV

Madonna del Soccorso di Girolamo di Giovanni

(ricoverati nei locali sotterranei del Comune)

3. Cingoli – San Domenico

Lorenzo Lotto – Madonna del Rosario

(protezione sul posto)

4. Corridonia

– Sant'Agostino

Andrea da Bologna – Madonna col Bambino

Carlo Crivelli – Madonna con il Bambino

– SS. Pietro e Paolo

Antonio Vivarini- tre tavole con santi

Lorenzo d'Alessandro – Trittico

– Municipio

Sec. XIV San Francesco

(ricoverati nei locali sotterranei del Comune)

5. Matelica – Duomo

Antonio da Fabriano – Madonna col Bambino

– San Francesco

Marco Palmezzano – Madonna e Santi

– Sant'Anna

Lorenzo d'Alessandro – Sacra Famiglia

– Museo Piersanti

Scelta di opere

(ricoverati sul luogo nei vari istituti)

6. Monsamartino - Santa Maria del pozzo

Vittore Crivelli – Polittico

Girolamo di Giovanni – Polittico

– San Martino

Vittore Crivelli – Polittico

Vittore Crivelli – Trittico

(protezione sul posto)

7. Recanati

- Duomo
- Giacomo da Recanati – Madonna con il Bambino
- Ludovico Urbani – Polittico
- Pianeta del beato Gherarducci sec. XV
- Frammento di piviale del sec. XV
- Reliquie del Sancta Sanctorum
 - Santa Maria di Castelnuovo
- Guglielmo Veneziano – Trittico
 - Santa Maria di Loreto
- Caravaggio? – Riposo in Egitto
 - Santa Maria sopra Mercanti
- Lorenzo Lotto – Annunciazione
- Lorenzo Lotto – San Giacomo Maggiore
 - Pinacoteca civica
- Lorenzo Lotto – Polittico
- Lorenzo Lotto – Trasfigurazione
- Pietro da Montepulciano – Polittico
- Tavola scolpita del sec. XIV
(ricoverati nei sotterranei del Comune)
- 8. San Severino Marche
 - Duomo
- Pinturicchio – Madonna con il Bambino
 - San Lorenzo in Doliolo
- Lorenzo d’Alessandro – Madonna con il Bambino
- Lorenzo d’Alessandro – Presepe
- Borsa, stola e manipolo di Celestino V
 - Pinacoteca civica
- Allegretto Nuzi – Madonna con il Bambino
- Lorenzo Veneziano – Polittico
- Vittore Crivelli – Polittico
- Niccolò Alunno – Polittico
- Lorenzo Salimbeni – trittico
- Lorenzo d’Alessandro – Madonna e Santi
(protezione sul posto)
- 9. Sarnano – San Francesco
- Vittore Crivelli – Madonna col Bambino
(protezione sul posto)
- 10. Serrapetrona – San Clemente
- Lorenzo d’Alessandro – Polittico
(protezione sul posto)

Parte IV. Provincia di Pesaro

Città della Provincia di Pesaro da ritenersi possibile obiettivo d’incursioni aeree nemiche in caso di guerra:

1. Cagli
2. Fano
3. Pegola
4. Pesaro
5. Urbino
6. Urbania

Cagli:

non esistono a Cagli opere di tale interesse artistico da dover richiedere la rimozione e il trasporto in luogo sicuro.

Le poche opere di un certo valore come ad esempio i dipinti di Tomoteo Viti – Noli me tangere nella chiesa di Sant'Angelo;

Lorenzo e Jacopo Salimbeni – Madonna della Misericordia nella chiesa delle Clarisse;

Giovanni Santi – testa di San Sebastiano e disegni del Ghezzi e del Bibbiena nella Biblioteca comunale

Potranno essere ricoverate nei sotterranei a disposizione del Comune

Fano: censimento delle opere da rimuovere e trasportare in Urbino

a) Santa Marian Nuova

1. Pietro Perugino – Annunciazione
2. Pietro Perugino – Madonna e Santi

b) Museo civico

1. Michele Giambono – Polittico

Imballaggi approntati dal Comune e dell'Eccellenza il Vescovo

Tutte le altre opere, di minore importanza, esistenti a Fano saranno protette sul posto o trasportate, ove sia possibile, all'eremo dei Camaldolesi di Montegiove.

Pergola:

non esistono a Pergola opere di tale interesse artistico da dover richiedere la rimozione e il trasporto in luogo sicuro.

Le opere d'un certo valore, come ad esempio

Il reliquiario di San Secondo nel Duomo

Il Crocifisso riminese del sec. XIV nel Duomo

Il Crocifisso riminese del sec. XIV in San Francesco

Potranno essere ricoverate nei sotterranei dell'Episcopio

Pesaro: censimento delle opere da rimuovere e trasportare in Urbino

a) Duomo – Pisside in avorio del sec. VI

b) Museo e Pinacoteca comunali

1. Simone dei Crocifissi – Incoronazione della Vergine
2. Arte riminese del sec. XIV – predella
3. Arte veneta del sec XIV – predella
4. P. Gerini – Trittico
5. Arte del sec. XV – Il sogno della Vergine
6. Arte marchigiana del sec. XIV – Il sogno della Vergine

7. Arte severinate del sec. XV – quattro santi
8. Gian Francesco da Rimini – San Domenico
9. Giovanni Bellini – Ancona
10. Marco Zoppo – Testa del Battista
11. Marco Zoppo – Cristo tra Angeli
12. Arte veneta – Crocifissione
13. Jacobello da Bonomo – Polittico
14. Ceramiche sei secoli XV, XVI, XVII, XVIII (scelta)
15. Vetri cimiteriali
16. Rilievo con ritratto di Battista Sforza
17. Rilievo con Madonna con il Bambino (sec. XV)
18. Medaglie di Matteo de' Pasti
19. Avori dei secc. XIII, XIV, XV
20. Cofanetti del sec. XV

Imballaggi approntanti dal Comune

Tutte le altre opere, di secondaria importanza, esistenti a Pesaro potranno essere protette sul posto.

Urbino:

le opere di minore importanza della città e quelle meno rilevanti trasportate in Urbino dalle altre località delle Marche saranno ricoverate nei sotterranei di Palazzo ducale.

Le opere più ragguardevoli invece saranno trasportate a Sassocorvaro, come dall'elenco alla Parte V del presente progetto.

Urbania:

la sola opera di un certo valore artistico esistente in Urbania e precisamente il Crocifisso di Pietro da Rimini nella chiesa dei morti sarà protetto convenientemente sul posto in un locale sotterraneo dell'Episcopio.

Città della Provincia di Pesaro non segnalate come eventuale meta di incursioni aeree nemiche e le cui opere potranno pertanto essere protette sul posto

1. Gradara – Castello
Pala dei Della Robbia
(protezione sul luogo)
– Municipio
Giovanni Santi – Madonna e Santi
Bartolomeo Vivarini – Madonna della Misericordia
(ricoverati nei sotterranei della Rocca)
2. Mercatello – Collegiata
Luca di Tomè – Polittico
Arte del sec. XI – Icone della Vergine
– San Francesco
Giovanni Baronzio – Polittico
Giovanni Baronzio – Crocifisso
Bonaventura di Michele – Madonna col Bambino

(ricoverati sul luogo)

3. Pian di Meleto – Chiesa di Montefiorentino

Giovanni Santi – Madonna con il Bambino

Alvise Vivarini – Polittico

(ricoverati sul posto)

4. Sassocorvaro – Museo civico

Arte riminese del sec. XIV – Crocifisso

(ricoverato nella Rocca)

5. Talamello – San Lorenzo

Arte riminese del sec. XIV – Crocifisso

(protezione sul posto)

Parte V. Elenco delle opere da ricoverare nella Rocca di Sassocorvaro

a) Opere provenienti dalla Provincia di Ancona

1. da Ancona città:

Tiziano – Madonna con il Bambino e Santi della Pinacoteca civica

Crivelli – Madonna con il Bambino della Pinacoteca civica

Ottanta pergamene del sec. IX-XI dal Duomo

Evangelario di San Marcellino dal Duomo

Sacramentario miniato del beato Fatati dal Duomo

Tiziano – Crocifissione, San Domenico

Andrea da Bologna – Morte della Vergine da Santa Maria della Piazza

Lorenzo Lotto – Madonna e Santi da Santa Maria della Piazza

2. da Fabriano:

Rinaldetto Rainucci – Crocifisso dalla Pinacoteca civica

Allegretto Nuzi – I Santi Nicola, Agostino e Stefano dalla Pinacoteca civica

Allegretto Nuzi – I Santi Antonio abate, Giovanni Evangelista e Giovanni Battista dalla Pinacoteca civica

Allegretto Nuzi – Sant'Antonio abate e devoti dalla Pinacoteca civica

3. da Jesi:

Lorenzo Lotto – Condanna di Santa Lucia dalla Pinacoteca civica

4. da Osimo:

Bartolomeo Vivarini – Polittico dal Palazzo Comunale

b) Opere provenienti dalla Provincia di Ascoli Piceno:

1. da Ascoli Piceno città:

collezione d'oreficeria longobarda del sec. VI-VII del museo civico

Carlo Crivelli – Trittico della Pinacoteca

Carlo Crivelli – Trittico della Pinacoteca

Piviale di Niccolò IV dalla Pinacoteca

Carlo Crivelli – Polittico dal Duomo

Paliotto in argento del sec. XIII dal Duomo

2. da Fermo:

Andrea da Bologna – Polittico dalla Pinacoteca civica

Jacobello del Fiore – otto storie della vita di Santa Lucia dalla Pinacoteca civica

Arazzo fiammingo dell'Annunciazione del sec. XV dalla Pinacoteca civica

Messale miniato da Giovanni Ugolino dal Duomo

Pianeta di San Tommaso Becket dal Duomo

P.P. Rubens – Adorazione dei pastori da San Filippo

c) Opere provenienti dalla Provincia di Macerata:

1. da Macerata città:

Allegretto Nuzi – Trittico dal Duomo

Carlo Crivelli – Madonna con il Bambino – dalla Pinacoteca civica

d) Opere provenienti dalla Provincia di Pesaro

1. da Fano:

Pietro Perugino – Annunciazione da Santa Maria Nuova

Pietro Perugino – Madonna e Santi da Santa Maria Nuova

2. Pesaro:

Arte veneta del sec. XIV – Predella dal Museo e Pinacoteca civici

Arte del XV sec. – Il Sogno della Vergine - dal Museo e Pinacoteca civici

Arte severinate del sec. XV – Quattro santi - dal Museo e Pinacoteca civici

Giovanni Bellini – Ancona - dal Museo e Pinacoteca civici

Marco Zoppo – Testa del Battista - dal Museo e Pinacoteca civici

Arte veneta – Crocifisso - dal Museo e Pinacoteca civici

Jacobello da Bonomo – Polittico - dal Museo e Pinacoteca civici

Ceramiche più preziose della collezione - dal Museo e Pinacoteca civici

3. da Urbino:

Piero della Francesca - Flagellazione da Palazzo ducale

Piero della Francesca – Madonna da Palazzo ducale

Paolo Uccello – predella da Palazzo ducale

Raffaello – Ritratto da Palazzo ducale

Berruguete – Il duca Federico da Palazzo ducale

Melozzo – Il Redentore da Palazzo ducale

Tiziano – due tele da Palazzo ducale

Signorelli – due tele da Palazzo ducale

Arte bizantina del sec. XV, stendardo da Palazzo ducale

Baronzio – Polittico da Palazzo ducale

Arte riminese – Crocifissione da Palazzo ducale

Allegretto Nuzi – Madonna da Palazzo ducale

Giovanni Santi – Santa martire da Palazzo ducale

Giovanni Santi – Cristo e Santa Chiara da Palazzo ducale

Berruguete – San Sebastiano da Palazzo ducale

Giusto di Gand – Uomini illustri da Palazzo ducale

Giusto di Gand – Comunione degli Apostoli da Palazzo ducale

Arazzi di Raffaello (5) da Palazzo ducale

ALLEGATO 4

1940, luglio 27, Urbino

ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, f. *Urbino – Ricoveri opere d'arte*, fogli sciolti e carte non numerate.

Al Ministero dell'Educazione Nazionale

Direzione generale delle Arti

Divisione IV

Roma

Oggetto: Oggetto: servizio di sorveglianza e custodia nei ricoveri di opere d'arte

Si trasmette l'elenco dei ricoveri d'opere d'arte situati nelle Marche, elenco corredato da tutte le indicazioni richieste nella circolare ministeriale sopraccitata (n. 5472 del 17.07).

Il Soprintendente

Rotondi

Elenco dei ricoveri di opere d'arte situati nelle Marche

1. Rocca di Sassocorvaro: (provincia di Pesaro, proprietà del Comune)

Il ricovero è stato ricavato in tre sale terranee della Rocca. Vi sono state raggruppate tutte le opere d'arte più significative delle Marche e della prov. di Zara. Consegnatario di dette opere è il R. Soprintendente alle Gallerie delle Marche. Alla quotidiana custodia (diurna e notturna) delle opere provvedono due custodi della Galleria Nazionale di Urbino, che si avvicendano a Sassocorvaro con turno settimanale e che dimorano nei locali stessi.

Detti locali sono collegati a mezzo di un campanello d'allarme con percorso sotterraneo, alla Caserma dei Reali Carabinieri di Sassocorvaro, la cui stazione è stata fornita di un maggior numero di personale per l'interessamento dell'Ecc. Prefetto di Pesaro.

2. Urbino, Palazzo ducale (proprietà dello Stato)

Il ricovero è stato ricavato in due sale terranee del Palazzo ducale e nel torricino di destra del medesimo. Vi sono raggruppate tutte le opere di relativo valore artistico esistenti nella Galleria Nazionale di Urbino. Consegnatario di dette opere è il R. Soprintendente alle Gallerie delle Marche.

Alla custodia diurna e notturna delle opere provvedono i custodi stessi della Galleria.

3. Ascoli Piceno, Palazzo comunale (proprietà del Comune di Ascoli)

Il ricovero è stato ricavato in una sala terranea del Palazzo (Arengo) e precisamente nell'ambiente stesso dove era stato sistemato ultimamente il Museo civico.

Consegnatario delle opere è il Podestà di Ascoli Piceno.

Alla custodia diurna e notturna si provvede come di consueto con i custodi del museo.

4. Camerino, Palazzo comunale (proprietà del Comune)

Il ricovero è stato ricavato in una sala terranea del Palazzo comunale e vi sono state collocate tutte le opere di relativo interesse artistico di proprietà del Comune di Camerino. Consegnatario è il Podestà di Camerino.

Alla custodia provvedono i Vigili comunali.

5. Corridonia, Palazzo comunale (proprietà del Comune)

Il ricovero è stato ricavato in una sala terranea del Palazzo comunale e vi sono state trasportate le opere più significative della località.

Consegnatario delle opere è il Podestà di Corridonia.

Alla custodia provvedono i vigili comunali.

6. Fano, Palazzo Malatestiano (proprietà del Comune)

Il ricovero è stato ricavato in due sale del Palazzo Malatestiano e precisamente nel pianterreno del Civico Museo. Vi sono state raccolte le opere di relativo interesse artistico della località.

Consegnatario delle opere è il Direttore della civica Pinacoteca e Museo, conte Piercarlo Borgoletti.

Alla custodia provvedono i custodi stessi nel Museo.

Il Soprintendente

Rotondi

Allegato 5

1940, luglio 27, Urbino

ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, f. *Urbino – Ricoveri opere d'arte*, fogli sciolti e carte non numerate.

Al Ministero dell'Educazione Nazionale

Direzione generale delle Arti

Divisione IV

Roma

Oggetto: elenco opere d'arte mobili salvaguardate

Si trasmette l'elenco in triplice copia delle opere salvaguardate da questa Soprintendenza: elenco richiesto con la circolare sopracitata (n. 5477 del 17 luglio 1940).

Il Soprintendente

Rotondi

Soprintendenza alle Gallerie delle Marche - Urbino

Elenco delle opere d'arte mobili e removibili salvaguardate

Parte I. - Opere di proprietà dello Stato

1. Opere della Galleria Nazionale di Urbino, trasportate nella Rocca Sassocorvaro (provincia di Pesaro) collocate in tre vani terranei di detta Rocca, che è di proprietà del Comune di Sassocorvaro.

1. Giovanni Baronzio polittico;
2. Arte riminese del secolo XIV, Crocifissione;
3. Allegretto Nuzi, la Madonna col Bambino;
4. Pergamene provenienti dal Monastero di Fonte Avellana;
5. Vessillo navale bizantino proveniente dal monastero citato;
6. Piero della Francesca, la Flagellazione di Cristo;
7. Piero della Francesca, la Madonna detta di Senigallia;
8. attribuito Luciano Laurana, prospettiva architettonica;
9. Paolo Uccello, predella dell'ostia;
10. Giusto di Gand, 14 tavole con figure di uomini illustri;
11. Melozzo da Forlì, Cristo benedicente;
12. Luca Signorelli, la Crocifissione;
13. Luca Signorelli, la Pentecoste;
14. Pietro Berruguete, Federico da Montefeltro;
15. Tiziano, la Resurrezione;
16. Tiziano l'Ultima Cena.

2. Opere della Galleria Nazionale di Urbino, trasportate *in appositi locali terranei* del medesimo Palazzo Ducale di Urbino, di proprietà dello Stato.

1. Giusto di Gand, tavola con la figurazione dell'Eucarestia;
2. Giovanni Santi, santa martire;
3. Giovanni Santi, Cristo Morto sul sarcofago;
4. Giovanni Santi, Cristo e Santa Chiara;
5. Giovanni Santi, la Pietà;
6. Francesco da Rimini, testa di Monaco;
7. attribuito a Bartolomeo Vivarini, Madonna;
8. copia da Raffaello, Madonna col Bambino e santi;
9. disegni provenienti dal legato Viviani;
10. fascia da caccia appartenuta ai duchi di Urbino;
11. busto marmoreo di San Giovanni, scuola di scuola del Verrocchio;
12. Agostino di Duccio, testa frammentaria della Vergine;
13. scuola toscana del secolo XV, busto marmoreo di putto;
14. Arte del secolo XVI, statua bronzea raffigurante San Crescentino;
15. attribuito ad A. Algardi, la Madonna col Bambino;
16. attribuito a Brandani, terracotta figurante Mosè;
17. Carlo Crivelli, San Giacomo della Marca;
18. scrigno intarsiato in avorio su ebano del secolo XVII;
19. Lorenzo d'Alessandro, Battesimo di Cristo;
20. Federico Barocci, la Deposizione;
21. Scuola marchigiana del secolo XV, trittico con predella;
22. Scuola marchigiana del secolo XV, trittico con l'Annunciazione;
23. Scuola umbro marchigiana (attribuito a Giovanni Santi), affresco con la Madonna;
24. Mansueti, la Deposizione di Cristo;
25. Federico Barocci, bozzetto della pala di San Francesco;
26. Federico Barocci, un angelo;
27. Federico Barocci, un angelo;
28. Federico Barocci, bozzetto con l'eterno;
29. Federico Barocci, Crocifissione;
30. Federico Barocci, Madonna detta di Sant'Agostino;
31. Federico Barocci, Madonna detta di San Simeone;
32. Federico Barocci, la Concezione;
33. Fratelli Salimbeni, Sant'Antonio da Padova;
34. artista umbro marchigiano del secolo XV, piccolo affresco con la Madonna;
35. attribuito Lorenzo di Credi, Madonna col Bambino e angeli;
36. Antonio Alberti, stendardo con figure di Santi;
37. Antonio Alberti, polittico;
38. Arte marchigiana del secolo XV, la Madonna dell'Umiltà;
39. Crocifisso riminese del secolo XIV;
40. Crocifisso riminese del secolo XIV;
41. Crocifisso riminese del secolo XIV;
42. Maestro Antonio, Madonna col Bambino;
43. Pellegrino Tibaldi, la Visitazione;

44. O. de Merlinis l'Incoronazione della Vergine;
45. artista marchigiano dei secoli XIV e XV, trittico con l'Annunciazione;
46. artista marchigiano del secolo XV, trittico con la Vergine e santi;
47. Marino Angeli, trittico;
48. Giovanni Santi, Madonna detta della famiglia Buffi;
49. Arte toscana del secolo XVI, Madonna col Bambino e San Giovannino;
50. attribuito a Giuliano da Rimini, trittico;
51. Giovanni Santi, Martirio di San Sebastiano;
52. Giovanni Santi, Tobia e l'arcangelo;
53. Giovanni Santi, San Rocco;
54. Timoteo della Vite, San Sebastiano;
55. Filippo Bellini, Madonna e Santi;
56. Marchetti, Pietà;
57. Guerrieri, San Vittore;
58. Scuola del Barocci, Annunciazione;
59. Alessandro Vitali, Sant'Agata;
60. Federico Zuccari, Madonna col Bambino;
61. Scuola del Barocci, Santa Rosa;
62. attribuito a Giovanni Santi, San Domenico;
63. Scuola ferrarese del secolo XVI, stendardo;
64. Simone De Magistris, Madonna e Santi;
65. Trevisani, Maddalena;
66. Sassoferrato, Crocifissione;
67. arte veneta del secolo XVIII, due monache che lavano;
68. arte veneta del secolo XVIII, due monache che attingono acqua;
69. Simone Cantarini, San Girolamo;
70. Sassoferrato, Madonna con Bambino;
71. Pietro Tedeschi, San Pietro;
72. Bagnacavallo, Madonna con Bambino;
73. Ignoto del secolo XVIII, ritratto di Cardinale;
74. Scolaro del Barocci, Natività di Maria;
75. Scolaro del Barocci, Visitazione;
76. Ignoto del secolo XVI, San Pietro e San Paolo;
77. Scuola veneta del secolo XVIII, due ritratti simili;
78. Pier Leone Ghezzi, autoritratto;
79. Arte del sec. XVII, Resurrezione di Lazzaro (Bozzetto);
80. copia da Giusto di Gand, Cristo che comunica gli apostoli;
81. Simone Cantarini, Angelo custode;
82. Statua della Vergine proveniente da Corinaldo;
83. Statua lignea della Vergine della Misericordia, proveniente da Camerino;
84. Statua lignea della vergine proveniente da Treia;
85. Statua lignea della Vergine della proveniente da Camerino;
86. Statua lignea della Vergine, proveniente dalla Congregazione di Carità di Urbino;
87. 2 statue lignee raffiguranti l'Annunciazione;
88. Statua di terracotta dorata raffigurante Cristo Redentore;

89. Statua di terracotta dipinta raffigurante la Madonna col Bambino;
 90. 6 quadretti con teste di angeli;
 91. Federico Barocci, la Visitazione;
 92. Rilievo col busto del duca Federico;
 93. Rilievo col busto del Duca Guidobaldo;
 94. Rilievo col busto di Federico (terracotta);
 95. Scultura in marmo col ritratto dell'Ariosto;
 96. Stucco rappresentante la Madonna col Bambino;
 97. 6 frammenti in terracotta di Federico Brandani;
 98. frammento di stucco di Federico Brandani;
 99. vetrata a colori di Timoteo della Vite;
 - 100.urna di vetro con parati sacri;
 - 101.76 pezzi scelti di maiolica di castelli, Pesaro e Urbino;
 - 102.7 Arazzi su cartoni di Raffaello serie Vaticana;
 - 103.10 arazzi fiamminghi dei secoli XV e XVI;
 - 104.cofano intarsiato del secolo XV;
 - 105.mobile gotico bottega dell'Italia settentrionale nel secolo XV;
 - 106.alcova detta del duca Federico;
 - 107.10 porte intarsiate del secolo XV provenienti dalle sale del Palazzo Ducale in 20 pezzi.
3. Opere della Galleria Nazionale di Urbino, trasportate nel torrione destro del medesimo Palazzo Ducale di Urbino, di proprietà dello Stato.
1. Arte veneta del secolo XV, Madonna col Bambino e due santi;
 2. Pietro Alemanno, Madonna col Bambino;
 3. Arte veneta del secolo XVI, Madonna e Santi cornice coeva;
 4. Cola dell'Amatrice, San Bernardino;
 5. Antonio da Fabriano, Madonna col Bambino;
 6. Antonio da Fabriano, Crocifissione;
 7. Arte riminese del secolo XIV, Crocifissione;
 8. Andrea Di Bartolo, il Battista e San Michele Arcangelo (due tavole);
 9. Antonio Alberti, Sant'Agata;
 10. fratelli Salimbeni, Santa Chiara;
 11. Gentile da Fabriano, Madonna col Bambino e Santa Rosa;
 12. Artista verrocchiesco, Madonna col Bambino;
 13. Pietro Berruguete, San Sebastiano;
 14. Scuola di Giusto di Gand, 6 tavole con figure di apostoli;
 15. Scuola di Timoteo Viti, Sant'Apollonia;
 16. Scuola di Timoteo Viti, San Sebastiano;
 17. Arte toscana del secolo XV, stucco dipinto con la Vergine e il Bambino.

Regia Soprintendenza alle gallerie delle Marche di Urbino

Elenco delle opere d'arte mobili e removibili salvaguardate

Parte II. Opere di proprietà di enti

Parte I. Provincia di Ancona

a) Ancona città:

opere della città di Ancona, trasportate tra nella rocca di Sassocorvaro (provincia di Pesaro, proprietà del Comune di Sassocorvaro), e collocate in tre vani terranei di detta Rocca.

1.dalla Civica Pinacoteca:

Tiziano, Madonna col Bambino e due santi;
Carlo Crivelli, tavoletta con la Vergine col Bambino;
Neri di Bicci, tavola con la Vergine col Bambino;
attribuito a Gentile da Fabriano, affresco con la Madonna;
Guercino, Immacolata;
Guercino, Santa Palazia;
5 arazzi fiamminghi del secolo XVII.

2. dal Duomo Ancona:

arte del secolo XV, croce astile di argento dorato;
libro sacramentale del beato Antonio fatati, miniato nel secolo XV in 27 fogli;
Evangelario di San Marcellino del secolo VI;
155 pergamene originali;

3. dalla chiesa di San Domenico di Ancona:

Tiziano, il Crocifisso con la Vergine e San Giovanni e San Domenico;
Guercino, l'Annunciazione;
Arte del secolo XV, Crocifisso proveniente dalla chiesa di Santo Stefano;

4. dalla chiesa di Santa Maria della piazza di Ancona:

Andrea da Bologna, tavola con la morte della Vergine;
Scuola marchigiana del secolo XV, la Circoncisione;
Lorenzo Lotto, Madonna col Bambino e santi;

5. dalla chiesa di San Pellegrino di Ancona:

Arte dei secoli XIV e XV, Crocifisso scolpito in legno.

b) Fabriano: opere della città di Fabriano, trasportate nella Rocca di Sassocorvaro e collocate in tre vani terranei di cui sopra.

1. dalla Civica Pinacoteca di Fabriano:

Allegretto Nuzi, Sant'Antonio Abate e devoti;
Allegretto Nuzi, San Nicola da Tolentino, Sant'Agostino e Santo Stefano;
Allegretto Nuzi, polittico con la Vergine e santi;
Allegretto Nuzi, Sant'Antonio Abate e San Giovanni Evangelista;
Allegretto Nuzi, San Giovanni Battista e San Venanzo;
Rinaldetto Rainucci, Crocifisso;
Antonio da Fabriano, La morte della Vergine;
Tredici arazzi fiamminghi dei secoli XV XVI e XVII.

c) Jesi:

opere della città di Jesi, trasportate nella Rocca di Sassocorvaro predetta e collocati in tre vani terranei sopra citati.

1. dalla civica Pinacoteca di Jesi:

Lorenzo Lotto, storie della vita di Santa Lucia;
Lorenzo Lotto, due tavole con l'Annunciazione;
Lorenzo Lotto, la Deposizione di Cristo;
Lorenzo Lotto, la Vergine in trono col Bambino e santi;
Lorenzo Lotto, la Visitazione;

Lorenzo Lotto, San Francesco che riceve le stigmate;
Lorenzo Lotto, l'Annunciazione.

d) Osimo: opere della città di Osimo, trasportate nella Rocca di Sassocorvaro predetta e collocate nei tre vani terranei sopra citati.

1. dal Comune di Osimo, palazzo municipale, Bartolomeo Vivarini, politico;

2. dal Duomo di Osimo:

Pietro da Montepulciano, politico;

lamina argentea detta di San Leopardo secolo IX.

Parte II. Provincia di Ascoli Piceno

a) Ascoli Piceno città

Opere della città di Ascoli Piceno, trasportate nella Rocca di Sassocorvaro (provincia di Pesaro -proprietà del Comune di Sassocorvaro), e collocate in tre vani terranei di detta Rocca.

1. dalla Pinacoteca di Ascoli Piceno:

Carlo Crivelli, trittico recante la Madonna Sant'Antonio e San Vito;

Carlo Crivelli, Madonna e quattro santi;

Piviale di Niccolò IV, del secolo XIII;

2. dal Duomo di Ascoli Piceno:

Arte del secolo XIV, paliotto in argento;

Arte del secolo XV, paliotto, figure ricamate;

Carlo Crivelli, politico;

Arte degli Embriachi, cassetta poligonale.

Opere della città di Ascoli Piceno, protette, curandone il trasporto nei sotterranei del palazzo comunale (Arengo) e del Palazzo Vescovile.

1. dalla Civica Pinacoteca di Ascoli Piceno:

tutti di Cola dell'Amatrice;

Bellotto, veduta del Canal Grande;

Panini, vedute di rovine di edifici;

Zuccarelli, paese;

Vincenzo Pagani, Cristo deposto dalla croce;

Vincenzo Pagani, Madonna col Bambino ed Angeli;

Vincenzo Pagani, Crocifisso;

Pietro Alemanno, Santa Maria Maddalena;

Pietro Alemanno, Annunciazione;

Pietro Alemanno, Santa Lucia;

Pietro Alemanno, politico;

Carlo Maratti, Madonna e Santi;

Maniera del Van Dyck, ritratto di dama;

Maniera di Pietro Paolo Rubens, Madonna e Santi;

Bartolomeo Strozzi, cattura della principessa Ferinda;

Maniera di Carlo Crivelli, tavola con lunetta scultura con la morte della Vergine;

Maniera di Andrea da Bologna, politico;

Arte tirolese del secolo XVI, Cristo nell'orto;

Copia della Pietà di Van der Weyden;
Statua della Vergine col Bambino;
Tiziano, San Francesco;
Magnasco, 2 tele con soggetti paesistici;
J. Callot, Martirio di San Sebastiano;
Guido Reni, Annunciazione;
Luca Giordano, Transito di San Giuseppe;
Annibale Carracci, Madonna col Bambino;
Simone Cantarini, Adorazione dei Magi;
Giovanni Battista Salvi, Madonna col Bambino e angeli;
Vanvitelli, paesaggi;
Pietro da Cortona, Urbano VIII;
Andrea Sacchi, Madonna e San Giuseppe;
Nicola Monti, Madonna col Bambino;
Mario Nuzzi, natura morta;
Bartolomeo Strozzi, cattura di Sansone e sacrificio di Isacco;
Fragonard, ninfa;
scelta di opere del secolo XIX,;
2. dall'Episcopio di Ascoli Piceno:
Cola dell'Amatrice, polittico,
3. dal Duomo di Ascoli Piceno:
Arte del secolo XVI, gruppo bronzo della Vergine col Bambino;
Arte del secolo XVII, statua di Sant'Emidio;
Arte del secolo XV, reliquiario del braccio di Sant'Emidio;
Pastorale argenteo del secolo XVI;
ostensorio di Lazzaro Goisafatti;
turibolo proveniente da Rotella, secolo XIII;
pace in bronzo dorato del secolo XVI;
pace smaltata del secolo XVI;
pace in cristallo di rocca;
pace del secolo XVI;
Giovanni Andrea De Magistris, tavola raffigurante il Presepio;
4. dalla chiesa di Sant'Agostino:
F. Ghissi, Madonna col Bambino;
Pietro Alemanno, Madonna col Bambino;
Cola dell'Amatrice, 4 tavole con figure di santi;
5. dalla chiesa di San Francesco:
reliquiario del secolo XV;
6. dalla chiesa di San Pietro Martire:
reliquiario della Sacra Spina (secolo XV);
b) Fermo:
Opere della città di Fermo, trasportate nella Rocca di Sassocorvaro (provincia di Pesaro - proprietà del Comune di Sassocorvaro) e collocate in tre vani terranei di detta Rocca.
1. dalla civica Pinacoteca civica di Fermo:
Arte fiamminga del secolo XV, arazzo raffigurante l'Annunciazione;

Andrea da Bologna, polittico;

Arte veneto-marchigiana del secolo XV, 8 tavolette con le storie di Santa Lucia;

2. dal Duomo di Fermo:

Casula detta di San Tommaso di Canterbury (secolo XII);

messale Miniato del secolo XV;

3. dalla chiesa di San Filippo di Fermo:

P.P. Rubens, La Natività;

c) Cupramarittima:

Opere della città di Cupra Marittima, protette in situ, provvedendo al loro imballaggio e collocandole sotto una doppia arcata della Chiesa proprietaria.

1. parrocchiale di Cupra Marittima:

Vittore Crivelli, trittico;

riccio di pastorale del secolo XIII.

Parte III. Provincia di Macerata

a) Macerata città:

Opere della città di Macerata, trasportate nella Rocca di Sassocorvaro, (provincia di Pesaro nel comune di Sassocorvaro), e collocate in tre vani terranei di detta Rocca.

1. dalla Pinacoteca civica di Macerata:

Carlo Crivelli, la Madonna col Bambino;

Girolamo Di Giovanni, Crocifissione;

2. dal Duomo di Macerata:

Allegretto Nuzi, trittico;

b) Camerino:

Opere protette in situ trasportandole nei sotterranei del comune.

1. dalla Civica Pinacoteca di Camerino:

Girolamo Di Giovanni, Crocifisso e santi;

Girolamo Di Giovanni, Annunciazione;

Arcangelo di Cola, Madonna con il Bambino e angeli;

Girolamo Di Giovanni, Madonna del Soccorso;

libro corale Miniato del 1409;

c) Corridonia:

Opere della città, di Corridonia protette in situ trasportandole nei sotterranei del comune:

1. dal palazzo comunale:

Artista del secolo XIV, San Francesco;

2. dalla chiesa di Sant'Agostino:

Andrea da Bologna, Madonna col Bambino;

Carlo Crivelli, Madonna col Bambino;

3. dalla chiesa dei Santi Pietro e Rocco:

Antonio Vivarini, tre tavole con figure di santi;

Lorenzo d'Alessandro, trittico.

Parte IV. Provincia di Pesaro.

a) Pesaro città:

Opere della città di Pesaro trasportate nella Rocca di Sassocorvaro (provincia di Pesaro - proprietà del Comune di Sassocorvaro) e collocate in tre vani terranei della Rocca stessa.

1. dalla civica Pinacoteca e museo di Pesaro:

Giovanni Bellini, l'Incoronazione della Vergine;

Artista veneto del secolo XIV, predella con storie della Vergine;

Artista riminese del secolo XV, predella con storie di Cristo;

Marco Zoppo, Cristo morto e due angeli;

Marco Zoppo, testa del Battista;

Arte severinate del secolo XV, Sogno della Vergine;

Arte belliniana del secolo XV, Crocifissione;

Artista del secolo XIV, la Crocifissione;

Artista severinate del secolo XV, tavole con figure di santi;

Antoniazio Romano, trittico;

Artista del secolo XV, San Francesco stigmatizzato;

Artista del secolo XV, la morte del Signore di Celano;

Francesco da Rimini, miracolo di San Domenico;

larga scelta di ceramiche corrispondenti ai seguenti numeri dell'inventario Sciava: 337, 351, 329, 352, 350, 388, 327, 336, 355, 335, 357, 328, 328, 386, 376, 370, 382, 354, 358, 372, 373, 330, 343, 371, 390, 348, 338, 340, 349, 332, 364, 333, 347, 346, 322, 323, 361, 318, 363, 334, 374, 339, 360, 353, 341, 394, 399, 293, 344, 290, 306, 294, 286, 131, 295, 314, 325, 280, 310, 191, 299, 296, 302, 297, 183, 309, 169, 185, 130, 217, 292, 176, 367, 380, 298, 366, 399, 362, 365, 375, 321, 218, 460, 401, 305, 384, 129, 387, 230, 320, 291, 201, 326, 206, 156, 392, 393, 396, 397, 522, 32, 298, 422, 278, 383, 345 bis, 442, 276, 505, 418, 415, 420, 419, 421, 417, 345, 407, 412, 77, 411, 501, 47 bis, 288, 139, 256, 14, 258, 175, 272, 273, 198, 301, 15, 434, 480, 159, 342, 315, 313, 284, 426, 455, 504, 503, 546, 144, 165, 204, 155, 150, 224, 457, 400, 208, 456, 308, 212, 304, 240, 133, 245, 9, 128, 213, 136, 265, 257, 154, 137, 147, 4, 511, 188, 427, 266, 452, 255, 216, 443, 269, 13, 237, 189, 146, 454, 71, 12, 161, 227, 303, 151, 110, 521, 267, 107, 239, 449, 484, 409, 416, 381.

Andrea della Robbia, terracotta smaltata con Madonna e Bambino;

Andrea della Robbia, terracotta smaltata con guerriero;

fabbriche Urbinati del secolo XVI, Ratto d'Europa (piatto);

fabbriche Urbinati del secolo XVI, boccale con figura femminile;

fabbriche Urbinati del secolo XVI, anitra;

Arte popolare del secolo XVI, Madonna col Bambino in terracotta;

Fabio Urbinati del secolo XVI, Giudizio di Mida;

fabbriche Urbinati del secolo XVI, Apollo e Dafne.

b) Fano:

Opere della città di Fano, trasportate nella Rocca di Sassocorvaro (provincia di Pesaro - proprietà del Comune di Sassocorvaro), e collocate nei tre vani terranei della Rocca stessa.

1. dalla Civica Pinacoteca di Fano:

Michele Giambono, polittico costituito da 13 tavolette;

2. dalla chiesa di Santa Maria Nuova di Fano:

Pietro Perugino, Annunciazione;

Pietro Perugino, Madonna in trono con lunetta e predella.

Opere della città di Fano protette in situ, curandone il trasporto nei sotterranei del Museo:

1. dalla chiesa di Sant'Agostino di Fano: Guercino, l'Angelo custode;

2. dalla chiesa di Santa Maria Nuova: Giovanni Santi, Visitazione;

3. dalla chiesa di San Pietro in Valle: Guido Reni, Annunciazione.

c) Urbania

Opere della città di Urbania, protette in situ con imballaggi:

1. chiesa del Crocifisso: Pietro da Rimini, Crocifisso.

Opere dalla città di Lagosta:

1. dalla chiesa parrocchiale: 1.- Francesco Bissolo- Madonna in trono con quattro Santi, Angeli e donatore; 2. - Girolamo di Santacroce - Deposizione con Donatore.

ALLEGATO 6

ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, f. *Urbino – Ricoveri opere d'arte*, fogli sciolti e carte non numerate.

1940, ottobre 16, Sassocorvaro

In data di oggi, 16 ottobre 1940, la R. Soprintendenza alle Gallerie delle Marche, nella persona del R. Soprintendente prof. Pasquale Rotondi, ha preso in consegna dalla R. Soprintendenza alle Gallerie di Venezia, nella persona del prof. Rodolfo Pallucchini, n. 54 casse e n. 16 rulli, contenenti dipinti di proprietà dello Stato.

Le casse e i rulli verranno conservati nella Rocca di Sassocorvaro a cura e sotto la sorveglianza della R. Soprintendenza alle Gallerie delle Marche.

Al presente verbale è unito l'elenco descrittivo delle casse e dei rulli, con gli oggetti ivi contenuti.

Letto e firmato

Pasquale Rotondi

Rodolfo Pallucchini

[Annotazione a matita: a piano terra sono stati collocati i 16 rulli e le casse contrassegnate coi numeri 19-20-24-25-27. Le altre 49 casse sono state collocate nel piano superiore. Rotondi]

RR. Gallerie

cassa n. 3, Giovanni Bellini, Madonna col Bambino dormiente;

cassa n. 5, Pietro Longhi, Sei interni (oggetti vari);

cassa n. 6, Lorenzo Veneziano, due frammenti di ancona con i Santi Pietro e Paolo;

cassa n. 7, P. Veronese, cinque dipinti già nella Villa di Strà;

cassa n. 9, Giambono, Ancona in cinque scomparti;

cassa n. 15, Giovanni Bellini, Giovannelli; Piero della Francesca, San Girolamo; Memling, ritratto;

cassa n. 16, Lorenzo Lotto, ritratto;

cassa n. 18, Tintoretto, San Girolamo e Sant'Andrea; San Giorgio e San Luigi;

cassa n. 19, Tiziano, Il Battista;

cassa n. 20, Gentile Bellini, San Lorenzo Giustiniani;

cassa n. 22, Tintoretto, Caino e Abele; Adamo e Eva;

cassa n. 23, Tintoretto, La creazione degli animali;

cassa n. 24, Alvise Vivarini, Madonna e Santi;

cassa n. 25, Palma il Vecchio, Sacra Conversazione;

cassa n. 27, Bonifazio Pitati, La strage degli Innocenti;

cassa n. 32, Jacopo Bassano, ritratto; Canaletto; Rio dei Mendicanti;

cassa n. 33, Mantegna, San Giorgio;
cassa n. 34, Cosmè Tura, Madonna con il Bambino;
cassa n. 35, Tiziano, ritratto di Jacopo Soranzo;
cassa n. 37, Lorenzo Veneziano, Santa Caterina; attr. a Giorgione, Vecchia;
cassa n. 38, Giovanni Bellini, Madonna dai cherubini rossi; altra Madonna;
cassa n. 39, G.B. Piazzetta, L'indovina;
cassa n. 40, G. B. Piazzetta, Crocifisso; G. Schiavone, Crocifissione;
cassa n. 42, Jacopo Bellini, Madonna col Bambino; altra Madonna;
cassa n. 44, B. Boccaccino, Sposalizio di Santa Caterina; attr. a Giorgione, Madonna col Bambino e Santa Caterina;
cassa n. 45, Giovanni Bellini, Allegorie;
cassa n. 46, Tintoretto, tre ritratti;
cassa n. 49, Bartolomeo Vivarini, Polittico della Madonna;
cassa n. 50, Giovanni Bellini, La Pietà; ritratto di B. Morosini;
cassa n. 51, Bartolomeo Vivarini, Polittico di Sant'Ambrogio;
cassa n. 52, Giorgione, La Tempesta;
cassa n. 53, Ignoto veneziano sec. XIV, Ancona con fondo d'oro; Nicolò di maestro Pietro, La Vergine seduta col Bimbo;
cassa n. 54, Giovanni Bellini, Madonna degli Alberetti; altra Madonna;
cassa n. 58, Giovanni Bellini, Madonna e Santi; Madonna e Santi;
cassa n. 59, Tiepolo, Bozzetto degli Scalzi (a matita: rimasto a Sasso);
cassa n. 60, attr. a Giovanni Bellini, Portelle d'organo dei miracoli;
cassa n. 61, Carlo Crivelli, due tavole con Santi;
cassa n. 62, maestro riminese, La Passione; Giovanni Bellini, frammento;
rullo n. 65, Tintoretto, due miracoli di San Marco;
rullo n. 66, Gentile Bellini, La processione;
rullo n. 67, Paris Bordone, La consegna dell'anello al doge;
rullo n. 68, Tintoretto, Il miracolo dello schiavo;
rullo n. 76, Tintoretto, Il calvario;
rullo n. 77, 78, 79, 80, Carpaccio, Storie di Sant'Orsola;
rullo n. 86, Veronese, Il popolo di Mira; Benaglio, Madonna e Santi;
rullo n. 91, Carpaccio, Sant'Orsola in gloria; Miracolo della reliquia;
rullo n. 92, Tiziano, La Presentazione;
rullo n. 93, Gentile Bellini, Miracolo della Croce; Mansueti, idem;
rullo n. 94, Paolo Veronese, L'Annunciazione; La Crocifissione;
rullo n. 95, Tiziano, Deposizione;
cassa n. 104, Tintoretto, Martirio di Santa Caterina; due ritratti di procuratori; due ritratti di procuratori;
rullo n. 113, Gentile Bellini, Miracolo della Santa Croce; Mansueti, idem;
rullo n. 123, G. B. Tiepolo, Il serpente di bronzo;
cassa n. 125, Jacobello Albergino, Il Crocifisso; disegni delle Gallerie;
Ca' d'Oro
cassa n. 1, Mantegna, San Sebastiano;
cassa n. 2, Tintoretto, Nicolò Priuli;
cassa n. 3, Giovanni Bellini, Madonna;

cassa n. 6, Filippino Lippi, Natività;
cassa n. 7, maestro Paolo, Madonna col Bambino;
cassa n. 8, Lorenzo Veneziano, Altarino;
cassa n. 11, Giambono, Madonna; Boccati, Crocifissione;
cassa n. 13, Vittoria, busto di Francesco Duodo;
cassa n. 15, Vittoria, busto di Domenico Duodo;
cassa n. 17, Vittoria, parroco di San Geminiano;
Museo orientale:
cassa n. 1, arte Kmer, Bodhisattva; Vaso cinese in bronzo;
cassa n. 9, due vasi cinesi a fondo nero;
cassa n. 3, sette dipinti di Mori Sosen.

ALLEGATO 7

1942, novembre 13, 1942

ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 98, f. *Urbino – Ricoveri opere d'arte*, fogli sciolti e carte non numerate.

Al Ministero dell'Educazione Nazionale
Direzione generale delle Arti – Divisione III
Roma

Oggetto: P.A.A. – Istituzione di un nuovo ricovero

Come ho fatto presente con il mio biglietto urgente di servizio n. 1121 del 24 ottobre scorso, questa Soprintendenza ha già da tempo provveduto ad attuare il progetto di protezione delle opere d'arte comprese nel territorio della sua giurisdizione: progetto approvato dal Ministero con nota n. 3758 del 10 giugno 1940.

Le opere di primaria importanza esistenti in località presumibilmente meta d'incursioni nemiche sono state difatti già trasportate nel ricovero prestabilito, mentre invece le opere di importanza non primaria sono state lasciate sul posto. Di queste ultime è stato ora compilato l'elenco n. 1 che qui allegato si trasmette unitamente ad un secondo elenco di tutte le opere tuttora esistenti nei luoghi non presumibilmente soggetti ad incursioni.

Che, se anche dette opere, comprese nei due citati elenchi, dovranno essere, a giudizio del Ministero, trasportate altrove, occorrerà, come è stato fatto presente con nota n. 1158 del 4 corrente, istituire un nuovo ricovero, che si avrebbe in animo di realizzare nella chiesa di San Francesco di Mercatello: località che sembra offrire più che sufficienti elementi di sicurezza.

Si prega pertanto il Ministero di volere, ove lo ritenga opportuno, autorizzare l'installazione di tale nuovo ricovero, e di volere pertanto dare ordini anche in merito ai provvedimenti di carattere finanziario richiesti con la citata nota n. 1158, affinché questo ufficio possa anzitutto provvedere ai lavori di adattamento e di garanzia del locale anzidetto e quindi al trasporto in esso delle opere in questione.

Il Soprintendente
Rotondi

Regia Soprintendenza alle Gallerie delle Marche – Urbino
Elenco n. I

Opere di importanza non primaria tuttora esistenti nelle località segnalate come eventuale meta di incursioni nemiche

Provincia di Ancona

Ancona – Duomo, Crocifisso secolo XIII;

Ancona – Chiesa del Gesù, La predica di Sant'Ignazio di P. Tibaldi;

Ancona – Chiesa del Gesù, La Circoncisione di Orazio Gentileschi;

Ancona – Chiesa del Sacramento, Quattro arazzi del secolo XVII (scuola fiamminga);

Ancona – Palazzo Ferretti, Polittico attribuito a Pietro da Montepulciano;

Fabriano – Pinacoteca, Tre dipinti ad affresco del secolo XIII;

Fabriano – Pinacoteca, Cinque dipinti ad affresco del secolo XVI;

Fabriano – Cattedrale, San Carlo di Orazio Gentileschi;

Fabriano – Cattedrale, Crocifisso di Orazio Gentileschi;

Fabriano – Chiesa di San Benedetto, San Carlo e storie della vita (tre tele) di Orazio Gentileschi;

Fabriano – Chiesa di Santa Lucia (detta anche San Domenico), tavole di Francesco Ghisi;

Fabriano – Chiesa di Santa Lucia (detta anche San Domenico), Madonna del Rosario di Orazio Gentileschi;

Fabriano – Sant'Onofrio, Crocifisso del secolo XIV;

Fabriano – Palazzo Lolli Cerbelli, tavoletta di Allegretto Nuzi;

Osimo – Chiesa di San Giuseppe da Copertino, tavola di Antonio Solario;

Senigallia – Chiesa della Croce, Trasporto al sepolcro di Federico Barocci;

Senigallia – Chiesa campestre delle Grazie (a 3 km dall'abitato), tavola di Pietro Perugino;

Senigallia – Chiesa di San Martino, tela di Jacopo Palma il Giovane;

Senigallia – Chiesa di San Rocco, Madonna del Rosario di Federico Barocci;

Senigallia – Palazzo Morpurgo, Natività del Bambino di Pellegrino Tibaldi;

Senigallia – Palazzo Augusti, Ritratto di Francesco Arsilli di Sebastiano del Piombo;

Provincia di Ascoli Piceno

Ascoli Piceno - Pinacoteca civica, sedici dipinti di Cola dell'Amatrice;

Ascoli Piceno - Pinacoteca civica, tre dipinti di Vincenzo Pagani;

Ascoli Piceno - Pinacoteca civica, nove dipinti di Pietro Alemanno;

Ascoli Piceno - Pinacoteca civica, ritratto di Giovanna Garzoni di Carlo Maratta;

Ascoli Piceno - Duomo, tavoletta di Pietro Alemanno;

Ascoli Piceno – Sant'Agostino, Madonna di Francescuccio Ghissi;

Ascoli Piceno – Sant'Agostino, Madonna di Pietro Alemanno;

Ascoli Piceno – Sant'Agostino, pala di altare di Vincenzo Pagani;

Ascoli Piceno – Sant'Agostino, Morte di San Francesco Saverio del Baciccia;

Ascoli Piceno – Sant'Angelo Magno, quattro tavole di Cola dell'Amatrice;

Ascoli Piceno – Sant'Angelo Magno, Santa Francesca Romana di Carlo Maratta;

Ascoli Piceno – Santa Maria della Carità, Madonna di Pietro Alemanno;

Ascoli Piceno – San Pietro Martire, Reliquiario della sacra spina, secc. XIII-XIV;

Ascoli Piceno - Palazzo Vescovile, trittico di Cola dell'Amatrice;

Ascoli Piceno - Duomo, trittico di Cola dell'Amatrice;

Ascoli Piceno – Seminario, polittico di Pietro Alemanno;

Ascoli Piceno – Parrocchia di Poggio di Bretta, tavola di Pietro Alemanno;

Fermo - Pinacoteca civica, Madonna di Francescuccio Ghissi;

Fermo - Pinacoteca civica, polittico di scuola veneziana del sec. XV;
 Fermo - Pinacoteca civica, Madonna in trono di Giacomo da Recanati;
 Fermo - Pinacoteca civica, dodici corali e quattro antifonari del sec. XV;
 Fermo - Duomo, icone del XIII secolo;
 Fermo - Chiesa degli Angeli, Crocifisso di Pietro da Montepulciano;
 Fermo - Chiesa del Carmine, tela di Antonio Solario;
 Fermo - Chiesa del Carmine, Natività del Baciccia;
 Fermo - San Filippo, La Pentecoste di Lanfranco;
 Fermo - Santa Lucia, due tavolette di Vittore Crivelli;
 Fermo - San Michele Arcangelo, polittico di scuola veneziana del sec. XV;
 Fermo - Santa Maria in frazione Capodarco, polittico di Vittorio Crivelli;
 Sant'Agostino in frazione Torre di Palme, Polittico di Vittorio Crivelli;

Provincia di Macerata

Macerata - Chiesa di San Giorgio, La Vergine e il Bambino dormiente del Sassoferrato;
 Macerata - Chiesa di San Giovanni, La morte della Vergine di Lanfranco;
 Macerata - Chiesa della Madonna della Misericordia, Madonna della Misericordia di Antonio Solario;
 Macerata - Museo, Madonna e Santi di Giacomo da Recanati;
 Macerata - Museo, autoritratto di Carlo Maratta;
 Macerata - Duomo, Madonna e Santi di Vincenzo Pagani;

Provincia di Pesaro

Cagli - Sant'Angelo, Noli me tangere di Timoteo della Vite;
 Cagli - San Francesco, Madonna con il Bambino e Santi di Raffaellino del Colle;
 Cagli - Biblioteca comunale, Testa di San Sebastiano di Giovanni Santi;
 Fano - Santa Maria Nuova, Visitazione di Giovanni Santi;
 Pergola - Duomo, arte riminese, sec. XIV?, Crocifisso;
 Pergola - San Francesco, arte riminese, sec. XIV, Crocifisso;
 Pesaro - Duomo, Madonna con il Bambino e la beata Serafina di scuola di Gentile da Fabriano;
 Pesaro - Palazzo Albani, bozzetto del Barocci;
 Pesaro - Palazzo Albani, due vedute del Vanvitelli;
 Pesaro - Palazzo Albani, Madonna del Savoldo;
 Pesaro - Palazzo Albani, Sacra famiglia attribuita al Rubens;
 Pesaro - Museo civico, Incoronazione della Vergine di Simone dei Crocifissi;
 Pesaro - Museo civico, San Girolamo, maniera veneta del sec. XV;
 Pesaro - Museo civico, sei tavolette di arte emiliana del sec. XIV;
 Pesaro - Museo civico, trittico di Pietro Gerini;
 Pesaro - Museo civico, Il Peccato originale di scuola severinate del sec. XV;
 Pesaro - Museo civico, quattro tavole di scuola ferrarese del sec. XV;
 Pesaro - Museo civico, trittico del sec. XV;
 Urbania - Santa Maria Maddalena, Santa Maria Maddalena di G. Cagnacci;
 Urbania - Chiesa dei Morti, Crocifisso di Pietro da Rimini;
 Urbino - Duomo, L'imperatore Eraclio sotto il peso della Croce di Palma il Giovane;
 Urbino - Duomo, Ultima cena di Federico Barocci;

Urbino – Duomo, Presepe di Timoteo Viti;
Urbino – Duomo, Crocifissione, maniera di Antonio Alberti da Ferrara;
Urbino – Duomo, Santa Cecilia di Federico Barocci;
Urbino – Duomo, Martirio di San Sebastiano di Federico Barocci;
Urbino – San Francesco, San Francesco di Federico Barocci;
Urbino – Oratorio della Morte, Crocifissione di Federico Barocci;
Urbino – San Paolo, Madonna con il Bambino, maniera di Pietro Lorenzetti, sec. XIV;
Urbino – San Paolo, Sant'Andrea Apostolo e San Pietro di Raffaellino del Colle;
Urbino – Santo Spirito, La Pentecoste di Taddeo Zuccari.

Regia Soprintendenza delle Marche alle Gallerie di Urbino

Elenco n. II

Opere tuttora esistenti nelle località non presumibilmente soggette ad incursioni nemiche

Provincia di Ancona

Arcevia – Chiesa di San Medardo, polittico di Luca Signorelli;
Arcevia – Chiesa di San Medardo, Battesimo di Cristo di Luca Signorelli;
Genga – San Clemente, trittico di Antonio da Fabriano;
Genga – San Clemente, stendardo di Antonio da Fabriano;
Numana – Crocifisso ligneo del secolo XIII;
Sassoferrato – Museo civico, tavoletta a mosaico del XIV secolo;
Sassoferrato – Museo civico, dittico in avorio del secolo XIV;
Sassoferrato – Museo civico, venti reliquiari del secolo XIV;
Sassoferrato – Museo civico, tre croci del secolo XIV;
Sassoferrato – Museo civico, evangelario del secolo XIV;
Sassoferrato – Chiesa di Santa Croce, polittico di Antonio da Fabriano.

Provincia di Ascoli Piceno

Acquasanta, frazione di Paggese – San Lorenzo, trittico di Pietro Alemanno;
Altidona – Parrocchiale, polittico di Pietro da Montepulciano;
Altidona – Parrocchiale, pala d'altare di Vincenzo Pagani;
Arquata del Tronto – Chiesa del Santissimo Salvatore, Crocifisso ligneo del sec. XIII;
Cupramarittima – Parrocchiale, trittico crivellesco del sec. XV;
Cupramarittima – Parrocchiale, rocco di pastorale del XIII secolo;
Falerone – San Fortunato, tavola di Vittorio Crivelli;
Falerone – Comune, tavola di Giacomo da Recanati;
Lapedona – San Giacomo, polittico di Pietro Alemanno;
Lapedona – San Giacomo, due tavolette di Pietro Alemanno;
Massa Fermana – Parrocchiale, Polittico di Carlo Crivelli;
Massa Fermana – Parrocchiale, tavola di Vittorio Crivelli;
Massignano – Palazzo comunale, tavola di Vittorio Crivelli;
Monsanpietro Morico – frazione Sant'Elpidio, polittico di Vittorio Crivelli;
Montappone – Casa Sorandaris, due tavole bizantine del secolo XVI;
Montedinove – Ex chiesa del Crocifisso, Crocifisso ligneo del secolo XIV;
Montefalcone appennino – Chiesa dei Riformati, polittico di Pietro Alemanno;
Montefiore dell'Aso – Collegiata, trittico di Carlo Crivelli;

Montefortino – Pinacoteca civica, trittico frammentato di Pietro Alemanno;
 Montefortino – Pinacoteca civica, due tavole di P.F. Fiorentino;
 Montefortino – Pinacoteca civica, tavola di P. Botticini;
 Montefortino – Pinacoteca civica, sette tele di Mario dei Fiori;
 Montefortino – Pinacoteca civica, ventisette dipinti di C. Giaquinto;
 Montegiorgio – Sant'Andrea, tavola di Francescuccio Ghissi;
 Monteprandone – San Giacomo della Marca, tavola di Vincenzo Pagani;
 Offida – Palazzo comunale, tavola di Pietro Alemanno;
 Ripatransone – Museo civico, trittico di Vittorio Crivelli;
 Ripatransone – Museo civico, cinque tavole con figure di Santi di Vittorio Crivelli;
 Ripatransone – Museo civico, Madonna e Santi di Vincenzo Pagani;
 Ripatransone – Casa Fioretti, due bozzetti del Baciccia;
 Ripatransone – Casa Fioretti, due tavole del Beccafumi;
 Sant'Elpidio a Mare – Municipio, polittico di Vittorio Crivelli;
 Sant'Elpidio a Mare – Municipio, trittico di Vittorio Crivelli;

Provincia di Macerata

Acquacanina – Parrocchiale di Santa Maria di Rio Sacro, Crocifisso in legno del secolo XIII;
 Apiro – Municipio, polittico di Allegretto Nuzi;
 Belforte del Chienti – Chiesa di Sant'Eustachio, Ancona di Giovanni Boccati;
 Caldarola – Chiesa della Madonna del Monte, Madonna col il Bambino e Santi di Lorenzo d'Alessandro;
 Camerino – Cassa di Risparmio, Crocifisso del secolo XIII;
 Camerino – Cassa di Risparmio, Cristo morto di Allegretto Nuzi;
 Camerino – Cassa di Risparmio, Madonna di Francescuccio Ghissi;
 Camerino – Cassa di Risparmio, San Francesco di Gentile da Fabriano;
 Camerino – Duomo, Crocifisso di Girolamo di Giovanni;
 Camerino – Duomo, l'Arcangelo Michele e il Battista di Girolamo di Giovanni;
 Camerino – Chiesa di Santa Maria in via, Madonna di arte bizantina del secolo XIII – XIV;
 Camerino – Chiesa di San Venanzio, Cassa argentea di San Venanzio del secolo XII;
 Camerino – Vescovado, Pentecoste di Niccolò Alunno;
 Camerino – Museo, Annunciazione di Girolamo di Giovanni;
 Camerino – Museo, due figure allegoriche di Girolamo di Giovanni;
 Camerino – Museo, Madonna e Santi di Girolamo di Giovanni;
 Camerino – Museo, Madonna e Santi di Girolamo di Giovanni;
 Camerino – Museo, Gonfalone di Girolamo di Giovanni;
 Camerino – Museo, Madonna e angeli di Arcangelo di Cola;
 Castelraimondo – Chiesa di Castel San Maria, Incoronazione della Vergine di Giovanni Boccati;
 Castel Sant'Angelo – Chiesa di Santa Maria Castellare, polittico di Girolamo di Giovanni;
 Cingoli – Duomo, polittico di Antonio da Fabriano;
 Cingoli – Chiesa di San Domenico, Madonna del Rosario di Lorenzo Lotto;
 Cingoli – Chiesa di Sant'Esuperanzio, trittico di Antonio da Fabriano;
 Corridonia – Sant'Agostino, Madonna di Andrea da Bologna;
 Corridonia – Sant'Agostino, Madonna di Carlo Crivelli;

Corridonia – Chiesa di San Francesco, Madonna con il Bambino e Santi di Vincenzo Pagani;
Corridonia – Chiesa dei Santissimi Pietro e Rocco, tre tavole di Antonio Vivarini;
Corridonia – Chiesa dei Santissimi Pietro e Rocco, trittico di Lorenzo d’Alessandro;
Fiastra – Chiesa di San Paolo, Caduta di San Paolo di G. B. Gauli;
Fiordimonte – Chiesa di Nemi, Madonna con il Bambino di Giovanni Boccati;
Matelica – Duomo, Madonna con il Bambino di Antonio da Fabriano;
Matelica, Chiesa di San Francesco, Sant’Anna e la Vergine di Lorenzo d’Alessandro;
Matelica - Chiesa di San Francesco, Madonna in trono di Marco Palmezzano;
Matelica - Chiesa di San Francesco, trittico di Francesco di Gentile;
Matelica - Chiesa di San Francesco, Madonna in trono di Eusebio di San Giorgio;
Matelica - Chiesa di Santa Teresa, San Sebastiano di Lorenzo d’Alessandro;
Matelica - Museo, trittico di Lorenzo d’Alessandro;
Matelica – Museo, Crocifisso di Antonio da Fabriano;
Matelica – Museo, predella di Jacobello di Bonomo;
Matelica – Museo, icona bizantina del XIV secolo;
Matelica – Museo, arte del sec. XIII, Crocifisso;
Matelica – Museo, arte del sec. XIII, Croce intagliata;
Matelica – Museo, undici arazzi di scuola fiamminga del sec. XVII e XVIII;
Mogliano – Chiesa di Santa Maria Assunta, Assunta di Lorenzo Lotto;
Monte San Martino – Chiesa di Santa Maria del Pozzo, polittico di Vittorio Crivelli;
Monte San Martino – Chiesa di Santa Maria del Pozzo, cinque tavole di Girolamo di Giovanni;
Monte San Martino, Chiesa di San Martino, polittico di Vittorio Crivelli;
Monte San Martino – Chiesa di San Martino, trittico di Vittorio Crivelli;
Montecassiano – Chiesa dell’Assunta, Incoronazione della Vergine di Giacomo di Recanati;
Monte San Giusto – Chiesa di Santa Maria, Crocifissione di Lorenzo Lotto;
Pievettorina – Casa Marchetti, tavoletta di Allegretto Nuzi;
Pollenza – Chiesa di Sant’Antonio, Sant’Antonio da Padova di Lorenzo d’Alessandro;
Recanati – Cattedrale, La Vergine con il Bambino di imitazione mantegnesca;
Recanati – Cattedrale, Madonna con il Bambino di Giacomo da Recanati;
Recanati – Cattedrale, trittico di Ludovico Urbani;
Recanati – Cattedrale, pianeta detta del beato Girolamo Gherarducci sec. XIV;
Recanati – Cattedrale, frammento di piviale del sec. XV;
Recanati – Cattedrale, dittico di vetro graffiato del secolo XIV;
Recanati – Cattedrale, dittico reliquiario del secolo XIII;
Recanati – Cattedrale, Cristo Crocifisso e la Vergine, vetro graffiato sec XV;
Recanati – Cattedrale, teca circolare in vetro graffiato del sec. XIV;
Recanati – Chiesa di Santa Maria di Castelnuovo, trittico di Guglielmo Veneziano;
Recanati – Chiesa di Santa Maria sopra Mercanti, San Giacomo Maggiore di Lorenzo Lotto;
Recanati – Chiesa di Santa Maria sopra Mercanti, Annunciazione di Lorenzo Lotto;
Recanati – Episcopio, disegno del Pomarancio per i distrutti affreschi della cupola di Loreto;
Recanati – Museo, polittico di Lorenzo Lotto;
Recanati – Museo, Trasfigurazione di Lorenzo Lotto;
Recanati – Museo, polittico di Pietro da Montepulciano;
San Ginesio – Collegiata, Madonna del popolo di Pietro Alemanno;
San Ginesio – Chiesa di Sant’Agostino, Battaglia fra i ginesini e i fermani, della maniera di

Gentile da Fabriano;

San Ginesio – San Gregorio, Madonna con il Bambino di Federico Barocci;

San Severino – Duomo, Madonna con il Bambino e il donatore del Pinturicchio;

San Severino – Duomo, rocò di pastorale in avorio del sec. XV;

San Severino – Duomo, Madonna in gloria di Antonio e Giovanni Gentile;

San Severino – San Lorenzo in Doliolo, Madonna di Lorenzo d'Alessandro;

San Severino – San Lorenzo in Doliolo, Presepìo di Lorenzo d'Alessandro;

San Severino – San Lorenzo in Doliolo, borsa di papa Pier Celestino V, arte francese del sec. XIII;

San Severino – San Lorenzo in Doliolo, cassetina in avorio alla saracena sec. XIV;

San Severino – Palazzo Servanzi, Stendardo di Niccolò Alunno;

San Severino – Palazzo Servanzi, anconetta di Giovanni di Paolo;

San Severino – Pinacoteca civica, Madonna di Allegretto Nuzi;

San Severino – Pinacoteca civica, polittico di Lorenzo Veneziano;

San Severino – Pinacoteca civica, ancona di Vittorio Crivelli;

San Severino – Pinacoteca civica, polittico di Niccolò Alunno;

San Severino – Pinacoteca civica, trittico di Lorenzo Salimbeni;

San Severino – Pinacoteca civica, Madonna e Santi di Lorenzo d'Alessandro;

Sarnano – Chiesa di San Francesco, Madonna in piedi di Vittorio Crivelli;

Sarnano – Chiesa di Santa Maria, stendardo di Girolamo di Giovanni;

Sarnano – Chiesa di Santa Maria, due tavole di Ludovico Urbani di San Severino;

Sarnano – Pinacoteca civica, Santa Lucia di Vincenzo Pagani;

Sarnano – Pinacoteca civica, Deposizione di Vincenzo Pagani;

Serrapetrona – Chiesa di San Clemente, polittico di Lorenzo d'Alessandro;

Tolentino – Basilica di San Nicola, Madonna seduta di Antonio Rossellino;

Tolentino – Basilica di San Nicola, statua di San Nicola, arte veneta sec. XV;

Treia – Duomo, busto di Sisto V di T. Vergelli;

Treia – Duomo, Madonna col Bambino e Santi di Giacomo da Recanati;

Visso – Collegiata, gruppo in legno del sec. XII;

Visso – Collegiata, croce stazionale in rame dorato del sec. XIII;

Visso – Collegiata, croce capitolare di Giulio Danti;

Visso – Collegiata, croce in argento di Nicola Gallucci da Guardiagrele;

Visso – Chiesa di Santa Maria Assunta di Fematre, Vergine semiseduta dei secc. X-XI;

Visso – Parrocchiale di Rio Freddo, croce astile del sec. XII;

Provincia di Pesaro

Frontino – Santissimi Pietro e Paolo, Madonna con il Bambino e Santi di Federico Barocci;

Gradara – Municipio, Madonna con il Bambino e Santi di Giovanni Santi;

Macerata Feltria – San Michele arcangelo, Arte riminese, sec. XIII, Crocifisso;

Mercatello – Collegiata, Madonna con il Bambino e Sant'Antonio abate di Luca di Tomè;

Mercatello – Collegiata, icone con la Madonna e il Bambino;

Mercatello – San Francesco, polittico di Giovanni Baronzio;

Mercatello – San Francesco, Cristo Crocifisso di Giovanni Baronzio;

Pian di Meleto – Chiesa di Montefiorentino, Madonna con il Bambino, angeli e santi di Giovanni Santi;

Pian di Meleto – Chiesa di Montefiorentino, Madonna con il Bambino e santi di Alvise Vivarini;

Sant'Angelo in Vado - Santa Maria dei Servi, Madonna con il Bambino e santi di Raffaellino del Colle;

Sant'Angelo in Vado – Municipio, Madonna con il Bambino di Federico Zuccari;

Talamello – San Lorenzo, Crocifisso di arte riminese del sec. XIV.

ALLEGATO 8

1943, aprile 21, Carpegna

ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, f. 1

Ricovero antiaereo di Carpegna

Elenco delle casse dei Civici Musei del Castello Sforzesco depositate a Carpegna il 21 aprile 1943

11 – 22 – 23 – 24 – 30 – 38 – 40 – 41 – 42 – 43 – 44 – 45 – 46 – 48 – 49 – 35 – 15 – 51 – 53 – 55 – 56 – 57 – 59 – 61 – 62 – 63 – 66- 60 – 67 – 37- 47 – 68 – 69 – 58 – 70 – 71 – 72 – 73 – 74 – 75 – 76 – 78 – 79 – 80 – 91- 92 – 96 – 98 – 111 -113 – 114- 116 – 117 – 118 – 112 – 120 – 121 – 122 – 123 – 125- 127 – 128 – 131 - 132 – 133 – 134 – 139 – 140 – 141 – 142 – 144 – 145 – 149 – 150 – 146 – 148 – 151 – 152 – 153 – 154 – 155 – 135 – 633 – 639 – 640 – 641 – 147.

Il consegnatario Rotondi

Il R. Soprintendente alle Gallerie di Milano

Fernanda Wittengs

Comune di Milano – Civici Musei

Elenco del materiali contenuto nelle casse consegnate alla R. Soprintendenza alle Gallerie per il trasporto nella Rocca di Carpegna

cassa n. 11

n.130, Bambina con cane;

n. 474, ritratto di giovanetto;

n. 202, ritratto di giovinetto;

n. 158, Luca Giordano, ritratto di giovane;

n. 387, sec. XVIII, vecchio con pipa;

cassa n. 15

n. 516, La fucina di Vulcano;

cassa n. 22

n. 443, Londonio, autoritratto;

n. 475, Cavallino, Abigail e Davide;

n. 279, tre devoti;

n. 281, tre devoti;

cassa n. 23

n. 403, Moretto da Brescia, San Giovanni Battista;

n. 405, Moretto da Brescia, Il profeta Geremia;

n. 450, Daniele Crespi, La Sacra Famiglia;

cassa n. 30

n. 448, Borgognone, San Rocco;

n. 386, Morazzone, San Francesco in estasi;

- n. 161, G. G. Procaccini, Maddalena orante;
- n. 116, sec. XVII, busto di donna;
- n. 150, B. Strozzi, San Giovanni evangelista;
- n. 204, Sassoferrato, Madonna;
- n. 126, Palamedesz, Conversazione;
- n. 110, Ian Van Kassel, natura morta;
- n. 117, Scuola fiamminga sec. XVII, Battaglia di cavalleria;
- n. 125, Scuola del sec. XVII, La conversione di San Paolo;
- n. 76, G. B. Piazzetta, Testa di vecchio;
- n. 203, V. Ghislandi, autoritratto;
- n. 151, V. Ghislandi, ritratto di giovinetto;
- n. 157, Scuola genovese del sec. XVII, Testa di vecchio;
- cassa n. 24
- n. 285, Sodoma;
- n. 178, Nuvolone;
- n. 395, Rizzo;
- n. 483, Procaccini C. G.;
- n. 6, Paris Bordone;
- n. 398, Scuola cremonese del sec. XVI;
- n. 388, Pesne;
- n. 410, Nuvolone;
- n. 102, Scuola dei vecchi Paesi Bassi,
- n. 343, Marco d'Oggiono;
- n. 166, Morazzone;
- n. 304, Giampietrino;
- n. 358, Scuola lombarda del sec. XVI;
- cassa n. 35 (dipinti)
- n. 2243, Mariani Pompeo, ritratto del pittore U. dell'Orto;
- n. 5504, Celentano Bernardo, Il Consiglio dei Dieci;
- n. 204, Iduno Gerolamo, Monaca;
- n. 304, De Albertis Sebastiano, Amazzone;
- n. 2250, Franz Von Pellerig, frutta e fiori;
- n. 4243, Mancini Antonio, Nudo femminile allegorico;
- n. 4416, Pezzi Cesare, ritratto di Pietro Steffli;
- n. 5689, Hayez Francesco, ritratto del Conte Francesco Morosini;
- n. 1662, Carnovali Giovanni (detto il Piccio), Rinaldo e Armida;
- n. 4242, Mancini Antonio, Nudo femminile su piatto;
- n. 1669, Buvier Pietro, Ohibò;
- n. 1709, Celentano Bernardo, Bozzetto storico;
- n. 548, Carnovali Giovanni (detto il Piccio), Bacco e Arianna;
- n. 83, Porchera Giacomo, In alto sulla montagna;
- n. 5008, Induno Domenico, Scena dell'Inquisizione;
- n. 1045, Dal Bono Edoardo, studio;
- n. 300, De Albertis Sebastiano, soldato a cavallo con vivandiera;
- n. 100, Fattori Giovanni, Carabinieri in perlustrazione;

- n. 1663, Carnovali Giovanni (detto il Piccio), Rinaldo e Armida;
- n. 66, Induno Gerolamo, Donna con ventaglio;
- n. 89, Steffani Luigi, Sulla laguna;
- n. 159, Didioni Francesco, donna in costume;
- n. 1671, Buvier Pietro, fiori;
- n. 406, Cortese Federico, Stagno con cavalli;
- n. 207, Induno Gerolamo, Fierette;
- n. 6453, Bianchi Mosè, Marina;
- n. 158, Induno Gerolamo, Studio per una partita a scacchi;
- n. 5502, Faruffini Federico, Dolore del saltinbanco;
- n. 3164, Fontana Roberto, Ciabattino al desco;
- n. 194, Induno Gerolamo, prologo;
- n. 1664, Carnovali Giovanni, Rebecca al pozzo;
- n. 202, Galli Ferdinando, Uomo che legge;
- n. 1639, Segantini Giovanni, Testa di donna;
- n. 5003, Induno Gerolamo, Bozzetto per l'assedio di Roma;
- n. 1708, Lega Silvestro, Studio di paese;
- n. 1707, Lega Silvestro, Studio di donna;
- n. 1706, Lega Silvestro, Studio di paese;
- n. 78, Induno Gerolamo, Testa di vecchio;
- n. 1086, Appiani Andrea, Plutone e Proserpina;
- n. 3633, Segantini Giovanni, Autoritratto;
- n. 1040, Induno Gerolamo, Tre donne intente a confezionare la bandiera;
- n. 1678, Bistolfi Leonardo, Impressione di paese;
- n. 6248, Longoni Emilio, Paesaggio di montagna;
- n. 1039, Pagliano Eleuterio, Laura e Petrarca;
- n. 102, Pagliano Eleuterio, Giovane popolana milanese;
- n. 1080, Appiani Andrea, Aurora e Cefalo;
- n. 3188, Fragiaco Pietro, Laguna;
- n. 362, Tassaert Giovanni Battista Ottavio, Sogno d'amore;
- n. 539, Nigliara, Tre piccoli dipinti;
- n. 4143, Barbaglia Giuseppe, Musica;
- n. 21, De Albertis Sebastiano, Carica di cavalleria;
- n. 18, De Albertis Sebastiano, Carica di cavalleria;
- n. 13, De Albertis Sebastiano, Artiglieria al galoppo;
- n. 5269, Costa Nino, Mezza figura al vero;
- n. 174, Ripari Virgilio, Ricordi;
- n. 1389, Barbaglia Giuseppe, ritratto di donna;
- n. 721, Mariani Pompeo, Impressione di Montecarlo;
- n. 4144, Barbaglia Giuseppe, Poesia;
- n. 1611, Penuti Giuseppe, ritratto dello scultore Ripamonti;
- n. 104, Giuliano Bartolomeo, Passaggio di Federico Barbarossa;
- n. 4187, De Albertis Sebastiano, Due cavalli con conducente;
- n. 5044, Armeling Federico, ritratto di Francesco Hayez;
- n. 235, Bazzaro Leonardo, La cappella della Madonna del Carmine di Milano;

- n. 4445, Previati Gaetano, ritratto di Cariatidi;
- n. 4239, Mancini Antonio, ritratto di giovane donna;
- n. 4544, Filippini Francesco, Marina;
- n. 4584, Previati Gaetano, l'Annunciazione;
- n. 4152, Calderini Marco, Torino;
- n. 370, Vanvitelli Scipione, Margherita de Valois;
- n. 5001, Ranzoni Daniele, Studio nudo virile;
- n. 1697, De Boc Teofilo, Il fieno tagliato;
- n. 1712, Grubicy de Dragon Vittore, ritratto di dama alla finestra;
- n. 1557, Tosi Arturo, Testa di fanciulla;
- n. 4145, Barbaglia Giuseppe, ritratto di Luigi Garbagnati;
- n. 4569, Previati Gaetano, Stazione della Via Crucis;
- n. 1705, Palizzi Filippo, Animali;
- n. 4885, Franzoni, Paesaggio;
- n. 94, Gamba Enrico, Il Mercante di Venezia;
- n. 1955, Dal Bono Edoardo, Sulle falde del Vesuvio;
- n. 1041, Pagliano Eleuterio, il viatico che passa;
- n. 5917, De Albertis Sebastiano, ritratto di Luca Visconti;
- n. 4858, Bertini Giuseppe, Paolo e Francesca;
- n. 4995, Cremona Tranquillo, Scenetta veneziana;
- n. 4186, De Albertis Sebastiano, Dragone italiano;
- n. 1682, Mario de Maria (Marius pictor), Androne veneziano;
- n. 1689, Costa Giovanni, Pastore dell'agro romano;
- n. 4857, Sala Eliseo, autoritratto;
- n. 1608, Molteni Giuseppe, ritratto a mezza figura di Giuseppe Ripamonti;
- n. 203, De Tivoli Serafino, Ragazzo studente;
- n. 70, Calderini Marco, Nel parco;
- n. 533, Casnedi Raffaele, Il prigioniero di Chillon;
- n. 7140, Appiani Andrea, Composizione mitologica;
- n. 7139, Appiani Andrea, Composizione mitologica;
- n. 1612, Molteni Giuseppe, ritratto del padre di G. Ripamonti;
- n. 110, Morelli Domenico, Uomo a terra ucciso;
- n. 82, Scuola italiana del secolo XIX, Uliveto;
- n. 2182, Rietti Arturo, Profilo di giovinetta;
- n. 541, Migliara Giovanni, Interno di un convento;
- n. 208, Gora Giulio, Convegno;
- n. 153, Jacovacci Francesco, Addio al passato;
- n. 2206, Scuola italiana del secolo XIX, Fante in costume medievale;
- n. 205, Induno Gerolamo, Per il mondo;
- n. 193, Induno Gerolamo, Epilogo;
- n. 137, Riccardi Luigi, Marina;
- n. 58, Steffani Luigi, Mandria in viaggio;
- n. 5851, Sabatelli Luigi, San Matteo;
- n. 5829, Sabatelli Luigi, San Luca;
- n. 4185, De Albertis Sebastiano, Soldato austriaco di cavalleria;

- n. 540, Migliara Giovanni, Interno di chiesa;
- n. 4886, Beltrami Giovanni, Paesaggio;
- n. 59, Barabino Niccolò, La storia;
- n. 3159, Giuliano Bartolomeo, Testa di giovane signore;
- n. 57, Mariani Pompeo, Marina;
- n. 1701, Conconi Luigi, Bimba che prega;
- n. 1962, Ranzoni Daniele, ritratto di donna;
- n. 1670, Bouvier Pietro, Fanciulla alla carriola;
- n. 5830, Sabatelli Luigi, San Giovanni;
- n. 2229, Rietti Arturo, Contadinello;
- n. 88, Gamba Enrico, Giovanni Huss in carcere;
- n. 2200, De Albertis Sebastiano, Cerere e fauno;
- n. 2225, Faruffini Federico, L'angelo dell'Annunziata e la Vergine dell'Annunziata (dittico);
- n. 342, Molteni Giuseppe, ritratto del pittore Riccardi;
- n. 2199, De Albertis Sebastiano, Flora e Zefiro;
- n. 138, Fasanotti C., Canale di Ischia;
- n. 167, Cavenaghi Emilio, studio del Camposanto di Pisa;
- n. 1713, Vittore Grubicy de Dragon, ritratto della madre che cuce;
- n. 5666, Bicchi Silvio, autoritratto;
- n. 65, Valentini Gottardo, La scolta;
- n. 60, Chialiva Luigi, Guardiana di oche;
- n. 4643, Massacra Pasquale, Particolare di finestra;
- n. 72, Carcano Filippo, Un ratto;
- n. 1336, Palagi Pelagio, ritratto di Ignazio Fumagalli;
- n. 71, Vineo Francesco, Prima del duello;
- n. 5410, Ferraguti Visconti Adolfo, Nudo di donna;
- n. 95, Morelli Domenico, soggetto storico;
- n. 3182, Bazzaro Leonardo, ritratto di pittore Cagnoni;
- n. 101, Casnedi Raffaele, interno del Cenacolo;
- n. 1609, Molteni Giuseppe, Ritratto della moglie di G. Ripamonti;
- n. 1710, Celentano Bernardo, Figure all'aperto;
- n. 3575, D'Ancona Vito, Nudo Femminile;
- n. 4997, Grubicy de Dragon Vittore, Porto di Anversa;
- n. 553, Cornienti Cherubino, Leonardo e la sua Darsena;
- n. 1687, Scuola Ital. del sec. XIX, Per la sarta;
- n. 554, Cornienti Cherubino, La strage degli Innocenti;
- n. 3532, Segantini Giovanni, Ritratto della moglie dormiente;
- n. 3161, De Albertis Sebastiano, Carica di cavalleria;
- cassa n. 37 (dipinti)
- N. 366, Boifremont de Boulanger, La Contessa Sellere Sommariva;
- n. 1103, Scuola inglese sec. XIX, Ritratto di fanciullo;
- n. 1098, Scuola inglese sec. XIX, Dama seduta;
- n. 7080, Poggi Cesare, Ritratto dello scultore Bertel Thorvaldsen;
- n. 5255, Hersent Luigi, Ritratto di G. Spontini;
- n. 4436, Gros. Jean Antoine, Ritratto di Michele Tealdi;

- n.5692, Mazzola Giuseppe, Ritratto di un gentiluomo;
 n.2184, Poggi G.C., Ritratto di Thorwaldsen;
 n.1073, Gozzi Marco, Campagna lombarda;
 n.4373, Appiani Andrea, La contessa Serbelloni;
 n.1179, Didioni Francesco, Sala Empire nel Palazzo Stanga in Cremona;
 n.4951, Knoller Martino, Ritratto virile;
 n.1113, Gozzi Marco, Dintorni di Inverigo;
 n.6908, Appiani Andrea (maniera), Napoleone I;
 n.1068, Gozzi Marco, Rovine di un castello;
 n. 295, Basiletti, Cascata dell'Aniene a Tivoli;
 n.7094, Molteni Giuseppe, Ritratto di gentiluomo in uniforme del S.O.N. di Malta;
 n.5264, Hayez Francesco, Ritratto della contessa Negroni Prati Morosini;
 n.7004, Fabre FI., Ritratto del maresciallo Sommariva;
 n.2186, Hayez Francesco, L'imperatore d'Austria Ferdinando I;
 N. 445, Hayez Francesco, Ritratto di Alessandro Manzoni;
 n.4433, Sala Eliseo, Ritratto di Donna Vittoria Cima;
 n.7183, Scuola It. Sec. XIX, Il Ministro dell'Interno del Regno Italico, Marchese di Breme (Appiani?);
 n.7041, Cressini Carlo, Paesaggio in autunno;
 n.5420, Previati Gaetano, Meriggio;
 n.1965, Darbaglia Giuseppe, Ritratto della signora Arrigoni Sofia;
 n.6939, Mariani Pompeo, Ristorante all'aperto;
 n.5697, Pezzi Cesare, Ritratto di Lodovico Cacciatori;
 n.6912, Calchi Novati Cesare, Gioventù e vecchiaia;
 n.7025, Induno Gerolamo, Bivacco di volontari Garibaldini;
 n.6935, Mariani Pompeo, Casolai rustici;
 n.6907, Appiani Andrea, Ritratto di A. Fontanelli;
 cassa n. 38
 N. 7153, Bersani Cesare, Temporale;
 n.5131, Bisi Luigi, Interno del Duomo di Milano;
 n.6984, Mariani Pompeo, Marina di Bordighera;
 n.6980, Gola Emilio, Valloncello a Mondonico;
 n.859, Bertini Giuseppe, Ritratto di A. Finzi;
 n.2207, Gozzi Marco, Paesaggio;
 n. 317, Marzorati Pietro, Marina;
 n.6981, Mariani Pompeo, Tramonto in un porto;
 n.2144, Sogni Giuseppe, Il ratto di Giselda;
 n.6186, Filippini Francesco, Le spannocchiatrici;
 n.4733, Gola Emilio, Spiaggia ad Alassio;
 n.4136, Gozzi Marco, Veduta Lago di Lecco;
 n.6999, Mariani Pompeo, Mare in burrasca;
 n.7008, Dall'Oca Bianca A., Uscita di chiesa;
 n.1119, Longoni Emilio, trasparenze alpine;
 n.1681, Previati Gaetano, La Madonna dei crisantemi;
 n.4902, Selvatico Lino, Ritratto sig. Treves;

n.4573, Dalbono Edoardo, Caccia medioevale;
n.1906, Mazzola Giuseppe, Sacra famiglia;
n. 474, Hayez Francesco, Ritratto di Matilde Juva Branca;
n. 531, Conconi Mauro, Ritratto di Giovanni Juva;
n.5148, Bezzi Bartolomeo, Pontevecchio a Verona;
n.2242, Mazzola Enrico, Mia madre;
n.414, Bonnegrace Gustavo Adolfo, Ritratto di Havin;
n. 121, Trezzini Angelo, Bastioni di Porta Vittoria;
n. 411, Lehmann Rodolfo, Ciociara con putto;
n. 212, Ribossi Angelo, Maternità;
n.5979, Sottocornola Giov. Batt, Ritratto della figlia Annita;
n. 238, Bazzaro Leonardo, Cappella in S. Maria delle Grazie a Milano;
cassa n. 40, bronzi romani
Primo ripiano: n. 42 tavolette montate (10.17.15);
Secondo ripiano: n.29 tavolette montate (14.15);
Terzo ripiano: n.25 bronzetti su base;
Quarto ripiano: n. 25 bronzetti su base;
Quarto ripiano: n.18 bronzi etruschi su base;
Terzo ripiano: n. 19 bronzetti etruschi su base;
Primo piano: n.10 tavolette bronzi etruschi;
Secondo piano: n.10 idem;
cassa n. 41, ceramica greca
n. 225, secolo IV, Anfora apula a rotelle a figure rosse con rappresentazione funeraria;
n. 227, secolo IV, Anfora apula a figure rosse del tipo di Canosa;
n. 233, secolo IV, Piatto apulo a figure rosse, figura di uccello;
n. 239, secolo IV, Catino apulo a figure rosse di Canosa, con figure di Sileni o Menadi di danza, e animali;
cassa n. 42 (Ceramica greca)
n. 211, secolo IV, Oinochoe apulo atticizzante a figure rosse con testa femminile;
n. 212, secolo IV, Oinochoe apulo atticizzante a figure rosse con Eros offerente;
n. 213, secolo IV, Oinochoe apulo tipo di Canosa a figure rosse, Eros con cista e corona;
n. 224, secolo V, Stamnos attico a figure rosse: Menadi che celebrano la festa di Dionysos;
n. 260, secolo V, Lekythos attico a figure rosse con figura di guerriera (stile severo);
n. 269, secolo V, Skypthos campano (tipo di Saticula), Satiro con corona e specchio e Menale con tirso;
n. 265, secolo V, Kyliz attica a figure rosse con Satiro e Menade;
n. 127, secolo VI, Kyliz ionica a occhioni con mascherone e Menadi sedute;
n. 266, secolo VI, Kyliz attica a figure rosse in stile severo - Maniera di Onés Imos;
n. 248, secolo IV, Anfora con maniglia a figure rosse con scena di offerta funebre;
cassa n. 43 (Ceramica greca)
n. 235, secolo IV, Cratere apulo campano atticizzato, a figure rosse, con scene di offerte funebri;
n. 268, secolo V, Cratere campano (tipo di Saticola), a figure rosse con scene di offerte funebri;
n. 230, secolo VI, Kyliz attica a figure rosse, Efebo (stile nobile);
n. 267, secolo V, cratere campano (tipo di Saticola) figure rosse – scena di palestra e personaggi paludati;

cassa n. 91 (vetri)

- n. 115-V, fabbrica di Murano, sec. XVIII, bacile con doratura (legato De Cristoforis 1876);
 - n. 47-V, fabbrica di Murano, sec. XVI, piatto (acquisto 1897);
 - n. 39-V, fabbrica di Murano, sec. XVI, bacile con stemma dei Gonzaga;
 - n. 60-V, fabbrica di Murano, sec. XVI, boccia grafitata a figure e stemmi (acquisto 1892);
 - n. 51-V, fabbrica di Murano, sec. XVII, ampolla (legato Antonioli Margaroli);
 - nn. 112-113, calici (2) a fiori colorati e bordo in blu e oro;
 - n. 48-V, fabbrica di Murano, sec. XVII, ciotola a intrecciature policrome;
 - n. 509-V, sec. XVI fine, calice con stemmi sforzeschi;
 - n. 100-V, fabbrica di Murano, sec. XVI, fialetta con figure dipinte a olio;
 - n. 86, fabbrica di Murano, sec. XVIII, calice dorato (legato De Cristoforis 1876);
 - n. 66-V, fabbrica di Murano, sec. XVI, fialetta con figure dipinte a olio;
 - n. 105-V, arte italiana, sec. XIX, bugia (legato C. Bianchi 1902);
 - n. 108-V, fabbrica di Murano, sec. XVIII, bicchiere decorativo a reticella;
 - n. 102-V, arte italiana, sec. XVI, vaschetta a reticolo (legato C. Bianchi 1902);
 - n. 64-b, fabbrica di Murano, sec. XVIII, moro con cornucopia (legato De Cristoforis 1876);
 - n. 116-V, fabbrica di Murano, sec. XVII, mescirola con dorature (legato De Cristoforis 1876);
- cassa n. 96 (maioliche di Castelli)
- n. 2484, piastrella rotonda di maiolica a decorazione policroma figurata – l'Abbondanza – sec. XVIII;
 - n. 2591, piastrella figurata a colori "Figura di vecchio" – sec. XVII;
 - n. 2487, piastrella ovale di maiolica a decorazione policroma figurata "Naiadi e Tritoni" – sec. XVIII;
 - n. 2490, piastrella ovale di maiolica a decorazione policroma figurata, – sec. XVIII;
 - n. 2540, piastrella decorativa "scena di caccia" – sec. XVIII;
 - n. 2482, piastrella di maiolica ovale a decorazione policroma con "scena storica" – sec. XVIII;
 - n. 2569, piastrella rotonda di maiolica a decorazione policroma figurata "il vitello d'oro" – sec. XVIII;
 - n. 2574, piastrella ovale decorata a colori "Venere con amorini", sec. XVIII;
 - n. 2486, piastrella rotonda in miniatura a decorazione policroma figurata "scena allegorica" – sec. XVIII;
 - n. 2499, frammento di alzata a decorazione policroma "scena dionisiaca" – opera di Liborio Crue – sec. XVIII;
 - n. 2561, sottotazza ad orlo piano, in maiolica policroma decorata con "divinità laureata su carro marino";
 - n. 2562, piattino sotto-chicchera a decorazione policroma con angeli volanti;
 - n. 2559, piattino idem, idem;
 - n. 1827, Inv. P.N., vassoio ovale in maiolica policroma con angeli che recano un medaglione con profilo femminile – Castelli sec. XVIII;
- cassa n. 98 (maioliche di Pesaro)
- n. 2761, vasi da farmacia ad anse terminanti in mascheroni a rubinetto a piede in maiolica a base bianca a decorazioni azzurre di animali tra fogliami;
 - n. 2760, idem;
 - n. 2727, piatto in maiolica a decorazione chiaroscurata azzurra di guerrieri che reggono uno scudo gentilizio. Savona – sec. XVII;

cassa n. 111 (maioliche di Venezia)

1803, Orcio da farmacia a decorazione gialla e turchina- datato 1565;

1802, Orcio da farmacia frammentato a decorazione policroma con la scritta “Libertas”;

1804, Vaso globulare ansato in maiolica policroma dipinta con biscia viscontea attorniato da frutta e con cartiglio;

1805, Orcio in maiolica a decorazione policroma di fiori e frutti, con cartiglio “peri guonditi”

2809, Grosso orcio di maiolica a decorazione policroma floreale con immagini di S. Antonio da Padova e Vescovo;

2807, Alberello da farmacia a fondo perforato, a decoraz. policroma floreale, con profilo di guerriero e scritta “Mostrarda”;

2815-16, Due vasetti in maiolica a decoraz. floreale policroma con profili di donna e di guerriero;

2814, Alberello in maiolica policroma a decorazione floreale con testa di vegliardo;

-, Acquereccia in maiolica policroma a decoraz. floreale con stemma sotto l’ansa.

cassa n. 112 (maioliche anatoliche e persiane)

s.n., (1836), Tazza in maiolica a fondo verde, decorata a sgraffio con meandri floreali;

1850, Brocca in maiolica a fondo bianco con decoraz. a scomparti e figure a riflessi metallici;

1190, Piatto in maiolica a riflessi a decoraz. floreale in bruno su bianco- Rotta - sec. XII;

s.n., (175) Tazza in maiolica a base gialla e decoraz. in azzurro e giallo;

s.n., (1003/1) Brocca in maiolica a decoraz. di figure in giallo su fondo bianco- Rhages- sec. XVIII;

s.n., (350) Tazza in maiolica a riflessi metallici decorata a quartiere con figure umane e meandri floreali Rhages sec. XIII;

s.n., (1850) Vaso a orlo espanso decorato in nero su fondo azzurro- Racha - sec. XIV;

s.n., (1850) Vaso a due anse decorato in nero su fondo azzurro – Sultanabad – sec. XIII.

cassa n.113 (maioliche di Urbino)

n. 2224, Coppa decorata molto aggiustata;

n. 2063, Scodella con Cardinale e stemma – Sec. XVII;

n. 2045, Piatto stemmato e grottesche – sec. XVI;

n.2067, Bacile per barba con decoraz. a grottesche e stemma sec. XVII;

n.2068, Alzata bacellata decor. a candelieri - sec. XVII;

n. 2050. Alzata bacellata a cavetto – sce. XVII;

n. 2057, Impagliata (tazza da puerpera - decor. a grotteschi e figura (sec. XVII);

n. 2061, Saliera con foglie di vite e frutti – sec. XVII.

cassa n.114 (maioliche di Venezia)

n. 2810, Alberello in maiolica a decoraz. policroma floreale con profili maschili;

n. 2801, Acquereccia in maiolica a decorazione policroma floreale e cartiglio con scritta Oximel;

n. 2804, Acquereccia a decoraz. policroma floreale e due profili maschili;

n. 2806, Acquereccia a decoraz. policroma floreale con cartiglio “S. Rosaro”;

n. 2212, Acquereccia in maiolica policroma decorata con amorino su sfondo di paese (Domenico da Venezia);

n. 1807, Piatto con veduta di Venezia decorato in azzurro e bianchetto su fondo berrettino. Datato 1634;

n.1835, Piatto oblungo decorazione policroma “Concerto sul terrazzo”- Venezia, sec. XVI;

n. 1806, Piatto fondo decoraz. in azzurro e bianchetto su fondo berrettino. Venezia, sec. XVI;

s.n., Piatto in maiolica a base azzurra decorato in azzurro più cupo e ritocchi in bianco, con scena di cavalieri su sfondo di paese. Venezia, sec. XVI.

cassa n.116 (maioliche di Castelli)

n. 2593, Piastrella maiolica policroma con paesaggio;

n.2542, Tobia e l'arcangelo;

n. 2552, Caino e Abele – secolo XVI;

n. 2589, Piastrella figurata a colori “Santi” - sec. XVIII;

n. 2543, La Maddalena – opera di Gentile;

n.2592, Piastrella figurata a colore “Le quattro parti del mondo” sec. XVIII;

n. 2488, Piastra ovale in maiolica policroma decorata con scena mitologica;

n. 2480, Acquasantino in maiolica a decoraz. policroma di fattura grossolana;

n. 2555, Caino ed Abele;

n. 2568, Piastrella istoriata “Il Parnaso”- fabbr. Gentili- sec. XVII;

2549, Piastrella di maiolica ovale a decoraz. policroma con “Scena storica”- Fabbr. Grue;

n. 2575, Scena mitologica “Didone e Enea”;

n. 2504-05, Piastrella policroma a figura “Scena dell’Orlando”;

n. 2506 2553, Mosè;

n. 2506, Caffettiera con coperchio, in maiolica policroma decorata a paesaggio – sec. XVII.

cassa n. 117 (maioliche di Castelli)

1) n. 2576, Piatto grande di maiolica decorato in azzurro con fregio di arabeschi e scena guerriera;

2) n. 2458, Piastrella di maiolica ovale a decoraz. policroma con “scena storica” sec. XVIII – Fabbrica Grue;

3) n. 2466, Vaso a coppa di maiolica a decorazione policroma a putti e scena “Mosè salvato dalle acque” - sec. XVIII;

4) n. 2465, Vaso a coppa di maiolica a decorazione policroma a putti e scene religiose.

cassa n. 118 (maioliche di Castelli)

n. 2457, Cristo dinnanzi a Pilato – sec. XVIII;

n. 2535, Piastra decorata a figure “Diana e ninfe” sec. XVIII;

n. 2462, Piatto di maiolica a decoraz. policroma istoriato “Susanna e i Vecchioni” opera di Liborio Grue – sec. XVIII;

n. 2590, Piastrella istoriata a colori “Naiadi e Tritoni” – sec. XVIII;

n. 2536, Piastra decorata a figure “Diana e Ninfe” – sec. XVIII;

n.2587, Piastrella colorata “Friggitori” - sec. XVIII;

n. 2544, “La Immacolata” - sec. XVIII;

n. 2483, Piastrella rotonda in maiolica a decoraz. policroma figurata “Scena campestre” – sec. XVIII;

n. 2481, Piastrella rotonda in maiolica a decorazione policroma figurante “Susanna e i Vecchioni” sec. XVIII;

n. 2463, Piatto frammentario con scena bacchica;

n. s.n., 534, Piastra rettangolare “Il sacrificio di Isacco” (in cornice);

s.n., Mosè salvato dalle acque – in cornice;

n. 2538, Piastrella paesaggio;

n. 2468, Zuppiera di maiolica con decorazione policroma a figure “Teoria di putti”;

n. 2503, Scodella decorata a paesaggio.

cassa n.120 (maioliche di Castelli)

- n. 2457, Piastra ovale in maiolica policroma decorata con scena allusiva all'Accademia degli Illuminati;
- n. 2577, Alzata decor. a colori fattura grossolana " Bacco e Satiri" – sec. XVIII;
- n. 2500, Paesaggio - sec. XVII;
- n. 2455, Ercole nel giardino delle Esperidi – sec. XVI;
- n. 2459, Sbarco di Didone e di Enea;
- n. 2594, Piastra di maiolica policroma a decoraz. paesistica;
- n. 245, Piatto grande di maiolica decorato a policromia con fregio a putti e cornucopie di fiori "Scena di caccia" Fabbricazione Grue;
- n. 2551, La creazione dell'uomo;
- n. 2548, Piastrella policroma con "Natività";
- n. 2532, Piastra rettangolare in maiolica policroma decorata con scena biblica- sec. XVII;
- n. 2546, Piastrella policroma con l'adorazione dei Magi;
- n. 2474, Bivacco – Sec. XVI;
- n. 2586, Piastrella a colori "Mendicante" – sec. XVIII;
- n. 2550, Sacra Famiglia;
- n. 2536, Piastra con bacchanale – Sec. XVI.
- cassa 121 (maioliche del gruppo toscano ed umbro)
- n. 2634, Coperchio da grande orcio da farmacia (vedi n. 2633) secolo circa 1540;
- n. 2633, Grande orcio da farmacia in maiolica policroma decorata con "Leone di S. Marco" entro medaglione coronato circa 1540;
- n. 2352, Vaso biancato di maiolica dell'antica Farmacia dell'Ospedale Maggiore di Milano – decorazione a grottesche e trofei – secolo XVI.
- Seguito cassa n.121 (Maioliche del gruppo toscano ed umbro)
- 4) n. 2366, ALBERELLO da farmacia di maiolica policroma, corona robbiana e scritta "AVREA-A" (1507) sec. XVI;
- 5) n. 2258, ALBERELLO DA FARMACIA in maiolica policroma, con corona robbiana e scritta, Siena;
- 6) n. 2259, ALBERELLO da farmacia in maiolica policroma, con scritta -Siena- sec. XVI;
- 7) n. 2193, BRICCO in maiolica policroma con scritta "SY DESTICADOS" e data 1579, Siena, sec. XVI;
- cassa n.122 (Maioliche di Castelli)
- 1) n. 2539, Piastra decorata a figure "Bacchanale" opera di G. Gentile;
- 2) n.2533, Piastra in maiolica decorata a figure mitologiche con Venere e Nettuno, sec. XVIII;
- 3) n. 2537, Piastra rettangolare in maiolica policroma decorata con paesaggio;
- 4) n.2557, Stazione della Via Crucis;
- 5) n.2554, Piastra rettangolare in maiolica policroma decorata con "Ecce Homo";
- 6) n.2556, Piastrella decorata a colori e figure di soggetti religiosi e biblici, fabbr. G. Gentili;
- 7) n. 2479, Acquasantino in maiolica e decoraz. policroma, di fattura grossolana;
- 8) n. 2532, Satiri e ninfe su sfondo di paesaggio;
- cassa n. 123 (Maioliche di Pesaro e Montelupo)
- 1) n. s.n., Coppa di maiolica decorata a ornati bianchi su fondo bleu datata A. 1644, sec. XVIII;
- 2) n. s.n., Piatto grande, concavo in maiolica decorato a fiorami policromi su fondo bianco;
- 3) n. 2614, Piatto di maiolica concavo decorato con "Figura di cavaliere al galoppo";
- cassa n.123 (seguito) (Maioliche di Castelli)

- 4) n. 2471, Piatto a decor. policroma a trofei e scene di guerra;
- 5) n. 2498, Piatto grande di maiolica e decor. policroma con fregio a ornati e putti "Scena equestre" sec. XVII;
- 6) n. 2477, Coppa decorazioni policrome e ornati e ornati e figure allegoriche, fabbrica del Grue, sec. XVIII;
- cassa n.125 (Maioliche di Faenza)
- n. 2275, Bacino di impiego architettonico, in maiolica policroma decorata a cerchi concentrici, sec. XV;
- „ „ Scodella a orlo rientrato in maiolica policroma decorata con gallo. Sec. XV;
- n. 2131, Piastrella a decorazione policroma con pavone;
- n. 3137, Piatto in maiolica a base bianca e pittura policroma di sigla di Cristo entro fiammante, sec. XV;
- n. 2220, Piatto frammentario a decorazione a trofei nel tondo e bordo a corna d'alloro policroma;
- n. 2183, Fruttiera sbaccellata a decorazione policroma di foglie; Putto addossato a una pianta nel centro;
- n. 2182, Alzata in maiolica sbaccellata, con decorazioni a fregi di fogliame su fondo azzurro e figura di Madonna orante fra due angeli, sec. XVI;
- n. 3010, Alberello da farmacia decorato in azzurro e giallo a fiorami geometrici. Acquisto 1939, sec. XV fine;
- n. 2211, Orciuolo da farmacia in maiolica decorata in azzurro su bianco e scritta "Olio di scorpione";
- n. 2201, Fiasca biansata di maiolica con grottesche e stemma policromo di Ottaviano Maria Sforza (Vescovo di Lodi);
- n. 2195, Vaso biansato cilindrico con anse tortili e decorazione policroma geometrica. Sec. XVI;
- n. 2226, Brocchetta in maiolica decorata a bianco sopra bianco con fregi geometrici, Sec. XVI;
- cassa n. 127 (Maiolica di Urbino)
- 1) n. 2207, Il Laocoonte, sec. XVI;
- 2) n. 2023, sec. XVI, Coppa di maiolica istoriata. "Quinto Curzio" di L. Bellini, Opera di Flaminio Fontana;
- 3) n. Coppa di maiolica istoriata. "La Vergine col Figlio" opera di Fr. Xanto Avelli (con data 1517 al rovescio);
- 4) n. 2014, Le figure di Napoli, Genova, Roma e Firenze, Xanto Avelli, Sec. XVI;
- 5) n. a.b., Enea e Didone, Orazio Fontana, Sec. XVI;
- 6) n. 2025, Lineo tramutato in lupo cervieri, sec. XVI, Fontana;
- 7) n. 2035, sec. XVII, Coppa di maiolica, istoriata di fattura ordinaria;
- 8) n. 2039, sec. XVI, Piatto di maiolica, istoriato "Metamorfosi di Driope", Scuola dei Pata-nazzi;
- 9) n. a.b., Sec. XVI, Piattello di maiolica istoriata, opera firmata e datata 1531, di F. Xanto Avelli;
- 10) n. a.b., Piattello di maiolica istoriata "Scena simbolica", Opera firmata e datata 1531 di F. Xanto Avelli;
- 11) n. 2033, Sec. XVI, Alzata in maiolica istoriata "Orazio Coclite";
- 12) n. 2052, Piatto ovale con figura dell'abbondanza;
- 13) n. 2047, Alzata sbaccellata a cavetto, sec. XVII;

- 14) n. 2054, Piatto con figura di S. Girolamo, Sec. XVI;
- 15) n. 2056, Coppa a piede con coperchio, decoraz. a candelieri e grotteschi, sec. XVII;
- 16) n. 2055, Coppa decorata a grotteschi e amorini, sec. XVII;
- 17) n. 2053, Piatto ovale con figura dell'autunno, sec. XVI;
- 18) n. 2051, Piatto ovale con figura dell'estate, sec. XVI;
- 19) n. 2036, Apollo e Dafne, Coppa di maiolica istoriata;
- 20) n. 2048, Bacile per barba con bambino in culla e donna seduta;
- 21) n. 2049, Bacile per barba, interno di casa con donna svenuta e circondata da altre donne; cassa n. 128 (Maioliche di Urbino)
- n. 2058, Sec. XVII, Anfora decorata a grotteschi con figure su fondo nero, leg. De Cristoforis;
- n. 2059, Sec. XVI, Vaso ad anfora con grottesche;
- n. 2043, Vasca con grottesche e figure "Guido da Merlino", sec. XVI;
s.n., Frammento centrale di piatto con la "Circoncisione", Sec. XVI;
cassa n. 131 (Maioliche di Savona)
- n. ~~2783~~ 2783, Piatto in maiolica a decoraz. policroma e scena allegorica, Savona, sec. XVII;
- n. 2709, Piatto ad orlo a conchiglie sbalzato in maiolica decorato in chiaroscuro azzurro con figure su sfondo di paese. Marca del Faro, Savona, sec. XVII;
- n. 2728, Piatto in maiolica decorata in chiaroscuro azzurro con scena di battaglia (la battaglia di Isso?) sec. XVII;
- n. 2715, Piatto ad orlo sbalzato con arpie e conchiglie, in maiolica policroma dipinta con amorini e fauni, Savona; sec. XVII;
- n. s.n., Piatto in maiolica a chiaroscuro, con scena mitologica;
- n. 2704, Piatto con orlo a conchiglie e sbalzo, in maiolica decorata in azzurro chiaroscuro con scena bacchica. Marca del Faro, Savona, Seco XVII;
- n. 2619, Piatto a superficie leggermente sbalzata, in maiolica policroma di imitazione pietra dura. Savona (?) sec. XVIII;
- cassa n. 132 (Maioliche di Savona, Vetrina III)
- cassa n.133 (Maioliche di Savona)
- n. 2751, Grande vasca baccellata con due maniglie e mascheroni a rilievo su quattro piedi leonini (uno distaccato) in maiolica azzurra con fiorami; all'interno drago natante in azzurro cupo. Savona, sec. XVII;
- n.2744, Vassoio centinato in maiolica a base gialla e decorazione di fiori policromi a mazzetti. Savona, sec. XVIII;
- n. 2732, Piatto costolato e ad orlo dentato in maiolica a base bruna e riquadri in bianco decorato con stemma gentilizio e veduta di paese. Marca del Faro. Savona, sec. XVIII;
- [mancano da 202 a 208]
- cassa n.153 (maioliche di Milano)
- n. 359, Tipo di un servizio da tavola (n.10) es. in maiolica a base azzurra e decorazioni su riquadri con scenette policrome di genere;
- " 364, Piatto idem;
- " 361, Piatto ovale idem;
- " 358, Piatto "
- "369, Bricco "
- " 395, Mesciroba;
- " 356, Zuppiera idem;

- “ 357, “ “
- “396, Piccolo mesciroba idem;
- “ 370, Teiera – idem;
- “ 23, Tazza con coperchio in maiolica a base azzurra e decorazione di riquadri policromi a scenette di genere- Sec. XVIII.
- cassa n.154 (maioliche di Milano)
- n. 482, Porta orologio in maiolica di figura di personaggio accovacciato con veste in smalto azzurro decorata;
- “ 452, Idem a fiorami d'oro veste bianca;
- “ 453, Idem veste bianca con fiorami verdi;
- “ 457, Idem veste gialla.
- cassa n.155 (maioliche e terraglie di Vicenza, Torino, Bassano)
- s.n., Piatto a orlo dentato in maiolica policroma con “Giudizio di Paride”- Fabbric. Grattapaglia – Sec. XVIII;
- n. 2910, Piatto quadrato ad angoli smussati con caccia al cervo.
- seguito cassa n.155 (maioliche di Milano)
- n.522, Piatto centinato in maiolica a decorazione policroma di pupazzi, fiori e paesaggi di tipo cinese- Milano sec. XVIII;
- n. 469, Piatto a due vasi con piede e coperchio in maiolica a base azzurra e riquadri policromi di scenette cinesi – Marca Milano sec. XVIII;
- n.36, Vaso a due manici con coperchio decorato a fiori, foglie ed insetti - Milano sec.XVIII – dono G. Bagatti Valsecchi;
- (maioliche di Lodi e di Pavia)
- s.n., (1224) grande ovado in maiolica policroma a decorazione di un pesce fra foglie e limoni;
- s.n., (2431), Piatto con orlo a fiori sbalzati in maiolica del tipo “Latesino” decorato in azzurro con figura di donna seduta”- sec. XVIII;
- n. 1598, Grande piatto con bordo a decorazione azzurra firmato “fabbrica di Giorgio Giacinto Rossetti in Lodi”;
- “ 1938, Piatto con orlo a fiorami a sbalzo in maiolica del tipo “Latesino” decorato in azzurro con paesaggio – sec. XVII;
- “ 1601, Teiera decorata azzurro su bianco tipo Delfit – Legato Visconti;
- s.n., (inv. 1908), Vaschetta per fiori sagomata a base bianca e decorazioni di conchiglie a rilievo e in azzurro;
- n. 1585 al 1597, Centro da tavola decorato in azzurro su bianco tipo Delfit secolo XVIII – Lodi.
- cassa n. 633 (maioliche toscane e umbre)
- n. 2394, Piastrella;
- “ 2200, Frammento di piatto con figure;
- “ 2157, Scodellina a due anse ricostruita;
- “ 2171, Piattino fondo ricostruito;
- “ 2342, Scodella a fondo azzurro ricostruita;
- “ 2340, idem ricostruita;
- “ 2274, Fiasca da caccia a decorazione policroma;
- “ 2155, Boccaletto ricostruito;
- “ 2130, Boccaletto;
- “ 24, Grande piatto con stemma;

“2578, Piatto di maiolica raffigurante Caino e Abele;
“ 605, Ciottolina ricostruita a decorazioni azzurre;
“ 2161, Piatto ricostruito con decorazioni blu scuro;
“ 2147, Boccaletto con figura femminile ricostruito;
“ 2339, Saliera costolata con piedi;
“ 1870, Alzata con superficie bacellata decorazione con uccelli e foglie.
seguito cassa n.633 (maioliche toscane e umbre)
n.2341, Boccaletto in maiolica decorata;
“ 2152, Boccaletto con decorazioni azzurre ricostruite.
cassa n. 639 (avori e bronzi)
cassa n. 640 (idem)
cassa n. 641 (idem)
A. 73, Iconetta con figura virile sul mondo;
14, Confanetto con decorazioni in osso a bassorilievo;
10, Santa Chiara
17, L'incoronazione della Vergine;
41, Polittico eburneo con la Madonna e il Bambino;
70, Madonna con bambino in trono;
193, Impugnatura di coltello – donna nuda;
60, Placca di cofanetto in osso;
109, Sigillo d'osso;
2, Pedina da scacchi;
192, Ritratto di giovane uomo;
61, Bassorilievo su osso;
55-59, Placche in osso;
56-59, Spigoli di cofanetto;
s.n., Tre figure femminili (parte di cofanetto o altro);
82-92, Placchette con angeli volanti;
85-86, Spigoli di cofanetto;
62-68, Spicchi di cofanetto con figure di Santi;
1203 G., Frammento di cofanetto in osso intagliato;
168, Madonna che allatta il Bambino;
1203, I.G., Figura in parrucca;
69, Pastorello;
1203, Pulcinella;
1203, Figura di guerriero (scacco);
16, Cofanetto decorato di placche d'osso con figure umane;
97, Cofanetto eburneo decorato a figure umane;
145, Cofanetto d'osso con intarsi alla certosina;
13, Scatola in avorio;
8, idem;
11, idem.
seguito casse n. 639, 640, 641
n. 194, Coppa A. Fomagino da Venezia 1599;
“ 47, Venere bagnante – arte francese;

- “ 76, Santa Caterina da Alessandria;
- “ 51, S. Elena;
- “ 88, L'Apollo del Belvedere con piedistallo in marmo;
- “ 48, Venere bagnante;
- “ 110, Venere medicea;
- “ 75, Ipazia lettrice di diritto a Bologna;
- “72, Faunetto che suona il corno;
- “ 105, S. Sebastiano;
- “ 83, Niobe;
- “ 44, La Vergine addolorata;
- “ 42, S. Giovanni Evangelista;
- “ 1, S. Antonio abate;
- “ 15, Scatole per ostie;
- s.n., 4 rami di rosa in avorio (una a forma di spilla) e 3 bastoncini (n.1203);
- s.n., pezzi vari in avorio (pezzi n. 35 depositati nel cofanetto di ebano n. 142);
- n. 142, Cofanetto di ebano intarsiato d'avorio (contenente n.35 pezzi d'avorio);
- “ 107, Cassettina decorata a tarsie di legno di noce ed avorio (contenenti n.10 pezzi avorio);
- s.n., n.10 pezzi d'avorio (1203) contenuti nella cassetta decorata a tarsie n.107;
- n. 144, Cofanetto d'osso con intarsi alla certosina;
- seguito cassa n.91 (vetri)
- n.54, Arte tedesca- anno 1547, Bicchiere da birra con figura equestre (legato De Cristoforis 1876)
- “ 536, Arte veneziana sec. XVI, Bacile a smalto policromo ed a lumi d'oro;
- “ 548, Arte italiana – sec. XVI, Cofanetto a placchette di pastiglia con scene mitologiche;
- “ 571, Arte veneziana – sec. XVI, Piatto sbalzato e smaltato;
- “ 35, Arte tedesca, Bicchiere di cristallo decorato in oro a scena di caccia (legato De Cristoforis 1876);
- “ 37-V, Arte tedesca- sec. XVIII, Bicchiere di cristallo con decorazioni in oro a scene di caccia (legato De Cristoforis 1876);
- “ 555, Fabbrica di Murano – sec.XVI, Vassoio a smalto policromo con la figura di S.Elena. cassa n.92 (bronzi)
- n.640, Maschera di Michelangelo Buonarroti (con base in bronzo a parte) a parete;
- n. 601, Bacino in bronzo fuso (opera di Leone Leoni) su cassettoni, a parete. cassa n.96 (maioliche di Castelli, vetrina 4)
- 1) n. 2541, Grande piatto a decorazione policroma con scene pastorali;
- 2) “ 2534, Grande piatto a decorazione policroma con paesaggio e villic[o];
- 3) “ 2470, Piatto decorato a grotteschi ornati a figure “ Trionfo d'Imperatore” – sec. XVII;
- 4) “ 2588, Piastrina figurata a colori “ Scena allegorica”- opera di A. Grue (?) – sec. XVIII. seguito cassa n.75 (sculture del rinascimento)
- s.n., Due statuette di profeti decorative della tomba di Gastone di Foix- (Agostino Busti detto il Bambaja 1480-1548).
- cassa n.76 (sculture del rinascimento)
- 1) n. 1271, Arte Lombarda sec. XVI 2^ metà – testa di angelo;
- 2) n. 1344, Arte italiana sec. XVI fine – testa di putto;
- 3) n.1263, Arte Lombarda – sec. XVI prima metà – testa del redentore;

- 4) n. 1255, Pierino da Vinci – “ Il ratto d’Europa”;
- 5) n. 1269, due frammenti di lastra marmorea decorata con piccoli rilievi con cartocci e insetti.
cassa n. 78 (sculture del rinascimento)
s.n., Andrea Lazzoni da Carrara – sec. XVIII allegoria del tempo (dono di Rosa Bertoglio Prato 1917).
cassa n. 79 (sculture del rinascimento)
secolo XVI seconda metà- la deposizione dalla croce (legato Attendolo Bolognini 1865).
cassa n.80 (sculture del rinascimento)
- 1) n. 1361, lesenetta rettangolare decorata a fogliami stilizzati Arte Lombarda sec. XVI metà;
2) n. 1362, lesenetta idem idem;
3) n. 1389, lesenette con capitelli decorati a candelabro;
“ 1390
- 4) s.n., frammento di testina maschile;
5) n. 1282, tondo con stemma marchionale – Arte italiana sec. XVI fine
cassa n. 72 (sculture del rinascimento)
- 1) n. 1173, lesenetta decorata a candelabro e motivi floreali;
2) n. 1087, lesenetta decorata a motivi floreali;
3) n. 1227, lastra rettangolare con imprese “sforzesca” e “Luigi XII di Francia”;
- 4) s.n., Elementi del monumenti di Birago già in S. Francesco lese netta ornamentale col nome dell’artista e lo stemma Birago;
5) s.n., lesenetta ornamentale con lo stemma Orsini.
cassa n.73 (sculture del rinascimento)
- 1) s.n., Agostino Busti detto il Bambaja – “La continenza di Scipione” rilievo in marmo (acquisto);
2) n. 1170, sec. XVI inizio Arte Lombarda (seguaci del Bambaja) S. Giovanni Evangelista (rilievi in marmo)
3) n. 1172, sec. XVI inizio – Arte Lombarda S. Matteo e l’Angelo;
4) n. 1225, sec. XVI – Arte Lombarda formella con busto di donna.
cassa n.74 (sculture del rinascimento)
rilievi in marmo:
- 1) n.497, ritratti giovanile virile (raccolta Bossi);
2) S. Sebastiano, S. Lorenzo ed altri santi (Bambaja);
3) S. Caterina e S. Lucia presentano un devoto alla Vergine (Bambaja).
cassa n.75 (sculture del rinascimento)
s.n., formella rettangolare raffigurante Gesù davanti a Pilato- sculture in rilievo di Agostino Busti detto il Bambaja (dalla tomba Birago, già in S. Francesco Grande in Milano – dono della duchessa Joséphine Melzi d’Eril – 1898);
cassa n.67, Sculture del Rinascimento
- 1) Tondo a tutto rilievo rappresentante una “Adlocutio” [?]]
cassa n. 68, Sculture del Rinascimento
(elementi del monumento Birago già in S. Francesco, scultore Bambaja)
1) Formella Quadrata “La Flagellazione”
cassa n. 69, Sculture del Rinascimento
1) n. 1218, Busto di giovane donna (Eleonora Gonzaga), Leone Leoni ? (1509-1590)
cassa n. 70, Sculture del Rinascimento

(dalla vetrina a muro nello sgancio di destra della prima finestra)

1) n. 1221, Quinto Curzio si lancia sulla voragine, Agostino Busti detto il Bambaja (1509-1546)

2) n. 1226, Presepio, Arte Lombarda, sec. XVI prima metà

3) 1220, S. Bartolomeo, S. Rocco ed Epigrafe, Arte Lombarda, Sec. XVI metà (dall'Ospedale dei Lebbrosi in Porta Romana, già nella Chiesa S. Lazzaro)

4) n. 1261, L'ultima Cena, Arte Italiana sec. XVI seconda metà (dalla villa "Torre de' Picenardi")
cassa n. 71, Sculture del Rinascimento

1) n. 1251, Alto rilievo rettangolare raffigurante "La Vergine col Bambino", Arte Lombarda sec.XVI

2) n. 1262, Alto rilievo ovale raffigurante "S. Giovanni Battista", Arte Italiana sec.XVI prima metà

3) n. 1252, Altro rilievo rettangolare raffigurante "La Vergine col Bambino ed Angeli"

4) n. 1229, Alto rilievo rettangolare raffigurante "La Vergine ed Angeli"

5) n. 1230, Rilievo circolare raffigurante La Vergine col Bambino e Giovannino, Arte Lombarda sec. XVI inizio

6) n. 1233, Alto rilievo ovale raffigurante "La Vergine", Arte Lombarda sec. XVI inizio
cassa n.57, Sculture Gotiche

1) n.1032, sec. XVI fine, Testa di Cristo (dal Camposanto di Pisa, dono di Lucini Passalacqua)

2) n. 816, sec. XI inizio, Arte Lombarda, Angelo Musico

3) n. 825, sec. XIV, Arte Pisana, La Vergine, dono di Benedetto Cacciatori 1867

4) n. 696, sec. XIV, Capitello in travertino con sigle "I - E"

cassa n.58, Sculture del Rinascimento

n. 1086, Contorno di ciborio con angeli (maniera di Pietro Lombardo), Arte Lombarda sec. XV seconda metà, frammento n.1

cassa n.59, Sculture del Rinascimento

n. 1086, Contorni di ciborio con angeli (maniera di Pietro Lombardo), Arte Lombarda sec. XV seconda metà frammento n.2

cassa n.60, Sculture del Rinascimento

n. 1089, L'incontro di Augusto e Livia con la Sibilla (?)

(Agostino di Duccio 1418-1481)

cassa n.61, Sculture del Rinascimento

n. 1208, sec. XV, Arte Lombarda (da Torre dei Picenardi, acquisto 1868)

n. 1185, sec. XV seconda metà, Arte Lombarda, Angelo (dalla fabbrica del Duomo) dono di G. Grandi 1914

n. 1182, sec. XV, Arte Lombarda, Statuetta di Anacoreta (dalla fabbrica del Duomo)

cassa n.62, Sculture del Rinascimento

n. 1133, secolo XV Arte Lombarda, Statuetta di Santo (S. Antonio da Padova?)

" 1199, sec. XV metà, Arte Lombarda, Statuetta di Monaco

" 1203, sec. XV, Arte Lombarda, Statuetta di Angelo

" 1204, sec. XV seconda metà, Arte Lombarda, Statuetta di Angelo

" 1213, sec. XV metà, Arte Lombarda, Statuetta di Monaco

cassa n.63, Sculture del Rinascimento

n.1093, sec. XV Arte Toscana, Federico da Montefeltro Duca di Urbino (da Torre dei Picenardi, acquisto 1868)

n. 1083, Riproduzione del ritratto di Dante, di Pietro Lombardo, sulla tomba del poeta a Ravenna

- “ 1238, sec. XVI, Arte Lombarda, Francesco I (da Torre dei Picenardi acquisto 1868)
- “ 1236, sec. XV, Arte Lombarda, Busto di Ignota
- s.n. Frammento circolare di bassorilievo marmoreo con ritratto di profilo di personaggio maschile con berretta e chioma fluente
- s.n. Ercole ed Anteo, sec. XV seconda metà, Arte Lombarda
- s.n. sec. XV, Arte Lombarda Bambino con berretto (da Torre dei Picenardi, acquisto 1868)
- n. 1157, sec. XV, Arte Lombarda, Capitello di lesena
- “ 1188/1202, Angeli, gruppo (sec. XV, Arte Lombarda)
- “ 1240, sec. XVI inizio, Arte Lombarda, La Madonna con Bambino e Santi
- “ 1169, sec. XV fine, Arte Lombarda, Cristo nel sepolcro
- “ 1222, sec. XVI inizio, Arte Lombarda, Statuetta di giovane diacono
- “ 1164, sec. XV, Arte Lombarda, Ritratto di Ludovico il Moro
- “ 1156, sec. XV, Arte Lombarda, Gian Galeazzo Sforza
- “ 1223, sec. XVI inizio, La Madonna col Bambino
- cassa n. 66, Sculture del Rinascimento
- s.n., Andrea Lazzoni da Carrara, anno 1706, Fuga d'Enea (dono di Rosa Bertoglio Prato)
- cassa n. 44, Ceramica Greca
- [n.?], Secolo VI-V, Anfora attica, scena di monomachia Athena armata fra Achille ed Ettore che combattono (da Orvieto)
- n.148, Secolo VI-V, Lekythos attico a figure nere, Scena bacchica di Sileni
- n.140, Secolo VI-V, Anfora attica a figure nere con scene comiche
- n.143, Secolo VI-V, Olpe attico a figure nere, Achille e Memnone sul porto di Antillo
- n.138, Secolo VI-V, Olpe attico a figure nere, Dioniso e Arianna
- n.146, Secolo VI-V, Lekythos attico a figure nere con sfilata di guerrieri
- n.153, Secolo VII, Anfora rodiota primitiva
- n.155, Secolo VI, Bombylios corinzio
- n.139, Secolo VI-V, Anfora attica a figure nere, Ercole che combatte Gerone
- n.133, Secolo VI-V, Nappo di tipo Ionico Etrusco a figure nere con Menadi Sileni e sfingi;
- n.137, Secolo VI-V, Lekythos attico a figure nere, scena di lotta
- n.136, Secolo VI-V, Oinokoè attico a figure nere, due quadrighe
- n.147, Secolo VI-V, Anfora attica a figure nere, Scena comica
- n.142, Secolo VI-V, Kotyle attico a figure nere, Figure di corridori
- n.131, Secolo VI-V, Anfora biansata decorazione a fasce con scena di danze
- cassa n.45, Sculture Romane
- Doppia urna cineraria dei coniugi Caio Terenzio Azzio e Tazia Tiche già negli orti di Giulio Terzo in Roma poi nel giardino di Boboli in Firenze, indi presso un antiquario di Milano
- cassa n.51, Sculture Romane
- 1° sec. I-II d.Cr., Testa marmorea di Ermete (copia di originale prassitelico)
- 2° sec. III d.Cr. 2a metà, Ritratto di ignoto (da Lodi Vecchia 1864)
- 3° 1411 Ritratto d'ignota, Forse parte del bassorilievo funerario (arte romana del primo secolo?)
- 4° 1076, Ara Marmorea dedicata agli Dei Inferi (da Lodi Vecchia)
- cassa n.53, Sculture Romaniche
- n.491, secolo XII, Capitello per colonnine binate con le tentazioni di S. Antonio (da Como)
- n.627, secolo XIII, testa virile incoronata
- cassa n.55, Sculture Medioevali

Testa dell'Imperatrice Teodora consorte di Giustiniano I, con basamento in marmo a parte, secolo V d.Cr.

Testa di S. Protaso, Mosaico a tasselli policromi dal mosaico della Basilica di S. Ambrogio in occasione del restauro 1848, secolo XIII-IX

Frammento di mosaico, dalla cupola del Battistero di Firenze secolo XIII inizio (acquisto 1884) cassa n.56, Sculture Gotiche

n.1012, Frammento decorativo di timpano gotico, secolo XIV, Arte Lombarda

n.815, Secolo ? fine, Arte Lombarda, Testa d'angelo (da Lodi Vecchia) dono di E.Seletti 1893 cassa n.46, Ceramica Etrusca

n.319, secolo VI, Bacino in bucchero a quattro maniglie e cordature marmillare

n.303, Secolo VI, Oinokoè in bucchero orientalizzante a bocca espansa, a decorazione stampigliata

n.296, Secolo VI-V, Oinokoè in bucchero a decorazione plastica sovrapposta, scena di danza e teste di Gorgoni

cassa n.47, Ceramica Greca

n.257, Secolo IV, Anfora a figure rosse del tipo di Canosa

n. 68, Secolo IV, Cantharus epulo a figure rosse con raffigurazioni di divinità funerarie

n.129, Tazza ionica ad occhioni (Kylix)

cassa n.48, Preistoria

Prima età del ferro:

Tomba del guerriero con la biga, da Sesto Calende

1 cista

1 elmo

2 schinieri

cassa n.49, Sculture Romane

1° n. 138, Frammento di base figurata con candelabri dalla Chiesa di S. Vitale in Ravenna (legato Bolognini 1876)

2° n. 103, Genietto, frammento di scultura in marmo del trono di Diana dalla chiesa di S. Vitale in Ravenna (legato Bolognini)

3° n. 1067, II° sec. A. Cr., Arte etrusca, Frontale di urna cineraria in alabastro con l'episodio del riconoscimento di Paride (acquisto 1932).

ALLEGATO 9

1943, maggio 13, Carpegna

ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, f. 1

Verbale di consegna del materiale artistico depositato nel ricovero di Carpegna

Addi 13 maggio 1943, Il Soprintendente alle Gallerie delle Marche in Urbino, prende in consegna dal Soprintendente alle Gallerie di Venezia numero settanta casse: ventitre provenienti dalla Basilica di San Marco di Venezia e quarantasette provenienti dalle RR. Gallerie di Venezia, dalla Ca' d'oro e da altre chiese di Venezia.

Soltanto ventuno di dette casse sono sigillate con i piombi della Procuratoria di San Marco, mentre le altre quarantanove sono prive di piombi o di qualsiasi altro sigello.

Le casse predette, come da allegata dichiarazione ed elenco forniti dalla Soprintendenza alle Gallerie di Venezia, contengono le opere d'arte segnalate nell'elenco medesimo.

Carpegna, 13 maggio 1943
Il Soprintendente alle Gallerie di Urbino
Pasquale Rotondi
Il Soprintendente alle Gallerie di Venezia
Vittorio Moschini

Elenco delle casse:

R.G. 2, Domenico Pellegrini, ritratto del Bartolozzi; Francesco Zuccarelli, paesaggio con la Madonna;

- R.G. 4, Rosalba Carriera, sei ritratti;
R.G. 13, Andrea Meldolla, Deucalione e Pirra; Giudizio di Mida;
R.G. 14, Francesco Guardi, l'Isola di San Giorgio; Michele Marieschi, Veduta fantastica;
R.G. 43, Bartolomeo Vivarini, due sante;
R.G. 55, Tiziano, quattro tavolette con gli emblemi degli Evangelisti;
R.G. 56, A.B.C.D. Giovanni Bellini, sei tavolette dei politici della Carità;
R.G. 100, Giona Francesco Caroto, Madonna che cuce; Francesco Morone, Madonna con il Bambino;
R.G. 115, Bernardino Licinio, ritratto di donna; G.B. Tiepolo, Bozzetto; Tintoretto, Ritratto;
R.G. 116, Benedetto Diana, Madonna seduta col Bambino e Santi; attr. a Tintoretto, ritratto di Marco Grimani;
R.G. 119, Scuola bolognese sec. XV, Arrivo dei Re Magi; maniera del Moretto, ritratto; maniera di Gentile da Fabriano, Madonna col Bambino;
R.G. 151, attr. a Nicolò Semitecolo, Incoronazione delle Vergine; Ignoto veneto del sec. XV, Madonna con il Bambino; arte veneziana del sec. XVI, testa di vecchia; Giovanni Migliara, veduta di un'isola; arte bizantina del sec. XIII, Madonna col Bambino (da Burano);
R.G. 153, n. 31 disegni e libro dei disegni di Sebastiano Ricci;
C.V. 42, San Giovanni in Bragora, Cima da Conegliano, Santi; San Giovanni in Bragora, Alvise Vivarini, Cristo risorto;
C.V. 56, Angelo Raffaello, Guardi, frontale dell'organo;
C.V. 59, Santa Maria del Carmine, Francesco di Giorgio, bassorilievo in bronzo;
C.V. 60, Santa Maria Mater Domini, Tiepolo, stendardo;
C.V. 72, San Francesco della Vigna, Giambellino, Madonna e Santi;
C.V. 77, Santa Maria gloriosa dei Frari, Bartolomeo Vivarini, Trittico;
C.V. 100, San Zaccaria, Antonio Vivarini, n. 6 tavole del polittico laterale;
C.V. 101, San Zaccaria, Antonio Vivarini, n. 5 tavole del polittico centrale;
C.V. 102, San Zaccaria, Antonio Vivarini, n. 2 tavole del polittico laterale;
C.V. 113, San Pietro di Murano, attribuzione a Pier Maria Pennacchi, quattro angeli suonatori;
C.V. 114, San Giobbe, A. Previtali, Sposalizio di Santa Caterina; San Giobbe, Antonio Vivarini, trittico della Sacrestia;
C.V. 118, Santo Stefano, Agostino da Nodi, Madonna con Bambino fra due Santi; Santo Stefano, Agostino da Nodi, San Giovanni e San Girolamo; Palazzo Reale, Bonifazio Pitati, Madonna e Santi;
F. 2, Donatello, Il Battista;
C.D.O. 4, Van Dyck, ritratto di gentiluomo;
C.D.O. 9, Antonio Vivarini, Passione di Cristo;

- C.D.O. 10, Francesco Guardi, due vedute di Venezia; Benvenuto di Giovanni, Ercole al bivio (Desco);
- C.D.O. 12, Luca Signorelli, Flagellazione; Bartolomeo Veneto, Madonna col Bambino;
- C.D.O. 14, Alessandro Vittoria, busto di Giovanni Donà;
- C.D.O. 16, Alessandro Vittoria, busto di Marino Grimani;
- C.D.O. 18, G. Cristoforo Romano, busto di fanciullo; arte romana del sec. I, busto;
- C.D.O. 19, bronzi e targhette;
- C.D.O. 20, Benedetto Diana, La Vergine in trono e Santi; Gian Francesco da Rimini, San Crostoforo; Bugiardini, Venere; Paris Bordone, Venere;
- C.D.O. 21, Tiziano, Venere; Nicolaes Berchem, figure e animali;
- C.D.O. 22, Vittore Carpaccio, L'Annunciazione; idem la Morte di Maria;
- C.D.O. 23, Antonio Moor, ritratto di donna; Scuola tedesca del sec. XVI, Cristo tra le Marie; Hondecoeter, Combattimento di galli; Hondecoeter, Chioccia;
- C.D.O. 24, Bernardino di Licinio, giovane donna; scuola senese del sec. XV, l'Incoronazione della Vergine; Jacopo de Barberi, Congedo di Gesù; Giovanni Steen, l'Alchimista; maniera di Van Dyck, Crocifissione; Ambrogio Benson, la Maddalena che legge; Pordenone, Pietà; Isacco Van Ostade, paesaggio invernale;
- C.D.O. 27, Tullio Lombardo, Coppia di giovani; Pietro Lombardo, Madonna;
- C.D.O. 28, Arazzo fiammingo; Tappeto Kirman in seta (Persia); Tappeto Hispaan (Persia); Tappeto Cuckack (Asia Minore); Tappeto Cuckack (Asia Minore);
- C.D.O. 29, Medagliere, n. 7 pacchi con 471 medaglie; Roccatagliata; due alari;
- C.D.O. 30, Bartolo di Fredi, l'Incoronazione della Vergine; scuola di Giovanni Bellini, Madonna con il Bambino e un devoto; Alvis Vivarini, Madonna col Bambino;
- C.D.O. 31, Arazzo di Cividale, l'Arca di Noè; Arazzo fiammingo, Atalanta e Ippomene;
- P.S.M. 1, Vaso in agata; vaso in calcedonia; Calice in calcedonia; Anfora in onice con ansa ramarro; Vaso in vetro con tre bestie persiane; Anfora in cristallo persiano; Anfora con ramarro; Secchia; Secchio in vetro con scene di caccia in rilievo; Libro; n. 15 medaglioni smaltati più n. 1 in argento dorato, tutti rotondi più 1 rettangolare (totale n. 17 pezzi);
- P.S.M. 2, Vaso emisferico in onice (molto rotto); calice; patena di agata con bordo in argento; Coppa di vetro bacellata a spirale; Anello con pietre disposte a croce (manca una pietra); Ciottola di agata per battesimo; Piatto di cristallo decorato; Calice; Tabernacolo di cristallo di Rocca; Patena;
- P.S.M. 3, Vaso in onice; Cofanetto in argento dorato (reliquiario); Calice in alabastro orientale con pietre; Calice; Coppa bizantina di sardonica; Calice di sardonica; Vaso di calcedonia; Catino;
- P.S.M. 4, quattro copertine di evangelario;
- P.S.M. 5, due candelabri; n. 2 candelabri di argento e cristallo di rocca;
- P.S.M. 6, candelabro;
- P.S.M. 7, candelabro;
- P.S.M. 8, Busto di Giove in alabastro; Cofanetto in argento; 2 piccole navicelle in madreperla; vaso di alabastro; vaso di alabastro orientale; Coppa di cristallo di rocca; Topazio grande di Sassonia e due quarzi affumicati; Pace in argento dorato; Vaso di vetro, Putto in agata; Piattino di cristallo di monte; Navicella in argento dorata contenente una granata (metà); Vasetto in terraglia smaltata; Frammento di cristallo di rocca di forma prismatica; navicella di pietra calcarea; vasetto di cristallo di monte a forma di grappolo; Pace in argento dorato; Vaso di vetro verdognolo;
- P.S.M. 9, Vaso in onice con ansa; piccolo catino in alabastro; Calice in alabastro; Calice in sar-

donica; Calice consistente in una coppa di vetro verde; Patena consistente in un catino di vetro verdognolo; Cassetta in argento dorato con specchietto di cristallo; Croce in pezzi di cristallo di Rocca; Piatto di vetro verdognolo; Piatto di alabastro orientale con smalto nel centro; Piatto di vetro verdognolo liscio; Catenella di serpentino verde detta della stelletta;

P.S.M. 10, Vaso di vetro verdognolo; Piatto di alabastro orientale; Vasetto di alabastro; Piatto orientale di cristallo di monte; Calice di sardonica; Lampada a forma di navicella; Ampolla di agata; Calice di onice; Calice di cristallo di monte; Scatola cilindrica in avorio; Coppa di vetro verdognolo; Vaso di cristallo di monte; Ampolla in onice; Calice consistente in una coppa di diaspro orientale; Coppa di sardonica; Piccola catinella; Vaso di pasta vitrea; Lampada consistente in un catino di vetro; Calice in argento in parte dorato; Lampada in cristallo di rocca; vasetto in cristallo di monte;

P.S.M. 11, Calice; Coltello orientale; Cofanetto in argento dorato; Tavoletta con immagine di un santo; Tavoletta con immagine della Madonna; 2 lamine di argento bizantine; vaso ottagonale legato in argento dorato con n. 25 pezzi di onice; piccolo calice di diaspro orientale; Ciottola da battesimo; Vaso di un solo pezzo di cristallo di monte; Vaso di vetro verdognolo; Reliquiario a forma di tempio bizantino; Vaso di cristallo di monte; Calice gotico con turchesi, granate, topazi; Calice con sottocoppa di metallo dorato; Calice di argento dorato;

P.S.M. 12, Vaso di granito grigio;

P.S.M. 13, Rosa d'oro (n. 13 rose); 2 calici di argento dorato senza patena; Urna di alabastro con coperchietto; Piatto di pietra tenera; due candelabri di argento e n. 16 bracciali dei quali n. 8 si riferiscono ai due candelabri che si trovano nella cassa n. 14; Croce pettorale vescovile con zaffiri e brillanti; Anello con zaffiri e brillanti;

P.S.M. 14, n. 2 candelieri di argento; Coperta di evangelario; Piastra di alabastro;

P.S.M. 15, Spadone; Pastorale; Croce d'altare; Croce astile senza asta;

P.S.M. 16, Paliotto di argento dorato;

P.S.M. 17, Frontale di altare di argento dorato;

P.S.M. 18, Ciborio;

P.S.M. 19, Sedia in marmo;

P.S.M. 20, Madonna in marmo greco;

P.S.M. 21, Angelo in marmo greco;

P.S.M. 22, pala (parte superiore);

P.S.M. 23, pala (parte inferiore);

(totale 6 pagine)

ALLEGATO 10

1943, giugno 15, Carpegna

ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1

Opere d'arte inviate da Roma al Palazzo di Carpegna

Dalla Regia Galleria Borghese in Roma

cassa n. 1 bis, Veronese, La predica del Battista

cassa n. 3, Lotto, Sacra Conversazione; Lotto, ritratto;

cassa n. 15, Piero di Cosimo, Adorazione del Bambino (tavola); Lorenzo di Credi, Madonna (tondo);

cassa n. 17, Bernini, due ritratti e ritratto di giovane;
 cassa n. 19, Bellini, Madonna con il Bambino; Antonello da Messina, ritratto di uomo; Carpaccio, ritratto, Raffaello, ritratto di uomo; Pinturicchio, Crocifisso;
 cassa n. 20, Veronese, la predica di Sant'Antonio;
 cassa n. 21, Savoldo, Tobia e l'angelo;
 cassa n. 1, Tiziano, Amor sacro e profano;
 cassa n. 2, Tiziano, venire che benda Amore; Tiziano Cristo alla colonna; Tiziano, San Domenico;
 cassa n. 8, Cranach, Venere e Amore; Raffaello, ?; Raffaello, ritratto di donna; Bassano, Adorazione dei Magi; Del Sarto, Madonna;
 cassa n. 13, Caravaggio, David; Pietro da Cortona, ritratto di uomo;
 cassa n. 16, Francia, Madonna; Francia, Santo Stefano, Terbrugghen, Concerto.

Dalla Regia Galleria Corsini in Roma:

cassa n. 3, Angelico, Giudizio Universale (trittico)
 cassa n. 4, Holbein, ritratto di Arrigo VIII;
 cassa n. 5, Greco, Natività e Ascensione; Battesimo di Cristo e apparizione della Trinità;
 cassa n. 6, Caravaggio, Narciso; Gaulli, ritratto;
 cassa n. 7, Murillo, Madonna; Tintoretto, Adultera;
 cassa n. 8, Bartolomeo Veneto, ritratto; Tiepolo, Fauno e Satiro;
 cassa n. 9, Andrea di Bartolo, predella di Tuscania (7 tavole);
 cassa n. 10, Metsys, ritratto di Erasmo da Rotterdam; Van Cleve, ritratto dell'arcivescovo di Trento Bernardino Clesio; De Keiser, ritratto di una vecchia; Gaulli, ritratto di Clemente IX;
 cassa n. 13, Giovanni zu Schwaz, ritratto di uomo; Sustermans, ritratto di bambina; Van Hoogh, Sentinella; Ferraboschi, ritratto di donna;
 cassa n. 14, Francia, San Giorgio; Magnasco, San Bruno; Guercino, bozzetto per la Santa Petronilla.;

Dalla chiesa di San Luigi dei Francesi in Roma

cassa n. 1, Caravaggio, San Matteo e l'angelo;

Dalla chiesa di Santa Maria del Popolo in Roma

cassa n. 1, Caravaggio, la Crocifissione di San Pietro; Caravaggio, la Conversione di Saul;

Dall'Ambasciata di Londra (collezione Gualino)

cassa n. 1, Cosmè Tura, Madonna con il Bambino; Antonello da Messina, L'uomo del libro; arte napoletana, Adorazione dei Magi; Rubens, il guado; Cariani, ritratto di uomo;

cassa n. 4, Tiziano, Leda;

cassa n. 6, Tintoretto, ritratto di Sebastiano Veniero; Bronzino, ritratto di una dei Medici; Tiziano, Vecchio senatore veneziano; Pesellino, Madonna con il Bambino; Spinello, Angeli;

cassa n. 7, Niccolò Alunno, Incontro di Sant'Anna e San Gioacchino;

Dal Museo Etrusco di Tarquinia

cassa 20 bis, Filippo Lippi, Madonna con il Bambino.

Visto il Soprintendente Aldo De Rinaldis

ALLEGATO 11

1943, luglio 8, Pesaro

ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1

Verbale di consegna dei cimeli e dei manoscritti rossiniani del R. Conservatorio di musica di Pesaro, trasportati nel ricovero di Carpegna.

Addì 8 luglio 1943, il sottoscritto R. Soprintendente alle Gallerie delle Marche prende in consegna dall'incaricato del R. Conservatorio di Musica di Pesaro, Ispettore prof. Enrico Moglie, numero due casse e un baule, debitamente sigellati coi piombi del Comune di Pesaro e forniti di cartellini sigellati con timbri in ceralacca del R. Conservatorio, indicanti il contenuto (spinetta di Gioacchino Rossini; quadri raffiguranti Gioacchino Rossini sul letto di morte del Dorè; manoscritti e cimeli rossiniani).

Detto baule e dette casse sono state, a cura del Conservatorio e in presenza dei sottoscritti, depositate nel ricovero d'opere d'arte del Palazzo dei Principi di Carpegna.

Il R. Soprintendente alle Gallerie Pasquale Rotondi

ALLEGATO 12

1943, novembre 5, Urbino

ACS, fondo Rotondi, scatola 14

Addì 5 novembre 1943, in Urbino, nella residenza arcivescovile; presenti i sottoscritti:

S. E. Mons. Antonio Tani, arcivescovo di Urbino;

il prof. G. Battista Piccoli, rappresentante di S. E. il Patriarca di Venezia e della Procuratoria di San Marco;

il rev.mo Mons Ugo Aiuti, capo del Capitolo della Metropolitana di Urbino;

il Soprintendente alle Gallerie delle Marche, nella persona di dott. prof. Pasquale Rotondi;

vista la lettera n. 1154 del 22-X-1943, con la quale il Soprintendente alle Gallerie di Venezia ha pregato il Soprintendente alle Gallerie delle Marche di consegnare a S. E. l'arcivescovo di Urbino le opere d'arte della Basilica di San Marco e delle altre chiese di Venezia provenienti dal ricovero di Carpegna;

preso nota si quanto asserito nella citata lettera e che cioè tale consegna a S. E. l'arcivescovo di Urbino viene effettuata in seguito a precisa richiesta dell'Em.o Patriarca di Venezia e debba ritenersi quale definitiva restituzione delle opere stesse da parte delle Soprintendenze di Venezia e Urbino, a scarico d'ogni responsabilità di quest'ultime; vista altresì la lettera inviata da S. Em. il Patriarca di Venezia a S. E. il vescovo di Urbino;

si è addivenuti alla consegna a S. E. l'arcivescovo di Urbino accettante, da parte della Soprintendenza alle Gallerie delle Marche del seguente materiale:

1. – numero ventitre casse contenenti opere d'arte delle Basilica di San Marco, contrassegnate coi nn. da 1 a 23 e sigellate coi piombi recanti la sigla di San Marco;

2. – numero nove casse contenenti opere di varie chiese di Venezia, contrassegnate coi i numeri seguenti: 2 (Frari) – 9 – 19 – 42 – 56 – 59 – 100 – 101 – 102 e recanti i cartellini con l'indicazione del contenuto e delle chiese di appartenenza.

Tutte le 23 casse della Basilica di San Marco sono state collocate e murate entro un braccio delle cripta della Metropolitana di Urbino. Le nove casse delle chiese di Venezia saranno invece poste e murate entro la prima cappella della cripta medesima.

Del presente verbale di consegna sono stati redatti quattro esemplari originali, il primo per S. Em. il Patriarca di Venezia, il secondo per S.E. l'arcivescovo di Urbino, il terzo per la Soprintendenza alle Gallerie di Venezia ed il quarto per la Soprintendenza alle Gallerie di Urbino.

Letto, accettato e sottoscritto

Antonio Tani

GBattista Piccoli

Ugo Aiuti

Pasquale Rotondi

ALLEGATO 13

1943, dicembre 11, Urbino

ACS, fondo Rotondi, scatola 14

Addi 11 dicembre 1943 il prof. Guglielmo Pacchioni e il prof. Giorgio Nicodemi l'uno per la Soprintendenza alle Gallerie di Milano e l'altro per il Comune di Milano, hanno provveduto a ritirare dal ricovero di Carpegna tutte le opere lombarde ivi rimaste a tutt'oggi, per trasportarle – per motivi di maggior sicurezza – nel ricovero di Sondalo.

Dell'avvenuta consegna è stato redatto apposito verbale conservato agli atti.

Il Soprintendente Pasquale Rotondi

Riconsegna al Comune di Milano delle opere del Castello Sforzesco;

Riconsegna al Soprintendente alle Gallerie di Milano delle opere della Pinacoteca di Brera, del Museo Poldi Pezzoli, dell'Accademia Carrara e del Duomo di Treviglio.

Conferma di consegna di alcune opere di Brera.

[Verbali due; fogli tre]

Addi 11 dicembre 1943 – XXII Urbino, il sottoscritto Soprintendente alle Gallerie di Milano dichiara di prendere atto del trasporto, precedentemente convenuto, dal ricovero di Carpegna al Palazzo ducale di Urbino delle seguenti casse contenenti opere della Pinacoteca di Brera:

1. cassa n. 34, Piero della Francesca, Madonna con Bambino e Santi;
2. cassa n. 2, Carpaccio, Presentazione di Maria; idem, Sposalizio di Maria;
3. cassa n. 8, Bramante, Gesù alla colonna; B. Luini, Madonna; Stefano da Zevio, Adorazione; Rembrandt, ritratto; Paris Bordone, Gli Amanti veneziani; scuola veronese, Cristo sul sarcofago;
4. cassa n. 5, Correggio, Natività; Correggio, Adorazione; P. Veronese, Gesù nell'orto;
5. cassa n. 11, Carlo Crivelli, (parte centrale del trittico) Madonna col Bambino;
6. cassa n.10, Carlo Crivelli, (parte laterale del trittico) San Pietro e San Domenico;
7. cassa n. 9, Carlo Crivelli, (parte laterale del trittico) San Venanzio e San Pietro martire;
8. cassa n. 1, Raffaello, Sposalizio; Caravaggio, La cena di Emmaus.

Tutte le suddette opere rimangono pertanto in consegna del sottoscritto Soprintendente alle Gallerie di Urbino.

Il Soprintendente alle Gallerie di Milano

Guglielmo Pacchioni

Il Soprintendente alle Gallerie di Urbino

Pasquale Rotondi

1943, dicembre 11, Carpegna

Elenco delle casse allegato al verbale dell'11 dicembre 1943-XII riguardante la riconsegna delle

opere d'arte alla Soprintendenza alle Gallerie ed al Comune di Milano da parte del Soprintendente alle Gallerie di Urbino.

1. – Casse del Comune di Milano:

11 – 22 – 23 – 24 – 30 – 38 – 40 – 41 – 42 – 43 – 44 – 45 – 46 – 48 – 49 – 35 – 15 – 51 – 53 – 55 – 56 – 57 – 59 – 61 – 62 – 63 – 66 – 60 – 67 – 37 – 47 – 68 – 69 – 58 – 70 – 71 – 72 – 73 – 74 – 75 – 76 – 78 – 79 – 80 – 91 – 92 – 96 – 98 – 111 – 113 – 114 – 116 – 117 – 118 – 112 – 120 – 121 – 122 – 123 – 125 – 127 – 128 – 131 – 132 – 133 – 134 – 139 – 140 – 141 – 142 – 144 – 145 – 149 – 150 – 146 – 148 – 151 – 152 – 153 – 154 – 155 – 135 – 633 – 639 – 640 – 641 – 147.

2. – Casse della Pinacoteca di Brera:

95 – 55 – 87 – 53 – 67 – 72 – 106.

3. – Rulli della Pinacoteca di Brera:

1 – 2 – 3.

4. Rulli del Museo Poldi Pezzoli:

6 – 11.

5. Casse dell'Accademia Carrara:

4.

6. – Casse di Treviglio:

1 – 2 – 3 – 4 – 5.

7. Casse del Museo civico Castello Sforzesco:

233.

I riceventi:

Guglielmo Pacchioni

Giorgio Nicoletti

Il consegnatario:

Pasquale Rotondi

[allegato: addì 11 dicembre 1943 – XXII in Carpegna, i sottoscritti dichiarano di avere ritirato dal ricovero costituito dalla Soprintendenza alle Gallerie di Urbino nel Palazzo dei Principi di Carpegna le opere d'arte che la Soprintendenza alle Gallerie di Milano vi aveva depositato e cioè tutte le opere contenute nelle casse contrassegnate coi numeri di cui all'elenco.

Le casse sono state riconosciute integre: una cassa fu aperta e le opere in essa contenute risultarono in perfetto stato di conservazione.

I sottoscritti credono di rilevare, perché sa noto a chi di dovere, che i ricoveri di Carpegna rispondevano alle più rigorose norme di sicurezza e di ambiente; che i servizi di custodia stabiliti, con turni di guardia, apparecchi di segnalazione e di avviso funzionavano in modo egregio, e che il personale addetto fu in ogni occasione degno di elogio.

G. Pacchioni
Giorgio Nicodemi

ALLEGATO 14

1943, dicembre 21, Urbino

ACS, fondo Rotondi, scatola 14

Verbale di consegna delle opere d'arte ricoverate a Carpegna ed a Sassocorvaro, da trasportare nella Città del Vaticano in seguito ad ordini ministeriali [verbali 1; fogli sette, pagine numerate e firmate Emilio Lavagnino; Alberto Nicoletti]

Addì 21 dicembre in Urbino, i sottoscritti dott. prof. Emilio; dott. Alberto Nicoletti; di ciò incaricati dal Ministero dell'Educazione Nazionale con lettera allegata in copia al presente verbale, dichiarano di aver ritirato dai ricoveri di opere d'arte di Carpegna e Sassocorvaro e di aver preso in consegna dal dott. Pasquale Rotondi, Soprintendente alle Gallerie di Urbino, per porle al sicuro nella Città del Vaticano, le seguenti casse contenenti le opere qui sotto elencate:

I. Opere dalle Gallerie di Venezia:

1. cassa n. 3, Giovanni Bellini, Madonna col Bambino dormiente;
2. cassa n. 5, Pietro Longhi, Sei interni (oggetti vari);
3. cassa n. 6, Lorenzo Veneziano, due frammenti di ancona con i Santi Pietro e Paolo;
4. cassa n. 7, P. Veronese, cinque dipinti già nella Villa di Strà;
5. cassa n. 15, Giovanni Bellini, Giovannelli; Piero della Francesca, San Girolamo; Memling, ritratto;
6. cassa n. 16, Lorenzo Lotto, ritratto;
7. cassa n. 19, Tiziano, Il Battista;
8. cassa n. 20, Gentile Bellini, San Lorenzo Giustiniani;
9. cassa n. 23, Tintoretto, La creazione degli animali;
10. cassa n. 24, Alvise Vivarini, Madonna e Santi;
11. cassa n. 25, Palma il Vecchio, Sacra Conversazione;
12. cassa n. 27, Bonifazio Pitati, La strage degli Innocenti;
13. cassa n. 32, Jacopo Bassano, ritratto; Canaletto; Rio dei Mendicanti;
14. cassa n. 33, Mantegna, San Giorgio;
15. cassa n. 34, Cosmè Tura, Madonna con il Bambino;
16. cassa n. 35, Tiziano, ritratto di Jacopo Soranzo;
17. cassa n. 36, Jacopo Bassano, San Girolamo;
18. cassa n. 37, Lorenzo Veneziano, Santa Caterina; attr. a Giorgione, Vecchia;
19. cassa n. 38, Giovanni Bellini, Madonna dai cherubini rossi; altra Madonna;
20. cassa n. 40, G. B. Piazzetta, Crocifisso; G. Schiavone, Crocifissione;
21. cassa n. 42, Jacopo Bellini, Madonna col Bambino; altra Madonna;
22. cassa n. 44, B. Boccaccino, Sposalizio di Santa Caterina; attr. a Giorgione, Madonna col Bambino e Santa Caterina;
23. cassa n. 45, Giovanni Bellini, Allegorie;
24. cassa n. 46, Tintoretto, tre ritratti;
25. cassa n. 49, Bartolomeo Vivarini, Polittico della Madonna;
26. cassa n. 50, Giovanni Bellini, La Pietà; ritratto di B. Morosini;
27. cassa n. 51, Bartolomeo Vivarini, Polittico di Sant'Ambrogio;

28. cassa n. 52, Giorgione, La Tempesta;
29. cassa n. 53, Ignoto veneziano sec. XIV, Ancona con fondo d'oro; Nicolò di maestro Pietro, La Vergine seduta col Bimbo;
30. cassa n. 54, Giovanni Bellini, Madonna degli Alberetti; altra Madonna;
31. cassa n. 58, Giovanni Bellini, Madonna e Santi; Madonna e Santi;
32. cassa n. 60, attr. a Giovanni Bellini, Portelle d'organo dei miracoli;
33. cassa n. 61, Carlo Crivelli, due tavole con Santi;
34. cassa n. 62, maestro riminese, La Passione; Giovanni Bellini, frammento;
35. rullo n. 65, Tintoretto, due miracoli di San Marco;
36. rullo n. 66, Gentile Bellini, La processione;
37. rullo n. 67, Paris Bordone, La consegna dell'anello al doge;
38. rullo n. 68, Tintoretto, Il miracolo dello schiavo;
39. rullo n. 76, Tintoretto, Il calvario;
40. rullo n. 77, Carpaccio, Storie di Sant'Orsola;
41. rullo n. 78, Carpaccio, Storie di Sant'Orsola;
42. rullo n. 79, Carpaccio, Storie di Sant'Orsola;
43. rullo n. 80, Carpaccio, Storie di Sant'Orsola;
44. rullo n. 91, Carpaccio, Sant'Orsola in gloria; Miracolo della reliquia;
45. rullo n. 92, Tiziano, La Presentazione;
46. rullo n. 93, Gentile Bellini, Miracolo della Croce; Mansueti, idem;
47. rullo n. 94, Paolo Veronese, L'Annunciazione; La Crocifissione;
48. rullo n. 95, Tiziano, Deposizione;
49. rullo n. 113, Gentile Bellini, Miracolo della Santa Croce; Mansueti, idem;
50. cassa n. 125, Jacobello Alberegno, Il Crocifisso; disegni delle Gallerie;

II. – Opere della Ca' d'Oro

51. cassa n. 2, Tintoretto, Nicolò Priuli;
52. cassa n. 3, Giovanni Bellini, Madonna;
53. cassa n. 6, Filippino Lippi, Natività;
54. cassa n. 7, maestro Paolo, Madonna col Bambino;
55. cassa n. 8, Lorenzo Veneziano, Altarino;
56. cassa n. 11, Giambono, Madonna; Boccati, Crocifissione;
57. cassa n. 13, Vittoria, busto di Francesco Duodo;
58. cassa n. 15, Vittoria, busto di Domenico Duodo;
59. cassa n. 17, Vittoria, parroco di San Geminiano;

III. – Opere del Museo Orientale

60. cassa n. 1, arte Kmer, Bodhisattva; Vaso cinese in bronzo;
61. cassa n. 9, due vasi cinesi a fondo nero;

IV. – Opere dalle Gallerie di Venezia (già a Carpegna)

62. cassa n. 2, Domenico Pellegrini, ritratto del Bartolozzi; Francesco Zuccarelli, paesaggio con la Madonna;

63. cassa n. 4, Rosalba Carriera, sei ritratti;
64. cassa n. 13, Andrea Meldolla, Deucalione e Pirra; Giudizio di Mida;
65. cassa n. 43, Bartolomeo Vivarini, due sante;
66. cassa n. 56, A.B.C.D. Giovanni Bellini, sei tavolette dei politici della Carità;
67. cassa n. 100, Giona Francesco Caroto, Madonna che cuce; Francesco Morone, Madonna con il Bambino;
68. cassa n. 115, Bernardino Licinio, ritratto di donna; G.B. Tiepolo, Bozzetto; Tintoretto, Ritratto;
69. cassa n. 116, Benedetto Diana, Madonna seduta col Bambino e Santi; attr. a Tintoretto, ritratto di Marco Grimani;
70. cassa n. 119, Scuola bolognese sec. XV, Arrivo dei Re Magi; maniera del Moretto, ritratto; maniera di Gentile da Fabriano, Madonna col Bambino;
71. cassa n. 151, attr. a Nicolò Semitecolo, Incoronazione delle Vergine; Ignoto veneto del sec. XV, Madonna con il Bambino; arte veneziana del sec. XVI, testa di vecchia; Giovanni Migliara, veduta di un'isola; arte bizantina del sec. XIII, Madonna col Bambino (da Burano);
72. cassa n. 153, n. 31 disegni e libro dei disegni di Sebastiano Ricci.

V.- Opere della Ca' d'Oro (già a Carpegna):

73. cassa n. 4, Van Dyck, ritratto di gentiluomo;
74. cassa n. 9, Antonio Vivarini, Passione di Cristo;
75. cassa n. 10, Francesco Guardi, due vedute di Venezia; Benvenuto di Giovanni, Ercole al bivio (Descò);
76. cassa n. 12, Luca Signorelli, Flagellazione; Bartolomeo Veneto, Madonna col Bambino;
77. cassa n. 14, Alessandro Vittoria, busto di Giovanni Donà;
78. cassa n. 16, Alessandro Vittoria, busto di Marino Grimani;
79. cassa n. 18, G. Cristoforo Romano, busto di fanciullo; arte romana del sec. I, busto;
80. cassa n. 19, bronzi e targhette;
81. cassa n. 20, Benedetto Diana, La Vergine in trono e Santi; Gian Francesco da Rimini, San Cristoforo; Bugiardini, Venere; Paris Bordone, Venere;
82. cassa n. 21, Tiziano, Venere; Nicolaes Berchem, figure e animali;
83. cassa n. 22, Vittore Carpaccio, L'Annunciazione; idem la Morte di Maria;
84. cassa n. 24, Bernardino di Licinio, giovane donna; scuola senese del sec. XV, l'Incoronazione della Vergine; Jacopo de Barberi, Congedo di Gesù; Giovanni Steen, l'Alchimista; maniera di Van Dyck, Crocifissione; Ambrogio Benson, la Maddalena che legge; Pordenone, Pietà; Isacco Van Ostade, paesaggio invernale;
85. cassa n. 27, Tullio Lombardo, Coppia di giovani; Pietro Lombardo, Madonna;
86. cassa n. 28, Arazzo fiammingo; Tappeto Kirman in seta (Persia); Tappeto Hispaan (Persia); Tappeto Cuckack (Asia Minore); Tappeto Cuckack (Asia Minore);
87. cassa n. 30, Bartolo di Fredi, l'Incoronazione della Vergine; scuola di Giovanni Bellini, Madonna con il Bambino e un devoto; Alvise Vivarini, Madonna col Bambino;
88. cassa n. 31, Arazzo di Cividale, l'Arca di Noè; Arazzo fiammingo, Atalanta e Ippomene;

VI.- Opere d'arte delle Gallerie di Milano:

89. cassa n. 5, Correggio, Natività; Correggio, Adorazione; P. Veronese, Gesù nell'orto;
90. cassa n. 8, Bramante, Gesù alla colonna; B. Luini, Madonna; Stefano da Zevio, Adorazione; Rembrandt, ritratto; Paris Bordone, Gli Amanti veneziani; scuola veronese, Cristo sul sarcofago;
91. cassa n. 34, Piero della Francesca, Madonna con Bambino e Santi (1,70x2,48);

VII.- Opere d'arte dalla Galleria Borghese di Roma

92. cassa n. 1 bis, Veronese, La predica del Battista
93. cassa n. 3, Lotto, Sacra Conversazione; Lotto, ritratto;
94. cassa n. 15, Piero di Cosimo, Adorazione del Bambino (tavola); Lorenzo di Credi, Madonna (tondo);
95. cassa n. 17, Bernini, due ritratti e ritratto di giovane;
96. cassa n. 19, Bellini, Madonna con il Bambino; Antonello da Messina, ritratto di uomo; Carpaccio, ritratto, Raffaello, ritratto di uomo; Pinturicchio, Crocifisso;
97. cassa n. 20, Veronese, la predica di Sant'Antonio;
98. cassa n. 21, Savoldo, Tobia e l'angelo;
99. cassa n. 1, Tiziano, Amor sacro e profano;
100. cassa n. 2, Tiziano, Venere che benda Amore; Tiziano Cristo alla colonna; Tiziano, San Domenico;
101. cassa n. 8, Cranach, Venere e Amore; Raffaello, ?; Raffaello, ritratto di donna; Bassano, Adorazione dei Magi; Del Sarto, Madonna;
102. cassa n. 13, Caravaggio, David; Pietro da Cortona, ritratto di uomo;
103. cassa n. 16, Francia, Madonna; Francia, Santo Stefano, Terbrugghen, Concerto.

VIII. – Dalla Regia Galleria Corsini in Roma

104. cassa n. 3, Angelico, Giudizio Universale (trittico)
105. cassa n. 4, Holbein, ritratto di Arrigo VIII;
106. cassa n. 5, Greco, Natività e Ascensione; Battesimo di Cristo e apparizione della Trinità;
107. cassa n. 6, Caravaggio, Narciso; Gaulli, ritratto;
108. cassa n. 7, Murillo, Madonna; Tintoretto, Adultera;
109. cassa n. 8, Bartolomeo Veneto, ritratto; Tiepolo, Fauno e Satiro;
110. cassa n. 9, Andrea di Bartolo, predella di Tuscania (7 tavole);
111. cassa n. 10, Metsys, ritratto di Erasmo da Rotterdam; Van Cleve, ritratto dell'arcivescovo di Trento Bernardino Clesio; De Keiser, ritratto di una vecchia; Gaulli, ritratto di Clemente IX;
112. cassa n. 13, Giovanni zu Schwaz, ritratto di uomo; Sustermans, ritratto di bambina; Van Hoogh, Sentinella; Ferraboschi, ritratto di donna;
113. cassa n. 14, Francia, San Giorgio; Magnasco, San Bruno; Guercino, bozzetto per la Santa Petronilla.

IX. – Dalla chiesa di San Luigi dei Francesi in Roma

114. cassa n. 1, San Matteo e l'angelo.

X. – Dalla chiesa di Santa Maria del Popolo

115.cassa n. 1, La Crocifissione di San Pietro; idem, La Conversione di Saul.

XI.- Dall'ambasciata di Londra (collezione Gualino)

116.cassa n.1, Cosmè Tura, Madonna con il Bambino; Antonello da Messina, L'uomo del libro; arte napoletana, Adorazione dei Magi; Rubens, il guado; Cariani, ritratto di uomo;

117.cassa n. 4, Tiziano, Leda;

118.cassa n. 6, Tintoretto, ritratto di Sebastiano Veniero; Bronzino, ritratto di una dei Medici; Tiziano, Vecchio senatore veneziano; Pesellino, Madonna con il Bambino; Spinello, Angeli;

119.cassa n. 7, Niccolò Alunno, Incontro di Sant'Anna e San Gioacchino.

XII. – Dal Museo Etrusco di Tarquinia

120.cassa n, 20 bis, Filippo Lippi, Madonna con il Bambino.

ALLEGATO 15

1943, 29 dicembre, Urbino

ACS, fondo Rotondi, scatola 14

Addi 29 dicembre 1943, in Urbino, nella residenza arcivescovile; presenti i sottoscritti:

S. Em. Mons. Antonio Tani, arcivescovo di Urbino;

il rev. Mons. Ugo Aiuti, capo del Capitolo della Metropolitana di Urbino;

il Soprintendente alle Gallerie delle Marche in persona del dott. prof. Pasquale Rotondi;

vista la lettera n. 1186 dell'11-XI-1943, con la quale il Soprintendente alle Gallerie di Venezia dispone che tutte le opere delle chiese di Venezia ricoverate a Carpegna siano riunite al gruppo di cui fu effettuata la restituzione e la consegna a S. E. Mons. arcivescovo di Urbino, come da verbale del 5 novembre 1943;

si è addivenuti alla consegna nei medesimi termini e modalità fissati nel predetto verbale a S. E. Mons. Antonio Tani arcivescovo di Urbino accettante, da parte della Soprintendenza alle Gallerie delle Marche del seguente materiale:

numero sette casse contenenti opere di varie chiese di Venezia, contrassegnate coi numeri 113 – 72 – 118 – 77 – 17 – 114 – 60 e recanti i cartellini con l'indicazione del contenuto e delle chiese di appartenenza.

Tutte le suddette sette casse sono state collocate e murate entro la prima cappella della cripta del Duomo di Urbino, unitamente alle nove casse che vi erano già state rinchiusa a seguito del verbale del 5 novembre scorso. Giova pertanto confermare che nella cappella in parola sono attualmente rinchiusa complessivamente sedici casse contenenti opere d'arte delle chiese di Venezia.

Del presente verbale di consegna sono stati redatti quattro esemplari originali, il primo per S. Em. il Patriarca di Venezia, il secondo per S. E. l'arcivescovo di Urbino, il terzo per la Soprintendenza alle Gallerie di Venezia e i quarto per la Soprintendenza alle Gallerie di Urbino.

Letto, accettato e sottoscritto

Antonio Tani
Ugo Aiuti
Pasquale Rotondi

ALLEGATO 16

1944, gennaio 16, Urbino
ACS, fondo Rotondi, scatola 14

Secondo verbale di consegna opere d'arte ricoverate a Sassocorvaro, da trasportare nella città del Vaticano in seguito ad ordini ministeriali. Inoltre a Roma delle opere delle Gallerie di Venezia, della Ca' d'Oro, del Museo Orientale, dei Musei e delle chiese delle Marche [verbali uno; fogli tre; pagine numerate e firmate Emilio Lavagnino; Alberto Nicoletti].

Addì 16 gennaio in Urbino, i sottoscritti dott. prof. Emilio Lavagnino; dott. Alberto Nicoletti;

facendo seguito al precedente verbale di consegna del 21 dicembre 1943, dichiarano di aver ricevuto dal dott. Pasquale Rotondi, Soprintendente alle Gallerie di Urbino, per porle al sicuro nella Città del Vaticano, le seguenti casse prelevate da loro medesimi dal ricovero di Sassocorvaro, casse che contengono le opere d'arte qui sotto elencate:

I.- Opere d'arte dalle Gallerie di Venezia:

1. cassa n. 9, Giambono, Ancona in cinque scomparti;
2. cassa n. 18, Tintoretto, San Girolamo e Sant'Andrea; San Giorgio e San Luigi;
3. cassa n. 22, Tintoretto, Caino e Abele; Adamo e Eva;
4. cassa n. 39, G.B. Piazzetta, L'indovina;
5. cassa n. 59, Tiepolo, Bozzetto degli Scalzi;
6. cassa n. 104, Tintoretto, Martirio di Santa Caterina; idem, due ritratti di procuratori; idem, due ritratti di procuratori;
7. rullo n. 123, G. B. Tiepolo, Il serpente di bronzo;
8. cassa n. 14, Francesco Guardi, l'Isola di San Giorgio; Michele Marieschi, Veduta fantastica;
9. cassa n. 55, Tiziano, quattro tavolette con gli emblemi degli Evangelisti;

II. – Opere d'arte della Ca' d'Oro:

10. cassa n. 1, Mantegna, San Sebastiano;
11. cassa n. 23, Antonio Moor, ritratto di donna; Scuola tedesca del sec. XVI, Cristo tra le Marie; Hondecoeter, Combattimento di galli; Hondecoeter, Chioccia;
12. cassa n. 29, Medagliere, n. 7 pacchi con 471 medaglie; Roccatagliata; due alari;

III. – Opere del Museo Orientale:

13. cassa n. 3, sette dipinti di Mori Sosen.

III. Opere d'arte di Milano:

14. cassa n. 1, Raffaello, Sposalizio; Caravaggio, La cena di Emmau;
15. cassa n. 2, Carpaccio, Presentazione di Maria; idem, Sposalizio di Maria;

16. cassa n. 9, Carlo Crivelli, (parte laterale del trittico) San Venanzio e San Pietro martire;
17. cassa n.10, Carlo Crivelli, (parte laterale del trittico) San Pietro e San Domenico;
18. cassa n. 11, Carlo Crivelli, (parte centrale del trittico) Madonna col Bambino.

IV. Opere d'arte delle Marche (accanto al numero della cassa è segnato l'istituto di appartenenza):

19. cassa n.7 (Ancona: Museo), Tiziano, Madonna e Santi; C. Crivelli, Madonna con il Bambino;
20. cassa n.8, (Ancona: San Domenico), Tiziano, Crocifissione;
21. cassa n. 5 (Ancona: Santa Maria della Piazza), Lotto, Madonna e Santi;
22. cassa n. 5 (Fabriano: Museo), Rinaldetto Rainucci, Crocifissioni;
23. cassa n. 6 (Fabriano: Museo), Allegretto Nuzi, Santissimi Antonio abate e Battista;
24. cassa n. 7 (Fabriano: Museo), Allegretto Nuzi, San Giovanni Battista e San Venanzo;
25. cassa n.1 (Jesi: Museo), Lotto: tavola con scena della vita di Santa Lucia; idem predella di detta in tre tavolette; idem, due tavole con la Vergine e Angelo Annunziante;
26. cassa n. x (Osimo: Duomo), Pietro da Montepulciano, polittico; lamina argentea di San Leopardo;
27. cassa n. 2 (Ascoli: Museo), piviale del papa Nicolò IV (sec. XIII);
28. cassa n. 2 (Ascoli: cattedrale), C. Crivelli, cimasa di polittico;
29. cassa n. 3 (Ascoli: cattedrale), C. Crivelli, idem parte centrale;
30. cassa n. 4 (Ascoli: cattedrale), C. Crivelli, idem base;
31. cassa n. x (Fermo: Duomo), casula di San Tommaso di Canterbury;
32. cassa n. x (Fermo: San Filippo), Rubens, Adorazione dei pastori;
33. cassa n. 2 (Fano: Santa Maria Nuova), Perugino, lunetta con la Pietà;
34. cassa n. 3 (Fano: Santa Maria Nuova), Perugino, Madonna e Santi;
35. cassa n. 4 (Fano: Santa Maria Nuova), Perugino, predella in cinque scomparti della predella;
36. cassa n. 6 (Pesaro: Museo), Giovanni Bellini, tavola centrale di pala;
37. cassa n. 7 (Pesaro: Museo), Giovanni Bellini, pilastro laterale di detta;
38. cassa n. 8 (Pesaro: Museo), Giovanni Bellini, pilastro laterale di detta;
39. cassa n. 9 (Pesaro: Museo), Giovanni Bellini, predella della predetta; predella riminese con vita di Cristo; predella veneziana sec. XV con storie della Vergine;
40. cassa n. 1 (Urbino: Galleria Nazionale), Piero della Francesca, Flagellazione e Madonna detta di Senigallia;
41. cassa n. 2 (Urbino: Galleria Nazionale), attr. a Piero della Francesca, Prospettiva;
42. cassa n. 3 (Urbino: Galleria Nazionale), Paolo Uccello, predella della Profanazione dell'ostia;
43. cassa n. 5 (Urbino: Galleria Nazionale), Tiziano, Ultima cena; Tiziano, La Resurrezione; Signorelli, La Pentecoste, Signorelli, La Crocifissione; Melozzo, Redentore; artista riminese sec. XV, Crocifisso; Arte bizantina, vessillo navale;
44. cassa n. 6 (Urbino: Galleria Nazionale), attr. Berruguete, Il duca Federico e il piccolo Guidobaldo.

Nell'assumere in consegna le opere sopraindicate, i sottoscritti dichiarano di averne riscontrata la perfetta conservazione degli imballaggi e la completa integrità.

Emilio Lavagnino
Alberto Nicoletti

Il dott.prof. Emilio Lavagnino e il dott. Nicoletti, nell'assumere in consegna le opere suddette, tengono a dichiarare di aver riscontrato la perfetta efficienza e l'esemplare organizzazione dei ricoveri nei quali per lungo tempo sono state ospitate dette opere.

Essi tengono inoltre a dichiarare che la casse in cui le opere sono custodite sono state riscontrate in perfetta condizione di integrità.

Emilio Lavagnino
Alberto Nicoletti

ALLEGATO 17

1944, gennaio 16, Urbino
ACS, fondo Rotondi, scatola 14

Addì 16 gennaio 1944, in Urbino, nella residenza arcivescovile, presenti i sottoscritti:

S.E. Mons. Antonio Tani, arcivescovo di Urbino,

il prof. Emilio Lavagnino e il dott. Alberto Nicoletti, rappresentanti del Ministero dell'Educazione Nazionale, a ciò delegati,

il rev. Mons. Ugo Aiuti, capo del Capitolo della Metropolitana di Urbino;

il Soprintendente alle Gallerie delle Marche, in persona del prof. Pasquale Rotondi;

vista la lettera con la quale l'Em.o Patriarca di Venezia ha autorizzato S. E. l'arcivescovo di Urbino a consegnare per l'inoltro nella città del Vaticano ai rappresentanti del Ministero dell'Educazione Nazionale tutte le opere della Basilica di San Marco e delle altre chiese di Venezia a S. E. consegnate dal Soprintendente alle Gallerie di Urbino,

si è addivenuti alla consegna ai suddetti prof. Emilio Lavagnino e dott. Alberto Nicoletti di tutte le opere predette e cioè:

1.- numero ventitre casse contenenti opere d'arte della Basilica di San Marco, contrassegnate coi nn. da 1 a 23 e suggellate coi piombi recanti la sigla di San Marco;

2.- numero sedici casse contenenti opere d'arte di varie chiese di Venezia contrassegnate coi numeri: 2 (Frari) – 9 – 19 – 42 – 56 – 59 -100 – 101 – 102 – 113 – 72 – 118 – 77 – 17 – 114 -60 recanti i cartellini con la indicazione del contenuto, e delle chiese di appartenenza.

Nell'assumere in consegna le dette opere, il prof. Lavagnino e il dott. Nicoletti tengono a dichiarare la perfetta conservazione degli imballaggi e la loro integrità.

Del presente verbale di consegna sono stati redatti cinque esemplari originali: il primo per S. E. il Patriarca di Venezia, il secondo per S. E. l'arcivescovo di Urbino, il terzo per i rappresentanti del Ministero dell'Educazione Nazionale, il quarto e il quinto per i Soprintendenti alle Gallerie di Venezia e di Urbino.

Letto, accettato e sottoscritto

Antonio Tani

Emilio Lavagnino

Alberto Nicoletti

Pasquale Rotondi

ALLEGATO 18

1944, febbraio 3, Ancona

ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, f. 2, *Rapporti con Galli per Ancona*

Al Soprintendente alle Gallerie

Urbino

Oggetto: salvaguardia delle chiese monumentali

Si rimettono a codesta Soprintendenza copia del verbale di consegna delle opere d'arte delle chiese di Ancona trasportate in località ritenuta meno soggetta ai pericoli della guerra.

Il Soprintendente

Riccardo Pacini

Soprintendenza ai Monumenti delle Marche in Ancona

Risulti dal presente verbale che il sottoscritto Soprintendente ai Monumenti delle Marche consegna al Padre Rettore della Basilica di Loreto perché siano conservate per la durata della guerra nei locali del Palazzo Apostolico messi a disposizione dal Vescovo, le seguenti opere d'arte delle chiese di Ancona qui trasferite in ottemperanza alle disposizioni ministeriali all'uopo impartite dalla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie in coordinazione con le norme diramate dalla Sacra Congregazione del Concilio.

Palazzo Arcivescovile:	<ul style="list-style-type: none"> - Gesù e la Samaritana, tela di Carlo Maratti; - Madonna con il Bambino e tre santi, tela di scuola romana del sec. XVII; - Episodio della Crocifissione, tela di scuola romana del sec. XVII; - Assunta, tela della scuola bolognese del sec. XVII; - Daniele nella fossa dei leoni, tela di arte marchigiana del sec. XVII; - nove modellini in terracotta delle porte bronzee della Basilica di Loreto; - Adorazione dei Magi, tela di Carlo Maratti;
Dalla chiesa dell'Annunziata:	<ul style="list-style-type: none"> - Annunciazione, tela di Francesco Podesti; - San Gerolamo e il crocifisso, tela di Filippo Bellini;
Dalla chiesa di Sant'Anna:	<ul style="list-style-type: none"> - Madonna con il Bambino, tavola di imitazione bizantina del sec. XVI; - San Nicola di Bari, tavola di imitazione bizantina del sec. XVI; - Madonna con il Bambino e Sant'Anna, tavola di imitazione bizantina del sec. XVI; - Cinque ovali su tavola d'imitazione bizantina appartenenti all'iconostasi;

Dalla chiesa del Gesù	<ul style="list-style-type: none"> – Immacolata, tela attribuita a Nicola Bertucci; – Sant’Antonio abate, tela di Giuseppe Pallavicini; – Predicazione di San Francesco Saverio, tela di Sebastiano Conca; – Circoncisione, tela di Orazio Lomi detto Gentileschi; – Predicazione di Sant’Ignazio, tela di Pellegrino Tibaldi; – Assunta, tela; – Madonna con il Bambino, statua in bronzo di Tarquinio e Paolo Jacometti; – Orazione nell’orto; Fragellazione; Ecce Homo; Incontro con la Veronica; Il Calvario: cinque stendardi su tela di Nicola Bertucci;
Dalla chiesa di San Giacomo:	<ul style="list-style-type: none"> – Sant’Elena, tela firmata di Francesco Podesti;
Dalla chiesa di San Giovanni Battista a Capodimonte:	<ul style="list-style-type: none"> – tela attribuita a Federico Zuccari e rappresentante l’Ecce Homo (tela 1,55x1,10); – tela di Andrea Lilli rappresentante Gesù Crocifisso, Sant’Ubaldo, San Carlo Borromeo esposta nell’altare a sinistra della chiesa (3,30x1,65);
Dalla chiesa di San Gregorio Illuminatore:	<ul style="list-style-type: none"> – Martirio di Sant’Anastasia, tela di Nicola Bertucci;
Dalla chiesa di San Pellegrino:	<ul style="list-style-type: none"> – Madonna con Bambino, tela di Francesco Trevisani.
Dalla chiesa di San Pietro	<ul style="list-style-type: none"> – Madonna con il Bambino che appare a San Clemente, tela di scuola veneziana del sec. XVIII (3,05x1,70); – Madonna che porge lo scapolare ad uno dei sette fondatori, tela di mano del Maratti (3,05x1,40); – Santa Margherita abbatte il drago, tela di Luigi Primo detto il Gentile (3,05x2,00);
Dalla chiesa di San Primiano:	<ul style="list-style-type: none"> – Madonna, dipinto su tela;
Dalla chiesa della Sacra Famiglia:	<ul style="list-style-type: none"> – Crocifisso, Sant’Agostino, Santa Monica, tela di Ercole Ramazzani; – Madonna di Loreto e Santi, tela di Andrea Lilli; – San Tommaso da Villanova che fa l’elemosina, tela di arte italiana del sec. XVII;

Tabella 1: elenco dei beni delle chiese di Ancona trasportati da Riccardo Pacini a Loreto nel gennaio del 1944, suddivisi per chiese di provenienza.

I piani di protezione antiaerea e il ruolo delle Soprintendenze marchigiane a Zara: cronistoria di un Ventennio (1925-1945 circa)*

Serena Brunelli

Premessa: questioni di competenza territoriale

La riforma dell'ordinamento delle Soprintendenze del 1923¹ conferì agli organi di tutela delle Marche la giurisdizione sulla città di Zara². Tali competenze rimasero alle Soprintendenze marchigiane fino alla soglia degli anni Quaranta, quando Zara divenne capoluogo amministrativo assieme a Spalato e Cattaro del Governatorato della Dalmazia³. Nel luglio del 1941⁴ le funzioni di tutela sull'istituto Governatorato furono assegnate al Prof. Luigi Crema⁵ commissario per le Antichità, i Monumenti e le Gallerie della Dalmazia.

Le Soprintendenze marchigiane, per le rispettive competenze, attesero dunque alla tutela del patrimonio zaratino per circa vent'anni, realizzando importanti restauri monumentali, catalogando e sottoponendo a riordino le collezioni archeologiche⁶, predisponendo, inoltre, a partire dalla seconda metà degli anni Trenta, i piani di protezione antiaerea⁷.

In ottemperanza del Regio Decreto del 5 marzo 1934: i piani di protezione antiaerea dei beni immobili ed oggetti d'arte

Le ricerche condotte sul fondo della Soprintendenza ai Monumenti conservato presso l'Archivio di Stato di Ancona⁸, hanno consentito di rintracciare la documentazione relativa all'istituzione della commissione⁹ incaricata di redigere «quella parte del progetto di protezione antiaerea del territorio della provincia [di Zara] che si riferisce alla protezione del patrimonio artistico e culturale di questo Capoluogo»¹⁰. La commissione, presieduta dal Prefetto, era composta da esponenti politici e militari zaratini, da tecnici, tra i quali il Soprintendente all'arte medievale e moderna di Ancona Guglielmo Pacchioni¹¹ e dal Rev. Can. Dott. Simeone Palcich¹² in qualità di rappresentante del clero. Secondo gli intenti del prefetto, la commissione doveva riunirsi a Zara, tuttavia Pacchioni espresse parere negativo comunicando in merito le relative difficoltà logistiche ed economiche poiché, «esaurito il fondo messo a disposizione dal Ministero per le spese di trasferta, non ho fino ad oggi ricevuto riscontro alle nuove richieste presentate [...] mi trovo nella impossibilità di recarmi personalmente costi per prendere col Rev. Can. Dott. Simeone Palcich gli accordi»¹³.

Guglielmo Pacchioni allegò alla lettera una prima relazione circa il piano di protezione antiaerea da lui redatto per la città di Zara, con preghiera al Prefetto di far pervenire co-

pia del piano al Reverendo Palcich. Il soprintendente affermò di non ritenere necessaria una puntuale azione di verifica sul patrimonio, potendosi avvalere del volume redatto da Cecchelli nel 1932¹⁴. In merito agli «oggetti mobili» il soprintendente propose il trasporto in Italia o, in alternativa, la movimentazione *in loco* «in qualche ricovero improvvisato, fuori dell'abitato e il più possibilmente lontano da opere militari»¹⁵.

Come per le Marche¹⁶, Pacchioni predispose un piano di salvaguardia degli edifici monumentali che dovevano rientrare nel piano di protezione antiaerea generale, proponendo, come segue, alcune soluzioni attuative di salvaguardia:

Per premunire pertanto dai danni maggiori e più facilmente a avviabili almeno i più ragguardevoli di essi si riterrebbe necessario:

1) armare solidamente le arcate interne di S. Donato (Museo), del DUOMO, di S. CRISOGONO, le absidi di S. CRISOGONO, il Battistero, il Cortile della CASA DEL CAPITAN GRANDO, il cortile della CASA CRISOGONO – VOVÒ.

2) proteggere con adeguate armature e con imbottiture di materiale incombustibile le parti scolpite di S. Anastasia (portale e sculture della facciata); della Porta Marina e della Porta di Terraferma.

3) puntellare la COLONNA di Piazza dell'Erbe e la COLONNA in Campo Vincenzo Dandolo, così da impedire che uno scoppio possa rovesciarle a terra di colpo.

4) proteggere con sacchi di terra la base della COLONNA in piazza dell'Erbe, i CINQUE POZZI presso il Campo V. Dandolo e il Bastione Orimani, il POZZO presso il tribunale.

5) sistemare possibilmente in locali più piccoli, e possibilmente premuniti con materiale incombustibile, il CORO DI S. ANASTASIA ed il CORO DI S. FRANCESCO, che perciò andrebbero smontati¹⁷.

Il Reverendo Palcich, nel marzo del 1935, rispondeva al soprintendente comunicandogli di essere pienamente d'accordo con quanto da lui proposto circa la protezione dei beni monumentali; circa gli oggetti d'arte il prelado proponeva invece una diversa soluzione:

S. Ecc. Mons. Arcivescovo è disposto in un primo tempo a far trasportare gli oggetti mobili nei locali sotterranei del palazzo arcivescovile, ed una parte di tali oggetti, come fu già discusso, potrebbe trovare ricovero anche nella cripta dalla Cattedrale (S. Anastasia), purché vi si facessero gli adattamenti necessari a tale fine. E tanto valga anche per l'Arca di S. Simeone. Del trasporto degli oggetti mobili fuori dell'abitato, non è il caso di pensarci, data la ristrettezza del territorio nazionale intorno a Zara però, quando vi fosse la possibilità per il trasporto di tali oggetti nella Penisola, sarei d'avviso che tale trasporto si facesse. Per tutte le questioni inerenti alla protezione, al trasporto, ecc. ecc., dagli oggetti d'arte sacra (protezione degli "immobili"; trasporto dei "mobili", tanto in città che fuori), l'Autorità ecclesiastica diocesana desidera che ci si attenga a quanto fu fatto per Venezia nella grande guerra 1914-1918, secondo la Lettera (che allego, in copia)¹⁸ di S. Ecc. Mons. G. Jeremich, Vescovo Ausiliare di S. Emin. il Patriarca di Venezia¹⁹.

Il piano di protezione antiaerea venne inviato al Ministero il 6 dicembre 1935²⁰. Quattro anni dopo, tuttavia, nonostante i ripetuti solleciti da parte del prefetto di Zara, non

risultava ancora approvato. Nel dicembre del 1939 il soprintendente ai Monumenti Invernizi ²¹ decise di inviare al Prefetto gli atti preliminari dichiarando tuttavia che la Soprintendenza di Ancona era in attesa dell'approvazione ministeriale ²².

Il 28 aprile 1940 lo stesso soprintendente scriveva al Ministero dell'Educazione Nazionale ribadendo che:

La R. Prefettura di Zara, domanda con insistenza notizie sull'approvazione del progetto di protezione antiaerea della provincia, da parte del Ministero dell'Educazione Nazionale. In attesa che il progetto riguardante l'intera zona delle Marche sia approvato, chiedo autorizzazione a codesta Direzione Generale di poter inviare, pertanto, quello che riguarda la Provincia di Zara, essendo già pronto ²³.

Nello stesso periodo il soprintendente Invernizi aveva inoltre inviato a tutti i proprietari di edifici monumentali, esistenti nei territori di sua competenza, una circolare ²⁴ relativa all'applicazione dei segnali protettivi. In merito alla situazione zaratina, dalle carte di archivio non è semplice asserire quali costruzioni vennero effettivamente dotate di tale segnaletica poiché esistono numerosi elenchi ²⁵, in parte differenti; tra gli immobili di proprietà di enti pubblici o ecclesiastici si trovano elencati la cattedrale di Sant'Anastasia, il battistero della cattedrale, la chiesa di Santa Maria, la chiesa di San Crisogono, la Loggia Civica, la Torre dell'Orologio, la Porta Marina e la Porta di Torre Ferro, la Colonna in Piazza delle Erbe e quella di piazza Dandolo, i Cinque Pozzi e il pozzo del Tribunale. Per quanto riguarda gli edifici di proprietà privata si cita esclusivamente la casa di Vovò, mentre fra gli edifici di proprietà statale fu annoverato il solo tempio di San Donato.

La segnaletica di protezione venne di sicuro adottata per la Loggia Civica e la Torre dell'Orologio: a darne notizia alla Soprintendenza, infatti, è lo stesso podestà comunicandone l'avvenuta apposizione ²⁶. Per quanto concerne invece la cattedrale di Sant'Anastasia, il battistero della cattedrale, la chiesa di Santa Maria, la chiesa di San Crisogono, nel mese di giugno del 1940 il canonico di Sant'Anastasia riferiva alla Soprintendenza che i segnali di protezione erano ancora da realizzare, ma si era individuata l'impresa che avrebbe eseguito i lavori. I documenti attestano che nel giugno del 1940 era in corso d'opera anche la segnaletica per la chiesa di San Donato, allora sede del Museo Archeologico di Zara, la cui tutela rientrava tra le competenze della soprintendenza alle Antichità delle Marche e Zara ²⁷.

La protezione ai monumenti prese avvio nel luglio del 1940 a partire dal Duomo della città, per il quale si provvide ad una

protezione per la parte basamentale della facciata, con grandi armature di travi in legno, verticali ed orizzontali, e muratura di mattoni; saccate con sacchi di tela pieni di sabbia trattenuti da impalcate di legno, la parte superiore. La sporgenza di tutta la protezione è stata coperta da tavole di carta catramata ²⁸ (Fig. 1).

Si intervenne anche per la protezione del portale laterale, dei rosoni sulla facciata e del ciborio del duomo, mentre l'Arca di San Simeone (Fig. 2), conservata all'interno dalla

chiesa omonima, venne protetta in loco con «armature in legno, saccate con sacchi di tela pieni di sabbia trattenuti da impalcate di tavole. La parte superiore fu coperta da capriate e tavole di legno»²⁹.

Nella relazione finale sui provvedimenti adottati, nell'ambito del piano di protezione antiaerea, si legge:

Anche a Zara le difese hanno richiesto la ingente spesa di L. 78.000³⁰ per la protezione della facciata della chiesa Cattedrale di S. Anastasia, del ciborio nella stessa chiesa e nella casa Crisogono Vovò; per l'arca argentea di S. Simeone che per sé sola ha richiesto 18.000 lire, sono state impiegate vaste quantità di materiale ligneo, sostenente spesse impalcature³¹.

I lavori furono eseguiti dall'impresa di costruzioni Ing. Mario Bergamini di Bologna che nel novembre del 1940 inviava un sollecito di pagamento alla Soprintendenza di Ancona³².

Rispetto a quanto ipotizzato da Guglielmo Pacchioni, nel piano di protezione del 1935, gli edifici e i beni mobili interessati dai lavori furono soltanto tre: il duomo, l'arca di San Simeone ed il cortile di casa Vovò. Non sono infatti stati rinvenuti ulteriori riscontri documentari circa altri interventi legati ad edifici, religiosi o civili, inclusi da Guglielmo Pacchioni nel piano di previsione.

Per quanto concerne le misure di protezione adottate per gli oggetti mobili, utili notizie sono emerse dallo spoglio dei documenti della Soprintendenza alle Gallerie delle Marche, all'interno degli atti predisposti da Pasquale Rotondi³³. I provvedimenti attestano che le opere mobili furono conservate presso il «ricovero appositamente allestito nei locali sotterranei del Collegio di S. Demetrio»³⁴. Le opere furono allocate all'interno del ricovero suddivise in base ai luoghi di provenienza: dalla cattedrale di Sant'Anastasia giunsero le tele di Jacopo Palma, le tavole di Vittore Carpaccio e due casse contenenti le reliquie conservate nel tesoro della cattedrale; dal convento di San Francesco provenivano le opere di Paolo Veronese, di Palma il Giovane, di Bassano, un'icona bizantina e due tarsie lignee³⁵; in chiosa al verbale furono poi elencate le opere «protette in situ, nella chiesa di S. Francesco con armature lignee e sacchettature»³⁶.

Ulteriori notizie derivano dal verbale sottoscritto dal parroco di Lagosta³⁷, dal podestà³⁸ e da un rappresentante della Soprintendenza alle Gallerie per le Marche e Zara in data 11 giugno 1940 nel quale si afferma che le opere provenienti dall'isola croata, in questo caso due dipinti, sarebbero stati «posti nella cripta del Duomo di Zara - e ciò ai fini della Protezione Anti Aerea»³⁹; il rappresentante della Soprintendenza, accertato lo stato di conservazione dei dipinti, avrebbe avuto il compito di imballarli «in modo da garantire la buona conservazione»⁴⁰. In realtà le opere non furono mai portate a Zara, ma vennero trasportate da Gino Clavari della Soprintendenza alle Gallerie delle Marche, a Sassocorvaro, poiché le comunicazioni con il capoluogo dalmata si interruppero per ragioni non meglio identificate⁴².

Il Museo Archeologico di San Donato: tutela e salvaguardia dei beni archeologici musealizzati a Zara (1924-1941 circa)

Le azioni condotte dalle Soprintendenze marchigiane ai Monumenti e alle Gallerie furono affiancate da quanto posto in essere dalla Soprintendenza alle Antichità⁴². Il Museo Archeologico di San Donato di Zara fu infatti un vero caposaldo della tutela del patrimonio archeologico, e più in generale storico artistico, per via della presenza di collezioni miste, dalla sua creazione fino al secondo conflitto mondiale. A ridosso dello scoppio della guerra, il museo divenne fulcro delle azioni di protezione e salvaguardia condotte dalla Soprintendenza alle Antichità in terra dalmata.

Inizialmente collocato in alcuni locali del Liceo Ginnasio, il museo fu istituito nel terzo decennio del XIX secolo; a seguito dell'incremento del patrimonio musealizzato, alla fine degli anni Settanta del XIX secolo, le collezioni furono sottoposte ad inventariazione per essere poi conservate nella ex-chiesa di San Donato⁴³, restaurata in quegli stessi anni. La musealizzazione dei beni fu condotta a compimento nel 1893, con un ulteriore incremento delle collezioni offerto dai numerosi reperti provenienti dagli scavi realizzati nella Dalmazia settentrionale⁴⁴.

Il tempio di San Donato, divenuto di proprietà demaniale nel 1924, così come testimonia la copia dell'atto di acquisto che si conserva nell'archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Marche⁴⁵, aveva infatti subito un importante restauro architettonico, un riallestimento delle collezioni con conseguente un riordino delle stesse alla fine degli anni Venti del XX secolo.

Tale lavoro di riallestimento delle collezioni era stato iniziato alla fine degli anni Venti da Rodolfo Valenti⁴⁶ il quale, in una lettera datata 29 aprile 1929, riferiva al soprintendente alle Antichità di aver

ultimato la sistemazione definitiva delle raccolte dell'epoca della pietra. [...] Ritengo che gli oggetti dell'epoca greca e greco-italica (oggetti importati e trovati nelle isole meridionali della Dalmazia), che, per ragioni cronologiche, dovrebbero venire subito dopo le raccolte litiche e prima delle tombe liburniche, interromperebbero la continuità storica delle raccolte trovate nella zona di Zara⁴⁷.

La relazione di Valenti proseguiva descrivendo con precisione le raccolte, da lui divise in base a criteri di provenienza ed uso dei reperti.

Rispetto al precedente, l'allestimento degli anni Venti fu caratterizzato, in linea con i più recenti criteri museografici, da un notevole sfoltoimento delle collezioni: diminuì drasticamente il numero dei reperti esposti e furono rimosse dal percorso espositivo molte delle opere d'arte medievale e moderna poiché, nello stesso periodo, il comune di Zara aveva stabilito di istituire un nuovo museo all'interno del quale ospitare le raccolte civiche, quelle di storia naturale e quelle di arte medievale e moderna in parte provenienti dal Museo di San Donato⁴⁸.

Il nuovo ordinamento delle collezioni del museo fu descritto da Pirro Marconi⁴⁹, Soprintendente alle Antichità di Ancona, il quale presiedette l'inaugurazione del museo,

avvenuta il 4 novembre del 1931. In una lettera indirizzata alla Direzione Generale, egli ricorda che alla cerimonia d'inaugurazione aveva preso parte il Prof. Marpicati⁵⁰, in qualità di membro del direttorio del Partito Nazionale Fascista, e così descriveva il museo di Zara:

lo scrivente ha ritenuto conveniente di scindere nettamente i materiali secondo le epoche; di riserbare al nucleo più importante, al romano, l'esposizione nel matroneo di S. Donato; in tal modo l'esposizione è riuscita rigidamente scientifica ed obiettiva, fondendosi i criteri di ordinamento topografico e tipologico, specie il corredo delle tombe liburniche e romane di Nona e Zara, è stato sistemato, quando esisteva il dato di ritrovamento, per tombe. È rimasto escluso da tale sistemazione il materiale più pesante che ingombrava il pavimento di S. Donato: disponendo ora dello spazio del foro romano, tale materiale (cippi funerali, frammenti architettonici, grandi statue, ecc) è stato collocato all'esterno, nel foro stesso, specie lungo i margini dell'area⁵¹.

Dalle parole di Marconi si comprende come a guidare il nuovo ordinamento erano stati criteri di carattere cronologico, topografico e tipologico e come fosse stato fondamentale, ai fini dell'esposizione dei reperti provenienti da corredi tombali, la conoscenza del luogo del ritrovamento. È importante tuttavia ricordare l'apporto scientifico del precedente soprintendente Giuseppe Moretti⁵² il quale fu trasferito, nel 1930, alla Soprintendenza di Roma dopo avere diretto quella delle Marche, Abruzzi, Molise e Zara dal 1920.

Data la centralità rivestita dal museo di San Donato e il suo valore storico, sul tetto dell'edificio erano stati posti, nell'agosto del 1940, due segnali distintivi come riferisce Ostoja, nuovo conservatore onorario del Museo Archeologico a Zara, al soprintendente Galli⁵³. Nella stessa relazione Ostoja descrive ulteriori misure attuate per la salvaguardia del patrimonio mobile presente nel museo⁵⁴, affermando che erano state incollate «alle vetrine strisce protettive di carta, in conformità con le istruzioni da voi impartite». Il conservatore onorario concludeva la missiva comunicando che «le sei casse⁵⁵ del materiale» sarebbero state «rimesse al più presto al posto stabilito»⁵⁶, essendo stati portati a termine i lavori di messa in sicurezza dalla R. Soprintendenza ai monumenti⁵⁷ per la cripta di Sant'Anastasia.

Notizie in merito alla conservazione dei reperti archeologici possono essere dedotte da ulteriori comunicazioni di Ostoja al soprintendente alle Antichità Galli. In una comunicazione del gennaio 1941 egli attesta che il materiale artistico e archeologico era stato posto nella cripta del duomo con un servizio di vigilanza diurna e notturna⁵⁸. Quest'affermazione è in linea con i documenti, di cui si è già data notizia, risalenti al 1935 in cui Palcich⁵⁹ suggeriva al soprintendente ai Monumenti di «far trasportare gli oggetti mobili nei locali sotterranei del palazzo arcivescovile, ed una parte di tali oggetti, come fu già discusso, potrebbe trovare ricovero anche nella cripta dalla Cattedrale (S. Anastasia)»⁶⁰.

Le misure di protezione, realizzate a partire dall'estate del 1940, si dimostrarono valide per i primi bombardamenti che la città di Zara subì all'inizio del mese di aprile

del 1941 ad opera delle truppe jugoslave. Come si evince, infatti, da un telegramma inviato al soprintendente alle Antichità Galli da un custode del museo archeologico, i bombardamenti non avevano provocato nessun danno al museo ⁶¹. Dalle carte si deduce, inoltre, che erano stati portati a Zara, alla fine del mese di maggio del 1941, anche i reperti conservati presso altri musei, quali ad esempio i beni del museo archeologico di Obbrovazzo, paese a circa cinquanta chilometri dal capoluogo dalmata ⁶². La massima parte della documentazione presente presso l'archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici di Ancona si ferma al 1941, poiché, come si è detto, le competenze sul territorio zaratino, tolte alla Soprintendenza dorica, furono attribuite al commissario Luigi Crema. Sono tuttavia attestati alcuni interscambi epistolari tra il soprintendente alle Antichità Galli ed il commissario Crema: Galli, nell'agosto del 1943, scriveva infatti preoccupato in merito alla salvaguardia dei reperti del museo archeologico di Zara rammentando a Crema di inserire nell'inventario ⁶³ anche i reperti del museo che si trovavano, in quel periodo, conservati nella cripta della cattedrale ⁶⁴. Fu infatti Edoardo Galli a compilare l'elenco dei reperti che provenienti dal museo, riposti in sei casse, erano stati messi in sicurezza nella cripta del duomo nel 1940 ⁶⁵. La raccomandazione del soprintendente alle Antichità potrebbe essere avvenuta nel periodo in cui i reperti furono sottoposti a verifica per essere inviati a Venezia ⁶⁶; viceversa il commissario, parlando di sgombero, avrebbe potuto far riferimento a generiche operazioni di movimentazioni delle casse all'interno del museo archeologico stesso «in una delle due scale che conducono ai matronei di San Donato» ed «entro le absidi dell'edificio» ⁶⁷, ovvero nei locali adibiti a protezione antiaerea.

1943-1945: Antichità in viaggio da Zara a Venezia

Gli ultimi due anni di guerra furono i più devastanti per il patrimonio zaratino poiché la città, occupata dalle forze armate tedesche a seguito della proclamazione dell'armistizio italiano, venne investita da bombardamenti alleati a partire dal novembre 1943 fino all'ottobre del 1944 ⁶⁸.

La documentazione relativa all'attività della MFAA in Veneto e la relazione stilata da Crema nel giugno del 1945 ⁶⁹ chiariscono il quadro circa le vicende relative alla protezione antiaerea posta in essere a Zara.

Il commissario Crema, oltre a menzionare la cripta del duomo e lo stesso museo archeologico di San Donato ricorda che, nel 1943, le opere collocate nel collegio di San Demetrio furono trasportate, assieme ad altre ⁷⁰, tra cui l'arca di San Simeone che inizialmente era stata protetta in situ ⁷¹, in una cella ⁷² del campanile della chiesa di Santa Maria, dato che nel sottoscala del collegio si erano verificate perdite d'acqua e sulle tele era comparsa della muffa. Crema ricorda poi che altre opere ⁷³ erano state messe in salvaguardia in un sottoscala della chiesa di San Francesco e concludendo la relazione afferma che, su suo interessamento, nella primavera del 1944 le casse con reperti del museo archeologico erano state trasportate presso il Palazzo Ducale di

Venezia⁷⁴. A riprova delle affermazioni del commissario, all'interno della documentazione della MFAA, è possibile rintracciare una relazione scritta da Fausto Franco⁷⁵, allora soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie di Trieste, risalente al luglio del 1945, in cui si sostiene che, da marzo ad aprile del 1944, l'assistente Salvagno⁷⁶ si era recato a Zara per la protezione di alcune opere ancora site nelle chiese di San Francesco e di San Crisogono. Da quest'ultima chiesa le opere erano state portate poi nella sacrestia del duomo; Salvagno aveva inoltre eseguito il recupero delle quattordici casse⁷⁷ con i reperti del museo archeologico, le quali, prima di arrivare a Venezia nel mese di luglio⁷⁸, erano state depositate presso il museo archeologico di Aquileia per sottrarle ai bombardamenti aerei che la città di Trieste stava subendo⁷⁹.

Nel luglio del 1945 il soprintendente Franco affermava che, dal duomo, erano state prelevate «dalla cripta n° 6 casse contenenti oggetti del museo, costruite delle controcasse essendo le attuali non atte per il trasporto. (Casse 1A- 2A- 3A- 4A- 5A-6A)», mentre dal museo erano state «Tolte dalla scala sinistra n° 8 casse con oggetti del Museo, costruite delle controcasse. Essendo le attuali non atte per il trasporto. (Casse 1-2-3-4-5- 21/24 (Vetrina 43) 21/24 (Vetrina 43)- 26 (Vetrina 12)»⁸⁰.

Nell'Archivio di Ancona della Soprintendenza per i Beni Archeologici non si conservano testimonianze documentarie legate al trasporto dei reperti da Zara a Venezia, ma ad avvalorare quanto affermato è una lettera che Ostoja indirizza al soprintendente Galli, datata 1946, dove si descrive la situazione di Zara e del Museo Archeologico di San Donato durante la Seconda Guerra Mondiale. Il conservatore del museo zaratino, ormai trasferitosi a Venezia, affermava che gran parte del materiale archeologico era stato spedito da Zara a Venezia e nel 1946 ancora si trovava lì.

Sono qui [Venezia] da diversi giorni ma ancora male ambientato e alla ricerca affannosa di un alloggio. [...] mi affretto a risponderle brevemente nei riguardi del materiale del Museo di Zara qui custodito. Anzitutto devo informarla che è inutile trattare di detto materiale in via riservata, perché il Prof. Crema, in ottemperanza ad un bando a suo tempo emanato dagli Alleati, denunciò regolarmente l'esistenza di detto materiale al locale comando alleato. Si capisce che in un domani più o meno prossimo le casse vanno restituite al loro luogo di origine, se pure non finiranno di arricchire la polverosa bottega di qualche scaltro antiquario ebreo zagabrese. Ho fatto in merito le mie osservazioni, ma tutto è inutile ora, trovandoci di fronte al fatto compiuto. Riguardo alla consistenza inventariale, le casse contengono tutto il materiale rispinto nella cripta del duomo fin dal 1940, e cioè i lavori di oreficeria romana, le monete romane e greche sistemate nella bacheca in Museo, le fibule argentee preistoriche e i vetri romani più preziosi tolti dalle varie vetrine; inoltre tutta la suppellettile di due tombe romane scoperte nel 1936 e da lei illustrate nelle notizie scavi. Oltre a questo abbiamo provveduto a mettere in salvo a suo tempo e si trova a Venezia, tutto il materiale greco racchiuso in un armadio, poi diverse tombe romane della necropoli di Jadar ed Aenona, nonché le raccolte di oggetti minuti (gioielli, miniature, lavori vari in tartaruga, osso, avorio, ecc) moderni dell'ultimo periodo veneziano e degli inizi della seconda dominazione austriaca. Salvagno, che a suo tempo provvide al trasporto, mise in salvo tutto meno che le casse dei libri che rimasero al piano terra e al primo piano del S. Donato e di cui ignoro la sorte, essendosi il S. Donato salvato in mezzo ad un mare di rovine e di incendi, come ho potuto accertare

da una serie di fotografie esaminate per caso in questi giorni, documentario freddo di una inutile barbarica distruzione. Gli oggetti sono qui tuttora chiusi nelle casse e vi rimarranno finché non verrà decisa la loro restituzione⁸¹.

Purtroppo, come riferito chiaramente da Ostoja, tali misure di salvaguardia risultarono assolutamente insufficienti rispetto ai bombardamenti delle truppe anglo-americane che devastarono la città definita, nella missiva appena riportata, «un mare di rovine ed incendi».

A seguito gli accordi sanciti a conclusione della Seconda Guerra Mondiale tra l'Italia e la Jugoslavia, Zara, come l'Istria e la Dalmazia più in generale, non rientrarono più tra i territori italiani e purtroppo molto del patrimonio andò disperso, come già era stato segnalato dallo stesso Ostoja nel 1946; destino differente toccherà ai materiali contenuti nelle quattordici casse provenienti dal museo archeologico di San Donato i quali, a seguito proprio degli accordi anzidetti, verranno difatti ceduti dalla Jugoslavia all'Italia e ancora oggi sono conservati presso il Museo Civico Vetrario di Murano ed il Museo Archeologico di Venezia⁸².

Note

* Il presente contributo è tratto dalla tesi di Specializzazione in Museologia, discussa presso la Scuola di Specializzazione i Beni Storico Artistici dell'Università degli studi di Macerata, *Vent'anni di storia del museo archeologico di Zara dalla carte della Soprintendenza alle Antichità di Marche, Abruzzi, Molise e Zara*, relatrice prof.ssa Patrizia Dragoni, specializzanda Serena Brunelli, a.a. 2001/2012.

¹ Regio decreto del 31 dicembre 1923, n. 3164, *Nuovo ordinamento alle Soprintendenze alle opere di antichità ed arte*, art. 4 (antichità), art. 5 (arte medievale e moderna). La scelta di trasferire alle Soprintendenze marchigiane le competenze relative al territorio zaratino è rintracciabile in una relazione compilata da Roberto Paribeni e Ettore Modigliani nel 1924, in cui si legge: «il museo di Zara per importanza e bellezza di collezioni, per saggezza di ordinamento non è indegno di essere dichiarato Museo Nazionale. [...] e il suo ufficio sarebbe utile dipendesse dalla Soprintendenza Musei e Scavi di Ancona, piuttosto che da quella di Trieste, non solo perché con Ancona sono

più facili e frequenti le comunicazioni, non solo perché i massimi artisti dalmati, Giorgio da Sebenico e i due Laurana, lavorarono nelle Marche e in Dalmazia, ma anche per la opportunità che la piccola città italiana rimasta sola e in difficile posizione sia attaccata a una parte centrale e saldamente unita al regno piuttosto che a una regione di nuovo acquisto, più periferica e abitata da elementi allogeni». Archivio Centrale dello Stato, da ora in poi ACS, AABBA, I divisione 1908-1924, b.1542, f. Trieste 1922-1923-1924, *Relazione di Paribeni e Modigliani sul riordinamento dei servizi archeologici e artistici nella Venezia Giulia e nella Venezia Tridentina* del 18 agosto 1924.

² Il territorio di Zara comprendeva i comuni di Zara e Lagosta, le frazioni di Boccagnazzo, Borgo Erizzo, Casali, Valnera, Cereria, le Piastre e Puntamica. Cfr. O. TALPO, *Per l'Italia: cento-cinquanta anni di storia dalmata, 1797-1947*, Ancona, 1987, p.103. Circa il contesto storico politico si precisa che Zara era stata annessa al Regno d'Italia a seguito del Trattato di Rapallo del 12 novembre 1920, da cui:

art. 2) — Zara ed il territorio descritto qui di seguito sono riconosciuti come facenti parte del Regno d'Italia.

Il territorio di Zara di sovranità italiana comprendente, la città ed il comune censuario di Zara ed i comuni censuari (frazioni) di Borgo Erizzo, Cerno, Boccagnazzo e quella parte del comune censuario di Diclo determinata da una linea che partendo dal mare a circa settecento metri a sud-est del villaggio di Diclo va in linea retta verso nord-est sino alla quota 66.

art. 3) — Sono riconosciuti del pari come facenti parte del Regno d'Italia le isole di Cherso e Lussin con le isole minori e gli scogli compresi nei rispettivi distretti giudiziari, nonché le isole minori e gli scogli compresi nei confini amministrativi della provincia d'Istria, in quanto come sopra attribuita all'Italia e le isole di Lagosta e Pelagosta con gli isolotti adiacenti.

³ Regio decreto legge del 18 maggio 1941, n. 452, *Sistemazione dei territori che sono venuti a far parte integrante del Regno d'Italia*, e Regio decreto del 7 giugno 1941, n.453, *Circoscrizioni territoriali delle provincie di Zara, Spalato e Cattaro e attribuzioni del Governatore della Dalmazia*.

⁴ Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici delle Marche, da ora in poi ABAM, fondo Zara, cassetta 5, f. 61, Regio Museo archeologico di Zara II° inserto, *lettera di Bottai indirizzata a Crema*, del 10 luglio 1941. In realtà ad aver anticipato, di alcune settimane, la notizia al Soprintendente Galli fu il conservatore onorario del Museo di Zara, Ostoja, il quale già nel giugno gli aveva comunicato di temere un trasferimento da Zara **a causa dell'istituzione di una nuova soprintendenza; cfr. ABAM, fondo Zara, cassetta 31, f. 61, terre occupate della Dalmazia, lettera del 10 giugno 1941.**

⁵ Luigi Crema, dopo la laurea in ingegneria civile all'Università di Roma (1927), ottenne una borsa di studio per la Scuola Archeologica italiana d'Atene (1928/29) e nel 1933 venne assunto dalla direzione generale Antichità e Belle Arti. Dopo l'annessione della Dalmazia nel 1941egli fu nominato *Regio Commissario per le Antichità, i Monumenti e le Gallerie della Dalmazia* con sede a Zara. Nel 1949 ottenne la nomina di *Soprintendente ai monumenti (medioevali e moderni) della Lombardia*, incarico che esercitò con coscienza fino all'improvvisa morte. Cfr. I. BROCK, *Spalato romana. La missione della Reale*

Accademia d'Italia a Spalato 29 settembre – 3 ottobre 1941, in «Bastina», n. 34 (2007), p. 209.

⁶ In merito cfr.: G. SMIRICH, *Il tempio di S. Donato in Zara, i suoi restauri, il suo museo*, in «Emporium», XIII, n. 73 (1901); G. DE BERSA, *Guida storico artistica di Zara: catalogo del regio Museo di S. Donato*, Trieste, 1926; G. DE BERSA, *Sommario dei monumenti e degli oggetti d'arte di Zara*, in «Rassegna marchigiana», IV, n. 4 (1926), pp. 146-151; L. SERRA, *Lavori di restauro e ripristino a monumenti di Zara*, in «Bollettino d'arte», XXIII, n. 30 (1929), pp. 529-538; C. CECHELLI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia: Zara*, Roma, 1932; P. MARCONI, *Vetri romani nel Museo di Zara* in «Bollettino d'arte», XXXIII, n. 26(1932), pp. 33-41; R. VALENTI, *Il Museo nazionale di Zara*, a cura del MINISTERO DELLA EDUCAZIONE NAZIONALE, DIREZIONE GENERALE DELLE ANTICHITÀ E BELLE ARTI, Roma, 1932; F. CANALI, *Architettura e città nella Dalmazia italiana (1922-1943). Zara e il restauro del patrimonio monumentale della «capitale» regionale dalmata come questione di «identità nazionale italiana» (Parte prima)* in «Quaderni del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno», n. 21(2010), pp. 275-360; F. CANALI, *Architettura e città nella Dalmazia italiana (1922-1943). Zara e il restauro del patrimonio monumentale della «capitale» regionale dalmata come questione di «identità nazionale italiana»*, in «Quaderni del Centro di Ricerche Storiche di Rovigno», n. 23 (2012), pp. 157-208.

⁷ Per una descrizione analitica delle azioni di protezione antiaerea attuate nelle Marche si rimanda al saggio di Caterina Paparello in questo volume.

⁸ Archivio di Stato di Ancona, da ora in poi ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), bb. 319-320.

⁹ Regio decreto 5 marzo 1934, s.n., art.6, «Approvazione del regolamento per la protezione anti-aerea del territorio nazionale e della popolazione civile»: i Comitati provinciali sono presieduti dai prefetti e sono composti dal Questore; Segretario federale; Podestà di ciascuno dei comuni interessati; Ingegnere capo del genio civile; Capo compartimento delle Ferrovie dello Stato; Direttore provinciale delle Poste e Telegrafi; Locale R. Sovraintendente ai monumenti [nel caso in esame Pacchioni]; Dirigente dell'ufficio regionale dell'Ispettorato corporativo competente per territorio; Comandante dei

vigili del fuoco; nonché dai rappresentanti: delle Forze armate (della marina solo per le piazze-forti marittime); della Croce Rossa italiana; dell'Unione nazionale ufficiali in congedo d'Italia; del Sindacato fascista ingegneri; della Federazione nazionale della proprietà edilizia; degli Stabilimenti industriali ed aziende più importanti; del Clero [nel caso in esame Palcich].

¹⁰ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 320, f. 8, PAA Zara, *lettera del 12 dicembre 1934*.

¹¹ Guglielmo Pacchioni è stato soprintendente all'Arte Medievale e Moderna delle Marche e della Dalmazia dal 1933 al 1939. Dal luglio del 1931 fino all'arrivo di Pacchioni la Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna era stata retta *pro tempore* da Carlo Aru destinato nel 1930 alla sede dell'Aquila. Cfr. C. SPANTIGATI, *Carlo Aru, ad vocem*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, a cura del MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, Bologna, 2007, pp. 39-46; Ivi, P. ASTRUA, *Guglielmo Pacchioni, ad vocem*, pp. 434-445.

Il nominativo di Pacchioni era stato comunicato al prefetto nel maggio del 1934. ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 320, fascicolo 8: PAA Zara, *lettera del prefetto alla Soprintendenza all'Arte Antica e Medievale del 18 maggio 1934*.

¹² Rettore della cattedrale di Sant'Anastasia di Zara.

¹³ ASAN, Fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b.320, f. 8, PAA Zara, *lettera del 16 gennaio 1935*.

¹⁴ CECHELLI, *Catalogo delle cose d'arte ...*, cit., p.?

¹⁵ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b.320, f. 8, PAA Zara, *lettera del 16 gennaio 1935*.

¹⁶ Cfr. Paparello in questo volume.

¹⁷ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b.320, f. 8, PAA Zara, *relazione per un progetto di protezione anti aerea del 16 gennaio 1935*.

¹⁸ Giovanni Jerenich così aveva scritto a Palcich, in data 28 febbraio 1935:

Eccellenza Reverendissima,
In evasione alla Sua richiesta informo l'Ecc. V. Rev. ma che durante la guerra mondiale:

le opere d'arte di indiscusso valore intrinseco oppure artistico sono state trasportate altrove. È stato provveduto al trasporto dalla locale sovrintendenza ai Monumenti.

La Sovrintendenza stessa ha fornito i mezzi di imballaggio, trasporto ed ha pensato ai lavori relativi al trasporto.

La Sovrintendenza stessa fu 1a custode dalle opere d'arte, ecc.

Le spese per il trasporto e la restituzione degli oggetti fu sostenuta dalla stessa Sovrintendenza. Fu fatto un verbale di consegna prima ed uno di riconsegna dopo.

¹⁹ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b.320, f. 8, PAA Zara, *lettera del 10 marzo 1935*. La lettera giunse a Pacchioni alcuni mesi dopo, risulta protocollata il 19 ottobre 1935. Il Soprintendente rispose al prefetto affermando di condividere appieno quanto proposto da Palcich- minuta del 30 ottobre 1935.

²⁰ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b.320, f. 8, PAA Zara, *minuta del 6 dicembre 1935*.

²¹ Insediatosi alla Soprintendenza ai Monumenti delle Marche e Zara nel 1939, ne ricoprì il ruolo di direttore di seconda classe con mansione di soprintendente sino al settembre del 1942 per poi essere trasferito a Pisa. Nel 1931 si occupò anche del progetto di ristrutturazione della chiesa di San Lorenzo a Zara. Cfr. I. ZACCHILLI, *Vittorio Invernizi, ad vocem*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti architetti (1904-1974)*, a cura del MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, Bologna, 2011, pp. 346-347.

²² ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, f. 0, PAA- Affari generali, Dicembre 1940, *lettera del 12 gennaio 1940* in risposta alla lettera del prefetto datata 30 dicembre 1939 ed al sollecito datato 9 gennaio 1940.

²³ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 320, f.8, PAA - Zara, *lettera del 28 aprile 1940*.

²⁴ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002) b. 320, f. 7, PAA- segni distintivi. Gran parte dell'attività di Invernizi nella Soprintendenza dorica fu dedicata alla realizzazione dei piani di protezioni antiaerea. Cfr. *Dizionario biografico dei soprintendenti architetti ...*, cit., pp. 346-347.

²⁵ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 320, f.7, segnalazioni generali, *elenco degli edifici monumentali delle Marche e Zara in cui si dovrà applicare i segni distintivi per la protezione antiaerea contro i bombardamenti* del 20 marzo 1940.

²⁶ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 320, f.7 Zara, *lettera* datata 10 agosto 1940.

²⁷ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 320, f.7, segni distintivi, *lettera* del 24 giugno 1940. Il canonico della chiesa di Sant'Anastasia dovendo provvedere all'apposizione del distintivo speciale per le protezioni contro i bombardamenti dei monumenti storico artistici, fa presente al soprintendente che «la pittura ad olio è molto costosa; non si dispone di materiale necessario per il lavoro, si manca di legname per far collocare i distintivi su legno. Per il tempio di San Donato mi fu riferito che sta provvedendo la Direzione del Museo Nazionale». Cfr. *Infra* nel testo.

²⁸ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, f. 0, PAA Affari generali- Zara, *ricevuta per la spesa sostenuta* datata luglio 1940.

²⁹ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, f. 0, Affari generali- Zara, *Per l'Arca di San Simeone-ricevuta per la spesa sostenuta* datata luglio 1940.

³⁰ A fronte di una spesa preventivata di L. 65.200. ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, f. 0: Affari generali- Zara, *relazione* del 4 dicembre 1940.

³¹ ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, f. 0, Affari generali, 26 agosto 1941. Nella copia di *Elenco generale delle protezioni antiaeree dei principali monumenti delle Marche*, ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, f. 2, senza data, la spesa complessiva risulta essere di L.76.700 di cui L. 65.800 per i lavori del Duomo e di casa Vovò e L. 10.900 per quelli relativi all'Arca di san Simeone.

³² ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, f. 0, Affari generali- Zara, novembre 1940, *lettera* datata 11 novembre 1940, la risposta del soprintendente è del 15 novembre.

³³ Cfr. ACS, AABBA, II divisione, 1934-1940, b. 98, f. *Urbino – Ricoveri opere d'arte, Elenco delle opere di arte mobili della città di Zara da salvaguardare*, 31 dicembre 1940.

³⁴ *Ibidem*

³⁵ *Ibidem*

³⁶ Cfr. allegato 1.

³⁷ Isola che rientrava nel territorio di Zara.

³⁸ Zeno Simonelli, oltre ad essere podestà di Lagosta, dal 1939 era anche Regio Ispettore alle antichità e all'arte. Cfr. ABAM, fondo Zara, Cassetta 3, f. 24: R. ispettore on. Cav Zeno Simonelli Lagosta (Zara), *lettera* del 13 gennaio 1939.

³⁹ ACS, AABBA, II divisione, 1934-1940, b. 98, f. *Urbino – Ricoveri opere d'arte, P.A.A - Lagosta, verbale* del 11 giugno 1940.

⁴⁰ *Ibidem*

⁴¹ ACS, AABBA, II divisione, 1934-1940, b. 98, f. *Urbino – Ricoveri opere d'arte, lettera* del 3 luglio 1940. Documento 2. **Le opere, provenienti da Lagosta, trasportate nei depositi di Sassocorvaro sono citate nel volume *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura di DIREZIONE GENERALE DELLE ARTI, Firenze, 1942, p. 245.**

⁴² Circa l'ordinamento delle competenze di tutela delle Marche si rimanda al contributo di Caterina Paparelo in questo volume.

⁴³ La costruzione della chiesa di San Donato viene fatta tradizionalmente risalire al IX secolo per volontà del vescovo Donato. La pianta circolare dell'edificio, su due piani, è stata spesso avvicinata alla cattedrale di Aquilgrana o a San Vitale a Ravenna, a Santa Sofia a Costantinopoli; in merito cfr. SMIRICH, *Il tempio di S. Donato in Zara ...*, cit., p. ?; CECHELLI, *Catalogo delle cose d'arte ...*, cit., p. ?.

⁴⁴ Cfr. SMIRICH, *Il tempio di S. Donato in Zara ...*, cit., pp.58-61; DE BERSA, *Guida storico artistica di Zara ...*, cit., pp. 120-121; VALENTI, *Il Museo nazionale di Zara ...*, cit., p.3.

⁴⁵ ABAM, fondo Zara, Cassetta 1, f. 8, Tempio di San Donato. Sede del museo archeologico. Acquisto, copia contratto d'acquisto del 10 giugno 1924. Il costo fu di Lit. 16.000.

⁴⁶ Rodolfo Valenti segretario della Prefettura della città dalmata, porterà avanti l'incarico di Conservatore Onorario del Museo Archeologico di Zara dal novembre del 1927 fino al 1934, anno del suo trasferimento a Treviso. Valenti è autore di numerose pubblicazioni dedicate al

museo archeologico tra cui: VALENTI, *Il Museo nazionale di Zara...*, cit.

⁴⁷ ABAM, fondo Zara, Cassetta 2, f. 15, riscontro delle collezioni del museo nazionale di Zara, lettera inviata da Valenti al soprintendente del 29 aprile 1929.

⁴⁸ ABAM, fondo Zara, Cassetta 1, f. 61, Museo S. Donato di Zara III inserto, lettera del soprintendente Marconi del 24 settembre 1931.

⁴⁹ Pirro Marconi, dopo la laurea in lettere frequentò la Scuola Italiana di Archeologia di Roma; nel 1925 ottenne la libera docenza in archeologia e, in seguito a concorso, nel 1926 divenne ispettore presso la Soprintendenza del Veneto orientale e successivamente presso il Museo Nazionale di Palermo che diresse dal 1929 al 1931 anno in cui fu nominato soprintendente alle Antichità delle Marche; Marconi lasciò, nel 1933, l'incarico poiché fu nominato professore straordinario d'archeologia prima presso l'Università di Cagliari e poi a Napoli. Cfr. S. PRIVITERA, *Marconi Pirro, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli italiani, Volume 69*, Istituto della Enciclopedia italiana, Roma, 2007, pp.799-802.

⁵⁰ Arturo Marpicati (1891 - 1961). Combatte della prima guerra mondiale, legionario fiamano, durante il fascismo ricoprì cariche prevalentemente culturali. Cfr. B. QUAGLIARINI, *Arturo Marpicati, ad vocem*, in *Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 70*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 2008, pp.685-688.

⁵¹ ABAM, fondo Zara, Cassetta 1, f. 61, Museo S. Donato di Zara, III inserto, lettera del 6 novembre 1931.

⁵² Giuseppe Moretti. Assegnato nel 1902 al Museo Nazionale Romano, in particolare al Museo delle Terme di Diocleziano, vi rimase fino al 1910 quando fu inviato a Torino, allora la Soprintendenza comprendeva oltre che al Piemonte anche la Liguria; nel 1914 fece parte della missione archeologica in Asia Minore, rientrato a Roma, contribuì alla crescita delle raccolte del Museo Nazionale Romano assicurando alla struttura museale la collezione di Augusto Castellani. Nel 1919 partecipò ad una nuova missione archeologica in Asia Minore e nel 1920 fu chiamato a dirigere Soprintendenza e Museo di Ancona. Nel 1930 venne trasferito alla Soprintendenza di Roma che guidò fino alla collocazione a riposo nel 1942; in questi anni concluse il recupero e la musealizzazione delle

navi di Nemi e lo scavo e il restauro dell'Ara Pacis. Cfr. A.M. MORETTI SGUBINI, *Profilo di un archeologo marchigiano fra Roma e il Piceno in I Piceni e la loro riscoperta tra Settecento e Novecento*, Atti del convegno (Ancona, 2000), a cura di M. Luni, Urbino, 2008, pp.179-199.

⁵³ Edoardo Galli venne trasferito alla soprintendenza alle antichità dorica nel gennaio del 1936 e vi rimase fino al giugno del 1946. In merito cfr. U. PAPPALARDO-R. SCHENAL PILEGGI, *Edoardo Galli, ad vocem*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti archeologi (1904-1974)*, a cura del MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, Bologna, pp. 356-363.

⁵⁴ Nell'ottobre del 1938 Ostojka, su richiesta di Galli, aveva completato gli elenchi delle opere mobili da salvaguardare conservate presso il museo archeologico. Dalla stessa corrispondenza si evince che gli elenchi erano stati inviati al Ministero nel novembre del 1938, ma nelle minute, conservate presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Archeologici, non mi è stato possibile rintracciare tali elenchi. Cfr. ABAM, Fondo Zara, Cassetta 5, f. 61, Regio Museo archeologico di Zara, *protezione e vigilanza in caso di guerra* del 30 ottobre 1938; mentre l'elenco delle opere mobili da salvaguardare relativa del Museo Nazionale di Ancona si trova in ASAN, Fondo Soprintendenza ai Monumenti, serie Amministrazione (1888-2002), b. 319, f.2: PAA: *elenchi materiali*.

⁵⁵ A Zara erano state inviate anche tre delle casse progettate e fatte costruire dal soprintendente Galli per la protezione dei beni mobili; in merito si rimanda al contributo di Caterina Papparello in questo volume.

⁵⁶ Cfr. *Infra* nel testo

⁵⁷ ABAM, fondo Zara, Cassetta 5, f. 61, Regio Museo archeologico di Zara, II inserto, lettera del 1 agosto 1940. Cfr. *infra* nel testo.

⁵⁸ ABAM, fondo Zara, Cassetta 5, f. 61, Regio Museo archeologico di Zara II inserto, lettera del 24 gennaio 1941. Non tutti i reperti archeologici erano stati portati nella cripta del duomo. Le stesse misure vengono confermate dal soprintendente Galli che relaziona al Ministero in merito affermando che: «le chiavi sono conservate dal Sagrestano maggiore Giovanni Battista Della Valentina. Fu anche provveduto per una ronda esterna alla cripta in specie nelle ore notturne, da parte dei Reali Carabinieri»: cfr. ACS, AABBA, Divisione II, 1934-1940, b. 74, f. *An-*

cona, oggetto: *salvaguardia del patrimonio artistico nazionale - Custodia dei ricoveri di opere d'arte*, lettera del 19 luglio 1940. Cfr. inoltre *Infra* nel testo.

⁵⁹ Uno dei membri della commissione chiamata a redigere il P.A.A.

⁶⁰ La cripta era stata puntellata, nel luglio del 1940, con «travature di legno formate da staffe di ferro. Per rafforzare la puntellatura dei volti, con mattoni e gesso», ASAN, Fondo Soprintendenza ai Monumenti (1888-2002), Tutela, b. 319, *ricevuta per la spesa sostenuta*.

⁶¹ ABAM, fondo Zara, Cassetta 5, f. 61, Regio Museo archeologico di Zara II inserto, *lettera* del 20 aprile 1941.

⁶² ABAM, fondo Zara, Cassetta 3, f. 31, Terre occupate della Dalmazia, *lettera* indirizzata da Alfieri al Soprintendente Galli del 26 maggio 1941.

⁶³ National Archives and Record Administration, da ora in poi NARA, Headquarters Allied Commission APO 394, Subcommittee for Monuments, Fine Arts and Archives, *Zara: report on war damage to monuments end movable works of art known to be stored in Italy*, 20165/MFAA, 16 settembre 1945, in inglese nel testo. Allegato D. *Estratto dall'inventario originale delle sei casse poste nella cripta della cattedrale. Copia fornita dal Prof. Galli soprintendente alle Antichità, Ancona*, in inglese nel titolo. Senza data. < <http://www.fold3.com/image/271262080/>>.

In merito cfr.: A. MILKOTA, *MFAA - Dosje Zadar, nove spoznaje o umjetninama odneseni iz Zadra u Italiju za vrijeme drugog svjetskog rata (MFAA - File Zadar, new insights about the works of art taken from Zadar to Italy during the Second World War)*, in «Asseria», X, n. 10 (2013), pp. 239-310. Nell'interessante articolo, dove sono riportati i documenti legati alla MFAA relativi alla «operazione Zara», si fa riferimento anche ad un'affermazione fatta dal soprintendente Galli nel dicembre del 1944 secondo cui sei casse, contenenti reperti provenienti dal Museo Archeologico di Zara, sarebbero state poste nella cripta del duomo di San Ciriaco ad Ancona. Di queste casse tuttavia non si ha altro riscontro nella documentazione conservata negli archivi dorici e nella stessa relazione si ipotizza che Galli avesse voluto far riferimento alle casse inviate a Venezia che erano conservate nella cripta del duomo di Zara. Inoltre lo stesso Ostojica testimone diretto

dei fatti, nel 1946, riferisce che le casse erano conservate nella cripta del duomo di Zara dal 1940 senza far alcun riferimento all'eventuale trasferimento ad Ancona. Cfr. *infra* nel testo.

Ad Ancona, in realtà, i reperti di provenienza zaratina, presenti nelle collezioni museali, erano stati riposti, assieme agli altri reperti del museo dorico, in un locale del campanile della chiesa di San Francesco alle scale dato che in quegli anni il convento di San Francesco alle scale era la sede del Museo Archeologico. Cfr. *Danni di guerra e provvidenze per le antichità i monumenti e l'arte*, Ancona, Urbino, s.n., 1946, p.19.

⁶⁴ ABAM, fondo Zara, Cassetta 5, f. 61, Regio Museo archeologico di Zara II inserto, *telegramma* del soprintendente Galli al Commissario Crema del 3 agosto 1943.

⁶⁵ NARA, Headquarters Allied Commission APO 394, Subcommittee for Monuments, Fine Arts and Archives, *Zara: report on war damage to monuments end movable works of art known to be stored in Italy*, 20165/MFAA, 16 settembre 1945, in inglese nel testo. Allegato A. Luigi Crema, *rapporto sulle opere d'arte mobili della città di Zara*, 4 giugno 1945. < <http://www.fold3.com/image/271262080/>>

⁶⁶ ABAM, fondo Zara, Cassetta 5, f. 61, Regio Museo archeologico di Zara II inserto, *telegramma* del Commissario Crema al soprintendente Galli del 3 agosto 1943.

⁶⁷ NARA, Headquarters Allied Commission APO 394, Subcommittee for Monuments, Fine Arts and Archives, *Zara: report on war damage to monuments end movable works of art known to be stored in Italy*, 20165/MFAA, 16 settembre 1945, in inglese nel testo. Allegato A. Luigi Crema, *rapporto sulle opere d'arte mobili della città di Zara*, 4 giugno 1945. < <http://www.fold3.com/image/271262073/>>

⁶⁸ Cfr. TALPO, *Per l'Italia: centocinquanta ...*, cit.

⁶⁹ NARA, Headquarters Allied Commission APO 394, Subcommittee for Monuments, Fine Arts and Archives, *Zara: report on war damage to monuments end movable works of art known to be stored in Italy*, 20165/MFAA, 16 settembre 1945, in inglese nel testo. Allegato A. Luigi Crema, *rapporto sulle opere d'arte mobili della città di Zara*, 4 giugno 1945. < <http://www.fold3.com/image/271262073/>>

⁷⁰ Furono ricoverati: «dipinti ed oggetti preziosi appartenenti alle Benedettine dell'attiguo con-

vento (una Madonna del Trecento, oggetti del tesoro, ricami ecc.) [...] il tesoro del Duomo e di San Simeone e quello della Chiesa di Nona, che per ordine del Prefetto Barbera era stato consegnato per misura di sicurezza all'Arcivescovo di Zara». In un'altra cella vennero collocate opere che per dimensioni non entravano nella prima. *Ibidem*. Cfr. S. GIANNELLA, *Operazione salvataggio*, Milano, 2014, pp.176-183.

⁷¹ Cfr. *supra* nel testo.

⁷² La porta del locale era tenuta aperta poiché anche qui era stata riscontrata dell'umidità, l'accesso verrà murato nel novembre del 1943 con l'inizio dei bombardamenti della città. Cfr. NARA, Headquartes Allied Commission APO 394, Subcommission for Monuments, Fine Arts and Archives, *Zara: report on war damage to monuments end movable works of art known to be stored in Italy*, 20165/MFAA, 16 settembre 1945, in inglese nel testo. Allegato A. Luigi Crema, *rapporto sulle opere d'arte mobili della città di Zara*, 4 giugno 1945. < <http://www.fold3.com/image/271262073/>>

⁷³ Si trattava di due Crocifissi, uno proveniente dalla chiesa di San Francesco e l'altro da quella di San Crisogomo. *Ibidem*

⁷⁴ NARA, Headquartes Allied Commission APO 394, Subcommission for Monuments, Fine Arts and Archives, *Zara: report on war damage to monuments end movable works of art known to be stored in Italy*, 20165/MFAA, 16 settembre 1945, in inglese nel testo. Allegato A. Luigi Crema, *rapporto sulle opere d'arte mobili della città di Zara*, 4 giugno 1945. < <http://www.fold3.com/image/271262073/>>

⁷⁵ Fausto Franco nel 1939, a seguito alla vittoria del concorso a Direttore di II classe, è nominato soprintendente ai Monumenti ed alle Gallerie di Trieste e responsabile di Pola e Fiume e, a seguito dell'apertura delle ostilità con la Jugoslavia, anche delle terre occupate. Cfr. F. LIGUORI, *Fausto Franco, ad vocem*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti architetti ...*, cit., pp. 275-284.

⁷⁶ Come riportato anche da Ostoja nella missiva a Galli del 1946. Cfr. *supra* nel testo.

⁷⁷ Sei casse erano state poste nella cripta del duomo del 1940 mentre altre otto casse si tro-

vavano all'interno del museo archeologico. Cfr. *supra* nel testo.

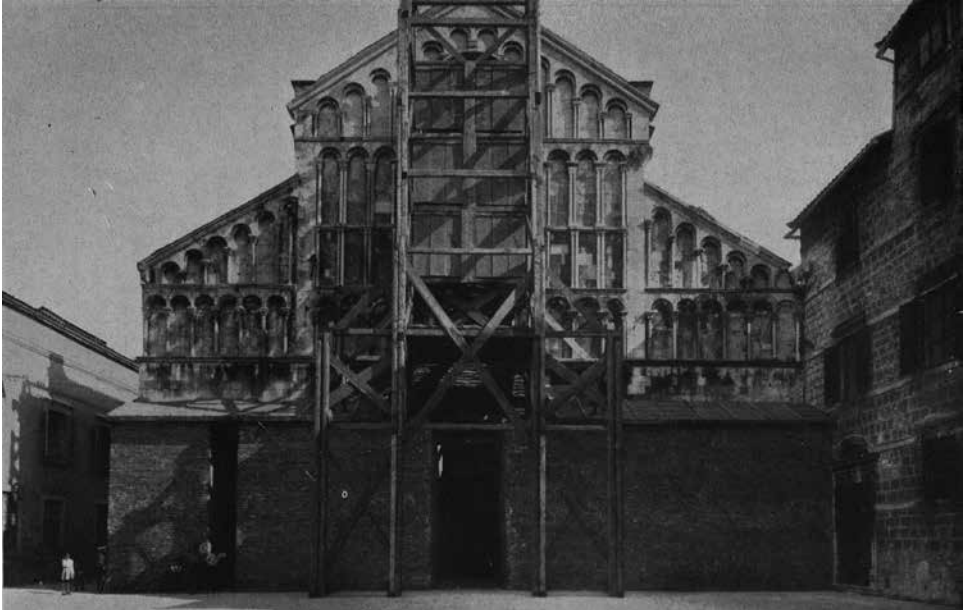
⁷⁸ A stilare il verbale al momento dell'apertura delle casse, avvenuta il 1 settembre 1945, sarà Marriott ufficiale della MFAA per le Venezia che si lamenterà ufficialmente di come gli oggetti erano stati riposti nelle casse a Zara. NARA, Headquartes Allied Commission APO 394, Subcommission for Monuments, Fine Arts and Archives, *Zara: report on war damage to monuments end movable works of art known to be stored in Italy*, 20165/MFAA, 16 settembre 1945, in inglese nel testo. Allegato C. Headquarter Venenzie region allied military government. Division of for Monuments, Fine Arts and Archives, RXII/MFA/Dep, 1 settembre 1945.

⁷⁹ NARA, Headquartes Allied Commission APO 394, Subcommission for Monuments, Fine Arts and Archives, *Zara: report on war damage to monuments end movable works of art known to be stored in Italy*, 20165/MFAA, 16 settembre 1945, in inglese nel testo. Allegato A. Luigi Crema, *rapporto sulle opere d'arte mobili della città di Zara*, 4 giugno 1945. Allegato B. Fausto Franco: *Relazione sul trasporto di casse da Zara a Venezia*, 14 luglio 1945 < <http://www.fold3.com/image/271262075/>>

⁸⁰ NARA, Headquartes Allied Commission APO 394, Subcommission for Monuments, Fine Arts and Archives, *Zara: report on war damage to monuments end movable works of art known to be stored in Italy*, 20165/MFAA, 16 settembre 1945, in inglese nel testo. Allegato A. Luigi Crema, *rapporto sulle opere d'arte mobili della città di Zara*, 4 giugno 1945. Allegato B. Fausto Franco: *Relazione sul trasporto di casse da Zara a Venezia*, 14 luglio 1945 < <http://www.fold3.com/image/271262075/>>

⁸¹ ABAM, fondo Zara, Cassetta 3, f. 40: varie, lettera del 26 aprile 1946.

⁸² *Vetri antichi del Museo vetrario di Murano: collezioni dello Stato*, a cura di G.L. RAVAGNAN, Venezia, 1994. Si precisa che all'arrivo delle casse a Venezia i verbali di apertura furono redatti dal Capitano Basil Marriott, ufficiale del MFAA del Veneto oltre che nelle Marche. Cfr. in merito Caterina Paparello in questo volume.



1. Zara, chiesa di Sant'Anastasia, facciata con protezione antiaerea, pubblicata in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier, p. 263



2. Zara, Arca di San Simeone, protezione antiaerea, pubblicata in *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, a cura della Direzione Generale delle Arti, Firenze, Le Monnier, p. 264

APPENDICE DOCUMENTARIA

ALLEGATO 1

1940, dicembre 31, Urbino

ACS, AABBA, II divisione, 1934-1940, b. 98, f. *Urbino – Ricoveri opere d'arte, Elenco delle opere di arte mobili della città di Zara da salvaguardare*

Al Ministero dell'Educazione Nazionale

Direzione generale delle Arti

Divisione IV

Roma

Oggetto: elenco opere d'arte mobili salvaguardate.

Si trasmette un elenco, in triplice copia, delle opere d'arte mobili della città di Zara, salvaguardate ai fini della P.A.A., con preghiera di volerlo allegare alla Parte II[^] dell'elenco generale già trasmesso con nota n. 2206 del 27 luglio scorso.

Il Soprintendente [Rotondi]

R. SOVRINTENDENZA ALLE GALLERIE DELLA MARCHE-URBINO

ELENCO DELLE OPERE DI ARTE MOBILI DELLA CITTÀ DI ZARA SALVAGUARDATE

Opere trasportate nel ricovero appositamente allestito nei locali sotterranei del Collegio di S. Demetrio in ZARA

1. di proprietà della Basilica di S. Anastasia:

1. Jacopo Palma, Tela con la figura di S. Orsola e Santi.

2. “ “, Crocifissione su tela.

3. Vittorio Carpaccio, Sei dipinti su tavola.

4. Due casse contenenti le seguenti reliquie descritte alle contrassegnate pagine del volume del Cecchelli edito a cura del Ministero Educ. Nazion.- Catalogo di Zara:

S. Giorgio (Cecchelli pag.46), S. Maria Maddalena (Cecchelli p.46), S. Fausto con Mitra (Cecchelli pag.51), Braccio (Cecchelli pag.53), Cassetta (Cecchelli pag. 49), Cassetta (Cecchelli pag.41), S. Giacomo (Cecchelli pag.48), S. Crisogono (Cecchelli pag.39), S. Crisogono (Cecchelli pag.50), Braccio (Cecchelli pag.39), Braccio (Cecchelli pag.43), Reliquiario (Cecchelli pag. 40), Scapola (Cecchelli pag.44), Braccio (Cecchelli pag.43), Braccio (Cecchelli pag. 55), Altro braccio (Cecchelli pag.55), Reliquiario (Cecchelli pag.44), S. Marta (Cecchelli pag.46), Reliquiario (Cecchelli pag. 61), Braccio (Cecchelli pag.44), S. Leonardo (Cecchelli pag. 52), Pisside (Cecchelli pag.61), Pastorale (Cecchelli pag.64), Croce astile (Cecchelli pag.61), Quattro madregole (Cecchelli pag.34), Due anfore (Cecchelli pag.6), Tre calici.

2. Opere appartenenti al Convento di S. Francesco:

1. P.Veronese, Ultima cena (tela).

2. Palma il Giovane, Gloria di S. Francesco (tela).

3. Bassano, Deposizione di Cristo (tela).

4. Crocifisso bizantino (tavola).

5. Stigmate di S. Francesco e Incoronazione della Vergine (intarsi).

Opere protette in situ, nella chiesa di S. Francesco, con armature lignee e sacchettature:

1. Polittico veneziano del sec. XV;

2. Lazzaro Bastiani, La chiesa militante e la chiesa trionfante

IL SOPRINTENDENTE [Rotondi]

Allegato 2

1940, giugno 11, Lagosta

ACS, AABBA, II divisione, 1934-1940, b. 98, f. *Urbino – Ricoveri opere d'arte, P.A.A - Lagosta, verbale*

P.A.A., Lagosta

L'anno millenovecentoquaranta, XVIII, il giorno 11 del mese di giugno in Lagosta, nell'Ufficio Comunale. Sono convenuti i signori Don Antonio Jurizza, Parroco di Lagosta in rappresentanza dell'Amministrazione Parrocchiale; cav. Zeno Simonelli Podestà del Comune di Lagosta e il Rag. Gino Clavari della R. Soprintendenza alle Gallerie per le Marche e Zara. Il Sig. Rag. Gino Clavari, giusta lettera n. 1823 del 6 giugno corrente anno, è stato autorizzato dal Sovrintendente alle Gallerie per le Marche e Zara a prelevare, perché siano posti nella cripta del Duomo di Zara- e ciò ai fini della Protezione Anti Aerea- le due seguenti opere d'arte di proprietà della chiesa parrocchiale di Lagosta, e precisamente:

1. Francesco Bissolo, Madonna in trono in quattro Santi, Angeli e donatore;
2. Girolamo di Santacroce, Deposizione con Donatore.

Il Rag. Gino Clavari, nel prendere in consegna le sopradette due opere, dichiara che le stesse si trovano in buono stato di conservazione e che provvederà all'imballaggio delle stesse in modo da garantirne la buona conservazione.

Letto, confermato e sottoscritto.

f.to Zeno Simonelli

f.to Gino Clavari

F.to Don Antonio Jurizza

Achille Bertini Calosso e la protezione del patrimonio storico-artistico dell'Umbria durante la seconda guerra mondiale

Patrizia Dragoni

Nel 1945, a guerra finita, il soprintendente all'Arte Medievale e Moderna dell'Umbria, Achille Bertini Calosso, così descrive la regione il cui patrimonio storico-artistico aveva traghettato sostanzialmente incolume fuori dal conflitto:

Esiste in Italia soltanto una regione che sia priva insieme di frontiere terrestri verso paesi stranieri e di lido marino: questa regione è l'Umbria. Collocata nel cuore della penisola, l'Umbria sembra riassumere in sé quanto di più intimo possiede l'Italia e nei caratteri fisici e nella storia, e nel costume e nell'espressione artistica, e nel fiero sentimento dell'onore e nel fervido anelito verso il soprannaturale ¹.

L'immagine che egli ha dell'Umbria è dunque quella, antica e radicata, di una terra mistica, «prediletta da Dio» ², ricca di testimonianze artistiche medievali e, soprattutto, dell'epoca d'oro del Rinascimento, nonché dotata di tradizioni folkloriche millenarie. Le sue scelte nel predisporre i piani di protezione preventiva del patrimonio artistico, che redige a più riprese nell'arco del decennio 1930-40, conformandosi a quanto richiesto dal governo alle varie soprintendenze, muovono da questa idea e, al contempo, dalla considerazione del fatto che si trattava di una regione basata su un'economia prevalentemente agricola, povera di stabilimenti industriali e di obiettivi militari di rilievo strategico ad eccezione della città di Terni, che sarà difatti la più pesantemente colpita.

Ufficiale dell'Ordine della Corona d'Italia, insignito della medaglia al valore militare nel 1922 e di numerose altre onorificenze ³, Bertini Calosso è un funzionario scrupoloso e metodico, convinto di poter operare efficacemente per la salvaguardia del patrimonio umbro proprio grazie alle analoghe esperienze maturate in passato sulla linea del fronte della Grande Guerra, oltreché applicando scrupolosamente le ripetute direttive impartite a partire dagli anni '30 dal Ministero per fronteggiare i prevedibili effetti dei bombardamenti aerei. Persuaso che il conflitto non si estenderà all'entroterra, come racconta nel suo diario Emilio Lavagnino, non crede che i combattimenti investiranno una regione di così scarso interesse strategico-militare come l'Umbria.

All'epoca quasi sessantenne, è tuttavia fortemente determinato, «con giovanile prontezza e con mirabile abnegazione» ⁴, per usare le parole di Mario Salmi, a fronteggiare ogni evenienza. Dotato di scarsi mezzi e di pochissimi collaboratori non è in grado, come del resto i più, di prevedere gli sviluppi di una guerra che avrebbe causato danni tanto ingenti, investendo sia il patrimonio diffuso sul territorio che i centri urbani.

Nondimeno i suoi sforzi valsero efficacemente a mettere in salvo le opere per le quali l'Umbria aveva guadagnato «un posto privilegiato nella storia dell'arte e nei fasti del

Rinascimento Italiano»⁵, nonché numerose altre provenienti dalla Lombardia, ricoverandole nella Basilica di San Francesco ad Assisi, che le norme concordatarie avevano attribuito alla sovranità territoriale vaticana.

Conoscenza e difesa del patrimonio artistico

Divenuto soprintendente ai Monumenti e Gallerie dell'Umbria nel 1933, ancorché già da sette anni ne tenesse la reggenza, Bertini Calosso unì al lavoro d'ufficio, rivolto specialmente alla direzione di importanti cantieri di restauro⁶, una ricca produzione scientifica dedicata al patrimonio culturale del territorio che gli era stato affidato. La consuetudine con la tutela dei monumenti lo portò, difatti, a condurre molteplici studi sull'architettura del Medioevo e del Rinascimento⁷, periodo al quale dedicò anche il maggior numero di lavori riferiti alla produzione pittorica italiana e soprattutto regionale, quali *Ricordi bizantini nella pittura Umbra del Quattrocento*⁸, le voci *Perugino* e *Pinturicchio* per l'Enciclopedia Italiana, *La vetrata di Hendrick van der Broeck nella Cattedrale di Perugia*⁹, *Il restauro dell'Abbazia di San Pietro in Valle a Ferentillo*¹⁰, *La formazione umbra dell'arte di Raffaello*¹¹, nonché *La pittura in Umbria*¹², *L'epilogo dell'arte umbra in Raffaello*¹³, *L'Umbria nel Rinascimento*¹⁴, *L'Umbria nella pittura italiana del Rinascimento*¹⁵, *Riflessi di Roma nei monumenti medioevali e moderni dell'Umbria*¹⁶, apparsi nel «Bollettino della Regia Università italiana per stranieri di Perugia», dove tenne corsi tra il 1931 e il 1938.

Grazie alla doppia laurea in giurisprudenza e in lettere, coronate dal conseguimento del diploma di perfezionamento in storia dell'arte medievale e moderna con Adolfo Venturi, nel 1936 gli venne affidato presso la facoltà di Scienze Politiche dell'Università degli Studi di Perugia il corso di Istituzioni di Diritto Artistico, per la prima volta attivato in Italia. La prolusione, pronunciata il 13 maggio 1936 e pubblicata l'anno successivo nella «Rivista Italiana per le Scienze Giuridiche» con il titolo *Conoscenza e difesa del patrimonio artistico*¹⁷, rivendicava l'importanza della disciplina del diritto amministrativo e auspicava che nel suo ambito si sviluppasse un «vero e proprio Diritto Artistico con particolari presupposti teoretici e con peculiari finalità giuridiche e politiche»¹⁸, giacché «Lo Stato ha la facoltà ma più ancora ha il dovere di tutelare il Patrimonio Artistico per l'alto valore educativo e sociale che in questo si contiene»¹⁹. Ancora fortemente debitore di alcune istanze del pensiero crociano²⁰, il testo è anche un interessante documento della fase di transizione culturale del tempo, che si andava aprendo, seppure lentamente, ad istanze antropologiche e di valorizzazione economica del patrimonio culturale. Dopo avere infatti riconosciuto che «il complesso delle cose d'arte costituisce veramente il più prezioso patrimonio d'un popolo, anche a tacere di una effettiva portata economica che non può disconoscersi»²¹, tracciava una breve storia delle normative di tutela, a partire dal periodo postunitario, ma non senza ricordare i più importanti precedenti, quali il chirografo di Pio VII Chiaramonti e l'editto Pacca, per arrivare alle leggi Nasi e Rosadi. In linea con l'ampliamento de-

gli interessi del tempo, che si stavano sempre più estendendo sia cronologicamente verso la paleontologia che disciplinarmente verso l'antropologia, notava che, grazie alle nuove discipline di studio, «Non solo si sa ricercare, ma si sa anche penetrare il senso di cose che ieri giacevano trascurate ed incomprese: per conseguenza, sempre nuovi oggetti vengono ad includersi nel raggio d'azione delle leggi di cui ci stiamo occupando»²². Fra questi molta attenzione rivolgeva alla toponomastica, fonte di informazioni importanti, e, più in generale, alla conservazione dei centri abitati e alla cura dell'ambientazione dei monumenti, come previsto dall'art. 14 della legge Rosadi. Proponeva inoltre che i divieti per la demolizione, la modificazione o il restauro degli immobili notificati di proprietà privata venisse esteso anche agli oggetti mobili e che venisse posto rimedio all'assenza di una politica di tutela nei confronti delle tradizioni popolari, questione della quale si occupò più diffusamente nel 1938 in occasione del Convegno dei Soprintendenti²³.

Passava poi in rassegna le articolazioni ministeriali e la struttura sia della Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti che delle soprintendenze riformate nel 1923 con la distinzione tra soprintendenze alle Antichità e alle Belle Arti. Relativamente al personale, segnalava quanto fosse importante l'attendere a studi scientifici per acquisire le competenze necessarie per una corretta conduzione delle attività di conservazione. Competenza e preparazione diventavano infatti sempre più determinanti sia per affrontare gli interventi di restauro che per progettare e realizzare gli allestimenti museali. In ordine a questi ultimi richiamava le direttive emerse nel Congresso di Museografia di Madrid del 1934, sottolineando la delicatezza delle decisioni da assumere tanto per lo snellimento delle collezioni, che comportava di relegare nei depositi quegli oggetti «che possono presentare interesse solo per qualche specialista, e che ingombrirebbero se esposti nelle sale del museo»²⁴, quanto per l'organizzazione di servizi quali il gabinetto di restauro, l'archivio fotografico e la biblioteca, nonché per la produzione di cataloghi e di vari sussidi alla visita. Date dunque le numerose implicazioni di natura sociale e politica insite nel quotidiano lavoro di tutela e di pubblicizzazione del patrimonio, arrivava ad auspicare una maggiore diffusione presso le università di un insegnamento che avesse per oggetto i temi artistici considerati anche dal punto di vista amministrativo.

Ma soprattutto, dopo avere auspicato che lo Stato, in quanto «il custode e il trasmettitore dello spirito del popolo così come fu nei secoli elaborato nella lingua, nel costume, nella fede»²⁵, potesse trovare adeguata soluzione al problema della tutela dei beni artistici e archeologici dei nuovi territori coloniali, sottolineava come fosse necessario difendere in maniera più efficace il patrimonio da eventuali attacchi militari:

Un pittore russo, Nicola Roerich, ha ideato un Patto Internazionale per la Protezione dell'Arte e della Scienza. Prendendo come punto di partenza la Convenzione di Ginevra del 1864 che ha dato vita alla Croce Rossa, egli ha immaginato di proteggere, o per dir più esattamente di neutralizzare con un'apposita bandiera (recante tre dischi rossi racchiusi in un cerchio parimenti rosso, su fondo bianco), gl'istituti e le missioni aventi finalità scientifiche, le collezioni artistiche e scientifiche, i monumenti e le bellezze natu-

rali. Agli stessi privilegi derivanti dalla convenzione di Ginevra dovrebbe naturalmente corrispondere il medesimo obbligo di non utilizzare ai fini militari gli edifici sui quali fosse inalberata la bandiera di difesa. Un'assemblea internazionale si è tenuta a Bruges nel 1931 per far entrare l'iniziativa in una fase di pratica attuazione, ma quasi tutti i Governi hanno finito per disinteressarsene, sembra a cagione della scarsa serietà di alcuni delegati postisi a capo della riunione. Nel frattempo però tutti gli Stati Americani, affermazione e monito di un'idea panamericana in cammino, hanno firmato a Washington il Patto Reorich: l'Italia Fascista che ha aderito al Patto Kellogg non paventandone l'ideologia utopistica, e che ha un così ricco patrimonio da tutelare contro le eventuali insidie nemiche, potrà forse riprendere l'iniziativa che sin qui ha trovato insufficiente fortuna in Europa ²⁶.

La questione della tutela del patrimonio in tempo di guerra, che presto avrebbe assunto sempre crescente rilievo, e non solo in Italia, grazie soprattutto al lavoro della Société des Nations ²⁷, stava infatti molto a cuore a Bertini Calosso come agli altri soprintendenti italiani, che dall'inizio del decennio si erano dovuti preoccupare di stilare gli elenchi delle opere da proteggere in caso di conflitto e particolarmente contro le minacce aeree.

I piani di protezione preventiva per l'Umbria

Fin dall'inizio degli anni '30 il Ministero della Pubblica Istruzione appare consapevole che le esperienze maturate dalle allora giovani Soprintendenze nel corso della Grande Guerra non avrebbero potuto essere sufficienti per affrontare un nuovo conflitto caratterizzato dall'impiego di nuovi e assai più potenti ordigni esplosivi ²⁸ e dal potenziamento dell'aviazione, il cui raggio di azione molto più vasto lasciava supporre che tutto il territorio avrebbe potuto essere oggetto di bombardamenti ²⁹. Richiamando analoghe esperienze europee, inizia dunque a diramare circolari perché venissero studiate misure preventive per la difesa del patrimonio artistico dello Stato. «Senza naturalmente che questo debba provocare ingiustificati allarmi o induzioni di qualsiasi genere» ³⁰, si richiedeva a tutti i soprintendenti alle Antichità e Belle Arti l'elaborazione di provvedimenti di salvaguardia del patrimonio monumentale e l'approntamento degli elenchi delle opere mobili da trasferire in caso di necessità.

Le cose da difendere sono immobili e mobili, i pericoli di offesa sembrano derivare per ora solo da proiettili esplodenti o incendiari non da proiettili a liquidi e gas speciali, e da spruzzatori di vapori velenosi. La speranza che la nota d'infamia che possa ridondare a danno dell'assalitore da una brutale distruzione di opere d'arte sia sufficiente a trattenere un assalto non è di sufficiente garanzia. Son passati i tempi in cui la lealtà del senato romano rispondeva al medico di Pirro, che i figli di Marte combattono col ferro e non col veleno. Ed è noto, che la rivista più importante che si occupa di conservazione dei monumenti antichi è presentemente la tedesca Denkmalflege che è letta dovunque e alla quale collaborano persino quei Belgi e quei Francesi che con maggiore energia segnalavano durante la guerra alla attenzione del mondo civile le distruzioni tedesche di Lovanio e di Reims.

Proiettili esplosivi di alta potenza sono generalmente molto pesanti, e non possono essere trasportati con facilità in gran numero, e si può ragionevolmente supporre che essi siano dall'assaltatore riservati ad obiettivi di alta importanza militare (stazioni, centrali elettriche, ponti, depositi di esplosivi, caserme ecc.). I monumenti che si trovino in prossimità di tali opere possono correre pericoli. Come pure un aereo nemico volgerà le sue offese su grandi città o su luoghi di particolare importanza dal punto di vista militare, non si esporrà certo ai pericoli di incursione per bombardare Gubbio o Bovino. Le prevenienze pertanto si possono restringere alle maggiori città, e in particolare modo ai luoghi prossimi a obiettivi bellici importanti. La protezione delle cose mobili non si può far meglio che col trasporto che è opportuno predisporre, preferendo edifici non molto distanti dalla collocazione abitata, situati in campagna, non molto appariscenti ³¹.

Dati la difficoltà e i costi stimabili, nonché l'incertezza del risultato finale, Roberto Paribeni, firmatario per il Ministero della circolare, chiedeva di limitarsi ai casi più a rischio, «come del resto si praticò nell'ultima guerra» ³². Pochi giorni più tardi, il 22 gennaio 1931, una nuova circolare, questa volta estesa anche ai direttori delle biblioteche governative e ai soprintendenti bibliografici, ribadiva la necessità di preparare l'elenco dei monumenti da proteggere e degli oggetti preziosi da sgomberare e di inviarlo al Ministero entro e non oltre il 10 aprile.

Al 31 marzo risale la prima *Relazione sulle norme da seguire per difendere i monumenti e le opere d'arte esistenti nell'Umbria da eventuali incursioni aeree nemiche in caso di guerra* ³³ redatta da Bertini Calosso. Rifacendosi a quanto comunicato circa la limitazione ai casi più rischio e ritenendo impossibile una adeguata difesa dei numerosissimi monumenti della regione, Bertini Calosso prende in considerazione le città umbre «che per ragioni militari, politiche od anche morali possono essere presumibilmente più soggette ad incursioni aeree» ³⁴: Perugia, Terni, Foligno, Spoleto, Orvieto, Castiglione del Lago, Passignano. Per Perugia, capoluogo regionale e massimo centro abitato, sede di comandi militari e centro di mobilitazione, indica come principali monumenti da proteggere il Palazzo dei Priori, la Fontana Maggiore, il Duomo, le chiese di San Pietro, Sant'Agostino, S. Domenico, Santa Maria Nuova e San Bernardino.

Per quanto riguarda il Palazzo dei Priori, occorrerebbe provvedere al blindamento del portale maggiore per mezzo di un conveniente riparo di legno (su base in muratura) e sacchi riempiti di arena. Ugual blindamento dovrebbe disporsi agli ingressi delle Sale del Cambio e della Mercanzia, per difendere dai danni di eventuali schegge rispettivamente i preziosi affreschi e la rara ornamentazione in legno intagliato. Alcune delle trifore e quadrifore del Palazzo, che appaiono meno resistenti ai violenti spostamenti d'aria che conseguono ad esplosioni vicine, dovranno essere chiuse o rafforzate con murature a mattoni.

La *Pinacoteca*, che è all'ultimo piano del Palazzo, non potrà essere protetta che col trasporto delle opere, forse escludendo le meno preziose, in locali più riparati e sicuri quali potrebbero essere i sotterranei dell'antica Rocca Paolina. Tali locali sono in buona parte sufficientemente areati ed illuminati, tanto che le Autorità locali stanno provvedendo ad installarvi una Mostra Permanente dell'Artigianato Umbro. I lavori a tale effetto in corso d'esecuzione, regolarmente approvati e continuamente vigilati da questa R. Soprintendenza, consistono nel risanamento, nella pavimentazione e nell'illuminazio-

ne degli ambienti, che saranno così pienamente valorizzati. La Mostra dell'Artigianato occuperà soltanto la sala della cosiddetta Cannoniera, che all'occorrenza potrà essere ugualmente adibita a raccogliere le opere da difendere in periodo bellico, invitandosi i vari espositori interessati a ritirare la propria merce. Occorrerebbe naturalmente disporre di cavalletti in buon numero o di telai continui per collocarvi le opere che è bene non fare aderire totalmente e direttamente alle pareti a contatto con i terrapieni. Negli stessi sotterranei potranno anche trovar luogo altre opere di Enti o di privati e parte della suppellettile dei Musei (Civico e dell'Opera del Duomo) e le opere più importanti della Biblioteca.

La Fontana di Nicola e Giovanni Pisano e di Fra' Bevignate potrebbe essere difesa con muri di contro parapetto e sacchi a terra. È ovvio che tale protezione si riferisce solo alle eventuali esplosioni che si verificassero nella zona, perché riuscirebbe impossibile difendere la mirabile opera da proiettili di grosso calibro che la colpissero in pieno.

Pel Duomo sarebbero da blindare i due portali, il pulpito detto di S. Bernardino e la statua di Giulio III. La vetrata più interessante (quella di Arrigo Fiammingo) potrebbe essere smontata e riposta nei sotterranei più sopra ricordati della Rocca Paolina.

La Loggia di Braccio (all'esterno del Duomo) e il Portico della Vaccara (all'esterno del Palazzo dei Priori) potrebbero venire armati con parziali murature e legname.

Nel Duomo, nella Chiesa di S. Pietro, in S. M. Nuova, in S. Agostino e in S. Domenico occorrerebbe ricoprire con armati di legno a scivolo e sacchi a terra gli'interessantissimi Cori.

Per S. Domenico si dovrà provvedere alle vetrate nel senso già indicato per quelle del Duomo.

La mirabile facciata della Chiesa di S. Bernardino dovrà essere pure protetta con alto zoccolo di muratura, armato in legno e sacchi a terra ³⁵.

All'elenco delle misure precauzionali da adottare per gli edifici che ritiene più importanti, Bertini Calosso non dimentica tuttavia di aggiungere alcune difese per gli altri luoghi ove sono raccolte opere non trasportabili, evidenziando la necessità di provvedere ad una larga installazione di estintori, di creare opportune prese d'acqua sia all'esterno che all'interno, di dotarli di sufficienti provviste di sabbia contro gli incendi ³⁶.

Terni, importante centro industriale, sede della fabbrica d'armi, nodo ferroviario, viene da subito individuata come uno dei luoghi più a rischio. Cionostante Bertini Calosso indica pochi monumenti da difendere: la chiesa di San Salvatore (Tempio del Sole) e quella di San Lorenzo, per le quali prevede il blindamento dei portali. Stupisce l'assenza, ad esempio, della chiesa di San Francesco, con gli importanti affreschi del Maestro della Dormitio, noti alla critica già dalla fine dell'800 grazie allo studio di Angelo Lupattelli ³⁷. Questa esclusione era in linea, tuttavia, con la critica del tempo che, come sottolineato da Corrado Fratini, chiedeva piuttosto a Terni di rappresentare l'Umbria "moderna", dinamica, secondo un'idea accentuata dalla creazione della provincia nel 1927 e «resa manifesta dagli interventi edilizi seguiti all'evento» ³⁸.

Per la Pinacoteca e la Biblioteca, situate in locali al di sotto del piano stradale nell'edificio ad uso del Liceo-Ginnasio e dell'Istituto Tecnico, limita gli interventi previsti al blindamento delle finestre del livello stradale, al fine di evitare l'ingresso di eventuali schegge.

A Foligno, importante nodo ferroviario, deposito di locomotive, prossima allo stabilimento per la lavorazione delle scatolette militari di carne conservata, il soprintendente ipotizza il blindamento del portale laterale del Duomo con armati di legno e sacchi di terra, una chiusura di protezione nel pronao della chiesa di S. Maria Infraportas e, per Palazzo Trinci, l'armatura con muratura e legname delle finestre bifore e trifore, la blindatura delle arcate del portico della corte maggiore e lo spostamento della pinacoteca dall'ultimo piano al piano terreno. Anche per Spoleto e Orvieto, la prima sede della Scuola Allievi Ufficiali, la seconda della Caserma e Scuola per Avieri, le misure sono limitate al blindamento del Duomo e al trasferimento dei musei: presso i sotterranei del palazzo comunale la pinacoteca di Spoleto insieme alle opere d'arte del duomo; dal vicino palazzo dei Papi nei sotterranei del duomo stesso il museo dell'Opera del Duomo di Orvieto. Relativamente a Castiglione del Lago e Passignano, individuate come potenziali bersagli in quanto sedi di campi e scuole di aviazione, propone di trasferire le «poche opere mobili di pregio» in altro luogo prossimo, come ad esempio la Rocca Paolina di Perugia.

Sarà infine opportuno salvaguardare almeno le più importanti vetrate istoriate della Basilica di S. Francesco in Assisi, sebbene la città non offra obiettivi militari da giustificare eventuali offese nemiche. Le vetrate stesse potrebbero venire smontate e situate in luogo sicuro, in Assisi stessa e a Perugia. Nei finestroni, a difendere dalle inclemenze atmosferiche gli affreschi decoranti le pareti, rimarrebbero sempre le vetrate comuni esterne attualmente poste a difesa di quelle antiche figurate ³⁹.

A distanza di un anno da questi primi elenchi dettagliati, con circolare n.11 del 15 febbraio 1932 il Ministero, ancora nella persona di Roberto Paribeni, torna a chiedere sulle relazioni stesse ulteriori precisazioni, da tenere riservatissime, al fine di concretizzare maggiormente la difesa. In relazione agli oggetti d'arte mobili si richiede di compilare un elenco numerico di quelli «tra essi che appaiano di particolare cura, raggruppandoli per edifici di appartenenza (Musei, Gallerie, ecc.)» ⁴⁰, nonché di studiare località e siti in cui raccogliarli in caso di guerra; per gli immobili si evidenzia l'urgenza di identificare, sulla base delle caratteristiche esteriori, i punti più bisognosi di protezione da colpi indiretti attraverso l'uso di sacchi di terra e materassi d'alghie. Si prega inoltre di esaminare la questione della tutela delle opere di scavo, considerate o nell'insieme o per le parti di maggiore pregio, e di fornire un elenco di quei monumenti considerati possibili obiettivi militari, da cui allontanare la popolazione. Nel rispondere alla circolare, Bertini Calosso si richiama alla relazione già inviata

aggiungendo che nei riguardi delle opere mobili riuscirebbe per certo lavoro di gran mole il compilare gli elenchi del materiale da trasferire poiché in genere soltanto una minima parte della suppellettile delle varie raccolte dovrebbe rimanere ove si trova normalmente. Esclusa infatti la Pinacoteca di Terni che, per essere disposta in locali semi-sotterranei, non dovrebbe subire spostamenti, tutte le altre e cioè quella di Perugia, e quelle di Foligno, Spoleto ed Orvieto dovrebbero essere trasferite pressoché integralmente nei locali già indicati ⁴¹.

Le previsioni di Bertini Calosso per Terni non avrebbero tuttavia tardato ad essere modificate. Nel 1933, allorché il Poligrafico dello Stato pubblica le *Norme tecniche da adottarsi per rendere meno vulnerabili dalle offese aeree le costruzioni edilizie e le relative condutture e la costruzione dei ricoveri*⁴² per lo sfollamento della popolazione, il capoluogo provinciale risulta una delle città in cui questa misura, causa la probabilità di offese, è obbligatoria e dall'anno successivo si susseguono lettere tra il Ministero della Guerra e la Prefettura di Terni relative alla capacità di assorbimento dei residenti della provincia che per nuclei familiari o separatamente dovranno essere allontanati⁴³ in caso di guerra.

Il 5 marzo 1934, con Regio Decreto, viene approvato il *Regolamento per la protezione antiaerea del territorio nazionale e della popolazione civile*⁴⁴, firmato dal Ministro della Guerra Benito Mussolini, che prevede, tra le altre misure, all'art.2 «la protezione del patrimonio artistico e scientifico nazionale e di tutto ciò che in genere sia possibile sottrarre agli effetti delle azioni degli aerei nemici» e, all'art. 6, la costituzione di comitati provinciali di protezione antiaerea, di cui il soprintendente è parte integrante così come l'Ingegnere Capo del Genio Civile.

Bertini Calosso riceve l'autorizzazione del Ministero a partecipare al Comitato di Protezione Antiaerea di Terni il 20 giugno⁴⁵: il 31 ottobre, come deliberato nella riunione del 14 settembre, il soprintendente ha approntato il piano provinciale al fine di salvaguardare, per quanto possibile⁴⁶, edifici ed opere dalle esplosioni dirette, dagli effetti degli spostamenti d'aria o dalle schegge causate da esplosioni vicine, da incendi, dall'azione di gas tossici «per la quale quadri o pitture murali potrebbero subire danni gravissimi»⁴⁷. A tal fine fornisce indicazioni di carattere generale:

Per il primo caso occorrerà proteggere l'edificio, (quasi sempre parzialmente), per mezzo di ripari in muratura ed armati di legname in più ordini inframezzati da strati di sacchetti a terra. Ugualmente sarà da provvedere pel caso di esplosioni vicine. Per salvaguardare gli edifici, e più le opere non removibili, dall'eventualità di incendi, gioverà applicare su tutti i materiali facilmente infiammabili (legno, tela, carta ecc.) sostanze ignifughe per renderli incombustibili, naturalmente provvedendo anche ad acconce coperture per evitare altresì annerimenti od altro. Tali coperture potranno farsi con tela e carta ed in alcuni casi saranno da aggiungere stuoiate su armati di legno con intonaco e cemento lasciando tra queste e la parete dipinta una camera d'ara per maggior protezione e sufficiente areazione dei dipinti, stucchi ecc. L'aderenza delle tele e carte sulle pareti decorate riuscirà utile ad isolare le superfici dipinte difendendole così dall'azione dei gas tossici decoloranti⁴⁸.

Relativamente ai provvedimenti da adottare nelle singole città della provincia, questa volta rispetto alle disposizioni indicate nelle precedenti relazioni, si suggerisce il trasferimento delle opere della pinacoteca di Terni in luogo più sicuro, così come quelle della biblioteca, per la quale naturalmente occorrerà il parere della soprintendenza bibliografica. Tuttavia, non si fa più nessun riferimento a monumenti in particolare, prevedendo solo di disporre prese d'acqua e sacchi di terra presso gli edifici, non rilevando in città «monumenti di eccezionale importanza pei quali siano da adottare

provvedimenti speciali»⁴⁹. Stesse considerazioni vengono fatte per Narni, ove il medioevale centro storico, sebbene caratterizzato da importanti edifici quali il palazzo comunale e quello dei Priori e il Duomo, viene giudicato, come il resto dei monumenti, interessante «ma non di eccezionale importanza da giustificare speciali, costosi provvedimenti oltre quelli da adottarsi per le altre costruzioni»⁵⁰. Diverso il caso di Orvieto, dove il lavoro di protezione assume massima importanza, specialmente per il duomo, «monumento di mondiale interesse»⁵¹. La mole sembrava costituire uno dei maggior problemi, rendendo impossibile una copertura totale. Per questo si propone, giocoforza, di limitare le protezioni alle parti «più interessanti artisticamente e più vitali staticamente»⁵², con il blindamento, per l'esterno, della parte basamentale della facciata a protezione dei bassorilievi con un muro a mattoni dello spessore di 60 cm lungo la facciata, rivestito sia all'interno che all'esterno da sacchi di sabbia coperti, nella parte anteriore, da armati di legno; la muratura delle arcatelle del loggiato centrale; la protezione del rosone centrale ed eventuali opportuni rinforzi alle parti più delicate delle guglie. All'interno viene suggerita la copertura delle cappelle e del prezioso tabernacolo del Corporale con armati pesanti a più ordini ed a scivolo, ma dato l'alto costo di tali strutture e l'ampiezza delle aree da coprire, si propone di limitare, al momento, tali interventi alle cappelle di San Brizio, con gli affreschi del Signorelli, e del Corporale, rimuovendo da quest'ultima il tabernacolo di Ugolino di Vieri, che avrebbe potuto essere ricoverato nei sotterranei del duomo stesso. Per il coro viene indicata una copertura con piani inclinati armati e protetti da sacchi a terra, mentre le pitture dell'abside avrebbero dovuto essere intelate e le vetrate smontate e depositate nei sotterranei, entro apposite casse. In ordine alla biblioteca, ai musei dell'Opera del Duomo e Faina, viene al momento suggerito dato il particolare carattere del sottosuolo orvietano, di ricoverare gli oggetti nelle gallerie sotterranee già destinate ad accogliere la popolazione, e di adottare pertanto tutte le misure necessarie ad impedire le infiltrazioni di gas tossici e ad assicurare l'illuminazione e l'areazione. Tale soluzione, ove non fosse stato possibile agire diversamente, era indicata anche per le opere delle pinacoteche di Terni e Narni. Si vedrà poi. La spesa complessiva per la realizzazione degli interventi era stimata in lire 700.000.

Se per la provincia di Terni la relazione era stata approntata con tanta solerzia in considerazione dei maggiori rischi cui era esposto quel territorio, più lentamente si procedeva in provincia di Perugia, dove soltanto il 26 novembre 1934 Bertini Calosso viene chiamato dal prefetto a far parte del CPAA⁵³, la cui prima riunione viene fissata per il 14 dicembre⁵⁴, alla vigilia di una nuova circolare ministeriale. Rifacendosi a quanto già richiesto nel 1930, si incaricavano nuovamente le soprintendenze di redigere gli elenchi dei monumenti più importanti, indicando per ciascuno anche l'ubicazione e le notizie sulle aree circostanti utili a stendere esatte valutazioni ambientali, e di stabilire l'elenco delle opere mobili che «per il loro sommo pregio o per la loro grandissima importanza dovranno, in caso di guerra, allo scoppio delle ostilità, essere rimosse dalla loro collocazione abituale, e quali siano gli edifici e le località dove tali opere dovranno essere trasportate»⁵⁵. Si richiedeva, di nuovo, assoluta riservatezza.

Subito Bertini Calosso inizia a stendere la relazione per la provincia di Perugia, che verrà poi inviata nell'aprile del 1935⁵⁶, anche a seguito di una nuova circolare del 19 febbraio che precisava la necessità di adottare misure di tutela anche per i musei e le raccolte di proprietà comunale⁵⁷. Rispetto alla precedente versione, all'elenco delle città a rischio egli aggiunge Assisi e Todi, perché relativamente vicine agli altri centri nevralgici di Perugia, Foligno, e Spoleto, e non esclude che altre città minori possano subire danni, in caso di conflitto, per la loro ubicazione vicina a strade eventualmente battute dal nemico. Per queste, tuttavia, non elabora piani specifici, ma suggerisce il trasferimento delle più importanti opere in altri centri, meglio difesi. Relativamente al capoluogo, nulla di nuovo aggiunge a quanto già previsto: anche per le opere mobili della Galleria Nazionale e delle altre chiese cittadine ribadisce l'utilità del ricovero nei sotterranei della Rocca Paolina, ove prevede di far confluire anche altri oggetti del perugino, nonché quelli delle aree di Bettona e Torgiano.

Per Assisi, massima attenzione è ovviamente rivolta al complesso di San Francesco, per il quale si prevede il blindamento del pronao e dei portali della basilica inferiore e dell'occhialone della basilica superiore, nonché lo smontaggio delle vetrate e il blindamento dei cori di entrambe le chiese; il blindamento del tempio della Minerva, dei portali, delle arcate e del rosone del duomo di San Rufino, del portico del palazzo comunale, della tettoia dell'Ospedale dei Pellegrini e della chiesa di San Francescuccio. Per le opere d'arte mobili, Bertini Calosso indica come possibile rifugio i sotterranei del Comune, da restaurare e adattare al caso. A Foligno cambia l'individuazione del ricovero per le opere mobili, che dai sotterranei di palazzo Trinci passa alla Rocca di Gualdo Cattaneo, previo adattamento e restauro dei locali. Nella Rocca avrebbero potuto essere ricoverate inoltre le opere dei territori di Spello e Montefalco. Per i beni mobili di Spoleto viene invece indicata la chiesa della Misericordia, che avrebbe dovuto essere blindata, come pure il sovrastante pavimento della chiesa di San Niccolò, il loggiato, il rosone e i mosaici del duomo. Per Todi, suggerisce di blindare i portali di San Fortunato e le volte del duomo e del palazzo comunale, nel cui portico, anch'esso da blindare, avrebbero dovuto essere trasferite le opere d'arte. Infine, nuovi ricoveri vengono indicati per i materiali dei territori di Città di Castello e Umbertide presso la Villa della Montesca, a pochi chilometri da Città di Castello, ove pensa di trasferire anche le più importanti opere bibliografiche della provincia; per Gubbio pensa che ci si possa servire dei sotterranei del palazzo dei Consoli. Per tutti i lavori, i trasferimenti, gli adattamenti e la parziale costruzione di scaffalature preventiva una spesa di lire 600.000.

I lavori proseguono febbrili e alla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria viene ad aggiungersi, sul fronte archeologico, anche la Soprintendenza alle Antichità di Roma, responsabile fino al 1939 dei territori a sinistra del Tevere⁵⁸, che convoca una riunione presso la prefettura di Terni, per scegliere le località in cui si sarebbero potuti trasportare gli oggetti d'arte mobili in caso di pericolo⁵⁹. In preparazione dell'incontro, era stato richiesto ai maggiori comuni della provincia l'elenco dettagliata del patrimonio mobile, che per Terni risulta composto da: «Quadri,

frammenti di monumenti, vasellami, ornamenti, armi dell'età del bronzo, del ferro e della pietra lavorata (attualmente nel museo storico)»⁶⁰, tra i quali diciotto dipinti e due sculture della pinacoteca e della chiesa di San Francesco:

- 1) Ancona (tavola) S. Caterina da Siena di Benozzo Gozzoli opera del XV secolo;
- 2) Crocefisso in legno su tela raffigurante insieme alle due Marie – S. Francesco e S. Giovanni – dello Spagna o Scuola dello Spagna;
- 3) Crocefisso con S. Francesco e S. Bernardino – tela dell'Alunno (Niccolò da Foligno) del XV secolo;
- 4) Visione di Fra Tommaso da Celano – tavola del Secchi – secolo XVIII;
- 5) Visitazione della Madonna a S. Elisabetta – di Gherardo da Rieti – secolo XVI;
- 6) Crocefisso in legno di Giovanni Teutonico fine del secolo XV;
- 7) Deposizione – tela – scuola Toscana – Daniele da Volterra;
- 8) Natività – tela del Barocci;
- 9) Lunetta – affresco di Pier Masseo (sic) d'Amelia della scuola di Pinturicchio raffigurante la Madonna col Bambino – S. Francesco – S. Bernardino;
- 10) Testa di vecchio – Tela di scuola napoletana XVII secolo;
- 11) Sposalizio della B. Vergine – tela di Enrico dei Paludoni detto il Fiammingo;
- 12) Deposizione – tela di Girolamo Troppa – secolo XVII;
- 13) Morte di S. Giuseppe – tela del XVII secolo;
- 14) Trittico – B. Vergine – S. Pietro – S. Silvestro – Tavola del XV secolo;
- 15) Sacra Famiglia – tela dell'Alfani (scuola umbra);
- 16) Stendardo – dipinto sui due lati della tela – scuola Umbra XV secolo;
- 17) Trittico del secolo XIV con la Madonna attribuita al Perugino e S. Francesco – S. Valentino – S. Bonaventura attribuiti al Fiorenzo di Lorenza (sic) – conservati nella chiesa di S. Francesco;
- 18) Tavola raffigurante la Circoncisione di Gesù – dell'Agresti XV;
- 19) Crocefisso in legno su sfondo di tela dipinta del secolo XV autore ignoro;
- 20) Tela raffigurante la Madonna dell'Orto – attribuita a Guido Reni⁶¹.

Per la prima volta si parla di trasferire questi oggetti, in caso di pericolo, presso le località di Cesi o Stroncone, «così scelte perché non appartengono alla vulnerabile Valle del Nera»⁶² e sono dunque lontane dalla zona industriale, potenziale bersaglio delle eventuali incursioni aeree. Per Narni vengono indicati, invece, genericamente, «quadri ed affreschi della Pinacoteca Comunale», da trasportare eventualmente nei sotterranei del fabbricato della locale Cassa di Risparmio, insieme ai manoscritti della biblioteca. Per la raccolta di antichità dell'ing. Tiburzi, conservata presso il castello dell'Annunziata e per la raccolta di opere orientali dell'ing. Martinori, conservata presso la sua villa, essendo situate in zone lontane dal centro, si propone un semplice trasferimento nei sotterranei degli edifici stessi. Brevi cenni sono forniti anche per Orvieto, dove vengono citate, senza elencazione, le «cospicue raccolte di oggetti d'arte del Museo dell'Opera del Duomo, i vasi greci, le oreficerie e il medagliere della collezione Faina»⁶³. Per il ricovero di tali oggetti sono indicati i sotterranei dei palazzi Petrangeli e Faina. Nella relazione si ricorda, infine, come delle antichità orvietane si fosse interessata la competente Soprintendenza dell'Etruria, che, difatti, il 5 marzo aveva scritto ai prefetti delle due province umbre, ai rispettivi comandi militari e al soprintendente Bertini Calosso, per segnalare i provvedimenti che riteneva opportuni per tutelare i monumenti e gli oggetti più cospicui d'arte antica esistenti nel territorio alla destra del Tevere, sottoposti alla propria giurisdizione. Per la zona di Orvieto si suggeriva di ricoverare presso i sotterranei di palazzo Petrangeli il «sarcofago dipinto di Torre San Severo; varie terrecotte templari; alcuni vasi dipinti e bronzi figurati»⁶⁴ del museo

dell'Opera del Duomo e nei sotterranei di palazzo Faina e dello stesso palazzo Petrangeli «vasi greci scelti ed i pezzi più cospicui delle oreficerie e del medagliere»⁶⁵ della Collezione Faina. Per Perugia, come già indicato nelle relazioni di Bertini Calosso, la Rocca Paolina veniva scelta per ricoverare bronzi e ceramiche dipinte di interesse archeologico dei musei civici, mentre per l'Arco Etrusco, la Porta Marzia, l'ipogeo di San Manno e l'Ipogeo dei Volumni ci si rimetteva ai provvedimenti che avrebbe indicato la Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna⁶⁶.

Nel frattempo, nuove indicazioni ministeriali sollecitavano a istituire squadre di primo soccorso presso i vari istituti d'arte, allo scopo di intervenire qualora si fosse verificato quello che si riteneva il pericolo maggiore, l'incendio, mentre per la protezione dei beni immobili si suggerivano la costruzione di opere di difesa, possibilmente estese all'intero monumento, e il trasferimento in luoghi sicuri degli oggetti mobili⁶⁷. Quanto al Regio Istituto d'Arte di Perugia, il presidente Mariano Guardabassi, rimettendo al ministero l'elenco, indicava tra le opere rimovibili «1 – Calchi preziosi di opere d'arte; 2 – Quattro statue di Michelangelo delle Tombe Medicee donate alla allora sorta Accademia di Belle Arti, cui è annesso l'Istituto d'Arte di Perugia, da Vincenzo Danti scolaro del Michelangelo (non di può precisare se siano calchi o gli originali del Buonarroti); 3 – Un pugilatore; 4 – Le Tre Grazie e una testa di cavallo, originali preziosi di Antonio Canova; 5 – un originale di Thorwaldsen; 6 – vari quadri e stalli intarsiati»⁶⁸ e, per le opere da proteggere *in situ* «1 – un arco con colonne di Valentino Martelli, situato nel cortile interno del R. Istituto d'Arte di Perugia»⁶⁹.

Il contesto internazionale e le scelte italiane

Il pericolo si faceva sempre più incombente e l'aviazione italiana, in appoggio al regime franchista, aveva appena compiuto l'atto che avrebbe impresso una svolta a tutto il sistema di difesa internazionale: il bombardamento di Guernica. L'esperienza maturata dalla Spagna nel corso della guerra civile si sarebbe infatti rivelata fondamentale, grazie anche alla pubblicazione delle strategie messe in campo per la difesa del patrimonio e alla descrizione degli effetti delle nuove tipologie di ordigni esplosivi sulla rivista «*Mouseion*»⁷⁰, espressione dell'*Office International des Musées* (OIM), nato nel 1926 in seno alla Società delle Nazioni, che si fece anche portavoce, nelle sedute del 12 e 13 ottobre 1936, di un riesame del problema della protezione delle opere d'arte in tempo di guerra, curato dal professore di Diritto Internazionale Charles de Visscher, poi confluito in un vero e proprio manuale pubblicato nel 1939⁷¹. Numerosi erano già stati i patti internazionali, come quelli Briand-Kellogg (1928) e Roerich (1935), che sebbene utopisticamente avessero mirato all'eliminazione della guerra, avevano posto il problema, ampliando le risoluzioni dell'Aja, del patrimonio storico e artistico, che veniva ad essere considerato patrimonio dell'intera umanità e non più dei singoli stati e che, pertanto, avrebbe dovuto essere salvaguardato. Riprendendo le varie tesi, nel 1938 il professore De la Pradelle aveva proposto il trasferimento delle

opere d'arte mobili presso i paesi che si fossero dichiarati neutrali. Questa possibilità era stata nettamente respinta dal ministro italiano dell'Educazione Nazionale Bottai, che aveva addotto ⁷² una duplice motivazione: da un lato un paese relativamente giovane come l'Italia, perdendo il proprio patrimonio, avrebbe perso la sua identità e questo sarebbe stato troppo dannoso per un regime che dell'identità nazionale aveva fatto un punto di forza; dall'altro il governo stava già predisponendo tutte le necessarie misure di tutela ⁷³. Il fascicolo n. X delle *Istruzioni sulla protezione antiaerea* redatto dal Ministero della Guerra e dedicato alla *Protezione del patrimonio artistico e culturale* stabiliva infatti che, sebbene il nemico avrebbe probabilmente evitato il lancio mirato di bombe sulle opere d'arte, occorreva adottare ogni mezzo per proteggerle. Relativamente agli oggetti mobili, in aggiunta a quanto già stabilito precedentemente, venivano richiesti particolareggiati elenchi del «patrimonio artistico e culturale esistente nelle località della provincia, probabili mete di incursioni aeree e comprendenti chiese, palazzi, monumenti, statue, musei, gallerie, archivi, biblioteche, collezioni artistiche, scientifiche, letterarie, storiche, archeologiche, gabinetti e laboratori scientifici ed impianti di alto valore, ecc.» ⁷⁴. Il patrimonio da sgomberare avrebbe dovuto essere classificato sulla base di tre distinti livelli di importanza: gli oggetti di maggiore pregio, da trasportare lontano dalle città in luoghi preventivamente scelti dal competente Ministero; quelli di minore pregio da proteggere sul luogo, sistemandoli nei sotterranei o in altri luoghi sicuri della città; gli oggetti comuni e non di grande pregio da lasciare sul posto. Alla richiesta di compilazione di tali elenchi, inviata il 7 giugno ⁷⁵, Bertini Calosso risponde immediatamente per quanto riguarda gli edifici monumentali, che evidentemente riteneva esposti a maggiori rischi ⁷⁶. Quanto alle opere mobili, in una lettera alla Direzione Generale datata 25 ottobre, mentre elenca nel primo gruppo, nuovamente insieme ai monumenti, la Galleria Nazionale dell'Umbria, le pinacoteche di Foligno, Spello, Spoleto, Terni e il museo dell'Opera del Duomo di Orvieto, relega al terzo gruppo: «Tutte le opere pittoriche (tele e tavole) e di oreficeria e di intaglio esistenti in chiese delle circoscrizioni dei Comuni seguenti: Perugia, Bastia, Assisi, Spello, Foligno, Trevi, Montefalco, Bevagna, Spoleto, Todi, Terni, Orvieto, Castiglione del Lago, Passignano sul Trasimeno» ⁷⁷.

La prima fase della guerra: 1940-1943. La protezione dei monumenti e i rifugi delle opere mobili

In risposta alla circolare n. 2727, diramata dalla Direzione Generale Antichità e Belle Arti il 30 agosto 1939 per conoscere le spese occorrenti per la difesa antiaerea dei principali monumenti della regione, il soprintendente indicava, per l'ultima volta prima dello scoppio della guerra, gli edifici oggetto degli interventi, elencandoli in ordine di importanza, e i costi stimati per la loro messa in sicurezza. Al primo posto risultava il duomo di Orvieto, per il quale venivano proposti il blindamento della parte basamentale dell'edificio, lo smontaggio della vetrata principale e il consolidamento della

cappella di San Brizio. Seguivano la basilica di San Francesco ad Assisi, per la quale venivano ribadite le misure con la riconferma degli interventi già indicate a partire dal 1935, e numerosi interventi da realizzare a Perugia per la Fontana Maggiore, l'Oratorio di San Bernardino, il Palazzo dei Priori, per il quale si pensava alla copertura delle parti essenziali dell'ornamentazione architettonica, la chiesa di San Domenico, con la protezione della grande vetrata, e lo smontaggio dei cori del duomo, di Santa Maria Nuova, di S. Pietro e di S. Agostino. Inoltre, erano ipotizzate le blindature della facciata del duomo di Spoleto, del portale laterale del duomo di Foligno e del portico di S. Maria Infraportas, sempre a Foligno ⁷⁸.

Si trattava, come sottolineato dallo stesso Bertini Calosso, delle provvidenze strettamente indispensabili per «una difesa in modo approssimativo sufficiente, avuto riguardo al potere offensivo delle armi moderne, e tolto naturalmente il caso di un proiettile che colpisse in pieno gli elementi inamovibili» ⁷⁹. Pochi, infatti, erano i centri individuati in rapporto alla ricchezza del patrimonio architettonico e monumentale dell'Umbria e sempre in numero decrescente rispetto alle proposte avanzate negli anni precedenti.

Come si evince da una relazione del 1941, inviata al ministero in vista della redazione del volume *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, curato dalla Direzione Generale delle Arti per dare conto dei lavori effettuati dalle soprintendenze sul territorio nazionale fin dalle prime ore della guerra, per l'Umbria si era scelto infatti di «distinguere nella regione [...] località presumibilmente “più esposte” ad attacchi aerei, località “meno esposte” e “località immuni” a seconda della loro importanza come centri abitati, o prossimi a centri di una certa importanza, o come obiettivi militari» ⁸⁰. Proprio per questo, le misure effettivamente prese immediatamente dopo lo scoppio della guerra risultano ancora più ridotte.

Perugia, capoluogo della regione e pertanto considerata la più esposta, inizia a presentarsi “in assetto di guerra” nell'autunno del 1940. Il 13 novembre Bertini Calosso aveva infatti inoltrato al podestà la richiesta di occupazione temporanea di suolo pubblico per l'esecuzione delle opere di protezione della Fontana Maggiore e della chiesa di San Bernardino ⁸¹. Il 18 gennaio 1941 la fontana risultava blindata: la tazza inferiore era stata circondata da una muratura di mattoni con funzione di riparo all'esterno e di sostegno all'interno con imbottitura di sacchi di sabbia di fiume, così come quella superiore, mentre il rilievo terminale in bronzo era stato smontato e trasportato nella Galleria Nazionale. Le parti scolpite erano state rivestite mediante lamine di alluminio, per evitare alterazioni delle patine ⁸². A San Bernardino la facciata era stata rivestita di faesite e imbottita con materassini di trucioli di legno ignifugato, ricoperti all'esterno da un muro di mattoni con ampia intercapedine areata. Nel duomo, il pulpito di San Bernardino era stato protetto con murature, armature in legno e sacchi di sabbia a terra. All'interno, la vetrata di San Bernardino era stata smontata e messa al sicuro, in accordo con il Collegio della Mercanzia, proprietario della omonima cappella ⁸³, previa chiusura del finestrone con muratura a mattoni ⁸⁴. A San Domenico, invece, la grande vetrata era stata rivestita da robuste murature sia esterne che interne, dopo averla isolata ⁸⁵.

Ad Assisi, nel marzo del 1940 già risultavano smontate le vetrate della chiesa superiore. Il lavoro era stato preceduto dall'esecuzione di grafici e dalla numerazione dei pezzi, poi imballati in casse di legno di castagno⁸⁶. Sette mesi più tardi risultavano rimosse e messe in sicurezza anche le vetrate delle cappelle di S. Antonio e di S. Maria Maddalena nella chiesa inferiore⁸⁷, i cui pezzi erano stati tutti rivestiti con garza incollata, collocati entro apposite casse e trasportati dapprima nei rifugi predisposti entro le cappelle della basilica stessa⁸⁸, poi in un locale seminterrato dell'adiacente convento, predisposto dall'estate per il ricovero delle opere⁸⁹. Oltre a ciò era stato eseguito un doppio blindaggio al rosone della chiesa superiore: all'interno si era proceduto con una muratura a mattoni vuoti forati murati a gesso, mentre la parte esterna era stata ricoperta con travature e tavole dello spessore di cm. 2 ricoperte con cartone feltro catramato e listelli di legno a costituire un'armatura che ricopriva anche le statue dei quattro evangelisti. Sacchi di sabbia e cemento erano stati inoltre utilizzati per rinforzare gli archi e i pilastri.

Fino dal 10 giugno 1940, giorno in cui Mussolini aveva pronunciato la dichiarazione di guerra, ad Orvieto il presidente dell'Opera del Duomo Luigi Petrangeli aveva chiesto a Bertini Calosso di provvedere quanto prima, in accordo col ministero, alla fornitura dei sacchetti di sabbia, giacché «Con gli sviluppi presi dall'arme aerea, le caserme esistenti nella città e la prossimità di un importante campo di aviazione sarebbe follia lusingarsi sulla immunità di Orvieto e dei suoi monumenti»⁹⁰. Senza indugi erano state dunque attuate le misure previste, inclusa la protezione del grande rosone, che, in caso di spostamenti d'aria, non avrebbe potuto resistere «soprattutto per il fatto che la sua esile membratura è gravemente scollegata, tanto da richiedere [...] un importante ed arduo restauro»⁹¹. Tra il novembre del 1940 e il marzo dell'anno successivo i lavori risultano compiuti, nonostante le difficoltà causate da violente ondate di pioggia⁹² e i problemi di contingentamento dei materiali, soprattutto ignifughi, dovuti all'autarchia. Come stabilito, la protezione era stata limitata alla zona basamentale del duomo, coprendo per l'altezza di dieci metri bassorilievi e mosaici con lamine di alluminio imbottite con trucioli di legno ignifugati e rivestite da uno spesso muro di tufo. Una tettoia in faesite avrebbe dovuto contenere le infiltrazioni di acqua, mentre un'intercapedine fra il muro e la facciata avrebbe garantito l'areazione. Il rosone era stato coperto con murature all'esterno e all'interno. Nella cappella di San Brizio erano stati consolidati gli affreschi di Signorelli, mentre la vetrata dell'abside era stata smontata e messa in casse «in locale a prova di bomba, nel quale si è anche ricoverato, previo smontaggio, il preziosissimo Reliquiario del SS.mo Corporale»⁹³.

Anche per le opere mobili, allo scopo di predisporre in tempo utile il necessario per la salvaguardia, il ministro aveva chiesto dal 1939 a tutti i soprintendenti, con circolare riservata dell'8 febbraio, di comunicare la somma occorrente per l'acquisto del materiale d'imballaggio e di quant'alto fosse indispensabile allo scopo⁹⁴. In ottemperanza a tali disposizioni, pochi giorni dopo Bertini Calosso rimetteva una relazione con le specifiche relative all'Umbria, dalla quale risultavano da trasferire i dipinti delle pi-

nacoteche di Perugia, Assisi, Foligno, Spoleto, Todi, Terni, Narni e Orvieto, nonché opere varie dalle stesse località, per un totale di L. 162.000. A queste andavano aggiunte ulteriori L. 100.000 per oggetti, non meglio specificati, provenienti dagli altri principali comuni della regione ⁹⁵.

Tre mesi dopo, sempre in risposta ad un'altra circolare, comunicava di potere disporre, in caso di guerra, «per il conveniente ricovero di tutto il patrimonio artistico mobile delle due Provincie» ⁹⁶, mentre non sarebbe stato in grado di fornire rifugio per oggetti d'arte provenienti da fuori regione.

La prima documentazione rinvenuta riguarda la provincia di Terni, dove le operazioni di sgombero della locale pinacoteca iniziano ad essere predisposte già dalla fine di agosto del 1939 ⁹⁷, mentre ad Orvieto si procede «senza indugio» alla scelta di un luogo adatto al ricovero delle suppellettili più preziose ⁹⁸. Mentre, infatti, per Terni si conferma la scelta della località di Stroncone, presso un edificio della delegazione comunale, ad Orvieto non era ancora stato individuato un locale adatto, dopo che le proposte avanzate già dal 1935 di proteggere il patrimonio dapprima nei locali di una galleria aperta sotto la rupe, lungo la strada umbro casentinese, poi nella chiesa della Trinità e infine in San Lorenzo in Vincis non si erano rivelate idonee ⁹⁹. Ai primi di settembre, tuttavia, il rifugio viene individuato in alcuni locali di proprietà della famiglia del presidente dell'Opera del Duomo, Luigi Petrangeli, in località Il Botto, ove la sorveglianza sarebbe stata meglio garantita che altrove ¹⁰⁰.

Negli stessi giorni Bertini Calosso riceve dal ministero l'autorizzazione a sostenere le spese per l'acquisto del materiale d'imballaggio e per approntare tutti i provvedimenti pratici necessari allo sgombero dei musei non appena fosse giunto l'ordine di rimozione ¹⁰¹, nonché una cifra di L. 5.000 per avviare le procedure ¹⁰². La cifra in questione, rispetto a quanto preventivato, appare troppo esigua per adattare i locali di ricovero, tanto che alla fine di ottobre il soprintendente chiede un'integrazione di L. 125.000 per la raccolta delle opere e per il lavoro egli operai ¹⁰³. A ciò va aggiunto che, con circolare del 12 ottobre, ai soprintendenti era stato chiesto di studiare, con i rispettivi rappresentanti delle autorità ecclesiastiche, i provvedimenti necessari a proteggere i beni della Chiesa, specialmente quelli annoverati come «patrimonio artistico e culturale della Nazione» ¹⁰⁴.

Il soprintendente inizia dunque a valutare possibili località in cui ricoverare i materiali: oltre Stroncone e il Botto, individua la villa Marini Clarelli a Montefreddo, l'abbazia di Montelabate, i sotterranei della basilica di San Francesco a Assisi, il convento della Spineta presso Todi, il collegio dei Salesiani ad Amelia, villa Montesca a Città di Castello, la Castellina di Pomonte nel comune di Gualdo Cattaneo, il Palazzo dei Consoli a Gubbio ¹⁰⁵, il convento di Farneto, la chiesa di S. Crispolto e il Teatrino a Bettona ¹⁰⁶, per i quali vengono redatte apposite schede contenenti informazioni circa la proprietà, l'ubicazione, le vie di accesso, la prossimità di obiettivi militari, la possibilità di ospitare personale di custodia ¹⁰⁷.

Nel maggio del 1940, allorché l'Italia stava per ufficializzare l'entrata in guerra, risultano predisposti 4 ricoveri: per la provincia di Perugia l'abbazia di Montelabate

e la chiesa di San Francesco ad Assisi; per la provincia di Terni il Botto a Orvieto e l'edificio comunale di Stroncone ¹⁰⁸.

La monumentale abbazia di Montelabate, di proprietà demaniale, allora in consegna alla Società Bonifiche Umbre, situata in aperta campagna, lontano dai centri abitati e dalle principali vie di comunicazione, viene scelta come ricovero per la maggior parte delle opere della Galleria Nazionale dell'Umbria, come da elenco in allegato. Oltre a quello storico-artistico, l'abbazia ospitava anche il cosiddetto "gruppo A", ovvero il *corpus* più prezioso del patrimonio archivistico e librario di Perugia ¹⁰⁹.

Nella basilica di San Francesco di Assisi, come si è detto, era stato predisposto un locale presso il Sacro Convento, dove erano state collocate le casse contenenti i pezzi smontati delle vetrate e dove si prevedeva di sistemare anche gli oggetti del Tesoro della Basilica. A cooperare alle operazioni dal 1939 si era reso disponibile l'ispettore onorario Carlo Taddei ¹¹⁰.

Stroncone, oltre alle opere della pinacoteca di Terni, riceveva anche alcuni dipinti delle chiese cittadine e quelli della pinacoteca di Narni, per la quale erano state progettate misure di sicurezza già dal settembre del 1939 ¹¹¹. Da alcuni elenchi allegati ad una lettera dell'8 giugno, con la quale Bertini Calosso invitava a provvedere subito al ricovero, si evince che le opere consistessero in:

Terni, Duomo: croce astile d'argento dorato, restaurata nel 1443 (nel Tesoro)

Calice del sec. XIV

Terni, Chiesa di San Francesco: Ancona con la Vergine e Santi, di Piermatteo d'Amelia Cesi, chiesa di Sant'Angelo (Museo), Tavola con la Madonna, il Bambino e Santi, di scuola riminese del 1308

Narni, Palazzo Comunale (pinacoteca), Tavola con l'Annunciazione, di Benozzo

Pala con l'Incoronazione, del Ghirlandaio

Tavola con S. Bernardino da Feltre e S. Antonio da

Padova di Piermatteo d'Amelia

Narni, Duomo: Statua lignea raffigurante S. Antonio Abate, del Vecchietta

Tavola con San Giovanale benedicente, attr. Al Vecchietta ¹¹².

Tutti i dipinti, compresi quelli della pinacoteca, risultano depositati il 18 giugno (vd. elenco in allegato) ¹¹³.

Ad Orvieto, il ricovero al Botto risultava già concluso il 21 giugno del 1940. In diciassette casse erano state sistemate le opere ritenute, d'intesa col soprintendente, di maggiore importanza del museo dell'Opera del Duomo e delle chiese cittadine (vd. elenco in allegato), vigilate dai carabinieri e dal custode del museo dell'Opera Giuseppe Brizi, già nell'organico della Galleria Nazionale dell'Umbria, trasferito ad Orvieto l'anno prima per interessamento di Bertini Calosso ¹¹⁴.

A pochi giorni dall'ingresso dell'Italia in guerra, il 10 giugno, il patrimonio era già stato messo, dunque, in larga parte in sicurezza.

Dagli elenchi rinvenuti è possibile riscontrare come le opere ricoverate, ad eccezione del caso della pinacoteca di Terni, siano quasi interamente databili fra il XIV e il XVI secolo, con una netta prevalenza per l'età d'oro del Rinascimento umbro. Non

stupisce più di tanto l'assenza di opere cinque-seicentesche. Gli studi sul Seicento infatti, ancorché aperti all'inizio degli anni '20 dal lavoro di Voss su Roma, da articoli pubblicati su «L'Arte» e dalla mostra sulla pittura italiana del Sei e Settecento a palazzo Pitti ¹¹⁵, non avevano ancora portato alla rivalutazione che si avrà a partire dal dopoguerra e che, per l'Umbria, dovrà attendere le sistematiche ricognizioni territoriali guidate dalla prima metà degli anni Settanta da Bruno Toscano ¹¹⁶. Lo stesso Bertini Calosso, che pure proprio sulle pagine de «L'Arte» aveva impostato una analisi regionale della produzione artistica di questi secoli ¹¹⁷, aveva sempre privilegiato, sulla scia del suo maestro Adolfo Venturi, lo studio dei fenomeni artistici dal Medioevo al Rinascimento cui si è già accennato e anche in occasione dei lavori di riordinamento della Galleria Nazionale dell'Umbria non aveva nascosto una certa avversione per la produzione controriformata e barocca ¹¹⁸.

Ad un anno dalla guerra, la già citata relazione del 1941 conferma la presenza dei quattro ricoveri scelti per le tre città considerate più importanti per il patrimonio storico artistico e per quella ritenuta, invece, più a rischio di attacco aereo. Tuttavia, Bertini Calosso dichiara di avere dato

opportune e minuziose disposizioni affinché da alcuni centri minori, al primo delinearci di un pericolo in seguito a possibili mutamenti nella condotta generale della guerra, possano venire senza indugio allontanate le opere mobili più significanti. – Tali centri sono Città della Pieve, Castiglion del Lago, Città di Castello, Umbertide, Gubbio, Gualdo Tadino, Nocera Umbra, Foligno, Trevi, Spoleto, Montefalco, Bettona, Deruta, Todi e Corciano in provincia di Perugia; Cesi (frazione del Comune di Terni), Amelia e Baschi in provincia di Terni.

A tale scopo si sono predisposti convenienti ricoveri in appropriate località, e per taluni si sono già eseguite opere di adattamento e di rafforzamento ¹¹⁹.

Nella relazione, così come nella relativa pubblicazione del '42, non si fa invece nessun accenno agli altri depositi esistenti nella regione, a partire da quello di Montefreddo, nel quale dal giugno 1940 vengono ricoverate opere provenienti dalla Pinacoteca di Brera e dall'Accademia Carrara di Bergamo. Ancorché Bertini Calosso avesse inizialmente comunicato di non potere provvedere a materiali di altre regioni, dal ministero era stato dapprima disposto il trasferimento delle opere del Friuli Venezia Giulia, che avrebbero dovuto trovare posto nel convento della Spineta. Modificati i piani ¹²⁰, erano intervenuti successivi accordi con la soprintendenza della Lombardia. Per rispondere alle disposizioni ministeriali, il soprintendente prende dunque contatti con la marchesa degli Oddi Marini Clarelli per l'affitto di sei vani al piano terreno della villa di Montefreddo, a breve distanza dall'abitato di Bagnaia, nel comune di Perugia, «affinché vi siano trasportate e conservate opere d'arte, e vi possano trovare alloggio le persone incaricate della custodia delle opere stesse» ¹²¹. Come documentato da Cecilia Ghibaudi, le opere, sistemate in trentadue casse, partono in treno nella notte dell'11 giugno ¹²². Il carico arriva a Perugia il 13. Cinque giorni dopo Bertini Calosso poteva telegrafare al collega milanese per comunicare l'avvenuta collocazione delle opere, tra le quali il po-

littico di Valle Romita di Gentile da Fabriano, l'*Incoronazione della Vergine* e il trittico di Carlo Crivelli, il *San Giovanni* di Francesco del Cossa, la *Madonna del Porto* di Ercole de' Roberti, il *Cristo morto*, la *Madonna dei Cherubini* e il polittico di san Luca del Mantegna, il polittico del Foppa, la pala Montefeltro di Piero della Francesca, lo *Sposalizio* di Raffaello, il *Gesù alla colonna* del Bramante, la *Cena in Emmaus* di Caravaggio, la *Rebecca al pozzo* di Piazzetta, le vedute del Guardi, del Bellotto, del Canaletto¹²³. Nel settembre del 1941 a questo primo nucleo si aggiungono altre trenta casse già ricoverate presso il Castello Sforzesco, che non presentava le idonee condizioni di conservazione. Accompagnate dal restauratore Mauro Pelliccioli, dopo uno scalo ad Assisi¹²⁴, giungono a Perugia, per raggiungere il ricovero, opere di Brera della massima importanza. Si trattava della *Predica di san Marco* di Giovanni e Gentile Bellini, del *San Pietro* di Francesco del Cossa, della *Madonna col Bambino e angeli* del Bramantino, di alcuni affreschi di Villa Pelucca di Luini, del *Miracolo di san Marco* del Tintoretto, della *Cena a casa di Simone il fariseo* di Paolo Veronese, del *Martirio di san Vitale* di Federico Barocci, della pala Trivulzio di Mantegna, degli arazzi del Bramantino del Castello Sforzesco, per citare solo alcune fra le principali opere di provenienza lombarda¹²⁵.

Dal luglio del 1941, inoltre, nel timore che alcuni aerei inglesi scaricassero a terra bombe prima di rientrare alla base, come già avvenuto nei pressi di Brescia, erano state avviate le pratiche per trasferire altre opere lombarde nel castello di Pomonte, località isolata a pochi km di distanza da Foligno, di proprietà del senatore Alfredo Bennicelli, dove giungeranno il 17 aprile 1942¹²⁶.

Protetti da picchetti armati o dotati di servizi di vigilanza, i depositi nei primi anni della guerra adempiono senza problemi al loro scopo e vengono periodicamente ispezionati dal soprintendente, che da subito aveva ottenuto di potere circolare con un'autovettura, data l'importanza dei lavori in corso¹²⁷. Nel luglio del '42, per verificare le condizioni conservative delle opere milanesi, è inoltre attestata a Perugia la presenza di Fernanda Wittgens, che quotidianamente raggiunge il ricovero di Montefreddo¹²⁸. Più complesso, invece, appare il rapporto con i privati. Alla data del 1940 risultavano presenti in Umbria numerose opere appartenenti a collezioni nobiliari, come quelle perugine dei Baldeschi, dei Conestabile della Staffa, dei Gallenga Stuart, dei Ranieri, dei Sorbello, che comprendevano dipinti e disegni, fra gli altri, di Perugino, Pinturicchio o della scuola perugina, della scuola di Giotto, di Saturnino de' Gatti, oppure le raccolte spoletine dei Pucci della Genga e dei Marignoli o quelle assisiati dei Sermattei della Genga. Ma, soprattutto, si trovavano nella regione le raccolte di due dei maggiori storici dell'arte del tempo: Raimond von Marle, divisa nelle due ville di Solomeo e San Marco, a Perugia, e di Federico Mason Perkins, nella casa dello studioso ad Assisi. Pochi giorni prima della dichiarazione dell'entrata dell'Italia in guerra, Bertini Calosso aveva scritto alla Direzione Generale per chiedere come avrebbe dovuto regolarsi nei riguardi delle opere di proprietà privata¹²⁹. La risposta, datata proprio 10 giugno 1940, comunicava che la tutela di tali oggetti sarebbe stata regolata da una legge di prossima pubblicazione, valida tuttavia soltanto per quei beni per i quali fosse intervenuta la notifica. «Frattanto, in attesa di istruzioni al riguardo,

vorrete fare opera di persuasione presso i proprietari affinché siano adottate, a loro spese, in caso di emergenza, le stesse misure protettive adottate per le opere d'arte di proprietà dello Stato»¹³⁰. Dai pochissimi documenti rinvenuti in merito si evince che fino dal 1939 il soprintendente aveva iniziato a prendere contatti con Mason Perkins, al quale aveva annunciato una visita dell'architetto Arnolfo Bizzarri allo scopo di prospettare «il programma di protezione delle Opere d'Arte contro eventuali attacchi aerei nemici»¹³¹. Da alcuni elenchi di spese sostenute dalla soprintendenza risultano, inoltre, alcuni viaggi compiuti dal disegnatore Alfredo Cirenei a Solomeo nel 1941¹³², presumibilmente per verificare la situazione della collezione dello storico dell'arte olandese, morto nel 1936, custodita dalla figlia Ilona, per la cui vicenda si rimanda al saggio di Maria Cecilia Mazzi nel presente volume.

1944. La situazione si aggrava

L'aggravarsi della situazione bellica impone che vengano rafforzate le misure di protezione. Dal 20 gennaio, in adesione ad una nuova circolare ministeriale, Bertini Calosso scrive a padre Bonaventura Mansi, custode del Sacro Convento di San Francesco, e all'arciprete del capitolo di San Lorenzo a Perugia, don Giulio Boccali, per chiedere che le chiese e i conventi di maggiore interesse storico artistico siano dotati di una squadra di primo intervento «così da ridurre al minimo eventuali danni per possibili attacchi aerei»¹³³. Una settimana dopo l'imprenditore edile Giuseppe Perotti, che già aveva lavorato presso la Basilica per lo smontaggio delle vetrate, viene nominato capo della squadra di San Francesco¹³⁴, mentre a Perugia il Capitolo, non disponendo delle risorse per l'acquisto dei materiali, decide nella seduta del 19 febbraio di provvedere con i propri inservienti e con l'appoggio della vicina Soprintendenza, augurandosi «che non abbiano da aversi bombardamenti, perché tutti i mezzi preposti riuscirebbero inutili, dato anche il panico, da cui tutti sarebbero presi»¹³⁵.

Impossibile, tuttavia, prevedere gli sviluppi di una guerra. Il giorno dopo l'illusorio auspicio dei membri del capitolo perugino uno spezzone incendiario cade nei pressi della villa di Montefreddo. Le opere vengono spostate immediatamente per raggiungere in parte il palazzo dei principi di Carpegna, dove confluiscono quelli che la Wittgens definì i "capolavorissimi" e in altra parte la villa Il Corniolo, nei pressi di Orvieto, concessa a titolo gratuito dal senatore Ettore Viti, dove arrivano il 10 marzo¹³⁶.

Il soprintendente, nel timore che altre bombe possano colpire il territorio, decide dunque, con l'appoggio del podestà di Foligno, di mettere in salvo presso Fiamenga, nella chiesa rurale di Santa Maria dei Cavalieri, gli oggetti più importanti della locale pinacoteca civica e di alcune chiese della città¹³⁷, tra cui il grande polittico e l'*Incoronazione della Vergine* dell'Alunno da San Niccolò (vedi ELENCO).

Recentemente restaurata, la chiesa di Fiamenga, poco distante dalla strada Flaminia, era stata scelta perché priva di umidità e addossata a case coloniche. Come ricordato da Bertini Calosso in una lettera inviata il 4 giugno alla Direzione Generale,

il lavoro di trasferimento fu svolto fra non lievi difficoltà, non soltanto per la mole di alcuni fra gli oggetti da trasferire, fra cui gli affreschi distaccati, taluni del peso di vari quintali, ma anche e soprattutto per la scarsità della mano d'opera e del personale specializzato, per la scarsità dei mezzi di trasporto, talvolta per la assoluta mancanza del materiale ligneo necessario e di altro materiale diverso. La maggior parte degli oggetti è stata chiusa in casse; la protezione in gabbie è stata invece praticata specialmente per gli affreschi. Le casse contenenti le parti dei polittici smontati e le tavole dipinte sono state disposte sopra alti banchi, al fine di facilitarne l'aereazione; gli affreschi invece sono stati addossati, insieme con altri oggetti, alle pareti della chiesa ¹³⁸.

La custodia viene affidata al direttore delle raccolte comunali di Palazzo Trinci, don Angelo Messini, e al custode della chiesa stessa, con l'ausilio dell'Arma dei Carabinieri.

Quanto alla Statua argentea di S. Feliciano, protettore della Città, statua che avrebbe dovuto far parte degli oggetti da proteggere nella chiesa di S. Maria dei Cavalieri, quest'Ufficio ha ritenuto opportuno di aderire alla viva richiesta del Vescovo e del Podestà, consistente ch'essa restasse al suo posto, consistente in un'ampia nicchia ricavata da secoli nello spessore del muro dell'abside del Duomo. Detta nicchia, nella quale sono stati collocati altri oggetti il cui trasferimento avrebbe potuto rappresentare un pericolo per la loro integrità, è protetta da circa 310 sacchetti di sabbia ¹³⁹.

Le lagnanze del soprintendente circa la scarsità del personale preposto a seguire tali operazioni trovano conforto in un documento redatto in marzo per elencare «il personale per la disciplina in tempo di guerra» ¹⁴⁰: per tutto il territorio regionale erano attive 23 unità, di cui, oltre a Bertini Calosso, solo 3 funzionari e 4 custodi. Tutti gli altri erano salariati e giornalieri. Gli uffici della soprintendenza potevano avvalersi di dieci elementi, dei quali uno destinato ai musei civici ¹⁴¹, allora ospitati a palazzo Donini, e uno all'ipogeo dei Volumni, dove verrà creato, nei mesi successivi, un nuovo deposito per i materiali archeologici della città.

Se, difatti, fino ad allora il problema della tutela del patrimonio artistico era stato quello della protezione dagli attacchi aerei, la situazione stava per cambiare radicalmente. Nella notte del 25 luglio il governo Mussolini cade, sfiduciato dal gran consiglio del fascismo. Il Duce viene arrestato e Badoglio assume l'incarico di formare un governo militare. L'iniziale euforia della popolazione, convinta che la guerra fosse finita, viene subito smorzata. Lo sbarco degli Alleati in Sicilia nel luglio del '43 e la risalita del fronte lungo la penisola, unitamente alla crisi istituzionale dell'Italia seguita all'armistizio dell'8 settembre e alla ignobile fuga del re e del capo del governo Badoglio, comportano per il patrimonio, ma più ancora per i civili e i soldati, un momento tragico, che potrà dirsi concluso solo con la giornata del 25 aprile 1945. Le misure di sicurezza assunte a partire dall'inizio della guerra, ovvero il blindamento dei principali monumenti e il ricovero delle opere mobili in località di campagna non bastano più. Il campo di battaglia, diversamente dalla Grande Guerra, si attesta lungo tutto il territorio nazionale. I pericoli non vengono più soltanto dal cielo, ma ogni luogo, città o campagna che sia, è esposto a rischi di saccheggio, vandalismo, incendio da

parte degli eserciti angloamericano in avanzata dal sud e delle truppe di occupazione tedesche al nord. La linea gotica divide in due l'Italia. Ricomincia quasi ovunque la movimentazione delle opere in un succedersi di trasporti da un rifugio all'altro, di molti dei quali si può soltanto tentare di ricostruire l'ubicazione attraverso una documentazione spesso lacunosa, per il fatto che in un periodo così drammatico non tutto fu registrato, forse anche per la segretezza imposta dai fatti o forse per la repentinità con la quale simili operazioni furono approntate.

I soprintendenti, senza più un ministero ufficiale da cui prendere ordini ¹⁴², sono soli. In Umbria, erano iniziati da agosto sempre più massicci bombardamenti, che, nei giorni '11 e 28 colpiscono l'abitato di Terni, danneggiando le chiese di San Lorenzo, di San Salvatore, il duomo, il medievale palazzo Mazzancolli e distruggendo la chiesa di Santa Lucia, la torre e la facciata del palazzo comunale e tre vetrine contenenti materiali della prima età del ferro (VII-VI sec. a. C.) rimaste nei locali del museo ospitato in palazzo Carrara ¹⁴³.

Negli stessi giorni il soprintendente decide dunque di allargare la protezione ad altri centri. In una lettera indirizzata alla Direzione Generale dichiara di avere avviato i lavori per la messa in sicurezza delle opere dei comuni di Castiglione del Lago e di Spoleto e,

Qualora gli sviluppi delle operazioni di guerra lo rendessero consigliabile, si provvederebbe senza indugio allo sgombero della suppellettile artistica mobile di Deruta e Città di Castello, ed eventualmente anche di altri centri. A completare i provvedimenti difensivi attuati per la città di Perugia, saranno entro i prossimi giorni sistemati sul posto, con opportuni apprestamenti, gli oggetti artistici della Chiesa di S. Pietro e saranno trasportati in ricovero gli oggetti di sommo pregio esistenti presso il Museo capitolare e il Monastero della Beata Colomba, nonché il gruppo bronzeo della Fontana di Piazza. Con la completa attuazione di questo programma, si sarà provveduto alla protezione di quanto appare più esposto alle insidie nemiche del prezioso patrimonio artistico di questa Regione. Molto resterebbe, naturalmente, ancora da fare, anche per soddisfare a legittime richieste rivolte all'Ufficio, ma purtroppo per molte considerazioni d'ordine pratico non è possibile estendere all'infinito quest'opera di protezione. Così, salvo il caso di istruzioni in contrario che mi vengano impartite da codesto Centrale Ufficio, non provvederò alla particolare difesa della Statua di Giulio III sulla scalinata della Cattedrale che, per essere fusa in bronzo, offre di per sé sufficiente resistenza: né del monumento di papa Benedetto XI che, per trovarsi entro la monumentale Chiesa di San Domenico, sembra abbastanza protetto, né del portale del Palazzo dei Priori che, per le sue dimensioni e la sua collocazione, male si presta a lavori protettivi effettivamente efficaci. A ogni modo, se gli Enti locali vorranno a proprie spese provvedere anche per le opere a ora indicate, volentieri questo Ufficio si presterà a dare consigli e l'assistenza del caso ¹⁴⁴.

Il 17 agosto, «di ritorno da un sopralluogo effettuato a Terni per constatare l'entità dei danni sofferti in seguito all'incursione nemica dai monumenti di quella città» ¹⁴⁵, Bertini Calosso si reca a Spoleto, dove, in accordo col locale ispettore dei monumenti, professor Giacomo Panetti, stabilisce di trasferire quadri, statue, oreficerie sia della pinacoteca comunale che della Cattedrale nella chiesa di Santa Maria dei Cavalieri

di Fiamenga, dove erano già ricoverate le opere di Foligno. La raccolta numismatica del comune, invece, avrebbe dovuto essere depositata in un luogo da definire, quale la cassaforte del comune stesso o la camera blindata di uno degli istituti bancari della città. Infine, «per aderire al desiderio manifestato dall’Autorità Ecclesiastica, e per non ferire il sentimento religioso della Popolazione Spoletina, si consente a lasciare sul posto, in Cattedrale, l’immagine bizantina della Vergine, venerata col nome di SS. Icona»¹⁴⁶. Le soluzioni previste dal soprintendente, tuttavia, non incontrano il favore del commissario prefettizio, che, dicendosi portavoce della cittadinanza spoletina, si dichiara contrario al trasferimento degli oggetti d’arte a Foligno.

L’intendimento manifestato dalla S.V.III.ma circa la scelta della località, se potrà corrispondere ai voti di Foligno, non collima con quelli di Spoleto che desidera che almeno i pezzi più preziosi non vadano fuori della cerchia del territorio Comunale che è vastissimo e non vengano inviati in territori che potrebbero essere più facilmente soggetti a incursioni nemiche come quello di Foligno. Un’altra considerazione: La S.V.I. ben conosce come l’esperienza dolorosa della guerra attuale e gli insegnamenti della storia per ciò che si riferisce alle invasioni degli eserciti stranieri, impongono l’assoluta necessità di tenere rigorosamente segrete le località dove i quadri di valore e le collezioni preziose vengano depositate per tenerle ben riparate tanto dalle offese belliche, quanto, e più ancora dalle possibili ruberie o saccheggi da parte di eventuali invasori. Pertanto la scelta di tali località, l’adattamento di essere, più che oggetto di corrispondenza scritta, protocollata e registrata, dovrebbe a mio sommo avviso formare oggetto di particolari trattative verbali con codesta R. Soprintendenza e con la R. Prefettura¹⁴⁷.

Subito Bertini Calosso informa il Ministero, non ritenendosi autorizzato ad assecondare tali richieste ed essendo invece persuaso del fatto che, lasciando le opere sul posto, «ne potrebbe nascere un pericolo ben più grave e certo mentre si tenta di evitarne uno incerto»¹⁴⁸. La decisione, a Roma, viene affidata a Giulio Carlo Argan, il quale stabilisce che «il piano di protezione progettato dal soprintendente debba essere attuato indipendentemente dai motivi tutt’altro che persuasivi adottati in contrario dal municipio di Spoleto»¹⁴⁹. Il parere, riportato ufficialmente in una lettera della Direzione Generale, viene inviato a Perugia il primo settembre, alle soglie della firma dell’armistizio.

Da allora gli sforzi per la salvaguardia del patrimonio si intensificano. Pochi giorni dopo, il 14 settembre, a Foligno si provvede alla provvidenziale costruzione di un rifugio per la seicentesca statua lignea della Madonna del Pianto¹⁵⁰, oggetto di particolare venerazione, allora conservata nell’omonima chiesa, che verrà distrutta dai bombardamenti dei mesi successivi.

Tre giorni dopo le opere d’arte e gli oggetti di culto più preziosi della cattedrale di Perugia, insieme alle opere del museo del Capitolo, vengono murati in una camera del complesso di San Lorenzo¹⁵¹, mentre la regione è sottoposta a sempre più pesanti bombardamenti.

Tra ottobre e novembre, difatti, nuove incursioni aeree colpiscono Terni e Foligno. A Terni vengono gravemente danneggiati la chiesa di Sant’Antonio di Padova, il Palazzo

del Governo, realizzato pochi anni prima in forme neoclassiche dall'architetto Cesare Bazzani e la chiesa di San Francesco, dove viene distrutta la sacrestia. Il seicentesco Casino Pressio Colonnese viene raso al suolo. A Foligno, il 22 novembre, viene distrutta la chiesa della Madonna del Pianto ¹⁵². Durante l'incursione perde la vita anche il direttore della biblioteca don Angelo Messini, custode del deposito di Fiamenga.

Per fare fronte alla situazione, sempre più grave, Bertini Calosso decide dunque di aprire un nuovo rifugio presso il convento del Farneto, che il 3 ottobre viene ceduto in uso temporaneo dal padre provinciale dei Frati Minori di Santa Maria degli Angeli, proprietari dell'immobile, «affinché vi siano trasportate e conservate opere d'arte e materiale bibliografico e archivistico» ¹⁵³, parte dei quali saranno spostati da ricoveri già attivi, quali Montelabate e la villa del Corniolo, che tra ottobre e novembre viene occupata dai militari tedeschi ¹⁵⁴. Da una relazione inviata al sindaco di Perugia dal direttore della biblioteca Augusta Giovanni Cecchini si evince che il materiale, una volta arrivato, era stato murato in una stanza, la cui finestra inferriata era stata sprangata dall'interno ¹⁵⁵, secondo la procedura usata generalmente dal soprintendente «e sempre con il risultato più felice» ¹⁵⁶.

Pochi giorni prima, Bertini Calosso si era trovato, inoltre, a far fronte ad un nuovo ricovero: la collezione che Federico e Irene Perkins ospitavano ad Assisi ¹⁵⁷, nella casa di piazza del Vescovado, al civico 4. Ai sensi della legge di guerra 8 luglio 1938 n. 1415 e del RD 10 giugno 1940 n. 566 i beni siti nella provincia di Perugia di spettanza di Federico Mason Perkins, considerato di nazionalità nemica in quanto statunitense e pertanto recluso insieme alla moglie nelle carceri del capoluogo, erano stati sequestrati – come avvenuto anche in Toscana per quelli della villa di Lastra a Signa ¹⁵⁸ – con decreto prefettizio del 24 marzo 1942 ¹⁵⁹. Sequestratario dei beni era stato nominato l'Ente di gestione e liquidazione immobiliare (E.G.E.L.I.) con sede a Roma, della qual cosa Bertini Calosso era stato informato alla fine del mese. Il 4 aprile scrive al ministero per avere disposizioni sul da farsi, essendovi tra i beni sequestrati «numerosi dipinti di gran pregio che questa Soprintendenza ha preso l'impegno di trasferire in luogo sicuro qualora gli sviluppi della guerra rendessero consigliabili particolari misure» ¹⁶⁰ e tanto più che il proprietario aveva più volte dichiarato di volerli lasciare, dopo la morte, alla città di Assisi. Il ministero, tuttavia, comunica di non ritenere ancora necessario «adottare alcuno speciale provvedimento per la protezione dai danni di guerra dei dipinti di maggiore pregio esistenti tra i beni mobili del predetto suddito statunitense» ⁶¹. Solo l'anno successivo, con lettera del 26 agosto 1943, comunica al soprintendente di prendere in consegna la collezione, della quale era già stato stilato un inventario a cura del ragioniere Renato Sanguinetti, direttore della locale filiale della BNL e rappresentante dell'E.G.E.L.I., e di collocarla «nei ricoveri di protezione antiaerea di codesta Soprintendenza» ¹⁶². Il 23 settembre si provvede al trasporto di cinquantatre opere, dipinti e sculture (VEDI ELENCO), nel rifugio già predisposto presso la basilica di San Francesco ad Assisi ¹⁶³. La sera stessa Mason Perkins indirizza a Bertini Calosso una lettera in cui chiede

di pregarla di dire al Padre Marinangeli di non far spolverare in alcun modo i quadri. Basterebbe adoperare un tocco d'un cencio a spolverare per portar via irrimediabilmente dei pezzi d'intonaco sporgenti dalla superficie dei quadri, alcuni dei quali stanno in condizioni che richiedono un'opera di consolidamento. Come Ella sa, i frati poco sanno di queste cose! Bisogna quindi dargli degli ordini tassativi in questo senso. Mi dispiace molto di seccarla di nuovo, ma sarei oltre modo riconoscente se parlasse proprio questa sera con Padre M., dandogli le necessarie istruzioni ¹⁶⁴.

Al momento del ricovero della collezione Perkins, Bertini Calosso non avrebbe potuto immaginare che il Sacro Convento della Basilica di San Francesco sarebbe diventato, nel giro di pochi mesi, il baluardo della salvaguardia del patrimonio storico-artistico umbro e della Lombardia.

Sin dallo sbarco degli alleati in Sicilia, nell'estate, la Direzione Generale delle Arti aveva avviato delle trattative perché, come già avvenuto nel corso della Grande Guerra, le principali opere d'arte italiane fossero ricoverate nel territorio neutrale del Vaticano. In autunno, tuttavia, con la costituzione della Repubblica Sociale Italiana, il ministro dell'Educazione Nazionale Biggini aveva stabilito invece che tutte le opere dei depositi laziali dovessero essere trasferite al nord. I funzionari rimasti a Roma, nel timore che il coinvolgimento delle autorità militari germaniche, necessario per trasportare le casse nei territori ora occupati dai tedeschi, potesse costituire un pericolo ancora maggiore e che il governo di Salò operasse contrariamente alle leggi di tutela, decidono di agire in autonomia. Nel corso di una riunione tenuta il 30 ottobre 1943, il Direttore Generale Marino Lazzari, il capo divisione De Tommaso, gli ispettori Argan, Lavagnino, Santangelo e de Angelis d'Ossat stabiliscono, in opposizione a quanto ordinato dal ministero, di trasferire in Vaticano, oltre alle opere già ricoverate nel Lazio, anche quelle dei depositi dell'Italia centrale e settentrionale ¹⁶⁵. Raggiunto l'accordo con il Vaticano il 12 novembre, latitante o indifferente il governo, i funzionari romani iniziano i trasporti verso la Santa Sede, sotto la diretta sorveglianza del Kunstschutz diretto dal maggiore Hans Gehard Evers, già professore di storia dell'arte all'Università di Monaco. In dicembre, dopo avere trasferito le opere dei depositi laziali, Emilio Lavagnino, con Italo Vannutelli, il funzionario ministeriale Alberto Nicoletti, alcuni custodi e facchini e il tenente Scheibert del Kunstschutz muovono verso le Marche, per trasferire le casse da Sassocorvaro e Carpegna. Dopo un viaggio non privo di disagi e pericoli lungo l'asse Narni-Todi-Perugia-Gola Trabaria, il 18 dicembre 1943, Lavagnino racconta nel suo diario di essersi fermato a Todi e di essersi stupito del fatto che le opere d'arte fossero ancora tutte al loro posto nelle chiese. Chiestone il motivo a Bertini Calosso, incontrato la sera a Perugia, si era sentito rispondere che «tutti i quadri delle chiese dell'Umbria, fatte pochissime eccezioni, sono ancora al loro posto. Da quanto dice comprendo che lui non crede alla possibilità che la guerra guerreggiata possa arrivare fin là» ¹⁶⁶. Lavagnino racconta di avere parlato al soprintendente umbro della sua missione e di come fossero rimasti d'accordo per trasportare, nel corso di un secondo viaggio, anche le opere dei depositi umbri in Vaticano. Lui stesso avrebbe procurato a Bertini Calosso le casse per gli imballaggi, date le difficoltà di

reperirle in Umbria. Ma a soli 20 giorni di distanza, nel corso di un secondo passaggio nella regione il 13 gennaio 1944, Bertini Calosso rifiuta di consegnare le opere a Lavagnino, pur essendo d'accordo sul fatto che in Vaticano sarebbero state più sicure. La decisione di Bertini Calosso fu fortemente censurata da Lavagnino: «per lui le disposizioni anche idiote e contrarie agl'interessi dell'arte, date dal Ministro, sono legge»¹⁶⁷.

Il ministro cui Lavagnino fa cenno era Carlo Alberto Biggini, responsabile dell'Educazione Nazionale fin dal 5 febbraio 1943 e rimasto al suo posto all'avvento della Repubblica Sociale il 23 settembre del successivo. Sostituito era stato invece, nel mese di dicembre, il direttore generale a Marino Lazzari: fra i pochissimi, insieme a Giulio Carlo Argan, a dimettersi nel dicembre del 1943 per non aderire alla repubblica di Salò. A succedergli era stato l'archeologo Carlo Anti, dopo la riunione dei soprintendenti tenutasi a Padova l'8 gennaio 1944.

In quell'occasione Anti, che aveva accettato l'incarico «perché si trattava di collaborare a salvare l'ultimo tesoro del popolo italiano, materialmente e idealmente forse il più prezioso, perché mi si convinse che si trattava di un santo dovere verso la Patria»¹⁶⁸, aveva dato ai soprintendenti alcune direttive ben precise:

1° Dalla nostra azione doveva esulare ogni considerazione politica contingente. Essi erano stati costituiti, a suo tempo, e nelle debite forme, consegnatari del patrimonio artistico del popolo italiano, e questo patrimonio dovevano preservare con ogni mezzo per poterlo restituire intatto al popolo italiano alla fine della guerra.

2° Coerentemente a questa premessa, in caso di avanzata degli alleati, i Soprintendenti dovevano rimanere sul posto e mettersi subito in rapporto ufficiale con le autorità alleate o italiane del Governo regio, affinché il servizio non subisse soluzioni di continuità. Quest'ordine fu dato allora in modo particolare ai Soprintendenti di Urbino (Roton-di), di Perugia (Bertini Calosso) e dell'Aquila (Chierici, assente, per mezzo del padre architetto Gino Chierici) che si ritenevano i più esposti. [...]

3° Date le gravi difficoltà di rapporti postali telegrafici e telefonici che già si delineavano nel Gennaio 1944, i soprintendenti di ciascuna sede furono da me autorizzati, in caso di estrema urgenza, di prendere d'accordo le decisioni necessarie secondo le direttive di base suricordate (mirando cioè al solo interesse del patrimonio artistico) salvo informare il Ministero appena possibile, assicurandoli formalmente davanti a tutti che le loro decisioni sarebbero state in ogni caso approvate. *Disponevo così pur sapendo* benissimo che nessuno di loro era ardente fascista¹⁶⁹.

Bertini Calosso, amico personale di Carlo Anti¹⁷⁰ e al tempo stesso funzionario integerrimo e dunque non del tutto insensibile alle direttive del ministro Biggini e alla direttiva formulata a Padova di non trasferire nulla in Vaticano, non solo rifiuta di affidare le opere umbre a Lavagnino, ma informa subito, nello stesso giorno del secondo passaggio di Lavagnino, la nuova direzione generale del ministero.

Come ho già avuto occasione di comunicare verbalmente all'ecc. il Ministero e al Sig. Direttore Generale durante il Rapporto dei giorni 8 e 9 c.m., nel pomeriggio di domenica 19 dicembre 1943 è passato da Perugia il prof. Emilio Lavagnino, Ispettore

Centrale Tecnico del Ruolo Tecnico dell'Ordine Superiore Tecnico, accompagnato dal Dott. Alberto Nicoletti, Primo Segretario alla Direzione Generale delle Arti, dal comm. Italo Vannutelli, Economo del Museo del Palazzo di Venezia, dal Tenente Scheibert, del Corpo Germanico del S.S., da un altro tedesco in abito civile, e infine dallo spedizioniere sig. Delogu. Il prof. Lavagnino mi ha comunicato verbalmente che egli, con i suoi compagni, scortava alcuni autocarri sui quali a Urbino, a Carpegna e a Sassocorvaro avrebbe caricato le opere d'arte delle Soprintendenze delle Marche, del Veneto e dalla Lombardia costì ricoverate, per trasportarle a Roma e depositarle in Vaticano. Ha aggiunto che sarebbero ripassati da Perugia martedì 21 o mercoledì 22 nel viaggio di ritorno, allo scopo di prendere con me precisi accordi per il ritiro, in gennaio, delle opere d'arte dell'Umbria. Questo secondo passaggio non ha avuto luogo. Io però il giorno 22 ricevevo una Ministeriale a firma Lazzari, con la data 11 e il numero di protocollo 5953, con la quale mi si prescriveva di consegnare ai funzionari incaricati del ritiro "le opere d'arte provenienti da altre regioni". Al Rapporto dei Soprintendenti, tenutosi a Padova, in modo inequivocabile a me e ai miei Colleghi è stato prescritto di non tenere alcun conto di tale ordine, e di non consegnare le opere d'arte ai funzionari incaricati, qualora si fossero ripresentati. Proprio stamane, giovedì 13 gennaio, è ritornato nel mio Ufficio il prof. Lavagnino giunto a Perugia in compagnia del dott. Nicoletti, del comm. Vannutelli e del tenente Scheibert, e mi ha comunicato di essere in viaggio per le Marche con alcuni autocarri, allo scopo di ritirare le opere ancora rimaste nei ricoveri di Urbino e di Sassocorvaro, e di proporsi di ritornare prestissimo a Perugia per ritirare le opere dell'Umbria. Al prof. Lavagnino ho risposto che, in seguito ai precisi ordini verbali ricevuti a Padova, non mi trovavo di corrispondere alla sua richiesta. Egli si è mostrato sorpreso e turbato della mia risposta, ed ha soggiunto che, a ogni modo, si sarebbe recato ugualmente nelle Marche per ritirare le opere colà depositate: alla mia obiezione che l'ordine si doveva ritenere valido anche per quella Regione, ha replicato che egli riteneva opportuno non ottemperare all'ordine stesso e procedere ugualmente al ritiro delle opere se non avesse incontrato opposizioni da parte di quel Soprintendente. Mi sono trovato nell'impossibilità assoluta di preavvisare utilmente il soprintendente alle Gallerie di Urbino, e di metterlo al corrente delle istruzioni impartite al Rapporto di Padova, che egli forse ancora ignora. A ogni modo reputo mio dovere informare di ogni cosa codesto Ministero con mezzo sicuro e rapido. Gli autocarri scortati dal prof. Lavagnino erano carichi di materiale d'imballaggio, che dovrebbe servire per racchiudere le opere d'arte da ricoverare a Roma. Poiché me ne è stato offerto, ho volentieri accettato dieci casse e tre gabbie, pur dichiarando ancora esplicitamente che non avrei mai aderito ad un punto di vista non autorizzato dal Ministero. Il materiale in parola, invece, mi sarà assai utile per imballare alcune delle opere d'arte che dovrò, a suo tempo, trasportare in quei luoghi che il Ministero m'indicherà ¹⁷¹.

Sempre lo stesso giorno, in una lettera personale inviata a Carlo Anti, Bertini Calosso ritornava sul problema della salvaguardia delle opere e proponeva, sulla base di accordi che il direttore generale aveva iniziato a prendere con la Santa Sede, tramite il cardinale Giovanni Costantini, presidente della Pontificia Commissione Centrale per l'Arte Sacra in Italia, un ricovero nel territorio neutrale della basilica di Assisi, assegnata pochi anni prima al Vaticano sulla base dell'art. 27 del Concordato ¹⁷².

Quanto all'Umbria e alle opere d'arte della Lombardia che io ospito (e, se tu crederai, anche alle Marche e alla Toscana meridionale), sono sempre d'avviso che la soluzione

ideale sarebbe rappresentata da un accentramento ad Assisi, a patto, ben s'intende, che questa città fosse protetta da una efficace intesa internazionale. Se ciò non dovesse verificarsi, propenderei per Firenze, più vicina e forse più sicura di Roma. Ma a te spetta decidere, e io m'atterrò fedelmente ai tuoi ordini ¹⁷³.

In attesa di ricevere precise indicazioni sul da farsi, oltre a prendere iniziali contatti con il soprintendente della Toscana Giovanni Poggi, come richiesto dal ministero ¹⁷⁴, Bertini Calosso continua a movimentare le opere. Il 20 gennaio trentasei opere rimaste nei depositi della Galleria Nazionale dell'Umbria, tra cui la *Deposizione* di Giovanni Boccati, vengono spostate nei piani inferiori del Palazzo dei Priori per essere poi trasferite nei depositi istituiti, dopo appositi interventi di consolidamento ¹⁷⁵.

Finalmente, il 14 marzo 1944, monsignor Costantini scrive al padre custode della basilica di San Francesco per invitarlo ad accogliere ad Assisi le opere d'arte che gli sarebbero state consegnate dalle autorità italiane per sottrarle ai pericoli della guerra ¹⁷⁶. La lettera giunge provvidenziale, in quanto i pericoli insidiano sempre più da vicino il patrimonio. Un nuovo bombardamento su Foligno colpisce gravemente, il 18 marzo, Palazzo Trinci, distruggendo quasi completamente l'ala posteriore, dalla quale a fatica saranno recuperati i pezzi archeologici ivi conservati, danneggiando fortemente tutto il cortile, devastando l'ala destra e lo scalone e compromettendo pesantemente, per lo spostamento d'aria, i pochi elementi architettonici originali del palazzo, quali le colonnine delle finestre ¹⁷⁷. Gli importanti cicli di affreschi rimangono miracolosamente illesi. Vengono colpiti anche il palazzo comunale, la medievale casa Clarici, le chiese di Santa Maria in Campis e del Suffragio, nonché il duomo. Nella cattedrale una bomba, penetrata fin nel sotterraneo, demolisce parte delle volte della cripta, mentre altre esplosioni danneggiano il transetto destro, provocando lesioni a tutta la parete ¹⁷⁸ e molto gravemente rovinando la tela raffigurante *San Feliciano libera Foligno dalla peste* di Gaetano Gandolfi (1789).

In ansia per la situazione dei ricoveri in Umbria, dalla Lombardia arriva la richiesta di riportare una selezione di opere al nord. Bertini Calosso si dichiara contrario a che le casse affrontino un lungo viaggio in un territorio in cui, come scrive al collega lombardo Pacchioni, «dall'alba al tramonto le comunicazioni ferroviarie e ordinarie sono bombardate, spezzonate e deragliate» ¹⁷⁹ ed è preferibile muoversi durante la notte. Inoltre, come scrive alla Direzione Generale:

Nei giorni scorsi ho compiuto una lunga e accurata ricognizione attraverso le due provincie dell'Umbria insieme con il maggiore prof. Dott. Evers, addetto al Reparto per la Tutela Artistica presso le Forze Armate Germaniche in Italia. Questi ha trovato, nella fase attuale degli sviluppi della guerra, ottimi i ricoveri da me costituiti attorno a Perugia (in due dei quali, appunto, si trovano le opere d'arte provenienti dalla Lombardia), e, consultatosi anche in Firenze col colonnello dott. Langsdorff, capo del Reparto di cui sopra, ha trovato utile e prudente che tutte le opere, così dell'Umbria come della Lombardia, rimangano negli attuali ricoveri attorno a Perugia, salvo disporre il trasporto in due ricoveri che già si stanno predisponendo ad Assisi, quando questa città risulti definitivamente protetta da accordi internazionali, e quando gli sviluppi delle opera-

zioni belliche facciano ritenere meno sicura la zona di Perugia. Dato quanto precede, esprimo l'avviso che oggi sia consigliabile attenersi a tale partito, anche in vista del grave rischio al quale le opere d'arte si esporrebbero con un trasporto attraverso le strade battutissime della Toscana e dell'Emilia. A ogni modo, poi, deve restare inteso in modo inequivocabile che, qualora si decidesse e si ottenesse di trasportare nell'Italia Settentrionale le opere d'arte della Lombardia, il trasporto dovrebbe comprendere tutte le opere inviate dalla Lombardia in Umbria e non soltanto una loro scelta, perché l'ordinamento e la disciplina di questi ricoveri non consente un lavoro di cernita. In pieno accordo col maggiore Evers si è invece deciso di trasportare senza indugio ad Assisi le opere d'arte di Foligno, attualmente custodite in un ricovero che non offre le volute garanzie, nonché i fondi della Biblioteca e dell'Archivio di Foligno, che giacciono pressoché incustoditi dopo i gravi danni sofferti dal Palazzo Trinci¹⁸⁰.

I suggerimenti del soprintendente vengono accolti. Da Padova si decide di trasferire ad Assisi gli oggetti ancora conservati a Orvieto e Pomonte, tra cui una cassa di proprietà di Aldo Crespi. Il ministero inoltre invia un telegramma a Bertini Calosso, per mettergli a disposizione per gli spostamenti Giulio Baradel, capo servizio delle spedizioni della Biennale di Venezia¹⁸¹.

In maggio, allorché anche Assisi viene dichiarata “città ospedaliera”, le opere dei depositi iniziano ad essere trasferite entro le mura del Sacro Convento e in un altro ricovero allestito nei sotterranei della cattedrale di San Rufino¹⁸².

La fine della guerra e il tempo dei bilanci

Il 13 giugno Terni, il 20 Perugia festeggiavano la liberazione. I danni al patrimonio storico-artistico erano sostanzialmente limitati. Oltre a quanto già citato, si contavano soprattutto, nelle restanti zone della regione, lesioni a campanili, tetti e strutture murarie. Le devastazioni più pesanti avevano interessato le infrastrutture: strade, ferrovie e soprattutto ponti, molti dei quali di interesse artistico.

Alla guida delle città si affiancava ai sindaci il governo alleato, che, attraverso la *Monuments and Fine Arts Commission*, inizia a collaborare alla salvaguardia del patrimonio artistico, come ampiamente esposto nel saggio di Ruggero Ranieri cui si rimanda.

Con una lettera al vice governatore della Provincia, il sindaco di Perugia annuncia il successo dell' “operazione salvataggio”:

A voi che collaborate, tanto autorevolmente alla ricostruzione morale e materiale di Perugia libera e democratica apportandovi un profondo intuito ed il realistico senso realizzatore della grande democrazia americana, sento il dovere di comunicare prima di ogni altro le seguenti notizie che mi pervengono dalla R. Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna dell'Umbria. Poiché il nostro patrimonio artistico appartiene alla civiltà del mondo, ritengo che le notizie stesse giungeranno gradite anche ai Governi Alleati. È importante, infatti apprendere che tra i più notevoli benefici dei quali siamo debitori alla rapida avanzata delle Truppe Vittoriose Alleate, si deve ricordare la certezza ormai conseguita che il prezioso patrimonio artistico della nostra Regione è salvo.

Si è molto trepidato in questi ultimi mesi per la sorte di tutto quel complesso artistico ricco e vario al quale l'Umbria deve il suo carattere più inconfondibile: erano in pericolo, esposti alle insidie della guerra, opere del Perugino, del Pinturicchio, del Beato Angelico, di Gentile da Fabriano, di Benozzo, di Piero della Francesca, del Bonfigli, del Caporali, dei pittori della Scuola Folignate, di Agostino di Duccio e di altri scultori, degli orafi Senesi e Umbri, di cento altri maestri rari e celebrati. Oggi, finalmente, si può essere tranquilli: l'Umbria conserva quel suo tesoro che le conquista un primato nella vita spirituale della Nazione. La Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna dopo essere riuscita ad evitare che le nostre opere venissero trasportate in altre Regioni, ha cercato con ogni accorgimento, sin dall'autunno scorso, di moltiplicare le difese già attivate e soprattutto di sottrarre non solo ai colpi che potevano venire da ogni parte ma principalmente alla vista di chi doveva soggiornare nelle diverse contrade nostre, questa suppellettile di inestimabile pregio. Oggi sappiamo che pitture, sculture, oggetti artistici ed archeologici di Narni, di Orvieto, di Spoleto, di Foligno, di Assisi, di Perugia, nonché gli altri centri minori sono in salvo. Insieme sono salvi quei dipinti della Lombardia, segnatamente di collezioni di Milano e Bergamo, che erano stati affidati in custodia alla nostra Regione. Pochi giorni ancora, forse ormai soltanto più poche ore, e confidiamo di avere notizie altrettanto rassicuranti per le opere d'arte che si conservano a Gubbio e a Città di Castello ¹⁸³.

Dall'autunno, ricostituita anche la Direzione Generale delle Arti, lo stesso Bertini Calosso, che aveva ricevuto «con sincera commozione il primo corriere speditomi da codesto on. Ministero, legittimo rappresentante dei Centrali Poteri che organizzano le attività degli Uffici operanti nel territorio della Patria» ¹⁸⁴, comunica che la soprintendenza, durante la guerra, era riuscita a funzionare con la dovuta regolarità:

anche nei giorni in cui la battaglia ha infuriato alle porte di Perugia (15-20 giugno), e nei giorni successivi in cui la città si è trovata sotto il fuoco dell'artiglieria nemica (sino al 2 luglio), l'Ufficio è rimasto aperto al pubblico, e la trattazione degli affari in corso non ha subito arresti. Il mattino del 20 giugno, appena due ore dopo avvenuto l'ingresso delle Truppe Alleate, il sottoscritto e i suoi collaboratori (presso i quali in ogni circostanza ho trovato il più efficace aiuto, e nei quali ho sempre riscontrato piena comprensione delle necessità derivanti dal periodo eccezionale che tuttora continua) erano in giro per la città a prendere visione dei danni avvenuti nella notte ad opera delle soldataglie tedesche volte in fuga, e ad adottare i provvedimenti necessari. Col giorno 24 sono incominciate, dapprima con mezzi forniti dalle Truppe Alleate, le ricognizioni nei vari centri delle due Provincie dell'Umbria ¹⁸⁵.

A seguito dei sopralluoghi, il soprintendente si dichiara lieto

di poter assicurare che tutti i ricoveri stabiliti in Umbria per la salvaguardia del Patrimonio Artistico (uno a Montelabate, due ad Assisi, uno a Foligno, uno a Stroncone, uno al Botto) sono rimasti completamente illesi, nonostante le operazioni di guerra svoltesi nei vari luoghi. Tempestivamente i ricoveri sono stati trasformati, nel senso di venir adattati non solo alla protezione antiaerea ma soprattutto alla difesa contro truppe operanti od occupanti o reparti depredatori; grazie agli accorgimenti usati, tutta la suppellettile artistica delle Collezioni pubbliche delle due provincie dell'Umbria è salva, e insieme tut-

ta la suppellettile affidatami dal collega Soprintendente alle Gallerie della Lombardia, quanto dire l'intera Galleria Carrara di Bergamo, una piccola parte della R. Galleria di Brera di Milano, e alcune casse di opere d'arte appartenenti a privati della Lombardia. Illesi risultano anche tutti i piccoli ricoveri di fortuna istituiti (o ad opera o col consiglio della Soprintendenza, e quasi sempre a spese di questa) presso Chiese ed edifici monumentali della Regione, allo scopo di raccogliervi opere d'arte altrimenti prive di protezione.

Soltanto non più di cinque o sei quadri (ma nessuno di notevole valore) hanno subito gravi danni in chiese devastate; già si è all'opera per portare tutti i possibili rimedi.

Quanto ad edifici monumentali, qualche danno deve lamentarsi a Terni (Chiesa di S. Francesco; Cattedrale, Chiesa di San Lorenzo), a Foligno (Palazzo Trinci, dove peraltro gli affreschi sono completamente salvi; Cattedrale; Chiesa di S. Maria in Campis; Chiesa della Madonna del Pianto), a Spoleto (Tempio di S. Salvatore, dove peraltro tutte le strutture originali sono rimaste immuni da offese; Chiesa e Monastero di S. Ponziano; Cattedrale), a Città della Pieve (torre campanaria della Cattedrale), a Corciano (torre campanaria della Chiesa parrocchiale). Si tratta nella massima parte dei casi, di danni non irreparabili: in molti luoghi, con il concorso delle Autorità Alleate, già si è dato inizio alle opere di restauro.

I provvedimenti adottati tempestivamente hanno consentito di salvare nel modo più completo le preziose vetrate così della Basilica d'Assisi come del Duomo di Orvieto, come della Chiesa di San Domenico a Perugia, nonostante i ripetuti e gravissimi bombardamenti aerei verificatisi nelle vicinanze.

Nelle due provincie dell'Umbria il danno veramente grave al Patrimonio artistico rimane in definitiva, circoscritto alla rovina irrimediabile di parecchi tra i ponti più caratteristici. Sono stati distrutti completamente, e senza che si possa effettuare neppure il più modesto tentativo di riprestino, il Ponte Nuovo presso Deruta (sul Tevere), il Ponte medioevale di Narni (sul Nera), nonché Ponte Felcino e Ponte San Giovanni, ambedue sul Tevere ai piedi di Perugia. Invece è già in corso di restauro (ad iniziativa delle Autorità Alleate, che hanno ascoltato i consigli della Soprintendenza) del ponte di Bastiola (sul Chiascio), opera di Galeazzo Alessi, mentre la Soprintendenza attende il progetto di restauro di Pontecuti, sul Tevere ai piedi di Todi.

Nel complesso, data la spaventosa bufera che ha sconvolto la nostra povera Italia, l'Umbria può considerarsi una regione privilegiata, in quanto l'aspetto delle sue città più caratteristiche non ha subito neppure la minima alterazione, mentre le opere d'arte mobili sono rimaste illese nella loro totalità, e non gravi, nel complesso, sono i danni riportati da edifici monumentali ¹⁸⁶.

Grazie agli aiuti soprattutto finanziari e logistici degli Alleati, i lavori di consolidamento iniziano immantinente ¹⁸⁷, e con essi le operazioni di sgombero dei depositi, che vengono riportati alle loro originarie condizioni ¹⁸⁸.

Il 26 giugno Bertini Calosso acconsente di buon grado alla proposta del capitano dell'esercito americano di riportare a Orvieto le opere d'arte ¹⁸⁹, che il mese successivo vengono infatti ritirate dal rifugio del Botto senza aver subito alcun danno ¹⁹⁰ e collocate, insieme ad altre provenienti dalle chiese, nei locali del museo in palazzo Soliano, riaperti al pubblico nel 1947.

Dopo la metà di settembre è il turno dei primi oggetti di Terni ¹⁹¹. Si tratta soprattutto di mobilia che il Comune aveva depositato a Stroncone, nella chiesa di San Giovanni

Decollato. Il 24 ottobre viene riconsegnata la collezione ai coniugi Perkins, i quali constatano che «nessun danno è stato sofferto dalle opere d'arte durante il periodo della loro conservazione nel Sacro Convento»¹⁹².

A novembre il Comune di Perugia, su proposta dell'assessore Mariano Guardabassi, «ritiene pericoloso che i tesori bibliografici e le opere d'arte della Pinacoteca nascosti in località eccentriche per sottrarli ai pericoli della guerra, vi permangano ulteriormente esposti al pericolo di furti, incendi od altro; e ravvisa quindi la opportunità che vengano ricondotti alle loro sedi»¹⁹³. Il rientro dei primi oggetti, i materiali bibliografici e archivistici, avrà luogo a partire dal marzo 1945¹⁹⁴, periodo in cui anche le opere d'arte e le collezioni archeologiche di Foligno, che erano rimaste nel rifugio di Santa Maria dei Cavalieri, iniziano a tornare nelle sale di Palazzo Trinci, già restaurate¹⁹⁵.

Nel corso della sessione del Capitolo di San Lorenzo del 24 maggio 1945, a Perugia, si stabilisce di togliere la muratura dalla camera dove erano racchiusi gli oggetti preziosi ed artistici, di riportare il tabernacolo d'argento nella cappella del SS. Sacramento e di ricomporre le due sale del museo capitolare¹⁹⁶.

Il 22 luglio viene ricollocata nella collegiata di Santa Maria Maddalena a Castiglione del Lago la tavola di Sinibaldo Ibi (o Eusebio da San Giorgio?) raffigurante la *Madonna col Bambino e santi*, allora attribuita a Raffaello, che era stata ricoverata ad Assisi¹⁹⁷. Dall'agosto erano stati inoltre riposizionati nella pinacoteca i dipinti di Narni¹⁹⁸ e in ottobre, «poiché i lavori di restauro di palazzo Carrara sono fatti»¹⁹⁹, si provvede al rientro dei quadri della pinacoteca civica di Terni, per la quale si inizia a pensare al rioridino e «alla relativa riapertura con notevole vantaggio culturale per la nostra città»²⁰⁰. Il mese precedente, precisamente il 10 settembre,

nei locali del sacro Convento di San Francesco, il sig. Gian Alberto dell'Acqua, Ispettore della R. Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia in Milano, prende in consegna dal Sig. prof. Carlo Taddei, R. Ispettore Onorario ai Monumenti in Assisi, numero trentotto casse contenenti opere d'arte della Lombardia, e precisamente:

22 casse conservate nel ricovero di Farneto, contenenti opere della Galleria Carrara di Bergamo;

4 casse già conservate nel ricovero di Farneto, contenenti opere della R. Galleria di Brera di Milano;

2 casse già conservate nel ricovero di Farneto, contenenti opere di privati della Lombardia;

1 casse già conservata nel ricovero di Montefreddo, contenente opere della Galleria Carrara di Bergamo;

8 casse già conservate nel ricovero di Montefreddo, contenenti opere della R. Galleria di Brera di Milano;

1 cassa già conservata nel ricovero di Montefreddo, contenente opere di privati della Lombardia.

In totale: casse numero trentotto (38)²⁰¹.

All'operazione aveva assistito anche Scipione Pelli, capo custode della Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia, consegnatario degli oggetti in parola fino al giorno 20

aprile, allorché erano stati affidati a Carlo Taddei. Non essendo possibile, tuttavia, sistemare per il trasporto a Milano tutto il carico, a Taddei vengono lasciati in consegna sette colli e precisamente le casse n. 40 – 42 – 52 – 77 – 105 della Pinacoteca di Brera, la n. 2 di proprietà privata e la n. 31 di proprietà di Aldo Crespi²⁰².

Nel vano sotterraneo del braccio della cosiddetta Infermeria Nuova del Sacro Convento rimanevano ancora venti casse, recanti le marche F da 1 a 10 e F.B. da 1 a 10, contenenti oggetti della pinacoteca comunale e di chiese di Foligno.

Contestualmente agli sgomberi dei depositi inizia anche la rimozione dagli edifici delle «non rassicuranti strutture con le quali vennero ricoperti»²⁰³.

Dall'inizio del '45 vengono smontate le coperture dei monumenti perugini: la prima ad essere scoperta, in gennaio, è la facciata di San Bernardino²⁰⁴, cui seguono in marzo la liberazione della vetrata di San Domenico²⁰⁵ e a maggio lo scoprimento della Fontana Maggiore e del pulpito di San Bernardino²⁰⁶. Orvieto provvede da marzo a liberare il duomo e il reliquiario del Corporale²⁰⁷. Assisi viene sgomberata in giugno²⁰⁸.

Nel vivo di tutte queste attività gli interessi di Bertini Calosso sono già rivolti in avanti, alla preparazione di una grande mostra di pittura che inaugura nelle sale della Galleria Nazionale dell'Umbria il 22 novembre 1945, alla presenza del ministro della Pubblica Istruzione e delle autorità alleate. Si tratta della rassegna sui «Quattro secoli di pittura in Umbria», che, prendendo lo spunto dalla celebrazione del quinto centenario dalla nascita del Perugino, voleva offrire una documentazione per quanto possibile esauriente della vitalità artistica dell'Umbria durante il periodo da sempre considerato più glorioso della sua storia. Molte delle opere esposte erano tornate per l'occasione dal ricovero di Montelabate. Altre arrivavano da chiese e privati, fra i quali i coniugi Perkins. Al termine della mostra, il 30 dicembre 1946, nel discorso di chiusura Bertini Calosso faceva un bilancio dell'iniziativa e, con essa, del lavoro compiuto durante gli anni della guerra:

Le migliaia di visitatori italiani e stranieri, l'affluenza notevole di scolaresche venute anche da fuori, la diffusione in due edizioni distinte – italiana e inglese – del Catalogo con la riproduzione di tutti i dipinti esposti ed un'ampia introduzione critica sugli sviluppi della pittura nella Regione, il vivo e cordiale interessamento dimostrato dagli studiosi e le discussioni suscitate, alle quali potrà forse far seguito qualche utile conclusione per gli studi, costituiscono risultati nei quali è la dimostrazione dell'utilità di questa, come delle altre Mostre retrospettive d'arte che si sono succedute numerose in Italia dalla fine delle ostilità in poi, e che tuttora si vengono aprendo. Mostre che hanno avuto tutte nei vari luoghi il medesimo intento di risaltare a festa le opere uscite incolumi dai nascondigli di guerra e di non tardare ad esibire almeno le più ragguardevoli tra queste nell'attesa che i locali siano convenientemente restaurati o ne vengano apprestati di nuovi, e di dare dimostrazione forse non inutile di fede, di entusiasmo, di capacità organizzativa²⁰⁹.

Nel frattempo, tutte le opere erano rientrate o lo sarebbero state nel giro di pochi mesi. Ai primi di maggio del 1946 Gian Alberto Dell'Acqua, di rientro da Roma, dove

aveva recuperato le opere dal Vaticano, si ferma ad Assisi per caricare le sette casse che si trovavano ancora nel ricovero del Sacro Convento ²¹⁰. Da Milano il 20 maggio Dell'Acqua comunica a Bertini Calosso che «l'apertura delle casse depositate ad Assisi – come quella con i due Canaletto della collezione Crespi – ha dato risultati assai soddisfacenti per quanto riguarda la conservazione dei dipinti» ²¹¹.

Con l'inizio del 1947 rientrano presso la Galleria Nazionale dell'Umbria tutte le opere ancora a Montelabate, scortate per le strade di campagna da un apposito servizio di sicurezza fornito dal questore ²¹².

Ad Orvieto le ultime opere ad essere ricollocate saranno la tavola della chiesa di sant'Andrea ²¹³, il cofanetto di san Giovenale ²¹⁴ e le statue di Arnolfo di Cambio in marzo ²¹⁵.

L'11 settembre 1947 Bertini Calosso comunica a Carlo Taddei che il dottor Francesco Santi, che pochi anni dopo sarà alla guida della soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna dell'Umbria, si recherà ad Assisi con un autocarro, per ritirare le opere d'arte della pinacoteca civica e delle chiese di Foligno ancora rimaste presso il Sacro Convento ²¹⁶. Insieme ai pezzi marmorei ospitati nei sotterranei di San Rufino vengono riconsegnate il 19 ²¹⁷.

Tutto era tornato come prima della guerra. Bertini Calosso riprendeva la sua attività d'ufficio, iniziava restauri, promuoveva convegni, progettava nuovi allestimenti e addirittura una nuova sede per la Galleria Nazionale dell'Umbria più moderna e rispondente ai nuovi criteri museografici ²¹⁸.

Restava nei protagonisti secondari, che altrettanto fortemente avevano contribuito alla salvaguardia del patrimonio nazionale, una sorta di malinconia mista all'orgoglio del proprio operato, come si evince dalla fine della lettera con la quale l'ispettore onorario di Assisi Taddei comunicava al soprintendente di avere riconsegnato gli ultimi oggetti di Foligno: «Termina così tutta la responsabilità avuta in questo periodo di occultamento di tanti tesori d'arte. Rimane in mie mani il lucchetto che le chiudeva!... Posso prenderlo per ricordo?» ²¹⁹

Note

¹ A. BERTINI CALOSSO, *L'Umbria. Estratto dal volume "Umbria" XII della collana di illustrazioni regionali "Attraverso l'Italia"*, TCI, Milano 1945, pp. 3-43; p. 3.

² *Ivi*, p. 19.

³ Cavaliere SS. Maurizio e Lazzaro; Cavaliere Corona d'Italia; Croce al merito di guerra; medaglia di bronzo per il terremoto 1915; Cavaliere Stella di Romania; distintivo fatiche di guerra 1915-18; due distintivi d'onore per ferite riportate in guerra. Ha il grado di Maggiore di complemento nell'arma di fanteria.

⁴ M. SALMI, *Commemorazione del socio Achille Bertini Calosso*, in «Atti della Pontificia Accademia Romana di Archeologia. Rendiconti», vol. XXIX, fasc. I-IV, a.a. 1956-1957, Roma, 1958, pp. 165-169; p. 166.

⁵ BERTINI CALOSSO, *L'Umbria ... cit.*, p. 17.

⁶ Tra i più importanti quelli dell'abbazia di S. Pietro in Valle a Ferentillo (1932), della Basilica di San Francesco di Assisi (1939-43), della cappella di San Brizio a Orvieto (1940), del Collegio del Cambio di Perugia (1940) e della Fontana Maggiore di Perugia (1948-49). Sull'attività di

Bertini Calosso si vedano S. PARCA, *Achille Bertini Calosso, ad vocem*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, a cura del MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, DIREZIONE GENERALE PER IL PATRIMONIO STORICO ARTISTICO ED ETNOANTROPOLOGICO, Bologna, 2007, pp. 85-103; P. DRAGONI, *La Raccolta Storico-Topografica della Città e del Territorio di Perugia di Achille Bertini Calosso fra estetica idealistica e tardo positivismo storico*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 2 (2011), pp. 41-90; EADEM, «Come si rinnova una vecchia pinacoteca». *Il progetto di Achille Bertini Calosso per la nuova sede della Galleria Nazionale dell'Umbria. 1930 - 1950*, Napoli, 2012; EADEM, *La protezione del patrimonio monumentale, artistico e museale umbro durante la seconda guerra mondiale: il caso di Orvieto*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 7 (2013), pp. 127-152.

⁷ *Le chiese a due navate e Santa Croce a Collestatte presso Terni*, in Atti del II Convegno nazionale di storia dell'architettura (Assisi, 1-4 ottobre 1937), Roma 1939, pp. 265-272; Matteo Gattapone, *Fieravante Fieravanti e i primordi dell'Architettura del Rinascimento in Umbria*, ibidem, pp. 76-84; *Caratteri e limiti dell'attività architettonica di Leonardo*, in Atti del IV Convegno nazionale di storia dell'architettura, Milano, 1939, pp. 321-328; *Andrea Palladio e il tempio del Clitumno*, in Atti del III Convegno nazionale di storia dell'architettura (Roma, 9-13 ottobre 1938), Roma, 1940, pp. 183-189.

⁸ In Atti del IV Congresso nazionale di Studi Romani (1935), Roma, 1937, pp. 475-479.

⁹ «Mélanges Hulin de Loo», 1931, pp. 45-52.

¹⁰ «Mitteilungen des Kunsthistorisches Institutes in Florenz», 1932, pp. 137-138.

¹¹ *Celebrazioni marchigiane*, Urbino, 1943, vol. II, pp. 119-148.

¹² «Bollettino della Regia Università italiana per stranieri di Perugia», n. 17 (1931), pp. 379-382.

¹³ «Bollettino della Regia Università italiana per stranieri di Perugia», n. 21 (1931), pp. 485-487.

¹⁴ «Bollettino della Regia Università italiana per stranieri di Perugia», 1932, 5 novembre, pp. 455-469.

¹⁵ «Bollettino della Regia Università italiana per stranieri di Perugia», 1932, 16 settembre, pp. 257-274.

¹⁶ «Bollettino della Regia Università italiana per stranieri di Perugia», n. 15 (1936), pp. 341-344

¹⁷ A. BERTINI CALOSSO, *Conoscenza e difesa del patrimonio artistico*. Estratto dalla «Rivista Italiana per le Scienze Giuridiche», N.S., Anno XII - Fasc. II - 1937 - XV, Roma, Società editrice del «Foro Italiano», stampata a Città di Castello, tip. Arti grafiche.

¹⁸ *Ivi*, p. 3.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ «La contemplazione dell'opera d'arte educa l'animo al culto per i valori dello spirito sopra di ogni calcolo materiale e apre la mente alla comprensione di rapporti prima non preveduti, tra noi e le generazioni passate, nel mondo delle significazioni ideali. All'anima stanca e disillusa le cose belle recano il conforto d'una espressione ultrareale che accomuna in un godimento unico il dotto e il semplice, il ricco e il povero, creando la più positiva delle uguaglianze a dispetto di ogni crudeltà della vita. Alle genti disperse e soggette l'arte parla della grandezza delle origini comuni e offre il presagio del riscatto; alla nazione unita e forte conferma l'auspicio di nuova grandezza». *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, pp. 3-4.

²² *Ivi*, p. 9.

²³ A. BERTINI CALOSSO, *La tutela delle bellezze naturali e del paesaggio*, in «Le Arti», dicembre 1938-gennaio 1939, I, fasc. 2, pp. 155-161.

²⁴ *Ivi*, p. 15. Questi dettami guideranno le scelte di Bertini Calosso sia nel successivo allestimento della Raccolta Storico-Topografica della Città e del Territorio di Perugia che nel progetto per l'ordinamento della nuova sede della Galleria Nazionale dell'Umbria, che non vedrà mai la luce. In merito si vedano DRAGONI, *La Raccolta Storico-Topografica della Città e del Territorio di Perugia ... cit.*; EADEM, «Come si rinnova una vecchia pinacoteca». *Il progetto di Achille Bertini Calosso per la nuova sede della Galleria Nazionale dell'Umbria ... cit.*

²⁵ BERTINI CALOSSO, *Conoscenza e difesa del patrimonio artistico ... cit.*, p. 19.

²⁶ *Ivi*, pp. 23-24.

²⁷ In merito si veda P. DRAGONI, *L'attività dell'Office International des Musées e della rivista «Mouseion» per la protezione del patrimonio artistico in caso di conflitto*, in apertura del volume.

²⁸ A questi erano stati dedicati anche appositi studi da parte dell'Office International des

Musées. Cfr. Dragoni in apertura del volume.

²⁹ In Italia, ad esempio, dove all'inizio degli anni '30 parve di poter disporre della più potente aviazione del mondo, il generale Giulio Douhet, ispiratore dell'area *bombing*, dopo la Grande Guerra aveva teorizzato che i conflitti del futuro sarebbero stati risolti senza più bisogno degli eserciti terrestri, ma con flotte di bombardieri, che, con continui attacchi dall'alto, avrebbero minato il morale della popolazione e fatto capitolare rapidamente i governi. Cfr. C. BISCARINI, *Umbria: la guerra dal cielo (1941-1944)*, Perugia, 2012, p.14

³⁰ Archivio Storico della Soprintendenza BSDAE dell'Umbria, d'ora in poi ASSU, b. 110, varie, Circolare del Ministero della Pubblica Istruzione n.21 del 16 dicembre 1930, IX, Riservata, *Difesa contro attacchi aerei del patrimonio artistico dello Stato*.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*.

³³ Archivio Centrale dello Stato, d'ora in poi ACS, AABBA, b. 93, fasc. Affari Generali, Perugia Soprintendenza, Elenchi opere d'arte e progetti per la difesa del patrimonio artistico in caso di guerra.

³⁴ *Ivi*, relazione del 31 marzo 1931.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ A questo proposito cita anche un elenco di materiali ignifughi della ditta Zinommia, quali il Napatol e l'Antipirico 600, che si potrebbero utilizzare ad ulteriore garanzia di sicurezza, anche se dichiara di non conoscerne ancora l'efficacia a causa di varie ragioni che, nel tempo, avevano impedito l'attuazione delle prove concordate con il rappresentante della citata ditta. *Ibidem*.

³⁷ A. LUPATELLI, *La Chiesa di S. Francesco e gli affreschi del secolo XIV nella Cappella Paradisi*, Terni, 1892.

³⁸ C. FRATINI, *Proposte per una storia dell'arte ternana*, in, *Pinacoteca Comunale "Orneore Metelli" di Terni, Dipinti, sculture, stampe e arredi dall'VIII al XIX secolo*, a cura di C. FRATINI, Città di Castello, 2000, pp. 15-25, p. 16.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Circolare del Ministero della Pubblica Istruzione n. 11 del 15 febbraio 1932, *Difesa del patrimonio artistico nazionale contro gli attacchi aerei in tempo di guerra*, ASSU, b. 110, varie.

⁴¹ ACS, AABBA, b. 93, lettera riservata del Soprintendente Bertini Calosso alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti del 26 marzo

1932, prot. 10 R, risposta a circ. n. 11 del 13 febbraio 1932, n. 384. Giacché presso la Rocca Paolina di Perugia erano recentemente venuti alla luce nuovi ambienti che avrebbero potuto ospitare altre opere del Museo Etrusco-Romano di Perugia e della Biblioteca Augusta, Bertini Calosso invitava inoltre il Ministero, qualora avesse ritenuto indispensabile l'elencazione delle opere da trasferire, a prendere accordi con i capi dei due istituti perugini. Il Ministero gli comunicherà il nulla osta a rapportarsi con il direttore del museo, ma non con il direttore della biblioteca, in quanto non attinente al Ministero stesso. *Ibidem*, minuta di lettera del Ministero dell'Educazione Nazionale a Bertini Calosso del 13 aprile 1932, prot. N. 3377.

⁴² *Norme tecniche da adottarsi per rendere meno vulnerabili alle offese aeree le costruzioni edilizie e le relative condutture e per la costruzione dei ricoveri*, Roma, 1933, p. 12.

⁴³ ASSU, b. 110, varie, lettera del Ministero della Guerra del 28 febbraio 1934. Altre lettere sono datate 20 aprile, 21 giugno, 5 luglio e 9 agosto.

⁴⁴ MINISTERO DELLA GUERRA, *Regolamento per la protezione antiaerea del territorio nazionale e della popolazione civile* (Regio Decreto 5 marzo 1934), Roma, 1934.

⁴⁵ ASSU, b. 110, varie, lettera del Ministero dell'educazione Nazionale al Soprintendente del 20 giugno 1934.

⁴⁶ Secondo la tipica espressione presente in tutti i trattati de L'Aja, *autant que possible*.

⁴⁷ ACS, AABBA, b. 93, Relazione per la provincia di Terni.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ *Ibidem*. Una bozza della relazione, senza data, suggeriva il blindamento del duomo e della romanica chiesa di S. Maria Impensole, provvedimenti assenti nella relazione ufficiale, come pure il riferimento alla pinacoteca, considerata di una certa importanza. ASSU, b. 110, varie, Relazione per la provincia di Terni.

⁵¹ ACS, Antichità e Belle Arti, Affari Generali, Perugia Soprintendenza, Mod. Elenchi opere d'arte e progetti per la difesa del patrimonio artistico in caso di guerra. Allegato 2, Provincia di Terni.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ ASSU, b. 110, varie, lettera del Prefetto al Soprintendente del 26 novembre 1934, prot. N. 4872.

⁵⁴ *Ivi*, lettera del Prefetto al Soprintendente del 10 dicembre 1934.

⁵⁵ Circolare del Ministero dell'Educazione Nazionale n. 107 del 31 dicembre 1934 a tutti i Soprintendenti, oggetto: Patrimonio Artistico Nazionale – Difesa da attacchi aerei. ASSU, b. 110, varie.

⁵⁶ La minuta è conservata presso ASSU, b. 110, varie, mentre la relazione ufficiale, datata 16 aprile 1935, presso ACS, AABBA, b. 93.

⁵⁷ Circolare riservatissima n. 16, prot. 860, del 19 febbraio 1935 a tutti i Soprintendenti. Oggetto: Difesa da attacchi aerei del patrimonio artistico nazionale. ASSU, b. 110, varie.

⁵⁸ Dal 1939, con la riforma delle soprintendenze archeologiche voluta dal ministro Bottai, la tutela di quella parte di territorio passerà ad Ancona e, nello specifico, alle cure di Edoardo Galli.

⁵⁹ ASSU, b. 110, varie, Relazione sui provvedimenti per la protezione dei monumenti e oggetti d'arte da eventuali attacchi aerei, nota 62 del 2 marzo 1935.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*. Il medesimo elenco risulterà citato in una lettera inviata dal Podestà al Prefetto di Terni il 12 marzo 1935. Cfr. Archivio di Stato di Terni, d'ora in poi AST, ASCT, carteggio amministrativo, b. 1133, fasc. 8.4.6.

⁶² AST, ASCT, carteggio amministrativo, b. 1133, fasc. 8.4.6

⁶³ ASSU, b. 110, varie, Relazione sui provvedimenti per la protezione dei monumenti e oggetti d'arte da eventuali attacchi aerei, nota 62 del 2 marzo 1935.

⁶⁴ ASSU, b. 110, varie, lettera della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria al Soprintendente e al Prefetto di Terni, prot. N. 29 R, del 5 marzo 1935.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ ASSU, b. 110, varie, lettera della Soprintendenza alle Antichità dell'Etruria al Soprintendente e al Prefetto di Perugia, prot. N. 28 R, del 5 marzo 1935; ACS, AABBA, DIV. II, 1934 – 1940, b. 92, Perugia, R. Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie, Protezione antiaerea dei monumenti e delle opere inamovibili, lettera del soprintendente alla Direzione Generale del 4 gennaio 1940.

⁶⁷ Ministero dell'Educazione Nazionale, Istruzioni per la difesa antiaerea, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1937.

⁶⁸ ACS, AABBA, Div. II, 1934 – 1940, b. 62, fasc. 387 – Perugia, R. Istituto d'Arte, lettera di Guardabassi al ministero dell'Educazione Nazionale, prot. 1315 del 31 agosto 1939.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ J. RENAU, *L'organisation de la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile*, in «Mouseion», XXXIX-XL, nn. 3-4 (1937), pp. 7-66 ; J.F. SANCHEZ CANTON, *Les premières mesures de défense du Prado au cours de la guerre civile en Espagne*, *Ibidem*, pp. 67-74; A. STIX, *La défense des musées en cas d'attaque aérienne*, *Ibidem*, pp. 75-80

⁷¹ «Mouseion», XLVII-XLVIII, 3-4(1939), *La protection des Monuments et Oeuvres d'Art en Temps de Guerre*.

⁷² G. BOTTAI, *La difesa del patrimonio artistico in tempo di guerra*, in «Nouvelle Littéraires», 12 febbraio 1938, ora in G. BOTTAI, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, Roma, 2009, pp. 135-137.

⁷³ Con Circolare Ministeriale n. 79 del 7 giugno 1938 veniva richiesto nuovamente l'elenco per ciascuna provincia degli edifici monumentali e dei beni mobili da sottoporre a protezione e sorveglianza in caso di guerra e, in applicazione alle norme de L'Aja, l'8 luglio fu firmato il Regio Decreto 1415, che disponeva l'uso di segni distintivi che avrebbero dovuto essere apposti sui tetti degli edifici monumentali.

⁷⁴ Ministero della Guerra, Istruzioni sulla Protezione Antiaerea, fascicolo n. X, *Protezione del patrimonio artistico e culturale*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1938.

⁷⁵ Circolare n. 79 del Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, a tutti i capi degli Istituti di Antichità e d'Arte del Regno, 7 giugno 1938. ASSU, b. 110.

⁷⁶ ACS, AABBA, b. 93. Risposta alla circolare del 7 corrente, n. 7374, datata 13 giugno 1938: Elenco distinto per provincie delle cose immobili d'arte da sottoporre a protezione in caso di guerra. L'elenco non riporta nulla di differente dai precedenti, salva l'indicazione del Duomo, della cappella di San Giovenale e di Santa Maria Impensole a Narni, prima non inseriti.

⁷⁷ ASSU, b. 110, minuta di lettera di Bertini Calosso alla Direzione Generale del 25 ottobre 1940.

⁷⁸ ASSU, b. 110, fasc. varie, lettera del soprintendente alla Direzione Generale AABBA, 1 settembre 1939, oggetto: Difesa antiaerea – Patrimonio artistico nazionale.

⁷⁹ *Ibidem.*

⁸⁰ ASSU, b. 110, fasc. varie, minuta di lettera del soprintendente alla Direzione Generale AABBA del 18 settembre 1941. Allegato: Provvidenze da adottare in difesa del patrimonio artistico dell'Umbria in conseguenza dello stato di guerra.

⁸¹ ASSU, b. 110 – Perugia – Protezione Antiaerea – Montelabate, lettera del Podestà al soprintendente del 21 novembre 1940, n. 21357.

⁸² ASSU, b. 110 – Perugia – Protezione Antiaerea – Montelabate, Opere di protezione antiaerea eseguite per conto della R. Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie dell'Umbria a sostegno della monumentale Fontana Maggiore da eventuali offese nemiche.

⁸³ ASSU, b. 110 – Perugia – Protezione Antiaerea – Montelabate, Minuta di lettera al presidente del Collegio della Mercanzia del 3 maggio 1940, n. 861.

⁸⁴ ASSU, b. 110 – Perugia – Protezione Antiaerea – Montelabate, Perugia = Duomo – smontaggio della vetrata di San Bernardino, datato 7 giugno 1941.

⁸⁵ ASSU, b. 110 – Perugia – Protezione Antiaerea – Montelabate, nota delle provviste di materiale e delle opere rese necessarie dall'apprestamento della Chiesa di S. Domenico in Perugia del 29 ottobre 1940 e del 10 dicembre 1940.

⁸⁶ ASSU, b. 110, fasc. Protezione antiaerea – Assisi, Conto dei lavori di smontaggio delle vetrate nella Chiesa Superiore di S. Francesco, datato 3 settembre 1940.

⁸⁷ *Ivi*, Conto di lavori di smontaggio delle vetrate di S. Francesco in Assisi per difenderle da eventuali attacchi aerei nemici, datato 7 ottobre 1940.

⁸⁸ *Ivi*, Conto di lavori di smontaggio delle vetrate di S. Francesco in Assisi per difenderle da eventuali attacchi aerei nemici, datato 6 novembre 1940.

⁸⁹ *Ivi*, Conto dei lavori di sistemazione di un grande locale seminterrato nel Convento di S. Francesco in Assisi per raccogliervi opere d'arte difendendole così da eventuali attacchi aerei nemici, datato 27 agosto 1940. Sul successivo restauro si veda F. MARTIN, *Die apsis verglasung der ober kirkhe von S. Francesco in Assisi, ihre entsthung und stellung innerhalb der oberkirchen. Ausstattung*, Worms, 1993.

⁹⁰ AODO, b. Museo – Protezione Antiaerea e antibellica 1942-1947, lettera del presidente

dell'Opera del Duomo al soprintendente, prot. n. 56.

⁹¹ ASSU, b. 110, fasc. Orvieto, lettera del presidente dell'Opera del Duomo al soprintendente del 15 settembre 1940. Nel novembre Bertini Calosso autorizzerà le opere di protezione. *Ibidem*, lettera del soprintendente a Petrangeli del 13 novembre 1940. In relazione ai restauri successivi, oltre alla relazione del direttore dell'Opificio delle Pietre Dure Lando Bartoli del 1950, si veda G. FIENGO-A. MANCO, *Il restauro del rosone del duomo di Orvieto, in Monumenti e documenti. Restauratori del secondo Novecento*, atti del seminario nazionale, (Aversa (CE), 2009-2010), a cura di G. FIENGO, L. GUERRIERO, Napoli, 2011.

⁹² La pioggia causava, infatti, danni alle strutture murarie in corso di esecuzione, provocando ristagni tra le murature e la facciata e possibili infiltrazioni. ASSU, b. 110, fac. Orvieto, lettera del soprintendente al custode Brizi dell'11 dicembre 1940.

⁹³ ASSU, b. 110, varie, minuta di lettera del soprintendente alla Direzione Generale AA.BB. AA. del 18 settembre 1941. Per una più ampia trattazione della protezione del patrimonio di Orvieto si veda DRAGONI, *La protezione antiaerea del patrimonio artistico umbro: il caso di Orvieto ... cit.*, pp. 127-152.

⁹⁴ ASSU, b. 110, fasc. Varie, Circolare riservata n. 25 della Direzione Generale ABBAA a tutti i RR. Soprintendenti all'Antichità e all'Arte, datata 8 febbraio 1939.

⁹⁵ *Ibidem*, Preventivo delle spese occorrenti per trasporto e protezione del patrimonio artistico mobile dell'Umbria in tempo di guerra.

⁹⁶ ACS, AABBA – Affari Generali, b. 69, Perugia Soprintendenza, Elenchi delle opere d'arte e progetti per la difesa del patrimonio artistico in caso di guerra, minuta di lettera di Bertini Calosso alla Direzione Generale AABBA del 9 maggio 1939.

⁹⁷ ASSU, b. 110, fasc. Terni, Narni, Orvieto – Protezione Antiaerea, minuta di lettera di Bertini Calosso alla Direzione Generale AABBA del 31 agosto 1939 in risposta al telegramma del 30 agosto 1939, n. 2728, con il quale il ministero invitava a disporre lo sgombero immediato non appena ne fosse emanato l'ordine.

⁹⁸ *Ibidem*, minuta di lettera di Bertini Calosso al presidente dell'Opera del Duomo del 31 agosto 1939.

⁹⁹ Già dal '35 il soprintendente aveva stilato per Orvieto un primo elenco di opere comprendente tutte quelle del museo dell'Opera; il *reliquiario del SS.mo Corporale* e la tavola della *Madonna dei Raccomandati* di Lippo Memmi, entrambi in duomo; la tavola con la *Vergine in trono* di Coppo di Marcovaldo nella chiesa di san Martirio dei Servi; il ciborio in legno di ebano nero e rosso, alabastro e pietre dure già della chiesa di san Domenico; la tavola a tempera di scuola bizantina, la croce astile, la pisside di cristallo di rocca e il cofanetto di avorio della chiesa di San Giovenale; la tavola a tempera della scuola del Perugino della chiesa di San Bernardino, oggi riferita a Sinibaldo Ibi. Per una più ampia trattazione della protezione del patrimonio orvietano si veda DRAGONI, *La protezione antiaerea del patrimonio artistico umbro: il caso di Orvieto* *La protezione del patrimonio*, cit.

¹⁰⁰ ASSU, b. 110, fasc. Terni, Narni, Orvieto – Protezione Antiaerea, lettera dell'ispettore ai Monumenti di Orvieto, Vincenzo Fumi, a Bertini Calosso del 4 settembre 1939.

¹⁰¹ ASSU, b. 100, fasc. Varie, telegramma n. 2759 del ministero dell'Educazione Nazionale del 4 settembre 1939, firmato Costa; ibidem, telegramma n. 3299 del 16 settembre 1939, firmato Costa.

¹⁰² ASSU, b. 100, fasc. Varie, telegramma n. 2763 del ministero dell'Educazione Nazionale del 4 settembre 1939, firmato de Tomasso.

¹⁰³ *Ivi*, minuta di Bertini Calosso alla Direzione Generale AABBA del 29 ottobre 1939.

¹⁰⁴ *Ivi*, circolare n. 200 del ministero dell'Educazione Nazionale del 12 ottobre 1939.

¹⁰⁵ ACS, AABBA, Div. II, 1934-1940, b. 92, Fasc. Perugia – Ricoveri per le opere d'arte, minuta di lettera di Bertini Calosso alla Direzione Generale del 5 maggio 1940, n. 3251, oggetto: Località prescelte per ricovero opere d'arte.

¹⁰⁶ *Ibidem*, lettera alla Direzione Generale, M84, oggetto: locali adatti per il concentramento del Patrimonio Artistico mobile, del 15 maggio 1940. In giugno il soprintendente comunicava inoltre al ministero le località in cui sarebbero rimaste le opere d'arte: «Per le Raccolte d'arte contenute nei centri lontani da obiettivi militari di qualunque specie:

PROVINCIA DI PERUGIA: Nocera Umbra: Chiesa della Madonnina (Museo); Bevagna: Palazzo Comunale (Pinacoteca); Todi: Palazzo dei Consoli (Pinacoteca e

Museo); PROVINCIA DI TERNI: Amelia: Palazzo Comunale (Museo). Per le opere d'arte, di limitato valore, che resteranno nelle Raccolte dalle quali verranno tolte le opere di pregio eccezionale o almeno grande: PROVINCIA DI PERUGIA: Perugia: Palazzo dei Priori (Galleria Nazionale); Gualdo Tadino: Palazzetto medioevale (sede della Pinacoteca); Assisi: Palazzo dei Consoli (Pinacoteca); Foligno: Palazzo Trinci (Museo e Pinacoteca); Spello: Chiesa di Santa Maria Maggiore (Pinacoteca); Spoleto: Palazzo Comunale (Pinacoteca); Montefalco: Chiesa di S. Francesco (Museo); Deruta: Palazzo Comunale (Museo e Pinacoteca); Bettona: Palazzetto del Podestà (Museo e Pinacoteca); Città di Castello: Palazzo Vitelli alla Cannoniera (Pinacoteca); Gubbio: Palazzo dei Consoli (Museo e Pinacoteca). PROVINCIA DI TERNI: Terni: Palazzo Carrara (Pinacoteca e Museo); Narni Palazzo Comunale (Pinacoteca); Orvieto: Palazzo dei Papi (Museo e Pinacoteca)». *Ibidem*, lettera alla Direzione Generale, M93, del 5 giugno 1940.

¹⁰⁷ ASSU, b. 100, fasc. Varie, fogli sciolti.

¹⁰⁸ *Ivi*, varie, fogli sciolti.

¹⁰⁹ In merito si veda A. CAPACCIONI, *Protezione dei beni culturali e polemiche a Perugia*, in *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, a cura di A. CAPACCIONI-A. PAOLI-R. RANIERI, Bologna, 2007, pp. 443-452.

¹¹⁰ ASSU, b. 110, fasc. Protezione antiaerea – Assisi, lettera di Carlo Taddei a Bertini Calosso del 7 settembre 1939.

¹¹¹ ASSU, b. 110, fasc. Terni, Narni, Orvieto – Protezione Antiaerea, lettera dell'ispettore di Narni Castellani a Bertini Calosso del 16 settembre 1939.

¹¹² AST, ASCT, carteggio amministrativo, b. 1133, fasc. 8.4.6, lettera di Bertini Calosso al Podestà dell'8 giugno 1940, M 123.

¹¹³ *Ibidem*, Comune di Terni - Preservazione del patrimonio artistico da incursioni aeree derivanti dallo stato di guerra - Verbale di consegna, datato 18 giugno 1940.

¹¹⁴ AODO, Registro delle Deliberazioni dal 3 novembre 1938 al 16 maggio 1947.

Verbale in data 23 febbraio 1939 XVII, n. 7,1 nomina del nuovo custode del museo.

¹¹⁵ In merito si veda G.C. SCIOLLA, *La Critica d'arte nel Novecento*, Torino, 1995, pp. 160-161.

¹¹⁶ Pittura del Seicento e del Settecento: ricerche in Umbria 1976; 1980; 2000; 2006.

¹¹⁷ SCIOLLA, *La critica d'arte ... cit.*, p. 161.

¹¹⁸ DRAGONI, "Come si rinnova una vecchia pinacoteca". *Il progetto di Achille Bertini Calosso per la nuova sede della Galleria Nazionale dell'Umbria*, cit.

¹¹⁹ ASSU, b. 110, varie, Minuta di lettera del soprintendente alla Direzione Generale delle Arti del 18 settembre 1941.

¹²⁰ ACS, AABBA, Div. II, 1934-1940, fasc. Perugia – Ricoveri per le opere d'arte, 10 giugno 1940: «Ministero ha disposto che opere d'arte Venezia Giulia non siano trasportate codesta Regione convento Fratta Todina resta disponibile per ricovero opere d'arte altra regione».

¹²¹ ASSU, b. 110, Perugia, Villa di Montefredodo – Protezione Antiaerea, contratto di affitto del 23 giugno 1941. I contatti fra il soprintendente e la marchese degli Oddi Marini Clarelli erano stati approvati formalmente dal ministero all'inizio del mese. Cfr. *Ibidem*, lettera del Ministero dell'Educazione Nazionale a Bertini Calosso, prot. 3810 del 5 giugno 1941 in risposta al foglio 299 del 21 maggio 1941.

¹²² C. GHIBAUDI, *Raffaello sotto la tutela del terzo Reich*, in C. GHIBAUDI (a cura di), *Brera e la guerra*, Milano, Electa, 2009, pp. Su Brera si veda anche S. BRUZZESE, *La Pinacoteca di Brera e gli Uffizi in tempo di guerra*, in «Economia della cultura», n. 3 (2012), pp. 353-360.

¹²³ GHIBAUDI, *Raffaello sotto la tutela del terzo Reich ... cit.*, p.

¹²⁴ ASSU, b. 110, varie, telegramma di Temistocle Paolini, membro della squadra primo intervento, a Bertini Calosso: «Mauro Pelliccioli martedì sera sarà assisi stop vagone contenente trenta casse arriverà stazione Perugia domattina mercoledì stop. Provvederò personalmente trasporto luogo stabilito. Paolini».

¹²⁵ GHIBAUDI, *Raffaello sotto la tutela del terzo Reich ... cit.*, p.

¹²⁶ Si trattava di quattro casse di Brera (nn. 7, 40, 107, 108) con quattro affreschi delle *Storie di sant'Anna* di Gaudenzio, alcuni della Villa Pelucca del Luini, il *Ritratto di gentildonna* di Tanzio, l'*Autoritratto del Legnanino*, e tre casse del conservatorio di musica di Milano. Cfr. GHIBAUDI, *Raffaello sotto la tutela del terzo Reich ... cit.*, p.

¹²⁷ ASSU, b. 110, varie. Minuta di lettera del

soprintendente alla Presidenza del Consiglio Provinciale delle Corporazioni, n. 1935, del 9 dicembre 1940. Si trattava di una FIAT 500 targata PG 8694.

¹²⁸ Come riportato da Ghibaudi: «La Wittgens, dovendo viaggiare ogni giorno avanti e indietro fra Perugia e la Villa Marini Clarelli, scriveva al custode e al Bertini Calosso: "una casa di contadini ospiterebbe noi e gli operai? [...] basterebbe trovare un po' di latte, polenta, qualunque cosa pur di poter tornare la sera a Perugia tardi, in modo da poter sbrigare molto lavoro durante la giornata [...] Le cose più semplici anche per il dormire, si potrebbe arrangiarsi alla soldatesca"» Cfr. GHIBAUDI, *Raffaello sotto la tutela del terzo Reich ... cit.*, p.

¹²⁹ ACS, AABBA, Div. II, 1934 – 1940, b. 92, fasc. Perugia – Sgombero di opere d'arte, lettera del soprintendente alla Direzione Generale, M87, oggetto: salvaguardia patrimonio artistico mobile del 20 maggio 1940.

¹³⁰ *Ivi*, risposta del ministero del 10 giugno 1940, prot. n. 3782.

¹³¹ ASSU, b. 110, Protezione Antiaerea – Assisi, minuta di lettera di Bertini Calosso a Mason Perkins del 4 settembre 1939.

¹³² ACS, AABBA, Div. II, 1934 – 1940, b. 92, fasc. 3, Affari generali Perugia, R. Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie, richiesta fondi per missioni relative alla protezione antiaerea, capo 194 es. 1940-1941.

¹³³ ASSU, b. 120, fasc. 3, Pratiche di guerra – varie, C – Squadre di primo intervento nelle chiese: per il duomo di Perugia, di Orvieto e per S. Francesco. La lettera per Assisi è datata 20 gennaio, per Perugia 22 gennaio. Manca quella per Orvieto indicata nel titolo.

¹³⁴ *Ivi*, lettera del padre custode a Bertini Calosso del 27 gennaio 1943. Per la protezione del patrimonio di Assisi si vedano anche F.S. ATTAL, *Assisi città santa. Come fu salvata dagli orrori della guerra*, in «Miscellanea Francescana», vol. 48, 1948, pp. 3-32; F. SANTUCCI, *Assisi 1943-1944. Documenti per una storia*, Assisi, Accademia Properziana, 1994, pp. 113-118; RANIERI DI SORBELLO

¹³⁵ Archivio del Capitolo di San Lorenzo (d'ora in poi ACSL), Decreti Capitolari, Verbali capitolari dal novembre 1940-1945, seduta del 19 febbraio 1943.

¹³⁶ GHIBAUDI, *Raffaello sotto la tutela del terzo Reich ... cit.*, p....

¹³⁷ ASSU, b. 110, Foligno – Protezione opere d’arte, minuta di lettera del soprintendente al podestà di Foligno del 22 maggio 1943: «Vi esprimo la mia sincera soddisfazione per il lavoro compiuto a cura di codesta Amministrazione e sotto la Direzione di un funzionario di questa Soprintendenza allo scopo di salvaguardare e proteggere i più importanti oggetti d’arte della Civica Pinacoteca e di alcune Chiese del Capoluogo; Vi ringrazio molto inoltre di avere accettato la consegna del materiale artistico raccolto nella Chiesa di S. Maria dei Cavalieri, nel luogo cioè scelto di comune accordo dall’Ecc. il Vescovo di Foligno, da Voi e da un rappresentante di quest’Ufficio; Vi faccio presente infine l’urgente necessità di provvedere la chiesa di S. Maria dei Cavalieri d’un conveniente impianto di parafulmini, nonché di due estintori, di due sacchi per la sabbia e di due budelli. Quanto alla custodia della chiesa vorrete provvedere affinché l’incarico sia affidato a persona sicura e che possa inoltre intervenire prontamente a ogni necessità. Con ossequio. Il Soprintendente».

¹³⁸ *Ivi*, Minuta di lettera del soprintendente alla Direzione Generale AABBA, div. III, n. 419 del 4 giugno 1943.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ ASSU, b. 120 – fasc. 3, pratiche di guerra – varie, A – elenco del personale per la disciplina in tempo di guerra, datato 12 marzo 1943.

¹⁴¹ Cav. Martino Prosperi, ufficiale mutilato riassunto.

¹⁴² Bottai era stato dimissionato in febbraio.

¹⁴³ *Barbarie anglo-americane. Distruzioni del patrimonio Storico-Artistico Italiano dallo scoppio della guerra al 4 giugno 1944 - XXII*, Venezia, Casa editrice delle edizioni popolari, pp. 98-99. Da notare che Galli scriverà che non erano di pregio. RIPORTARE PEZZO

¹⁴⁴ ACS, AABBA, Div. II, 1934-1940, b. 92, fasc. Perugia, R. Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie, Protezione antiaerea dei monumenti e delle opere inamovibili, lettera di Bertini Calosso alla Direzione Generale delle Arti del 17 agosto 1943.

¹⁴⁵ ACS, AABBA, Div. II, 1934-1940, b. 92, fasc. Perugia – Sgombero di opere d’arte, lettera del soprintendente al Commissario Prefettizio di Spoleto del 17 agosto 1943.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ivi*, lettera del commissario prefettizio a Bertini Calosso del 20 agosto 1943.

¹⁴⁸ *Ivi*, lettera di Bertini Calosso alla Direzione Generale del primo settembre 1943, M466, oggetto: Spoleto – Salvaguardia della suppellettile artistica mobile contro eventuali offese nemiche.

¹⁴⁹ *Ivi*, appunto manoscritto di Giulio Carlo Argan, poi riportato in una lettera della Direzione Generale a Bertini Calosso, 1 settembre 1943.

¹⁵⁰ ASSU, b. 110, Foligno – Protezione antiaerea, lettera del commissario prefettizio a Bertini Calosso del 14 settembre 1943, n. 9854, oggetto: rifugio protezione Statua Madonna del Pianto.

¹⁵¹ Archivio Capitolare di San Lorenzo di Perugia, Decreti Capitolari, Verbali capitolari dal novembre 1940-1945, sessione del 17 settembre 1943. In dicembre verrà trasportato nel rifugio anche il tabernacolo d’argento dell’altare del Sacramento. Sessione del 16 dicembre 1943.

¹⁵² ASSU, b. 100, Danni di guerra. Fasc. Foligno.

¹⁵³ ASSU, b. 110, fasc. Varie, contratto di affitto del convento di Farneto del 3 ottobre 1943.

¹⁵⁴ ASSU, b. 110, fasc. Orvieto, lettera di Pachioni a Bertini Calosso del 3 ottobre 1943. Oggetto: Porano di Orvieto. Deposito di opere d’arte. Villa il Corniolo.

¹⁵⁵ ASP, ASCP, Amministrativo 1871-1953, b. 1183, n.5, Istruzione pubblica - biblioteca ed archivio. Relazione sul funzionamento della Biblioteca Augusta del Comune di Perugia dal 1936 al 1944 di Giovanni Cecchini al sindaco del 18 dicembre 1944. Provvidenze adottate in relazione allo stato di guerra.

¹⁵⁶ ASSU, ASC 2, fasc. 11, Assisi, Collezione Perkins.

¹⁵⁷ Sulla collezione si vedano G. PALUMBO, *La collezione Federico Mason Perkins*, Roma, Staderini, 1973; F. ZERI, *La collezione Federico Mason Perkins. “Sala Alitalia” nel Museo-tesoro del Sacro Convento Basilica di San Francesco, Assisi*, Torino, 1988; *La collezione Federico Mason Perkins*, casa ed. Francescana, Assisi, 1998; J. POPE-HENNESSY-J. WYNDHAM, *The Mason Perkins Collection at Assisi*, in «Apollo», 129 (1989), pp. 290-201.

¹⁵⁸ Un recente contributo (S. RINALDI, *L’attività della Direzione Generale delle Arti nella città aperta di Roma*, in «Rivista dell’Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell’Arte», III serie, XXVIII, 60 (2005), pp. 95-126; p. 105) ha imputato ad una mancata protezione di Bertini

Calosso la sottrazione da parte dei tedeschi di molte opere della villa di Sassoforte, a Lastra a Signa. L'accusa è probabilmente inficiata dai frequenti errori nella collocazione geografica dei luoghi riscontrabili nei documenti del tempo. Va però precisato che, Lastra a Signa essendo in provincia di Firenze, la protezione di quei beni era stata affidata al locale soprintendente Giovanni Poggi. Attualmente, per le disposizioni testamentarie di Mason Perkins, che aveva lasciato la collezione ad Assisi, le opere provenienti dalla villa toscana e recuperate sul mercato antiquario dal Nucleo dei Carabinieri per la Tutela dei Beni Culturali sono state divise tra il Museo del Tesoro della Basilica di San Francesco e il Museo Capitolare di San Rufino.

¹⁵⁹ ASSU, ASC 2, fasc. 11, Assisi, collezione Perkins, verbale di sequestro.

¹⁶⁰ *Ivi*, minuta di lettera di Bertini Calosso alla Direzione Generale del 4 aprile 1942.

¹⁶¹ *Ivi*, lettera della Direzione Generale a Bertini Calosso del 21 maggio 1942.

¹⁶² *Ivi*, lettera della Direzione Generale a Bertini Calosso del 26 agosto 1943.

¹⁶³ *Ivi*, verbale di consegna del 23 settembre 1943.

¹⁶⁴ *Ivi*, lettera manoscritta di F. M. Perkins a Bertini Calosso del 23 settembre 1943, sera.

¹⁶⁵ Per una più ampia trattazione si veda, fra gli altri, P. NICITA, *La tutela in tempo di guerra*, in *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, a cura di R. MORSELLI, Milano, 2010, pp. 37-76.

¹⁶⁶ E. LAVAGNINO, *Diario 1943-1944*, in *Fuori dalla guerra ... cit.*, a cura di R. MORSELLI, p. 142.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 150.

¹⁶⁸ *Diari e altri scritti di Carlo Anti*, a cura di G. ZAMPIERI, Verona, 2009, vol. II, *Altri scritti, Rapporti con il comitato epurativo*, allegato alla scheda personale del prof. Carlo Anti, p. 891.

¹⁶⁹ *Ivi*, pp. 891-892.

¹⁷⁰ Testimonierà, infatti, a favore di Anti nel processo di epurazione a lui intentato e lo inviterà anche, come relatore, al primo congresso di urbanistica che si terrà a Perugia nel 1950.

¹⁷¹ ACS, AABBA, Div. II, 1934-1940, b. 92, Fasc. 13 – Perugia, Protocollo Anti. Ritiro dai ricoveri delle opere d'arte di proprietà dei Comuni, ecc., lettera di Bertini Calosso alla Direzione Generale delle Arti del 13 gennaio 1944.

¹⁷² «Ci si conferma nella opportunità di crea-

re un concentramento a Campione d'Italia e si ventila la possibilità di mettere altre opere d'arte sotto la protezione pontificia ad Assisi e al Santo di Padova. Loreto è troppo esposta». *I Diari di Carlo Anti*, cit., a cura di G. ZAMPIERI, 29 gennaio 1944, p. 63.

¹⁷³ ACS, AABBA, Div. II, 1934-1940, b. 92, Fasc. 13 – Perugia, Protocollo Anti. Ritiro dai ricoveri delle opere d'arte di proprietà dei Comuni, ecc., lettera di Bertini Calosso a Carlo Anti del 13 gennaio 1944

¹⁷⁴ ACS, AABBA, Div. II, 1934-1940, b. 92, Fasc. 13 – Perugia, Protocollo Anti. Ritiro dai ricoveri delle opere d'arte di proprietà dei Comuni, ecc., lettera di Anti a Bertini Calosso del 17 gennaio 1944: «Resta comunque inteso che tu non consegnerai le opere a nessuno e che anzi prenderai opportuni accordi con Poggi e con Venè per fare affluire a Firenze il materiale oggi in Umbria, giacché, dopo matura riflessione, mi pare che questo sia il partito migliore. Cordiali saluti. Anti».

¹⁷⁵ ASSU, b. 110, Perugia – Protezione antiaerea – Montelabate, conto dei lavori eseguiti d'ordine della Soprintendenza del 20 febbraio 1944 e lettera del pittore Alberto Tabacchioni alla soprintendenza del 5 marzo 1944.

¹⁷⁶ ACS, AABBA, Div. II, 1934-1940, b. 92, fasc. 13, Perugia, Sopr. Mon. E Gallerie, Concentramento di opere d'arte presso la Basilica di S. Francesco. «Città del Vaticano, 14 marzo 1944. Il Santo Padre Pio XII benevolmente accogliendo il desiderio manifestato dall'Ecc. Carlo Alberto Biggini, Ministro dell'Educazione Nazionale, di concentrare in luoghi sicuri le più importanti opere d'arte ha concesso che siano depositate, oltre che in Città del Vaticano, anche in codesta Basilica di S. Francesco nei locali che sarà possibile adibire a questo scopo. Lei abbia la bontà di ricevere queste opere e di custodirle con la massima cura, rilasciando dichiarazione che declina ogni responsabilità per danni eventuali di qualsiasi genere. Di questa concessione è stata data notizia al Nunzio Apostolico e al rev.mo Ministro Generale. Presento ossequi rispettosi e devoti». La medesima lettera si trova presso l'Archivio Storico del Sacro Convento di San Francesco, dove si conserva una relazione di padre Bonaventura Mansi sul periodo della guerra: Assisi, Archivio storico della Basilica e del Sacro Convento (ASC), Fondo Conventuale (FC), Miscellanea Zanotti 23/1, Santa Sede

– Curia Vescovile. Fasc. 90, b. Esposti e relazioni – 1943-44, p. Bonaventura Mansi, Relazione circa alcune particolari attività dei frati minori conventuali di Assisi durante la presente guerra, datata 12 agosto 1944.

¹⁷⁷ Sul palazzo si veda *Il Palazzo Trinci di Foligno*, Perugia, a cura di G. BENAZZI-F.F. MANCINI 2001 e in particolare M. GABURRI-O. LUCCHI, *Lo storico palazzo Trinci: la difficile ricerca di una identità*, pp. 105-140.

¹⁷⁸ ASSU, b. 100, *Danni di guerra*, fasc. Foligno.

¹⁷⁹ *Breva e la guerra ... cit.*, a cura di C. GHIBAUDI, nota 106.

¹⁸⁰ ACS, AABBA, Div. II, 1934-1940, b. 92, Fasc. 13 – Perugia, Protocollo Anti. Ritiro dai ricoveri delle opere d'arte di proprietà dei Comuni, ecc., lettera di Bertini Calosso alla Direzione Generale delle Arti del 17 aprile 1944.

¹⁸¹ ASSU, b. 110, Varie. Telegramma del ministero n. 4848 del 22 aprile 1944.

¹⁸² ASSU, b. 110, Protezione antiaerea - Assisi, conto per operazioni di carico e scarico di autocarri contenenti materiali artistici e archeologici destinati ai ricoveri costituiti in Assisi del 17 maggio 1944.

¹⁸³ ASP, ASCP, Amministrativo 1871-1953, b. 1183, fasc. n. 3 – Pinacoteca ed oggetti artistici devoluti al Comune, lettera del sindaco Andreani del 10 luglio 1944.

¹⁸⁴ ASSU, b. 120, Danni di guerra, Relazione al Ministero della PI Dir. Gen. AABBA (div. II) prot. 590 dell'8 ottobre 1944 in risposta a nota 11 agosto n. 81. Oggetto: Circoscrizione dell'Umbria (Province di Perugia e Terni) – Danni cagionati al Patrimonio Artistico da operazioni di guerra.

¹⁸⁵ ASSU, b. 120, Danni di guerra. Relazione al Ministero della Pubblica Istruzione Dir. Gen. AABBA del 25 ottobre 1944, prot. n. 660, risposta a circolare del 29 agosto 1944 n. 1775 (arrivata al 24 ottobre)

Oggetto: Funzionamento dell'Ufficio.

¹⁸⁶ ASSU, b. 120, Danni di guerra, Relazione al Ministero della PI Dir. Gen. AABBA (div. II) prot. 590 dell'8 ottobre 1944 in risposta a nota 11 agosto n. 81. Oggetto: Circoscrizione dell'Umbria (Province di Perugia e Terni) – Danni cagionati al Patrimonio Artistico da operazioni di guerra.

¹⁸⁷ «Per alcuni dei più importanti monumenti danneggiati nella Provincia di Perugia si sono avuti dall'A.M.G. fondi speciali, e i relativi la-

vori sono in corso e prossimi a compimento: così vengono spese L. 64.000 per il campanile della Chiesa Parrocchiale di Corciano, L. 210.000 per la Chiesa di S. Salvatore a Spoleto, L. 64.000 per la Chiesa e il Monastero di S. Ponziano a Spoleto, L. 56.000 per la Cattedrale di Spoleto, L. 105.000 per il Campanile della Cattedrale di Città della Pieve. Per quello che riguarda le chiese di Terni, si sono richieste L. 280.000 per il consolidamento della Chiesa di S. Salvatore, L. 1.000.000 come prima quota per il restauro della Chiesa di S. Francesco, L. 600.000 quale prima quota per il restauro della Chiesa di S. Lorenzo e L. 500.000 quale prima quota per il restauro della Chiesa di S. Pietro.

Altri fondi in misura minore si sono chiesti per i lavori di Porta Perlici ad Assisi (L. 12.000), per la sistemazione del finestrone dell'abside della Cattedrale d'Orvieto (L. 80.000), per il consolidamento della badia dei SS. Severo e Martirio presso Orvieto (L. 250.000)». ASSU, b. 120, Danni di guerra, Relazione dell'attività dell'Ufficio dal 20 giugno 1944 al 31 marzo 1945.

¹⁸⁸ A Montelabate da ottobre viene anche restaurato il rosone. ASSU, b. 110, varie.

¹⁸⁹ AODO, Museo. Protezione antiaerea e antibellica 1942-1947, lettera manoscritta del soprintendente a Petrangeli del 26 giugno 1944.

¹⁹⁰ *Ivi*, lettera di Petrangeli al soprintendente del 26 luglio 1944.

¹⁹¹ ASSU, b. 110, Terni, Narni, Orvieto – Protezione antiaerea, minuta di lettera di Bertini Calosso al sindaco di Terni. Oggetto: Stroncone – Chiesa di San Giovanni Decollato – Ricovero di opere d'arte.

¹⁹² ASSU, ACS 2, fasc. 11, Assisi, Collezione Perkins. Verbale di riconsegna del 23 ottobre 1944.

¹⁹³ ASP, ASCP, Amministrativo 1871 – 1953, b. 1183, n. 3 – Pinacoteca ed oggetti artistici devoluti al Comune. Atto interno – Comune di PG – deliberazione della Giunta Municipale n. 123 del 3 novembre 1944. Oggetto: Tesori bibliografici, opere d'arte e monumenti.

¹⁹⁴ ASSU, b. 110, Perugia – Protezione antiaerea – Montelabate, lettera di Bertini Calosso al sindaco di Perugia del 12 marzo 1945. Oggetto: Biblioteca Civica, materiali preziosi.

¹⁹⁵ ASSU, b. 110, Foligno – protezione opere d'arte. Lettera di Bertini Calosso al tenente Perry B. Cott, del 21 febbraio 1944 e lettera di Ber-

tini Calosso al Soprintendente alle Antichità di Ancona Galli del 12 marzo 1944. Lo sgombero del rifugio folignate era stato accelerato data la presenza nella chiesa di un notevole numero di topi.

¹⁹⁶ Perugia, Archivio del Capitolo di San Lorenzo, verbale della sessione del 25 maggio 1945.

¹⁹⁷ ASSU, b. 110, Varie. Nota delle spese per il trasporto e il ricollocamento dell'opera.

¹⁹⁸ ASSU, b. 110, Terni, Narni, Orvieto – Protezione antiaerea, Trasmissione delle quietanze di pagamento del Comune di Narni per il trasporto dei dipinti nella pinacoteca del 14 settembre 1945. Una ricevuta del 18 agosto attesta l'avvenuto rientro.

¹⁹⁹ ASSU, b. 110, Terni, Narni, Orvieto – Protezione antiaerea, lettera dell'ispettore onorario Piero Grassini a Bertini Calosso del primo ottobre 1945.

²⁰⁰ *Ibidem*.

²⁰¹ ASSU B. 130, fasc. 4, Oggetto: Movimentazione opere d'arte – messa in sicurezza durante II guerra mondiale (1944), c. 6, verbale.

²⁰² *Ivi*, c. 7.

²⁰³ ASP, ASCP, Amministrativo 1871 – 1953, b. 1183, n. 3 – Pinacoteca ed oggetti artistici devoluti al Comune. Atto interno – Comune di PG – deliberazione della Giunta Municipale n. 123 del 3 novembre 1944. Oggetto: Tesori bibliografici, opere d'arte e monumenti.

²⁰⁴ ASSU, b. 110, Perugia – Protezione antiaerea – Montelabate, lettera di Bertini Calosso al Prefetto del 29 gennaio 1945.

²⁰⁵ *Ivi*, lettera di Bertini Calosso al tenente Perry Cott del 12 marzo 1945.

²⁰⁶ *Ivi*, minuta di lettera del soprintendente al sindaco di Perugia del 4 maggio 1945.

²⁰⁷ ASSU, b. 110, Terni, Narni, Orvieto – Protezione antiaerea, lettera dell'ing. Aldo Crespi alla soprintendenza del 9 marzo 1945.

²⁰⁸ ASSU, b. 110, Varie, preventivo di spese per i lavori da eseguirsi per la demolizione

delle strutture protettive della Chiesa superiore di San Francesco in Assisi del 31 maggio 1945.

²⁰⁹ A. Bertini Calosso, *Galleria Nazionale dell'Umbria e Museo di Perugia*, Perugia, 1947, pp. 3-4.

²¹⁰ ASSU, b. 110, Protezione antiaerea – Assisi, espresso di G. A. Dell'Acqua a Bertini Calosso del 2 maggio 1946. La corrispondenza era iniziata ad aprile, quando dell'Acqua aveva chiesto a Bertini Calosso di informarsi sulle spese necessarie per il trasferimento delle opere da Assisi a Roma, da dove le avrebbe caricate via treno. Dati gli alti costi, si decide di effettuare il trasporto sulla via del ritorno tramite un autotreno di Milano.

²¹¹ ASSU, b. 110, Protezione antiaerea – Assisi, lettera di G. dell'Acqua a Bertini Calosso del 20 maggio 1946.

²¹² ASSU, b. 110, Perugia – Protezione antiaerea - Montelabate, lettera del soprintendente al questore del 10 gennaio 1947.

²¹³ ASSU, b. 110, fasc. Orvieto, lettera del presidente dell'Opera del Duomo Muzi al soprintendente dell'11 febbraio 1948.

²¹⁴ ASSU, b. 110, fasc. Terni, Narni, Orvieto – Protezione Antiaerea, lettera del parroco di San Giovenale don Antonio Cinelli al soprintendente del 9 agosto 1947.

²¹⁵ *Ivi*, lettera del presidente dell'Opera del Duomo a Bertini Calosso del 3 aprile 1947.

²¹⁶ ASSU, b. 110, Foligno – Protezione opere d'arte, minuta di lettera di Bertini Calosso a Carlo Taddei dell'11 settembre 1947.

²¹⁷ ASSU, b. 110, Protezione antiaerea – Assisi, lettera di Carlo Taddei al soprintendente del 19 settembre 1947.

²¹⁸ Cfr. DRAGONI, “Come si rinnova una vecchia pinacoteca”. *Il progetto di Achille Bertini Calosso per la nuova sede della Galleria Nazionale dell'Umbria ... cit.*

²¹⁹ ASSU, b. 110, Protezione antiaerea – Assisi, lettera di Carlo Taddei al soprintendente del 19 settembre 1947.



1. *Madonna col Bambino e san Giovannino*, tela, copia del Cavalier d'Arpino da Raffaello, già dalla chiesa perugina di Santa Maria del Popolo di Perugia, la riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti

APPENDICE DOCUMENTARIA

1 - ACS, AABBA, Affari Generali, b. 93, Perugia Soprintendenza, Elenchi opere d'arte e progetti per la difesa del patrimonio artistica in caso di guerra.

Minuta di lettera Soprintendente ABC al Direttore Generale delle Antichità e Belle Arti Prot. 11R.

Perugia, 31 marzo 1931 IX

Relazione sulle norme da seguire per difendere i monumenti e le opere d'arte esistenti nell'Umbria da eventuali incursioni aree nemiche in caso di guerra.

Date le condizioni di autonomia raggiunte dai velivoli, tutta l'Umbria potrebbe in caso di guerra soggiacere ad attacchi aerei: pertanto una adeguata difesa dei numerosissimi monumenti e delle opere d'arte di cui è ricca la Regione riuscirebbe quasi impossibile.

Adottando i suggerimenti contenuti nelle Circolari Riservate n. 34 del 18 dicembre 1930 e 152/R del 22 gennaio 1931, si è limitato l'esame, e conseguentemente le proposte, alle città umbre che per ragioni militari, politiche od anche morali possono essere presumibilmente più soggette ad incursioni aeree.

Tali località sono: Perugia, Terni, Foligno, Spoleto, Orvieto, Castiglion del Lago, Passignano.

Perugia, in primo luogo, per essere oltre che un centro di mobilitazione anche la sede di comandi militari e di autorità politiche, e perché è il capoluogo e il più vasto centro abitato della Regione.

I monumenti più importanti da proteggere sarebbero il Palazzo dei Priori, la Fonte Maggiore, il Duomo, le Chiese di S. Pietro, S. Agostino, S. Domenico, S. M. Nuova, S. Bernardino.

Per quanto riguarda il Palazzo dei Priori, occorrerebbe provvedere al blindamento del portale maggiore per mezzo di un conveniente riparo di legno (su base in muratura) e sacchi riempiti di arena. Ugual blindamento dovrebbe disporsi agli ingressi delle Sale del Cambio e della Mercanzia, per difendere dai danni di eventuali schegge rispettivamente i preziosi affreschi e la rara ornamentazione in legno intagliato. Alcune delle trifore e quadrifore del Palazzo, che appaiono meno resistenti ai violenti spostamenti d'aria che conseguono ad esplosioni vicine, dovranno essere chiuse o rafforzate con murature a mattoni.

La Pinacoteca, che è all'ultimo piano del Palazzo, non potrà essere protetta che col trasporto delle opere, forse escludendo le meno preziose, in locali più riparati e sicuri quali potrebbero essere i sotterranei dell'antica Rocca Paolina. Tali locali sono in buona parte sufficientemente aereati ed illuminati, tanto che le Autorità locali stanno provvedendo ad installarvi una Mostra Permanente dell'Artigianato Umbro. I lavori a tale effetto in corso d'esecuzione, regolarmente approvati e continuamente vigilati da questa R. Soprintendenza, consistono nel risanamento, nella pavimentazione e nell'illuminazione degli ambienti, che saranno così pienamente valorizzati. La Mostra dell'Artigianato occuperà soltanto la sala della cosiddetta Cannoniera, che all'occorrenza potrà essere ugualmente adibita a raccogliere le opere da difendere in periodo bellico, invitandosi i vari espositori interessati a ritirare la propria merce. Occorrerebbe naturalmente disporre di cavalletti in buon numero o di telai continui per collocarvi le opere che è bene non fare aderire totalmente e direttamente alle pareti a contatto con i terrapieni. Negli stessi sotterranei potranno anche trovar luogo altre opere di Enti o di privati e parte della suppellettile dei Musei (Civico e dell'Opera del Duomo) e le opere più importanti della Biblioteca.

La Fontana di Nicola e Giovanni Pisano e di Fra' Bevignate potrebbe essere difesa con muri di contro parapetto e sacchi a terra. È ovvio che tale protezione si riferisce solo alle eventuali

esplosioni che si verificassero nella zona, perché riuscirebbe impossibile difendere la mirabile opera da proiettili di grosso calibro che la colpissero in pieno.

Per Duomo sarebbero da blindare i due portali, il pulpito detto di S. Bernardino e la statua di Giulio III. La vetrata più interessante (quella di Arrigo Fiammingo) potrebbe essere smontata e riposta nei sotterranei più sopra ricordati della Rocca Paolina.

La Loggia di Braccio (all'esterno del Duomo) e il Portico della Vaccara (all'esterno del Palazzo dei Priori) potrebbero venire armati con parziali murature e legname.

Nel Duomo, nella Chiesa di S. Pietro, in S. M. Nuova, in S. Agostino e in S. Domenico occorrerebbe ricoprire con armati di legno a scivolo e sacchi a terra gl'interessantissimi Cori.

Per S. Domenico si dovrà provvedere alle vetrature nel senso già indicato per quelle del Duomo. La mirabile facciata della Chiesa di S. Bernardino dovrà essere pure protetta con alto zoccolo di muratura, armato in legno e sacchi a terra.

Come misura precauzionale generale, sarà opportuno provvedere ad una larga installazione di estintori nei locali ove sono raccolte opere non trasportabili, nelle chiese, nei monumenti di maggiore importanza.

Oltre agli estintori dovrebbe provvedersi a creare opportune prese d'acqua sia all'interno che all'esterno di detti edifici, munendoli anche di sufficienti provviste di arena, utilissime contro gli incendi.

Su tutti i materiali infiammabili (carte, tela, legno) si potrebbero inoltre distendere più mani d'uno dei prodotti della Casa "Zinommia" che hanno la proprietà di rendere incombustibili gli accennati materiali. Il "Napatol" e l'"Antipirico 600" sembrano i più adatti perché perfettamente incolori. Devesi però aggiungere che di tali prodotti non si è avuta occasione di constatare direttamente l'efficacia, perché varie imprevedibili ragioni hanno impedito l'attuazione delle prove già concordate col rappresentante della mentovata Casa. Si potrebbero però riprendere le trattative, sempre che gli stessi esperimenti non fossero stati già eseguiti da altre Soprintendenze.

Terni è importante nodo ferroviario, è sede di stabilimenti metallurgici di prim'ordine specie sotto l'aspetto della fabbricazione d'armi, ad ha officine potenti per la produzione di energia elettrica: racchiude un complesso insomma di fattori che possono farla considerare desiderato bersaglio ad offese nemiche.

I monumenti da difendere in tale città non sono molti: basterebbe blindare il portale della Chiesa di S. Salvatore (Tempio del Sole) e quello di S. Lorenzo con la relativa abside.

La Pinacoteca e la Biblioteca, per essere situate in locali al disotto del piano stradale, nell'edificio ad uso del Liceo-Ginnasio e dell'Istituto Tecnico, trovansi già in buona condizione di difesa. Occorrerà soltanto blindare le finestre al livello stradale per evitare all'interno eventuali danni di schegge.

Foligno. Nodo ferroviario importante, deposito di locomotive, città prossima allo stabilimento per la lavorazione della carne in conserva (scatolette militari). Si dovrà blindare il portale laterale del Duomo con armato di legno e sacchi a terra, ed effettuare una chiusura di protezione nel pronao della Chiesa di S. Maria Infraportas.

Occorrerà inoltre armare con murature e legname le trifore e bifore del Palazzo trinci, trasportando nei locali terreni la Pinacoteca attualmente all'ultimo piano, e blindando, con murature e sacchi a terra, le arcate del portico nella corte maggiore.

Spoleto- Centro importante perché sede della Scuola Allievi Ufficiali. Si propone il blindamento del portico del Duomo, e il trasferimento della Pinacoteca, e delle opere d'arte esistenti nel Duomo, nei sotterranei del Palazzo Comunale.

Orvieto – Designate sede di Caserma e Scuola per Avieri. Bersaglio molto facilmente individuabile. Soprattutto si impone il blindamento della parte inferiore della facciata del Duomo. Si dovrà poi trasferire il Museo dell'Opera del Duomo dal vicino Palazzo dei Papi nei sotterranei del Duomo stesso.

Castiglione del Lago e Passignano sul Trasimeno: sedi di Campi e Scuole d'Aviazione con aeroplani ed idrovolanti. Si raccoglieranno le poche opere mobili di pregio, e si trasporteranno in luogo conveniente prossimo, per esempio a Perugia, nei sotterranei della Rocca Paolina.

Sarà infine opportuno salvaguardare almeno le più importanti vetrate istoriate della Basilica di S. Francesco in Assisi, sebbene la città non offra obiettivi militari da giustificare eventuali offese nemiche. Le vetrate stesse potrebbero venire smontate e situate in luogo sicuro, in Assisi stessa e a Perugia. Nei finestroni, a difendere dalle inclemenze atmosferiche gli affreschi decoranti le pareti, rimarrebbero sempre le vetrate comuni esterne attualmente poste a difesa di quelle antiche figurate.

Il soprintendente Achille Bertini Calosso

2 - ACS, AABBA, Affari Generali, b. 93, Perugia Soprintendenza, Elenchi opere d'arte e progetti per la difesa del patrimonio artistica in caso di guerra.

Lettera del Soprintendente ABC al Ministero dell'Educazione Nazionale, Direzione Antichità e Belle Arti

Prot. n. 116, allegati: due relazioni

Risposta a circ. riservata n. 6 del 5 gennaio 939

Oggetto: Protezione antiaerea

Rispondendo alla Circolare sopra richiamata, debbo comunicare che per le due provincie dell'Umbria, Perugia e Terni, non sono stati formulati dai Comitati Provinciali progetti per la protezione antiaerea dei rispettivi monumenti.

Tale bisogna è stata lasciata alla Soprintendenza che in un certo momento fu invitata a presentare d'urgenza le proprie proposte. Queste furono pertanto formulate rapidamente in via approssimativa, e qui accludo appunto le copie delle memorie presentate a suo tempo alle LL.EE. i Prefetti di Perugia e di Terni. Debbo aggiungere che i singoli Comitati Provinciali di Protezione Antiaerea non hanno comunque considerato la possibilità di pensare al finanziamento delle opere.

Il Soprintendente Achille Bertini Calosso

Allegato n. 1

PROVINCIA DI PERUGIA

PROTEZIONE DEI MONUMENTI E DELLE OPERE D'ARTE DA OFFESE NEMICHE IN CASO DI GUERRA

Le città della provincia di Perugia che per la loro importanza come centri abitati o perché sedi di comandi militari o di stabilimenti industriali, possono maggiormente essere oggetto di offese nemiche in tempo di guerra sono:

- Perugia, capoluogo della provincia e più vasto centro abitato, sede di comandi militari (Divisione - Distretto - Ospedale) e di caserme, magazzini ecc.
- Assisi – Città ricchissima di monumenti universalmente noti, relativamente vicina ai due importanti centri di Perugia e Foligno, posta anzi sulla retta congiungente le due mentovate città, dalle quali dista rispettivamente 24 e 20 chilometri come sviluppo stradale, assai meno in linea d'aria.

- Foligno – nodo ferroviario importante della linea Roma-Ancona e Foligno Terontola; sede della fabbrica delle scatolette militari di carne in conserva; campo di aviazione e centro reclutamento avieri della III zona; caserma reggimentale del I° Art. da campagna.
- Spoleto – Sede della Scuola Allievi Ufficiali; del distretto Militare; del Comando Ispettorato di Mobilitazione.
- Todi – Non ha, in tempi normali, comandi speciali o caserme ma è prossima alle città già indicate e poiché è centro abitato di una certa entità non può considerarsi immune da offese nemiche.

Naturalmente non può escludersi a priori che anche altre città minori possano subir danni in caso di guerra, essendo ciò in dipendenza di date speciali condizioni, specie nei riguardi della ubicazione di detti centri in rapporto con le vie aeree eventualmente battute dal nemico. Comunque si limitano le proposte di previdenze per le accennate città più importanti, come qui sotto si specifica, suggerendo per le altre il trasferimento delle più interessanti opere d'arte in località eccentriche o meglio difese.

Per Perugia quindi si propone:

- 1) Blindamento (costituito con opere miste di muratura a mattoni, armati di legno e sacchetti a terra) della facciata della Chiesa di S. Bernardino. L.....10.000
- 2) Blindamento grande portale del Palazzo dei Priori sul corso Vannucci e delle trifore e bifore della facciata. L.....8.000
- 3) Blindamento del portico scala Vaccara. L.....15.000
- 4) Blindamento del portico di Braccio. L.....15.000
- 5) Blindamento portali del Duomo e pulpito detto di S. Bernardino. L..... 7.000
- 6) Blindamento fontana maggiore. L..... 20.000
- 7) Blindamento coro del Duomo. L..... 10.000
- 8) Blindamento coro S. Maria Nuova L..... 10.000
- 9) Blindamento coro S. Pietro L.....10.000
- 10) Blindamento coro S. Agostino L.....10.000
- 11) Smontaggio della vetrata del Duomo e relativo imballaggio.....2.700
- 12) Smontaggio delle vetrate di S. Domenico14.000,00
- 13) Trasporto opere Pinacoteca, codici della Biblioteca, e cimeli di altre chiese cittadine, nei sotterranei della Rocca Paolina: compreso costruzione cavalletti, scaffali ecc.....30.000,00

PER ASSISI

- 1) Blindamento pronao Chiesa Inf. S. Francesco e portali L.....12.000,00
- 2) Blindamento occhialone chiesa sup. S. Francesco compreso imp.....8.000,00
- 3) Smontaggio vetrate di ambedue le chiese e imballaggio50.000,00
- 4) Blindamento coro delle due chiese sup.ed inf.20.000,00
- 5) Blindamento tempio di Minerva (S.M. sopra Minerva)14.000,00
- 6) Blindamento parziale facciata S. Rufino (portali, arcatelle ed occhio centrale).....18.000,00
- 7) Blindamento Portico Palazzo Comunale5.000,00
- 8) Blindamento tettoioia aff.ta Ospedale Pellegrini1.500,00
- 9) Blindamento S. Francescuccio1.500,00
- 10) Trasferimento opere d'arte e bibliografiche nei sotterranei del Comune, da restaurare e adattare L.....28.000,00

PER FOLIGNO:

- 1) Blindamento portale del Duomo3.000,00
- 2) Blindamento pronao S. M. Infraportas3.000,00
- 3) Blindamento bifore e trifore palazzo Trinci12.000,00
- 4) Trasferimento opere d'arte e bibliografiche nella Rocca di Gualdo Cattaneo previo adattamento e restauro dei locali30.000,00

PER SPOLETO:

- 1) Blindamento del loggiato del Duomo, rose della facciata e mosaici L.....27.000,00
- 2) Blindamento con cemento armato e sacchetti a terra del pavimento dell'abside S. Nicolò per difendere la sottostante chiesa della Misericordia L.....13.000,00
- 3) Trasferimento opere d'arte e bibliografiche nella predetta chiesa della Misericordia previo blindamento esterno a sacchetti terra L.....15.000,00

PER TODI:

- 1) Blindamento portali di S. Fortunato15.000,00
- 2) Blindamento del Duomo10.000,00
- 3) Blindamento portico palazzo comunale ed armati speciali delle volte 30.000,00
- 4) Trasferimento di opere entro il portico predetto.....6.000,00

Totale lire 483.700,00

Per le città minori si propone di raccogliere le varie opere più importanti disposte in istituti o sparse nelle chiese, in locali eccentrici, come si è già detto, o meglio difesi.

- Per i territori di Foligno-Spello-Montefalco ecc. si può usufruire della Rocca di Gualdo Cattaneo, piccolo centro abitato distanziato sufficientemente dai centri maggiori.
- Per Perugia-Bettona-Corciano = I sotterranei della Rocca Paolina in Perugia
- Per Città di Castello-Umbertide = La Villa della Mantessa presso Città di Castello
- Per Gubbio = Sotterranei del Palazzo dei Consoli.

Nella già citata villa della Mantessa presso Città di Castello potrebbero trovare posto le opere bibliografiche più interessanti della provincia. Naturalmente previo parere della competente Soprintendenza Bibliografica annessa alla R. Biblioteca V. Emanuele di Roma.

La spesa per i trasferimenti proposti e che riguardano i seguenti comuni.

SPELLO

MONTEFALCO

BETTONA

CORCIANO

UMBERTIDE

GUBBIO

CITTÀ DI CASTELLO

PANICALE

CASTIGLION DEL LAGO

CITTÀ DELLA PIEVE

TREVI

NOCERA UMBRA

GUALDO TADINO

TUORO (ISOLA MAGGIORE)

BEVAGNA

Compreso l'adattamento o la parziale costruzione di scaffalature può prevedersi in lire 100.000.

Totale lire 583.700 = 600.000 in cifra tonda.

16 aprile 1935 = XIII = Il Soprintendente Achille Bertini Calosso

Allegato n. 2

PROVINCIA DI TERNI

PROTEZIONE DEL PATRIMONIO ARTISTICO E CULTURALE DA MINACCE AEREE IN CASO DI GUERRA

CONSIDERAZIONI GENERALI

In caso di guerra, e quindi dinanzi alla possibilità di incursioni aeree nemiche, i provvedimenti da adottare nell'interesse dei Monumenti, al fine di salvaguardare per quanto possibile l'integrità, dovrebbero tendere al quadruplice obiettivo di tutelare l'edificio o l'opera:

- a) da esplosioni dirette;
- b) dagli effetti del violento spostamento d'aria o dall'azione di schegge in caso di esplosioni vicine;
- c) da incendi;
- d) dall'azione di gas tossici per la quale quadri o pitture murali potrebbero subire danni notevoli con l'alterazione dei colori. (NOTARE CHE SONO PIÙ AVANTI RISPETTO A PG)

Per il primo caso occorrerà proteggere l'edificio, (quasi sempre parzialmente) per mezzo di ripari in muratura ed armati di legname in più ordini inframmezzati da strati di sacchetti a terra. Ugualmente sarà da provvedere pel caso di esplosioni vicine.

Per salvaguardare gli edifici, e più le opere non removibili, dall'eventualità di incendi, gioverà applicare su tutti i materiali facilmente infiammabili (legno, tela, carta ecc.) sostanze ignifughe per renderli incombustibili, naturalmente provvedendo anche ad acconce coperture per evitare altresì annerimenti od altro. Tali coperture potranno farsi con tela e carta ed in alcuni casi saranno da aggiungere stuoiate su armati di legno con intonaco a cemento lasciando tra queste e la parete dipinta una camera d'aria per maggior protezione e sufficiente aereazione dei dipinti, stucchi ecc.

L'aderenza delle tele e carte sulle pareti decorate riuscirà utile ad isolare le superfici dipinte difendendole così dall'azione dei gas tossici decoloranti.

Adozione dei sopra descritti provvedimenti nelle singole città della Provincia di Terni.

TERNI non ha monumenti di eccezionale importanza pei quali siano da adottare provvedimenti speciali. Gioverà naturalmente disporre opportune prese d'acqua entro e fuori gli edifici; distribuire nei locali interni od in prossimità adeguati cumuli di arena o terra sciolta.

L.....15.000,00

Per la Pinacoteca, il miglior mezzo di salvaguardia è la rimozione delle opere trasferendole altrove.

.....18.000,00

Ugualmente è da consigliare per la Biblioteca in merito alla quale dovrà essere interpellata la competente R. Soprintendenza Bibliografica annessa alla R. Biblioteca V. Emanuele di Roma.

Tale organo potrà suggerire più adatti provvedimenti anche per l'esperienza acquistata durante l'ultima guerra.

Per NARNI si possono ripetere le stesse considerazioni fatte per Terni: Edifici monumentali interessati ma non di eccezionale importanza da giustificare speciali, costosi provvedimenti oltre quelli da adottare per le altre costruzioni.

Anche quiescono una Biblioteca ed una Pinacoteca da trasferire. L.....15.000,00

ORVIETO = Tale città oltre alla Biblioteca ed ai Musei dell'Opera del Duomo e Faina possiede un monumento di mondiale interesse quale è appunto il Duomo.

Per le raccolte cui si è accennato (ed eventualmente per quelle di Terni e di Narni, ove non fosse possibile provvedere direttamente) Orvieto offre delle possibilità che non si riscontrano in altre città della regione.

Data la natura del sottosuolo, che consente la facile escavazione di grotte profondissime, esiste di queste una così fitta rete da costituire una vera e propria città sotterranea.

Le Autorità militari hanno già provveduto al censimento di tali grotte le quali, come possono adibirsi al ricovero della popolazione civile, così possono accogliere le collezioni archeologiche e d'arte.

Naturalmente occorrerà provvedere secondo le norme fissate per i rifugi comuni nei riguardi delle probabili infiltrazioni di gas tossici, per l'illuminazione e per la migliore aereazione dei sotterranei al fine di offrire al materiale artistico le condizioni necessarie per la sua buona conservazione. L.....300.000,00

Il Duomo invece presenta più gravi problemi nei riguardi della tutela della sua integrità. Anzitutto la mole non consente di poterlo difendere totalmente da attacchi aerei. È quindi giuocoforza limitare le protezioni alle parti più interessanti artisticamente e più vitali staticamente. Il blindamento della parte inferiore o basamentale della facciata servirà a proteggere tutta la zona occupata dai mirabili bassorilievi ed a contribuire alla stabilità di tutta la facciata stessa, in caso di esplosioni molto vicine. Si reputa utile costruire un muro a mattoni dello spessore di 60 centimetri lungo la facciata lasciando naturalmente le necessarie aperture in corrispondenza delle porte di ingresso.

Distanziando di circa 35-40 centimetri in detto muro della facciata potrà disporsi in tale intercapedine uno strato di sacchetti a terra da servire come cuscinetto isolante. All'esterno del muro (che dovrà elevarsi a non meno di m. 11,50) potrà essere disposta una serie di sacchetti a terra sostenuta da opportuni armati in legno. L.....100.000,00

Le cappelle laterali che contengono affreschi di sommo pregio artistico e di incommensurabile valore, ed il prezioso tabernacolo del Corporale, dovrebbero essere coperte con armati pesanti a più ordini ed a scivolo L.....60.000,00

Dato però l'alto costo di tali strutture anche per l'ampiezza dell'area da coprire, si può limitare il lavoro alla sola Cappella della Madonna ove trovansi gli affreschi del Signorelli. L'interno della Cappella sarà rivestito come si è accennato più sopra e la volta sarà anche armata L.....16.000,00

Nella Cappella del Corporale si potrà provvedere a rivestire nel modo indicato le pareti affrescate e si potrà rimuovere il prezioso tabernacolo di Ugolino di Vieri conservandolo nei sotterranei del Duomo stesso L.....15.000,00

Il coro dovrà essere ricoperto con piani inclinati fortemente armati e protetti da sacchetti a terra L.....26.000,00

Le pitture dell'abside saranno intelate e le vetrate istoriate saranno smontate ed opportunamente riposte in casse da depositare nei sotterranei cui si è accennato L.....50.000,00

In facciata dovranno inoltre chiudersi con muratura ed armati di legno, le arcatelle del loggiato centrale e la grande rosa L.....25.000,00

Opportuni rinforzi potranno essere disposti nelle parti più delicate delle guglie L.....12.000,00

Estintori disposti in più punti, prese d'acqua e cumuli di arena riusciranno utili per fronteggiare l'eventualità di incendi. Questi ultimi provvedimenti dovranno essere adottati con larghezza di

vedute, anche perché è da tener presente che Orvieto non possiede un regolare corpo di Vigili del fuoco, sulla cui efficace opera poter contare7.000,00
Totale lire 678.000,00

In cifra tonda L. 700.000,00

31 ottobre 1934 = XIII

Il Soprintendente Achille Bertini Calosso

3 - ASSU, b. 110

Minuta di lettera alla Direzione Generale AA.B.AA.

25 8bre 1938 XVI

Prot. N. 2044, risposta a circolare n. 158 del 13-10-38, prot. n. 28

Oggetto: Elenco opere d'arte soggette a pericoli bellici

Facendo seguito alla lettera assicurativa a margine richiamata, rimetto in doppio esemplare l'elenco delle "cose" d'arte soggette a pericoli bellici divise in tre gruppi come richiesto.

Il Soprintendente

3 allegati

I° gruppo – Opere di preminente interesse artistico esposte a pericoli bellici

I Perugia Fontana di piazza

Facciata di S. Bernardino

Portale e loggia del Palazzo di Giustizia

Vetrate del Duomo

Portale del Duomo e pulpito detto di S. Bernardino

Loggia di Braccio

Portico della Vaccara, portale del Comune, bifore e trifore

S. Pietro – Coro; corali miniati, opere varie di pittura

S. Maria Nuova – Coro

S. Agostino - Coro

S. Domenico – Coro e grande vetrata

S. Giuliana – portico

Pinacoteca

2 Assisi S. Francesco: vetrate, coro, chiesa inferiore

“ “ “ “ superiore

“ occhialone facciata suo, pronao portale Basilica inferiore

S. Rufino – facciata

S. Chiara – occhialone

S. Pietro – portali, occhialoni

Tempio di Minerva

S. Francescuccio – affreschi esterni e interni

Ospedale dei Pellegrini

3 Foligno = Pinacoteca

Bifore, trifore originali Palazzo Trinci

S. Feliciano, portali, occhi ecc.

S. Maria Infraportas – pronao

4 Spello = Pinacoteca in S. Maria Maggiore

Cappella Baglioni “

5 Spoleto = Pinacoteca

Portico del Duomo. Occhialoni. mosaico in facciata

6 Toti = S. Fortunato – portali

Duomo portali, rosone, abside

Palazzo Comunale – pinacoteca e portico

Tempio della Consolazione

7 Terni = Pinacoteca

8 Orvieto = Duomo – facciata e cappella della Madonna affrescata dal Signorelli

Copertura Pozzo di S. Patrizio

Polifore del Palazzo del Popolo

Museo Opera del Duomo

II GRUPPO

Opere per le quali sembra minore il pericolo di danni in seguito ad offese belliche

I Perugia – Porta S. Pietro

Arco etrusco e loggetta cinquecentesca

Casa dei Cav. di Malta in S. Francesco

S. Ercolano

Porta Marzia

2 Assisi – Cupola di S. Pietro ed abside

“ di S. Rufino “ “

Abside di S. Maria Maggiore e cripta

Loggia dei Comacini

3 Foligno – Portale di S. Salvatore

4 – Spoleto – S. Maria della Misericordia e sovrastante S. Nicolò (abside e bifore)

S. Salvatore – facciata, navata centr. e presbiterio

S. Gregorio Magno – pronao presbiterio, cripta

5 S. Giacomo di Spoleto – Abside parrocchiale (affr. dello Spagna)

6 Orvieto – Portico del Comine

Portale S. Francesco

S. Giovenale

7 Terni – S. Salvatore

S. Francesco: portali, finestre abside

8 Toti – chiesa di S. Carlo già S. Ilario

III GRUPPO = Opere rimanenti

Tutte le opere pittoriche (tele e tavole) e di oreficeria e di intaglio esistenti in chiese delle circoscrizioni dei Comuni seguenti:

Perugia

Bastia

Assisi

Spello

Foligno

Trevi

Montefalco

Bevagna

Spoleto

Todi
Terni
Orvieto
Castiglion del Lago
Passignano sul Trasimeno.

4 - ALLEGATO A

ASSU B. 130, fasc. 4, Oggetto: Movimentazione opere d'arte – messa in sicurezza durante II guerra mondiale (1944)

c. 9 – ELENCO DEGLI OGGETTI D'ARTE CHE DEBONO ESSERE ASPORTATI DALLA R. GALLERIA VANNUCCI

Sala I

- 29 – Duccio di Boninsegna – Madonna col Bambino ed angeli
- 30 – Meo da Siena – Madonna col Bambino
- 1 – id. – Madonna col Bambino e Santi
- 33 – Seguace di Meo da Siena – Quattro Santi
- 32 – Vigoroso da Siena – Madonna col Bambino e Santi
- 20 – Arte romanica – S. Giovanni Evangelista
- 10 – Arte Italia Centrale – S. Francesco, S. Chiara e Serafini
- 69 – Scuola Senese – Madonna col Bambino
- 27 – seguace di Maestro di S. Francesco – Madonna col Bambino e scene della Passione
- 26 – Maestro di S. Francesco – Crocifisso
- 28 – Scuola di Meo da Siena – S- Pietro Apostolo e S. ercolano
id. S- Lorenzo e S. Paolo
- 24 – Maestro di S. Francesco – S. Francesco
- 23 – id – S. Giovanni Evangelista
- 4 – id. Scene della Passione (3 pezzi)
- 18 – Seguace di id. –Croce
- 877 – arte Italia Centrale – Trittico
- 15 – id. Crocifisso
- 114 – Pittore Umbro bizantineggiante – Paliotto
- 14 – Marino da Perugia – Maestà
- 13 – Meo da Siena – Madonna col Bambino e Santi
- 6 – Seguace id. - Crocifisso
- 8 – Meo da Siena – Madonna col Bambino
- 881 – Scuola Senese – Madonna col Bambino – Battesimo di Cristo
- 68 – arte Italia Centrale – Vari santi
- 74 – Scuola di Cimabue – Croce

Sala II

- 81 – Scuola umbra – Adorazione dei Re Magi
- 76 – id. – Presentazione al tempio
- 895 – Arnolfo di Cambio – statuetta
- 896 – id. – id
- 894 – id. – id
– id. – id

744 – Cataluccio da Todi – Calice e patena

743 – Oreficeria Umbra – Calice e patena

733 – Pastorale – Sec. XIV

Sala III

745 – Arte Veneta – Statuetta di marmo – S. Caterina d'Alessandria

737 – Oreficeria Umbra – Crocifisso di legno

738 – id. – id

739 – id. – id

740 id. id

Sala IV

58 – Bartolo di Fredi – sposalizio di S. Caterina

Sala V

762 – oreficeria Umbra – Reliquiario di S. Giuliana

66 – Taddeo di Bartolo – Madonna col Bambino e Santi

62 – Id. – Cinque santi

67 – id. – Discesa dello Spirito santo

742 – id. – Tabernacolo in ottone

763 – id. – Pastorale

Sala VI

79 – Bicci di Lorenzo – Sposalizio di S. Caterina e Santi

116 – Domenico di Bartolo – Madonna col Bambino e Santi

124 – Benozzo Gozzoli – Madonna col Bambino e Santi

109 – Antoniazio Romano – Madonna col Bambino

111 – Piero della Francesca – Madonna col Bambino e Santi

129 – Gentile da Fabriano – Madonna col Bambino

91 – Beato Angelico – Polittico

Sala VII

67 – Piero di Cosimo- Pietà

117 – Incognito – Crocifissione

203 – Luca Signorelli – Madonna col Bambino e Santi

880 – Gian Domenico Cerrini – Sacra Famiglia

734 – Arte perugina – Croce di legno ricoperta di lamiera

735 – id. – id.

736 – id. – id

435 – Fiorenzo di Lorenzo – S. Sebastiano

Sala VIII

117 – Mariano di Antonio – Miracoli di S. Bernardino

115 – id. Scene della Passione

147 – Giovanni Boccati – Madonna dell'Orchestra

148 – id. Madonna che allatta il Bambino

71 – Scuola Umbro-Marchigiana – Madonna col Bambino e Santi

84 – Scuola Marchigiana – Madonna col Bambino e Santi

150 – Giovanni Boccati – Madonna del Pergolato

879 – Francesco di Gentile – Madonna col Bambino e Angeli

Sala IX

- 158 – Benedetto Bonfigli – Madonna col Bambino e Santi
167 – id. – Due angeli
171- id. – id.
165 – id. – id.
172 – id. – id.
164 – id. – Gonfalone di S. Bernardino
140 – 141 – id. – Adorazione dei Magi
878 – Matteo da Gualdo – Madonna col Bambino e santi
153 – Bartolomeo Caporali – Due frammenti di tavola
154 – Bartolomeo Caporali – Frammento di tavola
160 – id. - Due angeli
161 – id. – id.
138 – Benedetto Bonfigli – L’Annunciazione
162 – Bartolomeo Caporali – Due Angeli
163 – id. – id.
142-4-5-6 – Benedetto Bonfigli – Madonna col Bambino e Santi (4 pezzi)
169 – Niccolò l’Alunno – L’Annunciazione
7 – Scuola Perugina – Testa di Cristo
166 – Bartolomeo Caporali – L’Annunciazione
Sala X
178 – Fiorenzo di Lorenzo – Presepio (2 pezzi)
741 – Oreficeria umbra – Crocifisso di legno sagomato
856 – Luca della Robbia – S. Francesco
177 – Fiorenzo di Lorenzo – Sposalizio di S. Caterina
139 – Niccolò del Priore – S. Francesco e S. Chiara
208 – Fiorenzo di Lorenzo – Madonna col Bambino e Santi
231 – id. – S. Sebastiano
230 – id. – Madonna col Bambino e Santi
855 – Agostino di Duccio - Madonna col Bambino
168 – Bonino – Vetrata con Crocifisso sec. XIV
Sala XI
Vedi in fine
Sala XII
180 – Pietro Vannucci – Adorazione dei Magi
270 – id. - Madonna col Bambino
242 – id. – S. Girolamo
279- id. - Madonna col Bambino e Santi
280 – id. – Cinque Santi
248 – id. – Pietà
241 – id. – Beato Giacomo della Marca
Sala XIII
229 – Arte Perugina – Miracolo di S. Bernardino
228 – id. – Due miracoli di S. Bernardino
227 – id.- Miracolo di S. Bernardino
226 – id. – id.

225 – id. – id.

224 – id. – id.

223 – id. – id.

222 – id. – id.

727-728 – id. – Due pannelli di legno intagliato

746 – Francesco Martini – Flagellazione

Sala XIX

263 – Pietro Vannucci – Crocifissione

238 – id. – Due Santi

249 – id. – Battesimo di Cristo

243 – id. – Padreterno

264 – id. – Arcangelo Gabriele

57 – id. – Il profeta Daniele

253 – id. – Il profeta David

261 – id. – Una santa monaca orante

260 – id. – S. Nicolò da Tolentino

256 – id. – santa Lucia

255 – id. – S. Girolamo in estasi

252 – id. – Una santa martire

251 – id. – S. Costanzo vescovo

247 – id. S. Lodovico vescovo

246 – id. – Un santo martire

259 – id. – Adorazione dei Magi

254 – id. – Presentazione di Gesù al tempio

250 – id. – Le nozze di Cana

245 – id. – Predica di S. Giovanni Battista

258 – id. – Il Presepio

Sala XV

155 – Bernardino di Mariotto – Sposalizio di S. Caterina

175 – id. – Madonna col Bambino e Santi

156 – id. Madonna col Bambino e Santi

207 – scuola di Bernardino di Mariotto – adorazione

201 – Bernardino di Mariotto – Madonna col Bambino

157 – id. – Incoronazione della Madonna

176 – id. – Madonna col Bambino e Santi

723 – id. – Statuetta di legno intagliato

724 – id. – id.

725-726 – id. – Due statuette (Annunciazione)

Sala XVI

325 – Giannicola d Paolo – Crocifisso

323-322 – id. – Ognissanti

321 – id. – Scene di martiri

320 – id. – Due Santi

307 – Berto di Giovanni – S. Giovanni Evangelista

309-14 – id. – Incoronazione della Vergine

Sala XVII

- 187 – Eusebio da S. Giorgio – Adorazione dei Magi
- 284 – Raffaello Sanzio – Madonna col Bambino
- 288 – Raffaello Sanzio e Domenico Alfani – Padreterno
- 281 – id. – id- Fregio decorativo
- 278 – Pietro Vannucci – Madonna in gloria e Santi
- 266 – id. – Trasfigurazione
- 269 -8,9 – id. – Tre tavolette
- 293 - Pinturicchio – Madonna col Bambino
- 274 – id. – Polittico
- 276 – id. – Gonfalone di S. Agostino
- 347 – Eusebio da San Giorgio – Tre Santi

Sala XVIII

- 364 – Domenico Alfani - Madonna col Bambino e Santi
- 363 – Pompeo di Anselmo e D. Alfani – Sacra Famiglia
- 354 – Domenico Alfani - Madonna col Bambino e Santi
- 355 – Ignoto – Disputa coi Dottori
- 346 – Domenico Alfani – Assunzione della Vergine
- 337 – Mariano di Ser Austerio – S. Leonardo
- 336 – id. – Nostra Signora della Misericordia
- 335 – id. – S. Antonio Abate
- 731 – id. Tappeto di velluto

Sala XIX

- 371 – Domenico Alfani - Madonna col Bambino e Santi
- 188 – Scuola di Giovanni Bellini – Adorazione dei Magi

Sala XX

- 379 – Corrado Giaquinto – La Trinità
- 384 – Federico Barocci – Deposizione dalla Croce
- 381 – Sassoferrato – Madonna
- 380 – id.- id.
- 377 – id. – id. col Bambino

Sala XXI

- 535 – Pietro Berrettini – Natività di Maria
- 615 – Giambattista Wicar – Pio VII
- 732 – id. – Pianeta
- 417 – Giorgio Vasari

Sala XXII

- 925 – Scultura in legno (Cristo morto)
- 87 – Arte Umbra – S. Sebastiano alla colonna
- 506 – Sebastiano Conca – S. Maria Maddalena
- 510 – Andrea Sacchi – Presentazione di Cristo al Tempio

5 - ALLEGATO B

AST, ASCT, carteggio amministrativo, b. 1133, fasc. 8.4.6 - Preservazione del patrimonio artistico da incursioni aeree derivanti dallo stato di guerra

Fogli sciolti - Verbale di consegna

L'anno 1940 – XVIII e questo di 18 del mese di giugno il sottoscritto Delegato Podestarile di Stroncone dichiara di ricevere in consegna dal Podestà di Terni ed a mezzo del Sig. Lamberto Morelli assistente della Biblioteca Comunale, la sottoscritta suppellettile artistica

PROVENIENZA – Chiesa cattedrale

1 – Croce astile in argento dorato – sec. XV

PROVENIENZA – Chiesa di San Francesco

2 – Tavola a tempera del XV secolo – Pier Matteo d'Amelia – Madonna e Santi (una base un corpo centrale un attico ed un timpano)

PROVENIENZA – Pinacoteca Comunale

3 – Una tela – Crocifissione – scuola dello Spagna Secolo XV°

4 – Una tela – Madonna e santi – Scuola Umbra del Coldarchi XV°secolo

5 – Una tela – Presentazione al Tempio – Scuola Fiamminga secolo XVI°

6 – Una tela – Resurrezione della Madonna – Ignoto del secolo XVI°

7 – Una tela il Cardinale Federico Borromeo – Scuola del Garofalo secolo XVI°

8 – Una tela – Morte di S. Giuseppe – Autore ignoto – secolo XVII°

9 – Una tela – Madonna con Santi – Scuola dell'Alfani, secolo XVI°

10 – Una tela – Sposalizio della Vergine – copia di Raffaello

11 – Una tela – Deposizione – Scuola Umbra – Girolamo Troppa – secolo XVII°

12 – parte di affreschi – Madonna con Bambino, S. Francesco e San Bernardino – Scuola Umbra – Pier Matteo d'Amelia – secolo XV°

13 – Una tela – Morte della Madonna – Scuola del Buti XVII-XVIII° secolo

14 – Una tela – Incontro di S. Elisabetta – Scuola del Barrocio – secolo XVI°

15 – Una tela – Presepio – Scuola umbra dell'Alfani – secolo XVII°

16 – Una tela – Annunciazione – Autore ignoto, Secolo XVI°

17 – Una tavola – Sposalizio di S. Caterina – Benozzo Gozzoli – secolo XV°

18 – Tavola – Madonna con Bambino e Santi Vescovi – Autore ignoto Scuola Umbra secolo XV°

19 – Tavola – Visione di Fra Tommaso da Celano – Del Sacchi – Secolo XVII°

20 – Una tela – Madonna copia del Reni eseguita dal Bandiera – secolo XVII°

21 – Una tela – Sposalizio della Vergine – Ludovico (CONROLLA) Fiammingo secolo XVI°

22 – Una tela – Madonna e Santi (dipinta in due parti) Scuola senese principio secolo XV°
Pietro Giovanni Ambrosi

23 – Una tela – Madonna con Bambino – scuola fiamminga

24 – Una tela – Madonna con Santi – Scuola del Maratta – secolo XVII°

25 – Una tela – Testa di Vecchio – Scuola napoletana secolo XVI°

26 – Una tela – Crocifissione con Santi – Scuola Umbra Nicolò da Foligno detto l'Alunno secolo XV°

27 – Una tela – Madonna con Santi Scuola Umbra, Melanzio da Montefalco – secolo XV°

28 – Una tela – Presepio – Scuola del Barrocio – secolo XVI°

29 – Tela – Deposizione – Scuola di Daniele da Volterra – secolo XVII°

30 – Un Crocifisso ligneo – secolo XV°

firmato Guido Contessa, delegato del Podestà

6 - ALLEGATO C

Orvieto, Archivio dell'Opera del Duomo di Orvieto, b. Museo – Protezione Antiaerea e anti-bellica 1942-1947

Foglio sciolto - Opere d'arte del Museo dell'Opera del Duomo da tutelare in caso di guerra

Pittura

Cat. N. 30 Madonna bizantina 0.70 X 0.60

31 Copia della medesima

32 Madonna bizantina 0.80 x 0.50

33 Crocefisso di Spinello Aretino (?) 1.15 x 0.61

35 Polittico di Simone Martini Madonna 1.15 x 0.63

4 Santi 0.95 x 1.50

34 Croce di Salerno di Marcoviglio (?) 1.75 x 1.50

67 Bozzetto del telone del Fracassini 0.70 x 0.62

17 Tabernacolo gotico con Madonna 1.82 x 1.39 x 0.30

Autoritratto del Signorelli

Scultura (sic)

21 Madonna in legno di G. Pisano (?) 1.15 x 0.40 x 0.35

22 Madonna in legno di scuola pisana 1.60 x 0.50 x 0.40

23 Cristo benedicente in legno 2 x 1 x 0.80

24 Madonna con Bambino, marmo, N. Pisano 1 x 0.45 x 0.35

25 Due angeli annessi al 24 0.73 x 0.25 x 0.20

0.68 x 0.32 x 0.25

27 Madonna con Bambino, marmo. Fra Guglielmo 0.60 x 0.25 x 0.25

28 Madonna con Bambino, marmo. Maitani 0.60 x 0.28 x 0.20

29 Incoronazione della Madonna 0.40 x 0.35 x 0.20

32 Andromeda di R. da Morlupo 0.52 x 0.25 x 0.18

33 Madonna col Putto. Scuola senese 0.62 x 0.30 x 0.30

34 Madonna col Putto. Ligneo. Scuola Pisana 0.74 x 0.30 x 0.30

48 Statua di Gualterio. Dupré. 0.60 x 0.50 x 0.35

17 Maria Annunziata. Legno 1.75 x 0.60 x 0.60

18 Angelo nunziante. Legno. 1.75 x 0.60 x 0.65

Statuine di angeli del monumento di Arnolfo

Oreficeria

1 Reliquiario di S. Savino 1.15 x 0.65 x 0.50

2 Croce astile 0.30 x 0.20 x 0.15

3 Reliquiario della S. Croce 0.35 x 0.20 x 0.15

4 Calice 0.20 x 0.15 x 0.15

6 Turibolo 0.30 x 0.20 x 0.20

8 Pastorale del C. Simonelli 1 x 0.20 x 0.15

14 Croce astile sec. XV. 0.60 x 0.35 x 0.15.

Paramenti

Paramenti del Vescovo Vanzi 1.20 x 1.40 x 0.20

5 Piviali con istorie 1.30 x 1.40 x 0.50

4 Mitrie 0.50 x 0.40 x 0.30

Oggetti vari

Stipo musicale in pastiglia 0.45 x 0.20 x 0.20

Due cofanetti

Vari oggettini di culto

Tela ricamata a figure del sarcofago di S. Pietro Parenzi

Quattro pergamene del Duomo 1.27 x 0.92

Disegni dello Scalza

Duomo

Madonna dei Raccomandati di Lippo Memmi

Sotto, a penna, con la grafia di Bertini Calosso: Crocifisso attribuito al Maitani

Chiesa di San Francesco

Crocifisso ligneo del 300 di scuola del Maitani

Chiesa di San Lorenzo degli Arari

Tavola con la Madonna e il Bambino del sec. XIV

Chiesa di San Lodovico

Tempera su tela, con gl'innocenti che adorano Gesù Bambino, di Andrea di Giovanni.

Chiesa di San Giovenale

Cofanetto con intrecci e figure di animali, del sec. XII

Chiesa di Sant'Andrea

Tavola con la Madonna e il Bambino di Coppo di Marcovaldo.

Sotto, a penna, con la grafia di Bertini Calosso: Chiesa di S. Domenico

Crocifisso che fu portato a S. Lorenzo

7 - ALLEGATO D

ASSU B. 130, fasc. 4, Oggetto: Movimentazione opere d'arte – messa in sicurezza durante II guerra mondiale (1944)

c. 1 - Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie dell'Umbria- Perugia (a matita 11 gennaio 1944)

Elenco degli oggetti d'arte appartenenti alla Pinacoteca e alle Chiese di Foligno trasferiti nel rifugio di San Francesco in Assisi

N. d'ordine	Pinacoteca
F 1	Madonna con il Bambino Angeli e Santi (affresco staccato) di Pierantonio Mezzastris (intelaiato e intraversato)
F2	Angelo Gabriele di Lattanzio, protetto con gabbia

F.3	S. Michele Arcangelo di Lattanzio, protetto con gabbia, chiesa S. Nicolò
F.4	Tavola con l'Incoronazione della Vergine, dell'Alunno (incassata)
F. 5	Predella della tavola summenzionata (incassata)
F. 6	Tavola con la Madonna e il Bambino di Luca Tommè, chiesa di S. Giacomo (incassata)
F. 7	Gonfalone di S. Rocco del Mezzastris, Chiesa di S. Salvatore (incassato)
F. 8	Tavola di Bartolomeo di Tommaso, Pinacoteca (incassata)
F.9	Disegni del Piermarini (incassati)
F. 10	Angelo (affresco distaccato) Benozzo Gozzoli intelaiato e intraversato
	Chiesa di S. Nicolò – Polittico dell'alunno diviso in 10 casse portanti le sigle F.B. da 1 sino a 10

c. 2 su carta intestata della R. Soprintendenza all'Arte Medioevale e Moderna dell'Umbria – Perugia

elenco degli oggetti d'arte appartenenti alla Pinacoteca e alle Chiese di Foligno trasferiti nella chiesa di S. Maria dei Cavalieri per la protezione dalle offese nemiche.

PINACOTECA:

- 1) Angelo (affresco distaccato) di Benozzo Gozzoli (intelaiato e intraversato);
- 2) Martirio di S. Caterina (affresco distaccato) di Bartolomeo di Tommaso (intelaiato e protetto da gabbia);
- 3) Crocifisso con Angeli e Santi (affresco distaccato) attribuito a Pietro Mazzaforte (protetto con gabbia);
- 4) Madonna col Bambino, Angeli e Santi (affresco distaccato) di Pierantonio Mezzastris (intelaiato e intraversato);
- 5) Angelo Gabriele, di Lattanzio (protetto con gabbia);
- 6) Madonna e Angeli (affresco distaccato) di Pierantonio Mezzastris (1486) (protetto con gabbia);
- 7) Crocifisso, Angeli e Santi (affresco distaccato) di Pierantonio Mezzastris (intelaiato e intraversato);
- 8) S. Michele Arcangelo di Lattanzio (protetto con gabbia);
- 9) Disegni del Piermarini (incassati);
- 10) Pallio di sottomissione di Rocca Franca (incassato);
- 11) Pianeta ricamata (incassata);
- 12) Pianeta con stolone a figure tessute (incassata);
- 13) Pianeta con stolone ricamato a figure (incassata);
- 14) Calice della Cappella di Palazzo Trinci (incassato);
- 15) Scultura: Corsa delle Quadriglie;

16) Scultura: Piccolo Sarcofago con la corsa delle Bighe;

17) Scultura: Piccolo sarcofago con Amorini;

CATTEDRALE

1) Madonna e Angeli (affresco distaccato) di Feliziano de Muti (intelaiato e intraversato);

2) Nicchia tabernacolare: Cristo ligneo e Santi dipinti dall'Alunno;

CHIESA DI SAN NICOLÒ

1) Polittico dell'Alunno (diviso in 10 casse);

2) Tavola con l'Incoronazione della Vergine, dell'Alunno (incassata);

3) Predella della tavola summenzionata (incassata),

4) Tavola con la Madonna e il Bambino, di Luca Tommé (incassata);

CHIESA DI S. GIACOMO:

1) Gonfalone con S. Rocco del Mezzastris (incassato);

CHIESA DI S. SALVATORE:

1) Tavola di Bartolomeo di Tommaso (incassata);

Elenco degli oggetti protetti nella Chiesa Cattedrale

1) Statua Argentea di S. Feliciano

2) Due busti marmorei attribuiti al Bernini

3) Ostensorio d'argento che dicesi eseguito su disegno di Pietro da Cortona.

8 - ALLEGATO E

ASSU, ASC 2, fasc. 11, Assisi, Collezione Perkins.

Verbale di consegna

[...] Oggi 23 SETTEMBRE 1943 i predetti rappresentanti della Regia Soprintendenza e della Sezione Autonoma di Credito Fondiario della Banca Nazionale del Lavoro e quindi dell'E.G.E.L.I., nei confronti dei predetti signori coniugi Perkins e del rappresentante del Sacro Convento, hanno presenziato al trasporto dei dipinti e delle altre opere d'arte in parola, dei quali si trascrive qui appresso l'Elenco, dall'abitazione dei signori Perkins al locale scelto nel Sacro Convento di San Francesco, ove dovranno essere custoditi sino a che dai predetti rappresentanti dell'E.G.E.L.I. e dalla R. Soprintendenza non venga data diversa disposizione.

ELENCO DEI DIPINTI E DELLE ALTRE OPERE D'ARTE:

1 - Tavola gotica a punta, fondo d'oro. "Madonna col Bambino con quattro Santi e quattro Angeli". Pietro Lorenzetti. Superfici levigate da antica ripulitura eccessiva. Alta cent. 60 - larga 26.

2 - Tavola, senza cornice. "Gruppo di persone a tavola, dentro un cortile, che guardano un Crocifisso appeso in una nicchia in alto", Scuola Fiorentina - principio del XVI Secolo. Cent. 38 h/2 x 25

3 - Tavola con cornice. Busto di "S. Girolamo in adorazione davanti al Crocifisso". Bartolomeo della Gatta (o Luca Signorelli?). Frammento di una pittura grande. Cent. 33 x 41

4 - Tavola con cornice. "Madonna adorante il Bambino su un parapetto - fondo di paesaggio". Benevenuto Tisi (il Garofalo) - opera della prima sua maniera. Sotto vetro. Cent. 69 x 55 1/2.

5 - Tavola con cornice. "Santa Margherita(?)" (mezza figura). Forse frammento di un quadro grande. Pier Francesco Fiorentino. Cent. 65 x 54 (compresa la cornice).

6 - Tavola con cornice. "Natività di Cristo, Madonna e San Guiseppw, S. Domenico e S. Caterina da Siena - fondo paesaggio". Guidoccui Cozzarelli. Cent- 78 1/2 x 68 (compresa la cornice).

7 - Tavola (fondo d'oro). "S. Cristoforo che regge il Bambino Gesù". Anonimo artista - scuola del Sassetta. Cent. 80 1/2 x 29 1/2.

- 8 – Tavola (fondo d'oro). “S. Lorenzo”. Maestro del Bambino Vispo. Cent. 65 ½ x 33 172.
Dentro scatola custodia.
- 9 – Tavola (senza cornice). “Madonna (busto) con Bambino (mezza figura)”. Scuola Lombarda: principio del XVI Sec. Cent. 25 x 20.
- 10 – Tavola bislunga “S. Girolamo orante nel deserto”, Jacopo del Sallai. Cent. 86 ½ x 56 ½,
- 11 – Bassorilievo di legno policrono a fondo dorato. “Madonna col Bambino”. Maniera del Verrocchio. Cent. 73 x 45.
- 12 – Tavola (con cornice) “Ritratto (busto) di donna”. Scuola Veneta. Cent. 54 x 47 (compresa la cornice).
- 13 – Tavola dipinta su ambedue i lati. Da una parte: “Madonna (mezza figura) con Bambino e fondo di paesaggio”. Dall'altra parte_ “Cristo morto nel sarcofago, fondo di paesaggio”. Cent. 26 ½ x 35 ½. Scuola Padovana seconda metà del XV sec.
- 14 – Tavola fondo d'oro. “S. Antonio da Padova” a mezza figura. Fra Angelico. Frammento di un gradino e di un pilastro di una tavola d'altare. Custodito da una cornice nera temporanea che misura cent. 20 x 18.
- 15 – Tavola puntata, fondo d'oro. “Cristo battezzato”. Frammento d'un battesimo. Scuola Giottesca – Fiorentina, seconda metà del trecento. Cent. 21 ½ x 12 ½.
- 16 – tavola fondo d'oro, in cassetta custodia. “S. Antonio da Padova”. Scuola di Gentile da Fabriano. Cent. 17 ½ x 10 ½.
- 17 – Tavola. “Cristo morto” (mezza figura). Scuola Fiorentina. Prima metà del XVI Sec.
- 18 – Tavola, fondo d'oro. “Ascensione di Cristo”. Mariotto di Nardo. Cent. 29 ½ x 13 ½.
- 19 – Tavola. “L'Annunciazione”. Scuola di Francesco Botticini. Cent. 34 ½ x 24 ½.
- 20 – Tavola. “Cristo morto sostenuto da S. Giuseppe d'Arimatea(?)”. Frammento d' un quadro della Deposizione e d'una Pietà. Sebastiano Mainardi. Cent. 25 ½ x 22 (compresa cornice antica).
- 21 – Tavola centinata, fondo d'oro. “Madonna seduta in terra col Bambino”. Scuola veneto-marchigiana (?) della seconda metà del Trecento. Cent. 37 ½ x 23.
- 22 – Tavola, in cornice a tabernacolo. “S. Rocco in aperto paesaggio”. Niccolò da Foligno. cEnt. 41 ½ x 28 (compresa la cornice).
- 23 – Tavola- “S. Giacomo Apostolo” (mezza figura) Giovanni di Paolo. Cent. 18 x 14 ½ (la tavola sola).
- 24 – Tavola dentro cassetta custodia. “S. Bernardino da Siena sollevato da due Angeli”. Sano di Pietro. Cent. 42 x 28 (la sola tavola).
- 25 – Tavola (dentro cassetta custodia) “S. Bernardino da Siena”. Giovanni di Paolo. Cent. 40 ½ x 26 (la sola tavola).
- 26 – Tavola (trattico), a fondo d'oro, (in cassetta custodia). Nello scompartimento medio: “Madonna con Bambino in trono, fra due Angeli, S. Giovanni Battista e S. Pietro”; nello scompartimento a sinistra: “La Natività”, in quello a destra: “La Crocifissione”. Anonimo discepolo di Giotto. Cent. 60 x 57 (il solo trittico).
- 27 – Tavola (trattico). Nello scompartimento di mezzo: “Madonna (mezza figura) col Bambino”; nell'ala destra: “S. Giovanni Battista”; in quella sinistra: “S. Sebastiano”. Francesco di Gentile (firmato). Cent. 60 x 67.
- 28 – Tavola con cornice. “Stigmatizzazione di S. Francesco con paesaggio”. Datata 1488. Antoniazio Romano. Cent. 96 x 72 ½ (compresa la cornice).
- 29 – Tavola (parte media d'un trittico) in cassetta custodia. “Madonna col Bambino in trono

fra S. Paolo e S. Caterina d'Alessandria". Scuola Bolognese-Marchigiana (Andrea da Bologna?). seconda metà del trecento. Cent. 51 x 26 ½.

30 – Marmo – Bassorilievo. "Madonna (mezza figura) e Bambino". Scuola fiorentina-orcagnese, seconda metà del Trecento. In cassetta custodia. Cent. 27 x 27.

31 – Tavola, fondo d'oro. "S. Benedetto (mezza figura). Taddeo di Bartolo. Cent. 32 x 23 ½. In custodia di legno.

32 – Tavola, fondo d'oro, di forza piegata. "Madonna e Bambino con S. Giovanni Battista e un Santo Vescovo (Niccolò)". Scuola Veneziana, seconda metà del Trecento. Cent. 41 x 38 ½.

33 – Tavola di forma gotica (parte mediana di un trittico). "Madonna con Bambino in trono con, a sinistra, S. Caterina d'Alessandria e un Santo Vescovo, a destra una Santa e un Santo Diacono". Niccolò di Tommaso. Cent. 64 ½ x 24. In cassetta – custodia.

34 – Tavola. "La Natività di Cristo, in aperta campagna". Scuola fiorentina fine del Sec. XV, (vicino a Jacopo del Sellaio). Cent. 29 x 25.

35 – Tavola centinata, fondo d'oro. "Madonna (mezza figura) con Bambino". Scuola fiorentina, fine del Trecento. Cent. 36 x 27.

36 – Tavola. "Madonna (mezza figura) con figlioletto lattante". Andrea di Bartolo. Cent. 43 ½ x 37 – Tavola, fondo dorato, originalmente di forma gotica. "Madonna (mezza figura) con Figlio". Pietro Lorenzetti. Cent. 72 ½ x 45.

38 – Tavola di forma gotica (cornice moderna). "Madonna seduta in terra con Bambino e due Angeli". Lorenzo Monaco. Cent. 103 x 70 (compresa la cornice).

39 – Tavola, a fondo d'oro, in cassetta custodia. "Madonna a mezza figura con Bambino". Masolino da Panicale. Cent. 64 ½ x 42 (sola tavola).

40 – Tavola, a fondo d'oro. "S. Margherita". Pietro Lorenzetti. Cent. 80 x 54 ½. (in cassetta-custodia con vetro).

41 – Tavola tonda, con cornice. "La Natività di Cristo, con paesaggio". Piero di Cosimo. Cent. 61 di diametro (della tavola stessa).

42 – Tavola, a fondo d'oro. "S. Giacomo Apostolo". Giovanni di Niccolò da Pisa. Cent. 63 x 34 ½.

43 – Tavola a fondo d'oro. "Funerali e Morte di un Santo Francescano (di S. Francesco?)". Pietro Lorenzetti o il così detto "Maestro di Digione". Cent. 31 x 22 ½. In cassetta-custodia a vetro.

44 – Tavola, fondo dorato. "Madonna (mezza figura) e Bambino". Scuola Veneto-Bizantina, seconda metà del Trecento. Cent. 33 ½ x 28.

45 – Tavola, a fondo d'oro. "S. Paolo (mezza figura)". Scuola Bolognese-Marchigiana (medesimo autore del n. 31). Cent. 57 ½ x 33.

46 – Tavola (cornice moderna). "S. Sebastiano in aperta campagna". L'Ortolano da Ferrara. Cent. 71 x 55 (la tavola sola).

47 – Tavola, a fondo dorato. "S. Elisabetta d'Ungheria". (L'identità della Santa è stata erroneamente cambiata in quella di S. Elisabetta di Portogallo da qualche ignorante del Sec. XVI o XVII 8vedi l'iscrizione). Cent. 170 x 60. Autore Taddeo di Bartolo.

48 – Tavola a punta (fondo dorato). "Madonna (mezza figura) e Bambino". Bottega di Antoniazio Romano. Cent. 65 x 45.

49 – Tavola. "S. Caterina da Siena davanti al Crocifisso". Scuola Senese, prima metà del Sec. XVI. Cent. 55 ½ x 38 (la sola tavola).

50 – Tavola, con cornice di epoca più tarda. "Bambino Gesù". Pseudo-Pier Francesco Fiorentino. Frammento di una grande pala della Natività, fondo d'oro attuale, decorazione tricolore del bordo, e la paglia, con rifacimenti moderni; il Bambino invece è intatto.

51 – Tavola gotica puntata, a fondo dorato. “Madonna e Bambino, due Angeli, S. Antonio Abate e S. Caterina d’Alessandria”; sul gradino della base: “Cristo morto fra la Madonna Adolorata e S. Giovanni (piccoli busti)”. Bicci di Lorenzo. Cent. 90 x 44.

52 – Tavola gotica a punta a fondo d’oro (in cassetta-custodia con vetro). “Madonna col Bambino in trono, S. Giovanni Battista, S. Caterina d’Alessandria, e con corona di cherubini e Serafini”. Pietro Lorenzetti. Cent. 41 x 26 (la sola tavola).

Aggiunto a penna, con la grafia di Bertini Calosso: 53 – Madonna con il Bambino e i SS. Giovanni Battista ed Evangelista – Tavola centinata entro custodia. Opera di Bicci di Lorenzo – cm. 41.50 x 84.50.

Il presente verbale viene sottoscritto dal rappresentante dell’E.G.E.L.I., dal Soprintendente, dal Sig. Perkins, dalla sua consorte, e dal rappresentante del Sacro Convento, ed è redatto in cinque originali, da conservarsi uno da ciascuno dei firmatari.

Letto, approvato e sottoscritto in Assisi, oggi 23 settembre 1943.

Renato Sanguinetti

Achille Bertini Calosso

P. Bonaventura Marinangeli

Federico Mason Perkins

Irene Mason Perkins

9 – ALLEGATO F

1943, giugno 26, Carpegna

ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, f. 1

Addi 26 giugno 1943 – XXI, Il Soprintendente alle Gallerie delle Marche di Urbino prende in consegna dal Soprintendente alle Gallerie di Milano, numero 27 casse provenienti dalla Villa Marini Chiarelli di Montefreddo (Perugia), di cui all’allegato elenco.

Due di dette casse, e precisamente la n. 95 e la n. 53, sono state aperte e si è provveduto a depositare in una delle sale del ricovero di Carpegna le quattro tele in essa contenute, raffiguranti: Ercole de’ Roberti, Madonna e Santi;
Paolo Veronese, Battesimo;
Bramantino, Crocifissione;
Montagna, Madonna e Santi.

Le suddette tele sono state appese alle pareti senza alcun imballaggio.

Il Soprintendente alle Gallerie di Urbino

Pasquale Rotondi

Il Soprintendente alle Gallerie di Milano

Guglielmo Pacchioni

Elenco dei dipinti trasportati a Carpegna:

R. Pinacoteca di Brera

cassa n. 34, Piero della Francesca, Madonna con Bambino e Santi (1,70x2,48);

cassa n. 35, Paolo Veronese, il Battesimo di Gesù (4,50x2,48);

cassa n. 55, Mantegna, Polittico;

cassa n. 87, Vincenzo Foppa, Madonna col Bambino e Santi (1,70x1,90);

cassa n. 53, Ercole de Roberti, Madonna e Santi (2,40x3,23); Bartolomeo Montagna, Madonna e Santi (2,60x4,10); Bramantino, la Crocifissione (2,70x3,72);

cassa n. 2, Carpaccio, Presentazione di Maria (1,37x1,30); Carpaccio, Sposalizio di Maria (1,40x1,30);

cassa n. 8, Bramante, Gesù alla colonna (0,62x0,93); B. Luini, Madonna (0,63x0,70); Stefano da Zevio, Adorazione (0,47x0,72); Rembrandt, ritratto (0,49x0,59); Paris Bordone, Gli Aman-
ti veneziani (0,80x0,95); scuola veronese, Cristo sul sarcofago (0,62x0,71);

cassa n. 1, Raffaello, Sposalizio (1,18x1,70); Caravaggio, La cena di Emmaus;

rullo n. 1, Tiepolo, Madonna del Carmelo (4,20x2,10);

rullo n. 2, Bellini, La predica di San Marco (7,70x3,47);

rullo n. 3, Tintoretto, Il miracolo di San Marco (4,00x4,00);

rullo n. 4, P. Veronese, La cena in casa del Fariseo (7,10x2,75); Michele da Verona, La Croci-
fissione (7,20x3,35);

cassa n. 67, B. Luini, L'offerta degli Ebrei per la costruzione dell'arca (1,17x1,49); B. Luini,
Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe (1,74x1,29); Veronese, L'adultera davanti al Redentore
(3,40x1,75); Tintoretto, Sant'Elena con la croce, santi e devoti (1,65x2,75);

cassa n. 72, Dosso Dossi, San Giorgio (0,49x1,63); Dosso Dossi, San Sebastiano (0,95x1,82);
Dosso Dossi, San Giovanni Battista (0,48x1,63); Fattori, il carro rosso; Tintoretto, ritratto
d'uomo (0,45x0,55); A. Vivarini, Il Redentore benedicente (0,37x0,52); Pordenone, La Tra-
sfigurazione (0,58x0,87);

cassa n. 106, Bartolomeo Suardi, La Madonna col Figlio (1,35x2,40); Ambrogio Bergognone,
La Madonna col Figlio, il Padre Eterno e l'angelo (1,45x2,10); B. Luini, Le fanciulle al bagno
(2,50x1,35);

cassa n. 5, Correggio, Natività (1,00x0,79); Correggio, Adorazione (1,08x0,84); P. Veronese,
Gesù nell'orto (1,08x0,80);

cassa n. 11, Carlo Crivelli, (parte centrale del trittico) Madonna col Bambino, (0,78x1,90);

cassa n.10, Carlo Crivelli, (parte laterale del trittico) San Pietro e San Domenico (0,60x1,70);

cassa n. 9, Carlo Crivelli, (parte laterale del trittico) San Venanzio e San Pietro martire
(0,60x1,70);

Museo Poldi Pezzoli

rullo n. 6, tappeto persiano antico con iscrizione in arabo (424); arazzo antico con iscrizione
Franciscus Spiritingus;

rullo n. 11, tappeto persiano del sec. XVI di proprietà della R. Pinacoteca di Brera (n.154);

Accademia Cararra

cassa n. 4, Moroni, ritratto di B. Spini; Moroni, ritratto di Pace Rivola Spini; Moroni, ritratto
di gentiluomo in rosso (proprietà dei Conti Moroni); Moroni, ritratto di gentiluomo in nero
(proprietà dei Conti Moroni);

Treviglio

Casse n. 1, 2, 3, 4, 5, Zenale e Butinone, Politico con i santi protettori di Treviglio;
Butinone, predella;

Museo civico del Castello Sforzesco

Cassa n. 233, Vincenzo Foppa, San Sebastiano.

Guglielmo Pacchioni

III.
L'azione di tutela tedesca e alleata sul territorio:
il Kunstschutz e i Monuments Men

Da Urbino a Campo Tures: osservazioni sulla “protezione del Reich” del patrimonio storico-artistico marchigiano e nazionale italiano*

Andrea Paolini

I conti con il passato

Per vari motivi storici ¹, uno degli aspetti più spinosi nella descrizione delle vicende collegate alla tutela in guerra del patrimonio storico-artistico italiano risulta essere costituito dall'analisi del ruolo esercitato dai tedeschi. Buona parte della produzione divulgativa e saggistica occidentale, e segnatamente di quella italiana ², sembra avere idee molto chiare in merito: i tedeschi furono gli artefici del più grande furto della storia, e tentarono in tutti i modi di depredare l'Italia, al punto tale da aver perfino istituito reparti specializzati nell'identificazione, nel sequestro e nell'acquisto coatto di alcuni tipi di opere. Alla base di molti prelievi vi erano soprattutto il sogno della creazione del Führermuseum di Linz e l'arricchimento personale di Göring per la sua gigantesca collezione a Karinhall, vettori principali ai quali però si affiancava un terzo canale, seppur quantitativamente più ristretto, che dall'Italia giungeva fino agli uffici dell'Ahnenerbe di Himmler e a quelli dell'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (E.R.R.). Artefici materiali della maggior parte dei prelievi nella Penisola furono alcuni ufficiali delle SS, i quali operarono secondo uno schema a “geometria variabile”, vale a dire richiedendo la collaborazione degli studiosi del Kunstschutz con la stessa libertà con la quale domandavano – e ottenevano – l'intervento diretto di unità militari regolari, quali ad esempio la 1a Divisione corazzata “Hermann Göring”. Il loro intento era quello di soddisfare le richieste dei tre supremi leader nazisti e di compiacerli con regali inaspettati.

Sul fatto in sé e sulla gravità di tale azione esistono pochi dubbi ³, ma non altrettanto chiara risulta essere la finalità dell'azione tedesca nel suo complesso, soprattutto quando ci si confronta sulla misura di quanto i tedeschi rubarono e di quanto invece lasciarono intatto per mancanza di conoscenza, di mezzi, oppure, forse, di intenzione. A tale riguardo la ricerca sulle memorie dei funzionari italiani e su alcuni documenti conservati dagli Alleati ⁵ sembra restituire un panorama profondamente diverso da quello coralmemente dipinto da molti storici e divulgatori italiani e anglosassoni, un panorama nel quale l'asserzione “tedeschi uguale ladri” si dimostra essere per l'Italia il frutto di una semplificazione.

Un caso esemplificativo dell'analisi del rapporto fra le forze armate tedesche ed il patrimonio nazionale è costituito dall’ “Operazione Salvataggio” condotta dall'allora soprintendente alle Gallerie delle Marche Pasquale Rotondi, operazione che più volte è stata descritta come uno dei migliori e più fruttuosi esempi di messa in sicurezza del patrimonio artistico italiano dal pericolo di sottrazione da parte germanica. È perciò proprio

da Urbino che conviene partire, onde meglio analizzare le ambivalenze fra il ruolo dei funzionari del Kunstschutz e le azioni compiute dal Comando militare germanico.

L'Operazione Salvataggio

Negli anni in cui esplose e successivamente si sviluppò il secondo conflitto mondiale, pare sia stata opinione comune a tutti gli schieramenti quella secondo la quale le Marche fossero una regione strategicamente trascurabile e che, per le dinamiche che andavano acquisendo gli scontri, essa presentasse nel suo complesso un grado di rischio nettamente inferiore a quello di molti altri territori dell'Asse. Le regioni del Mezzogiorno erano continuamente oggetto dei raid della marina e dell'aviazione inglese, quelle del nord della Penisola erano invece costellate di obiettivi militari ed infrastrutturali sensibili. Lungo l'Appennino, le zone più a rischio appartenevano tutte al versante tirrenico, ove erano importanti basi militari, porti capienti, centri d'assoluta importanza strategica e simbolica e persino degli spazi di manovra decisamente più adatti al dispiegamento e al movimento di eventuali forze d'invasione⁵. Combattere la guerra guerreggiata nelle zone più interne dei confini italiani era infatti considerata un'ipotesi «*che gli ambienti autorizzati militari e le stesse supreme autorità politiche dichiarano altrettanto improbabile che impossibile*»⁶.

Il programma di protezione pensato nel 1939 per le opere pittoriche delle Marche era perciò relativamente semplice e prevedeva la concentrazione dei capolavori in un solo edificio, il Palazzo Ducale di Urbino, che ospitava la Galleria Nazionale delle Marche e disponeva di ambienti sufficienti e adatti per accogliere, all'occorrenza, anche numerose opere provenienti da altre regioni.

Urbino però ospitava nel suo sottosuolo alcuni depositi di munizioni dell'Aeronautica e pertanto, fin dal giorno del suo insediamento, il 1° ottobre 1939, il neo-nominato soprintendente alle Gallerie delle Marche Pasquale Rotondi si vide costretto a scegliere un altro edificio di ricovero, lontano da obiettivi sensibili, ove poter rifugiare quanto meno le opere delle sole Marche.

Rinviando, relativamente alle vicende della messa in sicurezza degli oggetti marchigiani e non, al saggio di Caterina Paparello nel presente volume e per l'intero racconto al diario dello stesso Pasquale Rotondi, quasi interamente pubblicato da Salvatore Giannella e Pier Damiano Mandelli nel 1999⁷, ci si limita qui a fornire alcuni dati essenziali alla trattazione della tesi suindicata.

Dopo l'individuazione del rifugio di Sassocorvaro e il ricovero delle principali opere marchigiane prima e veneziane poi, la situazione rimase sostanzialmente tranquilla fino alla primavera del 1943, allorché Rotondi dovette trovare un nuovo edificio per ospitare ulteriori beni artistici provenienti da altre regioni, maggiormente esposte. Dal marzo del 1943 venne dunque allestito un secondo rifugio a Carpegna, presso il palazzo Dei Principi Falconieri, ove confluirono oggetti dal Castello Sforzesco di Milano, da Venezia e da Roma.

Le spedizioni di materiale si intensificarono a seguito dei pesanti bombardamenti del 1942 e continuarono fino all'8 luglio 1943, con l'ingresso a Carpegna di due casse di cimeli rossiniani provenienti da Pesaro. Due giorni dopo quell'ultimo invio le cose precipitarono, sia per l'Italia che per i suoi funzionari: il 10 luglio 1943 giunse infatti notizia dello sbarco degli Alleati in Sicilia. Le forze dell'Asse furono costrette a trincerarsi attorno all'Etna nel tentativo di tenere almeno il settore nord-orientale della regione e di precludere così l'avanzata alleata verso il continente; numerosi aeroporti erano tuttavia caduti in mano al nemico e le truppe italiane continuavano a defezionare in massa ⁸. Il successivo 19 luglio gli Alleati bombardarono Roma proprio mentre Mussolini si incontrava con Hitler a Feltre, e tre giorni dopo Palermo venne raggiunta e conquistata dai carri armati di Patton. Nella notte tra il 24 ed il 25 luglio si susseguirono in pochissime ore ben due colpi di stato: il primo di stampo politico, guidato da Grandi, Ciano e Bottai con la redazione e l'approvazione dell'ordine del giorno Grandi sulla sfiducia a Mussolini; il secondo di stampo militare, guidato dal Re e da Badoglio per la messa agli arresti del Duce e la creazione di un governo filo-monarchico. Il 28 luglio venne sciolto il Partito Nazionale Fascista e, non ravvisandovi più un'autorità, i tedeschi presero iniziativa in Italia spingendo a sud del Brennero un numero sempre maggiore di soldati e di mezzi, per rispondere al contempo alla necessità di difendere il territorio dell'alleato e a quella di garantire i propri corpi d'armata ancora impegnati in Sicilia dal possibile tradimento di un governo non fidato. Il punto culminante del naufragio nazionale fu raggiunto con la firma dell'Armistizio di Cassibile e con i due proclami di Eisenhower e di Badoglio dell'8 settembre 1943: l'Italia cessava il fuoco contro gli Alleati, il governo monarchico iniziava a fuggire in direzione di una Brindisi che sarebbe stata liberata poche ore dopo, e i tedeschi presenti nella penisola si ritrovarono ad occupare il resto del territorio. Dopo poche ore di combattimenti in caserme di Polizia, Carabinieri, Guardia di Finanza, e contro le divisioni schierate a difesa di Roma, fu chiaro a tutti che l'Italia non apparteneva più agli italiani ⁹.

In quel periodo non fu solamente il pericolo esterno a cambiare, bensì mutò anche il contegno tedesco nei confronti del patrimonio storico-artistico italiano. Finché, prima dello scoppio della guerra, la Germania aveva avuto la facoltà di agire come semplice nazione "tra pari", le sue acquisizioni di opere italiane si erano limitate alla compravendita di pochissimi pezzi d'altissima qualità come il *Discobolo Lancellotti* e di alcune opere d'ascendenza germanica ¹⁰. Più l'Asse Roma-Berlino si distaccò dalla Società delle Nazioni e più questi rapporti di scambio s'intensificarono, toccando i primi vertici nella fase della neutralità italiana successiva all'entrata in guerra della Germania. In tale periodo e in quello immediatamente successivo le partenze di opere verso la Germania aumentarono notevolmente sotto la spinta di due fattori principali: il primo fu la volontà del ministro degli Esteri Galeazzo Ciano, il quale concesse ai tedeschi numerose licenze di esportazione al fine di ottenere da loro un minimo di condiscendenza su altre più pressanti questioni di politica estera, come quella di anticipare o meno la data d'ingresso in guerra dell'Italia ¹¹. L'altro fattore, secondo anche nello sviluppo cronologico, fu invece costituito dal fatto che Mussolini, per sua stessa

ammissione, si dichiarò in seguito ben lieto di cedere ai tedeschi «qualche centinaio di chilometri quadrati di pittura, pur di avere della nafta»¹². Gli oggetti d'arte e di storia italiana divennero così, e in misura sempre maggiore, merci da mettere sul tavolo degli scambi per ottenere dai tedeschi tempo, rifornimenti di guerra e bonarietà per la pessima condotta di guerra¹³.

Ad ogni modo, dopo l'arresto di Mussolini e ancor più dopo l'8 settembre, i tedeschi smisero di rapportarsi con gli italiani in un gioco "alla pari". Unici garanti dell'ordine nell'Italia del Centro e del Nord, gli uomini di Hitler iniziarono ad avere mano libera nel rintracciare le opere che venivano richieste dai gerarchi nazisti, onde caricarle su un treno o su un camion e inviarle in regalo al Führer o al ministro dell'Aviazione Hermann Göring¹⁴. Questa tendenza si andava ad aggiungere alla preesistente volontà di acquisire beni pubblici e privati da inviare agli studiosi inquadrati nell'E.R.R. di Rosenberg e nell'Ahnenerbe di Himmler, vale a dire oggetti e testimonianze che sarebbero stati collezionati e sfruttati per dimostrare la superiorità della razza ariana e l'assoluta degenerazione di tutte le altre razze, ebraica *in primis*. Edonismo, avidità e pseudo-scienza si fusero ad una pur concreta necessità di portar via le opere dalle zone di combattimento, creando un caotico quadro nel quale da un giorno all'altro alcuni reparti tedeschi potevano ordinare di portar via opere che altri avevano precedentemente decretato di doversi tutelare sul posto¹⁵. Testimonianze di questo clima di predominio tedesco sulla proprietà pubblica e privata degli italiani si ebbero entro la metà del mese di ottobre anche nelle Marche, con l'irruzione delle SS nella villa dei conti Baldeschi-Balleani di Jesi per rintracciare ed inviare in Germania il *Codex Aesinas*¹⁷. Pur con atteggiamenti profondamente diversi a seconda dei casi, i tedeschi stavano rapidamente mettendo mano su tutto ciò che si trovava a sud del Brennero. La difesa autonoma italiana delle opere d'arte stava saltando pezzo per pezzo proprio come, pochissimi giorni prima, era saltata la difesa terrestre.

Nell'incertezza generale, e con i tedeschi che rapidamente prendevano il controllo dell'apparato statale, il 15 settembre 1943 Rotondi prese una decisione che egli reputò decisiva per tutti i successivi sviluppi dell'Operazione Salvataggio. Come annotato nel suo diario:

Sono momenti difficili per tutti, e, per la sicurezza dei ricoveri... Le voci che giungono in Urbino sul disfacimento dell'esercito italiano mi fanno seriamente temere [...] Perciò oggi ho tolto da tutte le casse dei due ricoveri ogni etichetta che potesse rivelarne il contenuto e, a Carpegna, ho fatto spostare in tutta segretezza dai custodi e senza altri testimoni le casse della Pala d'Oro e del Tesoro di San Marco, in modo che esse, anziché essere raggruppate tutte insieme, siano disperse tra gli altri imballaggi¹⁷.

Fu una mossa quanto mai provvidenziale, in quanto il giorno seguente un reparto di truppe italiane giunse a Carpegna e installò il comando proprio nel Palazzo dei Principi. Dalle prime informazioni sembrarono essere truppe di passaggio in procinto di disertare in massa, ma ancora al 23 settembre il rifugio risultava essere occupato. Rotondi pensò dunque che i sotterranei del Palazzo Ducale avrebbero potuto rappre-

sentare un rischio minore per le opere. C'era tuttavia da organizzare il trasporto e sia la circolazione degli automezzi sia la distribuzione della benzina erano sotto il vigile controllo dei tedeschi¹⁸.

Il 20 ottobre 1943, alle prime ore del mattino, Rotondi ricevette notizia del fatto che le SS erano entrate nel Palazzo dei Principi, in cerca di armi. Il Soprintendente si precipitò nella località e apprese dai custodi che la guardia di Carabinieri posta di fronte al palazzo era stata prelevata dai tedeschi.

Per ora il solo danno arrecato dai tedeschi alle cose del ricovero riguarda uno dei sugelli del baule contenente i cimeli di Rossini che un soldato germanico ha fatto saltare nei primi momenti di confusione, quando le SS sono entrate nel ricovero. Dal baule rossiniano viene fuori un manoscritto inedito per basso intitolato *La purga*. I militari tedeschi dicono: "Soltanto cartacce" e non continuano l'ispezione¹⁹.

Per Rotondi ciò rappresentò un enorme colpo di fortuna, considerando che la cassa a fianco conteneva la *Pala d'Oro* di San Marco²⁰. Il ricovero di Carpegna era dunque compromesso, i soldati vi erano penetrati, si erano acuartierati, ed avevano posto quelle casse sotto la "protezione del Reich". Rinviando nuovamente il lettore alla lettura del diario suindicato, ci si limita ad osservare che nel testo Rotondi più volte sottolinea come il salvataggio delle opere a lui affidate fu in gran parte dovuto al fatto che i tedeschi rimasero completamente all'oscuro di ciò che era ricoverato nelle casse contenute nei due rifugi. Tale mancata consapevolezza favorì pertanto l'agire di Pasquale Rotondi in occasione dei trasferimenti di casse che intercorso fra l'acuartieramento delle truppe tedesche a Carpegna e i trasporti a Roma²¹.

Le vicende legate alla messa in sicurezza delle opere ricoverate a Sassocorvaro, Urbino e Carpegna s'interseca inoltre con un altro episodio, avvenuto qualche settimana prima. Il 14 settembre precedente Hitler aveva ricevuto Mussolini, fatto evadere dalla prigione di Campo Imperatore, nella Tana del lupo a Rastenburg per ordinarli di fondare una nuova autorità statale italiana. La Repubblica Sociale Italiana venne ufficialmente fondata a Roma il 23 settembre 1943, ma venne insediata a Salò ed i suoi ministeri furono dispersi in alcune città del Nord Italia. Il Ministero dell'Educazione venne trasferito da Roma a Padova, tuttavia un gruppo di funzionari, tra i quali Giulio Carlo Argan, Emilio Lavagnino, Guglielmo De Angelis d'Ossat e Pietro Romanelli, rifiutò il trasferimento e venne pre-pensionato a decorrere dal successivo 1° gennaio. La loro posizione per i successivi tre mesi fu assai particolare: non erano ancora pensionati, dunque potevano ancora lavorare; erano alti funzionari del Ministero dell'Educazione, dunque avevano le credenziali per poter parlare con le autorità tedesche; avevano infine rifiutato di aderire alla Repubblica Sociale Italiana, dunque quelle stesse credenziali erano accettate pure negli ambienti più politicamente indipendenti rispetto all'ordine repubblicano²². Argan si diede subito da fare per attivare dei canali di comunicazione con il Vaticano, territorio neutrale, per trovare una sponda per il trasferimento di almeno alcune delle opere italiane maggiormente minacciate²³. Verso la fine di novembre di quello stesso anno il Vaticano appariva perciò come un posto

ben più sicuro di molti altri, tanto che nell'arco di pochi giorni Rotondi scrisse sul suo diario «si discute tra noi sulla opportunità di trasferire ogni cosa in Vaticano o in Svizzera, secondo certe idee che, dopo il 25 luglio, alcuni funzionari del Ministero, a cominciare dal direttore generale Lazzari, sembrano accarezzare...»²⁴, e due settimane e mezzo dopo «Pacchioni mi avverte che a Roma è in fase di avanzata preparazione il progetto di trasportare in Vaticano tutti i maggiori capolavori dei nostri musei e delle nostre chiese. Perciò, se questo trasporto sarà fatto, potrò inviare con le altre cose anche queste...»²⁵.

Il trasporto fu possibile e venne realizzato tra il 20 ed il 23 dicembre 1943; l'aveva organizzato Emilio Lavagnino, ispettore centrale del Ministero pre-pensionato anche egli, il quale era riuscito persino ad ottenere dalle autorità tedesche un camion e una scorta armata²⁶. Coadiutore e garante del trasporto fino a Castel Sant'Angelo era l'ufficiale delle SS Peter Scheibert, la cui presenza, come raccontato dalla stessa figlia Giovanna Rotondi²⁷, infastidì non poco il soprintendente marchigiano, tanto da fargli pensare fosse una buona cosa il "neutralizzarlo" facendolo bere all'inverosimile, complice la moglie Zea. La mattina seguente, finita l'operazione di carico dei camion, Scheibert gli comunicò che sapeva perfettamente perché lui e sua moglie avessero provato a farlo ubriacare e che, per questo, avrebbe potuto farli fucilare. Per quella volta, tuttavia, avrebbe soprasseduto²⁸.

Si può supporre che tale atto di clemenza trovi probabilmente una parte della sua spiegazione in un contesto più generale: Scheibert apparteneva all'organizzazione tedesca di controllo e di tutela delle opere d'arte dei paesi occupati, il già menzionato *Kunstschutz*, per il quale si rimanda al saggio di Susanne Adina Meyer in questo volume.

Dopo l'8 settembre l'opera tedesca di protezione si estese anche all'Italia, in un primo momento come nucleo collegato all'ambasciata germanica di Roma sotto la direzione dell'ufficiale interprete Hagemann dell'Istituto Storico Germanico e il già nominato sottotenente delle SS Peter Scheibert, e in un secondo momento (primissimi giorni del novembre 1943) con l'attivazione del *Kunstschutz* vero e proprio sotto la direzione del maggiore Hans Gerhard Evers²⁹, al quale subentrò, nel febbraio del 1944, il colonnello delle SS Alexander Langsdorff³⁰. In virtù di accordi presi tra l'ambasciata tedesca e le autorità sia italiane che vaticane, alla fine del 1943 i tedeschi avevano già compiuto numerose opere di delimitazione, di interdizione ai monumenti e di trasporto in sede più sicura di opere mobili del Lazio e dell'alta Campania, incluso il trasporto in Vaticano di archivi ecclesiastici³¹. Quando Scheibert incontrò Rotondi ad Urbino, lui e le SS del suo reparto potevano vantare all'attivo numerose riuscite missioni di collaborazione per la salvaguardia del patrimonio storico-artistico italiano, ed è dunque difficile pensare che fosse quello il primo caso in cui un italiano – per diffidenza o ostilità – abbia provato a mettergli i bastoni tra le ruote.

Il trasporto a Roma delle opere andò a buon fine, tanto che il successivo 16 gennaio Lavagnino e Rotondi poterono effettuare un secondo. Con ciò il ricovero di Carpegna era stato svuotato, Sassocorvaro e il Palazzo Ducale erano stati fortemente

alleggeriti, il Tesoro di San Marco era di nuovo sotto la giurisdizione ecclesiastica. Nel secondo trasporto avevano però agito d'azzardo.

Il soprintendente marchigiano, chiamato a Padova, poté in seguito dichiararsi inconsapevole del fatto di aver disertato la convocazione dell'8 gennaio e di aver con essa violato l'ordine tassativo di non eseguire trasporti di oggetti d'arte né verso la sede vaticana né altrove³². Durante tale incontro gli venne inoltre chiesto di compilare un elenco delle opere rimaste sotto la sua custodia, che Rotondi non compilò mai.

Rotondi passò i mesi seguenti a mettere in sicurezza il patrimonio storico-artistico marchigiano di importanza secondaria rimasto ancora al suo posto, non immaginandosi tuttavia che da lì a pochi mesi tutto il Montefeltro sarebbe diventato parte integrante del bastione sul quale si sarebbe retta la difesa del fronte meridionale dei territori dell'Asse. Tale contezza gli giunse troppo tardi, nel maggio-giugno del 1944, quando ormai la scarsità di veicoli e di carburante era tale da non poter comunque più consentire di muovere le opere dagli spalti della Linea Gotica; in quel periodo gli fu addirittura riferito che i tedeschi intendevano costituire un deposito di munizioni proprio all'interno della rocca di Sassocorvaro³³; per sua fortuna gli angloamericani, pur informati dell'esistenza di una linea difensiva tedesca³⁴, iniziarono a bombardare veramente quelle posizioni solo agli inizi dell'estate del 1944, trasformando in un cumulo di macerie il 90% di Rimini³⁵. Seppur in più occasioni aiutato in modo decisivo dalla buona sorte, alla fortuna il soprintendente marchigiano associava un'indiscutibile buona dose di intelletto e di capacità di reazione, e lo dimostrò spostando a Palazzo Ducale gran parte delle opere di Sassocorvaro nel momento in cui i tedeschi svuotarono il deposito dell'Aeronautica presente sotto la città, alla fine del maggio 1944: «In seguito a questo svuotamento del deposito, Urbino è quasi più al sicuro di Sassocorvaro»³⁶. Il più che gli riuscì di fare per le opere ancora presenti a Sassocorvaro fu l'avvio di nuovi lavori di muratura per costruire pareti anticrollo e per irrobustire le sezioni più deboli in quelle esistenti, e nonostante l'ordine di sfollamento del piccolo borgo gli riuscì anche di ottenere dai tedeschi l'autorizzazione per far rimanere nella Rocca i custodi da lui incaricati della sorveglianza delle opere. In un primo momento, di fronte a tale richiesta, i tedeschi gli avevano detto che era meglio portare direttamente le opere a nord, e che lui avrebbe dovuto quindi redigere il prima possibile un elenco dei beni presenti in quel rifugio, ma di nuovo il Soprintendente riuscì ad eludere tale proposta.

Nei giorni successivi il Soprintendente rimase ad Urbino nell'attesa della liberazione, così come fecero i custodi a Sassocorvaro; durante i giorni dell'assalto alla Linea Gotica nessuno di essi si permise di abbandonare la custodia di quelle opere che avevano in cura fin dal 1940.

I giorni della liberazione ed il primo conto dei danni dell'azione tedesca

La battaglia infuriò nel Montefeltro grosso modo per una settimana circa, dal 26 agosto al 3 settembre 1944, data, quest'ultima, nella quale i soldati dell'8^a Armata

britannica riuscirono ad attestarsi nella romagnola valle del Conca. La risposta della Wehrmacht era stata tardiva, iniziandosi a manifestare veramente solo quando Fano ed Urbino erano già cadute in mano al nemico, lasciando inoltre praticamente sguarnito il più interno settore di Sassocorvaro onde meglio concentrare le forze contro le truppe anglo-canadesi che minacciavano lo sfondamento tra Auditore ed il mare ³⁷. A distanza di undici mesi dall'inizio effettivo dell'occupazione nella regione, le Marche erano state liberate dalla presenza tedesca; agli ufficiali ai monumenti spettava ora il compito di attivarsi per bloccare i processi di degrado attivi sui beni culturali e di verificare l'estensione dei furti e delle devastazioni compiute dal Comando militare germanico.

Con Rotondi che ripetutamente forniva rassicurazioni sull'integrità numerica e materiale delle collezioni che con tanta fatica era riuscito a sottrarre ai pericoli della guerra e della rapina tedesca, l'apporto che gli ufficiali ai monumenti alleati assegnati alle Marche ³⁸ riuscirono a fornire alla campagna alleata di pubblica denuncia della condotta di guerra tedesca fu gioco-forza concentrato in maniera quasi esclusiva sui deliberati attacchi tedeschi alla Basilica di Loreto e alle torri storiche di Fano. Nel primo caso l'attacco, compiuto dalla Luftwaffe nella notte tra il 5 ed il 6 luglio 1944 fu di nessuna utilità strategica o tattica: intenzionalmente mirato a distruggere la sola basilica contenente la Santa Casa, non colpì né il vicino quartier generale della 3^a Divisione polacca "Carpatica", né i quartieri dedicati agli ufficiali di collegamento britannici dell'8^a Armata, mentre la cupola ed il tetto della Basilica dovettero sopportare sei ore di bombardamento condotto con tizzoni incendiari e con bombe a medio ed alto potenziale, rischiando seriamente il collasso in almeno due campate ³⁹. La distruzione delle torri storiche di Fano fu anch'essa un'azione che gli Alleati interpretarono come atto di vandalismo gratuito: quel 26 agosto del 1944 i soldati tedeschi si stavano infatti ritirando su tutta la linea incalzati ad ogni metro da un soverchiante numero di apparecchi aerei nemici, dunque né la privazione di punti d'osservazione a terra né le macerie delle torri avrebbero rallentato di un solo istante la corsa verso il Foglia delle truppe alleate ⁴⁰.

La stabilizzazione del fronte invernale a molti chilometri di distanza dal confine marchigiano prevenne ulteriori danni dell'Asse al patrimonio culturale marchigiano, ma nel febbraio del 1945 gli ufficiali ai monumenti della regione vennero obbligati a concentrarsi sul salvataggio di una collezione storica che, in quell'inverno di guerra caratterizzato dall'estrema scarsità di risorse, azioni tedesche e repubblicane compiute un anno prima stavano ancora mettendo in pericolo. L'episodio in questione, abbastanza paradigmatico della sorte di una cospicua parte del patrimonio di categoria "B" e "C", è quello del salvataggio della biblioteca ebraica di Mosè Mattatia.

È noto che Ancona sia stata in passato una città con una significativa presenza ebraica ⁴¹, in alcuni casi costituita da classi molto agiate ⁴², i cui beni sopravvissero fino allo scoppio della seconda guerra mondiale. Tra i legali possessori di un ingente patrimonio di denaro, monili, arredi antichi e libri preziosi era anche Mosè Mattatia, proprietario di un'importante biblioteca ebraica privata, ospitata nel suo palazzo di

Piazza Roma n. 2. I tedeschi, per motivi razziali, non mostrarono nei suoi confronti alcun riguardo e lo imprigionarono dapprima a Offagna e poi a Senigallia. Soldati tedeschi e repubblicani irrupero e depredarono la sua abitazione, ma il saccheggio della preziosa biblioteca storica privata venne evitato grazie al tempestivo intervento dell'Arcivescovo di Ancona ⁴³. Il palazzo sopravvisse ai bombardamenti sulla città, e fu anche per questo motivo che, una volta passato il fronte e liberato dal luogo di detenzione, il ritorno a casa di Mosè fu segnato dalla triste constatazione che nel suo domicilio si erano installate altre persone: un sarto e la sua famiglia, che avevano convertito il salone della biblioteca in atelier e retrobottega. Il sarto era uno sfollato, ed il suo diritto ad alloggiare nella casa di Piazza Roma era stato sancito il 24 gennaio 1944 con un decreto del Prefetto.

Tuttavia la biblioteca di Mattatia era, con il suo patrimonio secolare, la terza biblioteca ebraica in ordine di importanza presente in Italia ⁴⁴ e forse l'unica rimasta, dato che delle prime due, entrambe situate a Roma prima dello scoppio della guerra, si era persa completamente traccia ed erano forse state disperse dai tedeschi. Il capitano alleato Maxse, pertanto, stabilì che il sarto fosse trasferito in altro luogo e che la biblioteca fosse sorvegliata dallo stesso proprietario, il quale ottenne di potervi istituire una sorta di club della cultura giudaica con la collaborazione di alcuni correligionari.

Da una lettera del 15 aprile 1945 ⁴⁵, inviata dal capitano Marriott all'ufficiale dei rifornimenti di Ancona, si apprende che il sarto, ancorché avesse acconsentito a lasciare il palazzo, non si era ancora trasferito in quanto pretendeva di portare via i vetri delle finestre, che aveva acquistato a proprie spese, sopportandone l'onere e superando le difficoltà di reperimento di un materiale come le lastre di vetro. Proprio per questa difficoltà di reperimento e al contempo per la preziosità della biblioteca, che non poteva rimanere esposta alle intemperie, Marriott proponeva all'ufficiale degli approvvigionamenti di autorizzare la vendita pubblica delle lastre di vetro.

L'ultimo atto della vicenda si evince da un rapporto del 31 maggio 1945 ⁴⁶. Mosè era finalmente ritornato in possesso della sua biblioteca, mentre il sarto e la sua famiglia erano stati accomodati nel piano superiore del palazzo. Il documento, firmato da Maxse, era un rapporto che tendeva a riassumere tutto il lavoro svolto dai diversi ufficiali ai monumenti accorsi nella regione dai giorni della liberazione fino a quelli che videro la chiusura del loro ufficio in Ancona; le Marche erano infatti passate sotto la giurisdizione italiana il 10 maggio precedente, e il lavoro sul campo degli ufficiali ai monumenti assegnati alle Marche era da considerarsi finito. In più di nove mesi di attività e di ricerche i due capitani Maxse e Marriott avevano dettagliatamente documentato le devastazioni al patrimonio storico-artistico marchigiano e, seppur spesso non distinguendo tra azioni tatticamente necessarie e azioni deliberate, nel conteggio dei danni attribuibili ai tedeschi i due ufficiali alleati avevano incluso la distruzione di ponti romani, l'abbattimento di torri e campanili plurisecolari, il danneggiamento di importanti palazzi e ville, il bombardato della Basilica di Loreto. Invece a parte il caso del già citato Mosè Mattatia, i loro rapporti non avevano preso in minima considerazione i furti perpetrati dai nazisti ai danni del patrimonio storico-artistico

privato degli ebrei marchigiani ⁴⁷. Considerando anche il fatto che ben raramente tali rapporti giunsero a descrivere danni occorsi al patrimonio delle arti applicate ⁴⁸, si può dunque dire che, all'epoca, anche nel settore culturale il computo dei crimini di guerra compiuti dall'Asse fosse solamente provvisorio e parziale, ma nondimeno di vaste proporzioni.

I giorni della resa tedesca.

Negli stessi giorni nei quali Maxse e Marriott terminavano il loro lavoro nelle Marche, alcuni dei loro colleghi della Commissione Roberts riuscirono a spingersi verso i rifugi allestiti dai tedeschi a Campo Tures, a San Leonardo, a Trento, e nella miniera di Altaussee vicino a Salisburgo, ritrovando grandissima parte delle opere rubate in Italia dai tedeschi nei quasi due anni della loro occupazione del suolo italiano. Oltre alle opere e alle casse, gli interrogatori e le ispezioni portate avanti dagli ufficiali ai monumenti alleati consentirono di ritrovare le carte amministrative e le mappe che fornivano le prove inequivocabili di ciò che è stato più volte definito come il più grande furto nella storia dell'umanità.

Gli ufficiali alleati addetti ai monumenti trovarono anche altro. La loro attività investigativa portò difatti alla luce persino alcuni documenti che aprono forti spiragli su una questione tuttora ampiamente dibattuta, ovvero quanto sapessero i nazisti a proposito dei rifugi delle opere e, in altri termini, quanto altro avrebbero ancora potuto rubare nei paesi occupati.

Analizzando quelle carte, per larga parte conservate negli archivi di Washington e di Londra, è possibile farsene un'idea sufficientemente chiara. In questa sede ci si soffermerà con particolare attenzione su un plico trovato dagli ufficiali alleati e in seguito microfilmato dalla National Archives Record Administration, dal titolo *Verzeichnis und Karte der durch den Bevollmächtigten General der Deutschen Wehrmacht in Italien geschützten Baudenkmäler* ⁴⁹. Il plico è formato da due parti: la prima è composta da un testo su due facciate siglato a Bergamo il 15 febbraio 1945 dal dottor Alexander Langsdorff, a quella data capo del Kunstschutz italiano, cui segue un elenco numerato di edifici italiani suddivisi per regione e provincia; la seconda parte, posta ad integrazione della prima, è invece una grossa mappa del Centro-Nord dell'Italia (Fig. 1) caratterizzata da un nugolo di tre tipi di simboli, anch'essi numerati, posizionati in corrispondenza di ognuno dei siti italiani posti sotto la "protezione del Reich". Come scrisse apertamente Langsdorff nella prima delle due pagine di testo:

Sie ist nicht so sehr für den praktischen Dienstgebrauch bestimmt, da inzwischen Mittelitalien dem Feind überlassen werden musste, als vielmehr ein kartographischer Rechenschaftsbericht des militärischen Kunstschutzes in Italien seit seinem Bestehen im November 1943 ⁵⁰.

Non era dunque una mappa operativa, bensì solamente testimoniale del lavoro effettuato dai tedeschi per la preservazione del patrimonio italiano, cosa altresì ribadita in prossimità della conclusione, allorché Langsdorff scrisse che

die kartographischen Eintragungen und Verzeichnisse für die Landschaften Umbrien, Latium, die Marken und Abruzzen unvollständig, da die Unterlagen über die Kunstschutzmassnahmen in diesen Landschaften durch Feindeinwirkung verloren gegangen sind ⁵¹.

L'interesse che vi era dietro è abbastanza chiaro: la data del documento dimostra che quando Langsdorff redasse e datò il testo l'Armata Rossa era a meno di 50 chilometri da Berlino, Budapest si era arresa da due giorni, cosa che simbolicamente segnò la fine del controllo tedesco sui Balcani e sui loro giacimenti petroliferi, e gli angloamericani avevano appena cancellato Dresda con l'operazione Feuersturm. La guerra si sarebbe chiaramente conclusa di lì a poche settimane, e l'avrebbe fatto ai danni della Germania; sembra dunque che in tale circostanza i vertici del Kunstschutz per l'Italia abbiano compiuto uno sforzo per documentare la loro opera prima che, con il travolgimento del fronte meridionale, gli Alleati potessero impedir loro di farlo secondo le loro intenzioni e con le prove da essi chiamate in causa.

L'opera tedesca di protezione veniva perciò riassunta con una costellazione di tre tipi di simboli sparsi lungo tutto il territorio italiano dal Volturno in su ⁵², che si riferivano a tre tipi di beni o di condizioni di protezione. Un simbolo era dedicato ai depositi artistici, archivistici e bibliografici; un secondo simbolo era invece riservato a monumenti e palazzi per i quali, in virtù del loro pregio e della loro importanza, era disposto il divieto assoluto di occupazione; un terzo simbolo era infine dedicato all'identificazione dei monumenti e palazzi di pregio per i quali si poteva disporre un'occupazione solamente parziale. Non stupisce che, prendendo in considerazione un territorio come l'Italia, la mappa recchi la segnalazione di centinaia di località, bensì stupisce il fatto che siano stati identificati correttamente come depositi tutti i maggiori ricoveri storico-artistici che la bibliografia oggi esistente dà per attivi in Italia all'epoca. Sembrano esserci tutti, chiaramente contrassegnati nella mappa come rifugi dall'apposito simbolo presente nella legenda, e la lista numerata su scala provinciale inclusa nel documento chiariva ancora meglio e fuori da ogni dubbio di quale località ed edificio si trattasse. Vi erano segnalati i ricoveri di Carpegna e di Sassocorvaro, ma anche i rifugi di Stra, di Bellagio, di Piobbico, di Montegufoni, di Sondalo, di Torrechiara, di Montefreddo, la Basilica di Assisi, e decine di altri (Fig. 2).

Essi erano a conoscenza della presenza di ricoveri diffusi sul territorio nazionale, eppure a Carpegna e Sassocorvaro non aprirono quelle casse una per una alla ricerca di una tela di valore da inviare in Germania o per recuperare oggetti in oro. Analogamente, nessuno dei soldati di presidio si azzardò ad usare una sola di quelle "cartacce" per accendere il fuoco.

Tale contegno suggerisce una smentita di ogni lettura che raffiguri genericamente i tedeschi come ladri, smentita che giunge addirittura da un documento redatto dal

direttore della MFAA italiana, Ernest T. DeWald, in collaborazione con il comandante britannico Douglas Cooper. Il *Report on the German Kunstschutz (MFAA Branch) in Italy Between 1943 and 1945*⁵³, contenuto nello stesso fascicolo ove è custodita la mappa del Kunstschutz precedentemente illustrata, era atto a delineare in maniera estremamente dettagliata e chiara le azioni svolte in Italia dai tedeschi ai danni del patrimonio e considerando la data, il rapporto era da collegarsi alla fase istruttoria del Processo di Norimberga, occasione nella quale gli Alleati avrebbero mostrato agli occhi del mondo i crimini degli appartenenti al partito fascista e nazionalsocialista. I due comandanti alleati avevano lavorato in maniera meticolosa, avendo avuto l'opportunità di avvalersi del deposito di documenti del Kunstschutz rinvenuto nelle fasi finali della guerra a Oberaudorf am Inn in Baviera. In quelle 24 pagine costituenti il rapporto i due ufficiali alleati delinearono le dinamiche e le responsabilità del sequestro e del trasporto delle opere prelevate a Montecassino; descrissero poi il prelievo coatto delle opere presenti nei depositi toscani e del dirottamento del loro trasporto da Sondalo (ove erano inizialmente destinate, secondo gli accordi presi con la R.S.I.) ai rifugi altoatesini; scrissero poi sulla requisizione delle collezioni private Finally, Contini, Borbone-Parma; dedicarono inoltre due capoversi alla descrizione delle responsabilità nell'ordine di minare e distruggere i ponti di Firenze e Verona.

L'autorevolezza della fonte, prodotta da uomini che da due anni studiavano l'operato tedesco, è tale da eliminare qualsiasi possibilità di disconoscimento quando viene affermato che «it must be granted that, on the protective side, the Kunstschutz worked hard and achieved very good results»⁵⁴. Né meno importante risulta essere la frase immediatamente successiva, nella quale viene dichiarato che «At the same time, much valuable work was done by HAGEMANN, at the military end, who was able to procure MT and petrol (the Kunstschutz had none of its own)»⁵⁵. La mancanza di regolari assegnazioni di carburante non rendeva dunque immediato e scontato l'appoggio del Kunstschutz alle autorità repubblicane, bensì richiedeva da parte tedesca uno sforzo costante per poter trasportare in altro luogo le opere più minacciate o, in altri casi, per poter inviare *in loco i camion con le travi necessarie per puntellare le chiese e gli edifici resi instabili dalle bombe alleate; in mancanza di numeri certi ci si potrebbe qui accontentare di affermare che di operazioni del genere i tedeschi ne effettuarono a decine, ma vari indizi lascerebbero supporre che il computo reale possa effettuarsi finanche nell'ordine delle centinaia. Poche righe dopo i due ufficiali alleati scrissero inoltre che – probabilmente solo a seguito dell'iniziativa italiana e vaticana, aggiungeremmo noi – furono le stesse autorità militari tedesche ad impedire alla Divisione Göring di trasportare in Germania la totalità delle opere di Montecassino, «whose intention was believed to be the transfer of everything to Germany»⁵⁶.*

Stando alle valutazioni complessive espresse nel rapporto di DeWald e Cooper, dall'autunno 1943 fino alla fine di giugno del 1944 non ci fu alcun motivo di dubitare della lealtà e della correttezza di comportamento espresso dai membri del Kunstschutz in Italia⁵⁷. Intersecando tale analisi con quanto espresso dalle fonti italiane, si capisce che il più dei problemi di tutela verificatisi dall'inizio del 1944 fu dovuto

al tentativo del Ministero di Padova di neutralizzare il nucleo di salvataggio romano, impedendo il trasporto in Vaticano delle opere fiorentine ed impedendo poi che Firenze venisse riconosciuta come città aperta ⁵⁸, ambito nel quale maturò poi il disegno tedesco di trasportare illegalmente in Sudtirolo le opere dei depositi in custodia al soprintendente Poggi ⁵⁹. Durante tale azione, col pretesto di sottrarre le opere ai pericoli dell'avanzata dell'Ottava Armata britannica, per due mesi Wolff e Langsdorff si diedero da fare per far prelevare le opere fiorentine e, contravvenendo ai patti presi con la R.S.I., per trasportarle in Alto Adige anziché nel rifugio lombardo di Sondalo, gestito dalle autorità italiane. Non è ancora del tutto chiaro quanto tale cambio di rotta fosse dovuto alle mire personali di Langsdorff e di Wolff e quanto invece fosse frutto di ordini impartiti da Berlino, soprattutto dagli uffici di Himmler ⁶⁰. In ogni caso sia Langsdorff che Wolff agirono per impedire ad ogni costo la riappropriazione ed il controllo dei repubblicani su quelle opere ⁶¹, con un atteggiamento così doppio, quando non apertamente ostile, che «The effect of these campaigns seriously alarmed the honest personnel working with and for Kunstschutz – such as Heydenreich, Lehmann-Brockhaus, Hagemann, Ringler, Bruhns and Lang» ⁶², tanto che nei mesi successivi questi ultimi provarono a sollevare il velo di mistero sulla collocazione e sullo stato di conservazione delle opere. L'opposizione interna tedesca non si manifestò però solamente con parole rimaste pressoché inascoltate, bensì ebbe modo di produrre alcuni notevoli frutti che andarono oltre la già segnalata parziale inibizione dell'operato della Divisione Göring in occasione del trasporto delle opere di Montecassino. Basti un esempio su tutti: tra l'aprile ed il maggio del 1944 uomini delle SS tentarono di smembrare e di trasportare in Germania le collezioni fiorentine dei “doppi nemici” Berenson e di Loeser, ma l'operazione venne frustrata e costretta al fallimento a causa della diretta interposizione del Kunstschutz, nella persona del professor Ludwig Heydenreich ⁶³.

Qualora si attribuisse poi una qualche dignità e valore alle parole espresse dagli sconfitti, non si può trascurare quanto Kesselring, uomo che all'epoca era sufficientemente in alto nelle gerarchie per effettuare scelte anche di lungo periodo e con un ventaglio d'azione pressoché illimitato, scrisse nelle sue memorie di guerra a proposito della protezione della cultura e della popolazione italiana, alle quali dedicò un paragrafo specifico:

le forze armate tedesche hanno fatto quanto era umanamente possibile per proteggere i monumenti della civiltà italiana. Chi non conosce l'Italia, non può forse formarsi un concetto esatto dell'ampiezza dei provvedimenti necessari a tale scopo, ma si potrà rendere agevolmente conto dell'importanza dell'opera da noi compiuta paragonando le città italiane da me citate, poco o punto danneggiate, con le condizioni in cui furono ridotte alcune città tedesche, quali Würzburg, Norimberga, Friburgo, Dresda, ecc. ⁶⁴.

E ancora:

Le misure di protezione delle chiese e di altri monumenti di carattere culturale sono state effettuate, dopo il mese di settembre 1943, quasi esclusivamente dalle autorità te-

desche, talvolta su preghiera di alti dignitari ecclesiastici o del Ministero dell'Istruzione pubblica ⁶⁵.

La prima delle due asserzioni andrebbe opportunamente filtrata alla luce della differenza del trattamento che gli Alleati utilizzarono nel bombardare millimetricamente Venezia e Firenze da un lato e nel cancellare dall'altro lato Dresda e Colonia, mentre sulla seconda pesa in modo gravoso l'ipoteca del fatto che dopo l'8 settembre i tedeschi avevano sequestrato le riserve auree della Banca d'Italia ed avevano posto sulla R.S.I. un carico di tributi di guerra assolutamente impagabile, e dunque a conti fatti erano gli unici a disporre del denaro per la messa in sicurezza delle opere. Ma sono entrambe indiscutibilmente vere.

Pur davanti al collasso del fronte e alla scarsità di qualsiasi tipo di risorsa, gli uomini e i funzionari dell'esercito tedesco impiegarono soldi, materiali e carburante per approntare nuove misure di sicurezza del patrimonio italiano.

Kesselring in persona firmò e fece apporre dai suoi soldati centinaia di cartelli scritti in tedesco che interdicevano l'accesso di chiunque (fosse esso un civile o un soldato della Wehrmacht) nei monumenti che esponevano tale segnaletica e il provvedimento funzionò in misura ben maggiore di quanto non si registrò poi con la tutela alleata degli stessi territori ⁶⁶. Le truppe al suo comando guerreggiarono a Fano e Pesaro, ma smilitarizzarono tempestivamente Orvieto, Perugia, Siena, Urbino, Ravenna, Venezia, Parma, Reggio, Modena e Bologna, tanto che dal giugno del 1944 esse vennero colpite dall'aviazione alleata solo nelle loro periferie ⁶⁷. Combatterono all'interno della neutrale Repubblica di San Marino, ma certamente non con la determinazione che mostrarono nelle adiacenti eppur tatticamente meno rilevanti Gemmano, Coriano e Mondaino; stessa cosa avvenne per San Leo, ove la montagna avrebbe potuto agevolare ancor di più, come sempre avvenuto nei secoli precedenti, la possibile preclusione all'avanzata del nemico. L'eccezione rappresentata dalle devastazioni di Napoli e dei ponti di Firenze fece da contrappunto alla possibilità, che per amore di civiltà non si volle sfruttare, di fare dell'Italia intera una gigantesca distesa di terra bruciata, non diversamente da quanto contemporaneamente si faceva in Russia e in Ucraina; è proprio a questo che Kesselring si riferiva quando scrisse:

Le truppe poste al mio comando conoscevano, come è noto, il loro mestiere. Furono studiate a fondo tutte le misure atte a rendere impraticabile il terreno abbandonato, vennero preparati i relativi piani, ed iniziata la loro esecuzione pratica, ma effettivamente questa avvenne soltanto nei casi di massima importanza tattica ed operativa, e quando non andassero distrutti in tal modo monumenti culturali [...] Abbiamo dovuto talvolta provocare inondazioni o impaludare qualche tratto di terreno, ma abbiamo preferito andare incontro a difficoltà pur di evitare gli allagamenti con acqua di mare, che avrebbero reso inutilizzabile il suolo per anni.

Era prevista la distruzione di quasi tutti i porti di mare. Basta citare gli esempi di Genova e di Venezia, per comprendere che in realtà non sono state effettuate devastazioni che avrebbero compromesso la vita dei porti stessi ⁶⁸.

I salvatori tedeschi della cultura italiana

Come si è cercato di dimostrare anche per le Marche, i reparti tedeschi – con ben poche differenze quantitative e qualitative tra SS, regolari della Wehrmacht, della Luftwaffe – compirono durante la guerra molti abusi nei confronti del patrimonio culturale italiano. Incendiarono l'Archivio di Stato di Napoli, trafugarono le casse di Montecassino e dei ricoveri toscani senza alcun accordo preventivo con le autorità italiane, acquisirono opere con vendite forzose e con prezzi spesso assolutamente iniqui, l'aviazione bombardò località che i comandi di terra avevano di fatto regalato al nemico, i genieri abatterono più ponti e strutture elevate di quanto fosse giustificabile e le truppe di prima linea vandalizzarono e minarono una parte non irrilevante degli edifici nelle quali si appostarono. Alcune delle azioni compiute in Italia dai tedeschi costituirono delle vere e proprie sciagure per il patrimonio storico-artistico italiano e mondiale, nessuno può negarlo né minimizzarlo, ma dai documenti risulta anche che non pochi di loro agirono e tutelarono quel patrimonio in maniera assolutamente consona e disinteressata. Un rapporto scritto nel dopoguerra dagli stessi uomini della Commissione Roberts a proposito degli archivi italiani menziona il nome e il cognome di uno di essi: il professor Teodor Mayer, a cui, nell'autunno del 1943, fu chiesto dai vertici tedeschi di mettere in sicurezza tutti gli archivi italiani mediante il trasferimento dalle zone di guerra all'Italia del Nord, portando poi direttamente in Germania i documenti più importanti per la storia del Reich⁶⁹. Come scrisse Mayer in un memorandum siglato a Verona il primo giorno di aprile del 1944 (più di un anno prima di essere catturato):

è impossibile occultare grossi quantitativi di documenti, ma soltanto singoli documenti o piccoli fasci di essi. Il trasferimento degli Archivi di Stato italiani in blocco è assolutamente impossibile a causa dell'immenso volume di essi e della situazione estremamente tesa dei trasporti [...] Sarebbe perciò consigliabile restringere il trasporto prima di tutto a quei documenti che sono facilmente reperibili e che sono di particolare valore nel campo archivistico. Ciò riguarda specialmente gli Archivi di Stato; la situazione è analoga nel campo degli Archivi comunali, ecclesiastici e privati [...] A questo riguardo, i tedeschi, d'accordo con le Autorità italiane, potrebbero in qualche modo dare la propria assistenza nell'indurre i proprietari a mettere gli Archivi al sicuro [...] Il problema del trasferimento di documenti singoli importanti per la storia tedesca in Germania deve essere particolarmente esaminato. L'eventualità che Archivi di valore possano essere presi dagli angloamericani, in nessun modo può servire di sufficiente ragione per prenderli noi stessi⁷⁰.

Scrivendo delle azioni del 1944-45, gli autori ammisero apertamente che

Da tutto il Nord d'Italia, ad esclusione delle zone di frontiera dove l'atteggiamento fu del tutto diverso, l'unica asportazione di cui si ha notizia è quella dell'Archivio teatrale di Gordon Craig da Verona a Bad Aussee, per ordine del comandante della polizia di sicurezza e S.D. di Verona (dott. Weigle)⁷¹.

Rilevante è poi quanto riportato in quello stesso libro a pagina 13

il prof. Battelli dichiara che il maggiore Evers e il tenente Scheibert «hanno compiuto il loro ufficio con sincero interessamento di studiosi», e il dott. Lang, che era ben conosciuto sia agli archivisti di Stato che a quelli del Vaticano come un erudito in buona fede, era certamente una buona scelta per la sua posizione di archivista ⁷².

Il gruppo di salvataggio romano poté compiere i suoi più grandi successi non prescindendo da una spesso decisiva collaborazione tedesca. Nel suo diario di guerra, il già citato Emilio Lavagnino (pur descrivendolo con parole spesso ben poco lusinghiere) non negò l'impegno che i tedeschi, nella qualità di Evers e Scheibert, avevano profuso nella preparazione dei convogli che trasportarono le opere da Carpegna e Sassocorvaro a Roma ⁷³; tedeschi che, come è già stato scritto, con il Kunstschutz all'epoca avevano già portato al successo molteplici salvataggi, talvolta consegnando le opere al neutrale Stato del Vaticano. Proprio a tale proposito è inoltre necessario sottolineare che, quando nelle ore dello sbarco di Anzio Emilio Lavagnino era ancora impegnato a Palazzo Venezia nell'inventariazione delle opere giunte da Montecassino, il tenente Scheibert si precipitò da lui dicendogli di portare immediatamente le opere in Vaticano – stato neutrale percepito come prossimo alla conquista alleata – e non in quel Nord Italia che era ancora saldamente in mano alle forze dell'Asse ⁷⁴. Non si può neanche dire che fosse un ragionamento estemporaneo dovuto alla mancanza di tempo e di mezzi: pur essendo venuto a conoscenza della costruzione della Linea Gotica già con il primo viaggio da Carpegna – cosa che lo sconcertò al punto di litigare con Rotondi e Lavagnino per accelerare le operazioni di carico ⁷⁵ – Scheibert si offrì di partecipare anche al successivo trasporto del gennaio 1944, portandosi dunque nuovamente di persona in una zona potenzialmente ad alto rischio di bombardamenti e trasportando inoltre le opere a sud (e non a nord!) di quella che lui sapeva essere la futura grande linea di blocco del fronte. Agendo in maniera predatoria sarebbe semplicemente bastato pianificare un trasporto per far giungere il convoglio un poco più a nord di Rimini, anziché trasportarle verso meridione su strade innevate e mitragliate sia dagli aerei alleati sia dalle formazioni partigiane.

Tra i quindici membri militari e civili che composero il Kunstschutz italiano propriamente detto, DeWald e Cooper riuscirono a formulare accuse di rapina o di complicità solo su due di essi, vale a dire Langsdorff e Reidemeister, mentre su Evers andò a pesare un'accusa di negligenza colposa per non aver controllato in maniera attiva se vi fossero mancanze tra le casse provenienti da Montecassino riconsegnate in pompa magna a Roma nel gennaio del 1944 ⁷⁶.

Come già scritto, DeWald sottoscrisse quel rapporto il 30 giugno 1945. Alle decine di membri della Commissione Roberts e della Sezione Restituzioni e Riparazioni attivata presso l'Office of Military Government, United States (OGMUS) furono necessari altri sei anni di lavoro per cercare di ricostruire e riparare ai furti prodotti in tutta Europa da sei anni di occupazione tedesca e le vicende dell'ancora dispersa Collezione Van Marle, come documentato da Cecilia Mazzi nel presente volume, bastano a palesare che, a più di settant'anni di distanza, le conseguenze dell'azione

predatoria tedesca sono ancora vive. Eppure, a caldo, e con un enorme e decisivo processo che incombeva, il direttore della sezione Monuments, Fine Arts & Archives per l'Italia aveva scritto che non tutti i tedeschi erano colpevoli; aveva scritto che una protezione tedesca, quando ci fu, si dimostrò estremamente utile e financo decisiva per la salvezza di molte delle opere di cui, oggi, gli italiani possono vantare di essere i custodi.

In conclusione – ricordando e sottolineando il fatto che i crimini e le colpe dei nazisti, germanici e non, vanno ben oltre il contegno da loro avuto nei confronti della cultura – si può dunque affermare che l'apporto tedesco alla tutela e alla salvezza del patrimonio culturale italiano fu tale che il suo disconoscimento o la sua degradazione sotto troppo comuni epiteti è in contrasto con la realtà storica e con l'analisi incrociata di testimonianze come quelle qui proposte all'attenzione. Durante la seconda guerra mondiale nelle fila dell'esercito tedesco inviato in Italia ci furono uomini che sfruttarono il conflitto per prendere e per devastare ciò che non era loro, e ce ne furono invece altri, talvolta proprio negli stessi uffici e negli stessi reparti, che lavorarono in maniera onesta per consegnare all'umanità ciò che le apparteneva e che, grazie ad essi, ancora oggi le appartiene.

Note

* Il presente contributo costituisce un estratto della tesi di laurea in Museologia e Standard Museali, *Soldati con pallottole di carta. Le Marche, la guerra, i Monuments Men*, discussa presso l'Università degli Studi di Macerata, Dipartimento di Scienze della Formazione, dei Beni Culturali e del Turismo, relatrice prof.ssa Patrizia Dragoni, laureando Andrea Paolini, a.a. 2013\2014.

¹ Il principale risulta chiaramente essere l'idea di irricevibilità, maturata nella popolazione del dopoguerra, di tutte le narrazioni storiche che mancassero di un marcato estremismo antifascista. La revisione storica – processo da sempre abbastanza naturale e spontaneo nel mondo umanistico – divenne “revisionismo”, con tutti i pessimi corollari che vennero affiancati a tale termine. Come scrisse lo storico Hobsbawm descrivendo quel mutamento culturale, «Quanti si trovarono dalla parte degli sconfitti, o erano stati loro alleati, non solo tacquero o furono ridotti al silenzio, ma furono virtualmente espulsi dalla storia scritta e dalla vita intellettuale, se non per

essere catalogati nel ruolo del «nemico», che essi impersonavano nel grande dramma morale, recitato sulla scena mondiale, della lotta del Bene contro il Male»; in E. J. HOBSBAWM, *Il secolo breve: 1914-1991*, trad. di Brunello Lotti, Milano, 2014, p.16.

² È qui impossibile rendere conto delle centinaia di libri, saggi, articoli di giornale, documentari e dibattiti televisivi maturati attorno a tale tema. I primi contributi iniziarono a comparire già nell'immediato dopoguerra, con la pubblicazione dei diari e delle memorie di guerra di alcuni dei protagonisti di quelle vicende; nei due decenni successivi gli studi italiani trassero nuova linfa dalla pubblicazione degli studi di Rodolfo Siviero, incaricato per conto del Governo dell'identificazione e del recupero delle opere italiane illecitamente esportate in Germania; infine, dopo una fase di relativo “letargo” registratasi a cavallo degli anni '90, gli studi in materia hanno conosciuto nell'ultimo decennio un nuovo periodo di grande esplosione, come dimostra persino la realizzazione

di un film, "Monuments Men", tratto dai libri di Robert Edsel. Si veda R.M. EDESEL-B. WITTER, *Monuments Men. Eroi alleati, ladri nazisti e la più grande caccia la tesoro della storia*, trad. di Dade Fasic, Milano, 2013; R.M. EDESEL, *Monuments Men: missione Italia*, trad. di Dade Fasic e Andrea Mazza, Milano, 2014. In merito a Rodolfo Siviero si vedano: *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, catalogo della mostra (Roma, Villa Farnesina 1947), a cura di G. CASTELFRANCO-L.BANTI, Roma, 1947; *L'opera ritrovata: omaggio a Rodolfo Siviero*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Vecchio, 29 giugno 31 dicembre 1984), a cura di B. PAOLOZZI STROZZI, Firenze, 1984; F. ROVATI, *Italia 1945: il recupero delle opere d'arte trafugate dai tedeschi*, in «Acme», n. 58 (2005), pp. 265-292; F. BOTTARI, *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi del più grande agente segreto dell'arte*, Napoli, 2013; L. SCARLINI, *Siviero contro Hitler: la battaglia per l'arte*, Milano, 2014 e F. BOTTARI, *Rodolfo Siviero, figura affascinata e controversa*, in «Arte documento», n. 30 (2014), pp. 68-71.

³ I libri, i documenti ed i fondi archivistici citati nelle successive note riportano centinaia di casi di furto o di tentativo di furto da parte delle truppe tedesche, e migliaia furono i dossier aperti a tale scopo dagli ufficiali ai monumenti alleati operanti in tutta l'Europa; in tal senso i fondi digitalizzati e resi pubblici su internet dal progetto Ancestry – cui si farà riferimento anche nelle pagine successive –, comprendendo anche i documenti della Commissione Roberts, palesano l'estensione del fenomeno in tutta la sua vastità. Cfr. <https://www.fold3.com/> (ultima consultazione 3 ottobre 2015); L. NICHOLAS, *The rape of Europa: the fate of Europe's treasures in the Third Reich and the Second world war*, New York, Vintage books, 1995; G. HASSE, *Kunstraub und Kunstschutz: eine Dokumentation*, 2 voll., Norderstedt, Books on Demand, 2008.

⁴ In questo secondo caso fonti inedite o, qualche volta, obliate; v. ad esempio i documenti evidenziati nel seguito di questo contributo e anche M. WEDEKIND, *Kunstschutz und Kunstraub im Zeichen von Expansionsstreben und Revanche: nationalsozialistische Kulturpolitik in den „Operationszonen Alpenvorland“ und „Adriatisches Küstenland“ 1943 – 1945, Kunsthistoriker im Krieg deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943 - 1945*, atti del convegno internazionale (Fachtagung im Zentralinstitut

für Kunstgeschichte, 6-8 Mai 2010), a cura di C. FUHRMEISTER-J. GRIEBEL- S. KLINGEN, Köln, 2012, pp. 153-171.

⁵ Una volta neutralizzate la Jugoslavia e la Grecia divenne praticamente assente persino il rischio di sbarchi e di bombardamenti di terra condotti dalla marina militare inglese, che per compiere tale azione avrebbe dovuto percorrere per la sua lunghezza più di metà di un mare Adriatico le cui sponde erano, praticamente senza alcuna interruzione, presidiate dalla marina, dall'aviazione, e dalle difese costiere italo-tedesche. Già con l'annessione dell'Albania, il 13 aprile 1939 Mussolini aveva enfaticamente dichiarato al Gran Consiglio del Fascismo che «Noi abbiamo fatto dell'Adriatico un lago italiano. È come se avessimo gettato all'imbocco dell'Adriatico una diga di cemento. Nell'Adriatico non entra più nessuno»; cfr. G. BOTTARI, *Diario 1935-1944*, Milano, 2006, pp. 145-146. Ancora nel 1943, con la flotta italiana gravemente malmenata dalle precedenti vicende belliche e con le difese costiere del Meridione logorate da un anno di intensi bombardamenti, Alexander dovette constatare che l'attacco in Adriatico (in relazione al progetto di sbarco alleato nei Balcani) sarebbe stato estremamente complicato a causa della mancanza di supporto aereo, cosa che avrebbe dunque reso necessaria una preliminare campagna di conquista delle isole principali greche; cfr. H. ALEXANDER, *The allied armies in Italy from 3rd september, 1943, to 12th december, 1944*, Supplement to the London Gazette, 12 June 1950, Londra, 1950, p. 2881.

⁶ *Relazione sull'attività della Direzione generale delle Arti* del gennaio 1944 firmata da Marino Lazzari e conservata nell'Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, IV versamento, 1929-1960, Divisione I, b. 125.

⁷ S. GIANNELLA-P. D. MANDELLI, *L'arca dell'arte*, Cassina de' Pecchi, 1999.

⁸ Questi argomenti sono stati trattati da una quantità innumerevole di libri e di contributi. Dal punto di vista divulgativo segnaliamo in particolare J. HOLLAND, *Italy's Sorrow: A Year of War, 1944-1945*, Londra, Harper Press, 2008, e M. RENDINA, *Italia 1943-1945: guerra civile o Resistenza?*, Roma, 1995. Per l'analisi delle scelte strategiche operate in tali frangenti, di estrema utilità risultano essere le memorie di guerra scritte da coloro che ebbero il comando del te-

atro di operazioni italiano, tra le quali spiccano le memorie di Dwight Eisenhower, Harold Alexander, Albert Kesselring: cfr. D. EISENHOWER, *Crusade in Europe*, Doubleday & Company, 2013 (e-book); ALEXANDER, *The allied armies in Italy ...* cit.; A. KESSELRING, *Soldato fino all'ultimo giorno*, trad. di Andrea Zanghi, Gorizia, 2007.

⁹ V. testi indicati in nota 8.

¹⁰ Queste ultime poi identificate a partire dal 1940 grazie al cosiddetto "Rapporto Kummel", dal nome del prof. Otto Kummel che era stato l'estensore dell'elenco delle opere fuoriuscite da tutta Europa. S. ROMANO, *L'arte in guerra*, Milano, 013, pp. 49-50; EDSEL, *Monuments Men ...* cit., p. 106; H. FELICIANO, *The Lost Museum: The Nazi Conspiracy to Steal the World's Greatest Works of Art*, s.l., 1998, p. 24 e ss.

¹¹ G. CIANO, *Diario 1937-1943*, Milano, 1980, p. 394.

¹² G. BOTTAI, *Diario 1935-1944*, Milano, 2006, p. 274.

¹³ Nella maggior parte dei casi tali esportazioni avvennero contro il parere vincolante del Ministero dell'Educazione Nazionale, all'epoca guidato dal ministro Giuseppe Bottai, e questo fatto fornì nel dopoguerra il pretesto giuridico per denunciare come illegali quelle esportazioni, richiedendone l'annullamento ed il conseguente rimpatrio delle opere, v. a tale proposito quanto espresso da Giulio Carlo Argan in un'intervista rilasciata a Salvatore Giannella e riportata sia in GIANNELLA-MANDELLI, *L'arca dell'arte ...* cit., pp. 117-118, sia in S. GIANNELLA, *Operazione Salvataggio: gli eroi sconosciuti che hanno salvato l'arte dalle guerre*, Milano, 2014, pp. 19-20.

¹⁴ Sull'edonismo di Göring e sul progetto dell'Hitlermuseum di Linz si rinvia velocemente il lettore ai facilmente reperibili libri di Edsel, Romano, Giannella già indicati nelle precedenti note.

¹⁵ Il caso più paradigmatico fu rappresentato dall'Abbazia di Montecassino: istituita come ricovero delle opere napoletane nella confusione immediatamente precedente al proclama di Eisenhower dell'8 settembre, essa si trovava proprio sul punto nel quale i vertici militari tedeschi decisero di fermare l'avanzata alleata verso Roma. Se il 18 ottobre del 1943 le SS coadiuvate dalla Divisione Göring non vi fossero penetrate per asportare tutto il materiale storico-artistico depositatovi, quasi certamente esso sarebbe poi andato distrutto con il bom-

bardamento a tappeto del 15 febbraio 1944. Il problema è che la Divisione non riconsegnò il materiale alle autorità italiane, o per meglio dire non lo riconsegnò né tutto né subito: le oltre 80 casse vennero consegnate ai funzionari italiani in due date, l'8 dicembre 1943 e il 4 gennaio 1944, ma fin dalle primissime ore risultarono sparite 16 casse, tra le quali vi era la Danae di Tiziano; solo in seguito si scoprì che quest'ultima era stata inviata in Germania come regalo per il 51° compleanno di Göring. La cerimonia di restituzione non fu esule da azioni di propaganda: "il 4 gennaio alle ore 12 precise, un carico di ben 40 autocarri" della Divisione Göring giunse a Palazzo Venezia e non furono risparmiati formalismi e ringraziamenti per "l'alto servizio reso alla civiltà e alla cultura d'Italia e del mondo": cfr. S. Rinaldi, *L'attività della Direzione Generale delle Arti nella città aperta di Roma*, in «Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte», n. 60 (2005), pp. 275-306, in particolare pg. 283. Si rimanda inoltre a R. SIVIERO, *L'Arte e il Nazismo*, Firenze, 1984, p. 31.

¹⁶ Il Codice risulta essere composto da un'*Agriicola* di Tacito dell'VIII secolo e, soprattutto, da una *Germania* del XV secolo dello stesso autore. Quella versione così antica della *Germania*, la più antica nota in Italia, avrebbe potuto servire ai tedeschi dell'E.R.R. per provare la superiorità della razza ariana, ed era stata da loro inseguita per via diplomatica fin dal 1936 senza però riuscire ad ottenere il nulla osta all'esportazione. Sull'intera vicenda si veda C. B. KREBS, *Un libro molto pericoloso: la "Germania" di Tacito dall'Impero romano al Terzo Reich*, Ancona, 2012; A.M. ADORISIO, *Nota dei codici appartenuti a Francesco e Stefano Guarnieri di Osimo*, in «Rinascimento. Rivista dell'Istituto di studi sul Rinascimento», n. 36 (1996), pp. 195-205.

¹⁷ S. GIANNELLA, P. D. MANDELLI, *L'arca dell'arte*, p. 95.

¹⁸ *Ivi*, pp. 96-97.

¹⁹ *Ivi*, pp. 97-98.

²⁰ "La lista di Pasquale Rotondi", RAI, 2005.

²¹ In merito alla dismissione del ricovero di Carpegna si rimanda a Caterina Paparello in questo volume.

²² In merito si rimanda a *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, a cura di R. MORSELLI, Milano, 2010.

²³ Non che questi non vi avessero pensato; si veda quanto riportato in R. EDSEL, *Monuments Men: missione Italia*, pp. 12, 42-43.

²⁴ GIANNELLA-MANDELLI, *L'arca dell'arte ... cit.*, p. 105.

²⁵ *Ivi*, p. 108.

²⁶ *Fuori dalla guerra ... cit.*, a cura di R. MORSELLI, pp. 139-145.

²⁷ "La lista di Pasquale Rotondi", RAI, 2005.

²⁸ In occasione del primo trasporto dalle Marche in tenente Scheibert dimostrò un certo nervosismo. Si confrontino le vicende narrate con il *Diario* di Emilio Lavagnino, recentemente riedito in *Fuori dalla guerra ... cit.*, a cura di R. MORSELLI, pp. 139-184.

²⁹ Sulla formazione di Hans Gerhard Evers si rinvia a *Fuori dalla guerra ... cit.*, a cura di R. MORSELLI, p. 10. n.7; *ivi*, p. 7, n. 5 circa Peter Scheibert.

³⁰ Cfr. M.A. DE ANGELIS, *Il ruolo del Vaticano per la salvaguardia delle opere d'arte italiane durante la seconda guerra mondiale e i dipinti di Brera sub tutela Sanctae Sedis*, in *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, a cura di C. GHIBAUDI, Milano, Electa, 2009, pp. 135-136.

³¹ Commissione alleata: Sottocommissione per i monumenti belle arti e archivi, *Rapporto finale sugli archivi*, Roma, 1946, pp. 12-13.

³² GIANNELLA-MANDELLI, *L'arca dell'arte ... cit.*, pp. 126-136.

³³ P. ROTONDI, *Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra e alla rapina tedesca. Relazione del prof. Pasquale Rotondi Soprintendente alle Gallerie delle Marche* in «Urbinum», luglio-agosto 1945, pp. 1-36, in particolare p. 29, riedito con il titolo *Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra e alla rapina tedesca* in «Studi Montelfetrani», n. 3(1975), pp. 7-34.

³⁴ *Gothic Line*, in raccolta Absalom, Public Record Office, War Office, Unità di conservazione 21, G' Branche HQ 46th British Division, p. 1. In merito ai criteri di ordinamento e digitalizzazione della raccolta si rimanda al contributo della presenza del Governo Militare Alleato nelle Marche in questo volume.

³⁵ Tale dato è tratto da HOLLAND, *Italy's Sorrow ... cit.*, p. 538. Probabilmente tale stima è eccessiva, ma nel complesso delle fonti consultate in questa sede è rilevante il fatto che le stime più piccole danno un tasso di distruzione mai inferiore all'80%.

³⁶ GIANNELLA-MANDELLI, *L'arca dell'arte ... cit.*, p. 138.

³⁷ Vedi: dispacci e informative presenti in raccolta Absalom, PRO, War Office. Tale fondo si dimostra essere particolarmente ricco di documenti elaborati dalle unità che parteciparono all'attacco alla Linea Gotica nel suo settore marchigiano e romagnolo.

³⁸ Vale a dire i due capitani britannici Frederick Maxse e Basil Marriott.

³⁹ Rapporto del 28 Agosto 1944 ad oggetto *Monuments, Archives, Libraries Province of Ancona*, pg. 3, in National Archives and Record Administration, da ora in poi NARA, Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historical Monuments in War Areas (The Roberts Commission), 1943-1946 Record Group: 239, Roll: 0064, Series: MFAA Field Reports, Category: Tenth Monthly Report, August 1944; vedi inoltre "Inspection of Monuments in The MARCHE", 29 agosto 1944, pg. 1, in raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 16.

⁴⁰ *Inspection of Monuments, Fano*, 4 settembre 1944, in NARA, Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historical Monuments in War Areas (The Roberts Commission), 1943-1946, Record Group: 239, Roll: 0064, Series: MFAA Field Reports, Category: Tenth Monthly Report, August 1944.

⁴¹ Nella prima metà dell'Ottocento Agostino Peruzzi ne annoverò oltre millecinquecento su una popolazione totale di circa ventitremilacinquecento abitanti; A. PERUZZI, *Storia di Ancona dalla sua fondazione all'anno MDXXXII*, Pesaro, 1835, I, p. 13.

⁴² Per un quadro generale si vedano: L. ANDREONI, "Detestare la sua perfidia". *La casa dei catecumeni di Ancona e la conversione degli ebrei nell'Ottocento*, in «Studia Picena», n. 72 (2007), pp. 155-210; L. ANDREONI, *Note sulla comunità ebraica di Ancona tra 18° e 19° secolo*, Macerata, 2008.

⁴³ Lettera di Maxse al Commissario provinciale di Ancona, 16 febbraio 1945, in raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 16.

⁴⁴ *Ivi*.

⁴⁵ *Signor MATTATIA*, 15 aprile 1945, in raccolta Absalom, *Ibidem*.

⁴⁶ *Report on M., EA. and A for May*, 31 maggio 1945, in raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 16, *Monthly Reports*.

⁴⁷ Si veda ad esempio M. SARFATTI, *Contro i libri e i documenti delle Comunità israelitiche italiane, 1938-1945*, in <http://www.michelesarfatti.it/testi-online/8-contro-i-libri-e-i-documenti-delle-comunit-israelitiche-italiane,-19381945/> (data ultima consultazione: 3 ottobre 2015).

⁴⁸ Per i rapporti degli ufficiali ai monumenti alleati assegnati alle Marche si vedano i carteggi presenti in raccolta Absalom, AMG, 10500, 145.

⁴⁹ *Verzeichnis und karte der durch den bevollmächtigten general der deutschen Wehrmacht in Italien geschützten baudenkmäler*, in NARA, Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historical Monuments in War Areas (The Roberts Commission), 1943-1946, Record Group: 239, Roll: 0073 Series: MFAA Field Reports, Category: MTO-Reports On Repositories Of S. Leonardo E Campo Tures-Interrogations Of Kunstschutz Personnel. Vi si può accedere anche tramite la pagina internet <http://www.fold3.com/image/270190882/> (data ultima consultazione: 3 ottobre 2015).

⁵⁰ Rapoorto *Verzeichnis und karte der durch den bevollmächtigten ... cit.*, p. 1.

⁵¹ *Ivi*, p. 2.

⁵² I simboli posti più a sud sembrano avere come estremo l'andamento della Linea Gustav, ove era bloccato il fronte quando il Kunstschutz iniziò ad operare in Italia.

⁵³ *Report on the German Kunstschutz (MFAA Branch) in Italy Between 1943 and 1945*, in NARA, Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historical Monuments in War Areas (The Roberts Commission), 1943-1946, Record Group: 239, Roll: 0073 Series: MFAA Field Reports, Category: MTO-Reports On Repositories Of S. Leonardo E Campo Tures-Interrogations Of Kunstschutz Personnel. Vi si può accedere anche tramite la pagina internet <http://www.fold3.com/image/270192848/> (data ultima consultazione: 3 ottobre 2015).

⁵⁴ *Ivi*, p. 2.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ *Ivi*, pp. 3-4. Nel citare la notizia, i redattori posero in evidenza che tale divisione godeva di larga indipendenza militare, dovuta alla sua protezione politica; pur essendo a tutti gli effetti una divisione corazzata, la Divisione Göring

era infatti delle SS e apparteneva alla Luftwaffe, dunque rispondeva a Himmler e a Göring ben più che al suo Comando d'Armata.

⁵⁷ Non che con ciò si cerchi di dire che le precauzioni e le misure messe in atto da Rotondi fossero fuori luogo o sproporzionate. Sono dati di fatto unanimemente riconosciuti quelli per i quali, in quei mesi, i tedeschi abbiano progressivamente – e talvolta violentemente – esautorato le autorità italiane dai compiti a loro assegnati e che abbiano iniziato a requisire qualsiasi mezzo di trasporto, financo le biciclette, impedendo di fatto l'attività di controllo sui rifugi disseminati sul territorio. L'indebita appropriazione delle opere di Montecassino, che non vennero restituite se non due mesi dopo l'irruzione delle SS a Carpegna e in altri rifugi italiani, aveva inoltre alzato enormemente il livello di guardia di non pochi "addetti ai lavori" italiani, che dunque non potevano sapere se o quando sarebbe arrivato un convoglio tedesco per trasportare in località ignota tutti i tesori che tali funzionari avevano il compito di proteggere ad ogni costo. Inoltre, e non è un fattore psicologico da trascurare, ascoltando Radio Londra e altre radio alleate, alcuni di essi erano discretamente informati (seppur con i vizi dovute alle esagerazioni e inesattezze della contropropaganda alleata) sui furti che erano avvenuti e stavano ancora avvenendo in tutta Europa per opera dei nazisti. A posteriori si può facilmente notare che al di là delle Alpi tali furti avvennero con una "magnitudo" che l'Italia non ebbe mai modo di conoscere, ma quelli erano territori che i tedeschi controllavano già da anni, e nelle settimane successive all'8 settembre non si poteva affatto essere sicuri se tale destino sarebbe stato condiviso anche dall'Italia.

⁵⁸ A tale proposito le relazioni siglate dagli ispettori del nucleo di salvataggio romano e custodite presso l'Archivio Centrale dello Stato sembrano concedere poco o nullo appello a visioni differenti. Vi si legge ad esempio che: «I trasporti da Carpegna e Sassocorvaro (opere delle Gallerie delle Marche, di Venezia e di Milano) continuarono fino alla metà di gennaio, non poterono continuare oltre né estendersi, come si sperava alla Toscana e all'Emilia perché, in data 8 gennaio, il nuovo Direttore Generale delle Arti dello pseudo-governo repubblicano Prof. Anti, aveva convocato i soprintendenti e dato loro ordine di non dare le opere in loro

consegna agli ex funzionari del Ministero che si fossero presentati a ritirarle. Forse anche per tale motivo il Soprintendente di Firenze non ottemperò all'ordine ricevuto precedentemente (lettera dell'8 novembre '43) di trasferire a Roma le opere della Toscana», e ancora «Non fu invece possibile agire in Umbria, perché quel Soprintendente alle Gallerie dichiarò di non poter consegnare le opere, dopo l'ordine ricevuto in contrario a Padova. Al loro ritorno a Roma dopo il viaggio di Carpegna, il Prof. Lavagnino e il dott. Nicoletti trovarono una lettera di deplorazione del Ministero per l'azione arbitraria compiuta e la diffida a continuare [...] in quel lavoro». Citazioni tratte da *PRO MEMORIA PER IL SIG. MAGGIORE DE WALD* e da *Relazione degli Ispettori centrali* del 10 luglio 1944 contenute in Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, IV versamento, 1929-1960, Divisione I, busta n. 125.

⁵⁹ A. CECCONI, *Resistere per l'arte. Guerra e patrimonio artistico in Toscana*, Firenze, 2015.

⁶⁰ Appare tutt'altro che irrilevante l'appunto presente a pagina 9 del Rapporto, ricordante il fatto che trasferimenti analoghi vennero in quel breve periodo ordinati ed eseguiti dalle SS anche in Belgio ed in Francia, con i tentativi di appropriazione dell'Arazzo di Bayeux e della Madonna di Bruges di Michelangelo. Preziosi a tale proposito risultano essere due constatazioni presenti a pagina 18, quando a proposito dei rifugi sudtirolesi viene notato che «the collections were placed in an area not directly controlled by either Gen. WOLFF or the Kunstschutz» poiché erano nel territorio del Voralpenland, sotto il controllo del gauleiter Hofer, e che «Both the deposits were in the immediate vicinity of the BRENNER PASS and, had HIMMLER provided the necessary MT, general WOLFF would have been powerless to prevent their transfer across the ALPS».

⁶¹ Compresi i due Cranach, che Langsdorff aveva rintracciato, riportato nelle sue stanze dell'Hotel Excelsior di Firenze, e che stava per riconsegnare a Poggi, salvo però ripensarci all'ultimo minuto e decidere di riportarle a nord

senza dire nulla al soprintendente fiorentino; v. *Report on the German Kunstschutz*, p. 7.

⁶² *Ivi*, p. 14.

⁶³ *Ivi*, pp. 11-12.

⁶⁴ KESSELRING, *Soldato fino all'ultimo giorno ... cit.*, p. 364.

⁶⁵ *Ivi*, p. 361.

⁶⁶ Volendo prendere in considerazione il caso dell'occupazione delle Marche, escludendo i casi nei quali l'origine del danno è pur latamente collegabile ai combattimenti ed estromettendo al contempo quelli causati da soggetti non meglio identificati, le carte prodotte dai due ufficiali ai monumenti assegnati alle Marche citano tre soli casi di danno prodotto in 11 mesi dalle truppe dell'Asse agli immobili di maggiore rilievo culturale della regione: l'occupazione e il disordinamento del museo civico di Ascoli Piceno, e danni da acquartieramento nelle ville Miralfiore e Imperiale di Pesaro. In un lasso di tempo del tutto comparabile, e con modalità di segnalazione monumentale anch'esse pressappoco analoghe, le unità alleate di stanza nella regione provocarono oltre il triplo degli incidenti. Vedi documenti vari contenuti in raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 1-22/24.

⁶⁷ KESSELRING, *Soldato fino all'ultimo giorno ... cit.*, pp. 363-365.

⁶⁸ *Ivi*, p. 365.

⁶⁹ Cfr. *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, a cura di A. CAPACCIONI-A. PAOLI-R. RANIERI, Bologna, Pendragon, 2007.

⁷⁰ Commissione alleata: Sottocommissione per i monumenti belle arti e archivi, *Rapporto finale sugli archivi*, pp. 43-44.

⁷¹ *Ivi*, p. 16.

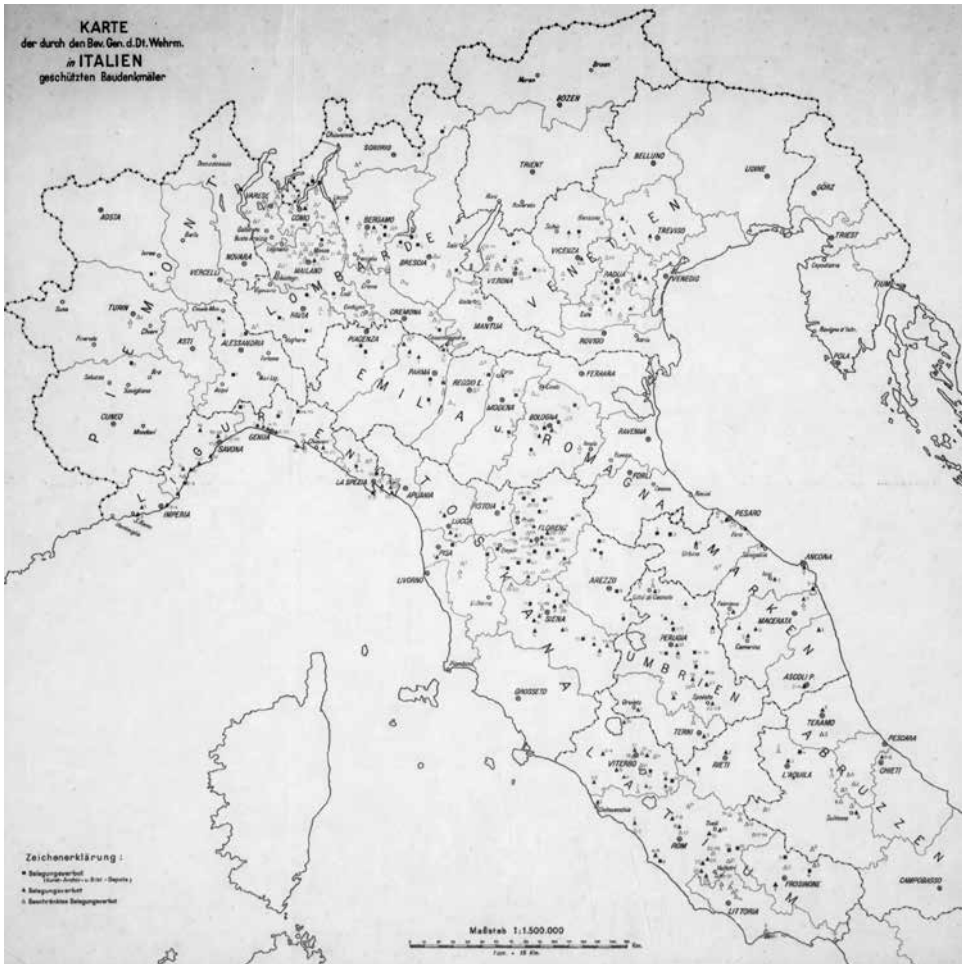
⁷² *Ivi*, p. 13. Cfr. G. BATTELLI, *Archivi biblioteche e opere d'arte. Ricordi del tempo di guerra (1943-1946)*, in *Miscellanea Biblioteche Apostolichae Vaticanae*, VII, 396, Città del Vaticano 2000, pp. 53-104.

⁷³ *Fuori dalla guerra... cit.*, a cura di R. MORSELLI, pp. 139 e ss.

⁷⁴ *Ivi*, p. 153.

⁷⁵ *Ivi*, pp. 143-144.

⁷⁶ *Report on the German Kunstschutz*, pp. 18-24.



1. Mappa del Centro-Nord dell'Italia con indicazione delle restrizioni di tutela tedesche



2. Mappa del Centro-Nord dell'Italia con indicazione delle restrizioni di tutela tedesche, particolare.

La Roberts Commission e la formazione dei Monuments Officers negli Stati Uniti

Ilaria Dagnini Brey

Il 20 agosto 1943 il Dipartimento di Stato americano annunciava con un comunicato stampa la formazione della «Commissione americana per la protezione e il salvataggio dei monumenti storico-artistici d'Europa»,¹ che sarebbe successivamente divenuta nota come “Commissione Roberts,” dal nome del suo presidente, il giudice della Corte Suprema statunitense Owen J. Roberts.

Istituita a un mese di distanza dall'inizio della campagna alleata d'Italia, la Commissione Roberts rappresentava il culmine di una serie di iniziative intraprese da esponenti delle massime istituzioni culturali americane allo scopo di convincere il governo degli Stati Uniti e il Dipartimento della guerra dell'enorme importanza del patrimonio culturale dell'Europa e della necessità di adottare misure per la sua tutela dalla minaccia della guerra. A questo scopo già nel 1940, a Cambridge nel Massachusetts, Paul Sachs, direttore associato del Fog Museum of Fine Arts di Boston, e un gruppo di docenti dell'università di Harvard avevano costituito l'American Defense Harvard Group con il fine di fornire informazioni in materia culturale al governo americano. Nel gennaio 1943 a New York, l'associazione culturale American Council of Learned Societies creò un comitato per la “protezione delle istituzioni culturali europee” sotto la guida dell'archeologo William Bell Dinsmoor, presidente dell'Archeological Institute of America, e di David Finley, direttore della National Gallery di Washington². Quando, sul finire dell'estate 1942, l'intervento armato americano in Europa apparve inevitabile, Finley, Dinsmoor e Francis Henry Taylor, direttore del Metropolitan Museum of Art di New York, riconobbero la necessità di coordinare l'azione delle diverse istituzioni da loro guidate e fecero pressione su membri del governo statunitense perché il rispetto del patrimonio culturale europeo venisse riconosciuto tra i doveri degli eserciti alleati che si preparavano a sbarcare sul vecchio continente.

La Commissione Roberts avrebbe collaborato con il Dipartimento di Stato, con diversi rami dell'esercito e con la Scuola di Governo Militare di Charlottesville in Virginia. Il suo compito sarebbe stato di servire da canale di comunicazione tra la sfera militare e le diverse università e istituzioni culturali americane. In questo senso l'operato della Commissione Roberts fu simile a quello di molte altre commissioni e istituzioni civili americane che durante il tempo di guerra offrirono i propri servizi al governo e all'esercito americani a sostegno dello sforzo bellico. La commissione Roberts si adoperò per fornire e diffondere informazione al mondo militare, e lo fece ricorrendo a misure che potessero concretamente aiutare l'esercito. “Armò” le forze armate alleate di materiali informativi preparando una serie di mappe dei principali centri italiani ed europei in cui furono evidenziati monumenti e altri luoghi di interesse artistico e

culturale. Le mappe, date in dotazione all'aviazione e ai comandanti alleati, divennero note come "Frick Maps" perché preparate negli ambienti della Frick Library di New York dal luglio 1943 al gennaio 1944³ da schiere di volontari, tra cui gli esuli italiani Lionello Venturi e l'orientalista Giorgio Levi Della Vida. L'Harvard Defense Group si incaricò invece della stesura di liste dei principali monumenti e opere d'arte delle città italiane ed europee: soprannominate "Harvard Lists," le liste segnalavano con un sistema di asterischi l'importanza dei monumenti elencati⁴. Come terza misura di tutela, la Commissione Roberts suggerì poi i nomi di un manipolo di uomini adatti al compito di tutela dei monumenti esposti ai danni causati dal conflitto.

Vorrei soffermarmi su questo punto, cioè sul lavoro insieme di informazione e formazione svolto dalla Commissione Roberts. Per Dinsmoor, Taylor e Finley, convincere il segretario di Stato, o il segretario del Tesoro americani, che sedevano entrambi nel consiglio di amministrazione della National Gallery di Washington, della necessità di difendere il patrimonio culturale europeo dalle offese della guerra era stato relativamente facile. Così come non fu difficile convincere il presidente degli Stati Uniti, Franklin Delano Roosevelt, ad approvare la creazione della Commissione Roberts⁵. Ma i membri della Commissione sapevano anche che rendere edotti i diversi ranghi dell'esercito, dai comandanti ai soldati semplici, del significato della civiltà dei paesi in cui si sarebbero trovati a combattere avrebbe richiesto un'operazione paziente e capillare di informazione ed educazione.

Sulla necessità di informare e di formare, il Dipartimento della guerra e la Commissione Roberts trovarono un terreno comune. Alla vigilia dell'intervento in Europa, gli alti comandi alleati stavano allestendo un governo militare alleato che avrebbe assunto responsabilità temporanea dei paesi via via liberati dagli eserciti alleati. Allo scopo di riempire i ranghi di questo governo militare, noto come AMG, Allied Military Government, il Dipartimento della guerra aveva bisogno di reclutare civili, molti civili, le cui competenze andavano dalla politica, alla finanza e all'economia e dalla salute pubblica fino –ultimo in fondo alla lista ma comunque presente – ai beni culturali. Il Dipartimento della guerra avrebbe addestrato questi civili alla pratica militare in modo da farne dei "governatori in uniforme"⁶.

A questo scopo fu creata la Scuola di Governo Militare a Charlettosville, in Virginia, nel maggio 1942⁷. Come sede fu scelto il campus dell'Università della Virginia, così da favorire l'integrazione fra mondo accademico e mondo militare, con enfasi particolare però, evidentemente, su quest'ultimo. Il direttore della scuola, il generale Cornelius Wickersham, un avvocato nella vita civile, si affiancò Arnold Wolfers, germanista di Yale, Hugh Borton, insegnante di giapponese ad Harvard, e Henry Roswell, italianista all'università Johns Hopkins. Dai corsi della scuola di Charlottesville sarebbero usciti i Civil Affairs Officers, ovvero gli ufficiali che si sarebbero occupati dell'amministrazione delle sfere civili all'interno del Governo militare. Il curriculum prevedeva due aree d'insegnamento: un corso di studi che esaminava le convenzioni internazionali e i regolamenti americani riguardanti l'amministrazione di un governo militare; e un secondo corso dedicato invece alla pratica del governo militare e allo

studio delle specifiche condizioni politiche, sociali ed economiche dei paesi occupati. Nel 1943, a un anno dalla creazione della scuola, alle materie di insegnamento venne aggiunto, su richiesta della Commissione Roberts, un corso di storia dell'arte dei paesi occupati. L'insegnamento fu affidato a Theodore Sizer, direttore della Pinacoteca e museo dell'Università di Yale, che nel giugno del '43, scrisse all'amico e collega Charles Sawyer: «il livello di istruzione qui è eccellente, da ogni punto di vista, sia universitario che militare. Gli insegnanti vengono un po' dappertutto – dall'esercito, dal Dipartimento di Stato, dell'Interno, da Yale (finora, i migliori, senza ombra di dubbio), l'OSS e una dozzina di università. Io la trovo interessantissima, e questa è la mia terza scuola militare»⁸.

Nella stessa lettera Sizer faceva un'osservazione molto 'da civile,' dichiarando cioè che «più impari a capire il funzionamento dei vari reparti dell'esercito e meglio è». Poco più avanti, Sizer, che era un veterano della prima guerra mondiale, aggiungeva che «nell'esercito ti accorgi che, per la maggior parte del tempo, o insegni o impari». Alla Scuola di Charlottesville, Sizer, insegnante del corso di storia dell'arte, era a sua volta allievo di pratica di governo militare. Nella lettera all'amico Sawyer, Sizer evidenziava una caratteristica importante della formazione dei Monuments Officers alleati. Gli ufficiali addetti ai monumenti, così come tutti i Civil Affairs Officers, arricchirono il bagaglio culturale dei colleghi allievi ufficiali con le loro competenze, ma a loro volta impararono le regole di funzionamento dell'esercito, in primo luogo, e dell'amministrazione militare in modo che il loro contributo specifico fosse il più efficace possibile - o perlomeno non di intralcio all'azione militare, che era poi quello che i militari, a ragione o per pregiudizio, temevano.

Questa fusione delle due sfere militare e civile fu facilitata dalla sede della scuola all'interno di un'università dotata di biblioteche che permettevano agli allievi ufficiali lo studio di tutte le materie insegnate, dal diritto alle scienze politiche alla storia dell'arte e architettura. In aggiunta alla scuola militare di Charlottesville altre università offrirono i loro campus per la formazione di ufficiali destinati al governo militare alleato⁹. Incidentalmente va detto che questo "scambio di servizi" tra esercito e università fu di mutuo beneficio. Nel 1942 e 1943 i campus delle università americane erano quasi deserti. All'università di Princeton, per esempio, nell'autunno del 1941, cioè prima dell'attacco di Pearl Harbor, il numero di iscritti era intorno ai 2500 studenti; nel novembre del 1943 invece, solo 655 dei 3700 studenti presenti sul campus erano civili¹⁰.

Nel luglio 1943 dieci università americane divennero sede di altrettante scuole di addestramento per ufficiali addetti agli affari civili, "Civil Affairs Training Schools," note anche con la sigla CATS. Le università - Harvard, Yale, Pittsburgh e Boston University sulla costa dell'est, Michigan, Chicago, Northwestern e Western Reserve nel Mid-West degli Stati Uniti, e Stanford e Wisconsin all'ovest - accolsero ufficiali che erano stati selezionati per le loro competenze amministrative o tecniche e che avevano già ricevuto un mese di addestramento militare. Dalla primavera del '44, sei di queste dieci università prepararono i loro allievi ufficiali per il servizio in estremo

Oriente. Alla scuola CATS dell'università del Michigan, per esempio, il primo gruppo fu addestrato per prestare servizio in Europa, mentre il secondo, nel luglio del '44, e il terzo furono preparati per il Giappone. La durata dei corsi fu inizialmente di tre mesi, successivamente ridotti a due, per l'Europa, e di sei mesi per l'estremo Oriente. Uno dei principali obiettivi delle scuole di addestramento in Affari Civili era dare agli allievi ufficiali una discreta padronanza delle lingue, italiano, tedesco e giapponese. Ma le ore non erano moltissime, da 120 a 130, e il tempo stringeva. Gli allievi dei corsi iniziati a Harvard e a Yale nel luglio 1943 furono ritirati per essere assegnati al servizio oltreoceano dopo solo quattro o cinque settimane di addestramento. Tra questi uomini fu Deane Keller, Monuments Officer in Italia dal 1944 al 1945, la cui vicenda esemplifica questo iter di formazione.

Deane Keller, a quell'epoca professore associato di pittura e disegno alla Scuola d'arte dell'università di Yale, era stato in un primo tempo scartato dall'ufficio reclutamento dei Marines perché portava gli occhiali (e ciò era stato motivo di notevole delusione, come aveva scritto a un'amica, dichiarando "sono un vecchio!" a quarantadue anni...) ¹¹; successivamente però Keller era stato ripreso in considerazione, come scrisse lui, «credo per via di alcune delle cose che ho imparato in Italia grazie all'American Academy in Rome».

«Ma la cosa più interessante», continuava con palpabile entusiasmo nella stessa lettera, «è il corso di studi italiani che inizia a Yale in luglio (del '43)». «Questo corso è per ufficiali che faranno parte, al momento opportuno, del programma di riabilitazione; la maggior parte hanno la mia età o sono anche più vecchi. Sono previste sessanta lezioni circa su tutti gli aspetti dell'Italia, dalla storia alla lingua e dalla politica alla sanità pubblica e poi l'argomento di cui mi occuperò io, e cioè gli italiani, i loro usi e costumi, la famiglia, la vita di tutti i giorni, le cose da fare e da non fare, come comportarsi con gli italiani, come prenderli e come rivolgersi a loro senza irritarli e insomma quello che ci si può aspettare in tutta una gamma di situazioni». Keller, che nella lettera diceva di essere già al lavoro, tra letture, conversazioni con amici italiani e appunti, era entusiasta dell'incarico.

Come Sizer nella scuola di Charlottesville, così anche Keller assunse a Yale il duplice ruolo di allievo e docente. (Però nonostante le lezioni di governo militare seguite a Yale, Keller avrebbe confessato, durante il suo servizio in Italia, che regole e regolamenti dell'esercito erano una fonte costante di terrore per lui.) ¹².

A partire dall'1 maggio 1943, centinaia di ufficiali americani e inglesi furono trasferiti in Nord Africa e insediati, per usare le parole di un giornalista americano, "in cima a una montagna" ¹³. Per la maggior parte degli ufficiali imbarcati sulle navi dirette in Nord Africa, dove si trovasse, o cosa fosse Tizi Ouzu, rimase un mistero fino al momento del loro arrivo. A poco più di cento chilometri da Algeri, Tizi Ouzu fu sede di una Scuola di Governo Militare Alleato e luogo di raccolta per gli ufficiali destinati al servizio in Italia. Il quaranta per cento circa dei quattrocento ufficiali che vi confluirono tra maggio e luglio '43 erano già stati addestrati nelle scuole di Governo Militare americane e, per quello che riguardava la componente inglese, la scuola militare di

Wimbledon. Questi erano i quattrocento uomini che avrebbero costituito il primo contingente di ufficiali del governo militare alleato che sbarcò al seguito delle armate alleate in Sicilia a partire dall'11 luglio 1943.

Ulteriore scopo della scuola di Tizi Ouzu fu favorire l'integrazione fra la componente inglese e quella americana del futuro governo militare alleato, che per la prima volta nella storia sarebbe stato composto di nazionalità diverse. Forse inconsciamente influenzati dal detto popolare che «America e Inghilterra sono due nazioni divise da una lingua comune», i comandi alleati temevano che il mancato affiatamento tra inglesi e americani avrebbe potuto nuocere all'efficacia dell'azione di AMG. Va detto per inciso che il problema tra i Monuments Officers non si pose mai e le tensioni, nei rari casi in cui si crearono, non furono causate da motivi di nazionalità diversa. A Tizi Ouzu, per esempio, i diversi edifici della scuola erano stati chiamati coi nomi di città inglesi e americane, come se, osservava ironicamente l'ufficiale inglese Lionel Fielden, dire «Vieni a cena a Washington», oppure «Corro a prendere i miei appunti a Manchester» potesse automaticamente generare familiarità tra inglesi e americani ¹⁴.

Dei molti Monuments Officers che approdarono a Tizi Ouzu - Edward Croft-Murray, Albert Pennoyer, Ernest De Wald e Deane Keller fra gli altri - Mason Hammond fu tra i primi. Anche per Hammond la prima reazione a Tizi Ouzu fu di sorpresa: non tanto per il luogo o i nomi dei suoi edifici, quanto riguardo all'oggetto e al luogo specifico del lavoro che Hammond si preparava a svolgere. Mason Hammond era arrivato a Tizi Ouzu, nel maggio 1943, dal Quartier generale dell'Aeronautica di Washington, DC. In una lunga lettera datata 2 luglio 1943 a Samuel Reber, del Dipartimento degli Affari Civili, e inviata in copia anche a William Dinsmoor, Hammond diceva di sapere che, al momento della sua partenza, una proposta per la creazione di una commissione per la protezione dei monumenti era sulla scrivania del presidente degli Stati Uniti in attesa della sua approvazione; immaginava che forse nel frattempo la Commissione fosse stata istituita, anche se non ne era certo; e infine scriveva di avere lasciato Washington per Tizi Ouzu nella convinzione che sarebbero stati i monumenti del Nord Africa di cui avrebbe dovuto occuparsi, e non quelli della Sicilia, come avrebbe invece scoperto una volta arrivato a Tizi Ouzu, e come poi avrebbe fatto, in veste di primo Advisor per i Monumenti, a partire dalla metà di agosto 1943 ¹⁵.

Tutto questo dimostra, e ci ricorda, come in circostanze eccezionali, come quelle di un conflitto mondiale, i tempi reali raramente rispettano quelli della programmazione. Nel caso specifico dei Monuments Officers, una buona parte, se non addirittura la maggior parte, della loro "formazione" avvenne sul campo, cioè, letteralmente, sul campo di battaglia o nelle sue immediate vicinanze. La campagna alleata d'Italia iniziò, con gli sbarchi di Sicilia dell'11 luglio 1943, un mese prima della costituzione ufficiale della Commissione Roberts. Nei fatti però, i piani di AMGOT prevedevano la presenza di un Advisor - il titolo di consulente fu il primo dato ai Monuments Officers - per i monumenti, e questo fu appunto Mason Hammond.

A Tizi Ouzu, senza una biblioteca e senza libri, Mason Hammond, che nella vita civile era docente di Latino a Harvard, "improvvisò." Il direttore della scuola di Tizi Ouzu,

il maggiore Henry Roswell, professore all'università Johns Hopkins, nonché direttore, per diversi anni, dei corsi estivi dell'American Academy in Rome, lo incaricò di tenere una serie di lezioni agli allievi ufficiali della scuola. Ricorrendo alla sua esperienza e attingendo a quello che sapeva, Hammond scrisse a uso dei colleghi ufficiali una breve storia dell'arte della Sicilia. Fu questo il primo esempio della volontà dei Monuments Officers di educare i commilitoni all'apprezzamento dell'identità culturale del paese occupato che avrebbe trovato la sua espressione più interessante nelle *Soldier's Guides*. Scritte per le maggiori città italiane dai Monuments Officers stessi, le guide contenevano informazioni utili – dall'ubicazione delle mense e dei club militari agli orari dei servizi religiosi – ma rappresentavano anche un invito a scoprire le bellezze artistiche e architettoniche dell'Italia. Ernest De Wald, lo storico dell'arte americano che fu direttore dei Monuments Officers in Italia, proponeva nella *Soldier's Guide to Rome* una serie di passeggiate per la capitale in cui alla descrizione di antichi monumenti alternava brevi cenni storici, aneddoti e antiche leggende, alla maniera di un vecchio cicerone.

A Tizi Ouzu, in aggiunta alla storia dell'arte dell'isola, Mason Hammond stese anche un elenco delle più importanti misure da seguire nella tutela del patrimonio artistico. Diede consigli pratici, raccomandando ai colleghi/allievi di procurarsi, una volta arrivati in Sicilia, una guida turistica o, in assenza di questa, di rivolgersi a persone del luogo per farsi indicare l'ubicazione di musei, chiese e altri monumenti ¹⁶. Il generale inglese Lord Rennell of Rodd, primo direttore del Governo Militare Alleato (il cui padre era stato ambasciatore inglese a Roma), mostrò un incoraggiante interesse per questo programma di tutela ¹⁷. Quanto all'accoglienza che il resto dell'esercito avrebbe riservato ai Monuments Officers, Hammond espresse allora un cauto, «è quello che vedremo».

Approdato verso la fine di agosto del '43 in Sicilia e in una Palermo squarciata dalle bombe, Mason Hammond si mise al lavoro, prima solo e poi affiancato dall'inglese F.H.J.Maxse. Le sue iniziali difficoltà, la ricerca di un veicolo che non fosse un'anticaglia o una trappola mortale, sono note ¹⁸. Però anche dinanzi alla situazione drammatica che lo accolse in Sicilia, Hammond non accantonò il compito di informazione che si era assunto alla scuola di governo militare a Tizi Ouzu. Come Monuments Officer per la Sicilia avviò un rapporto di collaborazione con le soprintendenze locali e coi responsabili delle diverse istituzioni culturali che gli promise di acquistare una conoscenza diretta e capillare del sistema italiano di amministrazione e gestione dei beni culturali. Queste informazioni preziose, corredate da tutta una serie di consigli pratici, Hammond non soltanto comunicò attraverso i suoi regolari rapporti dalla Sicilia, ma chiese, a William Dinsmoor, che venissero anche trasmesse alla scuola di governo militare di Charlottesville perché fossero inserite nel curriculum d'insegnamento degli allievi ufficiali.

Gli *Appunti per la scuola di governo militare sulle funzioni del Consulente per le Belle Arti e i Monumenti presso il Quartier Generale del Governo Militare* che Mason Hammond scrisse nell'ottobre del '43 svolsero quindi una duplice funzione. Come registrazio-

ne scritta delle esperienze maturate dall' 'apripista' Hammond rappresentarono uno strumento fondamentale per il lavoro dei Monuments Officers che gli si sarebbero affiancati a Napoli tra l'autunno del '43 e i primi mesi del '44: Ernest De Wald, Frederick Hartt, Albert Pennoyer e lo stesso Deane Keller. Ma andarono anche ad arricchire, come vedremo, il bagaglio di informazioni di tutti gli allievi ufficiali delle scuole di governo militare negli Stati Uniti ¹⁹.

La preparazione di una «Lezione sui monumenti di importanza culturale» da tenersi nelle scuole di governo militare americane era stata fin dalla sua creazione uno degli obiettivi della Commissione Roberts ²⁰. La stesura di questa lezione fu affidata a una figura di spicco nel mondo dell'arte e dell'archeologia americana, e non solo: Charles Rufus Morey, studioso di arte tardo-antica e paleocristiana oltreché uomo di notevole impegno civico e grandi capacità organizzative. Direttore del dipartimento di Storia dell'arte e archeologia dell'università di Princeton - la prima università in America a offrire l'insegnamento dell'archeologia - Morey avrebbe assunto nel dopoguerra l'incarico di addetto culturale dell'Ambasciata americana a Roma ²¹.

Charles Morey lavorò alla preparazione di questa "Lezione sui monumenti" per le scuole CATS nell'autunno del 1943 ed è evidente che nella stesura del testo si avvalse, oltre che della sua competenza, anche dei resoconti che andava ricevendo dall'Italia appunto da Mason Hammond e da Ernest De Wald, che era stato suo allievo e che lui stesso aveva chiamato a Princeton come docente negli anni Venti. Nel dicembre del '43 Morey si ammalò di influenza e quindi gli ultimi tocchi alla versione finale della lezione furono opera di William Dinsmoor, che oltre che membro della Commissione Roberts era docente di archeologia alla Columbia University.

La lezione, della durata di circa cinquanta minuti e accompagnata da diapositive, venne tenuta nelle dieci università sede di CATS da professori o da 'cultori della materia' di quelle università, tra gennaio e marzo del 1944, cioè immediatamente prima che in quelle scuole si concludesse la preparazione degli ufficiali destinati al servizio in Europa nell'aprile '44. La lezione inaugurale fu tenuta a Yale, il 3 gennaio 1944, da Sumner Crosby, storico dell'architettura medievale nonché consulente della Commissione Roberts ²². A Stanford fu il capitano Walter Huchthausen, che era allievo della scuola e direttore, nella vita civile, del dipartimento di Design della Scuola di belle arti del museo di Boston. Huchthausen fu ucciso ad Acquisgrana, nell'adempimento dei suoi compiti di Monuments Officer, il 2 aprile 1945 ²³.

Lo scopo dichiarato dell'inserimento della lezione nel curriculum delle scuole CATS era permettere agli allievi ufficiali del Governo militare alleato «di riconoscere i diversi tipi di monumenti da tutelare e apprendere i metodi di primo intervento più semplici ed efficaci per il loro salvataggio». Nella sezione introduttiva, la lezione affrontava il tema del perché fosse necessario difendere questo patrimonio artistico. Alla domanda *why bother?* che, tradotto un po' liberamente significa «ma perché preoccuparsi di questa roba?», il testo di Morey proponeva una serie di risposte che dimostravano come la Commissione Roberts non desse affatto per scontata la consapevolezza, da

parte degli allievi ufficiali, del significato della civiltà europea. La prima risposta offerta era, di conseguenza, pragmatica, «perché questi monumenti sono unici e una volta distrutti non si potranno mai più ricreare». Il primo esempio proposto era, quasi d'obbligo, il Partenone, sopravvissuto al passaggio dei secoli e ai danni causati dalle guerre perché amato e quindi conservato da generazioni successive di uomini.

Pragmatica poi era anche la considerazione che in un paese come l'Italia, per esempio, così ricco di arte, il turismo era una fonte di reddito fondamentale per la riabilitazione del dopoguerra. Seguiva poi un invito a una riflessione di carattere più storico e che si appellava al senso dell'onore di questi ufficiali: volevano forse, i soldati alleati, essere accomunati nel ricordo alle devastazioni causate dai barbari dell'antichità, soprattutto se si considerava che la maggior parte dei danni inflitti ai monumenti erano causati dai bombardamenti del loro stesso esercito?

La lezione sottolineava come soccorrere monumenti e opere d'arte danneggiati dalle bombe o dal fuoco delle artiglierie avrebbe suscitato la gratitudine della popolazione locale nei confronti degli Alleati. E si appellava al patriottismo degli allievi, riportando un episodio recente di distruzione deliberata: nel 1939, soldati nazisti avevano distrutto il monumento a Kosciuszko sulla piazza della Libertà della città polacca di Lodz, e lo avevano fatto non in un giorno qualsiasi ma l'11 novembre, data dell'indipendenza dalla Polonia. La lezione chiedeva che cosa avrebbero provato loro, soldati americani, se il 4 luglio, giornata dell'Indipendenza americana, il nemico avesse raso al suolo il monumento a George Washington.

La lezione poi entrava nel concreto, con la definizione di 'tesori culturali': li suddivideva in cinque categorie, chiese, palazzi, castelli, monumenti (parola passpartout che riuniva tutto quello che non rientrava nelle precedenti categorie e a cui appartenevano i siti archeologici) e infine istituzioni culturali, vale a dire musei, gallerie, biblioteche, archivi, collezioni scientifiche e intere città universitarie. La scelta delle diapositive che accompagnavano la lezione era pertinente e non ovvia. Contrapporre, per esempio, alla notissima Notre Dame di Parigi l'omonima chiesa di Digione suggeriva l'idea che esistevano monumenti di grande valore artistico, anche se meno celebri della cattedrale di Parigi, che comunque meritavano attenzione e tutela da parte alleata. Per la stessa ragione i musei non dovevano necessariamente essere antichi, come il Louvre, per essere importanti, ma potevano essere moderni e comunque ricchissimi di opere di grande valore, come il Bojmans van Beuningen di Rotterdam.

Nella lezione si avverte costantemente la consapevolezza, da parte di Morey che la scrisse, del pubblico a cui si rivolgeva: un pubblico cioè di professionisti, in possesso di educazione universitaria, ma americani e non storici dell'arte o architetti. All'interno della categoria "castelli," per esempio, colpisce la frase «a volte un edificio, una casa, è sfuggito alle continue ricostruzioni che fanno parte del processo di ammodernamento di una città e per questa ragione conserva l'aspetto antico e l'atmosfera del passato di quella città». Sono parole che non possono non far pensare a quello che avvenne, per esempio, solo pochi mesi più tardi a Firenze, alla distruzione dei ponti e di parte di Oltrarno; e alle battaglie furibonde ingaggiate dai Monuments Officers coi loro stessi

colleghi del genio militare per preservare il poco che si era salvato; ma anche agli inaspettati aiuti venuti ad alcuni di loro da altri reparti dell'esercito, come per esempio le travi di legno abbandonate a Piazzale Michelangelo e 'segnalate' da un ufficiale a Frederick Hartt che le usò per puntellare la Torre degli Amidei a Por Santa Maria ²⁴.

I Monuments Officers sono appunto il soggetto della sezione successiva della lezione. A introdurli sono il tema, e il problema, dei "cercatori di souvenir," da cui la lezione mette in guardia gli allievi ufficiali, e di quello dell'uso 'disinvolto', da parte di altri rami dell'esercito alleato, di materiali di scavo per ricostruire strade e ponti. Anche qui è evidente come Morey abbia fatto uso dei molti esempi che arrivavano in quei mesi dall'Italia.

Nel testo della lezione, così come nella realtà della guerra, i Monuments Officers sono il legame tra la teoria e la prassi sul campo. E tra le righe della successiva sezione tecnica si intravede la loro esperienza nel teatro di guerra italiano. Qui troviamo appunto la descrizione dettagliata dell'organizzazione delle soprintendenze italiane, che Mason Hammond aveva preparato dalla Sicilia; e da Hammond probabilmente viene anche la raccomandazione di avvalersi della competenza dei soprintendenti italiani, anche di quelli dai trascorsi fascisti, in nome del comune interesse e cioè la tutela dei monumenti. «Non svegliare il cane che dorme», aveva scritto Hammond dalla Sicilia per suggerire di lasciare al futuro governo italiano il problema della defascistizzazione e tenere invece in servizio, per il momento, i funzionari capaci ²⁵.

Anche le raccomandazioni che seguono sono il frutto delle iniziali esperienze dei Monuments Officers: istituire un sistema di guardie a protezione dei monumenti danneggiati, per esempio, e tenere d'occhio i mercanti d'arte locali. E così anche l'invito a non scoraggiarsi davanti alle condizioni disastrose di un dipinto, di una scultura o di un edificio colpiti dalla bombe o dalle cannonate. Come modello di 'fiducia' nelle possibilità di ricostruzione, la lezione proponeva invece l'esempio della Nike di Samotracia, trovata in pezzi dall'archeologo dilettante Charles Champoiseau nel 1863 e poi ricostituita pazientemente al Louvre.

La sezione tecnica della lezione era accompagnata da un conciso manuale distribuito agli ufficiali e forniva tutta una serie di consigli e regole pratiche di primo intervento: da come trasportare un dipinto alla raccomandazione, quasi un'ingiunzione, a non rimuovere le rovine di un edificio, anche quando queste potevano sembrare solo un cumulo di macerie, prima di averle sottoposte all'esame degli esperti. Ed era a questi esperti, cioè ai Monuments Officers, che la lezione invitava sempre a rivolgersi, augurandosi al contempo di vederli presenti in tutti i futuri teatri di guerra.

La lezione si concludeva con un'immagine simbolica: il tempio di Atena Nike sull'Acropoli di Atene veniva presentato non solo come esempio di ricostruzione, tra il 1935 e il 1940, dopo la distruzione operata dai Turchi nel 1687, ma come simbolo di vittoria finale sulla barbarie che era lo scopo ultimo del conflitto in corso.

A conclusione di queste riflessioni, vorrei citare un brano di una lettera che Henry Newton, che fu il trait d'union tra la Commissione Roberts e i Monuments Officers dal '44 in poi, scrisse a Ernest De Wald il 7 settembre 1945: «mi sembra che la più grande

soddisfazione che avranno i nostri ufficiali (cioè i Monuments Officers) sarà di avere compiuto bene il loro dovere davanti a ostacoli enormi e a una mancanza di considerazione, da parte del personale dell'esercito americano, nei confronti dell'eredità culturale di civiltà antiche. Qualche volta penso che se avessi avuto un'immagine reale della situazione non avrei mai accettato questo incarico...» «Credo», continuava più avanti, «che la Commissione abbia fatto tutto quanto in suo potere per assisterci, anche se c'è stato un momento in cui non la pensavo così. Ma ho avuto modo di scoprire nel frattempo il tipo di opposizione contro cui si sono scontrati e le promesse fatte e mai mantenute»²⁶. È il giudizio di un uomo stanco, provato, a guerra finita in Europa. Ma è anche il giudizio misurato e attendibile, secondo me, di un uomo che forse meglio di chiunque altro si trovò in una posizione di equidistanza tra Commissione Roberts, Monuments Officers ed esercito alleato. Tutti prima o poi si lamentarono della Commissione Roberts, dai Monuments Officers che la rimproverarono di comunicazione inadeguata e di scarsa comprensione dei problemi sul campo; ai generali degli Affari Civili che in un paio di situazioni chiamarono alcuni dei suoi membri impiccioni e ficcanaso.²⁷ A cose fatte, o quasi, Henry Newton riconobbe lo sforzo della Commissione di avere creato *non solo* gli ufficiali addetti ai monumenti ma anche di avere quantomeno tentato di diffondere, all'interno degli eserciti alleati, le premesse culturali che rendessero possibile il lavoro dei Monuments Officers. E questo probabilmente è alla radice dei molti risultati positivi dell'operato dei Monuments Officers durante la Seconda guerra mondiale.

Appendice tosco-marchigiana

Al di là della preparazione che alcuni dei Monuments Officers ricevettero negli Stati Uniti o in Inghilterra, molto del loro operato in Italia dipese dall'iniziativa individuale. Il loro numero, che dai due 'consulenti per i monumenti' in Sicilia salì a ventisette a pieni ranghi, fu esiguo rispetto alle dimensioni del patrimonio artistico italiano e alle proporzioni delle devastazioni causate da bombe, mine e cannonate. E il loro mandato – difendere l'arte italiana dalle offese della guerra – fu tanto imponente quanto, almeno inizialmente, vago. Alle 'armi' di cui li dotò la Commissione Roberts, Frick Maps e Harvard Lists, questo manipolo di storici dell'arte, architetti, archivisti, archeologi e artisti aggiunse passione, curiosità, e un'incrollabile fiducia nelle guide Baedeker. L'inglese Roger Ellis, per esempio, che era archivist ma si trovò, come scrisse lui stesso, a 'fare il jolly' e a occuparsi di monumenti e dipinti oltreché di archivi, una volta arrivato in Toscana si comperò libri di storia dell'arte e una grammatica italiana²⁸. Per far fronte alle innumerevoli difficoltà incontrate al loro approdo in Italia, non ultima tra queste la scarsità di mezzi di trasporto e di alloggi, i Monuments Officers fecero, dove possibile, riferimento alla rete di conoscenze, amicizie e rapporti professionali annodati durante soggiorni italiani precedenti allo scoppio della guerra. Uno di loro aveva addirittura cugini italiani e da questa parentela, nelle Marche, scaturì un episodio minore ma non privo di interesse della vicenda dei Monuments Officers in Italia.

«Ellis ha trovato alloggio presso dei miei cugini», scriveva Roddy Enthoven, Monuments Officer e architetto inglese, a John Ward-Perkins nel novembre del '44²⁹. I cugini erano la famiglia dei Gigliucci, originari di Fermo. Il conte Giovanni Battista Gigliucci, patriotta risorgimentale e successivamente senatore del parlamento italiano, aveva sposato in Inghilterra, nel 1843, Clara Novello, giovane e celebre soprano figlia del musicista ed editore musicale italo-inglese Vincent Novello. Alla fine dell'Ottocento, Mario Gigliucci, uno dei figli di Clara e Giovanni, aveva costruito per sé e la sua famiglia Villa Rossa, in piazza Savonarola a Firenze³⁰.

Secondo la testimonianza della figlia di Roger Ellis, Charlotte, nell'autunno del '44 il padre, su segnalazione di Enthoven, andò a cercare i Gigliucci, che trovò, 'affamati' nella casa di Fermo³¹. Ellis fece allora acquartere presso di loro un piccolo gruppo di ufficiali inglesi così da garantire non soltanto alimentazione sufficiente per la famiglia ma anche la tutela della villa.

Che la presenza di un Monuments Officer in una villa o castello fosse il modo migliore per proteggere queste dimore antiche da incursioni o vandalismi era stata anche la ferma convinzione di Edward "Teddy" Croft-Murray fin dagli esordi del suo servizio di Monuments Officer in Sicilia. Con Lionel Fielden, suo compagno di viaggio sulla nave 'Aorangi' che li trasportava dall'Inghilterra alla Sicilia, Croft-Murray aveva vagheggiato di condividere la residenza del barone Bordonaro a Palermo. A Napoli invece aveva coabitato con Fielden e altri due ufficiali in uno squallido appartamento sul porto³². A Firenze, finalmente, Roddy Enthoven lo aveva presentato a sua cugina Nerina Medici di Marignano, figlia di Mario Gigliucci, nella cui Villa Rossa Croft-Murray dimorò nei mesi dell'autunno e inverno 1944.

Il soggiorno a Villa Rossa rappresentò un'oasi di quiete e di piacevolezza per l'ufficiale inglese al termine di lunghe giornate di lavoro tra le macerie di Oltrarno. Croft-Murray, che nella vita civile dirigeva il Gabinetto delle stampe e disegni del British Museum di Londra, era inoltre violinista e mozartiano appassionato. La sera, a Villa Rossa, trascorrevano lunghe ore nella grande biblioteca dei Gigliucci dove la sua insaziabile curiosità di lettore lo portò a imbattersi in un volumetto dal titolo *The Life and Labours of Vincent Novello*. Incuriosito dal ricorrere frequente nella pagine del libro del nome di Mozart, Croft-Murray apprese da Nerina Medici che il volume era una compilazione, a opera di Mary Cowden Clarke, delle pagine dei diari che suo padre, Vincent Novello, e sua moglie avevano tenuto nel corso di un viaggio a Salisburgo nel 1829. Durante quel soggiorno Novello, che si preparava a scrivere la prima biografia in lingua inglese di Mozart, aveva incontrato la vedova di Mozart, Constanze, con cui corrispondeva da tempo, la sorella Nannerl e alcuni dei figli del compositore.

In un momento in cui i Monuments Officers e i loro colleghi della soprintendenza fiorentina erano affannosamente sulle tracce di centinaia di opere d'arte trafugate da ufficiali nazisti nell'estate del '44 in Toscana e trasportate al nord, la 'scoperta' del piccolo volume era evidentemente un risultato minore. Minore però non era un termine del vocabolario intellettuale di Croft-Murray e della maggior parte dei suoi colleghi Monuments Officers. I diari di Vincent Novello erano una pagina di storia, una tessera

del mosaico della civiltà italiana ed europea che i Monuments Officers tentarono tenacemente di salvaguardare in quegli anni di guerra. Nerina Medici di Marignano fece omaggio del volume a Croft-Murray che, a guerra finita, lo fece pubblicare a Londra³³.

Note

¹ National Archives, College Park, Maryland, RG 165, CAD 000.4.

² www.acls.org/about/monuments_men

³ KATHERINE MCCOOK KNOX, *The Story of the Frick Art Reference Library: The Early Years*, New York, 1979

⁴ I. DAGNINI BREY, *The Venus fixers: the remarkable story of the Allied soldiers who saved Italy's art during World War 2*, New York, Farrar, 2009, ed. it., *Salvate Venere!: la storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella seconda guerra mondiale*, Milano, 2010.

⁵ Sulle fasi che portarono alla costituzione della Roberts Commission si veda L. NICHOLAS, *The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York, 1994.

⁶ H.L. COLES-A.K. WEINBERG, *Civil Affairs: Soldiers Become Governors*, Office of the Chief of Military History, Department of the Army, Washington, D.C., 1964, pp. 3-9.

⁷ *Ivi*, pp. 10-21.

⁸ Theodore Sizer a Charles Sawyer, 29 giugno 1943, in Ernest De Wald Papers, Rare Books and Manuscripts, Princeton University.

⁹ V.R. CARDOZIER, *Colleges and Universities in World War II*, Westport, Connecticut, 1993.

¹⁰ H. VAN ROSSUM, *Campus Life*, blog, blogs.princeton.edu/reelmud/2010. Corydon Ireland, "Harvard Goes to War," *Harvard Gazette*, novembre 2011, www.harvard.edu.

¹¹ Lettera del 10 giugno 1943, Archivio dell'American Academy in Rome, New York

¹² Lettera alla moglie, 3 aprile 1944, Deane Keller Papers, Sterling Library, Rare Books and Manuscripts Division, Yale University.

¹³ Demaree Bess, "How We're Ruling Sicily," *The Saturday Evening Post*, 25 settembre 1943. Si veda anche Theodore Sizer, "A Walpolean at War," *The Walpole Society Note Book*, Portland, Maine, 1947.

¹⁴ L. FIELDEN, *The Natural Bent*, Londra, 1960.

¹⁵ RG 165 CAD 000.4 (3-25-43).

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Mason Hammond a Sam Reber, cit.

¹⁸ Hammond and Maxse Report from Sicily, 1 novembre 1943, NARA, RG 331, 10 000/145/24.

¹⁹ Mason Hammond, *Notes for Schools of Military Government on the Functions of an Advisor on Fine Arts and Monuments in the Headquarters of a Military Government*, 22 ottobre 1943, NARA, RG 165 CAD 000.4.

²⁰ NARA, Roberts Commission, Correspondence, <http://www.fold3.com/image/270534807/>

²¹ C.R. MOREY, *Dictionary of Art Historians*; http://etcweb.princeton.edu/CampusWWW/Companion/morey_charles.html

²² S.M. CROSBY, *Dictionary of Art Historians*.

²³ Bradsher, Brad, "Walter J. Huchthausen: A Monuments Man Killed in Action," National Archives, *Text Message*, 12 dicembre 2013.

²⁴ DAGNINI BREY, *Salvate Venere!* ... cit., p. 196.

²⁵ HAMMOND, *Notes for Schools*, cit.

²⁶ Henry Newton a Ernest De Wald, De Wald Papers, Princeton University.

²⁷ Lettera del generale Julius Holmes al generale John Hilldring, 11 settembre 1944, NARA, RG 165, 000.4, sec. 4.

²⁸ Lettera di Roger Ellis a Hilary Jenkinson, 25 giugno 1944, PRO 30/75/42.

²⁹ NARA, ACC 10 000/145/232.

³⁰ *The House of Gigliucci in Florence at Villa Romana and Villa Rossa*, a cura di J. BURMEISTER-B. DEIMLING-A.M. MCLEAN Firenze, 1999.

³¹ Conversazione di Ilaria Dagnini Brey con Charlotte Ellis, Londra, 19 aprile 2004.

³² L.FIELDEN, *The Natural Bent* ...cit.

³³ A.SELBY, *The Discovery of Novello Diaries*, www.mozartforum.com, 24 novembre 2004.



1. Ernest De Wald, storico dell'arte americano e professore di Arte e Archeologia all'Università di Princeton, fu direttore della MFAA in Italia, National Archives



3. Roger Ellis, archivista inglese e Monuments Officer



Sopra:
2. Edward "Teddy" Croft-Murray, Monuments Officer, inglese, direttore del Gabinetto dei disegni e delle stampe del British Museum di Londra, National Archives



A destra:
4. La rotonda del dipartimento di legge della Scuola militare di Charlettosville in Virginia, 1943, fotografo, John Collier, Library of Congress, no known reservation



Sopra:

5. Basil Marriott, Regional Advisor nelle Marche e nel Veneto, nell'immagine in Italia, in piedi secondo da destra, courtesy of Victoria Marriott

A sinistra:

6. Basil Marriott, Regional Advisor nelle Marche e nel Veneto, in divisa con il padre Charles Marriott, courtesy of Victoria Marriott

«Comincia la nuova era di lavoro» 1944-1945. Monuments Men e soprintendenti nelle Marche Liberate: storia di un dialogo

Caterina Paparello

Le ragioni di una ricerca

Il presente contributo nasce da spunti di ricerca derivanti dalla collaborazione al progetto di digitalizzazione e pubblicazione sul web della raccolta documentaria *Marche Liberate*, promosso dalla fondazione Carima di Macerata ¹.

La raccolta delle fonti sulla presenza del Governo Militare Alleato nelle Marche è stata condotta dallo studioso anglosassone Roger Absalom (1929-2009) ², il quale ha individuato circa 6500 documenti anglo-americani, riprodotti in copia anastatica ed in seguito digitalizzati, i cui originali sono conservati presso il National Archives College Park di Washington e gli Archivi Nazionali di Londra ³. Tale materiale documentario, fornendo utili strumenti per l'analisi scientifica del vissuto regionale in un momento congiunturale della storia, costituisce una risorsa inedita, che invita ad affrontare problemi di recupero e interpretativi sotto diversi campi di indagine ed è utilizzata in questa sede quale base per l'analisi del rapporto fra gli ufficiali della *Monuments, Fine Arts and Archives Sub-commission* e i *soprintendenti nelle Marche* ⁴.

Come ben noto, l'8 settembre segnò un crollo nella struttura amministrativa e militare dello Stato Italiano. Allo sbarco, gli Alleati trovarono una nazione fortemente divisa, il cui governo legittimo aveva il controllo solo di un lembo dell'Italia meridionale. Il resto del paese rimase sotto il controllo del Comando militare germanico, in regime collaborazionista con le emergenti strutture della Repubblica Sociale italiana. Il governo legittimo, firmatario dell'armistizio, ebbe la capacità di ricostituire solo lentamente le strutture amministrative, centrali e periferiche, dello Stato, e poté farlo solamente basandosi sull'impronta dell'avanzata verso Nord degli Alleati. Le forze alleate, occupando nuovi territori, istituirono forme di governo atte al controllo del territorio, spesso a ridosso della linea del fronte, che soddisfacessero le esigenze più immediate della popolazione civile. A tale scopo gli Alleati introdussero l'*Allied Military Government* (AMG). L'AMG fu un corpo speciale composto da un numero piuttosto esiguo di quadri i quali avevano il compito di riorganizzare la vita amministrativa, economica e civile dei territori liberati (*Civil Affairs Section*). Lo fecero in forma indiretta e cioè gestendo, controllando e ricostruendo quanto ancora presente della vecchia struttura amministrativa dello Stato italiano. In una situazione prolungata di stallo, gli amministratori alleati dovettero presiedere per lunghi periodi territori anche vasti. Il loro compito divenne impegnativo: non solo tutelare la vita civile ed economica, ma anche gettare nuove basi per la ricostruzione, la dialettica democratica, il tessuto socio-economico, la giustizia, il sistema educativo, i trasporti e gli approvvigionamenti. Secondo Roger Absalom l'impatto dell'occupazione alleata fu

molto differenziato a seconda delle zone della penisola. Lo studioso ha individuato in tale differenziazione un interessante canale di indagine, storiograficamente trascurato. Il territorio marchigiano subì un'occupazione prolungata dal momento che i centri urbani offrirono una buona sistemazione per i servizi logistici, medici e di deposito dell'Ottava Armata. Nelle Marche il controllo Alleato fu assoluto, con differenziazioni fra la provincia di Pesaro, per lungo tempo immediatamente a ridosso del fronte (finché questo non si spostò oltre San Marino e Rimini), in cui l'Ottava Armata esercitò direttamente il governo militare, e le province di Ascoli, Macerata ed Ancona nelle quali la riorganizzazione dell'attività amministrativa fu conferita a Governatori Provinciali (*Provincial Commissioners*) coadiuvati da un tavolo di consiglio costituito da ufficiali di rango minore e dai quadri, più o meno epurati, degli apparati amministrativi locali e periferici dello Stato.

Contestualmente alla riorganizzazione della *Allied Control Commission* (ACC), ovvero la Commissione di Controllo Alleata per l'attuazione dell'armistizio firmato dall'Italia, fu istituita nel gennaio del 1944 la *Monuments, Fine Arts and Archives Sub-commission* (nota con l'acronimo MFAA) ⁵. Al momento della Liberazione delle Marche infatti la *Sub-Commission* alleata, inizialmente denominata Sottocommissione all'Educazione, Monumenti e Belle Arti, aveva superato la prova della salvaguardia monumentale in Sicilia e le inchieste seguite ai fatti di Napoli; l'inizio del 1944 segnò per la "MFA&A" un cambio radicale di rotta sia in termini di organizzazione sia di competenze, quest'ultime estese agli archivi. Gli ufficiali della MFAA, conosciuti come *Monuments Men* o *Monuments Officers*, si occuparono degli interventi di primo intervento sul patrimonio, affiancando l'azione delle Soprintendenze, provvedendo ad un primo monitoraggio dei danni di guerra e alla iniziale messa in sicurezza dei beni, con particolare attenzione rivolta agli edifici monumentali ⁶.

Ufficiali con i libri. I Monuments Men nelle Marche: John Bryan Ward-Perkins, Norman Newton, Frederick Henry Joseph Maxse e Basil Marriott

1944, 18 luglio, Ancona

Alle 13 e 3/4 saltano le batterie di Molte Pulito, alle 14 partono gli ultimi tedeschi. Alle 15.30 arrivano i primi Polacchi accolti trionfalmente dalla popolazione. Gli edifici si adornano di bandiere tricolori, le campane suonano a distesa.

1944, 19 luglio, Ancona

Comincia la nuova era di lavoro ⁷.

1944, 30 agosto, Urbino

L'altro ieri, 28 agosto, le truppe americane e con esse un reparto di nostri soldati sono entrate in Urbino. Oggi ho avuto la visita del Maggiore Newton che segue le operazioni dell'Ottava Armata con compito di predisporre i servizi riguardanti le Belle Arti, le Biblioteche e gli Archivi. Egli mi preannunzia una prossima visita dell'Ufficiale inglese che coordinerà i suddetti servizi sia per le Marche che per gli Abruzzi: il Capitano Maxse. [...] ⁸.

Nel ripercorrere le vicende legate al patrimonio storico-artistico marchigiano, interrotte nel precedente saggio di chi scrive alla primavera del 1944, e per introdurre

l'arrivo dei *Monuments Men* nelle Marche si è ritenuto utile affidare nuovamente il racconto ai *diari* dei soprintendenti Riccardo Pacini e Pasquale Rotondi. Entrambi hanno infatti ricordato le date simbolo della Liberazione di Ancona e Urbino e i primi contatti intercorsi con gli ufficiali alleati. Alle vicende citate seguirono i mesi di stretta collaborazione ai quali questo studio è dedicato ⁹

Per primo giunse in regione Norman Newton ¹⁰, *officer ai monumenti dell'Ottava Armata britannica* ¹¹, il quale attese, durante il mese di agosto del 1944, alle prime ispezioni. Come ricordato da Riccardo Pacini, Norman Newton, pochi giorni dopo la Liberazione di Ancona, chiese: «notizie sull'attività» della Soprintendenza e «una planimetria delle provincie di Ancona e Pesaro ove vi siano anche le suddivisioni dei comuni» ¹². Egli inoltre trasmise le prime istruzioni al soprintendente, fornendogli i noti cartellini rossi con la scritta «Off Limits», ricordati anche da Andrea Emiliani e Ilaria Dagnini Brey, firmati dal generale sir Harold Alexander e rivolti a salvaguardare gli edifici monumentali dalla requisizione per uso militare ¹³. In merito, si riporta il suggestivo e nitido racconto di Andrea Emiliani, il quale, dall'ultimo piano delle stanze di Federico da Montefeltro, vide apporre sul palazzo ducale uno dei cartoncini di vietato ingresso:

[...] dall'angolo di San Domenico venne infine all'aperto della nostra vista, dall'alto più chiara e offerta in ogni particolare, un militare di divisa mai conosciuta, di altra foggia e colore, e che non era il polveroso verdino germanico. Lo sconosciuto, comunque, arrestandosi davanti al palazzo, e collocandosi in buona posizione prospettica, estratto dal tascapane un libro che - imparammo poi - doveva essere un classico *Red Book* del Murray londinese, si immerse (come era agevole immaginare) nella più placida lettura del capitoletto che conteneva la descrizione del Palazzo di Federico.

Passarono sbalorditi almeno dieci minuti di assurdo silenzio. Ogni tanto il militare alzava gli occhi, che poi riportava alla più attenta lettura. Richiuse quel prezioso viatico inatteso dopo qualcosa appena di più che quella decina di minuti: il tempo, direi, perché [...] iniziassero a intravedersi truppe di movimento rapido e accorto[...]. Prima di sera il campo era pronto [...]. L'uomo del *Red Book*, una evidente avanscoperta dell'VIII Armata, intanto aveva preso a imbullonare alle porte del Palazzo ducale, a quelle dell'Università, del comune di altri (rari) luoghi protetti, il suo cartello di cartoncino con a stampa la scritta OFF LIMITS rivolta a tutto il personale militare.

E così fu, rigorosamente, fino alla fine dell'occupazione ¹⁴.

Il brano testimonia come le direttive impartite da Eisenhower nella nota lettera a tutti i comandi del 29 dicembre 1943 fossero recepite con rigore; il generale infatti, pur vincolando le azioni di guerra al primato delle vite umane, impose la responsabilità della salvaguardia di un patrimonio che

[...] has contributed a great deal to our cultural inheritance, a country rich in monuments which by their creation helped and now in their old age illustrate the growth of the civilization which is ours [...].

If we have to choose between destroying a famous building and sacrificing our men, then our men's live count infinitely more and the building must go. But the choice is not always as clear-cut as that.

In many cases the monuments can be spared without any detriment to operational needs. Nothing can stand against the argument of military necessity. That is an accepted principle. But the phrase «military necessity» is sometimes used where it would be more truthful to speak of military convenience or even of personal convenience. I do not want it to cloak slackness or indifference.

It is a responsibility of higher commanders to determine through A.M.G. Officers the locations of historical monuments whether they may be immediately ahead of our front lines or in the areas occupied by us.

This information passed to lower echelons through normal channels places the responsibility of all Commanders of complying with the spirit of this letter ¹⁵.

Nei mesi precedenti alla Liberazione di Roma la MFAA lavorò infatti alla revisione delle *List of Protected Monuments*, ovvero alla rielaborazione del lavoro condotto negli Stati Uniti dall'*Harvard Group* (per cui si rimanda al contributo di Ilaria Dagnini Bray in questo volume), e all'elaborazione di mappe correlate con indicati gli edifici monumentali di maggiore interesse e i luoghi della cultura (Figg. 1 e 2) ¹⁶.

Le liste del patrimonio marchiano furono incluse in un testo dedicato a Toscana, Umbria e Marche, pubblicato dalla MFAA in due edizioni, la prima del 17 febbraio 1944 e la seconda del 30 marzo dello stesso anno, contenente, in premessa, i 12 punti di restrizioni della *Instruction n.10* ¹⁷, relativi alle norme sull'occupazione temporanea per usi militari di edifici monumentali, vincolata alla supervisione degli ufficiali della MFAA.

Oltre agli edifici monumentali, classificati da una progressione di asterischi a seconda della priorità assegnata, nella *list* marchigiana furono incluse informazioni sintetiche, tuttavia puntuali, su musei, gallerie, biblioteche e archivi. In merito è significativo rilevare che per le Marche tre asterischi, indici di priorità massima, furono conferiti esclusivamente al Palazzo ducale di Urbino.

Con tale bagaglio di conoscenze Norman Newton stilò gli *Initial Reports*, ovvero le relazioni di prima ispezione sui comuni liberati, effettuando di persona ricognizioni che talvolta furono l'unica visita documentata in tutto il periodo; quando possibile egli fu accompagnato dal soprintendente ai monumenti Riccardo Pacini. Per primi furono visitati i comuni di Chiaravalle, Monte San Vito, Offagna e Osimo. A Chiaravalle, seriamente colpita dalle incursioni aeree ¹⁸, furono constatati danni, tuttavia non gravi, al tetto dell'abazia; anche i danni nel comune di Osimo si rivelarono non gravi. Una specifica attenzione fu riservata a Villa Montegallo: la residenza, donata al Comune dal cardinale Gallo nel 1750 e ristrutturata nello stesso periodo dall'architetto Andrea Vici che, nel trasformare la villa in sontuosa residenza in stile barocco, si era rivolto per gli interni ai fratelli Bibiena ¹⁹. Nell'inverno del 1944 l'edificio venne utilizzato come quartier generale dai tedeschi prima e dalle truppe di Anders poi; Newton registrò danni difficilmente recuperabili in diverse parti dei cicli pittorici interni ²⁰. L'utilizzo a scopi militari di Villa Montegallo e di altri edifici monumentali a Nord della regione fu un problema ricorrente, attestato da numerosi *monthly reports*, redatti dagli attenti successori di Newton, fra i quali in data 30 novembre 1944:

Occupation by troops: the question of occupation of monuments by troop, sometimes without clearance with MPAA representative, is causing some concern. A table is appended showing the present position in this connexion. In all those cases it may be said that amicable and acceptable arrangements have been made on the spot, and in some cases even that the occupation is beneficial. But the position sometimes resulting from changes of occupants, with consequent danger of break-down of those arrangements, is unsatisfactory and is being the subject of a separate letter to MFAA S/C ²¹.

Seguirono ispezioni ad Arcevia, Genga, Jesi, Moie e Sassoferrato, in cui non furono evidenziate compromissioni serie; a Fabriano, nonostante le incursioni aeree e i combattimenti via terra verificatisi, Norman Newton non osservò danneggiamenti al patrimonio, compresi anche i locali della pinacoteca civica ancora intatti e con «i vetri alle finestre» ²². Fece tuttavia eccezione l'Ospedale di Santa Maria del Buon Gesù, colpito in maniera grave nella campata centrale del loggiato; il complesso fu fortemente indebolito e l'attenzione fu pertanto posta alla messa in sicurezza da ulteriori crolli e al recupero degli elementi decorativi. L'architetto Newton poté poi recarsi nella provincia di Pesaro, la più seriamente colpita e di difficile ispezione vista la presenza di campi minati disseminati sul territorio dalle truppe tedesche, come ultima cortina difensiva. I report iniziali attestarono il crollo del ponte romano di Fossombrone e serie compromissioni al Palazzo delle Scuole, ospitante la Biblioteca Passionei e il Museo civico Vernarecci, i cui beni furono tuttavia messi in salvaguardia da mons. Giovanni Vernarecci, nipote del fondatore dell'istituzione museale e ispettore onorario ²³. Ad Urbino, ove Newton incontrò Rotondi, il danno maggiore fu rilevato nel crollo di una parte delle mura cittadine, distrutte dalle mine tedesche. Perlustrazioni successive riscontrarono i danni al patrimonio nei territori di Gradara, Fano e Pesaro; Fano venne descritta come una città senza campanili, minati dalle forze tedesche per impedirne la funzione di avvistamento. L'evento fu ricordato quale atto di assalto intenzionale al patrimonio ed esempio di distruzione gratuita anche all'interno dei volumi *Work of Art e Danni di guerra*, pubblicati nel 1946 per dare conto del lavoro congiunto operato dal Governo Militare Alleato e dai ricostituiti quadri dello Stato italiano ²⁴.

La città di Pesaro si rivelò seriamente compromessa, fatti salvi due importanti complessi monumentali: la Rocca Costanza e la casa natale di Rossini. Per motivi di tutela e di salvaguardia Newton dispose inoltre il divieto di accesso e l'ordine di vigilanza sul castello di Gradara, variamente impiegato in precedenza da milizie fasciste, forze di occupazione tedesca e corpi alleati canadesi ²⁵.

Il 20 agosto del 1944 giunsero ad Ancona il tenente colonnello John Bryan Ward-Perkins, vicedirettore della MFAA, e il capitano Frederick Henry Joseph Maxse, *Monuments Officer per la Region V Marche- Abruzzi, in seguito Umbria-Marche Region* ²⁶.

John Bryan Ward-Perkins, archeologo, si era laureato a Oxford nel 1934 e dal 1936 al 1939 era stato assistente archeologo presso il *Museum of London*, diretto da Robert Eric Mortimer Wheeler.

Studio di architettura classica e archeologia, fu ufficiale ai monumenti prima in Nord Africa e poi in Italia, dove divenne vicedirettore della *Sub-commission* dal 1944.

Dopo la guerra contribuì a fondare la rivista «Fasti archeologici» e fu nominato direttore della British School a Roma, incarico che mantenne fino al 1974 ²⁷.

Durante i giorni di permanenza nelle Marche Ward-Perkins stilò un rapporto dettagliato - subject: *Inspection of Monumentos in the Marche* (del 29 agosto) - in cui mise a fuoco le maggiori emergenze relative ai territori a quella data liberati. Egli descrisse con attenzione i danni al Santuario di Loreto, riscontrati nel danneggiamento del tamburo esterno della cupola con compromissione della navata interna, come segue:

3. Damage. Miraculously slight and tribute to the quality of the building: a. he bomb entering drum obliquely at SW. angle of octagon, without damage to interior cupola (Fig. 3); b. incendiaries destroyed 5 of 8 panels of the lead outer covering of dome and its wooden backing, without damage to masonry of dome or to figure of Madonna on lantern; c. blast and fragment damage to roof of nave (severe), including some roof-timbers and other strictures (less severe). Westermost bay of nave on bad crack, otherwise only damage to vault is two minor holes: d. the Santa Casa is absolutely unhurt (clips off one cornice, toe of statue) and even more remarkable is the slight damage to the 19th century interior ornament of the dome. Only other damage is some modern stained-glass.

4. Repairs. Work already well ahead on roofing. Library and archives completed. Nave is in progress. Dott. Pacini, superintendent of Monuments at Ancona, has visited the work twice ²⁸.

Il rapporto dell'ispezione incluse annotazioni trascurabili su Fermo e Chiaravalle ed un approfondimento su Ascoli Piceno.

7. War-damage of limited to destruction of three bridges: Ponte di Cecco (roman and medieval), Ponte Maggiore (15th century) and Ponte di Santa Chiara (19th century). All other monuments intact [...]

9. Pictures Gallery. Three items sent to superintendent of Gallery [...] Some of the better remaining pictures are stored below in the basement which is damp. The director, prof. Gabrielli is anxious to rehang them, but states he is obstructed by the communal authorities on the pretext that the Allies will steal them. He should be given every assistance.

10. Museum. Very unsatisfactory. Was ejected from its former quarters by a Fascist organisation and is at present stacked, in dirt and confusion, below the Picture-gallery. Prof. Gabrielli does not know what he has got, and was unable to produce the Lombard jewelry and grave-furniture which were its most important exhibit. This is matter primarily for the italian authorities, who will be informed ²⁹.

Ward-Perkins constatò pertanto la preoccupante situazione dei beni civici di Ascoli Piceno, in parte ancora allocati nel rifugio sotterraneo di Palazzo Arengo, in condizioni microclimatiche non idonee. Non fu infatti consentito al direttore Riccardo Gabrielli di dismettere il ricovero e ricollocare gli oggetti d'arte a causa del timore delle autorità comunali di furti alleati. L'indisponibilità dei locali, requisiti anni prima dalle organizzazioni locali del Fascio e restituiti in condizioni non idonee, impedì il riallestimento delle collezioni. In maniera non chiara, inoltre, non furono ritrovati

i verbali con l'esatta indicazione dei beni di arte sontuaria ricoverati *in loco* e condotti a Sassocorvaro nel 1940; non si ebbe contezza neanche del nucleo di reperti, all'epoca costituenti la raccolta civica archeologica. Come indicato da Ward-Perkins furono messe al corrente della gravità della situazione le autorità italiane ministeriali: gli ispettori Guglielmo De Angelis d'Ossat, Giulio Carlo Argan e Emilio Lavagnino, quest'ultimo più volte intervenuto in merito al patrimonio ascolano³⁰.

Il Capitano Frederick Henry Joseph Maxse, figlio del generale britannico Sir Ivor Maxse, laureato in storia dell'arte all'Università di Oxford, primo ufficiale britannico ai monumenti a giungere in Sicilia al fianco del tenente colonnello Mason Hammond, assunse il ruolo di *Regional Advisor* della MPAA per la *Region V - Marche-Abruzzi*³¹. Egli prese sede presso la Soprintendenza ai Monumenti di Ancona, instaurando con Riccardo Pacini un proficuo rapporto di collaborazione, richiedendo inoltre l'immediato ritorno del soprintendente alle Antichità Edoardo Galli, sfollato ad Ostra Vetere dopo i bombardamenti al Museo Nazionale³².

Frederick Maxse redasse due dettagliati rapporti sulla città di Ancona, entrambi basati su di un'appendice (*Appendix: State of Monuments, Ancona city, Atch to 20051/MFAA, 29 agosto 1944*)³³ fornita da Ward-Perkins in allegato al citato rapporto *Inspection of Monumentos in the Marche*. La città più colpita, e pertanto quella per la quale si intese intervenire con un piano dedicato, era infatti Ancona³⁴. Gli edifici monumentali furono divisi in quattro categorie, con differenziazioni circa le priorità, le effettive possibilità di recupero e la progressione degli interventi³⁵.

Per i monumenti in categoria A (l'ex convento di San Francesco - ospitante il Museo nazionale, la Biblioteca cittadina e la Pinacoteca civica -, la chiesa di Santa Maria della Piazza e il Palazzo del Senato) furono previsti provvedimenti immediati, copertura dei costi, acquisto dei materiali e disponibilità di uomini. In effetti nelle Marche le Antichità e le Belle Arti pagarono il maggiore tributo alla guerra con il bombardamento del complesso di San Francesco alle Scale: il campanile abbattuto dai bombardamento aerei del 21 maggio e del 26 giugno custodiva il noto rifugio per i reperti non trasportabili e per parte dei beni cittadini³⁶. Pertanto andavano rimosse le macerie in tempi rapidissimi al fine di verificare lo stato delle casse interrato. Fu inoltre di primaria necessità intervenire sui locali ex conventuali in modo da renderli parzialmente utilizzabili ai fini di deposito dei materiali emergenti e recuperati in frammenti (Figg. 4 e 5)³⁷. Furono classificati in categoria B, ovvero come interventi di ripristino da attuarsi non appena possibile, il duomo San Ciriaco (Fig. 6), la chiesa del Gesù, la chiesa di San Domenico, la chiesa del Santissimo Sacramento e il Palazzo degli Anziani. Per gli edifici monumentali di categoria C si prevede la rimozione delle macerie ed il parziale recupero degli elementi architettonici e decorativi; in merito, la devastazione del colle Guasco è già nota agli studi, così come la perdita delle chiese di San Pietro, della Misericordia, e di Sant'Anna dei Greci³⁸.

Ai monumenti inseriti in categoria D, ovvero la chiesa di San Francesco alle Scale (Fig. 7), la Loggia dei Mercanti e il Palazzo degli Anziani, non fu data assegnazione, collocando i necessari interventi di risanamento e di ricostruzione in coda alle priorità

assegnate. Successivamente furono tuttavia adottate misure di contenimento strutturale per la Loggia dei Mercanti, resesi imprescindibili visto il progressivo cedimento dei materiali di protezione antiarea e vista l'importanza della facciata, opera di Giorgio da Sebenico³⁹.

Il capitano Maxse, affetto da problemi respiratori, dovette lasciare le Marche più volte per recarsi in cura a Roma, anche se per periodi di permanenza non prolungati. Data l'assenza del *Monuments Officer*, la *Subcommission* approvò il dislocamento temporaneo in Ancona di un secondo *advisor*: l'architetto Basil Marriott, figura ancora poco indagata⁴⁰, ufficiale dei Monumenti in Veneto (ove fu attivo nel restauro della Basilica palladiana di Vicenza e di altri edifici), trasferito nelle Marche nel novembre del 1944 in attesa dell'avanzata del fronte. I primi atti dell'architetto Marriott relativi alle Marche riguardarono la città di Pesaro; si riporta un estratto da una lettera che egli inviò a Frederick Maxse riguardo la prima ispezione alla chiesa di San Francesco di Pesaro, sacello Malatestiano di estremo interesse storico artistico.

Dear Maxse,

as requested, I inspected the church of S. Francesco, Pesaro, on 8 nov [...].

I append a somewhat detailed description as having bearing on my «Recommendations». The inspection was from ground-level only.

1. Fabric. the church is badly damaged by bombing, the roof being about 2/3 destroyed and remainder badly holed and insecure, except along S. (oldest) side which, with apse and campanile, is comparatively undamaged.

2. Portal. Like several local churches, the 14th century carved portal is the most important external feature, said to have been brought from Spalato. It is apparently undamaged, having been protected with sandbadding ect. Although only a broken arm of the L.H. figure is visible, this shows already broken in the photograph «Italia Artistica» (1909).

3. Interior Furnishings etc. The various altar-pieces and pictures (e.g. a reputed Zuccherò - leggasi Zuccari) some of which are damaged, are of secondary importance. These together with a 15th cent. wooden Crucifix are being removed. The intarsia choir-stalls inlaid marble altar and altarpiece are comparatively undamaged. The «Madonna delle Grazie» (a painting attributed to Melozzo da Forlì) has been removed to an adjacent building. The 17th cent. organ has been destroyed.

4. Frescoes. About two years ago the presence of considerable 14-15th cent. fresco decoration was discovered under the plaster, travertine etc. with which the church, like most of those in Pesaro, was faced internally when «restored» in 1775. The hacking of these frescoes to provide a 'key' was more a most deplorative act, being irreparable. In one place there are indications of two superimposed painting of consecutive dates. Their scattered position throughout the nave, aisles and piers bears out the theory («Italia Artistica») that the church was originally painted throughout, but not that it «considered of one nave only» (note. Presumably the traces had not been fully investigated at the time of publication of the only available edition of «I.A.» - 1909). In one place part of carved archivolt is visible.

5. Tombs. There are two interesting 14th cent. wall-tombs connected with the Malatesta Family. That of Paola Orsini is on the frontal wall and is undamaged. That of beata Michelina (S. Wall) in also undamaged in its niche, the small cupola over being part of the less damaged part of the roof. Since it was not known what degree of priority you

and the Italian authorities attach to the church, in addition to 'first aid' measures, I have appended two alternative long-term recommendations. I appreciate that both depend to a very great extent on the availability of suitable materials and whether their use is felt to be warranted.

A. First aid. Sort and clear rubble and debris: remove all pictures and movable furnishings to Sacristy (altar and choir stalls might safely remain in place). Repair protective work of portal, shore front wall and demolish insecure brickwork to gable and side wall. Sandbag tombs against falling masonry. Temporarily cover exposed frescoes, marking sites. Seal off choir and apse. Otherwise, the church must remain a roofless shell.

B. (i) Long Term (optimum). Demolish walling down to cornice level and rebuild. Completed re-roof. Scale remaining plaster from frescoes and restore. Open and restore arcaded window opening. New roof-trusses could incorporate «ties» and other reinforcement of fabric.

B (ii) Long term (intermediary). Demolish upper walling as above, and improvise roof at cornice-level. Provide shoring to facade pending construction of «false gable». Remove sandbagging to portal and restore if necessary. Seal off spandrel above chancel and repair remaining portion of roofing. This would at least enable the church to be used and facilitate the restoration of the frescoes - possibly important from antiquarian standpoint - in the shelter thus provided. (B. ii is of course supplementary to 'first aid').
[...]

yours sincerely

Basil Marriott

MFAA Officer Venezia Region ⁴¹

Il brano è qui riportato per diverse ragioni; esso attesta, infatti, l'inizio di una stretta collaborazione di Basil Marriott con il capitano Maxse e i soprintendenti locali. Il report documenta inoltre l'accuratezza dell'ispezione, condotta con perizia di architetto, e fornisce elementi circa tre differenti proposte di intervento, dal «primo soccorso» all'edificio a due soluzioni progressive volte alla salvaguardia strutturale e dei cicli pittorici interni. Sembra inoltre di estremo interesse aver riscontrato che le verifiche furono condotte anche mediante il ricorso alla letteratura nota; in questo caso la monografia illustrata su Pesaro appartenente alla collana «Italia artistica», diretta da Corrado Ricci al fine di promuovere lo studio dei caratteri artistici delle città italiane, leggendoli ed interpretandoli in associazione ai valori storici, letterari e civili della Nazione ⁴².

L'architetto Marriott si occupò a fine novembre di concludere gli accertamenti in merito allo stato di conservazione del patrimonio librario dell'Università degli Studi di Macerata ⁴³. I locali dell'Antica Biblioteca e del complesso gesuitico erano stati infatti anch'essi in parte requisiti per l'acquartieramento delle truppe. La vicenda richiese l'interessamento del capitano Maxse, del tenente Ward-Perkins, e del *Regional Education Officer* John Simoni. L'ispezione condotta da Frederick Maxse e Riccardo Pacini nel settembre del 1944 aveva dato un riscontro molto positivo; l'Ateneo e la città avevano «ripreso vita»; gli *advisors* ai monumenti furono assicurati anche sul funzionamento della biblioteca cittadina e sulle condizioni del patrimonio della civica Pinacoteca dal suo direttore Amedeo Ricci, locale ispettore onorario, ricordato da

Maxse con parole di stima: «all these concerns are under the able management of dottore Amedeo Ricci»⁴⁴. In merito ai locali dell'Ateneo, Basil Marriott promosse una soluzione di mediazione, stabilendo che il nucleo di libri antichi dell'Università venisse conservato in locali appositi, interdetti al pubblico e alle truppe occupanti, consentendo inoltre l'ordinario funzionamento dei prestiti. I volumi ritenuti di maggiore rarità erano infatti già da tempo stati condotti in salvaguardia presso l'Accademia Georgica di Treia. I principali beni librari e fondi archivistici della Biblioteca «Mozzi Borgetti» erano invece stati trasferiti in deposito presso il convento di Forano, nei pressi di Appignano⁴⁵.

Non è negli intenti che ci si propongono per questo saggio indagare l'acquartieramento delle truppe all'interno degli edifici monumentali della regione; per esigenze pratiche e di ordine militare esso, pur essendo sconsigliato dalla *Instruction n.10*, fu consentito, ripiegando su risoluzioni dedicate, caso per caso, come suddetto per l'Antica Biblioteca dell'Università di Macerata. I documenti indagati attestano continue raccomandazioni, regole di comportamento ed azioni di sensibilizzazione verso il patrimonio rivolte ai soldati su cui si tornerà anche più avanti. Un unico tassativo *Off Limits* fu posto dal capitano Maxse: egli si oppose fermamente alla proposta di requisizione di Casa Leopardi a Recanati, avanzata dal *Provincial Commissioner di Macerata*, confermando il fermo parere negativo già espresso dal soprintendente Pacini. Il *regional adviors* per le Marche negò dunque la requisizione dell'edificio ospitante l'importante biblioteca leopardiana, aggiungendo inoltre che la sua occupazione da parte delle truppe avrebbe gettato un forte discredito sugli Alleati⁴⁶.

Il Museo Nazionale di Ancona e la Pinacoteca civica: primi interventi

La seria compromissione del Museo Nazionale di Ancona rese necessaria la redazione di un piano operativo e lo stanziamento di ingenti somme. Fra gli atti consultivi, i documenti rinvenuti attestano una visita di Pietro Romanelli⁴⁷, condotto in Ancona da Roma dal capitano Maxse nei primi giorni di ottobre per una supervisione generale alle operazioni di rinvenimento e messa in sicurezza⁴⁸. La progressione dei lavori fu costantemente monitorata da Frederick Maxse, il cui contegno fu caratterizzato da un misto di rigore, pragmatismo ed estremo interesse per il patrimonio locale.

I documenti che si presentano di seguito sono un esempio dei molti che si sarebbero potuti selezionare per documentare l'operato non irreprensibile del soprintendente alle Antichità Edoardo Galli, la cui mancanza di operatività, persistente nel periodo di protezione e perdurante poi, fu più volte oggetto di confronto fra i colleghi Riccardo Pacini e Pasquale Rotondi e valse al direttore del Museo Nazionale anche il formale richiamo di Ranuccio Bianchi Bandinelli per la sua «azione fiacca e insoddisfacente» in relazione alle note di qualifica 1945-1946⁴⁹.

A pochi giorni dal suo ritorno in Ancona, Edoardo Galli, scrisse al capitano Maxse:

Gent. e caro Capo. Maxse,

le mando gli appunti circa le necessità del museo di Ancona. Essi naturalmente hanno carattere sommario e provvisorio, riservandomi di sviluppare più compiutamente nella relazione che presenterò al più presto in 5 copie - secondo il suo desiderio - appena mi sarà possibile di mettermi a lavorare nella nuova sede del nostro ufficio, in via San Martino 21. In questi appunti provvisori però ho dovuto tener conto della vastità dell'impresa per il recupero dei libri e degli oggetti archeologici, rimuovendo, selezionando ed asportando migliaia di metri cubi di calcinacci. Si tratta insomma di una vera accuratissima opera di escavazione da compiersi gradualmente nell'ambito dello stesso Museo. Ecco perché le previsioni finanziarie sono alquanto alte. Ma confido molto che grazie al suo particolare interessamento saremo presto messi in grado di far rivivere l'importante Museo centrale delle Marche. E di ciò Le rinnovo sin da ora le più vive grazie. Stamane rimuovendo le macerie del mio studio è stata rinvenuta la memoria che le unisco, pregandola di volerla accettare come ricordo della mia gratitudine. Essa fu scritta nel '39 - alla vigilia della deprecata guerra fascista - ma venne pubblicata solamente nel '42. Richiamo la sua attenzione specialmente su quanto è detto alle pagine, 1, 34 e 36. Questa mia esplicita presa di posizione nel delineare l'antitesi tra la civiltà italica e la non civiltà germanica, non poteva garbare né al regime, né alle sfere ufficiali della cultura italiana aggiogata alla tirannia mussoliniana, e nessuna rivista l'avrebbe ospitata. Io non avevo la tessera del partito e non dovevo essere ascoltato. Fu così che mi si aprì generosamente la porta della Pontificia Accademia Archeologica. [...].

Con molte scuse e deferenti saluti

devotissimo

Edoardo Galli ⁵⁰

È utile una digressione in merito alle misure di protezione adottate per i beni ospitati nel complesso di San Francesco alle Scale. Almeno per quanto attese alla movimentazione dei beni, più che non essere ascoltato, il soprintendente Galli non ascoltò i consigli dei colleghi e decise di non intervenire, disponendo inizialmente «la chiusura in casse degli oggetti archeologici pure di alto pregio, ma che per la loro fragilità non si son potuti allontanare dal Museo» e non accogliendo i numerosi inviti all'invio a Sassocorvaro sia dei reperti sia dei dipinti della pinacoteca civica non inclusi nel piano del 1940, tuttavia con possibilità di essere movimentati negli anni successivi. In merito, in una lettera a Pasquale Rotondi, egli sostenne che:

È materialmente impossibile vuotare tutto il Museo, ed in questo momento sarebbe anche inopportuno farlo, come ti spiegherò a voce. In esso sono rimasti esposti materiali importanti, ma non di primario interesse scientifico e documentario. Anche per l'annessa Pinacoteca, te consentente, si è seguito lo stesso criterio. Ma se fra le opere secondarie che vi sono rimaste, tu ora ritieni che se ne debba scegliere qualcuna da trasferire altrove, non hai che a scriverlo, e sarà fatto. Ma ricordati che tu stesso, l'ultima volta che venisti da me con Pacini, finisti col dire che anche il Lotto, essendo largamente ridipinto, era consigliabile non rimuoverlo dalla sua cornice. E ciò senza considerare le difficoltà, in questa vita grama che stiamo conducendo, di avere a disposizione legno, operai, trasporti! Ecco perché dissi «quaeta non movere» ⁵¹.

Le preoccupazioni di Rotondi per la situazione di Ancona “nell'inverno” di bombardamenti vissuto dal capoluogo dorico, condivise da Riccardo Pacini, giunsero fino

alla documentata indignazione di entrambi, sulla quale ci si sofferma brevemente per poi tornare ai fatti del 1944.

I seguenti brani dal *diario* di Riccardo Pacini attestano l'assenza del soprintendente Galli e le emergenze di tutela dopo i bombardamenti al complesso di San Francesco alle Scale.

29 aprile 1944

[...] il primo aprile son cominciati in Ancona i bombardamenti di notte. Nel 1° è andata distrutta la chiesa di sant'Anna. [...] Il 3 aprile G[alli] e la signora sono partiti per Ostra per un mese di permesso per malattia. Automezzo dei pompieri per portali su. Si sono installati in casa di Sartini custode del Museo. Ha dato ogni incarico per il Museo ad Albertini ispettore onorario. Lui dovrà chiudere con muri tutto in caso di completo abbandono. Feci, con le dovute forme perché non di mia diretta competenza, le mie riserve per un tale sistema di protezione, nei riguardi dei dipinti, arazzi ecc. allo stesso G[alli]. Ne terrà il conto che vuole. Ho riservatamente informato Rotondi della situazione.

Il bombardamento di domenica scorsa ha colpito il Museo e la Biblioteca Comunale. Nel primo è andata distrutta la Sala grande detta della Civiltà Picena. Altri locali sono stati danneggiati e le vetrine frantumate. Per la seconda, parecchi giorni prima, il bombardamento notturno aveva rotto gli infissi e sfondata la porta (Fig. 8). Io avevo telefonato al Commissario Prefettizio per avvertirlo immediatamente perché tutti i libri, codici, la collezione delle antiche stampe ecc. erano alla portata di chiunque [...]. Intanto io dal Museo che, per rottura di porte, era entrato in comunicazione con la Biblioteca, facevo nuovamente chiudere la porta di quest'ultima puntellandola con paletti di ferro. Il giorno stesso chiedevo a G[alli] che disposizioni gli avesse dato in proposito il Commissario, e lui mi rispondeva di non saperne nulla. Informato da me che la porta era stata richiusa, restava soddisfatto (!) ed io ho avuto l'impressione che, con ciò, considerasse conclusa la faccenda, Ora tutto è sotto le macerie, anche quel po' che si sarebbe potuto portar via nei giorni precedenti.

24 giugno 1944

Di G[alli] non ho più alcuna notizia da tempo: sembra che Ostra sia attraversata da truppe dirette a nord.

27 giugno 1944

Il bombardamento di ieri alle 16.30 ha colpito di nuovo il Museo. Questa volta il danno è stato assai grave giacché presumo che la bomba caduta abbia fatto esplodere anche quella che rimase inesplosa dentro il campanile. Infatti il campanile stesso, fino al pavimento di quello che fu il rifugio, non esiste più! Non so che cosa sarà successo nella cella sotterranea che contiene i tesori e la stampa di San Domenico. Forse è semplicemente rimasta sepolta. Nel rifugio distrutto, invece, erano i quadri della Cattedrale, di San Domenico, e gli arazzi del Santissimo Sacramento che G[alli] non volle mai trasportare tutte le volte che io gli offesi di farlo. Tutti questi oggetti ora saranno perduti ad eccezione forse degli arazzi. Ma senza ormai operai e in una zona sempre sotto le bombe [...] è impossibile andarli a cercare. Distrutto è andato anche il gabinetto fotografico della Soprintendenza alle Antichità. Così della Soprintendenza Archeologica, senza biblioteca e senza gabinetto fotografico, rimane ora ben poco.

Pensare che quando io facevo i trasporti a Loreto, se G[alli] avesse aderito alle mie ripetute proposte, sarebbe stato facile portar tutte le opere d'arte del rifugio lassù ⁵².

Le previsioni di Riccardo Pacini si rivelarono esatte per la gran parte e furono in effetti recuperati, anche se in tempi diversi, i quattro arazzi fiamminghi della Confraternita del Santissimo Sacramento oggi in deposito al museo diocesano. Tuttavia lo stato di conservazione dei tessuti rese immediatamente chiara la necessità di intervento conservativo non attuabile localmente; di concerto con gli organi ministeriali e la sede romana della MFAA, venne disposto il trasporto a Roma, presso l'ICR, degli arazzi rubensiani e dell'*Assunzione della Vergine*, dipinta da Lorenzo Lotto per la chiesa conventuale di Ancona. Il pessimo stato di conservazione del dipinto, già attestato dai soprintendenti delle Marche, è testimoniato inoltre da un'immagine fotografica (Fig. 9) proveniente dalla Fotolastroteca Emilio Corsini⁵³. Gli strappi della tela, ben visibili nell'immagine, sono inoltre documentati in un report del capitano Marriott, attestante il vaglio del trasferimento a Roma, in seguito avvenuto, e le difficoltà di relazione con il soprintendente Galli, quest'ultimo desideroso di condurre a termine i lavori in tempi brevi. Marriott, nello stesso report, documentava anche un contrasto che il direttore del museo aveva avuto con l'ispettore ministeriale Pietro Romanelli:

Assumption by Lorenzo Lotto - Some first aid measures in the way of cardboard «splints» have been applied to the tears, which do not appear to have increased. Prof. Galli however readily agrees the suggestion that this and the tow tapestries should be sent to Rome, and the preparation of a roller is being put in hand forthwith Transport will however present a difficulty (the overall will exceed 4 metres) and guidance is requested as to means of transport - e.g. would consignment by rail be approved if practicable? 3. Generally, the difficulties referred to in my previous letter have to a certain extent been ironed out. It seems evident, however, that prof. Galli's inclination is to arrange the work that final recovery and removal to safety can be effected in one rapid operation, no doubt of the possibility or longing, of which he has a greater (and perhaps exaggerated) fear than of damage from weather. In addition the Superintendent's attitude is optimistic about the state of the buried objects as compared with the pessimism of the Inspector, and the immediate problem is to reconcile these two factors⁵⁴.

Come dimostrano diversi report mensili sia di Frederick Maxse sia di Basil Marriott il piano di recupero del Museo archeologico nazionale costituì per la divisione locale della MFAA il punto focale del lavoro svolto ad Ancona e nell'intera regione. Grazie all'interessamento del *regional advisor*, così come ricordato anche da Edoardo Galli con le parole «mercè l'appoggio del Capitano Maxse»⁵⁵, il Comando Militare dell'Ottava Armata concesse lo stanziamento di un budget considerevole e l'autorizzazione ai lavori di rimozione delle macerie e cernita, già avviati nel mese di settembre del 1944, e al ripristino di alcuni ambienti dell'ala nord del complesso.

A.M.G. VIII Army approved of the project of L. 600.000 for making weatherproof a Pinacoteca and several other rooms for storage of recovered museum objects. This part of the task has been accomplished. Also improvised shelves have been arranged in all theme rooms. Much material from the Prehistoric Iron and Bronze Ages has been transferred into the Sala del Podestà from the damaged rooms. Many Roman vases have been recovered and arranged in the cortile. Meanwhile the work of excavating into the

Museum Treasury and Library, which die under the destroyed Campanile of S. Francesco is proceeding slowly. The wall of the Treasury on the North side is intact but on the South side it has fallen it. L.100.000 was spent for the month of September, a second L. 100.000 was asked for in October, but has not yet been advanced and the balance of L. 400.000 has been applied for recently ⁵⁶.

Nei mesi successivi gli interventi presso il complesso conventuale proseguirono in maniera ininterrotta e furono contestualmente avviati i primi interventi ai restanti edifici monumentali cittadini, i cui esiti si rimandano al paragrafo seguente. La riapertura al pubblico del Museo Archeologico di Ancona e della Pinacoteca civica richiesero anni di lavoro che si protrassero ben oltre i limiti temporali di questo contributo; il Museo nazionale fu riallestito nel 1958 a Palazzo Ferretti, attuale sede, sotto la direzione di Giovanni Annibaldi, soprintendente e direttore avvicendato a Edoardo Galli. Anche la pinacoteca civica fu restituita alla pubblica fruizione, nello stesso giorno, a Palazzo degli Anziani, sede nel 1950 della mostra sulla pittura veneta curata da Pietro Zampetti, evento che diede per primo il segno della rinascita post-bellica del capoluogo dorico ⁵⁷. Segni di “rinascenza” possono tuttavia essere riscontrati anche nel periodo di Governo Militare Alleato. Il 20 febbraio 1945 si tenne, infatti, la prima adunanza del *Comitato per la Rinascita della città di Ancona*, presieduto dal capitano Maxse; la vicepresidenza fu conferita al capitano Marriott con unanime voto dei convenuti: il soprintendente Edoardo Galli, il soprintendente Riccardo Pacini, l'assessore comunale ingegner Podesti, i dottori Scarpis e De Costanzo, ingegneri del Genio Civile e il funzionario comunale ingegner Giustini. A pochi giorni di distanza fu inoltre costituito il *Comitato per l'arte e la cultura*, promosso dai *Monuments Men* delle Marche ed esteso ad esponenti della cultura cittadina, fra i quali il reverendo Mario Natalucci, il quale assunse la presidenza di entrambi i comitati già da mese successivo ⁵⁸.

Tali deputazioni recarono il segno della spinta comune che animò uomini, non solo soldati, nella «nuova era di lavoro» ricordata da Riccardo Pacini, e trovano consonanze con le iniziative che già erano state attivate a Roma da parte della MFAA Region IV e dall'Associazione nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra, costituita a Roma nell'estate del 1944 ⁵⁹. Prima di approfondire l'analisi delle azioni proposte dalla sezione locale della MFAA in parallelo fra centro e periferia, dialogo interessante per questo come per molti altri temi di indagine, è tuttavia necessario soffermarsi su alcune note sulla dispersione del patrimonio storico artistico regionale.

«Danni di guerra e provvidenze per le Antichità, i Monumenti e l'Arte». ***Note sulla dispersione***

Un repertorio dettagliato della azioni promosse dagli *advisors* regionali di concerto ed in collaborazione con le tre Soprintendenze locali fu pubblicato dagli stessi attori delle vicende nel 1945. Il riferimento è al volume *Danni di guerra e provvidenze* citato in

testa al presente paragrafo. L'*Introduzione* ai testi, divisi per competenze delle singole Soprintendenze - Antichità, Gallerie e Monumenti - fu scritta dal capitano *Frederick Maxse* e datata Roma 1945; in essa furono rese manifeste le attestazioni stima per i funzionari della tutela locali, il clima di cordiale e stretta collaborazione e l'eccezionalità dei risultati ottenuti in soli nove mesi di lavoro congiunto.

Edoardo Galli per sua parte riassunse l'entità dei danni occorsi la Museo nazionale, ripercorrendone l'incidenza dei singoli bombardamenti, più volte perpetrati data la collocazione sul colle Guasco e la vicinanza con la caserma di via Fanti, sostanzialmente attigua all'ex complesso conventuale.

In ordine di tempo il primo bombardamento diretto, non di grande entità, si ebbe il 1° novembre del 1943. Uno spezzone scoppiò sul davanzale mediano del salone della Pinacoteca, demolendo un pezzo di muro e producendo lievi avarie ad alcune tele con di primario interesse, che non si era ritenuto conveniente trasferire in altra più appartata sede.

Fra i dipinti non soggetti a misure di protezione, all'epoca conservati presso il Salone VIII e la Sala IX dell'allestimento del 1927-1928, furono colpiti da schegge di proiezione, oltre alla già citata *Assunzione* di Lorenzo Lotto, *Il giuramento degli Anconetani* di Francesco Podesti, attualmente ricondotto in Pinacoteca dopo anni di permanenza presso la sede municipale, *Il Battesimo di Gesù* di Pellegrino Tibaldi, di proprietà civica ma conservato presso la chiesa di San Francesco alle Scale, e un nucleo di dipinti tuttora in Pinacoteca civica (le due tele di Andrea Lilli rappresentanti, *L'incredulità di San Tommaso* e *L'estasi di santi francescani*, la tela di attribuita a Girolamo di Tiziano, all'epoca ascritta a Paris Bordone, rappresentante *San Leonardo*, *San Marco* e *San Francesco*, e altri due dipinti dei pittori locali Lorenzo Daretti e Giuseppe Pallavicini)⁶⁰.

La seconda più grave incursione si verificò il 23 aprile 1944, ed abbatté il grande salone XXII contenente molte vetrine con oggetti riferibili alla civiltà pre e protostorica (armi e strumenti litici, arredi di tombe in ferro e bronzo, in terracotta e altri materiali). Le perdite numericamente più notevoli si lamentarono in questa zona: poiché non una, ma diverse bombe insieme scoppiarono sul salone, abbattendone tutta la poderosa parete orientale, e proiettando gli oggetti - in gran parte minuti e minutissimi - nel vicolo sottostante, ed anche al di là di esso nell'area delle case prospicienti.

Il terzo attacco aereo avvenne il 21 maggio, e demolì i locali della Biblioteca e dell'attiguo Gabinetto Fotografico, nonché l'ingresso agli uffici dalla parte di via Fanti.

Nel corso di questo assalto una grossa bomba forò la parete dell'adiacente torre campanaria settecentesca, rimanendo inesplosa al disopra della volta del ricovero delle persone, allestito al primo piano di esso, sulla quale sin dal 1940 era stato prudenzialmente accumulato uno spesso strato di sabbia. Al pianterreno del medesimo campanile pure in detto anno era stato organizzato il deposito di sicurezza in situ, contenente le cose migliori fra le raccolte del Museo; e successivamente vi furono aggiunto oggetti d'arte del Duomo e di S. Domenico. Altri notevoli dipinti della Cattedrale e di S. Domenico [...]. Il quarto assalto sulla sede dell'istituto si verificò il 26 giugno. Una o più bombe esplosero al piede del campanile dalla parte del giardino antistante, e provocando l'esplosione della

bomba rimasta carica sulla volta del ricovero (fig. 10), cosicché tutta la poderosa torre quadrangolare alta poco meno di 50 metri, si frantumò e precipitò in grossi nuclei di muratura, travolgendo la prima sala con pezzi architettonici, piante e vedute dell'Ancona medievale, la seconda sala, vuota, e gran parte della terza pure pressoché vuota [...].

Rinviando ad altra sede lo studio della disposizione delle sale del Museo Nazionale, ivi compresa la sezione dedicata alla storia della città, di estremo interesse metodologico, qui ci si sofferma, fra conservato e perduto, sugli oggetti ricoverati all'interno del campanile di San Francesco alle Scale e nell'interrato sottostante.

Dopo mesi di rimozione delle macerie ed attenti scavi volti al recupero del materiale emergente, il 20 e il 21 marzo 1945 il ricovero interrato del Museo Nazionale fu aperto, alla presenza dei capitani Maxse e Marriott (Figg. 11 e 12) con constatazione del rinvenimento di alcune casse integre, contenenti prevalentemente suppellettili ecclesiastiche dal Duomo di San Ciriaco. A pochi giorni di distanza e dopo una scrupolosa verifica, i beni rivenuti furono restituiti al reverendo Mario Natalucci, rappresentante della Mensa Arcivescovile e del Capitolo Metropolitano, ciò in virtù della

urgenza improrogabile di ritirare gli oggetti in parola per unirli ad altre suppellettili sacre di carattere artistico, custodite presso la parrocchia di Castelferretti. Pur lamentando la impossibilità di presenza del Soprintendente alle opere d'arte di Urbino, d'accordo con il locale Soprintendente ai Monumenti si è ritenuto opportuno di non negare tale riconsegna al Natalucci, in considerazione che gli importanti oggetti di cui si parla sarebbero dovuti rimanere nella sede del Museo in via Fanti, dove viste le condizioni dell'edificio, molto danneggiato dai bombardamenti, non sarebbe possibile garantire in modo assoluto la sicurezza di una più prolungata custodia.

Prima della riconsegna a mons. Natalucci, si è effettuata una verifica dei pezzi dei sacri arredi – compreso il paliotto quattrocentesco con le storie di San Ciriaco – alla presenza dei sottoscritti testimoni, e si è riconosciuto che per fortuna, nessun danno gli arredi avevano riportato, presentandosi illesi come lo erano all'atto della custodia del 1943.

Quanto alla cassa delle oreficerie del Duomo, poiché detta cassa era ancora chiusa con il lucchetto e presentandosi all'esterno sostanzialmente integra e senza quindi la possibilità di dispersione del suo contenuto, essa venne riconsegnata al Natalucci nelle condizioni accennate ⁶¹.

Furono pertanto restituite due casse, un cassa contenente: il paliotto con storie di San Ciriaco ⁶², la pianeta a fiorami di broccato d'oro su fondo rosso del sec. XVII; la pianeta di broccato verde del sec. XVII e la pianeta in rocco antico con ricami in argento del sec. XVII, e l'altra con oreficerie identificate nei verbali di consegna in calici di argento dorato con lavori a cesello con stemma del donatore Benedetto XIV, calice di argento con coppa dorata e decorato del secolo XVIII, donatore Carletti, reliquiario di rame dorato con il sasso di Santo Stefano, reliquiario di Sant'Anna in argento con varie dorature e cesellature ⁶³.

Precise constatazioni degli oggetti d'arte dispersi a causa del cedimento strutturale del ricovero furono promosse da Pasquale Rotondi, per quanto di sua competenza, all'interno della pubblicazione citata *Danni di guerra e providenze*.

Dalla chiesa di San Domenico andarono distrutti con il crollo del campanile una tela di Andrea Lilli e una Madonna con il Bambino e tre Santi su pergamena descritta nell'Inventario degli oggetti d'arte come

di arte nordica, con ricordi tedeschi, sec. XV. LA Vergine seduta di prospetto sorregge sul ginocchio destro il Bambino, e con la sinistra un pomo. Dietro di lei s'innalza il trono a colonnine e pinnacoli; in alto di sviluppa un'edicola gotica terminante con guglie e tre nicchie che includono tre figure di Santi ⁶⁴.

Il dipinto di Andrea Lilli ⁶⁵, qui pubblicato in immagine (Fig. 13), prima della dispersione fu interessato da complesse vicende conservative, restituite nell'Inventario di Serra, Molajoli e Rotondi unitamente alla descrizione del dipinto

Ascensione e martirio di S. Stefano, dipinto ad olio su tela centinata; misure m. 30,05x2,225, opera di Andrea Lilli [...]. In lato ascendente sulle nubi, il Redentore, tra due Angioli in vesti gialle e rosse; in basso a sinistra S. Stefano in dalmatica rossa, caduto in terra e preso per il collo da un manigoldo mentre un altro sta per lasciargli cadere addosso una pietra sollevata in alto con ambo le mani; più in dietro e a destra la Vergine in atto di preghiera e varie figure di apostoli volti a guardare verso il Redentore. Il dipinto è firmato in basso a sinistra: JO ANDREA LILLIUS ANCONITANUS; era in origine nella chiesa primitiva di S. Stefano, donde passò a quella del Crocifisso detta poi si S. Stefano, e recentemente, dissacrata quest'ultima perché rovinata dal terremoto, nell'attuale collocazione. Primo altare a destra [chiesa di San Domenico] ⁶⁶.

Il bombardamento del ricovero causò inoltre la dispersione di 7 dipinti dal Duomo, fra essi il *Martirio di San Lorenzo* di Francesco Podesti, di cui si conserva in loco una copia eseguita dai pittori Poletini e Peruzzi. Il dipinto è altrimenti noto per il bozzetto preparatorio della pala originaria oggi conservato alla Galleria Nazionale di d'Arte Moderna di Roma ⁶⁷.

Cinque delle restanti opere disperse sono documentate esclusivamente grazie all'*Inventario degli oggetti d'arte* del 1936 e per via di alcuni studi precedenti pubblicati sulla rivista «Rassegna bibliografica dell'arte italiana» e all'interno dei due volumi di Luigi Serra dedicati all'*Arte nelle Marche*. Pasquale Rotondi ne ricordò nel 1945 l'elenco dei soggetti corredato da misure e bibliografia e attribuzioni:

Crocifisso, dipinto a tempera su tavola - 1,90 x 1,20 - Arte del sec. XII con caratteri toscani [...]

Noli me tangere, dipinto a tempera su tavola - 0,90x0,60 - Arte del sec XIV [...]

Il Volto Santo, pittura a tempera in due tavole distinte - 1,09x0,68 - Arte del sec. XV [...] ⁶⁸

Madonna con il Bambino, dipinto ad olio su tavola con fondo d'oro - 1,70x0,75 - Imitazione bizantina del sec. XVI [...]

La Madonna con il Bambino, S. Giovanni Evangelista. S. Giuseppe, S. Francesco e un altro Santo Vescovo, dipinto ad olio su tela - 2,83x1,80 - Opera di Antonio Viviani detto il Sordo (1560-1620) ⁶⁹.

Il Crocifisso dipinto, ad esempio, era stato pubblicato in immagine, che qui si riporta (Fig. 14), anche nell'*Inventario degli oggetti d'arte del 1936, con dovizia di analisi critica*:

Arte romanica del secolo XIII. Cristo è rappresentato col corpo leggermente arcuato, la testa con aureola ad oggetto reclinata sulla spalla destra, un perizoma attorno ai fianchi e i piedi distaccati. Cappella di San Lorenzo, parete sinistra. Conservazione mediocre. Nel Duomo esisteva una tavola ducentesca, non è ben chiaro se rappresentante la Deposizione dalla Croce o Cristo Crocifisso e, quindi, se sia o no da identificarsi con questa. La tavola era datata 1220 e firmata da Simeone e Machilon, spoletini. Il Picchi Tancredi, scrittore del sec. XVII, nella su *Anconologia* riportava la segnatura. Un altro Crocifisso, firmato dai medesimi artisti Simeon et Machilon, si vede nella collezione Bastianelli a Roma. Non si coglie però rispondenza fra il Crocifisso di Ancona (vicino soprattutto ad un esemplare della Galleria Nazionale di Perugia già a Gualdo Tadino, e ad un altro già nella collezione Fornari a Fabriano ed ora presso la Cassa di Risparmio di Macerata) e quello e quello Bastianelli che è più prossimo al Ranucci. Il nostro Crocifisso può soprattutto, ricollegarsi, per ragioni stilistiche, all'arte toscana e datarsi verso la metà del sec. XIII ⁷⁰.

Recenti studi condotti, fra altri, da Andrea De Marchi e Matteo Mazzalupi hanno offerto utili approfondimenti circa la temperie artistica del Quattrocento ad Ancona e nelle Marche, apportando precisazioni anche in merito a Olivuccio di Ciccarello e alla *Madonna in trono allattante il Bambino e committente*, citata da Pasquale Rotondi fra le opere distrutte a seguito del crollo del campanile ed invece rinvenuta, in minima parte, in frammenti, oggi ricomposti e rimontati su tavola presso il museo diocesano di Ancona (Fig. 15) ⁷¹.

Il duomo di Ancona, per citare le parole di Riccardo Pacini,

fu ripetutamente colpito nel corso dei bombardamenti del 1° e 7 novembre 1943 e del 9 gennaio 1944, demolita l'abside del Crocifisso e per un buon terzo le tre navate del corrispondente braccio destro del transetto; colpita in pieno, la volta della cripta sottostante al braccio stesso è crollata, seppellendo sotto alle sue macerie quelle dell'abside, dei muri, del tetto e il piccolo museo lapidario [...] ⁷².

Volendo tracciare un'altra data simbolo per la rinascita della città di Ancona è utile ricordare che, sotto l'attenta direzione del soprintendente Pacini, il Duomo di San Ciriaco fu restituito alla città il 3 marzo del 1951 e fu inoltre visitato in corso di opera dal presidente della Repubblica Einaudi durante la sua visita del 1948 ⁷³. Tuttavia meno ricordate risultano le parole con cui il capitano Maxse, al termine della sua permanenza in regione, descrisse il danno alla città inferto dal bombardamento del Duomo e l'operato del soprintendente ai Monumenti.

Il più duro colpo per ogni Marchigiano - e per tutto il mondo - sono certo le distruzioni nella città capoluogo delle Marche [...] Nondimeno si può essere soddisfatti del progresso dei restauri dei monumenti anconetani; questo particolarmente vale per la cattedrale famosa di S. Ciriaco [...].

Chiunque abbia avuto il piacere di conoscere il Dott. Pacini sa bene quale fortuna sia stata per le Marche l'averlo come Soprintendente ai Monumenti. La sua imperturbabile calma, il suo tatto, la grande buona volontà nel prestare la sua opera in ogni campo, e la sua abilità nell'organizzare il lavoro ricordano le caratteristiche con cui nella sua famosa poesia Rudyard Kipling qualifica 'the man... who can meet with Triumph and Disaster and treat these two impostors just same...'. Poiché veramente il Dott. Pacini seppe affrontare quelle che sembrano difficoltà insuperabili come se non esistessero o almeno fossero faccende assolutamente normali. Non ci si meraviglierà quindi se dopo che il Dott. Pacini avrà completato l'attuale fase di restauro ai monumenti danneggiati, la Cattedrale di S. Ciriaco avrà ritrovato il suo aspetto di prima della guerra ⁷⁴.

Il capitano Frederick Maxse e Pasquale Rotondi: racconto di un dialogo

Il Palazzo Ducale e i suoi Appartamenti di Stato (che formano la principale attrattiva dell'esposizione che si aprirà presto al pubblico) costituiscono il più splendido gioiello dell'architettura domestica del primo Rinascimento Italiano.

[...]

Forse non sarà possibile, all'apertura della mostra del palazzo, far visitare lo studiolo del duca Federico, i cui pannelli intarsiati sono stati smontati per esser messi in luogo sicuro e il loro ripristino richiede mano d'opera specializzata non facilmente ottenibile mentre scriviamo. Così come i più grandi capolavori della Galleria di Stati come 'La Flagellazione' e la 'Madonna di Senigallia' di Piero della Francesca, 'l'Ultima' cena e la 'Resurrezione' di Tiziano, la 'Pentecoste' e la 'Crocifissione' di Luca Signorelli e il 'Redentore' di Melozzo da Forlì non saranno forse ancora esposti. Gli originali furono spediti alla città del Vaticano per essere messi al sicuro, e - mentre scriviamo - le difficoltà di trasporto ne impediscono ancora il ritorno.

Il Dottor Rotondi non si deve scusare per l'assenza di queste opere d'arte né deve scusarsi per aver omesso in questa sua pubblicazione le ragioni del trasferimento alla Città del Vaticano e il modo in cui fu effettuato [...] la cui cronaca è un altro capitolo della storia d'Urbino, come è anche la storia del coraggio personale e dello spirito di iniziativa del Rotondi. [...] La cura, il coraggio e lo spirito d'iniziativa del Dott. Rotondi e dei suoi collaboratori non avrebbero potuto ottenere miglior ricompensa di quella data loro dal fatto che, nel momento in cui scriviamo, molti dei capolavori così brillantemente salvati da ogni danno e saccheggio sono ora esposti a Roma [...].

Dopo l'ingresso degli Alleati a Roma il 4 giugno 1944 a Palazzo Venezia fu organizzata con gran successo una mostra di capolavori del Rinascimento europeo, molti dei quali erano stati sotto la protezione del Dott. Rotondi. [...] La mostra fu poi trasferita a Villa Borghese e le fu aggiunto altro materiale della collezione Borghese che era stato ricoverato anch'esso nei tre rifugi delle Marche. A Palazzo Venezia è stata ora aperta un'altra mostra di famose pitture di scuola veneziana. Vi si trova fra l'altro anche il materiale delle Gallerie di Venezia e cinque dipinti dei Musei delle Marche, che erano stati messi al sicuro insieme agli altri [...]. Si può quindi dire che il contributo del Dott. Rotondi alle mostre di Roma è stato grandissimo. Ed ora egli finalmente è riuscito ad organizzarne una ad Urbino, col riordinamento della Galleria nel Palazzo. [...] E una visita al Palazzo e alle collezioni ivi esposte contribuirà, seppure in minima parte a pagare il grande debito di gratitudine dovuto al Dott. Rotondi da tutti noi, Italiani e Alleati, per la sua magnifica opera di salvataggio di una così cospicua parte del patrimonio artistico italiano.

Roma, 1945

F.H.J. Maxse

Regional Advisor, MFA&A Abruzzi-Marche Region
Allied Military Government ⁷⁵

Il brano è un estratto dalla prefazione del capitano Maxse al *Vade Mecum del visitatore di Urbino* curato da Pasquale Rotondi per celebrare la riapertura al pubblico di Palazzo ducale. Il testo è qui riportato quale testimonianza del frutto di mesi di lavoro comune e di costante interessamento per il patrimonio storico artistico regionale. Così attestano infatti i carteggi ricorrenti fra i due, il medesimo spirito di iniziativa e le preoccupazioni condivise per l'occupazione delle truppe, che interessò anche alcuni ambienti della residenza dei Montefeltro, e il comune desiderio di far organizzare visite guidate al palazzo per sensibilizzare ed istruire i soldati.

Occupation Canadian troops at present occupy seven rooms of the Palazzo, comprising the throne room and the former private apartments of the Duchesse di Urbino, and part of the Gallery over the Cortile. They are treating the rooms with great respect and care and it is considered that a future occupation of these rooms - given the shortage of accommodation - would not be hateful as Prof. Rotondi has removed the inlaid door and taken local action to protect the renaissance marble doorways with planks of wood.

The other rooms of the Palazzo are being used as a Picture Gallery in which are displayed exhibits from the depository at Urbino. The Raphael Tapestries are rolled in one of the rooms, waiting to be exhibited in their former abode, the Throne Room, as soon as this becomes freed from military occupation. The Gallery is well patronised by the troops, who are taken round in small groups under a guide. It is requested that a 'no smoking' notices in English and in Italian be placed in the rooms ⁷⁶.

Per volontà del capitano Maxse, condivisa da Pasquale Rotondi e Riccardo Pacini, fu inoltre rimossa la protezione agli affreschi dei Salimbeni nell'Oratorio di San Giovanni Battista, con il preciso intento di «consentirne la vista ai cittadini e ai soldati» ⁷⁷. In data 8 marzo del 1945 il capitano Maxse promosse all'ufficio regionale delle finanze dell'AMG una richiesta di finanziamento, conseguentemente ottenuto, per il riallestimento parziale di palazzo ducale, comunicando le effettive necessità, le emergenze conservative e il comune desiderio della Soprintendenza alle Gallerie e della sezione locale della MFA&A di riaprire al pubblico, seppur in forma di esposizione temporanea, la Galleria Nazionale delle Marche.

Attached is incorporating estimation of Lire 50.000 in respect of necessary work of reconditioning and making weatherproof certain of the State Apartments in the Palazzo Ducale, Urbino, and for the rearrangement and re-hanging of such of the works of art which remain in the Picture Gallery. These, of which nearly all are important masterpieces, are at present lying at floor level danger from percolation both of moisture and dust rising from the floor.

Work has already started on the Palazzo since its evacuation by troops and will be continued now that the budget of the Superintendency of Galleries for Le Marche has been approved which included a sum of Lire 25.000 for this purpose. That recon-

ditioning is however of a general character, and the sum now requested (50.00 Lire) is supplementary and, in the opinion of the undersigned, necessary in order that the Palazzo may be opened to the public and to Allied troops in response to the demand from several quarters - Army Education and A.M.G. Officers, troops on leave from the front, students and civilians, etc. - that some - thing on the lines of very popular Palazzo Venezia Exhibition in Rome should be organised locally. Similar exhibitions are now, or will shortly be, open in Florence, Siena and Perugia.

[...]

The combined sum including that now requested are therefore to be regarded as achieving in one operation the necessary work of reconditioning a most important monuments, safeguarding its treasures and making it accessible to the public. A 'Soldiers Guide' to the building and the city of Urbino being compiled by Dott. Rotondi, Superintendent of Galleries, proceeds of the sale of which together with admission charge will, it is proposed, go towards the repair and upkeep of the Palazzo or other Italian Monuments. This guides, who pester them under the pretext of unlocking doors, etc, the building being only 'unofficially' open at present ⁷⁸.

In data 20 giugno 1945 il capitano Maxse riferì alla direzione della MFA&A di Roma gli esiti positivi sui lavori di riallestimento parziale di Palazzo ducale, rimarcandone la necessità di apertura al pubblico, tornando inoltre nuovamente sull'argomento della guida per i soldati, offrendosi di scriverne a quattro mani con Pasquale Rotondi l'edizione in inglese.

1. During the A.M.G. administration of Le Marche, it had been decided on principle to hold an exhibition to the Public (and in particular to Allied soldiers 'de passage') of the State Apartments and works of Art at present in the Palazzo Ducale, Urbino. [...]
3. The apartments are now ready for opening and the best of the oil paintings not sent to Rome have been hung on the walls ready for display. It is hoped to open the exhibition in July.
4. The attached copy dated 30th May 1945 of Dott. Rotondi letter to the Ministry is a request for funds for a) 12 custodians to be on duty during the Mostra and b) the publication of the guide book in Italian. It is requested that the Subcommission be good enough to give support to both these requests by bringing the matter up favourably to matters would have been dealt with by A.M.G., but they could not be presented before Le Marche passed over to Italy.
5. The Guide Book - a copy of the script is in the hand of the undersigned - is a concise history of the town and Palazzo Ducale of Urbino as well as a guide to the apartment and collection of the masterpieces in the State Gallery. It will bear Dottore Rotondi's name I had undertaken to translate the Publication into English. It is suggested that anyhow the first edition should be treated as a soldier's Guide book to Urbino similar to the publications on Rome and Florence. There is still a big military garrison in Ancona and in Pesaro and quite a number of person spend their leave in Urbino. A few of them, including passing A.A.G. Officers have complained to the undersigned of the present unsatisfactory arrangements by which they are shown round the Urbino Galleries. This publication is an attempt to remedy these arrangements as a guide both to the Palazzo Ducale, its treasures and to other monuments in Urbino. Future amended editions could be sold to foreign visitors ⁷⁹.

Il documento attesta una visione del museo come servizio di pubblica utilità che ha differenziato, fin dall'Ottocento, le istituzioni di stampo anglosassone dagli orientamenti prevalenti in Italia; le parole del capitano Maxse riferiscono inoltre dello stato di avanzamento dei lavori a Palazzo ducale, conclusi, seppure nella sola parziale riapertura delle sale, dopo il passaggio di consegne delle Marche dal Governo Militare Alleato allo Stato italiano. Ciò spiega anche perché la versione in inglese del *Vademecum* di Pasquale Rotondi non fu più data alle stampe, ripiegando sulla già citata prefazione del capitano Maxse all'edizione in italiano ⁸⁰.

I dipinti delle chiese e dei musei delle Marche più volte ricordati dal capitano Maxse ed esposti a Roma dove erano stati elogiati da Palma Bucarelli ⁸¹, iniziarono a rientrare dalla fine di maggio del 1946, come in più circostanze annotato da Rotondi ⁸².

Al 21 settembre risale l'ultima memoria che Pasquale Rotondi scrisse mettendo fine alla vicenda che per anni lo aveva visto protagonista o, per citare le parole del capitano Maxse, interprete di un «capitolo nella storia della protezione delle opere d'arte in Italia» ⁸³.

1946, 21 settembre

Il 18 corrente ho ritirato in Vaticano quindici casse contenenti opere d'arte di proprietà di alcune chiese e musei delle Marche, consegnate a Lavagnino il 16 gennaio 1944.

Come sembra lontana! e che piacere ho provato nel riabbracciare il caro Mimmi Lavagnino che, insieme a Redig de Campos, ha voluto essere presente a questa riconsegna!... Le casse sono state caricate su un camion ed in questi giorni sono state restituite agli istituti proprietari. Le opere d'arte, liberate dagli imballaggi, sono state trovate tute in perfette condizioni di conservazione.

In questo modo si è chiusa oggi questa lunga pagina della mia vita di funzionario delle Belle Arti! ⁸⁴

Note

¹ <http://www.marcheliberate.it/>. Si ringraziano Rosaria del Balzo Ruiti attuale presidente della Fondazione Carima ed il predecessore Franco Gazzani, il segretario generale Renzo Borroni, Patrizia Mozzoni, Elisa Mori e, a vario titolo, Barbara Bianchi, Paolo Carpera, Gianni Fermanelli. Un sentito ringraziamento a Pierfrancesco Gallo e Massimiliano Mogliani, per questo ed altri lavori.

² Roger Absalom fu ufficiale britannico durante la campagna d'Italia, rientrato in Inghilterra, insegnò lingua, letteratura e storia italiana dal 1960 alla Anglia Polytechnic University di Cambridge e dal 1973 alla Sheffield Hallam University, presso la quale ricoprì anche il ruolo di direttore del dipartimento di *Italian Studies*,

dedicando costantemente l'attività di studio al secondo conflitto mondiale e alla ricostruzione postbellica. Autore di diverse pubblicazioni su queste tematiche, fu consulente della Commissione Europea a Bruxelles per i programmi Erasmus e Tempus e collaboratore della Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation. Fra la vastissima produzione dello studioso si ricordano: R. ABSALOM, *A Strange Alliance. Aspects of escape and survival in Italy 1943-45*, Firenze, 1991, trad. it. *L'alleanza inattesa: mondo contadino e prigionieri alleati in fuga in Italia (1943-1945)*, Bologna, 2011; R. ABSALOM, *Italy since 1800. A nation in the balance?*, Londra, 1995; *Perugia liberata. Documenti anglo-americani sull'occupazione alleata di Perugia 1944-1945*, a cura

di R. ABSALOM, Firenze, 2001; *Guida alle fonti archivistiche: gli archivi italiani e alleati*, a cura di R. ABSALOM, Roma, 2004. Per una biografia approfondita si rimanda a R. RANIERI, *Roger Absalom, nota biografica*, in ABSALOM, *L'alleanza inattesa ... cit.*, pp. 463-464 e R. BOSWORTH, *Obituary for Roger N.L. Absalom*, in «Modern Italy», n. 2 (2010), pp. 243-246.

³ Al National Archives College Park di Washington i documenti relativi all'AMG (Allied Military Government) sono ordinati secondo gli originali riferimenti del Governo Militare Alleato in *Indicator, Sub-indicator, Serial Number*; da tali riferimenti si possono desumere l'area amministrativa o provincia, la categoria amministrativa del documento, l'ordine in cui sono collocati i vari fascicoli, l'arco temporale (mese e anno) coperto dal fascicolo originale. Il *Box Number* si riferisce invece al sistema di archiviazione attualmente in uso. I documenti conservati presso gli Archivi di Stato di Londra sono ordinati secondo le regolari segnature del PRO (*Public Record Office*): *Department Code, Series Number, Piece Number*. Al *Department Code* segue il *Series number* che denota il relativo compartimento amministrativo militare (p. es. *War Diaries*; intelligence; operazioni militari, ecc.) e il *Piece Number* che identifica la collocazione numerica dei fascicoli relativi al compartimento. Quasi tutti i documenti di pertinenza inglese sono stati rinvenuti da Roger Absalom all'interno del fondo documentario del Ministero della Guerra (*War Office*), con l'unica eccezione di alcuni carteggi della Presidenza di Consiglio (*Cabinet Office*).. Si rende noto che gli inventari del PRO sono accessibili al link <http://catalogue.pro.gov.uk/>. La totalità dei documenti è redatta in un inglese intriso di termini tecnici; per la comprensione delle fonti si è fatto ricorso al glossario inglese-italiano degli acronimi in: *Gli Alleati e la ricostruzione in Toscana (1944-45). Documenti anglo-americani*, Vol. I, a cura di R. ABSALOM, Firenze, 1988, Vol. II, Firenze, 2001, Vol. III, Firenze, 2001. Si ringrazia inoltre Luciana Rozzi per il prezioso apporto alla lettura dei testi.

⁴ Si precisa che presso l'Archivio Centrale dello Stato è conservata copia microfilmata dei documenti conservati a Washington, relativi all'attività della *Sub-commission* dallo sbarco in Sicilia alla restituzione delle competenze esclusive al Ministero e alle Soprintendenze. La se-

rie contiene, in relazione alle Marche, i report mensili pubblicati anche in <http://www.marche-liberate.it/> e il *Final report*: cfr. Archivio Centrale dello Stato, da ora in poi ACS, *Allied Commission Control*, bob. 204B, scaff. 50, fasc. 217, novembre 1945, records 690-698. Circa i profili biografici dei soprintendenti marchigiani si rimanda al contributo sulla protezione antiaerea nelle Marche in questo volume. L'insieme dei documenti riprodotti in copia da Rober Absalom costituisce invece un interessante esempio di raccolta e non un archivio in senso proprio; essa può infatti essere avvicinata ad archivi della ricerca o più propriamente alla definizione di *invented archives*, ovvero aggregazioni di fonti documentarie intorno a percorsi tematici o di altro genere; in merito: cfr. P. FELICIATI-F. VALLACCHI, *To be or to appear? The hidden archives in the digital age*, in «History of Education & Children's Literature», n. 2 (2010), pp. 453-462.

⁵ Per maggiori approfondimenti si rimanda al contributo di Ruggero Ranieri in questo volume; si veda inoltre: AA.VV., *Resoconto delle attività svolte dal Governo militare alleato e dalla Commissione alleata di controllo in Italia*, presentazione di Lamberto Mercuri, S.I., post 1975.

⁶ Si vedano in merito: I. BALDRIGA, *Contributo alla storia dei danni di guerra: l'opera della Allied Commission for Monuments Fine Arts and Archives (M.F.A.A.)*, in «Ricerche di storia dell'arte», n. 68 (1999), pp. 87-93; C. COCCOLI, «*First aid and repairs*». Il ruolo degli alleati nella salvaguardia dei monumenti italiani, in «Anagkè», n. 62 (2001), pp. 13-23; C. COCCOLI, *Repertorio dei fondi dell'Archivio centrale dello Stato relativi alla tutela dei monumenti italiani dalle offese belliche nella seconda guerra mondiale*, in *Monumenti alla guerra. Città danni bellici, e ricostruzione nel secondo conflitto mondiale*, a cura di G.P. TRECCANI, Milano, 2008, pp. 303-329; I. DAGNINI BREY, *The Venus fixers: the remarkable story of the Allied soldiers who saved Italy's art during World War 2*, New York, Farrar, 2009, ed. it., *Salvate Venerè! la storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella seconda guerra mondiale*, Milano, 2010; *Guerra, monumenti, ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. DE STEFANI, Venezia, 2011; R. RANIERI, *La tutela del patrimonio culturale in Italia durante la Seconda guerra mondiale*, in *Protezione e recupero del patrimonio culturale durante i conflitti*, atti della conferenza

“I lunedì della crociera”, (Roma, 23 novembre 2009), a cura di M.G. FATIGA, Working Paper of the Uguccione Ranieri di Sorbello Foundation n. 19 (2011), pp. 53-67; Ivi, S. RINALDI, *I monumenti italiani e la guerra*, pp. 69-97; C. COCCOLI, *Die Denkmäler Italiens und der Krieg präventiver Schutz, Erste Hilfe und Instandsetzungen: die Rolle der «Monuments, Fine Arts and Archives Subcommittee» in Italien während des Zweiten Weltkriegs, in Kunsthistoriker im Krieg deutscher Militärischer Kunstschutz in Italien 1943 - 1945*, atti del convegno internazionale (Fachtagung im Zentralinstitut für Kunstgeschichte, 6-8 Mai 2010), a cura di C. FUHRMEISTER-J. GRIEBEL-S. KLINGEN, Köln, 2012, pp. 75-92; R.M. EDSEL-B. WITTER, *Monuments Men. Eroi alleati, ladri nazisti e la più grande caccia la tesoro della storia*, trad. di Dade Fasic, Milano, 2013; R.M. EDSEL, *Monuments Men: missione Italia*, trad. di Dade Fasic e Andrea Mazza, Milano, 2014.

⁷ A. PACINI-G. M. PACINI, *Racconti di architettura, di monumenti, di restauri e di rinvenimenti, di ambienti urbani, di paesaggi*, Pisa, 2010, p. 237.

⁸ S. GIANNELLA-P.D. MANDELLI, *L'arca dell'arte*, Cassina de' Pecchi, 1999, p. 141.

⁹ Il presente contributo è il primo studio dedicato alla presenza dei Monuments Men nelle Marche e pertanto non ha la pretesa di essere esaustivo, in particolare per quanto concerne i primi interventi di ricostruzione e l'analisi delle dispersioni.

¹⁰ Norman Thomas Newton (1898-1992) fu architetto paesaggista in servizio per quattro anni presso la MFAA, che diresse nel biennio 1942-1943. Dopo gli anni di direzione egli prestò servizio fino al 1946 come *Monuments Men* dell'8^a Armata britannica. Newton aveva avuto una precedente esperienza militare nel 1918, come cadetto al trasporto aereo nel US Marine Corps Reserve. L'anno successivo egli si laureò alla Cornell University, con perfezionamento in Landscape Design, conseguito nel 1920. Nel 1926 Newton fu Fellow presso l'Accademia Americana di Roma, dove lavorò anche in seguito come paesaggista; l'architetto fu professore ad Harvard dal 1939. Newton scrisse delle sue esperienze ed in merito allo stato dei beni culturali italiani nel suo libro, *Danni di guerra a Monumenti e delle Belle Arti d'Italia*. Il governo italiano attribuì a Newton le nomine a Commendatore dell'Ordine dei Santi Maurizio e

Lazzaro e di Grande Ufficiale Corona d'Italia, conferendogli inoltre la Stella della Solidarietà Italiana nel 1950. Egli fu membro della American Society of Landscape Architects per molti decenni, istituzione che presiedette dal 1957 al 1961. Dopo la sua morte, nel 1992, la moglie Lyyli ha istituito un fondo in suo onore presso la Harvard Graduate School; cfr. B.G. KOHL-W.A. LINKER-B.S. KAVELMAN, *The Centennial Directory of the American Academy in Rome*, Roma, 1995, p. 230.

¹¹ La presenza iniziale dell'architetto Newton trova motivazione nelle direttive emanate in seguito alla riorganizzazione della MFAA nella primavera del 1944; fu infatti Leonard Woolley, funzionario capo della sezione britannica, ad ottenere la presenza dei *Monuments Men* all'interno dei comparti di prima linea: si veda Ruggero Ranieri in questo volume.

¹² PACINI-PACINI, *Racconti di architettura ... cit.*, p. 238.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Citazione da: A. EMILIANI, *Pasquale Rotondi e Emilio Lavagnino. La difesa del patrimonio artistico italiano tra il 1940 e il 1945*, in *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, a cura di R. MORSELLI, Milano, 2010, p. 25; si veda inoltre DAGNINI BREY, *Salvate Venere! ... cit.*, pp. 306-307.

¹⁵ U.S. Confidential equals British confidential, Allied force Headquarters, subject: Historical Monuments, 29 dicembre 1943, rinvenuta in copia all'interno della raccolta documentaria *Marche Liberated*, da ora in poi raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 22/24, box 6045, trascrizione dall'originale. Trad. da S. ROMANO, *L'arte in guerra*, Milano, 2013, p. 30: «ha contribuito molto alla nostra albertità culturale, un paese ricco di monumenti che per la loro creazione hanno aiutato e ora illustrano, la crescita della civiltà. [...] Se siamo costretti a scegliere fra la distruzione di un famoso edificio e il sacrificio dei nostri uomini, allora le vite dei nostri uomini contano infinitamente di più e gli edifici devono essere sacrificati. Ma non sempre la scelta è così netta. In molti casi i monumenti possono essere risparmiati senza danni alle esigenze operative. Nessuna obiezione è valida di fronte a una necessità militare. Questo è un principio indiscusso. Ma la frase «esigenza militare» è talora utilizzata là dove sarebbe stato più veritiero parlare di «convenienza militare»

o addirittura di convenienza personale. Non voglio che questa frase copra la sciatteria e l'indifferenza. Tocca agli alti comandanti, con il concorso dei funzionari del Governo militare alleato, individuare questi monumenti, siano essi al di là delle nostre linee o in zone da noi occupate. Questa informazione, trasmessa ai comandi minori attraverso i canali abituali, conferisce a tutti i comandanti la responsabilità di conformarsi allo spirito di questa lettera». La lettera viene identificata dalla critica quale primo documento significativo in difesa del patrimonio, a cui fecero seguito istruzioni più dettagliate emanate il 30 marzo 1944, note come AII (*Allied Armed in Italy*), *Administrative Instruction n. 1*, promulgate dal generale Robertson: cfr., fra altri, R. RANIERI, *Il ruolo degli alleati nella preservazione delle biblioteche e degli archivi durante l'esperienza di liberazione/occupazione (1943-46)*, in *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, a cura di A. CAPACCIONI-A. PAOLI-R. RANIERI, Bologna, 2007, pp. 167-209.

¹⁶ Grazie ai lavori della Roberts Commission furono pubblicati due manuali: Headquarters, Army Service Forces. *Civil Affairs Handbook Italy Section 17: Supplement on Cultural Institutions, Supplementary Atlas on Churches, Museums, Libraries and Other Cultural Institutions in Italy*. Army Service Forces Manual M353-17. 4 January 1944 e il Headquarters, Army Service Forces. *Civil Affairs Handbook Italy Section 17A: Cultural Institutions Central Italy*. Army Service Forces Manual M353-17B. 6 July 1944. Il primo costituisce la base per la revisione delle *Lists*, mentre il secondo, dedicato all'amministrazione italiana di tutela, fu molto utile ai *Monuments Men* per la loro azione di coordinamento con le istituzioni ministeriali centrali e periferiche.

¹⁷ Cfr. *List of Protected Monuments Italy, 4, Regions of Tuscany, Umbria and Le Marche*, prepared and issued by Allied Control Commission, Allied Military Government, Sub-Commission for Monuments, pp. 51-58. In merito alla *Instruction n. 10* si rimanda a: M. PAPINI, *Il CLN a Chiaravalle. Dalla lotta di Liberazione alla Ricostruzione*, Chiaravalle, Centro culturale polivalente, Ancona, 1984; *Quando la morte venne dal cielo. Il bombardamento aereo di Falconara del 30 dicem-*

bre 1943, a cura di G. CAMPANA-R, GIACOMINI, Falconara Marittima, 2003; F. ILACQUA, *17 gennaio 1944. Il bombardamento*, Chiaravalle, 2004.

¹⁹ Cfr.: M. TRIONFI HONORATI, *L'architetto Andrea Vici e la villa di Montegallo*, in «Antichità viva», n. 8 (1969), pp. 64-75 e F. MARIANO, *Architettura nelle Marche. Dall'Età classica al Liberty*, Firenze, 1995, pp. 396.

²⁰ Cfr. *Inspection of Monuments, Ancona Province, 26 agosto 1944*. NARA, Microfilm Copies of Reports from the Mediterranean and European Theaters of Operations Received from the Allied Military Government, 1943-1946, Record Group: 239, Roll: A3380_0002, Series: Selected Pages of Allied Military Government (AMG) Reports from the Mediterranean and European Theaters of Operations Prepared by Monuments, Fine Arts, and Archives (MFAA) Officers, Old Roll:10.

²¹ Cfr. Report of Monuments, Fine Arts and Archives for November 1944, Basil Marriot Captain, Regional Advisor MFAA, Allied Military Government, Abruzzi-Marche Region, p. 2, conservato in copia anastatica all'interno della raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 1, box 6045. In tale circostanza l'occupazione delle truppe fu attestata anche a Pesaro (Villa Imperiale e Villa Mirafiore); a Jesi (Palazzo Pianetti); a Fabriano (Palazzo della Signoria, Pinacoteca e convento di San Domenico); a Urbino (Palazzo ducale); cfr. inoltre raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 1, box 6045, Report of Monuments, Fine Arts and Archives for December 1944, del 3 gennaio 1945, Basil Marriot Captain, Regional Advisor MFAA, Allied Military Government, Abruzzi-Marche Region, p. 3.

²² Cfr. Raccolta Absalom, 10500, 145, 16, box 6045, *subject: Picture Gallery*, Fabriano (Ancona), date: 6 Dec. 1944.

²³ Per un quadro di sintesi sulla sezione archeologica istituita nel 1901: cfr. G. GORI, *Il Museo Vernarecci di Fossombrone: sezione archeologica*, Pescara, 2002. L'attenzione dedicata a Fossombrone si spiega in base ai due asterischi conferiti alla «Corte Alta», ovvero all'architettura di fortificazione fatta edificare da Federico da Montefeltro, sede originaria delle collezioni archeologiche ed attuale sede dei musei civici «Augusto Vernarecci»: cfr. *List of Protected Monuments ... cit.*, p. 54. Sull'operato di Giovanni Vernarecci: *Danni di guerra e provvidenze per le Antichità i Monumenti e l'Arte*, Soprintendenza

per le Antichità delle Marche e dell'Umbria, per le Gallerie delle Marche, per i Monumenti delle Marche, Ancona-Urbino, 1946, p. 36.

²⁴ Per approfondimenti sulle modificazioni urbanistiche inferte dai risvolti bellici alle città di Fano ed Ancona si rimanda a: M. FRATARCANGELI-I. SALVAGNI, *Città e guerra: il caso di Ancona e di Fano nelle fotografie del colonnello John Bryan Ward-Perkins*, in *Territorio, città e spazi pubblici dal mondo antico all'età contemporanea, II. La Forma Urbis. Città reale e città immaginata*, atti del convegno di Studi Maceratesi (Tolentino, Abbazia di Fiastra, 26-27 novembre 2001), Macerata, Centro di Studi Storici Maceratesi, 2013, pp. 725-754. Si vedano inoltre: AA.VV., *Work of Art in Italy. Losses and Survival in the War*, Volume I, Londra, H.M. Stationery OFF, 1945, Volume II, H.M. Stationery OFF, 1946; in merito ai danni subiti dalla città di Fano si riporta: «The town suffered most severely, and the damage is so senseless that it can be called wanton. Under the pretext of creating road-blocks the Germans mined and destroyed the bell-towers of no less than five churches and of the Palazzo della Ragione; in only two cases could a real obstruction have been caused, and the mining was, in fact, so clumsily done that, even in these two cases, most of the masonry of the towers fell inwards on to the churches and did not effectively block the roads. CATHEDRAL. The Campanile («Belisarius cower»), crossing and north transept were destroyed and the easternmost chapel on the north side was filled with rubble; its thirteenth-century facade, the Nolfi chapel with DOMENICHINO'S frescoes, CARRACCI'S altar-piece and the stone pulpit by MAESTRO RAINERIO are all undamaged. S. AGOSTINO. The apse and south chapel were destroyed by the fall of the tower. S. DOMENICO. A fourteenth-century church had its dome, apse and high altar destroyed. S. MARIA NUOVA The collapse of the Campanile tore away the entire apse and badly shook the rest of the building. S. PATERNIANO. The apse was destroyed by the fall of SANSOVINO'S tower»; cfr. vol. I, pp. nn.

²⁵ Cfr. *Inspection of Monuments, Gradara and Pesaro. 6 settembre 1944*. NARA, Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historical Monuments in War Areas (The Roberts Commission), 1943-1946, Record Group: 239, Roll: 0064,

Series: MFAA Field Reports, Category: Tenth Monthly Report, August 1944.

²⁶ Le ricerche documentarie non hanno consentito di stabilire l'esatta data di arrivo ad Ancona del capitano Maxse e dell'archeologo Ward-Perkins; tuttavia la stessa fu ricordata da Riccardo Pacini: cfr. PACINI-PACINI, *Racconti di architettura ...* cit., p. 239.

²⁷ Per utili confronti circa la permanenza nelle Marche di John Bryan Ward-Perkins si rimanda a FRATARCANGELI-SALVAGNI, *Città e guerra: il caso di Ancona e di Fano ...* cit. Per approfondimenti di carattere biografico e metodologico: cfr. J. REYNOLDS, *John Bryan Ward-Perkins, CMG, CBE, FBA*, in «Papers of the British School at Rome», n. 48 (1980), pp. XIII-XVII; F. CASTAGNOLI, *John Bryan Ward-Perkins [necrologio]*, in «Studi romani», n. 30 (1982), pp. 87-88; DAGNINI BREY, *Salvate Venere! ...* cit., in particolare pp. 49-52 e EDSEL, *Monuments Men: missione Italia ...* cit. p. XX.

²⁸ Raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 17, Box 6045, Headquarters Allied Control Commission, APO 394, Subcommittee for Monuments, Fine Arts and Archives, 20051/MFAA del 29 august 1944, *subject: Inspection of Monuments in the Marche*, to: Regional Commissioner, Region 5, attn. MFAA Officer, J. B. Ward Perkins, Major R.A., Deputy Director, pp. 3. In merito si veda inoltre l'articolo senza firma, *Immediati restauri alla Basilica di Loreto*, in «Ecclesia», n. 3 (1945), p. 113.

²⁹ Raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 17, Box 6045, Headquarters Allied Control Commission, APO 394, Subcommittee for Monuments, Fine Arts and Archives, 20051/MFAA del 29 august 1944, *subject: Inspection of Monuments in the Marche*, to: Regional Commissioner, Region 5, attn. MFAA Officer, J. B. Ward Perkins, Major R.A., Deputy Director, pp. 3. In merito a Riccardo Gabrielli, direttore della Pinacoteca di Ascoli Piceno dal 1918, si veda: S. PAPETTI, *Tutela e salvaguardia del patrimonio artistico ascolano nell'età post-unitaria: il ruolo di Giulio Gabrielli e la fondazione della Pinacoteca Civica*, in *La nascita delle istituzioni culturali nelle Marche post-unitarie*, atti della giornata di studi (Urbino, 11 aprile 2011), a cura di G. PASCUCCI, Ancona, 2013, p. 131.

³⁰ Cfr. Raccolta Absalom, 10500, 145, 14, *subject: Monuments in Ascoli Piceno, Montly Report* (luglio 1944 - maggio 1945).

³¹ In Sicilia Maxse si occupò insieme ad Hammond di attivare i rapporti con le Soprintendenze locali, pubblicando nel dicembre 1943 un primo *vademecum* sulla gestione dei rapporti fra il Governo Militare Alleato e i funzionari della tutela. Dopo aver terminato il lavoro nell'isola, egli fu assegnato alla regione Abruzzi-Molise, giungendo nelle Marche del riordino dei territori controllati dall'AMG; in merito si vedano: M.R. VITALE, «All'ombra del monumento». Una verifica della riforma Bottai nella Soprintendenza ai monumenti della Sicilia Orientale, 1939-1949, in *Burocrazie tecniche*, numero monografico di «Città e Storia», n. 2 (2010), a cura di S. ADORNO-F. DE PIERI, pp. 427-447; DAGNINI BREY, *Salvate Venere!* ... cit., p. 67, 69; EDSSEL, *Monuments Men: missione Italia* ... cit., pp. 38-39, 55, 56, 94.

³² In merito all'allontanamento del soprintendente Galli si rimanda a PACINI-PACINI, *Racconti di architettura* ... cit., pp. 232, 233, 239.

³³ Raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 17, Box 6045, carteggi.

³⁴ Sui bombardamenti di Ancona e provincia ed in merito alla Liberazione si ricordano: W. CAIMMI, *Al tempo della guerra*, Ancona, Remel, 1996; *Rapporto sulle operazioni del 2° corpo polacco nel settore adriatico*, prefazione di Massimo Papini, a cura di G. CAMPANA, Ancona, 1999; *La Battaglia di Ancona del 17-19 luglio 1944 e il Corpo d'Armata polacco*, presentazione di Massimo Papini, a cura di G. CAMPANA, Falconara, 2002; *Ancona 1944: immagini dei fotografi di guerra inglesi e polacchi*, a cura di G. CAMPANA-R. ORSETTI, Falconara Marittima, 2004; *La guerra nelle Marche (1943-1944)*, atti del convegno "La liberazione di Ancona e la battaglia sul fronte Adriatico" (Ancona, 21 maggio 2004), a cura di S. SPARAPANI, Ancona, 2005; *Il 2° Corpo d'armata polacco nelle Marche: 1944-1946: fotografie*, a cura di G. CAMPANA-R. ORSETTI, Ancona, Londra, the Polish Institute and Sikorski Museum, 2005; G. CAMPANA-R. ORSETTI, *Agosto 1944. Churchill nelle Marche: dietro le immagini*, Osimo, 2006; *Lo-reto: il cimitero militare polacco. Per la nostra e vostra libertà*, a cura di G. CAMPANA-B. JACKIEWICZ, Falconara Marittima, 2007; G. *Il 2° Corpo d'armata polacco in Italia: 1943-1947*, a cura di G. CAMPANA, Falconara Marittima, Errebi, 2009; A. BEVILACQUA-L. BEVILACQUA, *Ancona, 1° novembre 1943: il bombardamento al rifugio del carcere*, Ancona, 2012; *Agosto 1944: il 2° corpo d'armata polacco a Senigallia*, a cura di G. CAMPANA, Fal-

conara Marittima, 2013; A. BEVILACQUA-L. BEVILACQUA, *Ancona, cronache di guerra: 25 luglio 1943-18 luglio 1944*, Ancona, 2014.

³⁵ « A. Those which need immediate attention; B. Those which can be dealt with at the first opportunity; C. Those which require clearance of rubble and collection of architectural pieces; D. Those which can be considered for eventual reconstruction (probably after the war)»: cfr. raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 17, box 6045, to: The Provincial Commissioner, Province of Ancona, subject: *Repair of Monuments in Ancona city*, 28th August 1944.

³⁶ Cfr. *Danni di guerra e provvidenze...* op. cit., pp. 14-45.

³⁷ Il capitano Maxse, in collaborazione con Riccardo Pacini, formulò una prima stima di sei mesi di lavoro, più di dieci addetti, oltre cinquanta quintali di cemento, vari metri cubi di legno, cinquemila tegole e mattoni di recupero, circa cento metri quadrati di vetro: cfr. Raccolta Absalom, 10500, 145, 15, box 6045, *Monthly Report September 1944*.

³⁸ In merito si rimanda alla bibliografia essenziale: P. ZAMPETTI (a cura di), *Via Saffi. Dov'era, com'era, catalogo della mostra di Ancona (29 maggio-4 luglio 1993)*, Ancona, Aniballi, 1993 e M. POLVERARI, *Ancona Pontificia. Lottocento. Un inventario urbano*, Ancona, Tecnoprint, 1994.

³⁹ Fra la varietà di studi in merito si cita il volume monografico: *La loggia dei mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, a cura di F. MARIANO, Ancona, 2003.

⁴⁰ In merito alle poche notizie documentate sull'architetto Marriott si rimanda a DAGNINI BREY, *Salvate Venere!* ... cit., pp. 92-93, 221, 254, 275; EADEM in questo volume per la pubblicazione di due immagini inedite dell'architetto Marriott.

⁴¹ Cfr. raccolta Absalom, AMG, 145, 18, box 6045, Lettera di Basil Marriott al capitano Fred Maxse del 13 novembre 1944.

⁴² Cfr. G. VACCAJ, *Pesaro, Collezione di monografie illustrate, ser. 1, Italia artistica, n. 42*, Bergamo, 1909. Per una esauriente bibliografia su Corrado Ricci e per considerazioni critiche si rimanda a: *Corrado Ricci: storico dell'arte tra esperienza e progetto*, atti del convegno di studi (Ravenna, 27-28 ottobre 2001), a cura di A. EMILIANI-D. DOMINI, Ravenna, 2004. Circa il dipinto attribuito dall'architetto Marriott a Me-lozzo da Forlì si precisa che l'opera è attualmen-

te ascritta a Bartolomeo Morganti, pittore fiorentino del Cinquecento. L'attribuzione a Melozzo da Forlì trova tuttavia motivazione nella natura del dipinto, noto come Madonna delle Grazie e copia di una precedente tavola distrutta da un incendio: cfr. B. CLERI, *La politica culturale di Alessandro Sforza, signore di Pesaro, in rapporto con Pio II, in Enea Silvio Piccolomini. Arte, storia e cultura nell'Europa di Pio II*, atti dei convegni internazionali di studi (2003-2004), a cura di R. DI PAOLA-A. ANTONUTTI-M. GALLO, Città del Vaticano, 2006, pp. 137-142, in particolare p.14. In merito al portale della chiesa di San Francesco (tardogotico, a sesto ogivale, bicromo in pietra d'Istria e marmo di Verona) e in relazione alle sepolture malatestiane si rimanda a quanto segue: *Il restauro del portale della Chiesa di San Francesco a Pesaro*, a cura di F. PANZINI, Pesaro, Quaderni dalla Fondazione Scavolini, 1994; *Architettura nelle Marche...* cit., a cura di F. MARIANO, pp. 66-67; scheda n. 4 di a cura di F. CANALI in F. CANALI-F. QUINTERIO, *Architettura del classicismo tra Quattrocento e Cinquecento: Marche*, Roma, 2009, p. 57.

⁴³ In merito si precisa che la data del secondo ricovero a Roma dal capitano Fred Maxse è da collocarsi intorno al 25 novembre del 1944.

⁴⁴ Circa l'azione svolta da Amedeo Ricci anche nel periodo di guerra: cfr. F. COLTRINARI, *L'opera di Amedeo Ricci per la tutela e la valorizzazione dei beni culturali e dei musei di Macerata, in Storie maceratesi: Amedeo Ricci*, a cura di L. RICCI -N. RICCI, Macerata, pp. 27-42, in particolare p. 30 e n. 26. Cfr. inoltre raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 14, box 6045, *subject: Monuments in the province of Macerata. Herewith a report on the Monuments in the Province of Macerata which the undersigned visited on the 5th, 6th e 7th August with Dottore Pacini, Superintendent of Monuments for Le Marche. Details were discussed with the Italian Personnel concerned*, dell'1 settembre 1944.

⁴⁵ *Ibidem*: «d. Libraries. The Comunal Library is an important one containing at least 13000 volumes and is intact and well patronised by the Student world. The important manuscripts and Codices and books are in deposit in the Convento Forano near Appignano. The library of the University (Rector is Professore Coniglio Antonino) is also functioning, but the more precious books were taken into custody in the Accademia Georgica, Treia. Part of these have returned».

⁴⁶ Cfr. Raccolta Absalom, AMG, 145, 15, box 6045, *Palazzo dei Conti Leopardi*, carteggio, Recanati, 5 febbraio 1945

⁴⁷ Su Pietro Romanelli, soprintendente archeologo a Roma negli anni della guerra, attivo nella protezione del patrimonio e incaricato di numerose ispezioni a seguito della Liberazione, si rimanda, *ad vocem, alla scheda di U. PAPPALARDO, in Dizionario dei Soprintendenti Archeologi (1904-1974)*, a cura del MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, DIREZIONE PER IL PAESAGGIO, LE BELLE ARTI, L'ARCHITETTURA E L'ARTE CONTEMPORANEE, Bologna, 2012, pp. 667-669.

⁴⁸ Cfr. Raccolta Absalom, AMG, 145, 17, box 6045, *subject: visita*, date: 8 October 1944.

⁴⁹ Cfr. *Dizionario dei soprintendenti archeologi* ... cit., p. 359.

⁵⁰ Lettera del soprintendente alle Antichità Edoardo Galli al capitano Maxse del 28 agosto 1944, raccolta Absalom, AMG, 1055, 145, 11, box 6045. Circa la pubblicazione citata nel documento: cfr. E. GALLI, *Nuovi materiali barbarici dell'Italia centrale*, in «Memorie della Pontificia Accademia di Archeologia», n. 6 (1942), pp. 1-37.

⁵¹ ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, f. 2, *Rapporti con Galli per Ancona, Lettera di Edoardo Galli a Pasquale Rotondi* dell'8 gennaio 1944, in risposta alle sollecitazioni promosse da Rotondi con nota del 28 dicembre 1943 (ivi conservata). Si veda più avanti nel testo per l'identificazione del dipinto di Lorenzo Lotto.

⁵² Cfr. PACINI-PACINI, *Racconti di architettura* ... cit., p. 232, 234, 235. Sui bombardamenti di Ancona, oltre alla bibliografia citata in nota 32, si veda anche: AA. VV., *Barbarie anglo-americane. Distruzioni del patrimonio storico-artistico italiano dallo scoppio della guerra al 4 giugno 1944-XXXIII*, Venezia, 1944, pp. 8-10 e AA. VV., *La guerra contro l'arte*, Milano, Domus, 1944, pp. 8-11.

⁵³ In merito alle vicende conservative della tela, più volte ridipinta, si rimanda non alla bibliografia più aggiornata ma alla scheda di Pietro Zampetti in cui sono riassunti i vari interventi che hanno compromesso la lettura dell'opera: cfr. scheda n. 132 in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Ancona, 4 luglio-11 ottobre 1981), a cura di P. DAL POGGETTO-P. ZAMPETTI, Firenze, 1981, pp. 450-452.

⁵⁴ Cfr. Raccolta Absalom, AMG, 145, 11, box 6045, *subject: Ancona Museum, to Director MFAA Subcommission HQ. AC/AMG*, 29 December 1944, signed B. Marriott, Captain, Regional Advisor MFAA, AMG, Abruzzi-Marche Region, pp. 1 e 2. Dall' *Osservatore romano* del 1° aprile 1945, si riporta inoltre: «I danni al patrimonio artistico di Ancona. La Commissione Alleata ha oggi annunciato che sono giunti a buon punto i lavori di scavo in corso per il recupero dei tesori artistici, valutati a molte centinaia di milioni di lire, rimasti sepolti sotto le rovine del Museo nazionale e del Campanile di S. Francesco ad Ancona. Oggetti d'oro, paludamenti ecclesiastici, sculture del Medioevo e del Rinascimento ed altre opere artistiche di valore tra cui una pala d'altare della Cattedrale, sono sepolti sotto il cumulo delle macerie. I lavori in corso hanno già permesso il recupero di parecchi oggetti artistici di valore tra cui sono pezzi antichissimi risalenti all'età della pietra e del ferro e dell'epoca romana. La perdita più grave subita dal patrimonio artistico di Ancona, è costituita dalla distruzione di otto quadri di valore del Duomo e di San Domenico, e di due preziose tappezzerie. La famosa tela di Lorenzo Lotto 'L'Assunzione' ha subito danni riparabili».

⁵⁵ *Danni di guerra e provvidenze ... cit.*, p. 15.

⁵⁶ Cfr. Raccolta Absalom, AMG, 145, 15, box 6045, *subject: Monuments in Ancona city, to the Provincial Commissioner, Province of Ancona*, 20 November 1944, signed F. H.J. Maxse.

⁵⁷ Cfr. *Pinacoteca civica F. Podesti, Galleria d'arte moderna*, a cura di C. COSTANZI, Bologna, 1999; EADEM, *Musei Civici e 'musei della colpa'...* cit., pp. 120-123 e C. PAPARELLO, *Musei fra le due guerre. Il caso di Ancona*, in corso di stampa.

⁵⁸ Mario Natalucci, laureato in lettere all'Università degli Studi di Roma "La Sapienza" nel 1932, tornò in Ancona per svolgere la professione di insegnante, fu nominato priore del Duomo di Ancona e presidente della Commissione di Arte sacra in seguito all'ordinamento sacerdotale. Egli fu inoltre membro della Deputazione di Storia Patria per le Marche dal 1937, di cui assunse in anni successivi anche la presidenza. La bibliografia dello studioso, che vantò oltre 100 titoli, non può qui essere riassunta; per esigenza di sintesi si cita esclusivamente il testo compendiarario pubblicato nel 1975 in due tomi e riedito dopo la scomparsa dell'autore in un unico volume: M. NATALUCCI, *La vita millenaria*

di Ancona, Ancona, Canonici 2000, riedito nel 2010. Circa l'istituzione del Comitato anconetani cfr. raccolta Absalom, AMG, 145, 24, box 6045, *Minutes of the first meeting, date: 20th feb. 1945* e carteggi successivi.

⁵⁹ Cfr. B. GRANATA, «E le contiamo, queste opere, come il comandante conta i suoi soldati dopo la Battaglia...». *Note intorno alle due mostre d'arte antica a Palazzo Venezia nel 1944-1945*, in *Fuori dalla guerra ... cit.* a cura di R. MORSELLI, pp. 77-102.

⁶⁰ Cfr. *Danni di guerra e provvidenze ... cit.*, pp. 19, 61-62. In merito alla tela attualmente ricondotta a Girolamo di Tiziano si veda: C. COSTANZI, *Presenze venete nelle Marche: alcune considerazioni su un dipinto di Girolamo di Tiziano ad Ancona*, in «Arte documento», nn. 17/19 (2003), pp. 334-337.

⁶¹ Cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, f. 2, *Rapporti con Galli per Ancona*, copia del *Verbale di restituzione al capitolo del Duomo* 27 del marzo 1945.

⁶² In merito al paliotto con storie dei San Ciriaco di veda la recente pubblicazione: G. CAPRIOTTI, *Lo scorpione sul petto: iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferie dello Stato pontificio*, Roma, Gangemi, 2014, pp. 123, con precedente bibliografia indicata in nn. 26 e 27.

⁶³ Cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 1, f. 2, *Rapporti con Galli per Ancona*, copia del *Verbale di consegna al Museo Nazionale* del 30 aprile 1943.

⁶⁴ B. MOLAJOLI-P. ROTONDI-L. SERRA, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. VII. Provincia di Ancona e Ascoli Piceno*, Roma, La libreria dello Stato, 1936, p. 31; *Ibidem* per l'immagine di difficile lettura e per lo stato di conservazione mediocre attestato all'epoca della pubblicazione.

⁶⁵ Su Andrea Lilli si vedano: A. EMILIANI, *Andrea Lilli*, in «Arte Antica e Moderna», n. 1 (1958), pp. 65-80; AA.VV., *Andrea Lilli nella pittura delle Marche tra Cinquecento e Seicento*, catalogo della mostra di Ancona (Pinacoteca civica Francesco Podesti, 14 luglio-13 ottobre 1985), Roma, Multigrafica 1985 e bibliografia precedente; L. ARCANGELI, *A proposito della distrutta pala di Andrea Lilli in San Primiano ad Ancona*, in «Bollettino d'Arte», n. 92 (2007), pp. 101-106.

⁶⁶ *Inventario degli oggetti d'arte ... cit.*, pp. 29-30. Si veda inoltre POLVERARI, *Ancona Pontificia ... cit.*, pp. 369-371. In merito alle ulteriori di-

spersioni di beni della chiesa di San Domenico conseguenti ai bombardamenti del 1943-1944: cfr. *Danni di guerra e provvidenze ... cit.*, pp. 47-48; *Ivi*, pp. 45-49 per il repertorio completo dei dipinti perduti provenienti dal Duomo e dalle chiese dell'Annunziata, di San Lorenzo, di Santa Maria Stella Maris, di San Pietro, di San Primiano, della Sacra Famiglia e del Palazzo Vesco-vile. In merito all'iconostasi della perduta chiesa di Sant'Anna dei Greci, confluita in frammenti al museo diocesano si veda: *Museo diocesano di Ancona*: Catalogo Pinacoteca, a cura di N. FALASCHINI, Ancona, 2011, pp. 76-81. Circa i tre dispersioni dipinti di Lorenzo Lotto rappresentanti, la testa di San Giovanni battista, la Visitazione e la Veronica si veda inoltre P. ZAMPETTI, *Il prima e il poi*, in POLVERARI, *Ancona Pontificia ... cit.*, pp. 10-12 e *Ivi*, pp. 284-285. In merito alla chiesa della Misericordia si vedano: *Via Saffi. Dov'era, com'era ... cit.*; M. MAZZALUPI, *Le fonti e lo stato degli studi in Pittori ad Ancona nel Quattrocento*, a cura di A. DE MARCHI-M. MAZZALUPI, Milano, 2008, pp. 99-101.

⁶⁷ Cfr. scheda n. 12 di *Francesco Podesti*, catalogo della mostra (Ancona, 1996), a cura di G. PIANTONI in M. POLVERARI, Milano, p. 122.

⁶⁸ «pittura a tempera in due tavole riunite insieme con la duplice rappresentazione del Voto Santo, quale è venerato in Lucca ed in San Giovanni in Laterano. In basso stemma del vescovo Benincasa; dipinto su tavola [...], cappella di San Lorenzo, parete destra»: cfr. *Inventario degli oggetti d'arte ... cit.*, p. 7.

⁶⁹ Cfr. *Danni di guerra e provvidenze ... cit.*, pp. 45-46 e *Inventario degli oggetti d'arte ... cit.*, pp. 7-9.

⁷⁰ *Ivi*, p. 7. Circa la tavola all'epoca nella collezione Bastianelli ed oggi a Roma nella Galleria di Arte Antica di Palazzo Barberini si confrontino: la scheda n. 2, in L. MOCHI ONORI-R. VODRET, *Capolavori della Galleria Nazionale d'Arte Antica Palazzo Barberini*, Roma, 1998, p. 17 e L. MOCHI ONORI-R. VODRET, *Galleria Nazionale: Palazzo Barberini. I dipinti: catalogo sistematico*, Roma, 2008, p. 411. È difficile pronunciarsi oggi, sulla base di una sola immagine, sui giudizi stilistici ed attributivi citati; tuttavia si ritiene che utili accostamenti possano essere promossi con la tavola già Fornari, oggi in deposito presso la Pinacoteca civica di Camerino, riferita al Maestro dei crocifissi francescani: cfr. precedente intervento di in questo volume nota 84.

Per un'ulteriore lettura si veda inoltre la scheda n. 27 di *Museo Civico di Gualdo Tadino. Rocca Flea 1: decorazione murale, dipinti, materiali lapidei, sculture, arredo civile ed ecclesiastico, tessuti*, a cura di E. BAI RATI in P. DE VECCHI, Perugia, 2000, pp. 93-96.

⁷¹ Cfr. M. MAZZALUPI, *Precisazioni su Olivuccio di Ciccarello da Camerino*, in *Pittori ad Ancona nel Quattrocento ... cit.*, a cura di A. DE MARCHI-M. MAZZALUPI, pp. 108-113, in particolare p. 109. Si veda inoltre da ultima la scheda n. 23 in *Museo diocesano di Ancona ... cit.*, a cura di N. FALASCHINI, p. 64.

⁷² Cfr. *Danni di guerra e provvidenze ... cit.* p. 70.

⁷³ Cfr. PACINI-PACINI, *Racconti di architettura ... cit.*, p. 45.

⁷⁴ Cfr. *Danni di guerra e provvidenze ... cit.* p. 10. Si veda inoltre: R. PACINI, *Il restauro del Duomo di Ancona e degli altri edifici monumentali nella regione marchigiana*, in Atti del primo Convegno internazionale per le arti figurative (Firenze, 20-26 giugno 1948), a cura dello STUDIO ITALIANO DI STORIA DELL'ARTE, Firenze, pp. 148-153.

⁷⁵ *Vade mecum del visitatore di Urbino*, con una prefazione di F. J. H. Maxse, a cura di P. ROTONDI, Urbino, 1946, pp. 5-15.

⁷⁶ Cfr. Raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 22/24, box 6045, *subject: Monuments in Urbino, Report, date: 14th nov. 1944.*

⁷⁷ Cfr. Archivio di Stato di Ancona, da ora in poi, ASAN, fondo Soprintendenza ai Monumenti, seri Amministrazione (1888-2002), b. 320, f. 4. *PAA Provincia di Pesaro, lettera di Riccardo Pacini a Pasquale Rotondi del 14 novembre 1944.* Si veda inoltre: raccolta Absalom, 10500, 145, 18, box 6045, *subject: Inspection of Monuments in Province of Pesaro, date: 15th March 1945*, p. 2, da cui: « c. Oratorio di S. Giovanni Battista - The internal P.A.D. protection has been removed, revealing for the benefit of Allied troops the beautiful frescoes of the life of the Saint, by Jacomo (leggasi Jacopo) and Lorenzo Salimbeni (1416) ».

⁷⁸ Cfr. Raccolta Absalom, AMG, 10500, 145, 22/24, box 6045, *subject: Palazzo ducale, Urbino, to: Regional Finance Officer HQ/AMG/Ac. Abruzzi/Marche Region, date: 8 March 1945.*

⁷⁹ *Ivi*, *subject: Exhibition, Palazzo Ducale, Urbino, to: director, MFAA Subcommittee, date: 20 June 1945.*

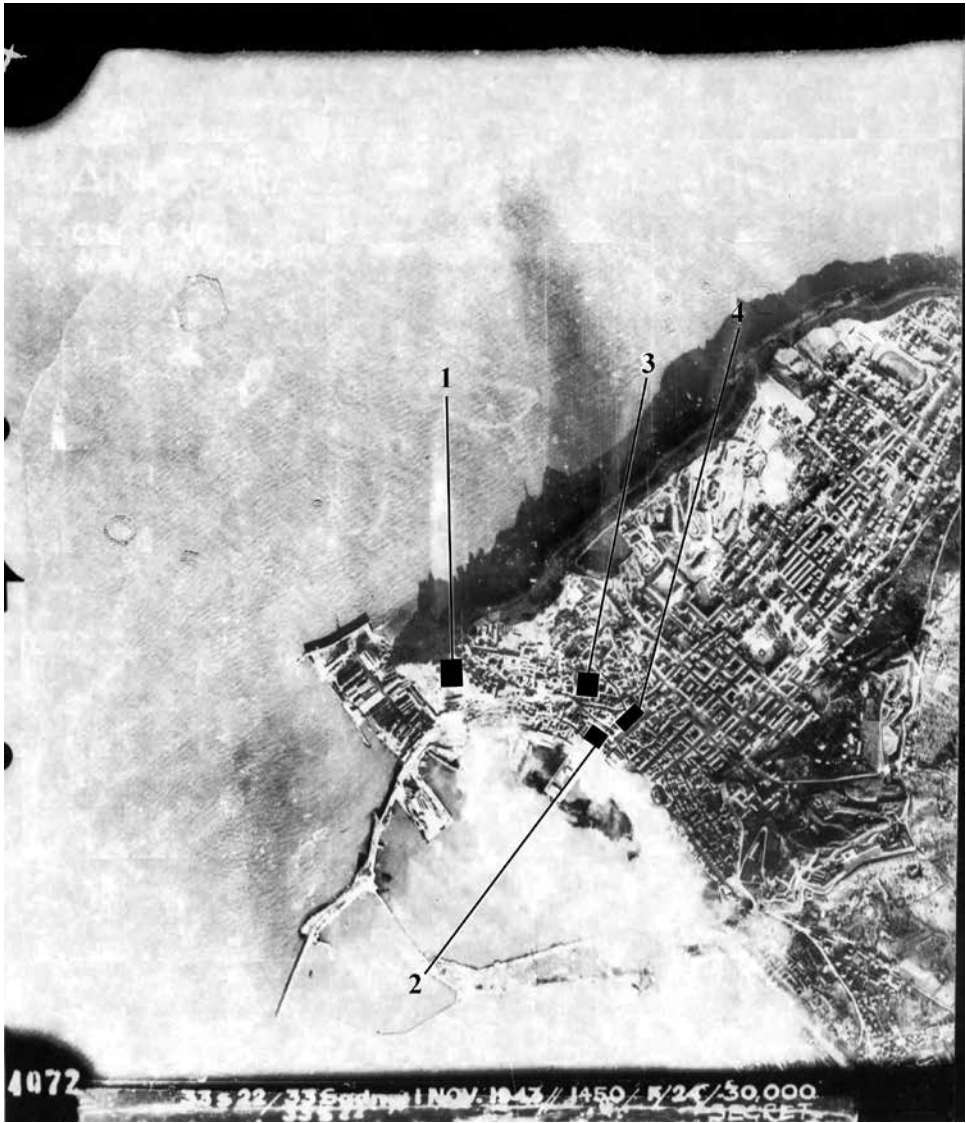
⁸⁰ *Vade mecum* ... cit., a cura di P. ROTONDI. A riprova del rapporto di vicendevoles tima, si riporta il testo di una lettera spedita a Rotondi dopo la partenza dalle Marche dei Monuments Officers; il testo è altresì riportato perché contiene l'indirizzo londinese del capitano Maxse, con la speranza che il dato possa concorrere ad ulteriori indagini. «Nel frattempo sto preparando una introduzione alla Sua pubblicazione e se Elle me lo permette vorrei ricordare la Sua magnifica opera per salvare le opere d'arte di Roma, Venezia, Milano e le Marche. Solo dopo il mio ritorno a Roma ho potuto leggere la Sua relazione generale su Carpegna e Sassocorvaro. Avevo già provato molta ammirazione per Lei quando Ella con tanta modestia ha raccontato la storia ad Urbino. Ora posso dire solo che sono più che ammirato dal Suo coraggio e dal Suo spirito di iniziativa in quei terribili momenti. Gli avvenimenti da lei descritti sono un altro capitolo nella storia della protezione delle opere d'arte in Italia. E considererei un favore speciale, che poco sento di meritare, se Ella potesse mandarmi una copia della Sua relazione di Novembre indirizzata al Ministero. È veramente un peccato che la nostra collaborazione abbia dovuto finire. Se Elle e sua moglie dovessero venire in Inghilterra quando i tempi normali saranno tornati, il mio indirizzo è Little Bognor, Fittleworth, Sussex, e a Londra The Travellers Club, Pall Mall, London S.W.1. La prego di credere alla mia più cordiale e sincera amicizia. F.H.J. Maxse, Captain, già Regional Advisor, Monuments Fine Arts and Archives, Abruzzi-Marche Region», s.d.n.: cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 13, fasc. *Vicende di guerra*.

⁸¹ «La possibilità di ammirare la fondamentale pala del Museo di Pesaro, eseguita sotto la suggestione luminosa di Piero della Francesca e del primo incontro con Antonello da Messina, appare un avvenimento raro come anche vederle posta accanto la Pala d'Ancona di Tiziano, apoteosi dell'arte, capolavoro che nessuna parola può commentare»: cfr. GRANATA, «*E le contiamo, queste opere, come il comandante conta i suoi soldati* ... in Morselli (a cura di), *Fuori dalla guerra* ... cit., p. 88. Si veda inoltre P. BUCARELLI, *1944: cronaca di sei mesi*, a cura di L. CANTATORE, Roma, 1997, p. 49.

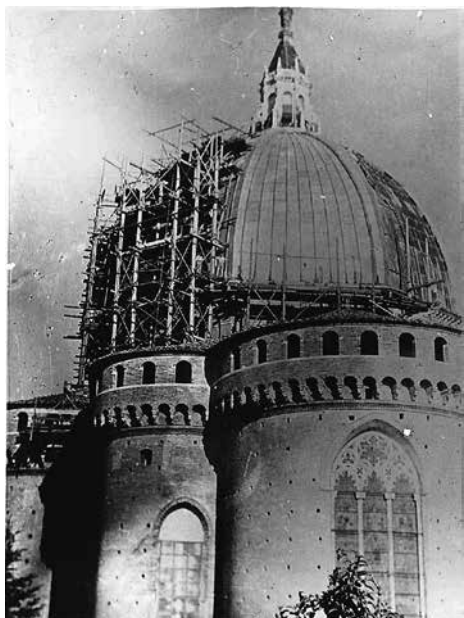
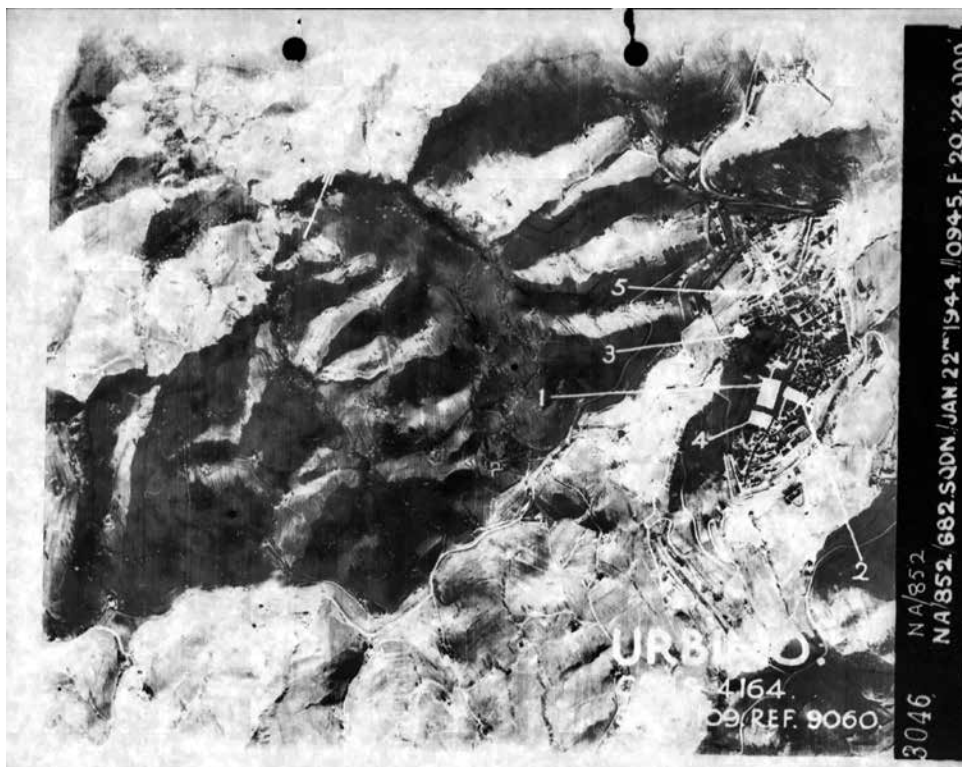
⁸² «1945, 30 maggio, Urbino. Ho cominciato oggi a rimuovere le opere ricoverate a Sassocorvaro, per restituirle alle rispettive sedi d'origine: primo fra tutti il Polittico del Baronio appartenente alla Galleria Nazionale di Urbino», ed inoltre «1946, 6 aprile, Urbino. Ho ritirato oggi dal Vaticano quattro casse contenenti opere d'arte della Galleria di Urbino (Paolo Uccello, Piero della Francesca, Melozzo, Signorelli, Tiziano, ecc.) e le ho riportate in se[de] dopo averne constatato il perfetto stato di conservazione»: cfr. ACS, fondo Pasquale Rotondi, scatola 14, fasc. *Il mio diario, copia anastatica dell'originale* ..., pp. 73, 74.

⁸³ Vedi precedente nota 80.

⁸⁴ *Ivi*, p. 76. Fra i numerosi studi dedicati da Pasquale Rotondi al Palazzo ducale qui si cita il volume che conclude la sua attività di Soprintendente alle Gallerie nelle Marche: P. ROTONDI, *Il palazzo ducale di Urbino, Urbino*, Istituto Statale d'Arte per il libro, 1950. Ulteriori precisazioni sull'attività di studioso di Pasquale Rotondi ad Urbino sono rimandate ad un prossimo studio, offerto dalle suggestioni sorte nel corso delle ricerche per questo volume.



1. Ancona, sheet 118\6045, (legenda: 1. Duomo, 2. chiesa di Santa Maria della Piazza; 3. Museo Nazionale, 4. Residenza civica), NARA



Sopra:

2. Urbino, sheet 109/9060, (legenda: 1. Palazzo ducale, 2. chiesa di San Domenico, 3. chiesa di San Giovanni Battista, 4. Biblioteca dell'Università, 5. Casa di Raffaello), NARA

A sinistra:

3. Cupola della Basilica di Loreto dopo il bombardamento del 1944, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici delle Marche



4-5. Ex convento di San Francesco alle Scale – Museo Nazionale e Pinacoteca civica, veduta delle sale espositive dopo i bombardamenti, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici delle Marche



6. Cappella del Crocifisso, San Ciriaco, Ancona, disegno ante 1944, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici delle Marche, Archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici delle Marche



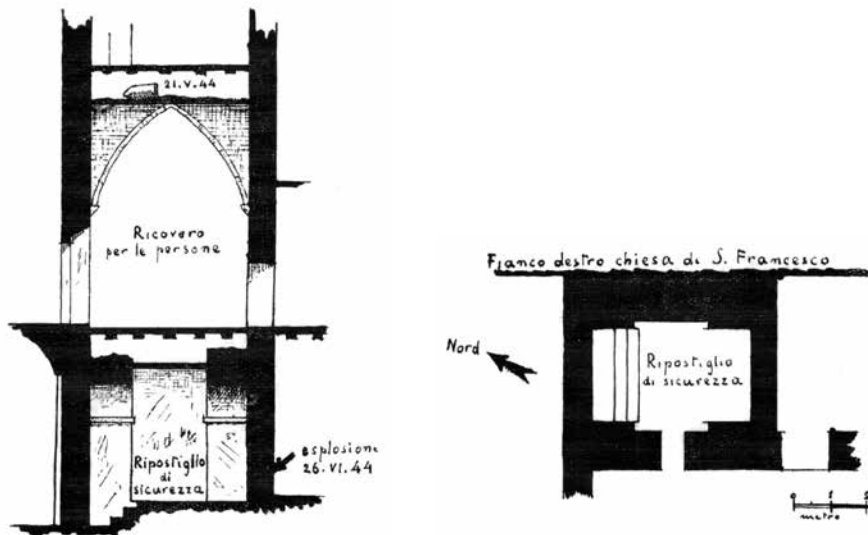
7. Chiesa di San Francesco alle Scale, veduta di interno dopo i bombardamenti del 1944, Fotolastroteca Emilio Corsini, Biblioteca "Luciano Benincasa", Ancona



8. Ex convento di San Francesco alle Scale, porta di ingresso prima dei bombardamenti, le insegne in alto documentano la destinazione d'uso a Biblioteca e Archivio storico del comune di Ancona dagli Anni Venti, Fotolastroteca Emilio Corsini, Biblioteca "Luciano Benincasa", Ancona



9. Lorenzo Lotto, *Assunzione della Vergine*, Fotolastroteca Emilio Corsini, Biblioteca "Luciano Benincasa", Ancona



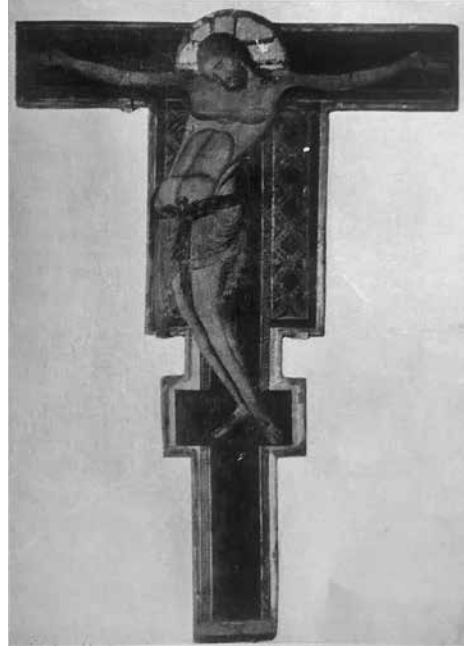
10. Pianta e sezione parziale del campanile annesso all'ex-convento di San Francesco alle Scale, adibito a ricovero del Museo Nazionale di Ancona dal 1940 ai bombardamenti del 1944 (vedi date indicate in sezione), da *Danni di guerra e provvidenze per le Antichità i Monumenti e l'Arte*



11. Ancona, Museo Nazionale, rinvenimento della casse interrata al di sotto del campanile di San Francesco alle Scale, a destra in divisa Basil Marriott, foto di J.B. Ward-Perkins, da *Danni di guerra e provvidenze per le Antichità i Monumenti e l'Arte* fig. 1



12. Ancona, recupero delle suppellettili ecclesiastiche del Duomo di San Ciriaco dalla casse interrata al di sotto del campanile di San Francesco alle scale, secondo da sinistra il capitano Frederick Henry Joseph Maxse, foto di J.B. Ward-Perkins, da *Danni di guerra e provvidenze per le Antichità i Monumenti e l'Arte* fig. 2



13. Andrea Lilli, *Ascensione e martirio di Santo Stefano*, dipinto ad olio su tela centinata, causa della dispersione: crollo del ricovero antiaereo del Museo Nazionale (vedi fig. 10), da *Inventario degli oggetti d'arte*, p. 30

14. *Croce dipinta*, sec. XIII, già nella cappella di San Lorenzo del Duomo di San Ciriaco, causa della dispersione: crollo del ricovero antiaereo del Museo Nazionale (vedi fig. 10), da *Inventario degli oggetti d'arte*, p. 7

15. Duomo di San Ciriaco, cappella di San Lorenzo, immagine precedente alla movimentazione dei dipinti del 1943 (in alto a sinistra parte terminale della *Croce dipinta* – fig. 14; in basso a sinistra *Madonna con il Bambino*, tavola di imitazione bizantina; a destra: OLIVUCCIO DI CICCARELLO, *Madonna col il Bambino e la donatrice*), Archivio fotografico dell'ICCD

I monuments men e il loro ruolo nella salvaguardia del patrimonio artistico dell'Umbria

Ruggero Ranieri

La Creazione della Sottocommissione Monuments Fine Arts and Archives all'interno del Governo Militare Alleato

Le origini della Sottocommissione risalgono alla fine dell'Ottobre 1943, all'atto della creazione della ACC, la Commissione di Controllo Alleata, incaricata di sorvegliare l'attuazione dell'armistizio firmato dal governo italiano ¹. Il processo burocratico fu abbastanza complesso: nei primissimi mesi la tutela dei monumenti fece parte delle funzioni della Sottocommissione per l'Educazione. Nel gennaio 1944, tuttavia, allorché la Commissione di Controllo venne riorganizzata, le strutture del governo militare alleato, che erano state sotto l'autorità esclusiva dei comandi della Armate alleate in Italia, furono poste sotto la sua supervisione. Inoltre, al suo interno, fu creato un apposito ramo, la *Administrative Section* (poi *Civil Affairs Section*), che era responsabile di tutti quegli aspetti, non strettamente economici, del governo militare. Al suo interno, infine, venne creata una sottocommissione specifica, appunto la MFA&A (*Monuments Fine Arts and Archives*), una delle sette Sottocommissioni, cui erano assegnati compiti di amministrazione dei territori liberati, oltre a funzioni di controllo delle autorità italiane che riprendevano le loro funzioni nei territori via via restituiti alla sovranità italiana ². La nuova Sottocommissione prese, quindi, forma fra il gennaio e l'inizio di febbraio del 1944. In questo primo periodo ne vennero formalizzati i compiti: vi erano assegnati inizialmente pochissimi ufficiali, poi il loro numero aumentò: una parte era centralizzata presso il quartier generale dell'ACC e risiedette a Napoli, per spostarsi poi a Roma dopo la liberazione della capitale, e una parte, invece, lavorò con gli eserciti che avanzavano ³.

La Preparazione delle Lists

Nel periodo precedente alla liberazione di Roma, la Sottocommissione MFA&A lavorò alla distribuzione di nuovi elenchi aggiornati di siti culturali dal titolo Lists of Protected Monuments, sotto forma di piccoli opuscoli tascabili di 40-50 pagine, ciascuno dedicato ciascuno a una o più regioni italiane. Vi erano elencate in ordine alfabetico le principali città liberate, nel caso dell'Italia meridionale, o ancora da liberare, e per ciascuna di esse vi era una lista di monumenti e collezioni, segnate sulle relative mappe militari, contrassegnate in ordine alla loro importanza storica e artistica. Vi erano compresi anche le più importanti biblioteche e raccolte archivistiche. Le Lists furono

il risultato di una rielaborazione svolta dai monuments men in Italia su un lavoro condotto da gruppi di accademici negli Stati Uniti ⁴. Gli ufficiali della Sottocommissione di stanza a Napoli, lavorando in collaborazione con il personale delle Soprintendenze e del Ministero della Pubblica Istruzione ⁵, integrarono e perfezionarono questi elenchi lavorando sulle fonti italiane loro disponibili, a partire dalle preziose guide del Touring Club in 24 volumi. A compilare la lista contribuirono anche gli archivisti, il britannico Hilary Jenkinson responsabile del Public Record di Londra in particolare, e il suo collega americano Fred Shipman ⁶. Certo si trattava ancora di strumenti approssimativi, che furono, però, progressivamente affinati nel corso dell'avanzata alleata, in successive edizioni

Questi libretti erano diretti sia ai comandanti delle unità militari, fino al livello del battaglione, sia agli stessi ufficiali della Sottocommissione presenti sul campo.

I monumenti umbri erano compresi in un libretto dedicato a Toscana, Umbria e Marche ⁷. Si trattava del quarto libretto dopo quelli dedicati a Sicilia e Sardegna, Puglia-Calabria-Campania; Abruzzi e Lazio. Fu seguito da altri tre: Liguria e Piemonte; Lombardia e Emilia e le Tre Venezie ⁸. Il libretto si apriva con un breve ordine del generale Alexander, comandante in capo degli eserciti alleati, diretto ai comandanti di tutte le unità militari. Alexander richiamava l'importanza della tutela dei monumenti anche per deflettere le critiche e le preoccupazioni nei paesi alleati. «Concern has been caused at home by reports of damage done to property of historical and educational importance in Italy», iniziava il suo messaggio. Era pertanto necessario, insisteva, che si ponesse la massima cura per tutelare, nei limiti di quanto consentito dalle necessità operative degli eserciti, i tesori e i monumenti che si sarebbero incontrati nel cammino. Per la Sottocommissione la comunicazione e la propaganda, o contro-propaganda furono sempre fra i compiti principali, anche in vista della martellante propaganda nazi-fascista che dipingeva gli alleati come intenti a distruggere e depredare i tesori artistici italiani.

Seguiva, nelle pagine iniziali, il testo delle istruzioni emanate dal Comando Alleato, il 30 marzo 1944 in forma dettagliata, note come *AA (Administrative Instructions) n.10*, firmate da un alto ufficiale britannico Generale Sir Brian Robertson. Erano divise in dodici punti ⁹. Nella prima parte si ribadivano i principi sul rispetto del patrimonio culturale e monumentale italiano, già enunciati nell'importante messaggio di Eisenhower del dicembre 1943 ¹⁰, ma con qualche aggiunta significativa; per esempio nessuna chiesa, anche se non compresa nelle liste, doveva essere usata come luogo di acquartieramento e nemmeno come ospedale. Di fatto tutti i siti compresi nelle liste erano da considerarsi esclusi da ogni occupazione militare, salvo casi eccezionali. Si ingiungeva ai capi militari di prestare attenzione all'intervallo cruciale fra il momento in cui le truppe avanzate lasciavano una località e quello in cui venivano rimpiazzate da truppe delle retrovie. Era in questo intervallo che essi avevano il dovere di consultarsi con i monuments men per impedire che edifici di importante interesse culturale venissero occupati; dovevano, invece, essere segnalati con appositi cartelli e messi sotto guardia. Qualora la loro occupazione fosse giudicata indispensabile, si dovevano

prendere precauzioni riservando una parte degli edifici a magazzini delle opere d'arte o dei libri, e isolandoli dal resto. Il punto n.10 segnalava, per la prima volta, l'esistenza dei ricoveri/depositi creati dalle autorità italiane per disperdere e proteggere i tesori bibliografico-archivistico-museali ¹¹. La sede di questi ricoveri era ancora largamente sconosciuta agli alleati e lo sarebbe stata fino alla liberazione di Roma, quando ebbero accesso alle fonti ministeriali, ma si avvertiva che qualora le truppe vi si fossero imbattute avrebbero dovuto trattarli con la massima cura, segnalandone l'esistenza agli ufficiali superiori. I punti n. 11 e 12 trattavano, specificatamente, di archivi e biblioteche. Si faceva inoltre notare come la salvaguardia di documenti e di libri dovesse essere indiscriminata: talvolta, infatti, materiali che potevano sembrare di scarso valore, conservavano invece informazioni storiche o attuali di vitale importanza. Era severamente proibito, si ingiungeva, distruggere o disperdere documenti.

Le *Lists* furono messe anche a conoscenza dei Comandi delle forze aeree, i quali avevano elaborato autonomamente le loro mappe fotografiche su cui erano segnalati i monumenti più significativi, da rispettare; inoltre le città d'arte della categoria I (Venezia, Firenze, Roma), non potevano essere bombardate in nessun caso, se non dietro esplicito ordine dei comandi supremi. Queste mappe si chiamavano Tedder Maps, dal nome del Air Marshall Tedder. Furono completate dal MAAF (*Mediterranean Allied Air Forces*) il 23 febbraio 1944, con l'istruzione che dovevano essere usate per tutte le operazioni di bombardamento.

Ci fu un certo grado di collaborazione con i monuments men nel metterle a punto, ma la responsabilità fu comunque dell'aviazione soprattutto dopo che gli equipaggi aerei bombardarono e distrussero monumenti preziosi, come, l'11 marzo 1944, la chiesa degli Eremitani di Padova, con la distruzione quasi totale di un ciclo di Mantegna, i monuments men chiesero di venire consultati in modo più stretto, stabilendo un contatto diretto con i comandi dell'aviazione. La collaborazione con i monuments men non fu, però, sufficiente ad evitare altri sbagli nella campagna aerea, con relative drammatiche distruzioni nel patrimonio artistico italiano. Dietro il linguaggio un po' cauto e paludato della relazione finale della Sottocommissione si intuiscono forti contrasti fra monuments men e comandi dell'aviazione ¹².

La avanzata alleata in Umbria

La presenza militare alleata in Umbria si era fatta sentire ben prima della liberazione con una ampia campagna di bombardamenti, diretti soprattutto a colpire la rete stradale e ferroviaria nonché gli aeroporti, e ostacolare così i movimenti dell'esercito tedesco. L'offensiva aerea, iniziata già nell'agosto 1943, con un massiccio bombardamento di Terni, aveva raggiunto il punto massimo nei mesi fra il marzo e il maggio del 1944 ¹³. Dopo la liberazione di Roma, la Va armata americana agli ordini di Clark avanzò lungo il litorale tirrenico, mentre l'VIII armata britannica ebbe il compito di attraversare l'Umbria e la Toscana orientale, oltre che lungo il litorale adriatico. Le direttrici

dell'avanzata in Umbria furono sostanzialmente due: lungo la strada Orvietana, la 6a divisione corazzata sudafricana aveva liberato Orvieto il 14 giugno, per poi avanzare su Città della Pieve, Chiusi e il Trasimeno. Città della Pieve fu liberata dopo una dura resistenza da parte della 1a divisione paracadutisti tedeschi, la stessa che aveva difeso Montecassino ¹⁴.

Più all'interno, le truppe del X Corpo d'Armata dopo aver liberato Terni il 13 giugno si dividevano in due tronconi, uno dei quali, composto dall'Ottava divisione Indiana, si spingeva verso Spoleto e Foligno e la Valle di Assisi. Il 16 giugno le truppe alleate liberavano Bevagna, con l'unità del 12th Royal Lancers, e convergevano su Foligno, riuscendo a impedire che i tedeschi facessero saltare i ponti sul Topino e provocassero altre distruzioni. Sempre il 16 giugno cadeva in mano dei liberatori la cittadina di Spello, e la marcia continuava fino a raggiungere, il giorno dopo, il 17 giugno Assisi. L'altra parte del X Corpo d'Armata, guidato dalla VI divisione corazzata britannica, avanzò invece da Terni verso Perugia, seguendo il corso del Tevere e quindi passando per Todi, per raggiungere e liberare Perugia il 20 giugno. Dovette poi fronteggiare una forte resistenza delle truppe tedesche arroccate sui monti a nord della città.

In una prima fase la resistenza opposta dai tedeschi non fu massiccia, pur rimanendo insidiosa. Le truppe di Kesselring avevano deciso che si sarebbero fermate ai due lati del Trasimeno e a nord di Perugia, lungo la cosiddetta linea Albert, una linea fortificata tracciata che andava da Grosseto ad Ancona, attraversando l'Umbria sulla linea orizzontale, Castiglione del Lago, Corciano, Valfabbrica, Gualdo Tadino. Oltre a resistere militarmente i tedeschi facevano terra bruciata nei luoghi che abbandonavano, facendo saltare i ponti e demolendo e/o asportando macchinari di fabbriche, molini, ecc. Particolarmente severo furono le demolizioni alle centrali elettriche ternane, ma anche nel Perugino le distruzioni dei guastatori furono particolarmente severe.

I due principali scontri armati si ebbero fra il 20 giugno e il 1 luglio, nella zona occidentale del lago Trasimeno fra Chiusi e Castiglione del Lago e nelle alture a nord e nord-ovest di Perugia, sui due lati del Tevere. La VI divisione corazzata fu impegnata sui monti tra Corciano, il monte Tezio, mentre le truppe della VIII e poi della X divisione indiana, combatterono fra Ripa, Civitella d'Arna, Piccione e Colombella. Si trattava di due punti nevralgici della linea Albert, che Kesselring voleva tenere il più a lungo possibile, per permettere alle sue truppe di fortificare la linea Gotica, su cui attestarsi durante la stagione invernale. Così, dopo giorni di combattimenti molto ravvicinati e intensi le linee tedesche arretrarono, senza, però, mai essere travolte. Negli scontri perirono e furono feriti centinaia di soldati alleati e tedeschi. Dopo essersi ritirati i tedeschi si attestarono poi su una altra linea difensiva all'altezza di Arezzo ¹⁵.

Tra i reparti più impiegati nel territorio umbro vi furono alcuni battaglioni di truppe indiane appartenenti all'VIII e X Divisione di fanteria indiana. Alcuni di essi, più abili dei britannici per la guerra in montagna, vennero adibiti alla liberazione del territorio verso l'Alta Valle del Tevere, Umbertide e Città di Castello, fino a terminare il ciclo operativo in Umbria ai confini con l'Alpe di Catenaiola e la Toscana. Il 5 di luglio le truppe indiane liberavano Umbertide; il 4 luglio, i tedeschi fecero saltare la

stazione ferroviaria di Città di Castello. Il 22 luglio, dopo altri giorni di aspri combattimenti, Città di Castello veniva liberata. Il 25 era la volta di Gubbio, liberazione funestata dalla strage dei 40 civili fucilati dai tedeschi un mese prima. La guerra in Umbria era finita.

Sostanzialmente quindi gli Alleati penetrarono nell'Umbria meridionale il 13 giugno e attraversarono tutta la Regione da Sud a Nord durante tutto il mese di giugno e per buona parte del mese di luglio. Ci volle, quindi, circa un mese e mezzo alle truppe alleate per raggiungere le propaggini settentrionali dell'Umbria. Via via che gli alleati avanzarono le città venivano consegnate al controllo delle strutture del Governo militare alleato.

L'Allied Military Government era un corpo speciale integrato, composto da ufficiali inglesi e americani, costituito di quadri dotati di competenze amministrative nei vari settori (politica, polizia, sanità, finanza ecc). I suoi reparti mobili marciavano di conserva con i reparti avanzati delle armate per essere presenti immediatamente all'atto della liberazione di nuovi comuni o capoluoghi. Era loro compito, sotto la guida del CAO (Civil Affairs Officer), prendere il controllo e provvedere sia ai compiti di assistenza alle popolazione civile che di pacificazione. In un secondo tempo arrivavano nuovi quadri con il compito di formare e guidare nuove strutture amministrative e ripristinare le funzioni economiche essenziali in attesa della restituzione alla sovranità italiana. Il criterio base era il controllo indiretto, gli ufficiali alleati si servivano di personale italiano opportunamente nominato e sorvegliato ¹⁶.

L'AMG, in Umbria, tentò di instaurare un rapporto costruttivo con nuove e vecchie classi dirigenti locali, diede vita a tribunali alleati che procedettero a misure di epurazione, assistette i profughi, gestì gli ammassi di grano, favorì la riorganizzazione di una libera stampa e delle strutture educative e provvide, infine, alla tutela dei monumenti servendosi degli ufficiali specialisti della apposita Sottocommissione della Commissione Alleata di Controllo. Amministrativamente l'Umbria venne inserita nella Regione IV insieme al Lazio, passò poi per un breve periodo, dal 1 aprile 1945, insieme alla Marche mentre il 10 maggio 1945 venne restituita alla sovranità del governo italiano. L'Umbria fu quindi fra le regioni italiane fra quelle in cui il governo militare Alleato restò più a lungo, in ragione del fatto che si trovò per diversi mesi a ridosso del nuovo fronte stabilizzatosi lungo la Linea Gotica ¹⁷.

La lista alleata dei siti e monumenti dell'Umbria

La lista dei monumenti di cui disponevano le truppe alleate nel loro ingresso in Umbria era abbastanza dettagliata e precisa ¹⁸. Le varie versioni preliminari che vennero preparate rivelano come le bozze iniziali fossero molto più ricche di siti monumentali importanti, e che via via esse vennero semplificate e ridotte all'essenziale. Molti comandanti di unità, apprendiamo dalla documentazione, vi adeguarono la loro azione, anche in senso molto letterale.

Meritavano il massimo punteggio in Umbria solo tre monumenti nelle tre città di cui si segnalava la grande importanza storico-artistica e cioè Perugia, Assisi e Orvieto. Erano, a Perugia, il Palazzo comunale, contenente la Galleria nazionale dell'Umbria e gli Archivi comunali; ad Assisi, la basilica di San Francesco e a Orvieto la Cattedrale. Seguivano, in ordine di priorità, con due stellette, 15 complessi monumentali, museali, archivistici e bibliotecari distribuiti in 9 città d'arte umbre: a Perugia, il museo dell'Opera del Duomo con gli archivi capitolari e l'ipogeo dei Volumi; ad Assisi, S. Chiara e gli Archivi di palazzo Giacobetti; ad Orvieto, il Museo dell'Opera del Duomo nel palazzo dei Papi; a Città di Castello, la cattedrale, il palazzo Vitelli a Porta S. Egidio; a Foligno, la Cattedrale; a Gubbio: il Palazzo dei Consoli con la Pinacoteca e il Museo; a Montefalco, la chiesa di, S. Francesco; a Narni la Cattedrale; a Spello, la Cattedrale di Santa Maria Maggiore e il museo; a Spoleto, l'Arco di Druso e la chiesa di S. Ansano e la cripta, il Duomo con la Biblioteca e il Palazzo Comunale con la annessa galleria e resti romani ¹⁹. A seguire erano indicati con una stella una sessantina di luoghi e monumenti, mentre un numero più che doppio, oltre centoventi, erano marcati senza alcuna stella, e comprendevano monumenti di molti borghi e città più piccole della regione.

Qualche mese dopo, nel luglio 1944, fu messo a disposizione dei monuments men una pubblicazione più dettagliata che riassumeva, fra l'altro, il quadro dell'organizzazione della burocrazia centrale e locale italiana nel settore dei beni culturali. Si trattava del *Civil Affairs Handbook*, dedicato alle istituzioni culturali del centro Italia ²⁰, preparato dalla Roberts Commission, una organizzazione americana che si occupava di dare direttive al governo e alle forze armate per quanto riguarda tutte le vicende belliche relative al patrimonio culturale ²¹. Più specifico e dettagliato correggeva alcune delle lacune e anche delle priorità della *List of Monuments*. La pubblicazione divideva i siti monumentali in diverse categorie - chiese, palazzi, Monumenti, istituzioni culturali - e conteneva per alcune realtà artistiche (Assisi e Orvieto) e amministrative più importanti (Terni e Perugia), anche i nomi del personale italiano addetto alla tutela. A liberazione avvenuta fu preparata una ulteriore pubblicazione, questa volta destinata alle truppe degli eserciti alleati, dal titolo *A Soldier's Guide to Umbria*: si trattava di una rapida guida storica e artistica alle tre principali città d'arte, Perugia, Orvieto e Assisi ²².

Nel complesso, quindi, gli strumenti di cui gli alleati si erano dotati per la migliore conoscenza e salvaguardia del patrimonio storico e artistico italiano e umbro erano abbastanza dettagliati e ben costruiti, soprattutto se pensiamo che erano stati messi insieme in un periodo molto breve. Forse il loro limite principale era proprio il fatto di essere costruite a tavolino, sul modello di guide turistiche, piuttosto che riflettere una conoscenza approfondita del tessuto urbanistico e artistico dei singoli luoghi. Molte cose, quindi, erano tralasciate e si puntò l'attenzione su singoli monumenti, piuttosto che sugli effetti delle distruzioni sul complesso urbanistico e storico dei territori.

I monuments officers dell'Umbria

Per analizzare l'operato dei monuments men in Umbria, è utile inquadrare bene la loro azione nell'ambito sia della più ampia organizzazione della Sottocommissione, sia dei dirigenti e funzionari italiani con cui dovettero interagire.

Abbiamo visto come la creazione della Sottocommissione all'inizio del 1944, avesse comportato l'allargarne l'ambito agli archivi e come conducesse, come primo risultato, alla messa a punto delle liste dei monumenti. Un altro aspetto importante della riorganizzazione dei monuments men, si dovette soprattutto al capo del servizio di tutela britannico, Leonard Woolley, celebre archeologo, nominato nella nuova funzione direttamente da Churchill. Woolley insistette e ottenne, nella primavera del 1944, che monuments officers entrassero a far parte della prima linea di truppe alleate, che avanzavano, e fossero quindi inseriti fra i reparti mobili delle strutture dell'AMG direttamente collegati e dipendenti dalle Armate alleate. Era una richiesta che i comandi militari avevano negato a lungo, per la comprensibile ragione che stimavano altri compiti più urgenti che non quello della salvaguardia del patrimonio e comunque non volevano avere le mani legate. L'esperienza di Napoli, dove l'ufficiale alleato del servizio di monuments, era arrivato dopo tre settimane dalla liberazione e aveva trovato una situazione compromessa a causa delle decisioni prese dai comandanti delle unità alleate presenti sul campo, che avevano fatto letteralmente scempio di varie biblioteche e monumenti, era stata però catalizzatrice di un dibattito interno ai comandi alleati e aveva posto le premesse di un cambio di linea ²³.

Fu così che l'Ottava Armata ebbe due monuments officers che ne accompagnarono l'avanzata a nord di Roma, i quali ebbero modo di entrare nelle città via via liberate a pochissimi giorni di distanza dai primi soldati alleati. I due monuments officers erano l'americano Maggiore Norman Newton e il britannico Capitano Roger Ellis. Newton già professore di architettura a Harvard, era stato un fellow dell'American Academy a Roma; conosceva, quindi, bene l'italiano ²⁴. Ellis invece era un pupillo di Sir Charles Hilary Jenkinson, venuto in Italia all'inizio del 1944, era una personalità carismatica, affermata nel mondo archivistico internazionale, con ottimi contatti anche in Italia. Egli aveva contribuito, come abbiamo detto, alla definizione dei compiti della Sottocommissione, estendendo il suo mandato agli archivi, e aveva designato a farne parte tre archivisti suoi sottoposti, fra cui appunto Ellis. Questi aveva allora 34 anni; era nato nel 1910, laureato a Cambridge era entrato nel servizio archivistico britannico dieci anni prima. Nell'occasione, come parte della struttura mobile aggregata all'Ottava Armata, gli fu richiesto di occuparsi non solo di archivi, ma anche dei monumenti e delle opere d'arte ²⁵.

I due ufficiali impegnati sul campo erano appoggiati da uno staff permanente dei monuments men a Roma, agli ordini dall'ufficiale americano Perry B. Cott, responsabile dei monuments della 4a Regione, Umbria-Lazio ²⁶. Per un brevissimo periodo, poi, a partire dall'aprile 1945 l'Umbria fece parte della Regione Abruzzi- Marche, ma essendo ormai prossimo il rilascio alla sovranità italiana, che avvenne poi all'inizio del

maggio successivo, non furono date le consegne all'ufficiale responsabile residente nelle Marche ²⁷.

A capo della intera sottocommissione vi era il tenente colonnello Ernest Theodore deWald, un americano, di 52 anni, professore a Princeton, un veterano della prima guerra mondiale e il suo vice era il britannico John Bryan Ward-Perkins ²⁸.

Uno dei problemi maggiori della Sottocommissione era quello della mancanza di mezzi di trasporto, questo era vero sia per le missioni dei monuments men, sia ancora di più per i funzionari italiani i quali erano impossibilitati a fare le loro visite. Il problema era meno grave per i reparti mobili che avanzavano con l'esercito alleato, era più grave per tutte le zone nelle retrovie del fronte. In particolare a soffrirne fu il Lazio a sud di Roma che venne trascurato per quasi tutto il mese di luglio 1944, proprio perché gli eserciti non avevano mezzi disponibili ²⁹.

Nel complesso, in tutto il teatro italiano, i monuments men erano circa trenta, e operavano divisi in tre livelli: quelli che avanzavano con le armate, a cui spettavano i primi interventi di emergenza e le prime segnalazioni, quelli assegnati alle Regioni, e infine i più alti in grado presso l'ACC, i quali agivano in collaborazione con le autorità ministeriali italiane e quindi con i dirigenti e gli Ispettori del Ministero della Pubblica Istruzione dei governi dell'Italia liberata.

La liberazione di Roma aveva portato a una riorganizzazione del Ministero, cui aveva contribuito la Sottocommissione. Nuovo direttore Generale per le Belle Arti del Ministero dell'Istruzione pubblica ³⁰, in sostituzione del prof. Maiuri, a partire dai primi di luglio 1944 divenne il dr. Petrozziello assistito da due Ispettori, il prof. De Angelis d'Ossè e Giulio Argan ³¹. A quella data, gran parte della Regioni nell'Italia meridionale e nelle isole erano tornate sotto la sovranità italiana. Pochi mesi dopo, nel maggio 1945, venne nominato un nuovo direttore generale, nella figura di Ranuccio Bianchi Bandinelli ³².

Per quanto riguarda gli archivi, essi rispondevano al Ministero dell'Interno, sia pure con un ampio grado di autonomia: ai primi contatti con gli Alleati attese il Soprintendente degli Archivi del Regno, Emilio Re, che era anche Soprintendente archivistico per Lazio, Umbria e Marche, qualche mese dopo nominato da Bonomi, Commissario straordinario per gli Archivi ³³.

Unico Soprintendente a risiedere in Umbria era quello per le Gallerie e i Monumenti, Achille Bertini Calosso, con uffici a Perugia. Bertini Calosso uno dei quadri più esperti del Ministero conosceva molto bene la Regione: già direttore della Galleria Borghese, nel 1926 era stato nominato reggente per l'Umbria, per poi, nel 1933, assumere la carica di Soprintendente ai Monumenti e Gallerie dell'Umbria ³⁴.

La Soprintendenza archeologica di riferimento, invece, era divisa fra Firenze, per la zona a destra del Tevere comprendente quindi Perugia e Orvieto, e Ancona, per la zona a sinistra del Tevere, comprendente quindi Foligno, Spoleto e Terni. I due soprintendenti erano rispettivamente Antonio Minto di Firenze e Edoardo Galli di Ancona ³⁵. Essi ma non furono in grado di recarsi nella regione né prima né dopo la Liberazione. Per gli archivi l'Umbria dipendeva direttamente dalla Soprintendenza

del Lazio e dell'Umbria con sede a Roma e così pure per le biblioteche che erano affidate a Nella Santovito Vichi ³⁶.

Un certo ruolo di supplenza svolsero in varie città umbre gli ispettori onorari: ad Assisi gli Alleati furono assistiti dal prof. Carlo Taddei, ispettore onorario per i monumenti antichi. Importante fu anche il contributo di noti personaggi importanti del mondo culturale cittadino: a Perugia si distinsero nell'opera di tutela, Giovanni Cecchini, che era da poco a capo della neo costituita sezione dell'Archivio di Stato ³⁷ oltre a Bibliotecario cittadino, Umberto Calzoni, Direttore Museo Preistorico di Palazzo Donini, e Renato Franciosini, Bibliotecario della Biblioteca Universitaria ³⁸.

Primi rapporti dall'Umbria

Il primo rapporto sul campo da una città dell'Umbria fu quello del capitano Ellis da Orvieto, città che aveva visitato fra il 15 e il 16 giugno, appena 48 ore, quindi, dopo la sua liberazione ³⁹. Ellis riferiva come la parte monumentale di Orvieto fosse intatta e come gli oggetti di maggiore valore del Museo del Palazzo del Papa e del palazzo Faïna fossero stati da tempo trasferiti in depositi sicuri, in frazioni vicine. I *monuments men* cominciarono a rendersi conto del lavoro meticoloso di salvataggio che era stato fatto dalle Soprintendenze, nel caso di Orvieto sia da quella di Firenze (per gli oggetti archeologici), sia da quella di Perugia. Il portale scolpito della facciata sul lato occidentale e il rosone soprastante della Cattedrale, riferiva Ellis, era stata coperta per proteggerla dai bombardamenti e dai cannoneggiamenti. I comandanti alleati avevano vietato subito accesso alle truppe a tutta la città alta, intimoriti, senz'altro, dal rilievo con cui era stata marcata nella lista dei monumenti dell'Umbria a loro distribuita. Ellis ritenne questo passo eccessivo e chiese che si organizzassero visite guidate alla Cattedrale e agli altri monumenti vicini ⁴⁰.

Le tappe successive di Ellis, pochi giorni dopo, fra il 20 e il 21 giugno, furono Narni, Terni e Spoleto. La Cattedrale di Narni non aveva subito danni, ma quella di Terni era stata, invece, gravemente danneggiata dai bombardamenti ⁴¹. Parte delle volte era crollata e quelle ancora intatte erano pericolanti ⁴². Le autorità ecclesiastiche locali erano già al lavoro ma occorreva chiudere la chiesa al pubblico e intervenire d'urgenza, chiamando un ingegnere a valutare la situazione e mettendo al sicuro il tetto contro le infiltrazioni d'acqua. I depositi degli oggetti più preziosi del museo e della biblioteca civica erano al sicuro in vari depositi, in particolare i quadri più importanti erano stati portati a Stroncone ⁴³. Questa prima visita a Terni sembra essere stata condotta molto in fretta, mentre Ellis si dilungava molto di più sulla situazione di Spoleto, certo artisticamente di grande rilievo, ma dove i danni, però, erano stati più leggeri. Solo nella Pinacoteca comunale di Spoleto il soffitto di tre sale aveva ceduto e doveva essere restaurato ⁴⁴.

Pochi giorni dopo, il 25 giugno, Ellis visitava Assisi, in compagnia del Soprintendente Bertini Calosso. Nel suo rapporto esprimeva giudizi positivi sull'opera di tutela svolta

dall'ufficiale tedesco che aveva comandato la piazza, il colonello Mueller, grazie al quale Assisi era stata dichiarata città ospedaliera⁴⁵. Tutti i monumenti e i tesori segnalati nella List of Monuments erano intatti, mentre vi erano stati lievi danni causati da fuoco di artiglieria alleato. I tesori artistici non erano stati rimossi dalla città e dai suoi immediati dintorni, tanto che Ellis trovò già aperti al pubblico le gallerie, i musei e le biblioteche. I tesori più preziosi, tuttavia, erano stati, e rimanevano, consegnati nelle volte sotterranee della Basilica di S. Francesco e della Cattedrale di San Rufino⁴⁶.

Più drammatica la situazione trovata dall'ufficiale alleato a Foligno. Foligno era uno snodo ferroviario e industriale di una certa importanza, oltre ad avere dei monumenti di pregio. I tedeschi, in ritirata, avevano tentato di far saltare i ponti sul Topino, senza riuscirci per l'arrivo tempestivo delle avanguardie alleate⁴⁷. Secondo Ellis avrebbero anche tentato di far saltare in aria il centro cittadino, senza riuscirci. La verità, però, era che la città era stata soggetta a intensi bombardamenti alleati che avevano lasciato il segno: era stata largamente distrutta la chiesa della Nunziatella; due bombe avevano centrato la cattedrale, colpendo rispettivamente la cripta e il transetto meridionale, mentre altre avevano fatto danni importanti al retrostante Palazzo Trinci – tra le cui macerie ve ne era una ancora inesplosa⁴⁸. A soffrire di più era stata la parte quattrocentesca del palazzo Trinci; essendo crollati alcuni soffitti, tutte le quattrocentesche pareti affrescate erano a rischio e occorreva un'azione immediata di tutela. Anche la biblioteca era stata severamente danneggiata e lo stesso bibliotecario comunale era morto nei bombardamenti⁴⁹. Era stato però provvidenziale il fatto che le collezioni più preziose, sia quelle archivistiche e librerie, sia i dipinti della pinacoteca fossero state rimosse per tempo e depositate, oltre che nella chiesa di S. Maria dei Cavalieri, in alcune casse nella cripta della Cattedrale, dove il bombardamento le aveva coperte di macerie senza danneggiarle. Le autorità cittadine, sia il Sindaco, sia il canonico della Cattedrale, si erano messe al lavoro alacremente, potendo disporre di sufficiente manodopera per sgomberare le macerie. Foligno, sosteneva il capitano Ellis, aveva bisogno di aiuto anche da parte degli Alleati⁵⁰.

L'azione di salvaguardia delle Soprintendenze italiane era consistita in primo luogo nella individuazione di ricoveri sicuri in cui custodire gli oggetti di maggior pregio, sia per quanto riguardava le collezioni d'arte, sia archivi e biblioteche. Anche l'Umbria era stata interessata da questi trasferimenti, che, tra l'altro, non erano stati effettuati una volta per tutte, ma avevano avuto luogo in più tappe, con frequenti cambiamenti, volta a volta decisi per ragioni organizzative e di sicurezza, anche in considerazione della dislocazione dei comandi tedeschi. Per questa ragione, anche una volta ricevute informazioni sui depositi dai funzionari del Ministero della Pubblica Istruzione a Roma, una volta giunti sul campo gli ufficiali alleati si trovarono di fronte a situazioni che non erano previste. Per quanto riguarda l'Umbria, i monuments men furono in grado di farsi un quadro aggiornato della situazione dei depositi, per lo meno per gli oggetti d'arte, solo intorno al 25 giugno, una volta giunti sul campo e conferito con il Soprintendente Bertini Calosso. Appresero, così, che le opere provenienti dalla Pinacoteca di Perugia erano state nascoste nell'antico convento di Montelabate, a

nord del capoluogo, mentre altri oggetti dai musei perugini erano finiti nel convento francescano di Farneto, sulla strada per Gubbio. Questi due depositi all'atto del primo rapporto dei monuments men erano ancora in territorio controllato dai tedeschi e non poterono, quindi, essere visitati ⁵¹.

Due ulteriori depositi si trovavano a Pomonte, nei monti fra Bettona e Gualdo Cattaneo, e a Montefreddo, una villa nelle vicinanze di Perugia, appartenente alla famiglia Marini Clarelli. Il deposito di Montefreddo però era stato svuotato: alcuni oggetti riportati in Lombardia, altri inviati a Montelabate e Assisi. Un importante luogo di ricovero di oggetti d'arte era Assisi: il convento francescano adiacente alla basilica di S. Francesco custodiva nelle volte oggetti da Brera, dalla Galleria Carrara di Bergamo, oltre che da Foligno e da Assisi stessa. La basilica essendo di proprietà vaticana, il permesso di usarla come deposito era stato dato direttamente dal Cardinale Maglione, Segretario di Stato del Vaticano, una scelta in linea con quanto era avvenuto anche a Roma, dove i locali del Vaticano ospitarono un grande patrimonio di oggetti da salvaguardare proveniente da tutta Italia. Un altro deposito ad Assisi erano le volte della cattedrale di S. Rufino, che custodiva oggetti di collezioni sia di Assisi sia di Perugia. Altri depositi in Umbria erano a Stroncone, che conteneva collezioni ternane, a S. Maria dei Cavalieri, che custodiva oggetti tratti dalle collezioni di Foligno; a Botto, con oggetti dai musei di Orvieto e a Porano, dove erano confluiti, in un primo momento, oggetti provenienti dalla Lombardia, ma che, nei mesi precedenti la liberazione, era stato completamente svuotato ⁵².

Il 26 giugno venne fatta la prima ispezione a Perugia. La cintura intorno alla città era severamente danneggiata e distrutta: particolarmente seri erano i danni ai ponti medievali e rinascimentali, rispettivamente a Ponte S. Giovanni e a Bastia, entrambi fatti saltare dai tedeschi e sostituiti temporaneamente con ponti Bailey. Nel centro cittadino, i cui monumenti erano quasi del tutto illesi, ⁵³ i tedeschi avevano occupato, per qualche tempo, palazzo Donini, sede allora del museo archeologico. Per il resto il Soprintendente, Bertini Calosso, aveva provveduto con cura sia a proteggere alcuni monumenti importanti con coperture protettive, come la Fontana Maggiore, il pulpito presso l'entrata settentrionale della Cattedrale e la facciata dell'Oratorio di S. Bernardino, sia a fare una opera capillare di evacuazione in vari depositi delle opere di maggior pregio. I militari alleati avevano messo l'occhio sul maestoso Palazzo Gallenga, del XVIII secolo, ritenuto luogo ideale per stazionare truppe e comandi, ma Ellis si oppose indicandolo come luogo protetto tranne che per una sala al piano terra ⁵⁴.

Sia Magione sia Corciano, due piccoli centri a Nord di Perugia furono raggiunti dagli ufficiali alleati il 12/13 luglio. Erano stati sede di combattimenti, ma i danni erano minimi. Corciano era stata danneggiata da colpi di cannone ⁵⁵ mentre il castello di Magione era stato colpito da colpi di artiglieria, ma l'ordine di Malta che lo possedeva si era messo subito al lavoro per i restauri. Pochi giorni dopo fu ispezionato Castiglion del Lago e anche qui, il Palazzo della Corgna e i suoi magnifici affreschi del Pomarancio non erano stati danneggiati ⁵⁶.

Le prime ispezioni condotte nell'Alta Valle del Tevere diedero agli alleati un quadro tutto sommato positivo, meno drammatico di come si sarebbe potuto pensare visto che la zona era stata teatro di battaglia per alcune settimane, oltre a oggetto di numerosi bombardamenti. A Umbertide qualche danno al tetto aveva ricevuto, da colpi d'artiglieria, la chiesa di S. Croce, ma l'importante tavola d'altare di Signorelli non era danneggiata⁵⁷. A Città di Castello i due palazzi rinascimentali già dei Vitelli, il palazzo Vitelli alla Cannoniera e il Palazzo Vitelli a S.Egidio, furono oggetto di particolare attenzione dal Capitano Ellis. Il primo, sede della biblioteca e della pinacoteca comunali, aveva il tetto traforato da un colpo di cannone, ma i quadri erano stati rimossi e anche la biblioteca non denunciava perdite. Il secondo, di proprietà della Principessa Boncompagni Lodovisi Rondinelli, contenente una importante collezione d'arte privata, era stato scelto come alloggio da un comando tedesco e non si escludeva qualche furto⁵⁸. Anche a Gubbio non vi erano danni rilevanti. «The character of the town is unspoilt» affermava l'ufficiale dei Monuments, ma precisava poi che danni non del tutto irrilevanti avevano subito la Cattedrale e il Palazzo dei Consoli. La Cattedrale registrava danni al tetto e il Palazzo dei Consoli aveva ricevuto un colpo alla parete esterna settentrionale con danni anche all'interno dell'edificio. Ad accompagnare Ellis nella visita l'ispettore onorario dei Monuments, comm. Lamberto Marchetti, già Podestà della città⁵⁹. Oggetti di valore dalla Cattedrale, la Pinacoteca comunale, il Museo Civico, S. Agostino, la Biblioteca Comunale e S. Maria Nuova erano stati messi al sicuro in vari luoghi della città dalle autorità locali. Il sindaco ne aveva una lista, e Marchetti assicura che erano tutti al sicuro e che Bertini Calosso era stato informato⁶⁰.

Una delle ultime città d'arte a essere ispezionate dai monuments men, nella persona del maggiore Newton, fu Città della Pieve, il 28 luglio. Città della Pieve era stata, un mese prima, teatro di un importante scontro fra l'Ottava Armata che avanzava verso nord e reparti tedeschi. Nelle settimane successive, inoltre, era stata a ridosso del fronte della Trasimene Line sulle sponde occidentali del Trasimeno. I danni maggiori erano stati inflitti dall'artiglieria alleata e dalle mine tedesche. L'ufficiale alleato si trovò, quindi, di fronte un quadro di notevoli distruzioni: era stato colpito il Duomo (danni al tetto della sacrestia, al campanile), la chiesa di S. Antonio Abate⁶¹ (perforata la facciata da un colpo di cannone), e anche la chiesa di S. Maria dei Servi (danni al tetto). Il suo ottimismo, tuttavia, era confortato dal fatto che le opere del Perugino, custodite nelle varie chiese erano sopravvissute quasi intatte: così nel Duomo e nella chiesa di S. Maria dei Servi e anche in S. Pietro, dove però l'affresco peruginesco già trasportato su tela, era stato perforato in otto punti. Sarà facile ripararlo, osservava Newton. Il grande affresco a S. Maria della Mercede⁶² si era, aggiungeva, salvato integralmente⁶³.

Le prime ispezioni dei monuments men nei territori, pur nella loro rapidità, furono condotte abbastanza scrupolosamente, rispettando le priorità segnalate nelle Lists of Monuments. Questo in parte fu anche il loro limite. Spesso i danni più gravi erano avvenuti in luoghi e monumenti cui le liste alleate riconoscevano uno status piuttosto basso e che quindi sfuggivano alla prima indagine. Così i danni a Terni, in un primo momento, furono sottovalutati, e lo stesso avvenne ad Umbertide, mentre a Città

della Pieve l'attenzione riservata dai monuments men al Perugino, li portò a sottovalutare i gravi danni subiti dagli esterni della cattedrale, nonché quelli alla biblioteca e all'archivio municipale, custoditi nel municipio e distrutti dalle mine tedesche. I danni ai monumenti di Spoleto, pur non gravissimi, erano stato comunque abbastanza significativi, richiedendo interventi di restauro. I gravi danni sofferti attraverso tutta la regione, da altri importanti monumenti architettonici, come i ponti, furono registrati e compresi in un secondo tempo, a seguito di un lavoro di ispezione, misure di emergenze e mappature dei territori che continuò nei mesi successivi alla liberazione.

I monuments men in azione

Fra i compiti dei monuments men c'era quello di riattivare la macchina amministrativa italiana per i beni artistici. Nella prima fase dell'occupazione, essendo la macchina statale totalmente collassata, si era trattato anche di pagare i salari e gli arretrati dei funzionari italiani. Fortunatamente, con l'avanzata alleata in Italia centrale, l'amministrazione era stata in gran parte riattivata: in Umbria la situazione era buona, e questo permise una collaborazione positiva con la Sovrintendenza di Bertini Calosso e con le altre autorità.

La parte più difficile del lavoro dei monuments men fu proprio quella di convincere i comandi militari alleati a seguirne le prescrizioni, difficoltà che si moltiplicava quando entravano in gioco necessità militari, o semplicemente decisioni prese a più alto livello. Assisi era stata teatro di un lungo lavoro diplomatico che aveva coinvolto le autorità religiose locali, il Vaticano e i comandi tedeschi al più alto livello, perché la città fosse risparmiata dalle operazioni belliche. Il lavoro, fra l'altro, aveva avuto successo, in quanto i tedeschi si erano astenuti dall'occupare la città di S. Francesco, riconoscendole lo status di città ospedaliera. Anche i comandi alleati, al più alto livello, erano stati convinti ad astenersi da qualsiasi azione di bombardamento⁶⁴. Dopo la liberazione, avvenuta il 17 giugno 1944, tuttavia, sembrava che tutto potesse tornare in alto mare. Infatti, le unità combattenti alleate sembravano voler procedere senza tenere affatto conto dello status speciale della città. Secondo una testimonianza: "La piazza inferiore della Basilica di S. Francesco divenne un immenso garage diurno e notturno e i relativi autisti bivaccavano sotto il circostante Porticato. Nella piazza superiore della Basilica fu collocata una radio trasmittente e ricevente". A soli 500 metri dalla Basilica di S. Francesco erano state piazzate grosse artiglierie. Un comando della Ottava Armata, infatti, aveva deciso di acquartierarsi all'Hotel Subasio, accanto alla Basilica, riproponendo i rischi di danneggiamenti, di operazioni militari nemiche di ritorsione e altro, già fronteggiati ed evitati sotto l'occupazione tedesca⁶⁵.

I due ufficiali della Sottocommissione, Roger Ellis e Norman Newton, che agivano al seguito dell'Ottava Armata, si espressero contro le intenzioni dei loro comandi. L'occupazione militare di Assisi, argomentarono, è inopportuna non tanto e non solo per la protezione dei singoli monumenti ma perché Assisi, come città di S. Francesco, ha

un significato simbolico e religioso, “virtualmente è una città santa” e i tedeschi stessi lo avevano riconosciuto ⁶⁶. Contemporaneamente le autorità religiose di Assisi avevano ripreso le loro pressioni: il 9 luglio il vescovo Placido Nicolini aveva scritto ad Alexander, ricordando i passi già effettuati dalla S. Sede per ottenere il riconoscimento di «città ospedaliera», chiedeva che non vi fosse ad Assisi presenza di truppe e di comandi alleati in modo da non essere soggetta a bombardamenti nemici ⁶⁷. Il 13 luglio egli si era rivolto al Papa, il quale a sua volta aveva inviato, attraverso il Segretario di Stato, una nota diplomatica al Ministro di Gran Bretagna presso la S. Sede. Il comandante in capo alleato, Alexander, dal canto suo, dichiarava di essere perfettamente conscio del significato religioso e culturale della città e deciso a rispettarlo. Non vi sarebbero stati in Assisi comandi permanenti o altre installazioni ⁶⁸. La questione fu dunque risolta: probabilmente, però, la voce dei due monuments men non sarebbe, da sola, stata sufficiente.

L'occupazione principale dei monuments men in Umbria, nei circa 18 mesi in cui vi operarono, fu di attendere ai restauri dei monumenti e degli edifici danneggiati. Naturalmente il grado di responsabilità di cui furono investiti fu maggiore nella prima fase, quella della liberazione, e della prima occupazione, e poi sempre meno decisiva fino alla restituzione della piena sovranità al governo italiano. Negli ultimi mesi, dopo il maggio 1945, essi svolsero semplicemente una funzione di consulenza e di orientamento ⁶⁹.

È possibile dai rapporti alleati seguire la cronaca delle prime azioni di salvaguardia e di restauro, che venivano condotte insieme alla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie. Il 10 novembre 1944, per esempio, Bertini Calosso riferiva su come gli Alleati avessero già messo mano al restauro dei ponti monumentali sul Tevere: di Bastiola sul Chiascio e di Pontecuti presso Todi. A Terni si cominciò con le riparazioni più urgenti, ma le distruzioni alla chiesa di S. Francesco si rivelarono tali da richiedere un intervento così radicale che si decise di accantonarle, almeno in un primo momento, limitandosi a mettere insicurezza quello che era rimasto. Ancora qualche mese dopo, nell'aprile 1945, si era alla fase dei preventivi, e alla richiesta di finanziamenti per primi restauri alle chiese di Terni. Nell'aprile 1945 a Foligno, invece, gli interventi di restauro sul Duomo erano quasi terminati, mentre a Palazzo Trinci erano avanzati in maniera soddisfacente. Altri restauri procedevano a Spoleto, Gubbio, Città della Pieve e a S. Maria degli Angeli, e alle Fonti del Clitunno ⁷⁰.

A Perugia, secondo quanto riferiva Bertini Calosso, furono effettuate abbastanza tempestivamente opere di consolidamento e di bonifica nella Chiesa di S. Angelo e nel monastero di S. Agnese, mentre nel circondario si ripristinò la Chiesa Parrocchiale di Passaggio di Bettona, restaurandone l'interessante affresco quattrocentesco e riaprendo la chiesa al culto il 31 dicembre 1944. Bertini Calosso segnalava inoltre il restauro del «prezioso gonfalone di Benedetto Bonfigli esistente nella chiesa di S. Maria Nuova in Perugia», quello delle pitture conservate nella chiesa di S. Maria della Luce, nella chiesa parrocchiale di Pieve a Pagliaccia, nella chiesa Parrocchiale di Civitella Benazzone. Segnalava, infine, come si fosse «salvato un affresco attribuito a Bartolomeo Caporali all'esterno di una casa a Piccione, notevolmente danneggiata in seguito a duelli di artiglieria» ⁷¹.

Contemporaneamente venivano rimosse le opere di protezione tra cui quelle alle vetrare della Basilica di S. Francesco ad Assisi, di S. Domenico a Perugia e del Duomo di Orvieto. La rimozione della protezione della Fontana Maggiore di Perugia dovette attendere il Maggio 1945.⁷² Pochi giorni prima, il 22 aprile, in occasione del quinto centenario della nascita di Pietro Perugino, la Soprintendenza in collaborazione con i monuments men aveva aperto nella Galleria Nazionale dell'Umbria una mostra di pittura umbra. Fu un po' il simbolo della rinascita e fu fatta coincidere con la riapertura permanente al pubblico delle collezioni. La mostra, con un catalogo stampato sia in versione italiana che inglese, esponeva 51 opere di cui ben 40 erano della Galleria nazionale stessa, mentre le altre furono scelte da varie chiese e collezioni civiche umbre.⁷³ Vi era anche un'opera di Pietro Lorenzetti appartenente alla collezione Perkins di Assisi. Ben rappresentati erano i quattro ritenuti i maggiori pittori dell'Umbria fra Quattrocento e metà del Cinquecento e cioè il Perugino, Pinturicchio, Bonfigli e Caporali. Da Città di Castello arrivò un'opera giovanile di Raffaello, da Orvieto una tavola di Simone Martini. L'appassionato saggio introduttivo di Bertini Calosso (tradotto in inglese da Perry Cott) non faceva alcun riferimento ai fatti bellici, ma disegnava una storia della scuola di pittura umbra, dalle origini sia giottesche sia senesi, fino agli originali e importanti sviluppi del Quattrocento.⁷⁴

Questioni più prosaiche attendevano gli uffici della sottocommissione alleata: quanto costavano e chi avrebbe pagato per i restauri? E, ancora più importante, quali restauri competevano agli Alleati? La regola da cui si era partiti era che i monuments men si sarebbero impegnati solo nelle misure di tutela più urgenti, senza affrontare problemi di restauro. Fra le prime necessità c'era di rendere disponibili, non solo fondi di emergenza, ma anche uomini e materiali per le prime necessità (per esempio assi di legno, teli per le coperture temporanee ecc.). Compiti più frequenti furono la riparazione dei tetti e l'impermeabilizzazione degli edifici, il puntellamento e sostegno di strutture pericolanti, la ricerca di collezioni sepolte o pezzi e frammenti da poi usare nel restauro, la messa in sicurezza di affreschi danneggiati, e, semplicemente, l'impedire l'accesso a persone in cerca di saccheggio o di materiali per costruzione. Terminata la fase di emergenza, occorreva svolgere i sopralluoghi e poi elaborare preventivi per farsi approvare il rilascio dei fondi. Gran parte dei restauri stessi erano poi condotti dalle autorità italiane, mentre le riparazioni più piccole erano fatte a livello comunale o provinciale. La sottocommissione era chiamata a approvare e finanziare le spese sostenute dalle Soprintendenze.⁷⁵

La attribuzione di responsabilità e competenze divenne più complessa via via che i compiti della Sottocommissione si moltiplicavano di pari passo all'estensione a nuove regioni del Governo Militare Alleato e alla messa a punto di progetti di restauro. Fra il febbraio e il giugno del 1945 si accese all'interno della Sottocommissione un dibattito sulle procedure da seguire: la situazione era infatti rimasta a lungo piuttosto confusa e disomogenea. Il dibattito venne concluso con una circolare del vertice della Commissione alleata il 21 maggio 1945. Il criterio per il finanziamento era stabilito come segue «The repair of war damage will be limited to such first aid measures as

are necessary for the protection from further damage of Monuments, Fine Arts and Archives classified as National Monuments under the care of the Sovrintendenza per i monumenti and the Sovrintendenza alle Gallerie». I preventivi dovevano, quindi, pervenire all'ufficiale dei monuments da parte delle Sovrintendenze. A quel punto il responsabile regionale dei monuments doveva accertarsi che l'edificio o l'opera d'arte fossero classificate dalla legge italiana come monumento nazionale, che il progetto derivava da danni di guerra e che la spesa prevista fosse quella minima, strettamente necessaria a impedire ulteriori danni. Si tendeva quindi a escludere restauri di carattere integrale, tanto più che tutti i progetti sopra le Lit 100.000 dovevano passare sia per il direttore della Sottocommissione MFA&A, sia per la Sottocommissione Finanze della Commissione di Controllo Alleato. Veniva, inoltre, chiarito come i finanziamenti per i restauri non fossero direttamente a carico del Governo militare alleato, quanto autorizzazioni sul bilancio corrente del Ministero della pubblica istruzione ⁷⁶.

Questi quindi i criteri generali. L'ufficiale MFF&A era responsabile per tutti i lavori di riparazione effettuati sul suo territorio, che dovevano quindi fermarsi a una ipotetica "fase 1", e cioè, tranne casi speciali, a un primissimo intervento, propedeutico al restauro integrale, tranne casi speciali. Ogni altra impostazione, si diceva, sarebbe stata difficile da sostenere di fronte alle molteplici pressioni che si esercitavano sulle risorse e sui materiali degli Alleati. In pratica le cose non andarono sempre così. In alcuni casi, per urgente necessità, si era proceduto a un restauro più completo e quando poi l'unica via per la tutela sembrò essere il restauro integrale, vi si era posto mano ⁷⁷.

Una stima precisa dei soldi spesi per il lavoro della Sottocommissione appare molto difficile. Le procedure finanziarie erano cambiate durante la vicenda dell'AMG, senza contare che i prezzi erano saliti enormemente. Molti restauri, peraltro, erano stati finanziati dalla Chiesa, dalle Autorità locali, dal Genio Civile (che rispondeva al Ministero dei Lavori Pubblici e non era quindi sotto il controllo della Sottocommissione) e da privati. E anche le somme autorizzate dalla Sottocommissione erano state spese successivamente, allorché il governo alleato aveva esaurito le sue funzioni. Per l'Umbria le cifre sono molto difficili da ricostruire anche se è possibile desumere come la spesa autorizzata dalla Sottocommissione fosse fra le più basse fra le regioni italiane. Non disponendo di una stima complessiva, possiamo rifarci alle spese per i principali restauri, nessuna delle quali era molto elevata. Nella provincia di Perugia le somme più importanti furono destinate a Spoleto 270.000 lire, per la chiesa di S. Salvatore (tetto della navata centrale e della navata laterale dal lato nord), e 56.000 lire per il tetto della Cattedrale. Seguiva la somma stanziata per il recupero del campanile della cattedrale di Città della Pieve, di 105.000 lire. Per Assisi, Castiglione del Lago, Corciano le somme erano ancora minori. A Terni sembra che le somme fossero più importanti: furono richieste 280.000 lire per il consolidamento della Chiesa di S. Salvatore, 1 milione come prima quota per la Chiesa di S. Francesco, 600.000 lire e come prima quota per il restauro della Chiesa di S. Lorenzo, e 500.000 come prima quota per il restauro della Chiesa di S. Pietro ⁷⁸. Nel complesso, tuttavia, non sembra che per l'Umbria le spese fossero paragonabili a quelle della Campania, dove gli inter-

venti per la “fase 1” furono stimati a 63 milioni di lire, o delle Marche, a poco meno di 12 milioni. Probabilmente la cifra finale non era lontana da quella dell’Abruzzo dove furono stanziati dai monuments men 2,5 milioni di lire ⁷⁹.

Bilanci finali e prospettiva storica

Il bilancio ufficiale della Sottocommissione MFA&A per l’Umbria venne steso alla fine di ottobre 1945. Il documento venne scritto in bello stile inglese ⁸⁰. Dalle sue pagine è possibile da una parte trarre un primo bilancio delle distruzioni e delle perdite del patrimonio culturale della regione, e dall’altra leggere in controluce l’orizzonte culturale in cui si mossero i monuments men. C’è anche da sottolineare come il tono decisamente ottimistico del rapporto contraddiceva in parte le analisi e le ispezioni che gli stessi ufficiali avevano condotto durante i mesi della loro permanenza.

L’Umbria, si affermava, era stata fortunata. I bombardamenti alleati erano stati intensi, ma diretti sulle installazioni ferroviarie, sui ponti, generalmente lontano dai centri storici. Ciononostante erano state colpite severamente soprattutto due città, Terni e Foligno. Anche i combattimenti più aspri in Umbria avevano interessato zone non di primo rilievo artistico, come la zona ad ovest del Trasimeno o i monti affacciati sull’alta valle del Tevere. I capolavori di Perugia, Assisi e Orvieto erano, si affermava in modo forse leggermente sbrigativo, stati risparmiati e così anche molti piccoli borghi storici importanti ⁸¹.

I danni maggiori erano da registrarsi a Terni e a Foligno, bersagli privilegiati delle bombe alleate, ma, sia pure in misura minore e non così drammatica, anche altre piccole città umbre risultarono danneggiate, soprattutto nel corso dei combattimenti: in particolare Umbertide e Spoleto, Città della Pieve e Corciano, oltre a molte piccoli centri sparsi nel territorio.

Terni aveva subito notevoli distruzioni: i danni al tessuto urbano e al carattere storico della città vecchia, che avrebbe meritato, dicevano i monuments men, di essere conosciuta meglio di quanto non fosse stata, erano stati, si osservava, praticamente irreparabili. Non solo era stata danneggiata gravemente la Cattedrale, ma anche tutto il vecchio quartiere fra le chiese di S. Lorenzo e S. Francesco, che abbracciava larga parte del centro storico ⁸².

Subito dopo, come entità di distruzioni, veniva Foligno. Anche lì i bombardamenti erano stati pesanti, ma le chiese (la Cattedrale, S. Maria Infraportas e S. Maria in Campis) e i monumenti più importanti, come palazzo Trinci, erano in qualche modo sopravvissuti ⁸³.

La perdita più dolorosa nell’intera regione erano stati i ponti. Cinque ponti fortificati di origine medievale, quattro sul Tevere vicino a Perugia e uno sul fiume Nera erano stati totalmente distrutti ⁸⁴. Una perdita particolarmente grave, secondo i monuments men, era stato il ponte fortificato di Pontecuti vicino a Todi ⁸⁵, ma erano perduti o fortemente compromessi anche il ponte sul Chiascio a Bastiola di Galeazzo Alessi

e quello sul Tevere a Deruta ⁸⁶. Era stato distrutto dai demolitori tedeschi, infine, il ponte a botte sulla Flaminia, presso Scheggia, costruito nell'Ottocento ⁸⁷.

Oltre ai ponti medievali, erano stati distrutti tutti i ponti romani ancora sopravvissuti: i più importanti erano quello a sud di Narni, quello fra tra Narni e S. Gemini, il Ponte Centesimo (7 km da Foligno in direzione di Nocera) e il ponte di Scirca (nei dintorni di Sigillo). Il ponte di Augusto a Narni, già una rovina, non era stato ulteriormente danneggiato. Alla lista delle distruzioni andavano aggiunti il ponte romano all'entrata di Terni, quello vicino alla porta Ponzianina a Spoleto e il ponte di Selci di Lama, vicino a Città di Castello ⁸⁸.

Tra i castelli e le ville, i danni più significativi li aveva subiti il castello di Pieve del Vescovo, vicino a Corciano, sventrato dall'interno dalle mine tedesche e, pur meno gravi, la Rocca di Castiglione del Lago ⁸⁹. Gravi danni fra i monumenti minori aveva ricevuto la chiesa di Civitella Benazzone, il cui campanile era stato fatto saltare dai tedeschi ⁹⁰.

Nella ricerca di buone notizie, i monuments men si soffermavano sul fatto che, nella zona del Trasimeno, nonostante gli aspri combattimenti, gli affreschi del Perugino, per esempio quelli di Panicale e di Città della Pieve, non fossero stati danneggiati. Un'analisi più attenta ai danni del patrimonio pittorico, suggeriva però una conclusione meno ottimista ⁹¹.

Fra le città d'arte Spoleto ⁹², come pure Città della Pieve e Umbertide ⁹³ pur non danneggiate gravemente, erano state teatro di alcune non trascurabili, sia pure non irreparabili, ferite.

Particolare accanimento avevano mostrato i tedeschi verso le collezioni private. Era difficile, diceva la relazione, tracciarne un inventario preciso: certo una delle prede era stata la collezione Van Marle, composta di diciassette quadri di notevole valore. Si era salvata invece un'altra importante collezione d'arte, quella di Frederick Perkins, ad Assisi, che era stata nascosta nelle volte della Basilica di S. Francesco ⁹⁴.

Tra le collezioni di arte antica particolarmente serie erano state le perdite del Museo Archeologico di Terni, che aveva perso sotto le bombe un terzo dei suoi tesori. Si trattava di oggetti tratti da un cimitero dell'età del ferro, di cui fortunatamente una buona selezione era preservata al museo delle Terme a Roma ⁹⁵.

Il Lapidarium a Palazzo Trinci di Foligno era stato colpito, ma quasi tutti i materiali erano stati recuperati con piccolo danno ⁹⁶. La lista delle biblioteche, il cui patrimonio librario era stato danneggiato, comprendeva le librerie comunali di Città della Pieve ⁹⁷, di Foligno e di Terni. A Terni i monuments men avevano potuto registrare una colpevole trascuratezza nel mettere in salvo i materiali più preziosi ⁹⁸.

La relazione finale tesseva grandi lodi alla competenza e alla tenacia di Bertini Calosso con cui gli Alleati avevano lavorato sempre in modo costruttivo. In alcuni casi, tuttavia, era all'interno del mondo culturale italiano che si svilupparono dei conflitti, legati a gelosie istituzionali e municipalistiche, in cui gli Alleati si trovarono coinvolti: per esempio a Perugia in merito alla custodia dei fondi archivistici destinati alla nuova sezione dell'Archivio di Stato che il Comune non voleva rilasciare ⁹⁹.

Nel complesso appaiono oggi non solo i pregi dell'azione senz'altro meritevole dei monuments men alleati, ma anche i limiti, in gran parte oggettivi, in cui furono costretti a muoversi. Le liste di monumenti preparate in vista della liberazione furono il risultato di un impegno e di uno sforzo culturale encomiabile, ma frutto di una elaborazione a tavolino e in qualche modo "dall'alto". Non solo, infatti, non erano del tutto aggiornate, e questo generò dei problemi, ma riflettevano una visione standardizzata e oleografica del patrimonio culturale, a metà fra l'elaborazione di storici dell'arte e le osservazioni di turisti di buon livello culturale. Gli sfuggivano quindi non solo i dettagli, ma anche il quadro d'insieme, l'importanza cioè del tessuto urbano e urbanistico in cui i monumenti si inserivano. Ci fu, è vero, uno sforzo di non trascurare molti piccoli borghi, di cui si riconosceva l'importanza artistica, e tuttavia molti altri non rientrarono nel periscopio dell'azione di tutela alleata, perché troppo piccoli e poco conosciuti. Infatti la guerra aveva danneggiato soprattutto un vastissimo tessuto di architettura minore, soprattutto religiosa, di piccole pievi e parrocchie¹⁰⁰. Il bilancio finale peccava certamente di eccessivo ottimismo: è vero che in Umbria le città d'arte più accreditate non subirono danni sulla scala di loro omologhe in altre regioni, per esempio, Pisa, Viterbo o Ancona. È anche vero, però, che sia Terni, sia Foligno ebbero danni incalcolabili e, per quanto riguarda soprattutto Terni, del tutto irreparabili. Il fatto, quindi, che Terni, per ragioni che vanno dalla geografia economica al semplice pregiudizio, non godesse di un trattamento a tre stelle nelle liste alleate, e neppure in quelle omologhe italiane, non rende le perdite subite meno drammatiche.

Note

¹ Sulle vicende dell'Armistizio italiano e la creazione dell'ACC vedi N. KOGAN, *Italy and the Allies*, Cambridge, 1956, pp. 26 e ss.; D.W. ELLWOOD, *Italy 1943-1945*, Leicester, Leicester U. P., 1985, pp. 31 e ss.; C.R.S. HARRIS, *Allied Military Administration in Italy 1943-1945*, London, HMSO, 1957, pp. 105 ess. Sulla creazione della Sottocommissione MFA&A vedi anche C. COCCOLI, "«First Aid and Repairs»: il ruolo degli Alleati nella salvaguardia dei monumenti italiani", in «Anagkè», n. 62 (2001), p.14. Nei primi mesi della campagna d'Italia, in Sicilia e in Italia Meridionale, vi era già al lavoro un gruppo di monuments men fra gli ufficiali dell'AMGOT (Allied Military Government of Occupied Territory), diventato poi AMG.

² Britain, War Office, Monuments, Fine Arts and Archives Branch of Civil Affairs, War Office, *A Record of the Work Done by the Military Authorities for the Protection of the Treasures of Art*

and History in War Areas, by Lt. Col. Sir Leonard Woolley (formerly Archeological Adviser to the War Office), London, 1947 p. 26. Le altre sottocommissioni che facevano capo alla Administrative Section erano Interior, Public Health, Legal, Public Safety, Property Control, Education. Vi erano inoltre sette sottocommissioni economiche che facevano capo alla Economic Section. Vedi: HARRIS, *Allied Military Administration in Italy 1943-1945 ... cit.*, Chapter IV, Annex II, p. 126.

³ Gli ufficiali della MFA&A divennero presto noti come "monuments men" o "monuments officers".

⁴ Dagli Stati Uniti erano giunti lunghi elenchi di siti artistici e monumentali, forniti dal cosiddetto Harvard Group che vennero poi, confrontati con le cosiddette Frick maps, anch'esse frutto di uno sforzo collettivo di un gruppo di esperti basati negli Stati Uniti, vedi I. DAGNINI

BREY, *Salvate Venere. La storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella Seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 2007, pp. 45 e ss. Vedi anche R. RANIERI, *Il ruolo degli alleati nella preservazione delle biblioteche e degli archivi durante l'esperienza di liberazione/occupazione*, in *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, a cura di A. CAPACCIONI-A. PAOLI-R. RANIERI, Bologna, 2007, pp. 191-197.

⁵ Il Ministero della Pubblica Istruzione, esistente già dal 1861 col Governo Cavour, fu soppresso il 12 settembre 1929 dal governo Mussolini, che lo sostituì col Ministero dell'Educazione Nazionale. Dal 1943 la denominazione, sotto il governo Badoglio, fu di Ministero dell'Istruzione Pubblica e venne mantenuta fino al 29 maggio 1944, quando il Governo Bonomi riportò il dicastero alla denominazione originaria, quello di Ministero della Pubblica Istruzione.

⁶ Sul ruolo di Jenkinson e di Shipman vedi RANIERI, *Il ruolo degli alleati nella preservazione delle biblioteche e degli archivi durante l'esperienza di liberazione/occupazione*, in *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale ... cit.*, a cura di A. CAPACCIONI-A. PAOLI-R. RANIERI, pp. 194-197; mancò una struttura alleata che si facesse carico specificatamente delle biblioteche. La tutela immediata venne svolta dai monuments men, mentre le biblioteche universitarie e scolastiche furono oggetto dell'attenzione della Sottocommissione Education della Commissione di controllo alleata, vedi RANIERI, *Il ruolo degli alleati nella preservazione delle biblioteche e degli archivi durante l'esperienza di liberazione/occupazione*, cit., pp. 169-170.

⁷ NARA (National Archive Record Administration, Washington), RG 239, Roll 28, *Lists of Protected Monuments Italy, 4. Region of Tuscany, Umbria and Le Marche. Prepared Issued by Allied Control Commission*, Allied Military Government, Sub Commission for Monuments, Fine Arts & Archives.

⁸ Il primo libretto, il n.3, dedicato al Lazio e Abruzzi, era già stato distribuito agli eserciti fino al livello del battaglione, prima del maggio 1944. L'ultimo il n. 7 era stato completato tre mesi dopo, cioè agli inizi di luglio. Vedi: National Archives Washington, Headquarters Allied Commission, APO 394, Subcommission for Monuments Fine Arts and Archives, *Final Report. General*, 20345/0/MFAA, 1 January 1946, p. 6.

⁹ Britain, War Office, Monuments, Fine Arts and Archives Branch of Civil Affairs, War Office, *A Record of the Work Done by the Military Authorities ... cit.*, pp. 68-69. Per un commento vedi RANIERI, *Il ruolo degli Alleati nella preservazione delle biblioteche e degli archivi durante l'esperienza di liberazione/occupazione*, in *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale ... cit.*, a cura di A. CAPACCIONI-A. PAOLI-R. RANIERI, pp. 192-193.

¹⁰ Il generale Dwight D Eisenhower sottolineava l'importanza di preservare i tesori culturali italiani durante le operazioni militari, vedi il testo del suo messaggio riprodotto in: "Allied Force Headquarters. Office of the Commander-in-Chief", Appendix "C-1" to Report 20345/0/MFAA", 29 December 1943, in National Archives Washington, Headquarters Allied Commission, APO 394, Subcommission for Monuments Fine Arts and Archives, *Final Report. General*, 20345/0/MFAA, 1 January 1946.

¹¹ Sulla creazione ministeriale di un sistema di depositi ove concentrare le opere più preziose esistono studi dettagliati per quanto riguarda le biblioteche e gli archivi, vedi: F. CRISTIANO, *I piani di protezione: le origini*, pp. 1-32, A. PAOLI, *I piani di protezione: la loro esecuzione*, pp.33-97, G. GIUBBINI, *Gli archivi italiani durante la seconda guerra mondiale*, pp. 211-229, in *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale ... cit.*, a cura di A. CAPACCIONI-A. PAOLI-R. RANIERI. Per quanto riguarda i ricoveri delle opere d'arte un primo esame in: P. NICITA, *La tutela in tempo di guerra*, in *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte del Lazio*, a cura di R. MORSELLI, Milano, 2010, pp. 37-75.

¹² Sui monuments men e la campagna aerea vedi DAGNINI BREY, *Salvate Venere ... cit.*, pp. 110-114. Vedi anche NARA, Headquarters Allied Commission, APO 394, Subcommission for Monuments Fine Arts and Archives, *Final Report. General*, 20345/0/MFAA, 1 January 1946, p. 7 e p. 8.

¹³ C. BISCARINI, *Umbria: La guerra dal cielo (1941-1944)*, Perugia, 2012.

¹⁴ Sull'avanzata alleata in Italia centrale vedi: E. LINKLATER, *The Campaign in Italy*, London, HMSO 1951, capitol 6; C. D'ESTE, *World War 2 in the Mediterranean 1942-1945*, Chapel Hill, Algonquin Books, 1990, pp.188 e ss; G.W.JACKSON-T.P. GLEAVE, *The Mediterranean and Middle East*, VI, part II, *June to October*

1944, London, 1987, pp.1-49; Sheffield, *Perugia in Context: Allied Strategy and the Italian Campaign*, in *Gli Alleati in Umbria 1944-45*, atti del convegno “Giornata degli alleati”, (Perugia, 12 gennaio 199) a cura di R. RANIERI, Perugia, 2000, pp. 17-23.

¹⁵ Sull'avanzata alleata in Umbria vedi in particolare: C. BISCARINI, *Il passaggio del fronte in Umbria (giugno-luglio 1944)*, Perugia, 2014; vedi anche R. RANIERI, *La liberazione di Perugia dell'Ottava Armata Britannica*, in *II. Giugno 1859-Giugno 1944. (E)venti di libertà*. Quaderni dell'Associazione Diomede, 2 (2011), a cura di F. BOZZI-R. RANIERI, pp. 187-202.

¹⁶ Sul Governo militare alleato in Italia vedi in particolare: HARRIS, *Allied Military Administration in Italy 1943-1945 ... cit.*, pp. 157 e ss.

¹⁷ Sul Governo militare alleato in Umbria vedi: R. RANIERI, *Gli Alleati in Umbria: aspetti militari e istituzionali*, in *R-Esistenze. Umbria 1943-1944*, a cura di T. ROSSI-A. SORBINI, Foligno, 2014, pp. 141-157; vedi anche: *Perugia Liberata. Documenti Anglo-americani sull'occupazione alleata di Perugia (1944-1945)*, a cura di R. ABSALOM, Firenze, 2001.

¹⁸ NARA (National Archive Record Administration, Washington), RG 239, Roll 28, *Lists of Protected Monuments Italy, 4. Region of Tuscany, Umbria and Le Marche. Prepared Issued by Allied Control Commission, Allied Military Government, Sub Commission for Monuments*.

¹⁹ Veniva attribuito erroneamente alla provincia di Perugia la città di Monterchi di cui si segnalava con due stellette l'affresco di Piero della Francesca, nella cappella del Cimitero.

²⁰ RG 239, Roll 28, *Civil Affairs Handbook, Italy, Section 17A, Cultural Institutions, Central Italy*.

²¹ Sulla Roberts Commission e il suo ruolo vedi anche L.H. NICHOLAS, *The Rape of Europa. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York, 1995, pp. 273, vedi anche DAGNINI BREY, *Salvate Venere ... cit.*, p. 41 e ss. e la relazione finale della Roberts Commission che traccia anche la sua storia: United States, American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas, *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, Washington, US Gov. Pr. Off., 1946, 236 pp.

²² Vedi RG 239. Roll 74, pp. 205-225, A *Sol-*

dier's Guide to Umbria, prepared by the Information and Education Section, MTOUSA. Il libretto, corredato da illustrazioni, conteneva qualche grave inesattezza, per esempio che Perugia sarebbe stata “sotto i Savoia dal 1808 al 1849”.

²³ Vedi RANIERI, *Il ruolo degli Alleati nella preservazione delle biblioteche e degli archivi durante l'esperienza di liberazione/occupazione*, in *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale ... cit.*, a cura di A. CAPACCIONI-A. PAOLI-R. RANIERI, p.189 e ss.

²⁴ Norman T. Newton (1898-1992), aveva nel 1944, 46 anni. Aveva servito nella Prima guerra mondiale nell'esercito come aviation cadet. Poi ebbe il grado di tenente colonnello (o Maggiore) della US Army Air Force; era stato Fellow dell'American Academy di Roma nel 1926 per tre anni, architetto paesaggista, poi professore a Harvard. R.M. EDSEL, *Saving Italy. The Race to Rescue a Nation's Treasures from the Nazis*, New York, Norton & Company, 2013, p. xxii.

²⁵ Vedi H.C. JOHNSON, *Jenkinson, Hilary*, “Oxford Dictionary of National Biography”, v. 29, p. 980-981 e R.H. ELLIS, *Recollections of Sir Hilary Jenkinson*, “Journal of the Society of Archivists”, n. 4 (1971), p. 261-275.

²⁶ Affiancato a Perry Cott vi era il Regional Archives Officer, Capt. Humphrey Brooke, britannico. Cott e Brooke erano entrati a Roma già il 4 giugno. Il Lieutenant Commander (Capitano di corvetta) della Marina Americana Perry B. Cott aveva 34 anni, era nato a Columbus Ohio, ed era Associate Director and Curator of European and Asiatic Art al Worcester Art Museum, Massachusetts. Aveva lavorato nell'intelligence della Marina e poi dal 1943 era stato assegnato ai Monuments Officers per la Sicilia. EDSEL, *Saving Italy ... cit.*, pp. xxi; NARA, Headquarters Allied Commission, APO 394, Subcommission for Monuments Fine Arts and Archives, *Final Report. General*, 20345/0/MFAA, 1 January 1946, p.10.

²⁷ NARA, Rg 239, Roll 71, p. 28-31 HQ, ACC, APO 394, Subcommission for MFA&A, 14 May 1945, *Subject, Eighteenth Monthly Report for April 1945*, Ernest. T De Wald, Director.

²⁸ Il britannico John Bryan Ward-Perkins, 31 anni archeologo classico, che aveva lavorato al Museo di Londra e all'Università di Malta prima della guerra, aveva fatto parte della Artiglieria Britannica e fra il maggio e il settembre del 1943 era stato monuments officer della ammi-

nistrazione militare britannica in Tripolitania e Cirenaica, proteggendo i siti di Leptis Magna e Sabratha. Vedi: EDSSEL, *Saving Italy ... cit.*, p. xxiii.

²⁹ Nel corso del mese di giugno gli uffici centrali della Sottocommissione si spostarono a Roma e il trasferimento fu completato il 4 luglio. Per un periodo di circa un mese Roma e il resto della regione Lazio-Umbria furono separate, la seconda fu affidato al Capitano Basil Marriot, britannico. Tuttavia, per varie ragioni organizzative, questa separazione non diede risultati positivi e la Regione Lazio e Umbria dal 1 agosto tornarono insieme sotto la responsabilità di Perry Cott. NARA, Headquarters Allied Commission, APO 394, Subcommittee for Monuments Fine Arts and Archives, *Final Report. General*, 20345/0/MFAA, 1 January 1946, p.10.

³⁰ Ministri della pubblica istruzione furono dal 22 aprile all'8 giugno 1944 (Governo Badoglio 2) Adolfo Omodeo; dal 18 giugno al 10 dicembre 1944 (Governo Bonomi) Guido De Ruggiero; dal 12 dicembre 1944 all'8 dicembre 1945 (Governi Bonomi e Parri) Vincenzo Arangio Ruiz.

³¹ NARA, RG 239, Roll 63, p. 733, Headquarters Allied Control Commission, APO 394, Subcommittee for Monuments, Fine Arts & Archives, 12 August 1944, *Conference with Personnel of the Direction General of Fine Arts, Ministry of Public Instruction, Rome 11 Aug 1944. Present: Dr Petroziello, Director General. Prof. De Angelis d'Ossat, Inspector. Dr Argan, Inspector. Major War Perkins, Deputy Director, MFA&A*. Gli ufficiali della Sottocommissione diedero un giudizio abbastanza negativo del nuovo direttore generale delle Belle Arti. Si trattava, dicevano, di un quadro amministrativo anziano, «of the highest political integrity but with little technical knowledge or drive». Modestino Petrozziello era un dirigente già avanti negli anni essendo del 1878. Da moltissimi anni era nei ruoli del Ministero. Era stato a più riprese stretto collaborator di Vittorio Emauele Orlando, con cui ebbe un intense rapporti professionale, affiancandolo nelle segreterie di gabinetto dei ministeri da lui ricoperti; nel 1916 era stato anche segretario capo della Presidenza del Consiglio dei Ministri. Il 28 luglio 1944 Guido De Ruggiero lo nominò reggente della Direzione Generale delle Arti, dove rimase alcuni mesi. Vedi, *ad vocem*, la scheda di

L. Orbicciani, *Modestino Petrozziello*, in *Dizionario biografico dei Direttori Generali, Direzione generale Accademie e biblioteche, Direzione generale Antichità e belle arti (1904-1974)*, a cura del MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, DIREZIONE GENERALE PER IL PAESAGGIO, LE BELLE ARTI, L'ARCHITETTURA E L'ARTE CONTEMPORANEE, CENTRO STUDI PER LA STORIA DEL LAVORO E DELLE COMUNITÀ TERRITORIALI, Bologna, 2011, pp. 147-149; per il giudizio degli ufficiali alleati vedi: NARA, Headquarters Allied Commission, APO 394, Subcommittee for Monuments Fine Arts and Archives, *Final Report. General*, 20345/0/MFAA, 1 January 1946, p. 11.

³² Con decreto luogotenenziale del 16 maggio 1945 Bianchi Bandinelli fu nominato come Direttore Generale di Antichità e Belle arti e tenne l'incarico fino al 21 ottobre 1947. Cfr. *ad vocem*, la scheda di S. BRUNI, *Ranuccio Bianchi Bandinelli*, in *Dizionario biografico dei Direttori Generali ... cit.*, pp. 37-47. NARA, Rg 239, Roll 71, p. 28-31, HQ, ACC, APO 394, Subcommittee for MFA&A, 14 May 1945, *Subject, Eighteenth Monthly Report for April 1945, Ernest. T DeWald, Director*.

³³ Emilio Re, (Roma 1881-1967) entrò nell'amministrazione archivistica nel 1908. Nel novembre 1934 fu nominato Soprintendente dell'Archivio di Stato di Roma e Archivio del Regno. Vedi L. SANDRI, *Emilio Re*, in «Archivio della Società Romana di Storia Patria», XCI, nn. 1-4 (1968), p. 114.

³⁴ Bertini Calosso entrato nel 1913 alla Soprintendenza alle Gallerie di Roma ed era diventato nel 1924 Direttore della Galleria Borghese. Nel 1933 divenne Soprintendente ai Monumenti e Gallerie dell'Umbria, dopo averne detenuto la reggenza fin dall'ottobre del 1926. Lasciò Perugia nel 1948, quando fu nominato Soprintendente alle Gallerie di Roma. Vedi: *ad vocem*, la scheda di S. PARCA, *Achille Bertini Calosso*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, a cura del MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, DIREZIONE GENERALE PER IL PAESAGGIO, LE BELLE ARTI, L'ARCHITETTURA E L'ARTE CONTEMPORANEE, CENTRO STUDI PER LA STORIA DEL LAVORO E DELLE COMUNITÀ TERRITORIALI, Bologna, 2007, pp. 85-103.

³⁵ Antonio Minto era Direttore della Soprintendenza alle antichità dell'Etruria con sede a Firenze dal 1924. Edoardo Galli era dal 1936 Soprintendente delle Marche, dove rimase fino

al giugno del 1946. Vedi voci: A. PATERA, *Antonio Minto*, e U. PAPPALARDO-R. SCHENAL PILEGGI, *Edoardo Galli* in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti archeologici 1904-1974*, a cura del MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, DIREZIONE GENERALE PER IL PAESAGGIO, LE BELLE ARTI, L'ARCHITETTURA E L'ARTE CONTEMPORANEE, CENTRO STUDI PER LA STORIA DEL LAVORO E DELLE COMUNITÀ TERRITORIALI, Bologna, 2012, pp. 503-514 e pp. 356-363.

³⁶ Nella Vichi Santovito era una dirigente di lungo corso delle biblioteche italiane, lavorava alla Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, di cui fu nominata Direttore nel 1935 insieme al titolo di soprintendente per il Lazio e per l'Umbria. Collaborò proficuamente con gli Alleati nella tutela delle biblioteche dell'Umbria e con il prof. Giulio Battelli, archivista vaticano. Vedi, *ad vocem*, la scheda di S. BUTTÒ, *Nella Vichi Santovito*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti bibliografici (1919-1972)*, a cura del MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, DIREZIONE GENERALE PER IL PAESAGGIO, LE BELLE ARTI, L'ARCHITETTURA E L'ARTE CONTEMPORANEE, CENTRO STUDI PER LA STORIA DEL LAVORO E DELLE COMUNITÀ TERRITORIALI, Bologna, 2011, pp. 609-621.

³⁷ L'istituzione a Perugia di una sezione dell'Archivio di Stato era stata prevista dalla legge del 22 dicembre 1939. Il Ministero dell'Interno procedette con decreto del 20 marzo 1941 alla sua creazione ponendo la Sezione alle dipendenze della Soprintendenza archivistica per il Lazio, l'Umbria e le Marche con un significativo contributo finanziario dell'Amministrazione provinciale alle spese di manutenzione e gestione. Il primo direttore fu Giovanni Cecchini, studioso e direttore della biblioteca Augusta di Perugia dal 1935 al 1959. Vedi MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, DIREZIONE GENERALE PER GLI ARCHIVI, *Archivio di Stato. Perugia e sezioni di Assisi, Foligno, Gubbio e Spoleto*, coordinamento scientifico di Paolo Franzese, Viterbo, 2011, pp. 10-12.

³⁸ Nei documenti alleati vi sono frequenti riferimenti alle azioni di tutela delle autorità ecclesiastiche, ma raramente gli Alleati intrattengono con loro rapporti diretti.

³⁹ A Orvieto venne risparmiata dai bombardamenti la città alta, ma la stazione e la zona limitrofa subirono 52 bombardamenti che interessarono anche i ponti sul Paglia e ponti sul Tevere, soprattutto fra l'aprile e il giugno del

1944. Vedi: R. GALLI-R. NATALINI-A. PROIETTI-L. SALVATORI, *Sistemi di difesa, bombardamenti e sfollamento in provincia di Terni*, in *L'Umbria dalla Guerra alla Resistenza*, atti del convegno «Dal conflitto alla libertà», (Perugia, 30 novembre-1 dicembre 1995), a cura di L. BRUNELLI-G. CANALI, Perugia, Editoriale Umbra, 2005, p. 65.

⁴⁰ NARA, RG 239, Roll 63 (p. 430), *Subject: Inspections of Monuments and Archives at ORVIETO, 15-16 June 1944*, (to: SCAO AMG Eight Army,) R. H. Ellis.

⁴¹ Una pubblicazione della RSI attribuiva i danni causati a Terni a tre bombardamenti alleati: quello dell'11 agosto 1943 sarebbe stato responsabile dei danni alle chiese di S. Lorenzo e di S. Lucia, al Palazzo Comunale, al Palazzo Carrara; quello del 28 agosto 1943 avrebbe causato distruzioni al Duomo, alla Chiesa di S. Salvatore, a Palazzo Mazzancolli. Nell'ottobre 1943 un altro bombardamento avrebbe colpito la volta della Chiesa di S. Antonio da Padova, il Palazzo del Governo, la Chiesa di S. Francesco, e il Casino Persio Colonnese. Vedi: REPUBBLICA SOCIALE ITALIANA, MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE, *Barbarie Anglo-Americana, Distruzioni del Patrimonio Artistico Italiano dallo scoppio della guerra al 4 giugno 1944*, Venezia, 1944, p. 98-99 (riportato in NARA, RG 239, Roll 73, pp. 524 ss).

⁴² La Cattedrale, secondo le rilevazioni alleate, era stata colpita direttamente due volte dalle bombe. La prima bomba era caduta il 28 agosto 1943, la seconda nella primavera del 1944. La prima bomba aveva distrutto la cappella al Nord dell'altare, la seconda aveva distrutto la volta barocca, le navate e il tetto. Tra gli oggetti distrutti, un quadro di Guido Reni (Cristo e la Maddalena) vari affreschi seicenteschi e un crocifisso medievale. Vedi: NARA, RG 331, 20 905/c/I/4, Headquarter Allied Control Commission, APO 394, MFA&A, 20 October 1944, *Subject: Report on Monuments and Antiquities in Terni city 16-18 October 1944*, J. B. Ward Perkins, Deputy director. Vedi anche: British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part I, South of Bologna, Compiled from War Office Reports by the British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, London, HMSO, 1945, voce "Terni".

⁴³ I volumi più preziosi della Biblioteca comunale erano stati inviati nel deposito di Stroncone, altri volumi però erano stati lasciati in situ e rubati, anche se era difficile stimarne il numero. Anche l'Archivio storico era stato depositato a Stroncone. E così l'intero contenuto della Pinacoteca. Successivamente la sottocommissione ebbe modo di apprezzare in modo più compiuto i danni subiti dalla città di Terni, vedi: NARA, RG 331, 20 905/c/I/4, Headquarter Allied Control Commission, APO 394, MFA&A, 20 October 1944, *Subject: Report on Monuments and Antiquities in Terni city 16-18 October 1944*, J. B. Ward Perkins, Deputy director. Altre notizie sugli oggetti ricoverati a Stroncone in GALLI-NATALINI-PROIETTI-SALVATORI, *Sistemi di difesa ... in L'Umbria dalla Guerra alla Resistenza ... cit.*, a cura di L. BRUNELLI-G. CANALI, p. 52.

⁴⁴ RG 239, Roll 63 (p. 432), *Subject: Inspections of Monuments Archives at NARNI, TERNI and SPOLETO, 20-21 June 1944*, R.H. Ellis, Captain RNF 21 June 44. All'arrivo degli Alleati il vetro delle finestre del Duomo di Spoleto era stato distrutto, e c'era pericolo che la pioggia potesse danneggiare gli affreschi di Filippo Lippi e Pinturicchio, che erano però stati messi in sicurezza. I danni maggiori erano stati provocati dall'esplosione di un treno di proiettili nell'area smistamento merci della stazione oltre che da alcune demolizioni tedesche, vedi: British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands: *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, North of Bologna, together with Regional Summaries and a supplement to Part I, Compiled from War Office Reports by the British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, London, HMSO, 1946, voce "Spoleto (Perugia)" in *Perugia liberata ... cit.*, a cura di R. ABSALOM, p. 608, "Il Soprintendente Headquarters Allied Commission APO 394. Sub-commission For Monuments Fine Arts and Archives, 20345/6/MFAA, 25 October 1945, Final Report: UMBRIA.

⁴⁵ Sulla vicenda di Assisi vedi: F. SANTUCCI, *Assisi «Città ospedaliera» (1943- 1944)*, in *Assisi. Storia illustrata delle città dell'Umbria*. Vol 6., a cura di IDEM, 1997, pp. 233-244 e R. RANIERI, *Assisi: la liberazione e il governo degli alleati, giugno 1944 - primavera 1945*, in «Accademia

Properziana del Subasio», serie VIII, 1 (2015), pp. 277-310.

⁴⁶ NARA, RG 239, Roll 63 (p. 435), *Subject: Inspections of Monuments and Archives at ASSISI, SPELLO, MONTEFALCONE, BEVAGNA and FOLIGNO, 22-25 Jun 44*. R. H. Ellis, 25 June 44.

⁴⁷ Per i tentativo di distruzione dei tedeschi a Foligno, vedi Scuola Media Statale "G. Carducci" Foligno, *Il mio 16 giugno. La liberazione di Foligno ed altre storie*, Foligno 2004, pp. 8 e ss.

⁴⁸ Secondo fonti della RSI, tutte le distruzioni di Foligno (Duomo, Palazzo Trinci, Chiesa S. Maria in Campo e altre) sarebbero state causate dal bombardamento del 15/03/1944. Vedi REPUBBLICA SOCIALE ITALIANA, MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE, *Barbarie Anglo-Americana ... cit.*, p. 82.

⁴⁹ Le liste del bibliotecario comunale si erano perse o erano state distrutte; questo complicò le ricerche nella cripta della Cattedrale, dove erano state nascoste molte casse sia dell'Archivio Comunale, sia dei manoscritti della biblioteca Jacobilli. Vedi: NARA, RG 239, Roll, 66, p. 148-149. 13 October 1944, *Subject: inspection of archives in Umbria and Marche*, T. H. Brooke, Archives Officer, MFA&A, Lazio-Umbria Region.

⁵⁰ Sul sindaco di Foligno, Benedetto Pasquini, vedi le interessanti notizie in A. STRAMACCIONI, *Storia delle classi dirigenti in Italia. L'Umbria dal 1861 al 1992*, Città di Castello, 2012, p. 306.

⁵¹ La gran parte dei tesori pittorici della Galleria di Perugia erano depositati a Montelabate, mentre un numero più piccolo di quadri e di manoscritti a Farneto. A Montelabate erano confluiti anche beni della Sezione Archivi di Stato di Perugia, e del materiale librario della Augusta. Vedi: Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Direzione generale per gli archivi, *Archivio di Stato*, cit., p. 10 e British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part I, voce "Perugia".

⁵² NARA, RG 239, Roll 63 (p. 438), *Subject: Special deposits in UMBRIA of pictures etc. from galleries and museums*, R. H. Ellis, 25 Jun 44. Un altro deposito importante emerse il 27 giugno durante la visita a Orvieto di un ufficiale del AMG dell'Ottava Armata, A. J. Malatesta. Vedi: NARA, RG 239, Roll 63, p. 443, Main HG Amg Eighth Army, 27 June 1944, *Subject:*

Fine Arts and Monuments, A.J. Malatesta Staff Captain for Group Captain Officer Commanding HQ. AMG, Eighth Army Main. Il trasporto a Orvieto sarebbe avvenuto tra la fine di aprile e gli inizi del maggio 1943, concordato da Emilio Re, direttore dell'Archivio di Stato di Roma con il Vescovo Pieri. Il deposito nei locali della chiesa di Santa Annunziata sarebbe consistito in oltre 200 casse contenenti materiale dell'Archivio di Stato di Roma, carte degli ex presidenti del Consiglio, nonché i preziosi 2.000 volumi dell'Archivio camerale pontificio. Inoltre, per disposizione del Ministero della Guerra, nel pianterreno del Palazzo dei Papi venne trasportato l'Ufficio storico dello Stato Maggiore dell'Esercito. Il 27 giugno il Capitano Malatesta dell'AMG dell'Ottava Armata era informato di questi depositi incontrando il Vescovo, il parroco della Chiesa dell'Annunziata, il Commendator Pietrangelo, direttore del Museo civico, nonché Giuseppe Brizzi, Custode del museo diocesano. Vedi: ACS, MI 1944, Reel 63, p. 114, Subject: Fine Arts and Monuments, MAIN H.Q, Amg 8th Army, 27 June 1944.

⁵³ Vi era stato un bombardamento nella zona di Via S. Elisabetta (via Pascoli) vicino alla porta Conca. Il bersaglio «era stato attentamente selezionato e rappresentò un esempio di bombardamento di precisione. La zona era abbastanza vicina alla chiesa di S. Francesco, ma la basilica non era stata danneggiata»; vedi: NA, (National Archives), WO 208, 29889, 24788 “*Report on Condition in Cities in the area generally North of Rome*”, 20 sep. 1944. Demolizioni tedesche avevano danneggiato la Chiesa di S. Filippo Neri, sfiorata anche dal bombardamento del 13 giugno 1944 che aveva causato 17 morti e 13 feriti. L'Oratorio di S. Croce in Gerusalemme, detto anche chiesa di S. Giuseppe era stato lesionato dalle mine poste nella notte fra il 19-20 giugno dalle truppe tedesche. Conteneva avanzi di affreschi e si pensava originasse nel Duecento. Vedi: L. COLANGELI, *Testimoni e Protagonisti di un tempo difficile, Relazioni dei parroci sul passaggio del fronte nella diocesi di Perugia*, 2008, pp. 149 e p. 241.

⁵⁴ *Perugia Liberata ... cit.*, a cura di R. ABSALOM, pp. 589-590: “26 Jun.44, Subject: Inspection of Monuments etc, at Perugia, to: SCAO, AMG 8th Army, s./R.H. Ellis, t/ R.H. Ellis, Captain RNF”

⁵⁵ I danni a Corciano si erano verificati durante la battaglia svoltasi fra il 20 e il 29 giugno.

Era stata colpita la Torre comunale e la chiesa di S. Maria Assunta. Il 18 giugno demolizioni tedesche avevano distrutto l'interno di Pieve del Vescovo – un castello di origine trecentesca proprietà del Vescovato di Perugia – facendo saltare le munizioni stivate nell'edificio. Vedi: COLANGELI, *Testimoni e Protagonisti di un tempo difficile ... cit.*, p. 142, 219 e British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce “Corciano (Perugia)”, p. 101.

⁵⁶ NARA, RG 239, Roll 63 (p. 723), *Subject, Inspection of Monuments at Corciano, Magione, Panicale 12-13th July 1944*, Norman T. Newton, 14 July 1944. In realtà a Castiglione del Lago i danni erano maggiori e si preciseranno in seguito. La città colpita da artiglieria nella battaglia sulla Trasimene line, ma precedentemente da bombardamenti avvenuti a più riprese fra il settembre di 1943 e il giugno del 1944. Un osservatorio tedesco posto nel torrione all'entrata del paese attirò il fuoco alleato, che si abbatté sul paese fra il 23 e il 28 giugno 1944. Furono così colpiti i principali edifici pubblici e privati. «I tedeschi collocano alcune sagome di cartone in forma umana in punti evidenti dei principali edifici (soprattutto del palazzo comunale e del campanile della chiesa parrocchiale) che si rivelano una vera e propria calamita per i proiettili britannici». Dalla testimonianza di Don Tommaso Vecchi. cfr. COLANGELI, *Testimoni e Protagonisti di un tempo difficile ... cit.*, pp. 119-120. La liberazione avviene il 29 giugno. Sulla battaglia di Castiglione del Lago vedi anche: J. KINRADE DETHICK, *The Trasimene Line June-July 1944 – Revised Edition*, Perugia, 2014, pp. 86-88.

⁵⁷ Danni a Umbertide furono provocati anche dai bombardamenti alleati sui ponti del Tevere. A Umbertide l'archivista comunale fu rimosso dagli Alleati per ragioni politiche. Vedi NARA, RG 239, Roll 63 (p. 727), *Subject: Inspection of Monuments at Umbertide and Città di Castello*, 23 July 1944, R. H. Ellis.

⁵⁸ Nel palazzo prese alloggio un piccolo distaccamento di polizia militare escludendo però la acquartieramento di altre truppe e l'accesso a civili italiani (si sospettava che vi fossero state razzie ad opera di elementi locali). Vedi NARA, RG 239, Roll 63 (p. 727), *Subject: In-*

spection of Monuments at Umbertide and Città di Castello, 23 July 1944, R. H. Ellis. La Porta S. Maria Maggiore, del 1400, era stata minata dai tedeschi, vedi: British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce "Città di Castello (Perugia)".

⁵⁹ Sulla figura di Lamberto Marchetti (1881-1945), avvocato e notaio, nel 1923 eletto sindaco poi podestà di Gubbio fino all'ottobre 1943, vedi: STRAMACCONI, *Storia delle classi dirigenti in Italia ...* cit. p.259.

⁶⁰ NARA RG 239, Roll 63 (p.438), *Subject: Inspections of Monuments at Gubbio*, 29th July 1944, R. H. Ellis, 30 July 1944. Nella basilica di S. Francesco da appena tre anni erano stati scoperti e riportati alla luce gli affreschi di Ottaviano Nelli. Per questo la basilica non era nella List of Monuments. Gli affreschi erano illesi ma un colpo di artiglieria aveva fatto un buco nel soffitto e danneggiato la volta.

⁶¹ In realtà si trattava dalla Chiesa di S. Pietro, nuova denominazione assunta dalla chiesa dal 1815.

⁶² Oggi Oratorio di S. Maria dei Bianchi.

⁶³ NARA, RG 239, Roll 63 (p. 438), *Subject: Inspections of Monuments Città della Pieve*, Norman T. Newton, 28 July 1944.

⁶⁴ Vedi RANIERI, *Assisi: la liberazione e il governo degli alleati, giugno 1944 - primavera 1945 ...* cit.

⁶⁵ F.S. ATTAL, *Assisi città santa. Come fu salvata dagli orrori della guerra*, in «Miscellanea Francescana. Rivista trimestrale di scienze teologiche e di studi francescani», XLVIII, n. 1 (1948), pp. 28-29 e SANTUCCI, *Assisi 1943-1944 ...* cit., p. 96.

⁶⁶ NA, FO, 1050, 1432, MFA&A, *Subject: Military Occupation of Assisi, 15 July 1944*, Norman Newton and R. H. Ellis.

⁶⁷ SANTUCCI, *Assisi 1943-1944 ...* cit., p. 95.

⁶⁸ Archivio Vescovile di Assisi, da ora in poi AVA, Fondo G. P. Nicolini, b. 1943-1944, *Lettera di Montini a Nicolini*, 16 agosto 1944. Un'altra lettera era arrivata il 31 luglio a Nicolini dal Generale Alexander (o dal Quartier Generale dell'VIII Armata), che ribadiva lo stesso concetto, riportando il volere del Generale Alexander che «mentre la città si trova ancora in zona di operazioni potrà essere necessario sistemarvi temporaneamente delle truppe, ma il numero di tali truppe sarà sempre tenuto al minimo dettato dalle necessità delle operazioni», SANTUCCI,

Assisi 1943-1944 ... cit., p. 97; ATTAL, *Assisi città santa ...* cit., p. 29.

⁶⁹ Le funzioni della Sottocommissione nei territori restituiti alla Sovranità italiana vennero specificate in una nota di Ward Perkins. Essa doveva agire solo quando venisse consultata dal Governo italiano, soprattutto su problemi di documentazione e di requisizioni militari. In materia di richieste di restituzione e di reclami poteva prendere l'iniziativa anche autonomamente, NARA, RG 239, Roll 74 (p. 469) HQ, AC, APO 394, Subcommittee for MFA&A 15 September 1945, *Subject: Function and Activities of the MFA&A S/C*, J. B. Ward Perkins.

⁷⁰ NARA, RG 239, Roll 66, (p. 153-155) MFA&A, 20 October 1944, *Subject: Report on Monuments and Antiquities in Terni city 16-18 October 1944*, J. B. Ward Perkins, Deputy director; Subcommittee for Monuments Fine Arts and Archives, Abo 394, 13 November 1944, *Subject: Twelfth Monthly Report for October 1944*, Ernest T. De Wald, Director; NARA, RG 239, Roll 71, (p. 28-31), HQ, ACC, APO 394, Subcommittee for MFA&A, 14 May 1945, *Subject, Eighteenth Monthly Report for April 1945*, Ernest. T. De Wald, Director.

⁷¹ NARA, RG 239, Reel 70 (pp. 545-547), R. Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria, Perugia, *Relazione dell'attività dell'ufficio dal 20 giugno 1944 al 31 marzo 1945*, s.d. ma aprile 1945.

⁷² NARA, RG 239, Roll 72 (p. 27), MFA&A, AMG, Umbria-Marche Region, 31 May 1945, *Subject: Report on MFA&A for May*, F.H. J. Maxse, Regional Advisor.

⁷³ Il catalogo in inglese si intitolava: *Four centuries of Painting in Umbria - An Exhibition commemorating the Fifth Centenary of the Birth of Pietro Perugino* (Perugia, National Gallery of Umbria, 1945, with a Foreword by C. H. French, Colonel, Regional Commissioner).

⁷⁴ Per dettagli sulla mostra vedi: NARA, RG 239, Roll 71 (p. 28-31), HQ, ACC, APO 394, Subcommittee for MFA&A, 14 May 1945, *Subject, Eighteenth Monthly Report for April 1945*, Ernest. T. De Wald, Director; NARA, RG 239, Reel 70 (pp. 545-547), R. Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria, Perugia, *Relazione dell'attività dell'ufficio dal 20 giugno 1944 al 31 marzo 1945*, s.d. ma aprile 1945.

⁷⁵ United States, American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and His-

toric Monuments in War Areas, *Report of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas*, Washington, US Gov. Pr. Off., 1946, cfr: "Function of monuments, Fine Arts and Archives Subcommittee" del 23 marzo 1944, del Direttore dell'MFA&A al Segretario generale dell'ACC; tra le funzioni operative dei monuments men c'era che: «Provides measures to safeguard monuments [...] in regions occupied by Allied Forces» e «Aids Italian government agencies concerned with respect to preservation, including urgent repairs necessitated by war damage to national monuments, protection of works of art and historical record, including salvage collection, housing and restitution to rightful owners of same», ivi, p. 60-61.

⁷⁶ NARA, RG 239, Roll 72, (p. 293), HQ AC, APO 394. Finance S/C, 21 of May 1945, *Subject: War Damage to National Monuments*, Joint Director Finance Sub Commission; non si trattava tanto di versare soldi dell'Amg per i restauri, quanto di autorizzare le spese del Ministero della pubblica istruzione nel bilancio dello Stato italiano dal 1 luglio al 30 giugno 1945.

⁷⁷ NARA, Headquarters Allied Commission, APO 394, Subcommittee for Monuments Fine Arts and Archives, *Final Report. General*, 20345/0/MFAA, 1 January 1946, p. 23.

⁷⁸ NARA, RG 239, Reel 70 (pp. 545-547), *R. Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria, Perugia, Relazione dell'attività dell'ufficio dal 20 giugno 1944 al 31 marzo 1945*, s.d. ma aprile 1945. Usando quozienti di rivalutazione storica della moneta gli esborsi della Sottocommissione si traducono in valori attuali abbastanza modesti: 270.000 lire del 1945 corrispondono in valori attuali (2014) fra i 10.000 e i 15.000 euro

⁷⁹ NARA, Headquarters Allied Commission, APO 394, Subcommittee for Monuments Fine Arts and Archives, *Final Report. General*, 20345/0/MFAA, 1 January 1946, p. 24.

⁸⁰ Headquarters Allied Commission APO 394. Subcommittee For Monuments Fine Arts and Archives, 20345/6/MFAA, 25 October 1944, *Final Report: UMBRIA*; ora riprodotto in *Perugia liberata ... cit.*, a cura di R. ABSALOM, pp. 599-611. Un'altra versione del rapporto sull'Umbria, molto simile alla prima, in British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in

Enemy Hands: Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War, part II, North of Bologna, together with Regional Summaries and a supplement to Part I, Compiled from War Office Reports by the British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, London, HMSO, 1946, pp. 109-110. Dopo la liberazione Ward Perkins era diventato Direttore e Norman Newton il suo vice. Questo fino al 1 Novembre 1945, poi nell'ultimissimo periodo Newton divenne Direttore. Fu con ogni probabilità Ward Perkins, quindi, a stendere il rapporto finale sull'Umbria.

⁸¹ In realtà, abbiamo visto come Perugia non fosse sfuggita del tutto alle devastazione. A Orvieto aveva subito danni l'Abbazia di San Severo e Martirio, una struttura alto-medievale, del VI-VII secolo. Colpita dall'artiglieria vedi *Perugia Liberata ... cit.*, a cura di R. ABSALOM; *Final Report: UMBRIA*, p. 609. Altre due città d'arte, Gubbio e Assisi avevano registrato perdite minori. A Gubbio, tuttavia, qualche danno vi era stato: a S. Francesco, a S. Ubaldo e alla Cattedrale, mentre tutti i beni mobili e i dipinti erano stati messi al sicuro. Ad Assisi i carri armati alleati avevano danneggiato lievemente la porta Perlici; vedi notizie in British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part I, cit., voce "Gubbio (Perugia) e Perugia Liberata, cit.", a cura di R. ABSALOM; *Final Report: UMBRIA*, cit., p. 607.

⁸² British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part I, cit., voce "Terni", p. 109 e British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce "Terni". San Francesco versava in condizioni pessime: gli affreschi quattrocenteschi di Bartolomeo di Tommaso da Foligno erano danneggiati. A San Lorenzo, il tetto era stato distrutto e anche parte della chiesa, che era sembrata illesa, in realtà poi era crollata. A San Pietro, il tetto era stato completamente distrutto. A S. Salvatore la struttura circolare più antica risalente al XII secolo era intatta, ma la cappella medievale affrescata era

stata scossa in modo severo da una bomba caduta nelle immediate vicinanze. Palazzo Spada era stato solo scosso, ma il palazzo Carrara appartenente al Comune, che ospitava il museo e la biblioteca comunale oltre alla pinacoteca, aveva un'ala demolita. Fonti non alleate parlano di ulteriori distruzioni, per esempio al Palazzo comunale, un palazzo ricostruito in forme rinascimentali nella seconda metà dell'Ottocento e al Palazzo del Governo degli anni Trenta, gravemente danneggiato da una incursione aerea dell'ottobre 1943. Nessuno di questi due edifici figurava nelle liste alleate. Repubblica Sociale italiana, Ministero dell'Educazione Nazionale, *Barbarie Anglo-Americana ... cit.*, pp. 98-99.

⁸³ Nel Palazzo Trinci era stata distrutta l'ala posteriore del cortile, mentre tutto l'edificio era stato danneggiato. Nel portico dell'ala distrutta vi era, tra l'altro, una raccolta lapidaria. Una bomba aveva danneggiato la parte quattrocentesca del palazzo, ma non gli affreschi di Ottaviano Nelli della Cappella. Le Chiese di S. Giacomo, S. Maria Infraportas, S. Niccolò e San Salvatore erano invece intatte. Completamente distrutta la Chiesa della Madonna del Pianto, dall'interno barocco. La statua lignea del XVII secolo oggetto di venerazione popolare era stata spostata nella chiesa di S. Agostino, che aveva subito solo lievi danni. S. Maria in Campis nella periferia della città aveva subito qualche danno, ma non irreparabile, alla cappella del Crocefisso con gli affreschi di Mezzastri. Era stata colpita la Chiesa di S. Anna o del Suffragio, con una facciata neo-classica. La Cappella [Oratorio] della Nunziatella era stata danneggiata seriamente, con circa un terzo della parte occidentale del tetto demolita, ma l'affresco del Perugino era intatto. *Perugia Liberata ... cit.*, a cura di R. ABSALOM; *Final Report: UMBRIA*, p. 606; altre notizie in Repubblica Sociale italiana, Ministero dell'Educazione Nazionale, *Barbarie Anglo-Americana ... cit.*, p. 62.

⁸⁴ *Perugia Liberata ... cit.*, a cura di R. ABSALOM; *Final Report: UMBRIA*, pp. 600-603. I ponti sul Tevere erano, oltre a quelli di Deruta e di Todi di cui più avanti, i due ponti nella periferia di Perugia, quello di Ponte Valleceppi, di impianto duecentesco, colpito dalle bombe alleate e fatto saltare il 16 giugno dai tedeschi, British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and*

Survivals in the War, part I, cit., voce "Perugia"; NA, FO 1050/1432, Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria, Perugia, 14 luglio 1944, Oggetto: *Provincia di Perugia, Ricostruzione di Ponti danneggiati per operazioni di guerra, Achille Bertini Calosso; I monumenti umbri e la guerra* Osservatore Romano, 28/29 maggio 1945 e COLANGELI, *Testimoni e Protagonisti di un tempo difficile ... cit.*, p. 160-61.

⁸⁵ Vedi British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, Part II, cit., voce "Pontecuti (Perugia)". Riguardo a questo ponte si era aperto un conflitto fra l'ANAS e la Soprintendenza sul come ricostruirlo ed era prevalsa la prima, vedi *Perugia Liberata ... cit.*, a cura di R. ABSALOM; *Final Report: UMBRIA*, cit., p. 601. Il ponte, sottolineava in una lettera del 14 luglio Bertini Calosso, "offre un raro esempio di villaggio sistemato intorno a una torre a testa di ponte" e, insisteva, in qualche modo il rudere del villaggio andava conservato. Vedi FO 1050/1432, *Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Umbria*, Perugia, 14 luglio 1944. L'ANAS però era sorda a ogni richiamo e intenzionata a distruggere questo «mirabile complesso di costruzioni medievali», A. BERTINI CALOSSO, *La Tutela dei Monumenti e dei Caratteri Ambientali nei Piani di Ricostruzione*, Roma, Società Editoriale Idea, p. 11 - Estratto dalla Rivista «Idea», anno IV, n. 9, (settembre 1948).

⁸⁶ Il ponte cinquecentesco di Bastiola di Galeazzo Alessi, sul fiume Chiascio, parzialmente distrutto, nel 1945 era stato completamente rifatto, British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce "Bastiola". Distrutto, invece, senza possibilità di riparazione il ponte fortificato medievale di Deruta sul Tevere detto Ponte Nuovo, anche questo attribuito a Fra Bevignate. Il ponte, già colpito dalle bombe alleate, era stato distrutto dai guastatori tedeschi il 18 giugno. British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce "Deruta (Perugia)", p. 102; ulteriori notizie in COLANGELI, *Testimoni e Protagonisti di un tempo difficile ... cit.*, p. 46 e 257.

⁸⁷ British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce “Scheggia (Perugia). Il ponte Botte d’Italia minato e completamente distrutto dai tedeschi era una singolare struttura del primo Novecento, e, si diceva, che era in via di restauro nella forma originale. A Terni erano stati distrutti due ponti: il ponte Garibaldi, abbattuto con mine dai guastatori tedeschi, che partigiani e Alleati cercarono di fermare, e il ponte Paolo, o Ponte Romano, che era sulla Flaminia il principale accesso a Terni da Narni, distrutto da un bombardamento alleato, vedi: F. FRONTINI, *I ponti sul Nera, i bersagli principali. La seconda guerra mondiale e i bombardamenti. Centro e periferia restarono divise*, Il Messaggero, 18 Luglio 2006.

⁸⁸ *Perugia Liberata ... cit.*, a cura di R. ABSALOM; *Final Report: UMBRIA*, p. 603. Tra i ponti romani distrutti, vi era il ponte Sanguinario, a sud di Narni, minato dai tedeschi. Il ponte sul fosso Calamone aveva visto crollato il primo arco, mentre il secondo era stato rimesso in piedi, mentre la parte distrutta era stata rifatta con laterizi e cemento. Del ponte sul torrente Cardaro, fra Narni e S. Gemini, era crollato l’arco mediano; i due ponti nei pressi di Acquasparta, erano quelli a sostegno della chiesetta di S. Giovanni a due luci presso il torrente Naja, e il ponte Formaia presso il molino del Pericolo. Il ponte presso la Porta Ponzianina di Spoleto subiva distruzioni mentre il ponte Sanguinario sempre a Spoleto, a due archi di grandi massi squadrati, risultava intatto, laddove i primi rapporti lo avevano dato per distrutto. Del ponte sul fiumicello Scirca fra i Comuni di Costacciaro e Sigillo, su un tratto abbandonato da circa 10 anni della via Flaminia, era crollato l’arco. Gli altri ponti crollati erano il Pontecentesimo fra Foligno e Nocera sul fiume Topino, e il Ponte di Ripoli a Lama, presso Città di Castello. Vedi Regia Soprintendenza per le Antichità delle Marche e dell’Umbria, *Danni di guerra e provvidenze per le antichità, i monumenti e l’arte*, Ancona-Urbino 1946, pp. 28-29; e British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce “Regional Summaries, Umbria”.

⁸⁹ *Perugia Liberata ... cit.*, a cura di R. ABSALOM; *Final Report: UMBRIA*, p. 605. Il palazzo

Comunale era stato leggermente danneggiato dai colpi di artiglieria e qualche danno minore alla Rocca, ma gli affreschi del Pomarancio non erano stati danneggiati. British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce “Castiglione del Lago”.

Era stata, però, gravemente colpita da proiettili di artiglieria la Chiesa della Maddalena, una chiesa neoclassica ricostruita nella prima metà dell’Ottocento. Danni gravi si riscontrarono nella cupola, nel tetto colpito e sconnesso e nelle vetrate ridotte quasi tutte in frantumi. Anche il campanile, colpito più volte, era quasi pericolante. Secondo la testimonianza del parroco, la tavola a tempera di Raffaello (in realtà si tratta di una tavola del XVI secolo raffigurante una *Madonna con Bambino e Santi* attribuita a Eusebio da San Giorgio, della scuola del Perugino) era stata trasportata ad Assisi, vedi: COLANGELI, *Testimoni e Protagonisti di un tempo difficile ... cit.*, p. 208-209. L’oratorio della chiesa parrocchiale di S. Domenico era stato colpito al tetto con sfondamento del magnifico soffitto seicentesco e danni anche all’altare, vedi: *Ibidem*.

⁹⁰ British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce “Civitella Benazzone (Perugia)” e “part 1 «paintings»”. La cittadina viene scelta dai tedeschi come punto per piazzare artiglieria e un osservatorio, il che indusse l’artiglieria alleata a cannoneggiarla ripetutamente fra il 25 e il 30 giugno. Il campanile venne fatto saltare e fu completamente distrutto, la chiesa e la casa parrocchiale adiacente per effetto del crollo furono semidistrutte. Secondo il rapporto del parroco Don Settimio Morozzi, il quadro rappresentante l’Assunzione di Domenico Alfani venne ridotto in mille pezzi. Sappiamo anche che il gonfalone di Bonfigli, appartenente alla stessa chiesa era stato nascosto in una volta: cfr. COLANGELI, *Testimoni e Protagonisti di un tempo difficile ... cit.*, pp. 127 e 215.

⁹¹ *Perugia Liberata ... cit.*, a cura di R. ABSALOM; *Final Report: UMBRIA*, p. 605 e ss. A Panicale, nonostante qualche danno a S. Sebastiano, l’affresco del Perugino rimase intatto. Nella frazione di Petrignano del Lago la chiesa parrocchiale (la

Chiesa di S. Ansano) era stata colpita, ma la pala d'altare in maiolica di Della Robbia era intatta. Vedi: British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce "Petriano del Lago (Perugia)". A Castiglione del Lago, nella cappella dell'ospedale, l'affresco attribuito alla scuola del Perugino (oggi noto come Madonna con la rosa di Bartolomeo Caporali) era stato danneggiato dalle schegge. Nella Chiesa della Madonna delle Grazie di Magione era intatto l'affresco di Andrea di Giovanni da Orvieto. A Cerqueto, presso Marsciano, danneggiata la chiesa parrocchiale (chiesa di S. Maria Assunta) ma l'affresco di San Sebastiano del Perugino era intatto, vedi: British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part I, cit., voce "Paintings Perugino". A Fontignano, patria di Pietro Perugino, nei dintorni di Città della Pieve, era stato invece danneggiato il Perugino nella chiesa dell'Annunziata, mentre nell'oratorio di S. Francesco di Città della Pieve l'affresco di Nicolò Gerini (in realtà si tratta di un affresco Niccolò Circignani o Pomarancio) era intatto. Nei dintorni di Spoleto la chiesa di S. Giacomo era stata squarciata, ma l'affresco dello Spagna era intatto, vedi: British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce "San Giacomo (Perugia)".

⁹² *Perugia Liberata ... cit.*, a cura di R. ABSALOM; *Final Report: UMBRIA*, p. 608. A Spoleto la chiesa di S. Salvatore era stata parzialmente scopercchiata, ma senza danni alle sue strutture originarie. Vedi: British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce "Spoleto (Perugia)". Nel complesso di S. Ponziano erano stati danneggiati i tetti sia della chiesa che del convento; danneggiati anche gli affreschi del convento ma intatti quelli della cripta. Vedi: British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part I, "Spo-

leto (Perugia)". I lievi danni alla pinacoteca ne consentirono la riapertura solo nell'ottobre 1945. Da segnalare anche fessure agli affreschi di S. Gregorio maggiore.

⁹³ A Umbertide era stato colpito e danneggiato l'ultimo piano del Palazzo Comunale, mentre erano stati considerevoli i danni alla chiesa di S. Maria della Reggia, vedi: British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce "Umbertide (Perugia)".

⁹⁴ *Perugia Liberata ... cit.*, a cura di R. ABSALOM; *Final Report: UMBRIA*, p. 610. La collezione del celebre critico americano Fredrick Perkins venne portata nel deposito di S. Francesco il 23 settembre 1943 e lì custodita. Erano opere già poste sotto sequestro dalle autorità italiane. Il Perkins dopo la guerra donerà al Sacro Convento una raccolta di 57 quadri. SANTUCCI, *Assisi 1943-1944 ... cit.*, 1994, p. 115.

⁹⁵ British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce "Terni"; *Danni di guerra e provvidenze per le antichità, i monumenti e l'arte ... cit.*, pp. 25-26. Il museo civico di Terni consisteva di due sezioni: a essere seriamente danneggiata era quella che si trovava in due sale presso la Biblioteca comunale, nel Palazzo Carrara appartenente al Comune, e che ospitava anche la pinacoteca. La sezione distrutta era quella comprendente i corredi funebri della necropoli della prima età del ferro scoperta verso la fine dell'Ottocento nell'area delle Acciaierie; c'era però il problema che le perdite precise erano difficili da stimare in quanto non c'era ancora un inventario preciso di tutto il posseduto del museo.

⁹⁶ Il civico Museo di Fulginium, detto *Lapidarium*, prevalentemente composto di lapidi latine era alloggiato in Palazzo Trinci ed era stato travolto dalle distruzioni delle bombe. Il pezzi più pregiati erano stati ricoverati ad Assisi e si erano quindi salvati. Il Comune di Foligno si era rimesso subito al lavoro per recuperare i pezzi fra le macerie. La suppellettile antiquaria «sebbene in pezzi, si è potuta raccogliere e previgi opportuni restauri verrà di nuovo ricollocata al suo pristino posto», vedi: *Danni di guerra e provvidenze per le antichità, i monumenti e l'arte ... cit.*, p. 25.

⁹⁷ La Biblioteca Comunale era divisa in due sezioni: quella ecclesiastica che era rimasta intatta e quella civica, che invece, ospitata nella parte del Municipio, minata e distrutta dai tedeschi. British Committee on the Preservation and Restitution of Works of Art, Archives and Other Material in Enemy Hands, *Works of Art in Italy: Losses and Survivals in the War*, part II, cit., voce "Regional summaries 'Umbria'".

⁹⁸ Né la Biblioteca, né l'Archivio comunale, erano stati evacuati nei ricoveri. In realtà molte casse archivistiche erano state inviate nei depositi ma solo dopo i bombardamenti, mentre la biblioteca, compresa la parte antica del Cinquecento, era rimasta sugli scaffali. Centinaia di volumi erano pertanto coperti di muffa senza che si fosse fatto niente per proteggerli e così li trovò l'ufficiale dei monuments addetto agli archivi nell'ottobre 1944. NARA, Roll 66, p. 148/149. 13 October 1944, *Subject: inspection of archives in Umbria and Marche*, T. H. Brooke, Archives Officer, MFA&A, Lazio-Umbria Region. Un ulteriore rapporto di Brooke del 31 ottobre 1944 rincarava al dose: egli infatti non aveva trovato sul posto il direttore della biblioteca e dell'archivio, dott. Ascanio Marchetti, e aveva dovuto avvalersi dell'assistenza del custode Antonio Carletti. L'atteggiamento del direttore viene criticato sia dagli Alleati che dal sindaco di Terni Morelli, con cui Brooke conferì lo stesso giorno. Quanto allo stato delle collezioni, era vero che le carte più antiche erano state ricoverate a Stroncone, rimanevano però carte più recenti. Particolarmente serie erano state le asportazioni dall'Archivio Notarile operate da civili italiani e da tedeschi. Brooke confermò il suo primo rapporto: i libri della biblioteca, di cui molti pregiati del 1600, ancora negli scaffali erano stati trascurati e si trovavano in

un locale con il tetto scoperchiato, e quindi si erano bagnati e ammuffiti. MMFA&A Division, A.P.O. 394, 2 November 1944, *Subject: Museum, Library and Archives at Terni*, T. H. Brooke, Archives Officer, MFA&A Lazio-Umbra Region Amg.

⁹⁹ L'episodio perugino è analizzato in A. CAPACCIONI, *Il ritorno dei libri. Protezione dei beni culturali e polemiche a Perugia (1944-1945)*, in *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale ... cit.*, a cura di A. CAPACCIONI-A. PAOLI-R. RANIERI, pp. 443-452. Il sindaco di Perugia, Fausto Andreani, sosteneva che la legge del 1939, in base alla quale era stato creato l'archivio di Stato di Perugia, era una legge fascista, contro cui si sentiva legittimato a resistere. Gli ufficiali alleati tuttavia non erano d'accordo in quanto erano giunti ad apprezzare moltissimo l'ordinamento stabilito dalla legge del 1939. Un altro dissidio si verificò ad Orvieto, dove vi era stata una lunga controversia fra le autorità religiose e quelle civili sulle modalità di protezione di un prezioso reliquario, richiesto dal vescovo per la processione annuale del *Corpus Domini*, vedi P. DRAGONI, *La protezione antiaerea del patrimonio artistico umbro nella Seconda guerra mondiale: il caso di Orvieto*, in «Il Capitale culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», 7 (2013), pp. 139 ess.

¹⁰⁰ In una nota di Mons. Mario Vianello, vescovo di Perugia, si evidenziava come la guerra avesse danneggiato un vastissimo tessuto di architettura minore, soprattutto religiosa, soprattutto le pievi rurali: ne venivano nominate alcune tra cui Ponte S. Giovanni, Ponte Felcino, Pilonico Paterno, Greppoleschieto, Fratticiola selvatica, Montali e S. Donato del Lago; cfr. COLANGELI, *Testimoni e Protagonisti di un tempo difficile ... cit.*, pp. 62-63.

Il furto dei dipinti dalla collezione van Marle a Perugia: un mistero insoluto

Maria Cecilia Mazzi

Valentin Raimond Silvain van Marle nacque a L'Aia il 28 giugno 1887, da madre ungherese (Ilona von Kuntzky) e da padre, Martin, con ascendenze francesi da cui deriva il cognome, Marle, cittadina della Piccardia. Nel 1906 si trasferisce a Parigi, al Quai d'Orléans. Allievo per un biennio (1907-08) dell'École pratique des Hautes Études, conseguirà dopo quattro anni il dottorato all'Università. A Parigi incontra la moglie, Charlotte Birnie, scozzese e i due si sposano il 27 luglio 1915. Nella dimora parigina egli vantava esemplari di una ricca collezione di cui restituisce un'immagine Federico Zeri nella sua fototeca on-line. Dal giugno 1918 i due coniugi risultano a Perugia, dove pochi mesi dopo, nascerà la loro figlia, Ilona. Abitarono in via Bruschi 4 prima di scegliere la residenza appartata nella campagna di san Marco, alle prime pendici della città (la villa, oggi è frazionata in appartamenti anche se una breve via gli è stata intitolata dal 1977) ¹.

Non sappiamo, e afferma di ignorarlo anche Lionello Puppi che di recente ha scritto un libro avvincente ed inquietante sulla sorte della sua salma, chi abbia preparato l'arrivo della coppia in città, quali fonti di reddito consentissero ai coniugi il loro alto tenore di vita che «in parte potrebbero essere retaggio familiare...ma potrebbero anche spiegarsi ricostruendo i rapporti stretti di consulenza per l'arte italiana del nostro con Jacques Goudstikker, il brillantissimo, antiquario conterraneo, che morirà tragicamente il 16 maggio 1940». E – prosegue Puppi – «ci si domanda così, e una volta di più senza risposta, se non avesse allestito con cura il riparo di Perugia già prima del precipitoso arrivo nel giugno 1918» ².

Nel carteggio Adolfo Venturi si conservano tre lettere indirizzate a lui da van Marle: una dalla sua abitazione parigina nel 1917, le altre due da Perugia nel gennaio e febbraio 1919, in cui l'olandese gli propone un suo articolo per la pubblicazione su «L'Arte» (diretta, com'è noto, dal Venturi). Si trattava di un saggio di 69 pagine sulle fonti iconografiche di Duccio e di Giotto, scritto con l'intento di dimostrare in che cosa i due pittori appartenessero alla tradizione bizantina. Lo studio non viene accolto ma forse è un piccolo segnale dello sguardo già rivolto all'ambiente italiano da parte del critico ³ e di un interesse verso l'arte bizantina che egli manifesterà anche in seguito nelle sue scelte.

Van Marle data «Paris 1915 San Marco di Perugia 1922» la prefazione al primo volume della sua famosa opera *The development of italian schools of painting*, e prosegue la collaborazione, iniziata per i testi scritti a Parigi, con la raffinatissima casa editrice olandese Martinus Nijhoff, rafforzando il sospetto che già dal soggiorno parigino si fosse delineato il progetto dell'opera ⁴. Come già sottolineato da Puppi, il mondo de-

gli studiosi italiani non accoglie con simpatia né lui né i suoi volumi ⁵. Un'amicizia è sicura: quella con l'americano Frederick Mason Perkins che aveva frequentato a lungo la comunità fiorentina di intellettuali di lingua inglese fra i quali brillava Bernard Berenson e che darà a van Marle prova di solido attaccamento.

Questo non impedi la pubblicazione di un'edizione italiana, tradotta da Alba Gatteschi Buitoni, appassionata ed attiva protettrice della musica e della sua diffusione. I due volumi in italiano sono licenziati da san Marco nel 1932 con una prefazione dell'autore che ripete quella dell'edizione in inglese, con l'aggiunta di un elogio a Evelyn Sandberg Vavalà e di una forte sottolineatura sull'importanza del materiale fotografico. E si spinge anche oltre:

Tengo ad esprimere la mia grande soddisfazione che quest'opera dedicata all'eredità sacra che l'Italia nuova deve ai suoi antenati, fu da me scritta...durante la formazione del nuovo stato, divenga...accessibile a coloro che più hanno diritto di conoscerla, ossia gli Italiani stessi ⁶.

Il raggio d'azione di van Marle era, per ovvii motivi, molto ampio e i viaggi numerosi. Nel 1928 la sua attività mercantile è notata dalla locale Questura che ne informa il Soprintendente, come emerge da un fascicolo custodito all'Archivio Centrale dello Stato dove compaiono copie di due telegrammi a lui inviati nel gennaio 1928: l'uno da Castelfranco Pandolfini che gli richiede foto e prezzi di dipinti di Van Dyck, Tintoretto, Rembrandt, Veronese per clienti importanti che «possono acquistare anche in blocco» e l'altro, da Vienna, da Jacques Goudstikker che si complimenta con lui per la vendita di tre Tintoretto e di un Veronese a 80.000 fiorini. Nulla d'illecito sottolineava, Achille Bertini Calosso, precisando che la segnalazione poteva esser utile al Ministero in quanto forniva dati sul commercio antiquario praticato da uno straniero in Italia. L'allora Ministro Pellati dispone quindi che la sua attività sia sorvegliata dalla Polizia Tributaria. Nel mese di giugno, di nuovo Bertini Calosso, fa presente l'offerta in vendita, tramite van Marle, di un dipinto di proprietà dell'antiquario Trotti di Parigi ed attribuito a Ottaviano Nelli, riferendosi anche ad un desiderio già manifestato dal conte Gnoli. Il Soprintendente perugino non è d'accordo sull'attribuzione, nonostante l'autorità di van Marle, sia per la qualità del dipinto sia per il prezzo troppo elevato ed il Consiglio Superiore respinge l'offerta. Parere negativo all'acquisto, con l'attribuzione al Giambono, esprime anche il Soprintendente di Venezia, Gino Fogolari ⁷. Per inciso, si nota che Pandolfini era, probabilmente, il fondatore dell'importante Casa d'Aste sorta a Firenze nel 1924, mentre Renato Avogli Trotti, (1875-1946), famoso mercante di stanza a Parigi, era l'antiquario da cui Adolfo Venturi aveva acquistato due dipinti per Giovanni Treccani degli Alfieri, imprenditore e mecenate, fondatore dell'Enciclopedia, di cui era amico e consulente. I due quadri, allora attribuiti a Piero di Cosimo, oggi si assegnano a Giuliano Bugiardini ⁸. Non si può escludere che la ricca collezione di van Marle a Parigi provenisse anche da quella fonte, almeno in parte. Lo studioso, suddito olandese, sembra avvalersi di un sistema di permessi di esportazione ed importazione temporanea, muniti di un certificato di rinnovo con validità

quinquennale, necessario per la riesportazione, già per i 9 colli importati da Parigi il 17 settembre 1919 contenenti 44 quadri, 5 sculture e 3 mobili. Era così possibile, in base alla normativa allora vigente ⁹, una notevole libertà di movimento dei beni e probabili risparmi sulle tasse. Nell'archivio della Galleria Nazionale dell'Umbria si conserva un elenco di quarantadue dipinti, (non 44), tre sculture e quattro mobili cui si concede la proroga per un quinquennio, con Ministeriale del 26 maggio del 1924 n. 4841 dall'Ufficio Esportazione di Firenze, allora competente per territorio, controllato da Umberto Gnoli e a firma di Giovanni Poggi (1 luglio 1924) e con rinvii successivi dal 1929 fino al 1939, a firma di Achille Bertini Calosso, che annota anche che, con licenza n. II del 1 marzo 1934, erano stati riesportati i nn.15 e 19 di quell'elenco. Tale lista appare preziosa: dal momento che non si conosce un vero catalogo della raccolta, ne rappresenta un primo nucleo consentendo qualche riconoscimento. Vi sono, inoltre, riportate annotazioni manoscritte su alcune destinazioni dei dipinti stessi: la *Lucrezia* al n.15, sopra citato, figura nell'Archivio Alinari come foto Brogi scattata a Solomeo nel 1936, ha la nota manoscritta a margine: "Olanda". In quell'elenco sono tredici i dipinti con annotazione "Olanda", evidentemente posteriore perché compare, con la medesima grafia, in altri l'indicazione "rubato". Si tratta, comunque, di una lunga e accidentata vertenza. L'importazione degli oggetti provenienti dall'eredità della madre, morta nel gennaio del 1929, incontrò qualche inciampo: un'ispezione della Guardia di Finanza trovò nelle cinque casse, tre sculture ed un vaso non dichiarati nella bolletta e fece una multa ¹⁰.

Forse, proprio per agevolare i suoi rapporti con il Ministero nel Luglio 1931 lo studioso si offre di donare al Ministero dell'Educazione Nazionale per lo Stato, il trittico di Francesco Benaglio, che egli aveva comperato tre o quattro anni prima dall'antiquario Barozzi a Venezia, anch'esso personaggio di nobili natali e molto noto nel campo. Nel carteggio Bertini Calosso descrive così il trittico: «Trattasi di un dipinto notevole, su tavola, *Vergine in trono con il Bambino*, sullo sportello sinistro san Pietro martire e san Girolamo, a destra sant'Antonio abate» ¹¹. Il Ministero ringrazia per il dono e risponde al Soprintendente che van Marle, al quale era stata lasciata la facoltà di scegliere la destinazione dell'opera fra la Galleria di Brera e l'Accademia di Venezia, aveva espresso il suo gradimento perché l'opera figurasse nella collezione di Brera, pur affidandosi al Ministro che, a parer suo, avrebbe scelto «quella tra le gallerie disponente di un posto buono». Si dice d'accordo anche Bertini Calosso per la vicinanza del trittico alle opere di Mantegna. Il Ministro lo autorizza a ritirare il dipinto per destinarlo a Brera e avvisa del dono il Soprintendente lombardo nell'ottobre 1931 (si trattava di Ettore Modigliani) motivando la decisione così: «...ci richiama l'altro quadro del Benaglio stesso esistente nella chiesa di san Bernardino di Verona ma anche perché reca la firma dell'autore e la data». Ma Modigliani non ci sta. A stretto giro di posta invia una lettera lamentandosi di non essere stato per niente interpellato sull'assegnazione tanto che ignora persino le dimensioni del trittico; vanta che a Brera sono conservati solo veri capolavori o opere di insigne qualità. Ricorda, inoltre, che per il recente riordinamento di Brera

(1925) ha dovuto mettere ben 200 opere nei depositi e si riserva di esaminare l'opera per decidere, rammentando la consuetudine che nella "nostra amministrazione" prima di assegnare un quadro ad un Istituto si domandasse il parere dell'Istituto stesso. Con tale comportamento, prosegue, si potrebbe quasi autorizzare il sospetto che la Soprintendenza lombarda non sia completamente indipendente (lettera del 15.10.1931). Hermanin da Roma si dimostra più malleabile e accetta la donazione per palazzo Venezia dove il dipinto arriverà nel gennaio 1932. Con un po' di malizia, si può anche aggiungere che l'allestimento di palazzo Venezia, in quegli anni, poteva tollerare qualche aggiunta mentre quello di Brera era compatto e nitido. E non solo: Modigliani parlava di autonomia e di rispetto.

Non conosciamo i motivi per cui van Marle effettuò la donazione se per un «omaggio cortigiano a Mussolini» oppure, come sembra propendere Puppi, per una sorta di neutralità richiesta sia dalla consapevolezza di avere un vizio cardiaco (che lo porterà a morte prematura), sia per proteggere la famiglia e che lo assimilava al comportamento di tanti intellettuali italiani fino allo scoppio della guerra ¹².

Sappiamo anche come è andata a finire per Modigliani: dopo una carriera folgorante, culminata con la mostra di Londra (1930) e con il brillante riallestimento di Brera insieme all'architetto Piero Portaluppi, nel 1934 è esonerato dal servizio, formalmente per una vertenza con i padri Domenicani di santa Maria delle Grazie, il complesso che ospita il *Cenacolo* di Leonardo da Vinci, in realtà in quanto antifascista e, poco dopo, condannato ad un tristissimo esilio, a peregrinazioni dolorose in Abruzzo come ebreo; rientrerà in servizio soltanto nel 1947 ¹³.

Il 6 aprile 1932 apre a Milano la vendita all'asta della collezione di Eugenio Ventura presso la casa d'aste Scopinich. Van Marle scrive la prefazione al lussuoso catalogo, edito da Rizzoli anche con testo in inglese, con la specifica che si tratta solo di una selezione di oggetti d'arte della raccolta ¹⁴. Poco dopo, marzo 1934, lo studioso è di nuovo protagonista, insieme a Mario Tinti, di una sontuosa vendita all'asta presso la Galleria Dedalo di Milano della sfavillante collezione accumulata dal Dr. Rodolfo Ergas, proprietario dell'antica villa degli Ottavanti a Montughi presso Firenze. Si trattava di una copiosa offerta con un'esposizione dall'11 al 19 Marzo 1934 e con la vendita aperta dal 20 al 23 Marzo 1934 di dipinti, sculture e mobili, quest'ultimi presentati da Mario Tinti, mentre van Marle scrisse la prefazione e si occupò di dipinti e sculture, facendo riferimento ai suoi scritti e agli *expertises* dei maggiori studiosi del momento. Sul frontespizio dell'elegante catalogo si segnalano gli oggetti che hanno l'esportazione libera.

Nella selezione di pitture del dott. Ergas- scrive van Marle nella prefazione- notiamo non solo l'occhio del conoscitore, ma anche la sapienza dello studioso, ciò non sorprende pensando che il possessore di questi tesori è noto come autore di diversi lavori sulla storia dell'arte italiana: il suo volume su Niccolò da Foligno, meglio conosciuto sotto il nome l'Alunno, è tuttora il migliore libro che abbiamo su questo pittore, ed è questa particolare sapienza, che lo faceva comprendere là dove altri esitavano, che si riflette nella sua collezione ¹⁵.

Non ci si sottrae alla suggestione che in quelle parole risuoni anche una valenza autobiografica insieme alla conferma della riscoperta dell'Alunno.

Le domande che si affollano sono tante: perché quella vendita? C'è qualcosa che spingeva personaggi così ad allontanarsi dall'Italia e a vendere le collezioni? Ma sono, per ora, senza risposta come tante altre relative a questa vicenda.

Fra le relazioni di van Marle l'Olanda rimaneva il paese privilegiato. Goudstikker aveva allestito la sua famosa collezione nel "Kasteel Nyenrode" facendo riferimento allo studioso per alcuni certificati di attribuzione: nel caso di due quadri di Tiepolo, una *Madonna* e un *Ritratto e d'uomo*, un tondo dell'Angelico raffigurante una *Madonna*, una *Maddalena* di Antoniazio Romano e altri o ai suoi scritti: è il caso di una *Sacra Famiglia* di Giacomo Pacchiarotti che era esposta nella biblioteca del castello. Probabilmente, vendeva anche per suo conto, come fa pensare il telegramma di cui sopra. Dopo la sua morte per annegamento mentre tentava di sfuggire ai nazisti (1940), Alois Miedl, banchiere e florido mercante durante l'occupazione tedesca, importante agente di Goering, s'impadronì delle sue opere, solo di recente restituite agli eredi¹⁶. A The Hague, la stessa città in cui aveva la sede l'editore abituale di van Marle, una casa d'aste portava anche il suo nome (salvo casi di omonimia) insieme a quello di Bignell: era una piccola azienda prima della guerra alla cui attività van Marle partecipava anche pubblicizzandone le aste, per esempio sul noto *Welt-Kunst* o altro. La ditta s'ingrandì molto durante l'occupazione nazista anche con le vendite di collezioni confiscate; in seguito, pare, fu sequestrata e venduta all'asta dai Tedeschi. Il nome rimase anche dopo la morte di van Marle¹⁷.

Dai documenti si sa che van Marle aveva intenzione di trasferire un lotto di opere in Olanda. Nel dicembre 1935 il Ministero degli Affari Esteri comunica alla Soprintendenza di Perugia di aver avuto notizia dalla Legazione dei Paesi Bassi a Roma «che il dottor van Marle intende dare in prestito al Museo di Stato di Amsterdam una parte della sua collezione di quadri antichi e che risulterebbe aver egli già ottenuto la necessaria autorizzazione per l'esportazione della maggior parte dei quadri»¹⁸. Non siamo in grado di dire di più: nel novembre 1936 van Marle muore in modo improvviso anche se non del tutto inatteso e inizia, allora, la complessa vicenda della sua sepoltura a Pieve di Cadore di cui ha narrato Puppi. La moglie con forte determinazione, con l'aiuto di Mason Perkins, fa uscire postumo il volume conclusivo della sua opera più famosa, in scrupolosa fedeltà agli intenti dell'autore¹⁹.

Dipinti, sculture e mobili furono venduti, almeno in parte, ad Eugenio Ventura come la biblioteca e la fototeca prima dell'agosto 1945 (data dell'arresto dell'antiquario).

Non si conosce la consistenza della raccolta: proprio a chiusura del vol. 19, in un *Indice generale*, Charlotte van Marle pubblica una lista delle collezioni private, compresa quella di famiglia, citando 25 dipinti, pochissimi se si riflette, di cui solo uno o due sono riconoscibili in quelli poi rubati, e se aggiungiamo quelli già ricordati da van Marle stesso negli indici presenti in altri volumi dell'opera²⁰ e inferiori di numero a quelli indicati da Zeri. Nel marzo 1938 il Soprintendente di Perugia fa presente al Ministero che la vedova van Marle si è presentata per chiedere un attestato dal quale risulti che gli oggetti

d'arte lasciati dal suo defunto marito sono una raccolta con scopi culturali, che può essere aperta e accessibile agli studiosi. Quel documento dovrebbe servire ad ottenere l'esenzione dalla tassa di successione. L'Intendenza di Finanza cui Bertini Calosso si rivolge, risponde che la trasmissione di raccolte di quadri « ...sempre che non siano materia né di commercio né di negozio non sono valutate per la tassa di successione... » a patto che non siano vendute entro un decennio dall'apertura della causa di successione nel qual caso è dovuta la tassa sul ricavato. La risposta del Ministero dell'Educazione Nazionale al Soprintendente è chiara:

...non avendo elementi per affermare se la collezione stessa... ha avuto ed ha fini esclusivamente culturali, il Ministro vi autorizza a rilasciare all'interessata una dichiarazione attestante solo la consistenza attuale della collezione, senza entrare nel merito dei fini culturali e commerciali per cui la stessa fu costituita ²¹.

L'orizzonte della villa di san Marco, intanto, si era arricchito di una nuova residenza: la villa Antinori Tocchi a Solomeo, vicino a Corciano. Proprio allo scoccare del nuovo secolo Domenico Tocchi aveva sposato Olimpia Antinori, per anni, la «bella fra le belle» di «Perugia della bell'epoca» ²². La grande tenuta, venduta nel 1904 da Lodovico Antinori al cognato Domenico Tocchi, era allora una vasta proprietà composta da un bellissimo parco e da una villa, all'ingresso del paese (ora proprietà Cucinelli) con dipinti e arredi settecenteschi. Ilona van Marle sposò Gianluca Tocchi raffinato musicista di fama ²³. Mario Tocchi, fratello di Gianluca, ci ha lasciata una descrizione della proprietà, che, pur ridimensionata, risulta ancora molto bella:

La casa di Solomeo era a tre piani collegati con una bella scala a volte di stile neoclassico e gradini di pietra serena ...durante l'ultima guerra la famiglia, compresa quella di mio fratello, si radunò tutta lì. Solomeo rimase l'ultima delle proprietà e così in questa casa era stato radunato, a mano a mano, quanto di meglio c'era nelle altre ²⁴.

Mario Tocchi ci descrive arredi, copie di dipinti ed oggetti di famiglia: non fa cenno (forse la data in cui scrive, 1978, è troppo avanzata,) ad opere provenienti dalla collezione van Marle. Ma c'erano state, come si sa, e lo confermano le annotazioni del fotografo Brogi sugli scatti e anche la notizia che nell'ottobre 1941 il disegnatore e fotografo della Soprintendenza di Perugia, Alfredo Cirinei, è in missione a Solomeo ²⁵, non sappiamo a quale scopo.

Siamo alla vigilia di una nuova, devastante guerra: Charlotte van Marle, cittadina britannica, probabilmente, torna in patria per evitare incidenti; la figlia Ilona Tocchi van Marle si trova a Solomeo mentre nella villa di San Marco risiedeva temporaneamente l'avv. Vincenzo Teixeira, si ignora in quale veste.

E si arriva al Giugno 1944. Le armate alleate entrarono a Perugia il 20 Giugno 1944 mentre i Tedeschi in rotta cercavano verso il lago Trasimeno e nella zona di Corciano la via per Arezzo, verso il Nord ²⁶. I danni provocati dalla guerra in Umbria furono ingenti a Terni e Foligno, di meno a Perugia dove la sottrazione di opere d'arte più

rilevante fu proprio quella delle opere della collezione van Marle; anche la raccolta Perkins subì della perdite ma le opere furono recuperate.

È Rodolfo Siviero a narrarci la sua versione di quell'episodio prima che emergessero i documenti attualmente messi a disposizione dagli Archivi Alleati:

Il 6 maggio il prof. Evers era a Perugia per un lavoro delicato; si trattava di proteggere le opere d'arte in Umbria e le collezioni private, particolarmente van Marle e Perkins. Prese contatti con il Soprintendente Bertini Calosso, il quale con molta cordialità, gli fece sapere di aver già protetto tutto; Evers non chiedeva di meglio, e chiuse la parte ufficiale del suo lavoro.

Con precisione tedesca furono identificati i rifugi segreti dei van Marle, e il 12 Giugno si presentò alla villa di san Marco sotto Perugia il dottor Gerhard, che asportò gran parte della collezione dello storico d'arte olandese. Non desiderando trasferire in Germania la collezione incompleta prelevò anche i dipinti della vicina villa di Solomeo ²⁷.

Va detto che le due ville non erano certo dei 'rifugi segreti' ma note ai più, anche in ambito internazionale e le opere non costituivano l'intera collezione, che, probabilmente, era ancora ricca, non si limitava certo a 17 opere.

L'unico autore che sembra conoscere, in qualche modo, il «dottor Gerhard» non altrimenti citato, è Siviero. Alla razzia di Solomeo non risulta la presenza del dott. Gerhard ma, forse, aveva fornito informazioni agli altri. Se sappiamo che G. H. Evers era a capo del Kunstschutz in Umbria (almeno per qualche tempo) dell'altro, si può solo supporre che fosse un esperto, un civile, chiamato, come altri, nella fase finale dell'attività del Kunstschutz stesso ma sconosciuto anche agli Archivi Militari Alleati, anche se usa espressioni e toni molto aspri nella sua ricevuta ed è accompagnato dalle SS.

Il documento cardine è un altro: un ampio, minuzioso resoconto della sottocommissione MFAA, conservato negli Archivi Militari Alleati, firmato da Norman T. Newton ²⁸.

Quel rapporto è datato 25 agosto 1945, a un anno circa dalla confisca, nel momento in cui, a guerra conclusa, iniziava l'immane opera di recupero delle opere d'arte trafugate e disseminate nei vari depositi. Ilona Tocchi van Marle (unica erede e che si occupava della pratica), ormai residente a Roma, fornisce un resoconto dettagliato, copie delle ricevute in suo possesso e segnala un rullino di fotografie dei dipinti rubati, anch'esso conservato da lei. Una cronaca accurata riferisce le due razzie, a san Marco e a Solomeo, riporta in allegato, i testi delle due ricevute, lasciate dai Tedeschi, in originale e in traduzione, gli elenchi delle opere rimosse, riferisce che un rullino con 9 fotografie di esse era stato inviato all'Advisor on Monuments and Fine Arts, War Office di Londra il 24 Luglio 1945 e poco più tardi (27 Luglio) lo stesso microfilm con i negativi (IT/ 79 to IT/103) e la lista delle opere è trasmesso a Civil Affairs Division War Department a Washington. Si afferma anche che in Italia non c'è traccia delle opere.

Nei due allegati si raccontano i particolari: il 12 Giugno 1944, un certo Dr. Gerhard, non meglio identificato, si era presentato alla villa di san Marco mentre la signora Tocchi era a Solomeo ed era venuta a conoscere solo più tardi l'accaduto dall'avv.

Vincenzo Teixeira. Il Dr. Gerhard, accompagnato da ufficiali delle SS, ispezionò la villa esprimendo ammirazione per i ricchi contenuti ma aggiungendo che lì dovevano evidentemente esserci ancora altri oggetti di valore, compresi i Primitivi. Dicendo che avrebbero visto tutto quello che c'era da vedere e che il proprietario non era lì, i Tedeschi andarono via; poi il Dr. Gerhard tornò da solo ed effettuò la confisca lasciando una ricevuta particolareggiata per 10 dipinti; quando i proprietari ispezionarono la villa, nella prima parte di Agosto, denunciarono la mancanza di 11 quadri (elencati con precisione in appendice). Nel rapporto si riferisce, inoltre, che poiché le descrizioni e le misure fornite nella ricevuta furono trovate inesatte dai proprietari quando essi controllarono il loro inventario e le cornici vuote lasciate indietro, fu impossibile essere sicuri che fosse uno solo il dipinto fra gli 11 non coperto dalla ricevuta.

Segue il racconto anche del secondo episodio. Circa alle ore 2:00 del 18 giugno del 1944 un gruppo di ufficiali e di soldati della 15° Divisione Armata Tedesca entrarono nella villa di Solomeo dove la Sig.ra Tocchi Van Marle si trovava insieme al Dr. Mario Tocchi, suo cognato, dichiarando che subentravano nella villa e intimarono alla Sig.ra Tocchi Van Marle di andarsene. Il Dr. Tocchi, invece, rimase e fu testimone della rimozione dei dipinti e delle fotografie della proprietà di famiglia. Furono requisiti 6 dipinti, un gruppo di maggior valore (agli occhi dei proprietari) rispetto alle 11 sottratte 8 giorni prima nella villa di san Marco. Dopo l'allontanamento della Sig.ra Tocchi van Marle, tre ufficiali tedeschi riconobbero nel Dr. Tocchi un ex-ufficiale dell'esercito italiano che aveva combattuto in Africa, segnarono allora il loro nome su un pezzo di carta (conservato dalla Sig.ra Tocchi Van Marle). Le firme erano: Leut (Baron) Walter von Hoorschoolmann (al comando della 7° batteria); Leutnant Wilhelm Thies (aiutante maggiore); Erich Scheerer. Secondo l'opinione della Sig.ra Tocchi Van Marle dei tre ufficiali, Von Hoorschoolmann non era in alcun modo l'ideatore della rapina, era anzi convinta che, se fosse stato possibile contattarlo, avrebbe potuto essere una fonte attendibile e volenterosa di dettagli significativi. Il senso di cameratismo suggerito prima, sottolineano i militari alleati, se aveva indotto i tre ufficiali a lasciare la loro firma, non impedì ai soldati che occupavano la villa di portare via l'uniforme del Dr. Tocchi con le sue decorazioni dell'Africa. Il distaccamento, sotto il comando di uno sconosciuto capitano, si acquartierò fino al 21 giugno 1944. Il corposo incartamento ebbe una larghissima diffusione fra i diversi uffici e la ricerca dei dipinti fu molto ampia ²⁹.

Va notato che, fin dal maggio 1944, la Sottocommissione MFFA aveva diramato una lettera per diffondere apposite schede, da compilarsi dalle autorità competenti e poi da restituirsi alla sottocommissione stessa, per completare le informazioni riguardo gli oggetti d'arte ed altri materiali di genere culturale, probabilmente trasportati sul territorio ora occupato dal nemico, prima e durante l'occupazione alleata. La lettera è firmata da J.B. Ward Perkins. La MFAA fin dal 1942 cooperava con l'Office of Strategic Services (OSS) che forniva assistenza alla Commissione medesima per documentare sia l'attività personale dei nazisti sia quella dei mercanti d'arte coinvolti nei traffici illeciti e nel trasferimento di opere d'arte. Dal novembre 1944 anche l'Art

Looting Intelligence Unit (ALIU) raccoglieva notizie su saccheggi, confische e trasferimento in mani nemiche di beni artistici e, tutto ciò, in vista delle restituzioni; l'ALIU fu operativa in Europa dal 1945 anche con il Governo Militare Alleato³⁰.

È oramai ben noto che la Commissione MFAA in quei mesi fu attivissima nell'azione di recupero della refurtiva tedesca nascosta nei vari depositi³¹. Dopo i primi, eroici ed eccezionali risultati, anche se sembra allentarsi la tensione, l'azione prosegue indefessa³² e se occupa una sezione apposita della MFAA addetta alla Restituzione. Al folto dossier del 25 agosto 1945 sul furto, risponde il 25 ottobre una lettera di J.B.Ward Perkins: indagini complete hanno dimostrato che Wilhelm Thies, Erich Scheerer e Walter von Hoerschellmann (i tre militari che avevano eseguito la confisca a Solo-meo) non erano trattenuti né dai Britannici né dagli Americani (il che escludeva la possibilità di eventuali interrogatori). E suggerisce che si potrebbero cercare congiuntamente nei loro territori al fine di recuperare i dipinti. Nessun cenno a Gerhard il che può suonare come una conferma che fosse un civile. Una copia della lettera è trasmessa anche al München Collecting Point. Come si sa l'immensa operazione dei recuperi, coordinata in Germania dal Governo Militare Alleato e dalla MFAA (rinnovata nei suoi membri) e con rappresentanti dai Paesi del Trattato di Pace, era organizzata nei Central Collecting Points (CCP), il principale era a Monaco di Baviera, sede di raccolta dei beni artistici trafugati in tutta Europa. In essi erano riunite molte opere d'arte, si provvedeva agli inventari, a volte a fare le fotografie, a risolvere le non rare vertenze e infine alle spedizioni. Fra i commissari italiani partecipi si segnalano Roberto Salvini e Giorgio Castelfranco.

Vale la pena di rivolgere un rapido sguardo anche all'Italia dove la situazione è dura e carica di veleni. Sono fatti noti. È la stagione fugace del Governo Parri (21.6.1945-10.12.1945). Lionello Venturi, appena rientrato dagli Stati Uniti, dalla primavera 1945, è Commissario per il recupero anche con il consenso dell'Ammiraglio Ellery W. Stone. Predisporre un piano, si assicura in via ufficiosa l'accordo sovietico, invia circolari alle Soprintendenze per sollecitare l'invio di denunce di razzie e furti. Ma è ostacolato da continui intoppi burocratici, dalla mancanza di mezzi di trasporto, di finanziamenti. L'AMG fornisce assistenza e aiuto ma tiene stretto il controllo: ogni denuncia di opere d'arte mancanti o richiesta di recupero si deve inoltrare tramite l'Allied Commission di Roma³³ Dopo il 14 aprile 1945 lo assiste Siviero, il cui ufficio aveva risolti anche di servizio segreto. Già nel mese di Luglio si revocava l'incarico a Lionello Venturi.

Non sarà facile neanche la vita di Carlo Ludovico Ragghianti in qualità di Sottosegretario, anche in quel caso pesavano differenti orientamenti fra lui e Siviero, una rivalità, combattuta con insinuazioni pesanti come per l'affare Göring-Ventura nel quale egli fu accusato, proprio dal suo 'rivale' di aver promesso a Ventura facilitazioni per il processo che lo vedeva coinvolto per la nota truffa, in cambio della biblioteca e della fototeca van Marle, per costruire un Istituto Italiano per la Storia dell'Arte, sul modello di quelli tedeschi. Una campagna diffamatoria che, forse, puntava ad impedire

la riorganizzazione, il diverso programma per l'Ufficio Recuperi che Raghianti stava tentando di mettere in atto. A fine novembre, ed è noto, cade il governo Parri ed anche Raghianti rassegna le dimissioni (24 Novembre 1945); dalla primavera successiva Siviero è a capo dell'Ufficio Recuperi e prosegue una brillante carriera ³⁴.

Dal 16 maggio 1945 Ranuccio Bianchi Bandinelli, archeologo insigne, molto apprezzato in campo internazionale, rivestiva la carica di Direttore Generale con il compito prioritario di rintracciare le opere d'arte trafugate e questo, anche per rispondere alle sollecitazioni da parte degli Alleati al Governo Italiano. Egli invia una lettera alla Sottocommissione MFAA (25 giugno 1946) per chiedere il ritorno delle opere promettendone un secondo non appena i Soprintendenti avranno concluso il loro lavoro relativo all'accertamento dei danni e delle perdite. Alla lettera è allegato un *file* con l'inventario degli oggetti perduti messo a punto dal Ministero italiano ³⁵. Nel giugno 1947 anche Bianchi Bandinelli si dimette e torna ai suoi studi mentre il 14 giugno del 1948 Siviero si rivolge all'AMG presentandosi come plenipotenziario del Governo Italiano per la Restituzione delle opere d'arte, la sua è una missione diplomatica ed il teatro delle sue operazioni è in Germania; negli anni a venire il Ministero degli Affari Esteri sarà un interlocutore molto presente ³⁶.

Da questo momento, per svolgere le pratiche delle svariate restituzioni, gli elenchi si susseguono. La sigla che contrassegna, nell'inventario alleato dei reclami, quello relativo a van Marle, è il numero 2018 (da 127 a 143), insieme ad un'altra *I-12* con numerazione da 1 a 18 e a questa sequenza gli Alleati faranno sempre riferimento, dando una grande diffusione quel furto. Entrano in gioco, a questo punto, due documenti negli Archivi Alleati, molto spesso collegati al dossier-base dell'agosto 1945, e preziosi. Si tratta di una serie di 18 schede dattiloscritte (sigla *I-12* seguita da una seconda *I-12-1* con numerazione fino a 18, compilate su modelli pre-stampati che prevedono l'uso di quattro lingue ma sono scritte in tedesco, la loro acquisizione non si riesce a datare con certezza ma solo a circoscrivere in un arco di tempo (1945-49). Sulla prima pagina si chiede il titolo, la tecnica, il supporto, le misure il nome del proprietario, una foto piccola e quasi illeggibile, la descrizione insieme alla richiesta di note identificative mentre sul retro è scritta brevemente la storia della confisca e qui compaiono ben distinti sia i nomi di Gerhard sia quelli degli altri militari. In basso, scritto a mano, compare il n. 2018 con il numero progressivo, da 127 a 143. Le fotografie sono 9 come nel rullino, inviato e diffuso a suo tempo. Non tutte le voci sono compilate, ovviamente. L'elenco dei dipinti è completo ma la lingua usata per la redazione delle schede fa nascere alcuni interrogativi ed è la medesima anche per le schede dei reclami avanzati dagli altri paesi. Si tratta di due documenti distinti, uguali se non fosse per una variante da segnalare: nel secondo di essi compare in ogni scheda, in calce, il timbro del Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Antichità e Belle Arti ³⁷. Si apre un largo ventaglio di ipotesi: comunque ci troviamo in territorio tedesco e le schede (quasi certamente) non sono state redatte sulla base della visione diretta dei pezzi ma su quella dei documenti (il famoso dossier); potrebbe essere stato compilato in qualche deposito di lingua tedesca ma senza le opere, oppure in una zona

non controllata dagli Alleati o lasciata da loro molto più tardi (Berlino?). Restano tutti interrogativi, soprattutto la presenza del timbro che farebbe risalire all'Italia l'invio. In un appunto sui reclami avanzati dagli Italiani accanto al numero del microfilm c'è quello che sembra una data: 1956 (quella in cui fu fatto il microfilm?). Certo è che si tratta di un testo importante, anche se non sembra portare ad un ritrovamento³⁸. Solo per facilitare la comprensione dei fatti, si ricorda che dal 1947 al 1951, con incarichi biennali, Siviero con il suo Ufficio Recuperi svolgeva la sua missione, riconosciuta dagli Alleati, per la restituzione delle opere. Se si andava indebolendo il peso del ministero competente a favore di quello per gli Affari Esteri anche l'attività di Siviero non si svolgeva senza intoppi o contrasti³⁹. Alla fine di Luglio del 1949 il console italiano a Francoforte, V.G. Gallina, inoltrava al Governo Militare in Germania la notizia che l'Ufficio Recuperi di Roma stava mettendo a punto un elenco completo con la documentazione di tutti gli oggetti d'arte ancora mancanti e che si supposeva fossero in Germania, nel frattempo inviava una lista, anche se incompleta, chiedendo di essere informato circa futuri, eventuali recuperi nella zona americana. Nell'elenco, insieme a dipinti di Palazzo Pitti, degli Uffizi, ne sono citati anche tredici riconducibili alla proprietà van Marle, con una numerazione in ordine solo crescente, secondo il cognome dell'autore, si tratta delle 9 con foto più altre 4 riconoscibili dagli inventari⁴⁰.

Nel 1949 in una lista conservata al CCP di Monaco compare una lunga serie di dipinti (degli Uffizi, di Pitti, della Pinacoteca di Faenza e quella di Forlì, della Galleria Borghese) che comprende anche otto dei dipinti van Marle, reclamati dal Governo Italiano, che sono stati cercati ma non rinvenuti, portano la numerazione dei reclami e sono, quelli dotati di fotografia⁴¹. Alla fine di Maggio del 1949 il Capo della MFAA per le restituzioni di Monaco fa presente all'Ufficio Recuperi presso il Consolato italiano che ci sono una serie di reclami privi di fotografia (e ne fornisce i numeri e alcuni sono da riferirsi a otto dei dipinti van Marle) e che non si possono ritracciare senza la descrizione e le informazioni previste (per esempio, oltre la foto un marchio di identificazione). Da quel momento e almeno per la zona occupata dagli Alleati, nelle varie campagne di recuperi e restituzioni, a volte clamorose, non sembra esserci alcuna traccia di quel gruppo di opere che, nonostante la vasta notorietà data a quel furto, rimangono agli atti come "pending"⁴².

Un'altra curiosità è data dalla presenza a Perugia di Siviero, allora Ministro plenipotenziario, nel 1954 per un'importante incontro negoziale con i delegati tedeschi ai fini della restituzione all'Italia delle opere del cosiddetto «gruppo Bottai» in seguito all'accordo Adenauer- De Gasperi (1953). La posta in gioco era importante, decisiva, è vero, ma nessuno sembra rammentarsi anche il lotto di opere trafugate della collezione van Marle⁴³.

Non si può fare a meno di notare che mentre in quel decennio alcuni Soprintendenti, molti dei quali avevano collaborato in modo determinante alla salvezza del patrimonio sono attivissimi nel ricostruire musei aggiornati, in alcuni casi dei veri capolavori e molto ammirati, le missioni di recupero sono esclusivamente nelle mani di Siviero.

Nel 1953, in prossimità del nuovo allestimento della Galleria Nazionale dell'Umbria a Perugia, Ilona Tocchi van Marle donava alla Pinacoteca i due dipinti di Andrea di Bartolo di Fredi, *Santa Dorotea* e *Sant'Antonio Abate* in memoria del padre che li aveva acquistati nel 1916 a Parigi dall'antiquario Bacri, li aveva portati a Perugia e pubblicati e, forse, esportati per un periodo in Olanda. Facevano parte di un polittico (come indicato da van Marle) la cui tavola centrale era una *Madonna con Bambino* (coll. Platt, Englewood, New Jersey, USA e oggi al Princeton University Art Museum), pubblicata da Federico Mason Perkins nel primo decennio del '900 quando era ancora a Siena presso l'antiquario Merlotti; un'altra tavola, raffigurante *san Savino*, già al Louvre, per lascito Mori, è ora passata al Pétit Palais di Avignone ⁴⁴.

Sempre a Perugia, il 26 febbraio 1957 muore Charlotte van Marle e questo sembra segnare l'addio della famiglia alla cittadina ⁴⁵. Nel medesimo anno, la Fondazione Cini acquisisce sia la raccolta fotografica di van Marle (circa 30.000 foto), attualmente in fase di riordino, sia la folta biblioteca poi confluita in quella della Fondazione stessa. Della collezione, acquistata dall'antiquario Eugenio Ventura dopo la morte di van Marle, come si è detto, non si hanno informazioni; anche il fondo Ventura si conserva alla Fondazione Cini.

Nel 1963 il Ministero della Pubblica Istruzione (da cui dipendeva il patrimonio artistico), avviando una revisione e sistemazione degli atti d'archivio riguardanti le opere d'arte, invia una circolare alle Soprintendenze e chiede elenchi di oggetti che «a qualsiasi titolo e da chiunque sono state asportati...da Musei e pubbliche raccolte statali e non statali», sia di ciò che è stato restituito sia di quanto non è stato recuperato, divisi per province. Si chiedono misure, dati tecnici, foto e bibliografia; Francesco Santi invia gli elenchi comprensivi anche delle opere sottratte dai Tedeschi a van Marle, sia delle sei di Solomeo sia delle undici prelevate dalla villa di san Marco, annotando che delle opere esistono le fotografie a Roma dove risiede la signora Ilona Tocchi van Marle ma non può fornire, ovviamente, dati tecnici ⁴⁶.

Di un caso veramente curioso si ha notizia nell'Ottobre 1987 quando giunge alla Soprintendenza di Perugia, tramite il reparto Carabinieri Tutela del Patrimonio artistico, una segnalazione riservata del Consolato generale d'Italia a Vancouver in Canada. La polizia canadese si era rivolta all'Ambasciata per sapere se due dipinti, in procinto di essere messi in vendita, risultassero trafugati in Italia, se si trattava di originali e se figuravano tra quelli scomparsi dalla collezione van Marle. L'informativa è documentata da riferimenti al repertorio di van Marle e narra una storia avvincente ma piena di imprecisioni: i due dipinti, un'*Annunciazione* e una *Madonna del Rosario* erano pervenuti all'attuale proprietario grazie al dono del generale di brigata Mieczyslaw Bobowski, a Montecassino con le forze polacche del generale Anders. Quelle truppe avevano risalito l'Italia fino a passare per Perugia e Assisi per poi dirigersi verso l'Adriatico, ad Ancona e a Bologna. I dipinti, secondo quella nota, portavano sul retro un monogramma stampigliato dell'esercito tedesco. Ne viene fornito anche lo stato di conservazione. Il generale le avrebbe portate in Inghilterra (1946), dove erano state accolte le truppe di Anders, quindi in Canada dove era emigrato (1947). Non si ha

traccia di un seguito, almeno in sede locale, ma è comunque una conferma che il furto di quella collezione era famoso ⁴⁷.

L'opera da ritrovare è il titolo del catalogo dei beni dispersi (ancora ben 1558), curato da Antonio Paolucci che, giovanissimo, aveva collaborato con Siviero nell'Ufficio Recupero in via degli Astalli a Roma dove, sotto il segreto d'ufficio, si continuava la ricerca. Il dattiloscritto del repertorio delle opere ancora mancanti e che l'Italia poteva pretendere, a norma di legge, era pronto nel 1972, ma, come si domanda Paolucci nell'introduzione: « ...Che cosa ha impedito a Siviero la pubblicazione di un'opera alla quale tanto teneva?... ». Siviero, come si sa, muore nel 1983, il repertorio *L'opera ritrovata* si pubblica nel 1984, in contemporanea con la mostra di opere d'arte recuperate, poi l'ufficio di via degli Astalli chiude e il suo archivio è trasferito alla Farnesina, all'Archivio Storico Diplomatico. L'altro repertorio sarà pubblicato nel 1995 per volontà ed impegno proprio di Antonio Paolucci, allora Ministro per i Beni Culturali: i 17 dipinti rubati a Perugia sono tutti ricordati in brevi schede. I materiali sono raccolti in fascicoli con riferimento numerico al NUT dei Carabinieri; di alcuni c'è anche la fotografia, ed è la stessa del rollino già negli Archivi Alleati con modifiche migliorative apportate dai Carabinieri stessi al momento della pubblicazione del catalogo ⁴⁸. L'identificazione dei dipinti è comunque difficile, cambiano i titoli, spesso mancano le misure, qualche volta è incerto il materiale di supporto e non si capisce nemmeno quale sia la fonte degli elenchi e, come, si può controllare qui di seguito, da un raffronto delle liste, nascono parecchi problemi.

Oggi disponiamo di qualche strumento in più: l'accesso agli Archivi Alleati, la Fototeca on-line della Fondazione Zeri, benemerita ma che ignora anch'essa l'attuale collocazione di quelle opere e gli Archivi Alinari dove sono segnati il luogo e la data dello scatto, ma le foto degli oggetti rubati che vi compaiono sono poche. Grazie a queste due fonti è stato almeno possibile recuperare almeno l'immagine di qualcuno dei dipinti trafugati, ma solo dei più noti.

È probabile sia accaduto, quanto ipotizzava fin da allora Antonio Paolucci, negli anni '70 e '80:

La situazione politica internazionale era ancora attraversata dal muro di Berlino e condizionata dalla logica dei blocchi e rendeva inopportuna se non addirittura impossibile l'apertura di un negoziato a tutto campo ⁴⁹.

La pubblicazione di quel catalogo aveva anche lo scopo di riaprire il gioco su un terreno profondamente modificato sul piano dei rapporti internazionali.

Una cosa appare certa, anche dall'abbondante bibliografia ormai esistente: basta solo sfogliare le numerose carte degli Archivi Alleati riguardanti le persone sospette dei saccheggi, autori o conniventi per le vendite, per rendersi conto della trama, fitta ed estesa, tessuta da quanti in Italia e altrove, nonostante il ruolo spesso ricoperto, commerciassero in oggetti artistici con i Tedeschi o per loro, forse, ad un certo momento,

unica moneta di scambio di un qualche valore anche per individui isolati, magari in zone non occupate dagli Alleati. Proprio per questo si è cercato di ricostruire il più possibile quel contesto nella speranza di trovare qualche risposta ad una serie dispe-
rante di interrogativi.

Note

¹ L. PUPPI, *La tomba dell'ebreo*, Terra Ferma, Crocetta del Montello (Treviso), 2014, pp.11-14 e p.26

² *Ivi*, pp. 29-30

³ Archivio Adolfo Venturi, Scuola Normale Superiore di Pisa, lettere van Marle, 01-02-03

⁴ PUPPI, *La tomba ...* cit. pp.18-19

⁵ *Ivi*, pp.20-23

⁶ R. VAN MARLE, *Le scuole della pittura italiana*. Traduzione di Alba Buitoni, The Hague, M. Nijhoff; Milano, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932-34, vol. I, p. IX

⁷ Archivio Centrale dello Stato, da ora in poi ACS, AA.BB.AA, Div.II,1925-28, b.62, fasc.4, Perugia 1928. Ringrazio molto Patrizia Dragoni per avermi fornito i documenti

⁸ B. BRISON, *La collezione di dipinti di Giovanni Treccani degli Alfieri (1912-1961)*, in «Concorso», 2010, pp. 1-297, p.21 e schede 6.1 e 6.2, pp.95-96. Si ricorda che Giovanni Treccani degli Alfieri acquistò la famosa *Bibbia di Borso d'Este* e la donò allo Stato nel 1923. Il mercante fu accusato poi di aver trattato con molti agenti tedeschi durante l'occupazione: Roberts Commission, Art Looting Investigation Unit, Final Report, p.131

⁹ La prima legge di tutela è la n.185 del 12.06.1902, seguita dalla 364/ 1909 n.364 (Rosadi) e in esecuzione il R.D. 30.1.1913, n.363, con le quali s'impondeva un regime vincolistico alla proprietà privata di opere d'arte, la vigilanza sull'esportazione e sulla circolazione dei beni privati (prelazione) ed il pagamento di una tassa a solo titolo di deposito per l'esportazione temporanea.

¹⁰ Si riassume qui un corposo carteggio consultato presso l'Archivio storico della Galleria Nazionale dell'Umbria, GNU, AS(c), b.56, a.b *Perugia, Collezione van Marle*, 1929-34 e, 1934-1938 che riguarda sia le pratiche per la prima richiesta di proroga (1924-29), per quella otte-

nuta nel 1919 per i pezzi importati da Parigi sia l'altra del 1929 per l'eredità ricevuta dalla madre (1929) con domanda di esenzione dalla tassa per "merce usata", la vertenza con la Dogana per i beni non descritti in bolletta e per i bolli sui colli, e quindi il sequestro della Finanza, e la sanatoria. Se i rinnovi quinquennali della licenza scorrono via abbastanza facilmente, quest'altra contesa è più complessa e vede molti attori in scena. Un ringraziamento caloroso ad Annie Cottrau per le preziose segnalazioni e alla dott. Letizia Vecchi per la sua disponibilità.

¹¹ GNU, AS(c) 129. Galleria 8a, *Donazione van Marle* (1931-34)

¹² PUPPI, *La tomba ...* cit., p.26 e p.25, il dipinto, è «...giocato oggi tra Jacopo di Montagnana e Angelo Zoppo».

¹³ M.C.MAZZI, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Firenze, Edifir 2009, p. 18, con bibliografia anche sul riallestimento di Portaluppi.

¹⁴ Roberts Commission, Protection of Historical Monuments, *Italian Private collections*, p.11; Collezione Ventura, Galleria Scopinich, vendita 6 aprile 1932, Milano Rizzoli, 1932. Erano in vendita anche due frammenti di affresco di Niccolò di Liberatore, *Guerriero* di proprietà van Marle, Cataloghi aste, Fondazione Zeri, *online* forse rimasti invenduti: nel 1938 risultano ancora nella raccolta dello studioso.

¹⁵ Il riferimento è alla monografia di Ergas sull'Alunno: R. ERGAS, *Niccolò di Liberatore genannt Alunno: eine kunsthistorische Studie*, München 1912. R. VAN MARLE, *Collezione dott. Ergas*, Milano, 1934, p.28

¹⁶ Gli archivi alleati sono ricchi su questo tema: MFAA (Roberts Commission) 1943-46, Card File on Art Looting Suspects, National Archives, 151884, Roll 0045, pp.192-94; National Archives, 1537311, roll.0084, Confiscated collections 1940-46, p. 42. il catalogo della collezione è in: "Ardelia Hall collection", München,

Goudstikker katalog, (1939), pp.3-171, in MFAA, Restitution Research Records quello del 1932.

¹⁷ Notizie su tali attività si trovano negli Archivi Alleati on-line della Roberts Commission, Ardelia Hall Commission: Wiesbaden Administrative Records della Vaucher Commission Lists, Art Dealers (1945-1952). Per quanto riguarda la casa d'aste si veda *Card File on Firm Involved in Art Looting 1943-46*, roll. 54, molto generosamente messo a mia disposizione dal prof. Ruggero Ranieri di Sorbello che ringrazio molto anche per l'affabile ospitalità. Inoltre: OSS, Art Looting, p.70; Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Art and Historic Monuments in War Areas, 1943-46. Index to Consolidated Interrogatori, Report n.2, p.11

¹⁸ GNU, AS (c), *Perugia collezione van Marle 1934-1938* cit., lettera del 29.12.1935, prot. 9756

¹⁹ PUPPI, *La tomba ...* cit., p.20. Si tratta del 19 vol. del già citato *The Development...* compilato da CHARLOTTE VAN MARLE, *The Hague*, Martinus Nijhoff, 1938

²⁰ VAN MARLE, *The development...* cit., vol. XIX, a cura di C. VAN MARLE, 1938, *General Index*, p.183.

²¹ GNU, *Collezione van Marle*, cit., b. 1934-38, fasc.31, prot.387 del 4.3.1938, fasc. 32 e 33, prot. 536 e 538 del 24.3.1938 conservano la richiesta del Soprintendente all'Intendenza di Finanza e la lettera di risposta. Bertini Calosso chiede indicazioni poiché il defunto van Marle esercitava il commercio antiquario e molte delle opere figuravano come importate temporaneamente in Italia, non si poteva, quindi, affermare che la collezione avesse fini esclusivamente culturali. Il Ministero comunica al Soprintendente il proprio diniego in fasc.34, 8.4.1938, prot. 2779

²² U. RANIERI DI SORBELLO, *Perugia della Bell'epoca*, Perugia, 1859-1915, Perugia, p.414

²³ S. RAGNI, *Gian Luca Tocchi musicista perugino. Documenti e testimonianze(1901) e 1934-950*, 2 voll. Perugia, 1996 e 1998. Ringrazio molto il Maestro Ragni per la sua cortesia e disponibilità.

²⁴ M. TOCCHI, *Inventario di cose, persone e fatti di molto e di poco conto. Interni di una vecchia Perugia segreta*, Perugia. 1978, p.185

²⁵ ACS, AA. BB. AA, Div. II, 1934-40 b.92, fasc.3, ringrazio molto Patrizia Dragoni per questa notizia

²⁶ C. BISCARINI, *Il passaggio del fronte in Umbria (Giugno-Luglio 1944)*, Perugia, 2014

²⁷ F. BOTTARI, *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi del più grande agente segreto dell'arte*, Roma, 2013, p.70.

²⁸ Roberts Commission, Protection of Historical Monuments, MFAA Field Report, *German Seizure of Works of Art, Provincia di Perugia*, 25 August 1945, collection Ilona Caterina Tocchi van Marle, AMG 170, pp.2-8 di cui ringrazio Patrizia Dragoni e Caterina Paparello.

²⁹ Si veda anche RG.239, Roll 74 (pp.317-323) fornitomi da Ruggero Ranieri di Sorbello che ringrazio molto. Le informazioni sul microfilm con i negativi sono in: OMGUS, *Records pertaining Restitution, Miscellaneous 1945-51*, pp.21-25

³⁰ R.M. EDSSEL, *Monuments Men: missione Italia*, trad. di Dade Fasic e Andrea Mazza, Milano, 2014.

³¹ F. ROVATI, *Italia 1945: il recupero delle opere d'arte trafugate dai Tedeschi*, in «ACME», Annali della Facoltà di lettere e Filosofia dell'Università di Milano, led-on-line, LVIII, 3 (settembre-dicembre 2005), pp.265-292, p.267, che ha fatto luce su un problema spinoso

³² I.DAGNINI BREY, *The Venus fixers: the remarkable story of the Allied soldiers who saved Italy's art during World War 2*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 2009, ed. it., *Salvate Venere! la storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella seconda guerra mondiale*, Milano, 2010; Edsel, *Monuments men ...* cit.

³³ ROVATI, *Italia ...* cit., p.78

³⁴ ROVATI, *ITALIA ...* cit., pp. 280-291 sulla vicenda Ventura-Ragghianti anche E. FRANCHI, "La frontiera dell'ignoranza": Carlo Ludovico Ragghianti e l'educazione, fra scuola pubblica e università privata, in «Predella», 28 (2011), pp.217-29. Su Siviero cfr., BOTTARI, *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi ...* cit. (con bibliografia) oltre alle opere dello stesso: R. SIVIERO, *L'Arte e il Nazismo. Esodo e ritorno delle opere d'arte italiana 1938-1963*, a cura di M. URSINO, Cantini, Firenze 1984.

³⁵ Records concerning the "Ardelia Hall Collection" Munich Administrative Records. Correspondance with the Italian Government. p.4 e *Ivi*, München Central Collecting Point, 1945-51, pp.11-15

³⁶ BOTTARI, *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi ...* cit., pp.162-204; su Siviero si veda:

Diari e altri scritti di Carlo Anti, a cura di G. ZAMPIERI, Verona XXIX, Padova, 2011, vol. II, p. 350; L.H. NICHOLAS, *The Rape of Europe. The Fate of Europe's Treasures in the Third Reich and the Second World War*, New York, Vintage books, 1995 e la lettera di Siviero che si legge in: "Ardelia Hall Collection" MFAA, Restitution, Italy Claims, Correspondance with Italian Government, p.27

³⁷ Il microfilm Folder # 193 dal titolo *I 12 Tocchi van Marle, San Marco di Perugia Italy*, pp.12-46, mi è stato recuperato da Andrea Paolini che ha tutta la mia gratitudine: The National Archives, Publication Number: M1949, Records of the MFAA, Section Preparation and Restitution Branch, OMGUS, 1945-1951. Il secondo, con il timbro, è conservato in MFAA, Preparation and Restitution Branch, OMGUS 1949-51 nella cartella *External loot 2/2*, pp.308-339. Fra i 2 docc. C'è una piccola differenza, nel primo sono invertite 2 fotografie, la prima con l'undicesima e non vi compare il timbro suddetto.

³⁸ Le schede figurano anche nelle diverse raccolte di reclami presenti in quegli stessi archivi che diffondevano a largo raggio le copie dei loro materiali ma senza esito.

³⁹ BOTTARI, *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi* ... cit., pp.163-201.

⁴⁰ "Ardelia Hall Collection" Munich Administrative Records, Correspondance with Italian Government, la lista è a p.7 del 31.7.1949 e la lettera di invio è 24.8.1949

⁴¹ "Ardelia Hall Collection", Selected microfilm 1945-49, Italy claims, p.122

⁴² "Ardelia Hall Collection", Munich Administrative Records. Restitution Claims, Italy Claims Pending, 1945-51, p.2 e p.5 (citano solo quelle con foto)

⁴³ BOTTARI, *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi* ... cit., pp.200-203.

⁴⁴ R. VAN MARLE, *Le scuole della pittura italiana*, traduzione di A. Buitoni, L'Aja, M. Nijhoff; Milano, Treves- Treccani-Tumminelli 1932-34, vol.II, p. 674; F. SANTI, *Galleria Nazionale dell'Umbria. Dipinti, sculture e oggetti d'arte di età romanica e gotica*, in MINISTERO BENI CULTURALI E AMBIENTALI, *Cataloghi di Musei e Gallerie d'Italia* (anastatica), Roma, p. 106, n.87

⁴⁵ PUPPI, *La tomba* ... cit., p.19

⁴⁶ GNU, Archivio storico, *Danni di guerra. Circolare elenchi di opere d'arte asportate durante la guerra*, del 31.8.1963, prot. 12806, trasmessi in data 4.9.1963 prot.1342. Nella medesima cartella si conserva anche un articolo G. BATTINI, *I capolavori scomparsi*, in «La Nazione», 11.6.1966 che cita alcuni dipinti trafugati dalla collezione e non recuperati

⁴⁷ *Ibidem*, Informativa alla Soprintendenza di Perugia da parte del reparto Carabinieri del Nucleo Tutela (comandante sezione Tenente Gavino Asquer) sui dipinti che "sarebbero stati trafugati".

⁴⁸ Carabinieri

⁴⁹ A. PAOLUCCI, *Storia di un catalogo*, in Ministero degli Affari Esteri- Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali, *L'opera da ritrovare. Repertorio del patrimonio artistico italiano disperso all'epoca della seconda guerra mondiale*, Roma 1995, p. 10; nel medesimo volume si veda anche M.L. VICENTINI, *Nota storica*, 15-16.



1. *San Girolamo*, dipinto di Scuola Veneziana conservato presso la Collezione Van Marle di Solomeo, Corciano, Credito fotografico obbligatorio: Archivi Alinari, Firenze



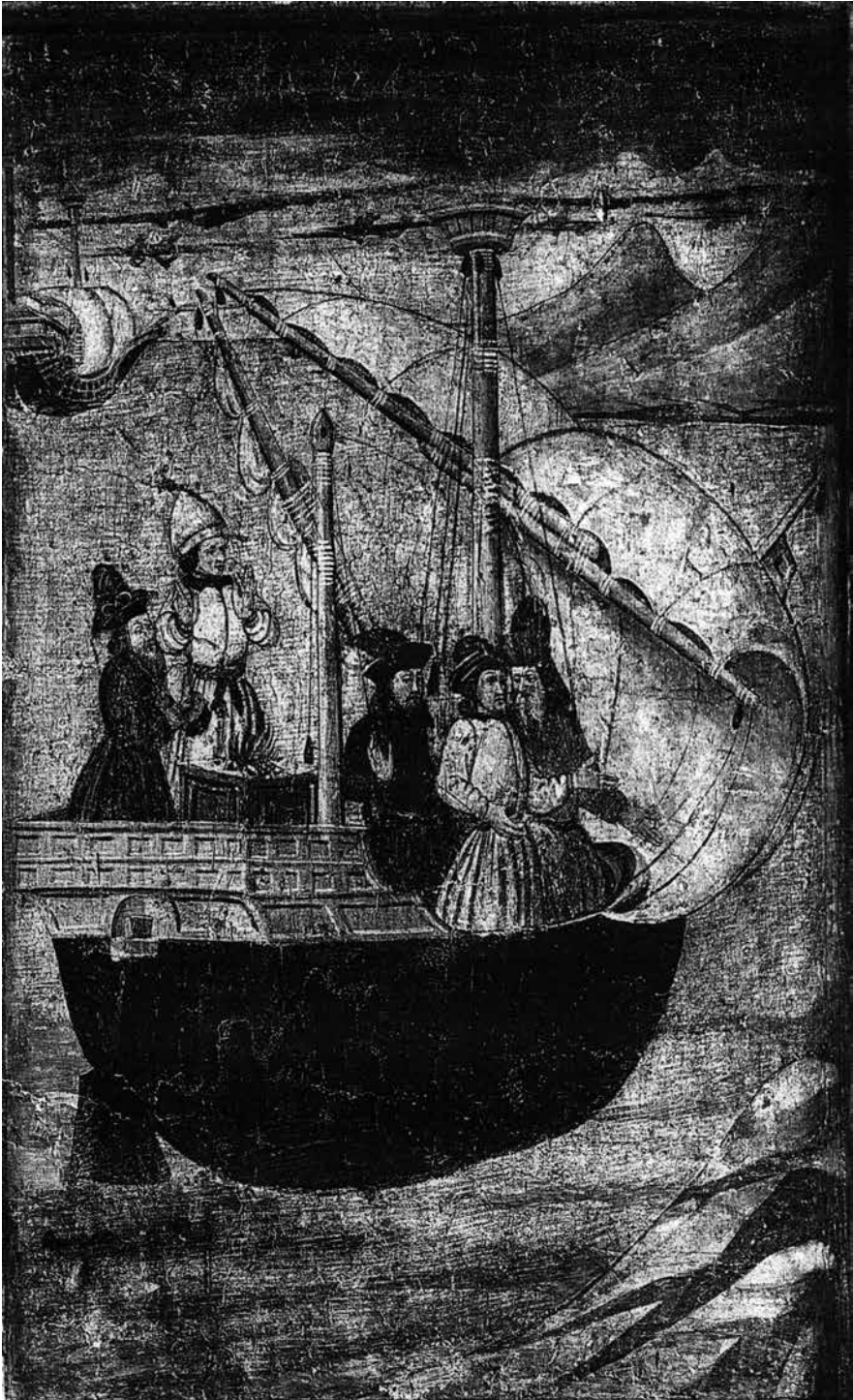
Sopra:

2. Taddeo Gaddi, *Cristo morto* o P. Lorenzetti, *Cristo morto* o *Cristo con la corona di spine*

A pagina seguente:

3. Allegretto Nuzi, marchigiano, Santo barbuto con mantello rosso detto anche: Allegretto Nuzi s. Giacomo minore o s. Luca





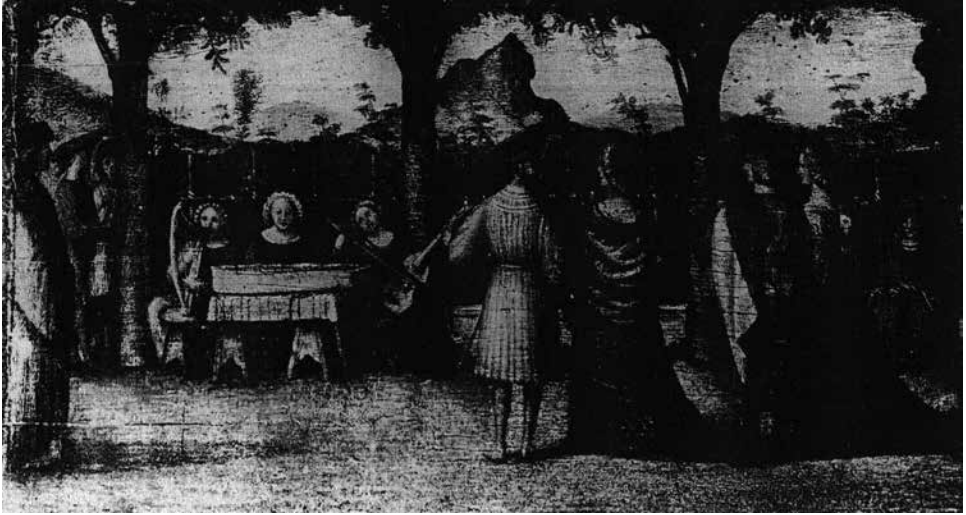


A pagina precedente:

4. Ignoto pittore veronese, Viaggio di san Brandano

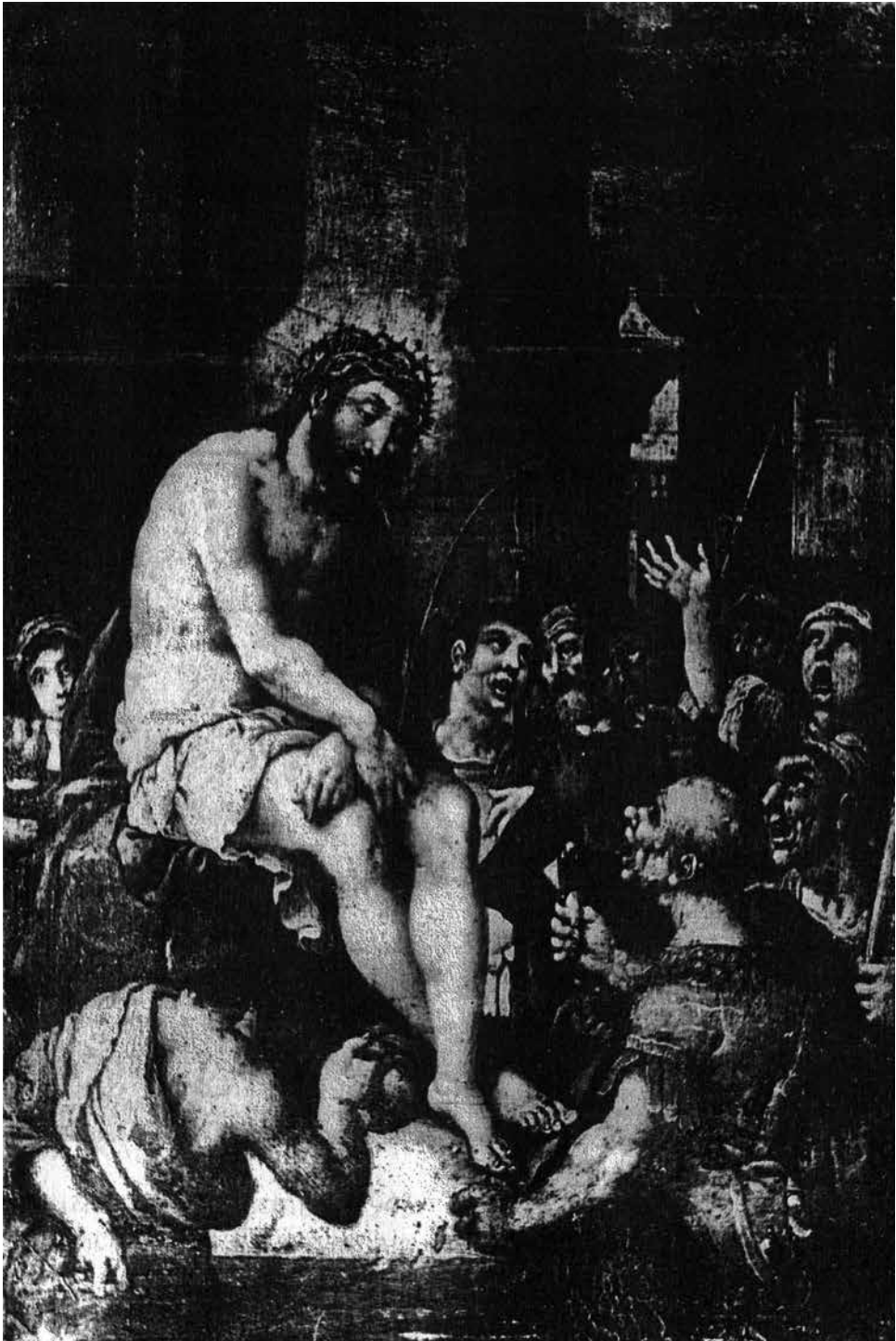
Sopra:

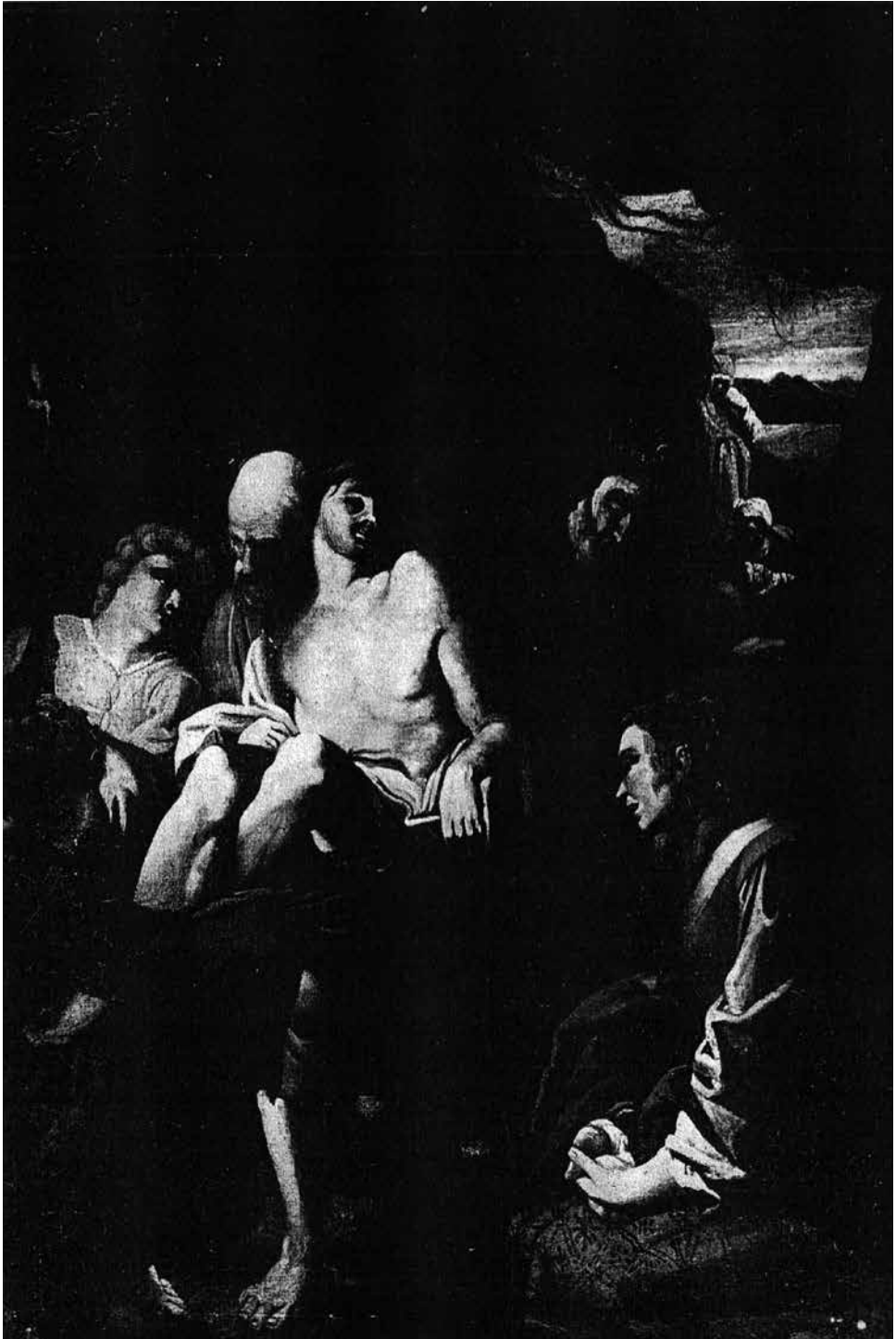
5. Francesco Pesellino, Storia di un santo monaco



Sopra:
6. Niccolò Giolfino (1476ca- 1555), *Concerto in giardino*

A pagina seguente:
7. William Key, *Cristo deriso*







A pagina precedente:

8. Scuola napoletana (17 sec.), *Deposizione dalla Croce*

Sopra:

9. Cavedoni, *Madonna con il Bambino e Santi*

APPENDICE DOCUMENTARIA

Si riportano di seguito, in lingua originale, gli elenchi delle opere trafugate. Quelle contrassegnate con l'asterisco sono le 9 del rollino citato nel testo e inviato a Londra il 24 Luglio '45, da cui provengono le foto esistenti.

National Archives, RG. 239, Roll 74, pp.317-329. MFAA, GERMAN SEIZURE of works of Art Collection Ilona Caterina Tocchi van Marle (AMG-170).

Annexure 2 to the Appendix "A" to letter HQ. ALCOM 20909/20/MFFA dated 25 Aug. 1945 Removal from San Marco di Perugia. Transcript receipt left by Dr. GERHARD. (Original Held by Sig.ra Tocchi van Marle photograph held by MFAA S7C.)

Folgende Kunstwerke wurden vor den amerikanischen Kunstjuden in Sicherholt gebrecht und in der Galeria degli Uffizi in Firenze für den Italienischen Stadt hinterlegt:

1. Madonna auf Holz gemalt 16x21 cm.
2. Madonna auf Kupfer 21x30 cm.
3. Byzantinische Madonna auf Eichenplatte 30x27
4. Ein Hjeronimus auf Holz 30x27
5. Ein Hollander Familienbild Leinwand 35x22
6. Verspettung Christi auf Kupfer 30x22
7. Kreuzabnahme auf Leinwand 50x40
8. Christus mit Dornenkrone 17x 20
9. Familienscene 17x15 Holz
10. Verkündigung auf Leinwand 40x30 cm.

(signed) Dr. Gerhard)

San Marco il 12 Juni 1944

Nella relazione, gli Alleati, anche con il conforto del Soprintendente Rossi, contestano che i dipinti siano mai stati agli Uffizi.

Annexure 1 to Appendix "A"

PAINTINGS OWNED by sig.Tocchi VAN MALE AND REMOVED BY GERMAN MILITARY FROM VILLAS IN PROV.PERUGIA JUNE 1944

I. Removed from Villa van Marle, SAN MARCO PERUGIA

- *1. Neapolitan School, (17th. Century), Deposition (on canvas)
- *2. Manner of Key, Christ Derided in the Temple (on copper)
3. Flemish School, (17th Century) Peasant Family (oil painting on canvas).
- *4. Cavedoni, Madonna and Child with Saints (on canvas)
5. Sicilian School, Madonna (painted on copper)
6. Byzantine painting, Madonna and Child and the youthful S. John the Baptist (on oak)
7. Unknown Author, (17th Cent.), S. Cecilia (on wood)
8. Unknown Author, (16th Cent.), S. Jerome (on wood)
9. Tuscan, School (16th Cent.), Scene from Life of Christ (on wood)
10. Unknown Author, (late 17th Cent.), Half – figure of Christ (very small figure in gilded frame)
11. Italian School, (17th. Cent. Christ Bearing the Cross.

II. Removed from Villa Tocchi, SOLOMEO, Comune di Corciano (Provincia di Perugia)

- *1. Bernardo Daddi or Maestro delle Vele, *Decollation of St. Paul*. Cm.35x42 circa
- *2. Taddeo Gaddi, *Dead Christ*. Cm. 27x 28 circa
- *3. Allegretto Nuzi, marchigiano, *Bearded Saint in Red Cloth*. Cm. 18 ? x 25
- *4. Venetian- Lombard School, (15th. Cent.) *Garden Concert*. Cm. 18x40circa.
- *5. Veronese School, (15th. Cent.). *Saint Monk Kneeling before Blind Prelate*. Cm.40x20
- *6. Pesellino, *Sainted monk Kneeling before blind Prelate*. Cm.40x20

L'elenco che segue presenta alcuni aggiornamenti, altre attribuzioni e confronti, aggiunte fotografiche, la prima voce è quella che compare è quella dell'elenco MFAA. Si intende che le opere presenti nella Fototeca Zeri sono dotate di foto con indicazione della fonte.

Opere prelevate a **Solomeo**.

1. Bernardo Daddi o Maestro delle Vele, *Decollazione di S. Paolo* cm. 35x42ca
Maestro del Crocefisso Corsi, *Martirio di S. Paolo*, tempera su tavola cm.48x40 in Opera da ritrovare p.36, n.26 NUT 48, foto
Fototeca Zeri, *Decapitazione di S. Paolo*, scheda n.1625, busta n.0041, cm.43x40
Archivi Alinari-Brogi BGA-F- 025660; la data dello scatto è: 1910
2. Taddeo Gaddi, *Cristo morto*, cm.27x42 tempera su tavola
P. Lorenzetti, *Cristo morto*, tempera su tavola, cm.27x28 in Opera da ritrovare p.36, n.24. NUT 38, foto non pubblicata. Cfr. n. 8, in seguito
3. Allegretto Nuzi, marchigiano, *Santo barbuto con mantello rosso*, 18x25,
Allegretto Nuzi (1315-ca-1385), s. Giacomo minore o S. Luca, tempera su tavola cm.25x18 in Opera da ritrovare p.25x18 con bibliografia (1971). NUT 40, con foto
Fototeca Zeri, *Apostolo* scheda n.7948, busta 0117
Archivi Alinari BGA-F- 02 26383- 0000 come *Cristo benedicente*, scatto 1920-30
4. Scuola veneto-lombarda, *Concerto in giardino* cm.18x40
Niccolò Giolfino (1476ca- 1555), *Concerto in giardino* in Opera da ritrovare p.172 n.114 NUT 139, con foto
Archivi Alinari BGA-F-025728-0000, Brogi scattata a Solomeo 1920-30
Fototeca Zeri, non presente
5. Veronese (scuola), (XV secolo), *Viaggio in mare* 50x30
Ignoto pittore veronese, *Viaggio di san Brandano*, tempera (?) su tavola cm. 50x30 (ca), in Opera da ritrovare, pp.50-51, n.48. NUT 63, foto, orientando l'attribuzione nell'ambito dei pittori fiorentini di cassoni della metà del XV secolo. Vedi E. Calmann, *Apollonio di Giovanni*, Clarendon Press 1974
Fototeca Zeri, *Apollonio di Giovanni, Viaggio di san Brandano il Navigatore*, su tavola, scheda n. 13826, busta 0154
Archivi Alinari, BGA-F- 26376-0000 Foto Brogi, data dello scatto 1920-30.
6. Pesellino, *Un santo monaco che s'inginocchia davanti a un prelato cieco*, cm.40x20, XV secolo.

Francesco Pesellino, *Storia di un santo monaco*, tempera su tavola, cm. 40x20ca. in Opera da ritrovare p.53, n.58. NUT 83, foto
Fototeca Zeri, scheda 14823, busta 0185, Anonimo fiorentino sec.XV *Episodio della vita di un santo domenicano*. Altre attribuzioni da bibliografia: Francesco di Stefano detto il Pesellino. Cfr. Van Marle, *The Development of the Italian Schools of painting*, vol. X, pp.484-486 fig.291. Si dice che il titolo e l'autore siano stampati nell'immagine. Archivi Alinari, BGA-F- 26387-0000. Lo scatto fu eseguito a Solomeo da Brogi fra il 1920-30

Molto più complessa appare la vicenda della confisca realizzata a Villa san Marco: vi sono discrepanze fra la ricevuta firmata da Gerhard e l'elenco stilato più tardi dagli Alleati in presenza dei proprietari e i conti non tornano. In questo caso si segue prima la lista della ricevuta di Gerhard

1. *Madonna* su tavola cm.16x21 (Gerhard); non sembra presente nell'elenco MFAA o forse è segnato su un diverso supporto (v.n. 5 elenco MFAA, sopra).
Ignoto pittore siciliano, *Madonna* (a olio?) su tavola, cm.16x21 in Opera da ritrovare p. 243, n.757 NUT 866 (foto non pubblicata).
2. *Madonna* su rame cm.21x30 (Gerhard); presente nell'elenco MFAA al n.5 come Scuola siciliana, *Madonna* (dipinto su rame). Non presente in Opera da ritrovare oppure, sebbene con misure diverse, ci si può riferire alla precedente. Negli elenchi di van Marle per la proroga della licenza di importazione temporanea compare al n.7 un Busto di Vergine su rame, fondo d'oro. Fine del XV sec., entro cornice in tartaruga (compresa nelle misure) m.0,46x0.40 (a S. Marco)
3. *Madonna* bizantina su tavola cm. 30x27 (Gerhard); MFAA n.6.
Ignoto pittore bizantino, *Madonna con Bambino e san Giovannino*, in Opera da ritrovare, p.243, n.753, (olio?) su tavola, cm.30x27, NUT 867 (foto non pubblicata).
Nell'elenco van Marle al n.9: *Vergine col Bambino, S. Giovanni, s. Giuseppe e una santa*, tavola oblunga principio del secolo 16°. Fondo nero entro cornice scolpita e dorata m.0,62x0,74 (Rubata durante la guerra).
Archivi Alinari, forse identificabile con BGA-F 025967, Foto Brogi prima del 1936 con attribuzione a scuola emiliana, e la nota che il titolo è dell'autore e stampato sull'immagine.
Fondazione Zeri, "Maestro della Pietà di Stoccolma" *Sacra Famiglia con san Giovannino e una santa* scheda 45768, busta 0469, su tavola, attr. Federico Zeri, già in coll. Van Marle. Fra le osservazioni: foto INVN 100949, sul verso nota autografa di F. Zeri a penna: "#Carab.0178/ rubato 97/ M. Pietà di Stoccolma/ De Marchi"98"
4. *San Girolamo* su tavola cm.30x27 (Gerhard); MFAA n.8.
San Girolamo, (olio?) su tavola in Opera da ritrovare p.241, n.738, NUT n.868 (foto non pubblicata).
Archivi Alinari, *San Girolamo* di scuola veneziana XV sec. Data dello scatto 1920-30, a Solomeo, foto n. BGA-F-025684-0000
Van Marle, *The Development of the Italian Schools of painting*, vol. XVIII, p.590 come *San Girolamo e il leone*, veneto Byzantine School, p.550, fig.299.
Non risulta nella Fototeca Zeri

5. *Ritratto di famiglia olandese* su tela cm. 35x22 (Gerhard); MFAA, n.3: Scuola fiamminga (XVII sec.) *Famiglia di contadini* olio su tela.
Famiglia di contadini sec.XVII, cm.17x15 in Opera da ritrovare p.117, n.243, NUT 870 (foto non pubblicata)
6. *Cristo deriso* su rame, cm. 30x22 (Gerhard); MFAA n.2 Maniera di Key, *Cristo deriso al tempio*, su rame.
William Key, *Cristo deriso* olio su rame, in Opera da ritrovare p.123, n.270, NUT 321 (foto pubblicata) L'attribuzione è del van Marle.
7. *Deposizione dalla Croce* su tela cm. 50x40 (Gerhard); MFAA, n.1, Scuola napoletana (17 sec.), *Deposizione dalla Croce* su tela (la foto fu spedita a Londra); Sisto Badalocchio, (scuola), *Deposizione*, cm.50x40, olio su tela, in Opera da ritrovare: p.1, 07, n.204, NUT 384 (foto pubblicata).
Archivi Alinari, Foto Brogi, *Deposizione* di scuola napoletana del XVII secolo (il titolo è dell'autore e stampato sull'immagine), scatto a Solomeo fra il 1920-30 Foto BGA-F- 026380- 0000.
Fototeca Zeri, scheda n. 54368, busta 0540, Anonimo bolognese (sec. XVII), *Trasporto di Cristo al sepolcro* (annotazione di Zeri sulla foto). Proviene dalla collezione parigina di van Marle, segnalato nel 1917.
Negli elenchi di van Marle al n.27 è segnato: *La Deposizione nella tomba*, tela, Scuola bolognese 17° sec. In cornice scolpita e dorata, m.0,60x0.50 (con la cornice) (rubata)
8. *Cristo con la corona di spine*, cm.17x20; (Gerhard); nell'elenco MFAA è al n.10 (probabilmente). Anonimo (tardo 17 sec.), *Cristo in mezza figura* (figura molto piccola in cornice dorata).
Ignoto pittore, *Ecce Homo*, fine sec. XVIII, cm.17x20 in Opera da ritrovare p.170, n.407, NUT 865, foto non pubblicata
Archivi Alinari, n. BGA-F- 25729- 0000 come *Pietà* di Pietro Lorenzetti, foto Brogi eseguita a Solomeo fra il 1920-30
Fototeca Zeri, scheda n.7248, busta 0088, Anonimo senese sec. XIV, *Cristo in pietà* (altre attribuzioni: Taddeo Gaddi per nota anonima sul verso della fotografia).
Negli elenchi di van Marle al n.16: *Ecce Homo*, scuola fiamminga, sec.16° su rame entro cornice in nero e oro, m. 0,41x0,43 (con la cornice) accanto un punto interrogativo. (cfr. supra, al n.2)
9. *Scena di famiglia* su tavola, cm. 17x15 (Gerhard); MFAA n.3, olio su tela (è la stessa ?): il supporto è diverso e le misure nell'elenco MFAA mancano.
Ignoto pittore fiammingo, *Famiglia di contadini*, sec. XVII, cm.17x15 in Opera da ritrovare p.117, n.243, NUT 870 (foto non pubblicata).
10. *L'annunciazione* su tela, cm.40x30. Il dipinto, su tale supporto, non compare negli elenchi del MFAA, né in altre fonti, compreso il catalogo della Fondazione Zeri e gli Archivi Alinari, non risulta negli elenchi di van Marle. Compare soltanto come presente nella collezione nel *General index* nel vol. XIX già ricordato, p.183 come *Busto di Madonna dell'Annunciazione*, opera di Salvo d'Antonio e poi nel carteggio dell'Ambasciata canadese.

A questo punto si conclude la ricevuta rilasciata dal Dr. Gerhard e prosegue l'elenco del MFAA con alcune opere in più rispetto alla ricevuta stessa, (i numeri sono quelli dell'elenco MFAA),

e fa salire il totale dei dipinti confiscati a 22, insieme a quelli razzati a Solomeo anche se negli elenchi ufficiali il numero sarà sempre di 18 opere.

4. Cavedoni, *Madonna con il Bambino e Santi*, olio su tela. La foto allora fu spedita a Londra.
Opera da ritrovare, p.124, n. 274. NUT 506, foto p.123. Sebastiano Mazzoni, *Madonna con Bambino e Santi*, olio su tela, cm.35x22. Tra i santi si riconosce san Domenico. Negli elenchi di van Marle è al n.29 con la dicitura: *Vergine con Bambino contornati da adoratori.*, su tela, Cavedone (sic!) con cornice scolpita e dorata, m.0,49x0,54 (compresa la cornice) e l'annotazione posteriore: rubata.
Fondazione Zeri, n.scheda 58064, busta n. 0561 con l'attribuzione fatta da Zeri a Francesco Maffei, sec.XVII, l'opera era nella collezione di van Marle a Parigi e fu segnalata nel 1917.
5. Scuola siciliana, *Madonna*, su rame (cfr. sopra)
6. Dipinto bizantino, *Madonna con Bambino e san Giovannino* su tavola.
Opera da ritrovare p.243, n.753, Ignoto pittore bizantino, *Madonna con bambino e san Giovannino*, olio (?) su tavola, cm.30x27 NUT 866 (foto non pubblicata).
Nell'elenco van Marle al n.9: *Vergine col Bambino, S. Giovanni, s. Giuseppe e una santa*, tavola oblunga principio del secolo 16°. Fondo nero entro cornice scolpita e dorata m.0,62x0,74 (Rubata durante la guerra).
Archivi Alinari, forse identificabile con BGA-F 025967-0000, Foto Brogi prima del 1936 con attribuzione a scuola emiliana, e la nota che il titolo è dell'autore e stampato sull'immagine.
Fondazione Zeri, "Maestro della Pietà di Stoccolma" *Sacra Famiglia con san Giovannino e una santa* scheda 45768, busta 0469, su tavola, attr. Federico Zeri, già in coll. Van Marle.
7. Anonimo. Ignoto, *Santa Cecilia*, su tavola. (17th sec.)
Opera da ritrovare, p.123, n.268: Ignoto, *Santa Cecilia*, sec. XVII, olio (?) su rame, cm. 24x30. NUT 871 (foto non pubblicata)
9. Scuola toscana, (16 secolo), *Scena dalla vita di Cristo*, su tavola.
Opera da ritrovare, p.78, n.129, sec. XVI (?). NUT 869 (foto non pubblicata)
11. Scuola italiana (17 sec.). *Cristo che porta la Croce*
Opera da ritrovare, p.119, n.252, Ignoto pittore italiano, *Cristo che porta la croce*, sec. XVII, NUT 872 (foto non pubblicata).
Elenchi van Marle, n.41, *Cristo che porta la croce*. Scuola siciliana. Cornice nera filettata d'oro. m.0.37x0.42

Nota bibliografica.

Gli elenchi compilati dalla Soprintendenza di Perugia nel 1963, di cui si fa cenno nel testo, sono stati omessi in quanto non apportano alcun elemento nuovo.

Il testo Opera da ritrovare è il repertorio del 1995 di cui si da conto nel testo.

Gli Elenchi di van Marle sono quelli redatti in funzione del rinnovo della licenza di importazione temporanea a partire dal 1924 prorogati fino al 1939, uno dei 2, come si è detto, contiene delle annotazioni manoscritte in margine con le destinazioni. Le misure, si precisa, sono state prese con la cornice, quando presente. Oltre ai dipinti già ricordati sopra, ve ne sono altri, forse, identificabili con quelli sottratti:

13. Mezza figura della *Vergine e Bambino*. Tavola bizantina, sec. 14°, m.0.345x0.255 con annotazione: S. Marco? Rubato?

40. *Vergine e il Bambino*, disegno bizantino, italiana (16° secolo), tavola entro cornice in nero e oro, m. 0.315x0.26 (si tratta della n.1 nella ricevuta di Gerhard?).

In quell'elenco risultano 13 opere con l'annotazione *Olanda*, compresi i due pannelli donati nel 1953 alla Galleria Nazionale dell'Umbria.

La dispersione di un dipinto del Cavalier d'Arpino della Galleria Nazionale dell'Umbria

Patrizia Dragoni

La storia, si sa, la scrivono i vincitori.

È così che, nel compilare l'elenco delle opere trafugate dai nazisti, Siviero annota una tela raffigurante la *Madonna col Bambino e san Giovannino* (Fig. 1), copia del Cavalier d'Arpino da Raffaello, proveniente dalla chiesa perugina di Santa Maria del Popolo e asportata dalle truppe tedesche «dopo l'8 settembre 1943 dal deposito della 71° sub area di Perugia»¹.

L'analisi dei documenti inviati da Achille Bertini Calosso al maggiore Norman T. Newton, capo della MFAA, e alla Direzione Generale per le Antichità e Belle Arti, getta tuttavia nuova luce sulla vicenda, oltre a fornire le corrette informazioni sul dipinto.

Il 4 dicembre 1945, difatti, il soprintendente invia a Newton una lunga lettera in cui comunica che

Il 19 Dicembre 1944 il Comando della 71 Sub Area di Perugia faceva richiesta a questa Soprintendenza ed otteneva quattro quadri della Galleria Nazionale dell'Umbria, a titolo di temporaneo deposito, per ornamento della ex Chiesa di S. Maria del Popolo, temporaneamente trasformata in luogo di culto, con la denominazione di Christ Church. Di tali quattro quadri il cappellano militare alleato rilasciava ricevuta, della quale si allega copia conforme.

In questi giorni questo Ufficio veniva a sapere che il locale della ex Chiesa di S. Maria del Popolo, derequisito, veniva concesso in uso alla Società degli Artisti mediante consegna delle chiavi del locale stesso da parte del Town Major di Perugia al Segretario in Perugia della Società, Prof. Caputi. Recatomi immediatamente sul posto per appurare la sorte subita dai quadri, constatai che sulla ex Chiesa erano rimasti soltanto tre quadri e precisamente quelli elencati ai nn 2-3-4 della ricevuta mentre il quadro raffigurante "Madonna col Bambino e S. Giovannino", una tela circolare su cornice quadrata, opera di Giuseppe Cesari detto il Cavalier d'Arpino, era sparito. Mentre il Prof. Caputi dichiara che al momento della consegna il quadro risultava già sparito, non mi è stato possibile rintracciare il cappellano militare alleato che ha firmato la ricevuta, il quale pare sia già tornato in Inghilterra. I restanti tre quadri sono stati fatti da me trasportare nella Galleria Nazionale dell'Umbria.

Non avendo questo Ufficio la possibilità di effettuare ricerche per il rintraccio del quadro stesso, Le sarei vivamente grato, Sig. Maggiore, se vorrà adoprarsi affinché il dipinto, che riveste un certo interesse, possa tornare nella nostra Galleria².

In allegato, il verbale di consegna firmato «Douglas H. Curtis G. F. (se bene si è letto)»³, elencava i dipinti ceduti temporaneamente come ornamento della ex chiesa, poi Borsa Merci:

1. Madonna col Bambino e S. Giovannino – tela circolare su cornice quadrata, opera di Giuseppe Cesari detto il Cavaliere d'Arpino (XVI-XVII secolo) cent. 101 x 100 n. inv. 403.
2. Tavola rappresentante la Crocefissione (opera di Rutilio Manetti (1637) 0,65 x 0,50 – n. inv. 587.
3. Tavola del XVII sec. rappres.: Sacra Famiglia con S. Giovannino e in basso S. Francesco e S. Bernardino. 2,50 x 1,76, n. 21.
4. Tela del XVIII sec. rappres.: il Presepio (adorazione di Gesù Bambino). 2,66 x 1,72. n. 18.

Nello stesso giorno, il soprintendente trasmette copia della lettera alla Direzione Generale, che, tramite il Direttore Bianchi Bandinelli, il 24 gennaio 1946 comunica l'avvenuta asportazione del dipinto all'Ufficio Recupero del Ministero della Guerra ⁴.

Il mese successivo Bertini Calosso scrive alla Direzione Generale che, «con lettera n. 20909/20/5/MFAA del 31-1-46, la Sottocommissione Alleata per i Monumenti, le Belle Arti ed Archivi, rende noto che le ricerche fatte sino ad ora circa il quadro in oggetto sono state per ora infruttuose» ⁵.

«There is no trace in my records of any paintings loaned to the ex Garrison Church» ⁶, scrive infatti il Town Major di Perugia alla HQ Allied Commission, che riferisce anche come la chiesa fosse stata lasciata il 3 maggio 1945 e che «all the articles in the church were either taken to Arezzo with HQ 71 Sub Area or returned to the original owners» ⁷. Relaziona anche che, benché l'accesso alla chiesa fosse interdetto e la porta d'ingresso fosse chiusa, una porta interna era rimasta aperta e che, nonostante si fosse attivato anche presso la locale polizia militare, «Enquiries made by Garrison Police at Perugia have not produced any further information» ⁸. Il cappellano Curtis, che non era più in servizio militare, era stato contattato e una sua eventuale risposta sarebbe stata inoltrata. A nulla varrà la rassicurazione sulla prosecuzione delle ricerche.

Il dipinto non è stato mai recuperato e la mancata restituzione risulta annotata a mano sull'Inventario della Galleria Nazionale dell'Umbria del 1918, al n. 403 ⁹.

Tuttavia il fatto che i dipinti siano stati consegnati agli alleati nel dicembre del 1944, quando i tedeschi avevano già da mesi lasciato Perugia, e che siano stati sistemati all'interno di una chiesa riofficiata proprio come Christ Church, o ancora meglio Garrison Church, induce a credere che il furto dell'opera sia avvenuto piuttosto in ambito "alleato" e che la tela sia più probabilmente finita sul mercato collezionistico d'oltremarica, dove se ne sono perse le tracce.

L'archivio fotografico della Fondazione Zeri, alla scheda 27352, cita tra le numerose copie della *Madonna dell'Alba* di Raffaello (Washington, National Gallery) l'immagine di un tondo che una nota anonima, sul verso, attribuisce al Cavalier d'Arpino. L'ubicazione risulta tuttora sconosciuta.

La provenienza dell'immagine fotografica del dipinto dalla collezione privata di Umberto Gnoli, che della Galleria Nazionale dell'Umbria fu direttore prima di Bertini Calosso e che fu l'estensore dell'inventario del 1918, induce a ritenere che si tratti, con probabilità, del dipinto scomparso, esposto fino al 1940 nel museo, dapprima nella sala XVII e successivamente nella sala XXI, dedicata ad Orazio Alfani ¹⁰.

Note

¹ *L'opera da ritrovare. Repertorio del patrimonio artistico italiano disperso all'epoca della seconda guerra mondiale*, Roma, 1995, p. 109, n. 210.

² Archivio Centrale dello Stato, da ora in poi, ACS, b. 93, Perugia 1945-1946, R. Galleria – Quadri in deposito presso il Comando Alleato. Furto di una tela, copia di lettera di Bertini Calosso al Maggiore Newton del 4 dicembre 1945, prot. n. 1326.

³ *Ibidem*.

⁴ ACS, b. 93, Perugia 1945-1946, R. Galleria – Quadri in deposito presso il Comando Alleato. Furto di una tela, lettera di Bianchi Bandinelli all'Ufficio Recupero del Ministero della Guerra del 25 gennaio 1946.

⁵ *Ibidem*, lettera di Bertini Calosso alla Direzione Generale del 9 febbraio 1946, n. 241.

⁶ ASSU, dattiloscritto della HQ Allied Commission in riferimento alla lettera 20909/20/5 del 6 dicembre 1945 della MFA, datato 28 gennaio 1946

⁷ *Ibidem*.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Un sentito ringraziamento alla dott.ssa Federica Zalabra che mi ha fornito l'informazione.

¹⁰ Il dipinto, proveniente dall'antica Galleria dell'Accademia di Belle Arti di Perugia, è sempre ricordato soltanto come Sacra Famiglia, copia da Raffaello, senza nessuna descrizione ulteriore. Cfr. in merito: *Elenco dei dipinti esistenti nella Pinacoteca di Perugia compilato dal prof. Luigi Carattoli nel 1878*, ms.; *Catalogo dei quadri che si conservano nella Pinacoteca Vannucci*, Perugia, 1885, p.; A. LUPATTELLI, *Catalogo dei quadri conservati nella Pinacoteca Vannucci*, Perugia, 1887, p. 50; A. LUPATTELLI, *La Pinacoteca Vannucci in Perugia descritta ed illustrata*, Perugia, 1909, p. 141; *Catalogo della Pinacoteca Vannucci*, Perugia, 1915, p.; G. CECCHINI, *La Galleria Nazionale dell'Umbria in Perugia*, Roma, 1932, p. 212; V. GARIBALDI, saggio introduttivo, in EADEM, *Catalogo generale della Galleria Nazionale dell'Umbria. Pitture e sculture dal XIII al XV secolo*, Perugia, 2015, p.



1, *Madonna col Bambino e san Giovannino*, tela, copia del Cavalier d'Arpino da Raffaello, già dalla chiesa perugina di Santa Maria del Popolo di Perugia, la riproduzione fotografica è tratta dalla Fototeca della Fondazione Federico Zeri. I diritti patrimoniali d'autore risultano esauriti

IV. **A guerra finita: un'analisi**

La lezione della guerra: la convenzione dell'Aja del 1954

Carmen Vitale

Il tema della tutela del patrimonio culturale dai danni delle guerre si è posto nel corso della storia periodicamente e parallelamente all'accendersi di conflitti su vasta scala. Già nel corso dell'800 cominciava ad affacciarsi con sempre maggior vigore l'idea del superamento della c.d. "guerra totale"¹, a favore di una sorta di eticizzazione o umanizzazione dei conflitti, che si esprimeva di fatto nel tentativo di sottrarre alla violenza bellica persone e beni estranei ad esso².

In questi termini, inizialmente, veniva affrontato il tema della tutela del patrimonio culturale in caso di conflitto armato, con particolare riguardo a due profili specifici: il traffico illecito e la tutela dei beni culturali nei territori occupati, che troveranno più compiuta definizione con la Convenzione dell'Aja del 1954³ (su cui si veda più ampiamente *infra*).

La prima ipotesi di accordo generale sul tema fu la Dichiarazione di Bruxelles del 1874, che avrebbe poi influenzato significativamente le più complesse opere di codificazione del 1800. Secondo l'art. VIII i beni mobili o immobili destinati all'esercizio di culto, all'educazione, alle arti e alle scienze, ancorché appartenenti allo Stato, dovevano fruire di un trattamento identico a quello riservato ai beni di proprietà privata.

I principi espressi dalla Dichiarazione di Bruxelles verranno poi ripresi dalle Convenzioni di codificazione del 1899 e del 1907⁴, che esprimevano l'esigenza di trasformare la consuetudine di sanzionare l'illecito derivante da distruzione, trafugamento, confisca di opere d'arte in una tipologia autonoma sul piano del diritto positivo. Punto di partenza di questa costruzione, l'obbligo per lo Stato occupante di rispettare i beni culturali al pari di quelli privati e più in particolare il divieto di confisca e requisizione⁵.

A ben guardare, però, l'inadempimento dei richiamati obblighi pur comportando una responsabilità internazionale dello Stato occupante, non era accompagnata da un obbligo di restituzione dei beni confiscati.

È evidente, dunque, una scollatura tra l'affermazione di principi generali condivisi e tipizzati e invece l'assenza di conseguenze giuridicamente rilevanti nelle ipotesi di violazione dei principi richiamati⁶.

Il secondo dato generale riguardava la scissione della condizione giuridica dei beni culturali nel diritto interno rispetto alle norme ed ai principi emanati per la loro protezione in caso di conflitti. In altri termini, i beni culturali venivano tutelati indipendentemente dai tratti di specialità che ne caratterizzavano la disciplina nei diritti nazionali. Nonostante i tentativi di prevenzione furono numerosi e significativi i danni subiti

dal patrimonio culturale durante il secondo conflitto mondiale. I bombardamenti a tappeto non risparmiarono Coventry, Dresda, Londra, Varsavia, Colonia, Belgrado e Norimberga.

Fu pertanto inevitabile che alla fine del conflitto si tornasse ad affrontare la materia prima con la Carta di Londra del 1945 e poi con la successiva esperienza del Tribunale di Norimberga⁷, che persegui e punì gli autori di distruzioni e saccheggi di beni culturali come criminali di guerra.

Tuttavia, fu soprattutto nel corso della Conferenza generale dell'UNESCO svoltasi nel 1950 a Firenze che venne elaborata la fondamentale Convenzione dell'Aia per la protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato, anche grazie al decisivo contributo dell'Italia, che riprendeva il progetto dell'*Office International des musées*, adattandolo ai nuovi metodi di combattimento.

«I gravi danni arrecati ai beni culturali, a qualsiasi popolo essi appartengano, sono un danno al patrimonio culturale dell'umanità intera, essendo un dato di fatto che ogni popolo apporta il suo contributo alla cultura mondiale». Così il preambolo alla Convenzione dell'Aia del 1954.

Oltre che (e forse più che) rispetto alla concreta soluzione della questione della prevenzione di ogni forma di danneggiamento al patrimonio culturale, la Convenzione dell'Aia riveste una centrale importanza. Essa rappresenta, infatti, il vero punto di svolta nella concezione del patrimonio culturale, la cui rilevanza varca i confini nazionali per affermare una sorta di globalizzazione dei beni culturali.

Muta così radicalmente la percezione delle istanze di tutela del patrimonio culturale. Non più solo in quanto (fondamentale) espressione delle identità nazionali, ma perché interesse diffuso dell'umanità intera. Una nozione estesa oltre le opere d'arte propriamente intese, fino a ricomprendere qualunque manifestazione della cultura individuale e collettiva⁸.

In effetti, proprio la definizione di bene culturale contenuta all'art. 1 della Convenzione⁹ apre alla possibilità di una "detritorializzazione" del diritto dei beni culturali. In altre parole, la formazione di un patrimonio comune dell'umanità rappresenta il riconoscimento di esigenze di tutela e valorizzazione dello stesso che fuoriescono dai confini nazionali¹⁰.

Non solo. Il preambolo della Convenzione dell'Aia rappresenta in qualche modo il superamento della concezione eurocentrica dell'arte, riconoscendo che ogni popolo (secondo le sue tradizioni e il proprio spirito) contribuisce alla cultura mondiale¹¹.

D'altra parte, è stato opportunamente sottolineato come l'internazionalizzazione del patrimonio mondiale¹² avvenga attraverso metodi e strumenti propri che si richiamano generalmente alla necessaria cooperazione dello stato territoriale ed al carattere solidaristico e complementare della tutela internazionale¹³.

In termini generali, la Convenzione dell'Aia rappresenta il tentativo di fornire una risposta più adeguata al *vulnus* sofferto dal patrimonio culturale nel corso dei due conflitti mondiali e rispetto al quale i precedenti tentativi di codificazione si erano rivelati insufficienti.

La Convenzione si occupa dunque essenzialmente della sorte dei beni culturali *pendente bello*, mediante la configurazione di un sistema di preservazione e conservazione fisica degli stessi in senso stretto e si applica in qualsiasi ipotesi di conflitto armato, indipendentemente dalla dichiarazione formale dello stato di guerra. Circostanza questa particolarmente importante, perché consente l'applicazione delle disposizioni della Convenzione, anche nelle ipotesi di conflitti c.d. misti in cui la qualificazione giuridica non è sempre semplice (conflitto della ex Jugoslavia ad esempio) ¹⁴.

Le questioni inerenti ai trasferimenti illeciti di proprietà ¹⁵ sono invece regolate in un testo collegato ma a sé stante (approvato unitamente alla Convenzione) il c.d. Primo Protocollo ¹⁶.

Più in particolare, la protezione (preventiva) dei beni culturali definiti all'art. 1 della Convenzione, si fonda su due pilastri: a) la *salvaguardia*, intesa come obbligo per le Parti contraenti di prendere, sin dal tempo di pace tutte le misure appropriate volte a preservare i beni culturali sul proprio territorio; b) il *rispetto* dei beni culturali, che obbliga le Parti contraenti (lo Stato occupante, ma anche lo Stato territoriale) ad astenersi dall'utilizzazione di tali beni, dei loro dispositivi di protezione e delle loro immediate vicinanze per scopi che potrebbero esporli a distruzione o a deterioramento in caso di conflitto armato, astenendosi da ogni atto di ostilità nei loro confronti.

È fatta salva la necessità militare imperativa che inevitabilmente indebolisce il regime di protezione previsto dalla Convenzione, mentre è bandita ogni forma di rappresaglia diretta contro i beni culturali.

La Convenzione prevede poi una forma di collaborazione tra Potenza occupante ed autorità nazionali del territorio occupato per l'adozione delle misure di salvaguardia e conservazione dei beni culturali. Particolarmente rilevante, poi, la previsione dell'impegno per le Parti contraenti di introdurre in tempo di pace disposizioni che assicurino l'osservanza della Convenzione anche mediante l'introduzione di servizi specializzati.

Per un limitato numero di centri monumentali e beni culturali immobili di altissima importanza, iscritti nel Registro dei beni culturali sotto protezione speciale ¹⁷ e dotati del segno distintivo (c.d. scudo blu) la Convenzione prevede, poi, un regime speciale di protezione, a condizione che siano sufficientemente distanti da obiettivi militari e non utilizzati per fini militari.

Il regime di protezione descritto presenta due evidenti punti di criticità; il primo riguarda il fatto che, per quanto riguarda l'Italia, non risulta essere stato iscritto nel Registro speciale alcun bene; il secondo è relativo all'applicabilità del regime in questione solo laddove lo Stato territoriale si impegni a non utilizzare l'obiettivo militare situato vicino al bene culturale in questione.

Anche per i beni sottoposti a protezione speciale è tuttavia prevista la clausola della necessità militare, che però in tale ultimo caso deve essere "ineluttabile" e non solo imperativa come i beni sottoposti a protezione "ordinaria".

Rispetto ai precedenti atti (Convenzioni del 1889 e del 1907, Patto di *Roerich*) quella firmata all'Aia nel '54 si presenta in qualche modo come Convenzione principe.

Le parti possono, in altri termini, stipulare nuovi accordi su queste materie che però sono idonei a derogare solo *in melius* la convenzione che rimane in qualche modo uno standard minimo di protezione¹⁸.

La Convenzione dell'Aia si distingue ancora dai precedenti atti di codificazione per il rimpudio della clausola *si omnes*. Essa si applica infatti a tutti i rapporti degli Stati contraenti, indipendentemente dal fatto che uno o più stati coinvolti nel conflitto ne siano parti. Non ultimo, deve sottolinearsi il carattere "oggettivante" delle disposizioni contenute nella Convenzione. Gli obblighi in essa contenuti sono, in altre parole, esigibili da parte di tutti gli Stati in modo non sinallagmatico, ma in correlazione al carattere indisponibile, in quanto comune e perciò superiore degli interessi che con tali obblighi si intendono proteggere¹⁹.

Si è già richiamata la previsione contenuta nella Convenzione, secondo cui è compito degli Stati firmatari, adoperarsi per mettere in campo le misure più appropriate a garantire sin dal tempo di pace un'efficace protezione del patrimonio culturale, anche istituendo forze militari speciali preposte alla cura dello stesso.

A tal proposito, spiace osservare una significativa inadempienza dell'Italia, confermata dal fatto che nei periodici rapporti UNESCO *Informations sur la mise en oeuvre de la Convention pour la protection des biens culturels en cas de conflit armé*, l'Italia sia rimasta praticamente assente (almeno fino al penultimo)²⁰.

Per implementare ed in qualche modo rafforzare le forme di protezione previste, il 26 marzo 1999 veniva adottato il II Protocollo alla Convenzione dell'Aia del 1954 e che risulta applicabile per la prima volta anche ai conflitti interni.

In particolare, il nuovo Protocollo prevede che la deroga della necessità militare in caso di atto di ostilità diretto contro un bene culturale potrà essere invocata solo quando e per il tempo in cui il bene sia divenuto obiettivo militare.

Una seconda deroga basata sulla necessità militare imperativa è prevista nel caso di utilizzo del bene per scopi che possono esporlo a pericolo di danneggiamento, ma solo fino a quando non sia possibile effettuare una scelta tra l'utilizzazione di quel bene e un altro sistema che consenta di ottenere un vantaggio equivalente.

Inoltre il Protocollo del 1999 prevede una *enhanced protection* per determinati tipi di beni che soddisfino tre condizioni: a) siano un patrimonio culturale della massima importanza per l'umanità; b) siano protetti da adeguate misure giuridiche ed amministrative nazionali che ne riconoscano il valore culturale e storico e ne garantiscano il massimo livello di protezione; c) non siano usati per scopi militari o per proteggere siti militari e la Parte che ne ha il controllo abbia confermato in apposita dichiarazione che il bene in oggetto non sarà mai utilizzato a tali scopi.

Di fatto, la protezione rafforzata coincide con la protezione speciale anche rispetto all'esistenza della necessità militare, se non fosse che la protezione viene meno in tale ultima ipotesi, fintanto che il bene per l'uso che ne viene fatto sia diventato obiettivo militare.

A differenza dell'ipotesi della protezione speciale, nel caso della protezione rafforzata si fa riferimento all'"uso" del bene e non alla sua "funzione", limitando così i casi in cui tale protezione non si applica.

In sintesi, quindi, da una parte anche il Protocollo del 1999 conserva il riferimento alla necessità militare imperativa; dall'altra, distingue le forme di protezione riconosciute in ragione dell'“uso” o della “funzione” del bene stesso.

Il protocollo, inoltre, ribadendo la rilevanza della sensibilizzazione e, dunque, del coinvolgimento della popolazione civile, obbliga gli Stati a «trovare sistemi appropriati, in particolare programmi educativi e informativi, al fine di far meglio apprezzare e rispettare i beni culturali da tutta la popolazione e [...] di diffondere il più capillarmente possibile, sia in tempo di pace sia durante un conflitto armato, il Protocollo».

Infine, il II Protocollo distingue la responsabilità internazionale dello Stato da quella (personale) di chi commetta crimini contro il patrimonio culturale, distinguendo tra “violazioni gravi” (per le quali sono previste sanzioni penali) dalle altre “violazioni”, per le quali si prevedono sanzioni amministrative.

È da notare, in conclusione, come gli strumenti di tutela ora considerati abbiano, nonostante l'impatto innovativo che li ha caratterizzati, suscitato non poche perplessità. Intanto si pone un problema di vincolatività degli atti, se si considera che le Convenzioni per essere tali richiedono la ratifica da parte dei singoli Stati e pertanto anche laddove ciò sia avvenuto per un significativo numero di Stati (da parte degli Stati Uniti solo nel 2009) essi non sono la totalità. L'efficacia delle disposizioni considerate “a geografia parziale” stride dunque chiaramente con l'idea di un patrimonio culturale universale postulato dalla Convenzione stessa.

Il patrimonio culturale è protetto se e dove lo Stato di appartenenza decide di ratificare la Convenzione.

Rispetto poi al tema della cogenza delle disposizioni convenzionali, è chiaro che nella misura in cui la loro violazione non comporta conseguenze giuridicamente rilevanti quelle disposizioni finiranno per perdere inevitabilmente di effettività.

Rimane da sottolineare, infine, come l'esigenza di una efficace tutela del patrimonio culturale nelle ipotesi di conflitti armati diventi sempre più pressante.

Di estrema attualità le cronache di assalti e danneggiamenti diretti e mirati proprio contro il patrimonio culturale e proprio in ragione del suo valore altamente simbolico su un piano universale, tanto da far coniare agli organi di stampa le espressioni di “genocidio culturale” e “mattanza archeologica” per gli episodi che hanno riguardato alcuni tra i luoghi culturali più importanti de Medio oriente (la città assira di Nimrud in Iraq) o di “tragedia culturale” per il caso dei Buddha di Bamyán in Afghanistan.

Paradossalmente, dunque, quanto più aumenta la diffusa sensibilità rispetto al valore universale del patrimonio culturale, tanto più lo stesso rimane esposto a pericoli di danneggiamento e distruzione, non derivanti come in passato da conflitti armati su vasta scala, ma più spesso dalla contrapposizione tra opposte fazioni che si contendono la supremazia (politica o religiosa) su piccoli territori e che pertanto sfuggono all'ambito di applicazione delle Convenzioni internazionali.

Per queste ragioni è diventata ormai imprescindibile un'azione congiunta delle Nazioni ²¹ su base globale, che consenta la definitiva messa a punto di strumenti e strategie

condivisi in grado di garantire una più efficace e duratura protezione del patrimonio culturale mondiale da qualunque forma di conflitto armato.

Note

¹ A.F. PANZERA, *La tutela internazionale dei beni culturali in tempo di guerra*, Torino, 1993, p. 15.

² M. FRIGO, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato e le questioni relative alla rivendicazione e alla restituzione*, in IDEM, *La circolazione internazionale dei beni culturali. Diritto internazionale, diritto comunitario e diritto interno*, Milano, pp. 83-84 con ulteriori riferimenti in nota 9.

³ *Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict*, L'Aia, 14 maggio 1954.

⁴ In tema L. FRIEDMAN, *The Law of War. A Documentary History*, Vol. I, New York, 1972, p. 204; G. VEDOVATO, *La protezione internazionale dei monumenti storici contro le offese aeree*, in IDEM, *Diritto internazionale bellico. Tre studi. La legislazione tedesca nei territori occupati d'Occidente, la protezione internazionale dei monumenti storici contro le offese aeree, la punizione dei crimini di guerra*, Firenze, 1946 p. 175 e sgg.

⁵ Cfr. art. 56, Il comma del Regolamento annesso alla II Convenzione del 1889 e alla IV Convenzione del 1907.

⁶ In effetti sin dal Congresso di Vienna del 1815 si erano progressivamente formate tre diverse consuetudini: la prima che vietava la materiale apprensione di oggetti d'arte; la seconda che imponeva la restituzione dei beni mobili e la terza che imponeva la restituzione degli archivi. Cfr. FRIGO, *La protezione dei beni culturali ...*, cit., p. 82.

⁷ In tema, cfr. A. RAGUSA, *I giardini delle muse. Il patrimonio culturale ed ambientale in Italia dalla Costituente all'istituzione del Ministero (1946-1975)*, Milano, 2014, p. 32

⁸ M. FRIGO, *La protezione dei beni culturali nel diritto internazionale*, Milano, 1986, p. 133.

⁹ Art. 1 Definizione dei beni culturali « Ai fini della presente Convenzione, sono considerati beni culturali, prescindendo dalla loro origine o dal loro proprietario: a) i beni, mobili o immobili, di grande importanza per il patrimonio culturale dei popoli, come i monumenti archi-

tettonici, di arte o di storia, religiosi o laici; le località archeologiche; i complessi di costruzione che, nel loro insieme, offrono un interesse storico o artistico; le opere d'arte, i manoscritti, libri e altri oggetti d'interesse artistico, storico, o archeologico; nonché le collezioni scientifiche e le collezioni importanti di libri o di archivi o di riproduzione dei beni sopra definiti; b) gli edifici la cui destinazione principale ed effettiva è di conservare o di esporre beni culturali mobili definiti al capoverso a), quali i musei, le grandi biblioteche, i depositi di archivi, come pure i rifugi destinati a ricoverare, in caso di conflitto armato, i beni culturali definiti al capoverso a); c) i centri comprendenti un numero considerevole di beni culturali, definiti ai capoversi a) e b), detti "centri monumentali" Ai fini della presente Convenzione, sono considerati beni culturali, prescindendo dalla loro origine o dal loro proprietario: a) i beni, mobili o immobili, di grande importanza per il patrimonio culturale dei popoli, come i monumenti architettonici, di arte o di storia, religiosi o laici; le località archeologiche; i complessi di costruzione che, nel loro insieme, offrono un interesse storico o artistico; le opere d'arte, i manoscritti, libri e altri oggetti d'interesse artistico, storico, o archeologico; nonché le collezioni scientifiche e le collezioni importanti di libri o di archivi o di riproduzione dei beni sopra definiti; b) gli edifici la cui destinazione principale ed effettiva è di conservare o di esporre beni culturali mobili definiti al capoverso a), quali i musei, le grandi biblioteche, i depositi di archivi, come pure i rifugi destinati a ricoverare, in caso di conflitto armato, i beni culturali definiti al capoverso a); c) i centri comprendenti un numero considerevole di beni culturali, definiti ai capoversi a) e b), detti "centri monumentali"». Il testo della convenzione è disponibile all'indirizzo: http://www.beniculturali.it/mibac/multimedia/SG-MiBAC/documents/1352909513694_convenzione_conflitto_armato_italiano.pdf.

¹⁰ Sia consentito rinviare a C. VITALE, *La fruizione dei beni culturali tra ordinamento interna-*

zionale ed europeo, in L. CASINI (a cura di), *La globalizzazione dei beni culturali*, Bologna, 2010, p. 174.

¹¹ PANZERA, *La tutela internazionale ...*, cit., p. 31.

¹² Si veda in tema, J.H. MERRYMAN, *Two ways of thinking about Cultural Property*, in «American Journal of International Law», n.4 (1986), p. 837.

¹³ U. LEANZA, *Lo stato dell'arte nella protezione dei beni culturali in tempo di guerra*, in «La comunità internazionale», LXVI, n.3. (2011), p. 372.

¹⁴ A. GIOIA, *La protezione dei beni culturali nei conflitti armati*, in *Protezione internazionale del patrimonio culturale: interessi nazionali e difesa del patrimonio comune della cultura*, atti del convegno (Roma, 8-9 maggio 1998), a cura di

F. FRANCONI-A. DEL VECCHIO-P. DE CATERINI, Milano, 2000, p. 77.

¹⁵ Cfr. l'art. 9 del Protocollo.

¹⁶ In tema, FRIGO, *La protezione dei beni culturali ...*, cit., p. 98 e sgg.

¹⁷ Fu iscritto nel 1959 nel Registro dei beni sottoposti a protezione speciale l'intero territorio di Città del Vaticano.

¹⁸ PANZERA, *La tutela internazionale ...*, cit., p. 36.

¹⁹ LEANZA, *Lo stato dell'arte nella protezione ...*, cit., p. 373.

²⁰ In tema M. BROCCA, *La protezione dei beni culturali in caso di conflitto armato*, in «Aedon», n.3 (2001).

²¹ È del 31 luglio 2015 la Conferenza internazionale dei Ministri della Cultura tenutasi a Milano nel corso dell'Esposizione Universale.

