

Le opere salvate nel viterbese
di Simona Rinaldi

per Enrico

Quando la dittatura è una realtà di fatto,
la rivoluzione è un dovere

PASCAL MERCIER, *Treno di notte per Lisbona*

L'attività di protezione del patrimonio culturale nel territorio viterbese subisce dal febbraio 1944 una brusca accelerazione rispetto a quanto era stato fino allora predisposto seguendo la normativa varata dal Ministro dell'Educazione Nazionale con la legge del 6 luglio 1940 n.1041 *Protezione delle cose d'interesse artistico, storico, bibliografico e culturale della nazione in caso di guerra* che si richiamava alla legge di tutela 1089/1939 e a precedenti circolari emanate nel 1938 e nel 1939, oltre ai metodi di protezione suggeriti dall'OIM e pubblicati su «Mouseion» nel 1939.¹

All'indomani dell'entrata dell'Italia in guerra al fianco della Germania nazista, i provvedimenti di protezione del patrimonio artistico italiano prevedevano infatti il trasferimento in rifugi lontani dai centri abitati delle opere definite di classe A (sommo pregio) mentre quelle di classe B (capolavori di seconda classe) e le opere ritenute d'interesse locale (classe C) rimanevano ancora esposte al pubblico, analogamente a quanto deliberato dalla Direzione generale Archivi e Biblioteche.²

Il direttore del Museo Civico di Viterbo Augusto Gargana, che dirigeva contemporaneamente anche la Biblioteca Comunale degli Ardeni, ottemperava a tali disposizioni trasferendo «i manoscritti e le pubblicazioni di maggior pregio [...] in casse numerate nel locale seminterrato sottostante alla biblioteca stessa»,³ mentre per le opere d'arte mobili «si è dovuto provvedere al trasporto in località lontana dalla città delle opere di maggior pregio. Sono stati così rimossi n. 8 quadri e 3 sculture». La delibera del Comune di Viterbo del 5 settembre 1941 consente di individuare il rifugio delle opere di sommo pregio di Viterbo «in due camere del Convento dei Cappuccini alla Palanzana»,⁵ dove furono pertanto ospitati il *Presepe* del Pastura, lo *Sposalizio di Santa Caterina* di Pancrazio Ja-

¹ E. Franchi, *Arte in assetto di guerra. Protezione e distruzione del patrimonio artistico a Pisa durante la seconda guerra mondiale*, ETS, Pisa 2006, pp. 30-38 e relativa bibliografia; M.C. Mazzi, *Musei anni '50: spazio, forma, funzione*, Edifir, Firenze 2009, pp. 21-27.

² A. Capaccioni, A. Paoli, R. Ranieri (a cura di), *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale. Il caso italiano*, Pendragon, Bologna 2007; A. Paoli, «Salviamo la creatura». *Protezione e difesa delle biblioteche italiane nella seconda guerra mondiale*, AIB, Roma 2003.

³ S. Rinaldi (a cura di), *La tutela e la sua storia*, in *Conoscere per conservare*, Aracne, Roma 2008, p. 220.

⁴ Ivi, pp. 220-21.

⁵ Ivi, p. 221.

covetti da Calvi, la *Pietà* e la *Flagellazione* di Sebastiano del Piombo, la *Vergine con bambino* di Vitale da Bologna, il *San Bernardino* di Sano di Pietro, lo stendardo della *Vergine con bambino* del Pastura e l'*Adorazione dei Magi* di Cesare Nebbia tra i dipinti, mentre le sculture selezionate furono il busto di Giovan Battista Almadiani attribuito ad Andrea della Robbia, il Leone in marmo dal convento di Santa Maria in Gradi e la Sfinge marmorea di Pasquale Romano (1286).⁶

Nel gennaio 1941 Gargana aveva stilato un'articolata relazione dove documentava l'insieme delle attività di protezione assicurate, tacendo tuttavia la difficoltà nel trovare un sollecito ascolto presso le autorità comunali che si può viceversa ricavare dal *Libro dei protocolli* dove compaiono numerose lettere inviate dal direttore per stimolare la difesa del patrimonio artistico della città. In realtà, molto viene promesso, ma assai poco è effettivamente realizzato: anche l'invio da parte della Soprintendenza alle Antichità del Lazio di 800 sacchetti da riempire con la sabbia per collocarli a protezione degli edifici storici (richiesti da Gargana il 24 giugno 1940), non conduce all'esecuzione di ingabbiate di monumenti o di murature paraschegge come avviene invece nel resto d'Italia.⁷ Solo nel febbraio 1943 il direttore ottiene l'installazione di estintori nel Museo Civico, che tuttavia risulta pericolosamente ingombrato dal sipario del teatro comunale e dai banchi lignei dell'attiguo istituto scolastico.

Nei quattro lunghi anni di guerra trascorsi da quei primi provvedimenti molti cambiamenti del resto erano intervenuti: Bottai non era più ministro (sostituito sin dal 6 febbraio '43 da Carlo Alberto Biggini),⁸ il fascismo era caduto il 25 luglio '43 e risorto il 23 settembre dello stesso anno nella fittizia Repubblica Sociale e l'Italia era divenuta un campo di battaglia, con i nazisti occupanti le regioni settentrionali fino a Roma, e gli anglo-americani risaliti dalla Sicilia a Salerno, e dal 22 gennaio '44 sbarcati ad Anzio.

Sin dalla caduta del fascismo il direttore generale delle Arti Marino Lazzari aveva avvertito l'accresciuto pericolo che il patrimonio artistico avrebbe corso se, come si presagiva, tutto il territorio italiano fosse divenuto un teatro di guerra, e aveva dunque intavolato delle trattative con il Vaticano per individuare un rifugio più sicuro ai capolavori insigni che si trovavano protetti nei depositi in campagna. Ma l'accordo con il Vaticano, pur trovato nell'agosto del '43, non venne reso immediatamente operante e l'armistizio di Cassibile lo rese di fatto nullo, aprendo una nuova fase in cui l'autorità militare tedesca si assunse direttamente il compito di provvedere alla protezione del patrimonio artistico italiano.⁹

⁶ Inventario del Museo Civico del 1938 in S. Rinaldi, *I dipinti del Museo Civico di Viterbo*, Ediert, Todi 2004, Appendice doc. 4, pp. 170-183.

⁷ M. Lazzari, *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra aerea*, Le Monnier, Firenze 1942.

⁸ Sostituzione avvenuta a seguito di un generale rimpasto di governo (G. Bottai, *Diario 1935-1944*, a cura di G.B. Guerri, Rizzoli, Milano 1996, p. 361).

⁹ B. Nogara, *Tesori d'arte e di scienza salvati*, in *Roma, la guerra, il papa*, a cura di L. Gessi, Staderini, Roma 1945, pp. 159-71; 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*, a cura di P. Callegari e V. Curzi, Bonomia University Press, Bologna 2005, pp. 137-146; S. Rinaldi, *I monumenti italiani e la guerra*, atti

Tale attività di protezione prevedeva l'allontanamento dalla linea del fronte delle opere d'arte mobili custodite nei rifugi per trasferirle in Germania, analogamente al patrimonio archivistico e bibliotecario, con la finalità prioritaria di sottrarle all'esercito avversario. Nella spietata logica nazista ogni Paese occupato perdeva con la sovranità tutte le sue proprietà e tra queste per l'Italia, c'era il suo splendido patrimonio artistico che avrebbe ingrossato le collezioni del Führer nel Museo di Linz e di Goering al Karinhall.

Così il 27 settembre '43 venne requisito il deposito nel convento di San Pio a Genazzano contenente le opere del Museo di Palazzo Venezia; il 30 settembre fu evacuato a Teano il deposito della Biblioteca Nazionale di Napoli; dal 14 al 19 ottobre venne evacuata l'Abbazia di Montecassino e contemporaneamente a Roma venivano requisite e trasferite in Germania le biblioteche israelitiche, ma anche quelle di archeologia e di storia dell'arte che Benedetto Croce aveva dal 1926 legato per sempre all'Italia. Accadde tuttavia anche che la Torre di Minturno adibita a museo venne fatta saltare, così come fu incendiata la Villa Montesano presso Napoli dove erano conservate le carte dell'Archivio di Stato di Napoli e il Museo Filangeri, pur di non lasciarli cadere intatti nelle mani del nemico che avanzava.¹⁰ Tali gravi fatti, ma soprattutto la sparizione degli automezzi partiti da Montecassino e mai giunti a Roma, allarmarono notevolmente sia la Segreteria di Stato vaticana che la Direzione generale delle Arti, le quali si misero in contatto l'ambasciatore tedesco presso la Santa Sede von Weiszäcker,¹¹ mentre da Padova il ministro Biggini ordinava il 12 ottobre '43 l'immediato trasferimento al Nord di tutte le opere dei rifugi dell'Italia centrale.

La gravità della situazione spinse il direttore Lazzari a chiedere la collaborazione dello storico dell'arte Pietro Toesca, dell'archeologo Giulio Emanuele Rizzo e di mons. Giovanni Costantini della Pontificia Commissione d'Archeologia Sacra, perché aiutassero a selezionare i capolavori più insigni del patrimonio culturale italiano da porre al più presto in luoghi assolutamente sicuri e lontani da ogni pericolo.

della giornata di studio a c. di C. Misiti, Ugucione Ranieri di Sorbello Foundation, Perugia 2010 (in stampa). Tutte le iniziative del direttore generale Marino Lazzari e dei suoi funzionari sono analiticamente ricostruite in S. Rinaldi, *L'attività della Direzione generale delle Arti nella città aperta di Roma*, in «Bollettino INASA», 60, 2010 (in stampa).

¹⁰ Franchi, *Arte in assetto di guerra*, cit.; R. Siviero, *L'Arte e il Nazismo*, Cantini, Firenze 1984.

¹¹ L. Klinkhammer, *Die Abteilung "Kunstschutz" der deutschen Militärverwaltung in Italien 1943-1945*, in «Quellen und Forschungen aus italienischen Archiven und Bibliotheken» 72, 1992, pp. 483-549; L. Klinkhammer, *Tra furto e tutela. Le biblioteche nel quadro dell'occupazione tedesca dell'Italia (1943-45)*, in Capaccioni, Paoli, Ranieri, *Le biblioteche e gli archivi*, cit., pp. 143-65; S. Pagano, «*Scrinium Tutum*»: *l'Archivio Segreto Vaticano rifugio di tesori d'arte e di storia durante l'ultima guerra (1940-1945)*, in «Archives et Bibliothèques de Belgique», 1998, n. 54 (*Miscellanea in honorem Caroli Kecskeméti*), pp. 377-406; G. Morello, *Il ruolo della Santa Sede nell'azione di salvaguardia del patrimonio culturale e artistico italiano durante la Seconda guerra mondiale*, in *Viaggio in Italia 2006-2007. Percorsi della memoria tra arte e territorio. Il Lazio*, Quaderni della Fondazione Bellonci, Roma 2006, pp. 11-14. La casse di Montecassino requisite dalla Divisione Göring furono trasferite a Spoleto per instradarle verso la Germania. Le proteste sollevate dal Vaticano e dalla Direzione generale delle Arti a Roma riuscirono a ottenerne la restituzione che avvenne l'8 dicembre '43 e il 4 gennaio '44 (rimanendo tuttavia mancanti 12 casse inviate in dono a Göring per il suo compleanno), cfr. Siviero, *L'Arte e il Nazismo*, cit.

L'immediata adesione di Toesca al progetto è testimoniata dall'elenco da lui redatto con Argan delle opere selezionate [figg. XXX], che tuttavia non fu reso operativo per la difficoltà nel raggiungere tutti i depositi in cui si trovavano, di fronte ai pericoli dei bombardamenti e alla scarsità di automezzi e carburante. Al contempo, i soprintendenti del Lazio e i funzionari della Direzione generale in una riunione congiunta presieduta da Lazzari decisero unanimemente il 30 ottobre '43 di non rispettare l'ordine di evacuazione dei rifugi impartito dal ministro Biggini, ma «di riportare a Roma le opere d'arte della città stessa trasferite a suo tempo in appositi ricoveri», calcolando che sarebbero occorsi dai 35 ai 45 autocarri per svuotare i depositi di Casamari, Civitacastellana, Cantalupo, Caprarola, Genazzano, Ostia, Tarquinia, Carpegna e la Galleria Borghese.¹²

Un primo segnale di reazione tedesca alle proteste italiane e vaticane – ma anche alle aspre accuse della stampa alleata e di Radio Londra che denunciavano il tentativo tedesco di volersi impadronire del patrimonio artistico italiano –¹³ venne dall'Ambasciata di Germania presso la Santa Sede che incaricò il tenente delle SS Peter Scheibert, laureato in Storia, di stabilire dei contatti con la Direzione generale delle Arti (28 ottobre 1943, FIGG BIGLIETTO). Il 31 ottobre '43 giunse poi a Roma il barone Bernard von Tieschowitz che a Parigi dirigeva il servizio di protezione delle opere d'arte (Kunstschutz)¹⁴ ancora mancante in Italia, a causa della repentina morte del direttore del Kunsthistorisches Institut di Firenze, prof. Friedrich Kriegbaum, durante un bombardamento aereo. In attesa che da Monaco giungesse il sostituto, individuato in Hans Gerard Evers, maggiore delle SS e docente universitario di storia dell'arte, Tieschowitz e Scheibert impostarono l'attività del Kunstschutz ritenendo che fosse riconosciuta agli italiani la competenza a tutelare il proprio patrimonio artistico, e consentendo che fosse a essi riservata «ogni iniziativa per la salvaguardia giuridica ed amministrativa» dello stesso patrimonio.¹⁵

Della prima visita fatta da Tieschowitz alla Direzione generale delle Arti il 4 novembre '43 esiste un resoconto dell'incontro redatto da Giulio Carlo Argan che con Pietro Romanelli parlò con il barone:

Stamane, alle 10, si è presentato in ufficio il barone dott. Bernardo von Tieschowitz, consigliere d'intendenza delle truppe armate germaniche [...] mi ha dichiarato di dover prendere contatti con le autorità competenti italiane per agevolarle nel loro compito reso difficile dalle attuali circostanze.

Ho detto al Tieschowitz che, nelle precedenti conversazioni con il dott. Scheibert (ora ammalato), si era convenuto che il provvedimento più prudente era il trasporto a Roma di tutte le opere del Lazio e delle più importanti dell'Italia centrale e settentrionale. Il dott. Tieschowitz ha approvato; avendo egli accennato alla possibilità di ricoverare le opere in Vaticano, gli ho risposto che qualunque possa essere lo sviluppo delle trattative avviate col Vaticano prima dell'armistizio e poi interrotte, il primo problema è quello di portare le opere a Roma. Il Tieschowitz si è impegnato di agevolare la concessione di automezzi da parte del Comando germanico, consigliando di cominciare con la evacuazione dei ricoveri a sud di Roma; gli ho consegnato copia dell'appunto contenente le conclusioni della riunione dei soprintendenti del 31 ottobre scorso, dal quale risulta il fabbisogno di camion per i vari trasporti dai depositi laziali.

Il dott. Tieschowitz propone di fare apporre a tutti gli edifici monumentali o ricoveri di opere d'arte di cui gli sarà dato l'elenco, dei cartelli che in nome dell'alto comando germanico inibiscono l'ingresso alle truppe di transito o di presidio.¹⁶

Tale resoconto, già pubblicato da Klinkhammer che lo ritiene una sorta di diario personale di Argan, testimonia viceversa la prassi adottata dall'ottobre '43 fino alla fine di dicembre di quell'anno, di verbalizzare ogni colloquio, telefonata e incontro con i tedeschi da parte dei funzionari italiani della Direzione generale delle Arti,¹⁷ per lasciare una traccia scritta del loro operato, condotto non individualmente a titolo personale, ma in quanto funzionari statali nell'esercizio delle proprie funzioni di tutela del patrimonio artistico nazionale, come attesta l'esistenza di analoghi verbali stilati quotidianamente dal 25 ottobre al 28 dicembre '43.¹⁸

È possibile che tale prassi derivasse dall'analogo accorgimento adottato da Emilio Lavagnino che dal 30 settembre al 12 ottobre '43 redige dei dettagliati pro-memoria scritti sulle informazioni riservate ottenute dai suoi contatti con studiosi tedeschi per comprendere cosa era avvenuto a Montecassino e Genazzano e per scongiurare tempestivamente altre simili azioni.¹⁹

¹² Verbale della riunione dei soprintendenti di Roma e del Lazio del 30 ottobre 1943, in Archivio Centrale dello Stato di Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, IV versamento, 1929-60 (d'ora in avanti: ACS), Div. III, b. 257.

¹³ 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", 2008, 61; L. Ciancabilla, *Bologna in guerra. La città, i monumenti, i rifugi antiaerei*, Minerva, Bologna 2010; R. Ranieri, *Il ruolo degli alleati nella preservazione delle biblioteche e degli archivi durante l'esperienza di liberazione/occupazione (1943-46)*, in Capaccioni, Paoli, Ranieri, *Le biblioteche e gli archivi*, cit., pp. 167-209 e ora anche I. Dagnini Brey, *Salvate Venere! La storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella seconda guerra mondiale*, Mondadori, Milano 2010.

¹⁴ G. Fonkenell (a cura di), *Le Louvre pendant la guerre*, Musée du Louvre-Le Passage, Paris 2009.

¹⁵ Rinaldi, *L'attività della Direzione* cit., doc. 3. Contemporaneamente all'arrivo di Evers a Roma, Ludwig Heinrich Heydenreich assunse la direzione del Kunsthistorisches Institut affiancando da Firenze l'attività del Kunstschutz.

¹⁶ Klinkhammer, *Tra furto e tutela*, cit., pp. 150-51.

¹⁷ La Direzione generale delle Arti diretta da Marino Lazzari aveva in organico nel 1942-43 sei ispettori centrali (Giuseppe Mastropasqua, Alessandro Bustini, Giulio Carlo Argan, Guglielmo De Angelis d'Ossat, Pietro Romanelli e Cesare Brandi, distaccato come direttore dell'Istituto centrale del restauro). Michele de Tomasso era a capo della Divisione II, articolata nella sez. 1ª Tutela dei monumenti medievali e moderni (al cui organico appartenevano Giuseppe Gregorietti, caposezione; Corrado Lamarra, vicesegretario; Marcello de Vita, Ugo Magini e Giuseppe Mingardi tutti distaccati) e nella sezione 2ª Mobilitazione civile – Difesa del patrimonio artistico nazionale in tempo di guerra (nel cui organico era presente solo Alberto Nicoletti, primo segretario). Emilio Lavagnino è ancora citato come Ispettore centrale della Direzione generale dell'Ordine superiore tecnico (ministero dell'Educazione Nazionale, *Annuario 1942-XX/1943-XXI*, Istituto Poligrafico dello Stato, Roma 1943, pp. 12, 15).

¹⁸ Rinaldi, *L'attività della Direzione generale*, cit.

¹⁹ Vedi qui in appendice, doc. 1. Le 39 casse requisite dai nazisti a Genazzano furono quindi trasfe-

Il disaccordo con gli ordini che giungevano dal ministro Biggini a Padova concerneva infatti proprio la loro totale subalternità alla volontà nazista di provvedere direttamente alla protezione del patrimonio italiano, dalla quale le soprintendenze venivano quindi completamente esautorate, secondo una concezione che rifiutava le norme internazionali, viceversa generalmente accolte da Tieschowitz e in particolare per quanto concerneva le opere di proprietà del Vaticano.²⁰

Quando Evers arrivò a Roma il 22 novembre '43, gli accordi per la protezione del patrimonio artistico italiano erano già stati discussi e approvati da Tieschowitz e Scheibert da un lato e il direttore Marino Lazzari e i funzionari italiani dall'altro, cui si era aggiunto il soprintendente ai monumenti della Campania Giorgio Rosi sorpreso a Roma dall'8 settembre e ormai impossibilitato a raggiungere Napoli che si trovava al di là della linea del fronte.

Sulla base delle precedenti trattative con il Vaticano ora confermate, si stabiliva che i depositi di campagna dell'Italia centrale (Lazio, Umbria, Toscana) e i rifugi nazionali allestiti nelle Marche²¹ andavano svuotati trasferendo a Roma tutte le opere d'arte per portarle in territorio neutrale quale era quello Vaticano, come testimonia il verbale del 15 novembre 1943:

Gli accordi presi con il Barone von Tieschowitz per i trasporti a Roma delle opere d'arte sono i seguenti:

Compatibilità delle esigenze d'ordine militare, l'Autorità germanica provvederà con propri automezzi, accompagnati da funzionari italiani, allo sgombero delle opere d'arte dai depositi del Lazio [...]

L'Autorità competente italiana, con automezzi della Ditta Tartaglia, scortati da funzionari italiani e da guardie armate germaniche, provvederà nello stesso tempo allo sgombero dei depositi di Genazzano e di Carpegna [...]

L'Autorità militare germanica provvederà alla protezione dei monumenti di importanza storico-artistica facendo apporre agli edifici, di cui ha ricevuto l'elenco dall'Autorità italiana, cartelli che vietino l'ingresso a qualsiasi militare tedesco [...]

Con il prof. Nogara, Direttore Generale dei Musei Vaticani, sono stati presi i seguenti accordi:

Le opere d'arte entreranno nella Città del Vaticano con mezzi privati italiani; Esse saranno conservate nei depositi della Pinacoteca Vaticana [...]

rite a Milano, ma lì fermate e consegnate al soprintendente Pacchioni, che il 22 ottobre '43 ricevette anche una lettera di ringraziamento da Lazzari (ACS, Div. III, b. 257). Cfr. la documentazione milanese in C. Ghibaudi (a cura di), *Brera e la guerra*, Electa, Milano 2009, pp. 84-85.

²⁰ Fonkenell, *Le Louvre pendant la guerre*, cit., ma cfr. Office International des Musées, *La Protection des Monuments et Oeuvres d'Art en temps de guerre*, in «Museum», 1939, voll. 47-48 (monografico).

²¹ Dove il soprintendente alle Gallerie di Urbino Pasquale Rotondi aveva organizzato nel 1940 un primo deposito nazionale nella Rocca di Sassocorvaro, allestendo nel 1943 un secondo deposito nel palazzo seicentesco dei Principi di Carpegna, cfr. P. Rotondi, *Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra e della rapina*, in "Urbinum", XIX, 1945, conferenza tenuta all'Accademia Raffaello di Urbino il 18 ottobre 1945; S. Giannella, P.D. Mandelli, *L'Arca dell'Arte. Storia e storie della Rocca di Sassocorvaro*, Delfi, Milano 1999; A. Emiliani, *L'opera di tutela per la salvaguardia del patrimonio artistico nella guerra 1940-45: Pasquale Rotondi ed Emilio Lavagnino*, in Ciancabilla, *Bologna in guerra*, cit., pp. 9-22.

Le opere saranno chiuse in casse sigillate e numerate; l'elenco delle opere contenute in ciascuna cassa rimarrà nelle mani dell'Autorità italiana;

Una Commissione di funzionari italiani rimarrà in continuo contatto con la Direzione dei Musei Vaticani per le necessarie verifiche periodiche [...]

I trasporti possono essere iniziati, per quanto riguarda la Direzione dei Musei Vaticani da oggi 15 novembre.²²

I trasferimenti in Vaticano ebbero in realtà inizio solo il 27 novembre '43, e sin da quando Tieschowitz partì da Roma alla fine del mese di novembre lasciando a Evers la responsabilità di dirigere il *Kunstschutz*, si nota una crescita progressiva nell'atteggiamento burocratico (ritardi nel rilascio dei permessi di circolazione; difficoltà a reperire il carburante; rinvio di alcune partenze per l'assenza dell'ufficiale tedesco), che è uno dei primi sintomi della volontà di impedire le iniziative concordate, rallentandone al massimo l'attività. D'altro canto va anche considerato che gli ordini del ministro Biggini da Padova risultavano così del tutto disattesi e con essi anche la volontà del Comando germanico, rispetto ai quali l'iniziativa autonoma dei funzionari romani della Direzione generale delle Arti appariva come un'aperta ribellione, cui fece quindi seguito la destituzione dapprima di Marino Lazzari a metà dicembre e poi di tutti gli altri alla fine di dicembre, con l'evidente scopo di ritenere annullati gli accordi stipulati.²³

La Direzione generale delle Arti a Roma venne dunque smantellata per costituirne una nuova a Padova affidata alla direzione dell'archeologo Carlo Anti, ex-rettore dell'ateneo patavino e amico personale di Biggini, che l'8 gennaio '44 convocò una riunione di tutti i soprintendenti in cui fu in primo luogo riaffermato il loro ruolo di «consegnatari del patrimonio artistico del popolo italiano [...] [che] 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».²⁴ Purtroppo tali direttive escludevano del tutto sia la realtà delle requisizioni naziste, sia la possibilità di trasferire in territorio neutrale le opere d'arte ricoverate nei rifugi, come cautamente suggerito da Pacchioni,²⁵ e determinarono il rifiuto dei soprintendenti di Toscana e Umbria a porre al sicuro in Vaticano le opere in loro custodia.²⁶

²² Rinaldi, *L'attività della Direzione generale delle Arti* cit.

²³ E. Lavagnino, *Diario di un salvataggio artistico*, in «Nuova Antologia», CIX, 521, 1974, 2084, pp. 509-547, ripubblicato in A. Lavagnino, *Un inverno 1943-44*, Sellerio, Palermo 2006.

²⁴ G. Zampieri, *Diari e altri scritti di Carlo Anti*, Accademia di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona, Verona 2009, vol. II, p. 891.

²⁵ Ivi, p. 1493, individuando Campione come luogo di raccolta.

²⁶ Una lettera spedita da Argan a Roberto Longhi il 29 dicembre 1943 (Firenze, Archivio della Fondazione Longhi) riassume le trattative col Vaticano condotte nel corso dell'estate e le peripezie subite dal novembre per riuscire a effettuare i trasporti di tutte le opere ricoverate nei depositi del Lazio, e di quelle a Carpegna e Sassocorvaro a quella data ormai in salvo. Annuncia l'imminente evacuazione dei depositi della Toscana e di Montefreddo (Perugia) con le opere della Pinacoteca di Brera. Riferisce tuttavia la preoccupazione per essere stato collocato forzatamente a riposo dal Mi-

L'unico tra i funzionari romani che dalla metà di gennaio 1944 riuscì a proseguire l'attività concordata fu Emilio Lavagnino, essendo stato ufficialmente designato (in sostituzione del Soprintendente alle Gallerie del Lazio Aldo De Rinaldis infortunatosi a un piede),²⁷ ad accompagnare Giulio Battelli incaricato dalla Santa Sede di recuperare dalle chiese e dai vari ricoveri sparsi nella regione tutte le opere che era possibile trasferire in Vaticano. Ovviamente insieme alle opere di proprietà del Vaticano Lavagnino non si lasciò sfuggire l'occasione per portare in salvo anche le opere di collezioni pubbliche italiane.²⁸

A Viterbo il commissario prefettizio insediato dopo l'8 settembre '43 non si preoccupò di predisporre nessun tipo di protezione oltre a quanto già realizzato da Gargana, interessandosi maggiormente a richiedere e ottenere per l'arredo del suo ufficio il trasferimento di alcune opere ancora esposte al Museo Civico.²⁹

N° inv.	Opere
4	Annunciazione di G. F. Romanelli, tela
34	Visitazione di B. Cavarozzi, tela
55	Adorazione dei Magi, tela sec. XVI
57	San Giovanni in Patmos, tavola
66	Natività della Vergine, tela
82	Pianta della città di Viterbo del Mortier, 1680
83	Pianta della città di Viterbo di Tarquinio Ligustri, 1596
95	Presentazione al tempio, tela sec. XVIII
145	Ritratto di cardinale
146	Ritratto di cardinale

nistero padovano che non aveva mai risposto a nessuna lettera inviata, abbandonando i Soprintendenti alle loro decisioni. Prega pertanto Longhi di convincere il soprintendente Giovanni Poggi a trasferire in Vaticano le opere, perché se dal lato della tutela materiale il viaggio poteva senz'altro rappresentare un rischio, dal punto di vista della tutela giuridica la garanzia internazionale offerta dal Vaticano era l'unica ad assicurare il possesso delle opere allo Stato italiano.

²⁷ Lavagnino, *Diario*, cit.

²⁸ G. Battelli, *Scritti scelti. Codici, documenti, archivi*, Multigrafica, Roma 1975; G. Battelli, *Archivi, Biblioteche e opere d'arte. Ricordi del tempo di guerra (1943-45)*, in *Miscellanea Bibliothecae Apostolicae Vaticanae*, Città del Vaticano, 2000, VII, pp. 53-104.

²⁹ Rinaldi, *La tutela e la sua storia*, cit., p. 227. L'elenco si ricava dal *Verbale di riscontro degli oggetti depositati in Prefettura dall'11-11-1943* (18 novembre 1947), in Rinaldi, *I dipinti del Museo Civico*, cit., Appendice doc. 6, pp. 185-86.

147	Ritratto di cardinale
153	Ritratto di cardinale
200	Deposizione, tela sec. XVI
403	L'angelo custode, tela ad olio con ricca cornice dorata di G.F. Romanelli
443	Figura di Santa, tela
100/61	Vaso a forma di ziro
130/11	Oinochoe con manico
348/761	Anfora in argilla, deposito Rossi Danielli

Nessun provvedimento coinvolse le chiese e le loro opere d'arte nonostante l'intensificarsi dei bombardamenti dal luglio 1943, sottovalutando così il pericolo rappresentato dai presidi militari presenti (ancor oggi) a Viterbo, che hanno sempre avuto la funzione di deposito di munizioni per la capitale, analogamente al rischio rappresentato dall'aeroporto militare, nelle viscere del quale trovavano rifugio gli aerei che potevano alzarsi in volo per rapide incursioni. Taciuta l'esistenza di un deposito di armi chimiche presso il Lago di Vico e di un campo di concentramento per 4000 prigionieri a Vetralla, così come l'importanza del nodo stradale e ferroviario lungo la via Cassia che raccordava Roma alle regioni settentrionali. Infine l'acquartieramento di un comando delle SS nella Villa Lante di Bagnaia completava il quadro che rendeva Viterbo e il suo territorio un obiettivo militare di notevolissima rilevanza.

L'insieme di questi fattori spiega gli accaniti bombardamenti alleati ed è con tale consapevolezza che il 7 febbraio 1944 vi giunse Emilio Lavagnino con lo scopo «di riportare a Roma i due Sebastiano del Piombo del Museo, il Girolamo da Cremona e l'Antoniazio della cattedrale, il polittico del Balletta di San Giovanni in Zoccoli e la grande tavola di Lorenzo di Bicci di S. Sisto».³⁰

La testimonianza fornita dal *Diario* di Lavagnino e dai primi resoconti pubblicati nell'immediato dopoguerra,³¹ si arricchisce oggi dal confronto con altri due documenti: la Relazione ufficiale stilata dallo stesso Lavagnino per il so-

³⁰ Lavagnino, *Diario*, cit., p. 528; Lavagnino, *Un inverno*, cit., pp. 71-72; cfr. inoltre: R. Bossaglia, *Parlando con Argan*, Ilisso, Nuoro 1992, p. 39. Il citato dipinto di Girolamo da Cremona è il Salvatore ancor oggi nel Duomo di Viterbo; l'Antoniazio Romano si riferisce in realtà alla *Madonna con bambino e cardellino* oggi attribuito a Benvenuto di Giovanni e custodito nel Museo Colle del Duomo; così come ancor oggi nella Chiesa di San Sisto a Viterbo si trova la *Madonna con bambino e Santi di Neri di Bicci* (1457-59).

³¹ E. Lavagnino, *Quadri delle chiese di Fondi ospiti in Vaticano*, in "Ecclesia", 1944, III, pp. 27-28; Id., *Migliaia di opere d'arte rifugiate in Vaticano*, in "Strenna dei Romanisti", VII, 1946, pp. 82-88; Id., *Offese di guerra e restauri al patrimonio artistico dell'Italia*, in "Ulisse", I, 1947, 2, pp. 127-228.

printendente De Rinaldis sull'attività «svolta a suo nome e in perfetto accordo con Lei nei primi cinque mesi del corrente anno 1944»³², e la relazione di Italo Vannutelli, economo della medesima Soprintendenza e consegnatario del Museo di Palazzo Venezia, stilata in modo particolarmente dettagliato per documentare anche tutte le spese affrontate.

Dalla relazione di Vannutelli apprendiamo che il 7 febbraio '44 erano partiti da Roma alle 4 del mattino insieme a un camion della Galleria Nazionale d'Arte Moderna diretto a Caprarola per ritirare le opere d'arte depositate a Palazzo Farnese:

Del nostro gruppo facevano parte il dr. Lavagnino, il Prof. Rosi, il Ten. Scheibert, il prof. Battelli, il sottoscritto, Montenovi e gli operai. Lungo la strada fummo sorpresi da una squadriglia di aerei che procedendo a bassa quota ci obbligò a nascondersi in un bosco. A Viterbo, presi gli accordi con le autorità locali, accompagnati dall'ispettore onorario Gargana, iniziammo il lavoro. Ci recammo per prima nella Chiesa di San Francesco, quasi demolita, per esaminare le tombe dei papi. Ci recammo poi a vedere i locali nei quali erano state sistemate le casse contenenti gli antichi atti del Comune. Andammo quindi alla cattedrale per prendere l'Antoniano Romano e il Girolamo da Cremona. Mentre gli altri si recavano a ritirare i due Sebastiano del Piombo del Museo Civico,³³ il Prof. Rosi ed io ci recammo a Bagnaia.³⁴ Sulla via del ritorno, verso le 11, ci passarono sopra grosse formazioni di aerei diretti su Viterbo. Per non essere sorpresi tra colonne tedesche che percorrevano la nostra stessa strada, ci fermammo. Sentivamo che si bombardava Viterbo e pensavamo ai nostri compagni che vi si trovavano. Constatammo al ritorno che era stata bombardata Porta fiorentina. Nel pomeriggio ritirammo il polittico del Balletta dalla Chiesa di S. Giovanni in Zoccoli. Andammo poi al Museo Civico per esaminare l'affresco di Lorenzo da Viterbo ai fini della sua protezione. Mentre eravamo alla Chiesa di S. Sisto a Porta Romana, e procedevamo al distacco dalla parete del dipinto di Neri di Bicci, un altro grave bombardamento, e questa / volta proprio nella nostra zona, Porta Romana, mise in serio pericolo noi e le opere d'arte che erano già state caricate sul camion. Vedemmo sganciare le bombe dagli apparecchi che ci passavano sopra. Ci nascondemmo per paura di essere mitragliati, dato che poco distante da noi erano fermi alcuni automezzi tedeschi, in un ambiente del quale sfondammo la porta, che però nessun riparo poteva offrire contro le bombe. I calcinacci della casa, scossa dai formidabili scoppi, ci cadevano addosso. Le bombe sono cadute sulla strada, vicino al ponte di Porta Romana, mentre noi eravamo quasi accanto alla Porta stessa. Finito il bombardamento e caricato il camion, partimmo per Caprarola, dove, utilizzando lo spazio rimasto nel nostro camion, caricammo gli Antonello da Messina dell'Istituto del Restauro³⁵ ed

alcune casse contenenti oggetti preziosi appartenenti ai costumi della Mostra Etnografica di Tivoli. Arrivammo a Roma oltre le ore una del giorno 8.³⁶

La Relazione di Lavagnino evidenzia viceversa maggiormente i colloqui e gli accordi stabiliti con il «vescovo e con l'ispettore onorario e direttore del Museo Civico il dott. Gargana per il trasferimento in luogo più sicuro, presso lo stesso vescovato, di tutti i quadri di qualche importanza ancora rimasti nel Museo e nelle Chiese della città»³⁷, che furono infatti prontamente trasferiti in un locale del Capitolo del Duomo, come risulta dalle lettere inviate da Gargana al Commissario Prefettizio (9, 16 e 23 febbraio '44)³⁸ e anche dal *Verbale di consegna delle opere depositate nel Rev. Capitolo della Chiesa Cattedrale*, stilato il 6 febbraio 1948 dall'Economo del Comune di Viterbo in occasione della restituzione delle opere depositate:³⁹

Centrale del Restauro di Roma e che il direttore Cesare Brandi aveva inviato nel rifugio di Caprarola per motivi di sicurezza, cfr. R. Casciani, *Opere d'arte alla macchia (1942-44)*, in *Conoscere per conservare*, cit., pp. 239-74.

³⁶ I. Vannutelli, *Relazione sul lavoro svolto per la protezione del patrimonio artistico* (ottobre 1944), pp. 44-45, in ACS, Div. III, b. 78.

³⁷ Lavagnino, *Relazione*, cit. in Appendice doc. 2.

³⁸ Particolarmente importante è la lettera di Gargana al commissario prefettizio del Comune di Viterbo del 16-2-44 dove si descrivono i provvedimenti suggeriti per la cappella Mazzatosta: «Oltre all'allontanamento dei quadri dal Museo Civico, opera già predisposta per l'attuazione, gli altri provvedimenti da effettuare per la protezione del materiale artistico sono i seguenti: 1) allontanamento dal Museo di tutti i banchi lignei depositati; 2) rimozione del telone del Gagliardi; 3) protezione degli affreschi della cappella Mazzatosta secondo le norme fissate dalla Soprintendenza ai Monumenti che di seguito si trascrivono: Date le dimensioni limitate della cappella si deve ritenere che un eventuale colpo in pieno avrebbe effetti così gravi che qualunque struttura protettiva riuscirebbe inefficace. L'opera di protezione può invece essere utile nei riguardi di eventuali esplosioni nelle vicinanze o entro la navata della chiesa. Per il primo caso, al fine di evitare il distacco conseguente ad una repentina oscillazione delle pareti, potrebbe essere utile l'applicazione di tele incollate sulla superficie dipinta. Per proteggere invece quest'ultime dagli effetti dello spostamento d'aria prodotto da esplosioni interne all'edificio, e soprattutto dall'ondata di ritorno che strappa gli intonaci, l'unico sistema dovrebbe essere la costruzione di un diaframma, discosto dal muro di circa mezzo metro, ma addossato ad esso alle due estremità, da eseguirsi o in sacchi di sabbia su scaffalature lignee o, meglio, per evitare rischi d'incendio, in muratura. Per la struttura di sacchi lo spessore dovrebbe essere non inferiore ai 70 centimetri (un sacchetto disposto in profondità); per la muratura basterebbero centimetri 45 (tre teste di mattone). Se tali strutture potessero svilupparsi in altezza fino sotto la volta costituirebbero anche un buon puntellamento per le coperture. Sul pavimento maiolicato, che dovrebbe essere isolato dalle strutture suddette mediante uno strato di grosse tavole, occorre distribuire per tutta la superficie libera uno strato di almeno 30 centimetri di sabbia. 4) sul tetto dell'edificio sarebbe indispensabile tinteggiare di nuovo il segnale convenzionale della importanza artistica dello stabile» (Rinaldi, *La tutela e la sua storia*, cit., pp. 223-4).

³⁹ Comune di Viterbo – ufficio Economo, *Verbale di consegna delle opere depositate nel Rev. Capitolo della Chiesa Cattedrale* (6 febbraio 1948), in Rinaldi, *I dipinti del Museo Civico* cit., Appendice doc. 7, pp. 186-87.

³² E. Lavagnino, *Relazione* (ottobre 1944), in Appendice, doc. 2.

³³ Erano custoditi nel rifugio del convento dei Cappuccini alla Palanzana, appena fuori Viterbo.

³⁴ A Bagnaia si era installato un comando tedesco delle SS che aveva preso alloggio a Villa Lante, disperdendo peraltro tutto il mobilio presso la popolazione del luogo che ancora la detiene; e lungo la strada, nella frazione La Quercia, si trova ancor oggi il Villino Rosi, residenza di famiglia di Giorgio Rosi, donato per lascito testamentario nel 1975 all'Amministrazione provinciale di Viterbo che dal 1979 vi ha impiantato il Laboratorio di restauro, unica esperienza di laboratorio pubblico di restauro a dimensione provinciale.

³⁵ Si trattava del *Trittico* di Messina, dell'*Annunciazione* di Siracusa e dell'*Annunciata* di Palermo che erano stati esposti nella *Mostra dei dipinti di Antonello da Messina* allestita nel 1942 all'Istituto

N° inv.	Descrizione Oggetti
6	Annunciazione di G. F. Romaelli, tela [bozzetto]
10	La vergine con il bambino, tavola a tempera XV sec.
14 (ma =13)	La Sacra Famiglia di G. F. Romanelli, tela
41	San Sebastiano legato alla colonna, tavola
59	Madonna con il bambino e santi di Antonio del massaro detto il Pastura, lunetta – affresco riportata su tela
110	Vergine con il bambino e santi, tavola
113	Vergine con il bambino, affresco distaccato riportato su tela
120	San Sebastiano, frammento di affresco di Antonio del Massaro
123	Preghiera nell'orto, affresco distaccato
184	Copia di madonna del Dolci del XIX sec., tela
198	Sant'Antonio e Santa Chiara in atto di preghiera, in alto San Giorgio, tavola
201	Adorazione dei Magi di G. F. Romanelli, tela
208	Fuga in Egitto, tavola XVII sec.
214	Tre santi (Santa Lucia, San Rocco e San Bernardino), tavola
219	Adorazione dei Magi, paliotto in tela dipinto a sughi d'erba
222	Deposizione dalla croce di Costantino Zelli, tavola
225-227	Candeliere d'altare e tavola rappresentante S. Alfonso de' Liguori
228	Presentazione al tempio di artista viterbese, tela
231	Sacra Famiglia, tela (deposito G. e G.B. Saveri)
405	Assunzione della vergine di G.F. Romanelli, tela
431	Vergine con il bambino che reca con la sinistra il globo crociato, affresco distaccato in edicola lignea
433	Deposizione di Gesù nel sepolcro, affresco riportato su tela
436	Vergine con il bambino in piedi, tavola
437	Vergine orante con manto arabescato

473	Vergine con il bambino e santi, a sin. è il Battista con la croce a spada, a des. in piedi San Pietro, tavola
71/28	Mazza di metallo dorato, nella parte superiore il leone con la palla e la palma, in originale custodia in pelle con stamma del card. Gallo
71/12	Due casse in legno chiuse con materiale archeologico
101	4 balsamari di epoca romana in vetro
416/57, 58, 59	Tre pomi di mazza in argento recanti la figura della Vergine con Angelo
416/70, 71	Due bacilli in metallo bianco sbalzati
417-418	Due trittici in legno con scene sacre in plastilina a rilievo

Nessuna delle opere d'arte messe al riparo nei rifugi viterbesi subì danneggiamenti nonostante gli incalzanti bombardamenti, mentre una sorte ben diversa toccò ai dipinti murali e agli arredi scultorei che lasciati senza alcun riparo o protezione non ebbero alcuna possibilità di scampo, nonostante le pressanti sollecitazioni.⁴⁰

Lavagnino racconta infatti, sia nel *Diario* ma ancor più nella *Relazione*, degli incontri e delle reiterate rassicurazioni ricevute in prefettura sulla protezione, in particolare, del ciclo pittorico della cappella Mazzatosta mediante un muro paraschegge che tante volte richiesto e promesso, non fu però mai costruito, anche perché – come ben evidenzia Elena Franchi – «tutte le spese per la protezione dovevano essere sostenute dagli enti proprietari»⁴¹ e questo fornisce un'eloquente motivazione alle mancate protezioni viterbesi, ma anche a quelle del Camposanto pisano e della Chiesa degli Eremitani a Padova.

I richiami e gli interventi di Lavagnino presso il commissario prefettizio di Viterbo possono essere datati con precisione al 7 e al 15 febbraio '44 quando dopo il primo sopralluogo a Viterbo nel quale vennero trasferiti in Vaticano 9 dipinti (*Pietà* e *Flagellazione* di Sebastiano del Piombo; *Madonna del cardellino* attr. a Benvenuto di Giovanni; *Cristo e gli Apostoli* attr. a Gerolamo da Cremona; *Madonna e Santi* di Neri di Bicci; *politico* del Balletta da San Giovanni in Zoccoli; e i tre Antonello da Messina depositati a Caprarola: *Trittico* di Messina, *Annunciazione* di Siracusa e *Annunciata* di Palermo), l'ispettore fece ritorno nel territorio viterbese in un viaggio di quattro giorni dal 12 al 15 febbraio andando a Sutri, Castel

⁴⁰ Come evidenzia Elena Franchi, «tutte le spese per la protezione dovevano essere sostenute dagli enti proprietari», e questo fornisce un'eloquente motivazione alle mancate protezioni viterbesi, ma anche a quelle del Camposanto pisano e della Chiesa degli Eremitani a Padova.

⁴¹ Franchi, *Arte in assetto di guerra*, cit., p. 32.

San Elia, Vetralla, Montefiascone, Bagnoregio, Bolsena, Orvieto, Acquapendente, Bagnaia e San Martino al Cimino per selezionare le opere da trasferire e impartire le misure di protezione per quelle da lasciare sul posto.

Il successivo sopralluogo nel viterbese fu effettuato il 25 febbraio approfittando – come riferisce Vannutelli –⁴² di un automezzo organizzato da Palma Bucarelli⁴³ per trasportare da Caprarola opere della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, cui quindi si aggiunsero la tavola del *Salvatore* del Duomo di Sutri e la tela di Martin de Vos raffigurante *Cristo nella casa di Marta e Maria* dalla Chiesa delle Monache. Vannutelli non cita i sopralluoghi effettuati il 24 marzo da Lavagnino con Battelli a Civitacastellana, Orte, Magliano Sabino e Trevignano, né quello del 29 marzo ancora a Trevignano e poi a Bracciano, poiché avvenuti autonomamente con l'automobile privata dell'ispettore per prendere i primi accordi per il successivo trasferimento delle opere, che infatti viene annotato da Vannutelli il 15 aprile «con un camion ingaggiato direttamente dalla Soprintendenza alle Gallerie»⁴⁴ ma omettendo la citazione dei dipinti, viceversa elencati in dettaglio nella *Relazione* di Lavagnino:

Civitacastellana	Cattedrale	Tavola del Salvatore, XIII sec.
	Cattedrale	Tavola della Madonna con bambino del Pinturicchio
	Chiesa di San Pietro	Tavola con San Bernardino di Sano di Pietro
	Chiesa di San Pietro	Tavola con l'Adorazione del Bambino, del Pastura
Magliano Sabino	Cattedrale	Tavola del Salvatore, XV sec.
	Cattedrale	Tavola dell'Incoronazione della vergine, XV sec.
	Cattedrale	Statuetta marmorea Madonna con Bambino, XV sec.
	Cattedrale	Cassa di antichi parati sacri

⁴² Vannutelli, *Relazione*, cit., p. 49.

⁴³ M. Ursino, *Tempi di guerra: del carteggio e dell'attività di Palma Bucarelli in difesa delle opere d'arte della Galleria nazionale d'arte moderna (1941-1944)*, in M. Margozzi (a cura di), *Palma Bucarelli. Il Museo come Avanguardia*, Milano, Electa, 2009, p. 17, dove il viaggio è datato al 23 febbraio, seguito da altri due viaggi il 28 febbraio e il 6 marzo '44.

⁴⁴ Vannutelli, *Relazione*, cit., p. 52

	Chiesa di San Pietro	Tavola della Madonna con bambino, scuola umbro-tocana del XV sec.
Trevignano	Chiesa di Santa Maria Assunta	Nicolò di Pietro Paolo e Pietro di Nicolò, <i>Trittico del Salvatore tra la Vergine e San Giovanni</i> , XIII sec.
	Chiesa di Santa Maria Assunta	Statua lignea della Madonna con bambino, XV sec.

Gli onerosi viaggi compiuti da Lavagnino in molti altri centri del Lazio, gli consentirono di tornare nel viterbese il 2 e 3 maggio '44 recandosi a Tarquinia, Tuscania e Montefiascone per verificare con Giulio Battelli le ulteriori necessità di difesa delle opere d'arte, e lungo la strada non mancò di fermarsi a Viterbo «per insistere presso l'ispettore onorario sulla necessità di costruire un muro di protezione all'affresco di Lorenzo da Viterbo della cappella Mazzatosta [...] Se le locali autorità viterbesi avessero superato le incertezze determinate dalla solita domanda "chi fa le spese?" e fosse stato eretto il muro protettivo che ancora il 3 e il 12 maggio io insistentemente chiedevo, avremmo salvo l'affresco quasi totalmente perduto dello Sposalizio della Vergine di Lorenzo da Viterbo in Santa Maria della Verità».⁴⁵

Infatti anche nell'ultimo viaggio effettuato a Tuscania grazie a un automezzo della Soprintendenza alle Antichità l'11 e 12 maggio per imballare a trasferire a Roma cinque dipinti,⁴⁵ Lavagnino tornò a Viterbo per sollecitare la protezione dei dipinti della cappella Mazzatosta, appena due settimane prima che venissero frantumati dalla bomba che colpì in pieno tetto e facciata della Chiesa di Santa Maria della Verità dove aveva sede dal 1912 il Museo Civico.

Quello del 12 maggio fu l'ultimo trasferimento di opere d'arte a Roma dai depositi laziali, come emerge dal racconto di Vannutelli che ricorda di aver dedicato l'intero mese di maggio '44 all'imballaggio delle opere radunate a Palazzo Venezia per trasferirle in Vaticano, dove tuttavia la situazione si andava facendo particolarmente critica per l'enorme afflusso di casse.

Infatti, confrontando la documentazione presente nei Musei Vaticani⁴⁶ con la testimonianza di Vannutelli, la casse depositate erano almeno 900: non vi erano del resto solo quelle provenienti dai depositi del Lazio, ma anche le casse giunte dalle Marche e quelle con le strumentazioni dell'Istituto Centrale del Restauro e dell'Istituto di Patologia del Libro, che si aggiungevano peraltro a quel-

⁴⁵ Dalla cattedrale di Tuscania il *San Bernardino* di Sano di Pietro e il *Polittico* di Taddeo di Bartolo; dalla chiesa del Suffragio la *Madonna della Misericordia* del XV secolo e dalla Chiesa di Santa Maria dei Miracoli il trittico senese con la *Vergine e Santi* del XV sec e la *Madonna con Bambino* del Pastura.

⁴⁶ 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 Ghibaldi, *Brera e la guerra*, cit., pp. 135-45.

le di eminenti «personalità pontificie», ma anche di diversi collezionisti privati⁴⁷, tutte accatastate «in grossi gruppi le une sulle altre».⁴⁸

Inoltre molte casse già pronte per essere trasferite si trovavano ancora a Palazzo Venezia:

L'ultimo viaggio in Vaticano venne eseguito il mattino del 3 giugno [...] Accortomi però sin dal pomeriggio del 3, della ritirata delle truppe tedesche, feci nascondere in un ambiente buio a piano terra tutte le casse che fu possibile mettervi. La sera del 4, circa le ore 21,30 le truppe alleate entrarono nella piazza Venezia. La mattina del 5 la folla cominciò a rumoreggiare davanti ai portoni del palazzo [...] Con un piccolo gruppo di dimostranti e alcuni ufficiali alleati che mi aiutarono a limitare il numero delle persone da far salire nei piani superiori, esponemmo la bandiera nazionale sul balcone del palazzo.⁴⁹

La relazione di Vallutelli si chiude – da economo – con il bilancio tutto in rosso delle spese effettuate senza copertura finanziaria, ma con la coscienza vigile e serena di aver operato per la salvezza del patrimonio artistico italiano. Conclusione analoga a quella di Lavagnino che accanto alle lodi per l'indispensabile collaborazione di Vannutelli e degli imballatori (tra cui viene ricordata con particolare riconoscenza l'impareggiabile abilità di Romolo Montenovi), dichiara con malcelato orgoglio l'assenza di qualsiasi danno alle opere trasferite a Roma.

Le ultime due righe della *Relazione* di Lavagnino, quasi a mascherare nella loro asciutta stesura l'imbarazzo di dover parlare di denaro, riguardano le spese di vitto e alloggio da lui anticipate nel corso dei viaggi effettuati (e di cui ora chiede il rimborso), non solo suoi ma anche di Scheibert, Mercurelli e Battelli, ritenuti «ospiti necessari» della Soprintendenza.

Entrambe le relazioni di Lavagnino e Vannutelli contengono non a caso anche la parte economica relativa al salvataggio delle opere d'arte, perché dopo tanto testardo impegno e tanti pericoli affrontati, nell'ottobre 1944 si trovarono a dover giustificare il proprio operato di fronte all'accusa – estesa anche a tutti gli ex funzionari romani della Direzione generale delle Arti – di essersi indebitamente impossessati dei fondi per la protezione aerea, spartendoli poi come una combriccola di comparì.

L'assuefazione alle penose vicende del presente dove la corruzione dei pubblici funzionari è la regola che non suscita più alcuna indignazione, non può occultare l'infamia di un'accusa presto smascherata per la sua falsità, formulata com'era dagli ambienti del ministero padovano a ignobile giustificazione del proprio operato. Una dettagliata relazione sulla *Gestione dei fondi relativi alla protezione antiaerea del patrimonio artistico nazionale* stilata dal capo divisione Michele de Tomasso, fornisce infatti accanto alle casse messe in salvo in Vaticano un

⁴⁷ Pagano, «Scrinium Tutum», cit., p. 383 dove sono menzionati numerosissimi depositi di privati, tra cui Giannandrea d'Arbia dei principi di Cursi, la contessa Mola, il principe Colorno, G. De Rosi, Fedele, Morghausen, Sacripante, Pietro Mascagni, Mons. Anastio Rossi, Luigi Magnani, Francesco Babuscio Rizzo.

⁴⁸ Vannutelli, *Relazione*, cit., p. 53.

⁴⁹ Ivi, p. 54.

inoppugnabile supporto documentario all'attività condotta dai funzionari romani prima di essere esonerati dal servizio:

Per la salvaguardia del patrimonio artistico nazionale dai danni della guerra aerea vennero stanziati in bilancio le seguenti somme: L. 4.500.000 nell'esercizio finanziario 1939-40; L. 20.000.000 nell'esercizio finanziario 1940-41; L. 13.000.000 nell'esercizio finanziario 1941-42 e L. 20.000.000 di cui L. 17.000.000 per ordine del Duce nell'esercizio finanziario 1942-43. Per il corrente esercizio finanziario sono state assegnate L. 12.000.000. [...]

Naturalmente le maggiori somme sono state assorbite dalle regioni più interessanti dal punto di vista artistico. Così nella Toscana sono state finora erogate circa L. 8.000.000: [...] Nel Lazio sono state spese finora circa L. 14.500.000 compresa la somma erogata per l'Istituto Centrale del Restauro [...]

Circa L. 5.500.000 sono state spese nel Veneto; circa L. 7.000.000 sono state spese della Campania; L. 3.725.000 nella Lombardia; L. 1.990.000 nella Liguria; L. 2.155.000 nel Piemonte e L. 3.420.000 nella Sicilia ecc.

Attualmente, come si è detto, si stanno sostenendo ingenti spese per la rimozione dai ricoveri delle opere che vi erano state precedentemente trasportate per sottrarle ai pericoli della guerra aerea. [...] D'altra parte si tratta di spese indispensabili per impedire che, invece che l'Autorità Italiana, sia il Comando militare germanico a prelevare dai ricoveri le nostre opere d'arte, come è avvenuto a Montecassino, dove opere d'arte di primaria importanza sono state asportate, per salvarle dalla distruzione, dall'esercito germanico, che ancora le detiene.

A questo punto reputo opportuno accennare, sia pure brevemente, all'attività svolta negli ultimi tempi dalla Direzione Generale in questo campo e più particolarmente ai rapporti con le autorità germaniche per salvaguardare soprattutto il prestigio della nostra Amministrazione.

All'inizio delle ostilità, nella protezione delle opere d'arte dai danni della guerra si era avuto riguardo quasi esclusivamente ai pericoli della guerra aerea. Perciò in tutta Italia, come si è detto, le opere d'arte facilmente removibili vennero accentrate in appositi ricoveri, scelti d'accordo col Ministero della Guerra, in località lontane da qualsiasi obiettivo di carattere militare. Ma appena cominciò a prospettarsi la possibilità dell'invasione di una parte del territorio metropolitano da parte del nemico, l'Amministrazione cominciò a preoccuparsi seriamente del pericolo ben più grave che potevano correre le opere d'arte trasportate nei ricoveri, qualora una parte del territorio metropolitano fosse diventato campo di battaglia.

Dopo un attento esame della questione, si convenne che nessun luogo poteva fornire maggiore garanzia di sicurezza quanto la Città del Vaticano. Pertanto, fin dal principio dell'estate u.s. vennero condotte trattative al riguardo con la Santa Sede e, avuto il consenso del Sommo Pontefice, si stabilì di trasferire in alcuni locali della Città del Vaticano le opere d'arte di maggiore importanza, la cui perdita avrebbe costituito un vero lutto per l'arte.

Sopraggiunti gli avvenimenti del settembre u.s., la Santa Sede ritenne di non poter soddisfare gli impegni assunti con la nostra Amministrazione per non urtare eventuali suscettibilità del Comando tedesco. Ma successivamente, precisata col Comando militare germanico la situazione del nostro Ministero, che rivendicava a sé la tutela del patrimonio artistico nazionale, sia pure col concorso – date le attuali circostanze – delle autorità militari germaniche, fu lo stesso Comando tedesco a suggerire di riprendere le trattative con lo Stato della Città del Vaticano. Il Baro-

ne Von Tieschowitz, incaricato da parte del Governo tedesco di sovrintendere alla tutela delle opere d'arte di tutti i paesi occupati, tenne anzi a precisare che il Führer stesso aveva espresso il convincimento che in nessun luogo le opere d'arte italiane potevano essere altrettanto sicure quanto in Vaticano.

Le trattative con il Vaticano questa volta furono condotte tramite il Ministero degli Esteri e la Santa Sede, una volta rassicurata delle favorevoli disposizioni del Comando germanico, fu ben lieta di accogliere i nostri tesori d'arte. Richiese soltanto che venissero conservate alcune condizioni:

che nessun trasporto in Vaticano fosse fatto a mezzo di camions tedeschi;

che le opere d'arte venissero depositate in Vaticano in casse chiuse;

che le casse fossero affidate alla Città del Vaticano a semplice titolo di deposito, restando dei funzionari dell'Amministrazione centrale consegnatari delle opere d'arte in esse ricoverate e pertanto a disposizione della stessa Città del Vaticano per tutte le questioni ad esse relative, in modo da evitare qualsiasi imbarazzo alla Santa Sede in qualsiasi evenienza.

Pertanto vennero designati il dr. Michele de Tomasso, Capo della Divisione competente, e gli Ispettori Centrali prof. Giulio Carlo Argan, storico dell'arte, prof. Pietro Romanelli, archeologo e prof. Guglielmo de Angelis d'Ossat, architetto, a trattare con le autorità militari tedesche per il trasporto a Roma delle opere d'arte accennate nei ricoveri e di quelle ancora sparse un po' dappertutto, con particolare riguardo alle opere esistenti nelle zone maggiormente minacciate, a prenderle in consegna a Castel S. Angelo e a trasferire in Vaticano quelle di maggiore importanza. [...] È inoltre imminente il trasferimento a Roma delle opere d'arte di eccezionalissima importanza della Toscana, dopo che saranno appianate dagli ufficiali tedeschi che si sono recati sopra luogo le ultime difficoltà che si frappongono a tale trasporto nonché il trasferimento delle opere d'arte accertate nei ricoveri dell'Umbria. [...] Si è poi provveduto a scongiurare ben più gravi pericoli ad altri edifici monumentali, come la Villa Lante della Rovere di Bagnaia, minacciata di incendio per rappresaglia, e la Villa Adriana di Tivoli, compromessa da depositi di esplosivi.

Si è poi cercato di evitare nel modo più assoluto che le autorità militari tedesche adottassero comunque provvedimenti interessanti il nostro patrimonio artistico prescindendo dalla nostra Amministrazione.

Forse questo è stato il compito più arduo della Direzione Generale delle Arti: affermare la sua esclusiva competenza in questo campo, anche quando gli eserciti sono in movimento e il nemico avanza. La cooperazione dell'esercito tedesco può riuscire utilissima, è anzi indispensabile, in mancanza di mezzi propri; ma non bisogna dimenticare che il patrimonio artistico da salvare, se interessa tutta la Civiltà, interessa principalmente e soprattutto il nostro paese.⁵⁰

La consapevolezza evidenziata dalle affermazioni di de Tomasso è del tutto assente nell'attività della Direzione generale delle Arti a Padova dove predomina viceversa l'acquiescenza e la pavidità nei confronti dei nazisti (come anche l'esplicito fiancheggiamento di alcuni funzionari tra cui il capo di gabinetto del Ministro Biggini), che produssero provvedimenti tardivi e talvolta pericolosi con turbinosi trasferimenti di casse da un rifugio all'altro inseguendo la linea

⁵⁰ M. De Tomasso, *Gestione dei fondi relativi alla protezione antiaerea del patrimonio artistico nazionale* (Roma, 28-12-1943), in ACS, Div. I, personale cessato al 1956, b. 125, f. 411.

del fronte, come riferisce ad esempio il soprintendente dell'Umbria Bertini Calosso (27 aprile e 19 maggio '44)⁵¹, e giungendo nel caso delle opere di Lombardia a disseminarle per oltre 23 luoghi diversi sparsi su tutto il territorio.

I diari del direttore generale della RSI Carlo Anti, peraltro designato come lui stesso racconta «senza che io nulla sapessi»,⁵² descrivono un'atmosfera irrespirabile di sotterfugi e sospetti che resero il suo operato nel corso di quei 16 mesi (16 dicembre '43-25 aprile '45) debole e inadeguato ad affrontare la tragica situazione in cui venne a trovarsi il patrimonio artistico italiano.

Alle continue requisizioni naziste dei depositi di opere d'arte per l'installazione di comandi militari (Villa Monte del Re a Dozza occupata il 10 gennaio '44; Villaggio sanatoriale di Sondalo occupato il 4 maggio '44; Villa Fenaroli di Seniga occupata il 12 giugno '44,⁵³ non viene opposta alcuna obiezione e il cortese scambio epistolare che Anti intrattiene con il colonnello Alexander Langsdorff, divenuto dal 25 febbraio '44 capo del Kunstschutz in Italia, risulta ingenuamente fuori tempo nel tentare di recuperare le opere d'arte fiorentine forzatamente evacuate dai tedeschi per inviarle verso i rifugi lombardi, quando in realtà erano già arrivate in Alto Adige. Fuori tempo e fuori luogo lo sgombero dei depositi sulla via Emilia (da Rimini a Parma) con il precipitoso trasferimento in Lombardia, che infatti il soprintendente di Parma Quintavalle rifiuta di eseguire, lasciando le opere al riparo nel Castello di Torrechiara.

Solo nell'agosto '44 il soprintendente milanese Pacchioni, che con Morassi per la Liguria e Aru per il Piemonte tentava di coordinarsi per rispondere a un «quesito diramato dal Ministero» che non sapeva trovare soluzioni, si rese conto del pericolo rappresentato dalla visita di Evers e Heydenreich a Milano e volendo scongiurare la stessa sorte toccata alle opere toscane (poi recuperate a Campo Tures e a S. Leonardo di Passiria nel 1945), operava autonomamente trasferendo alcune casse al confine svizzero e murandone altre all'insaputa di tutti i suoi colleghi.⁵⁴

Non c'era bisogno di diventare comunisti per vedere e capire quanto accadeva, come documentano le lettere dell'arcivescovo di Udine, Giuseppe Nogara (fratello del direttore dei Musei Vaticani) al sottosegretario di Stato Montini:

di fatto in tutto comandano i Tedeschi [...] le autorità germaniche fanno da vere padrone non curandosi della Repubblica. [...] c'è un'opposizione nascosta, ma tenace contro i Tedeschi [...]. È da deplorare che qui si denominino comunisti tutti quelli che sono contrari ai Tedeschi» (29-2-44)

e un anno dopo riferisce:

Anzitutto debbo dire che da parte della S.D. Germanica qui da qualche mese regna il regno del terrore: rastrellamenti, incarcerazioni e deportazioni in Gennaio di

⁵¹ Ghibaudi, *Brera e la guerra*, cit., pp. 87, 96 nota 106.

⁵² Zampieri, *I diari di Carlo Anti*, cit., vol. II, p. 891.

⁵³ Ghibaudi, *Brera e la guerra*, cit., pp. 87-90.

⁵⁴ Siviero, *L'Arte e il Nazismo*, cit., p. 136; Ghibaudi, *Brera e la guerra*, cit., p. 89; Dagnini Brey, *Salvate Venere*, cit., pp. 240-66.

moltissime persone. Sabato 23 c.m. anche tre sacerdoti. Dal 1° gennaio all'11 febbraio ci furono 48 esecuzioni capitali [...] Negli interrogatori facilmente si ricorre alla tortura» (26-2-45).⁵⁵

La fotografia del momento storico emerge chiaramente, separando nettamente chi, con la percezione della tragedia in atto seppe trovare la forza di agire anche in nome di una collettività che non sembrava più esistere, e chi continuò a ritenere preferibile non esporsi alle reazioni disumane di un feroce invasore, avallandole se non condividendole.

E, come ci ha insegnato Don Abbondio, se non lo si possiede «il coraggio, uno non se lo può dare».

⁵⁵ T. Venuti, *Corrispondenza clandestina col Vaticano. Carteggio Nogara-Montini*, La Nuova Base, Udine 1980, pp. 24, 78.