

Giorgio Castelfranco

un monument man poco conosciuto

31 gennaio - 31 marzo 2015

Firenze, Museo Casa Siviero



Regione Toscana

**GIORGIO CASTELFRANCO
UN MONUMENT MAN
POCO CONOSCIUTO**

31 gennaio-31 marzo 2015
Firenze, Museo Casa Siviero

A CURA DI

Aurora Castellani, Francesca Cavarocchi, Alessia Cecconi

ORGANIZZAZIONE

Regione Toscana, Settore Musei e Ecomusei:
Elena Pianea, Cinzia Manetti, Attilio Tori
The Harvard University Center for Italian
Renaissance Studies – Villa I Tatti: Ilaria Della
Monica

TESTI IN CATALOGO

Alessia Cecconi
Francesca Cavarocchi

TRADUZIONI IN MOSTRA

Aurora Castellani

FOTOGRAFIE

Biblioteca Casa Siviero
Archivio Castelfranco, Biblioteca Berenson, The
Harvard University Center for Italian Renaissance
Studies, Villa I Tatti, Firenze, courtesy of the
President and Fellow of Harvard College
National Archives and Records Administration,
Washington

RINGRAZIAMENTI

Luisa Ciardi, Giovanni Pagliarulo, Lino Pertile,
Giovanni Trambusti

FOTO DI COPERTINA

Giorgio Castelfranco (al centro) fra funzionari e
addetti del *Collecting Point*, autunno 1947 (ACBB)

RETRO COPERTINA

Manifesto della Mostra delle opere d'arte
recuperate in Germania, Roma Villa Farnesina,
1947; conservato a Casa Siviero

© Giunta Regione Toscana, Firenze gennaio 2015

ISBN 978-88-6315-814-4

Realizzazione editoriale e grafica



Via A. Gherardesca, 56121 Ospedaletto (Pisa)
www.pacinieditore.it - info@pacinieditore.it

Fotolito e Stampa

IGP Industrie Grafiche Pacini

SOMMARIO

Presentazione
di Elena Pianea.....3

*Qualcosa di utile per la ricostruzione del mio
sventurato Paese. Castelfranco e la tutela del
patrimonio artistico italiano tra il 1943 e il 1944*
di Alessia Cecconi.....5

Giorgio Castelfranco e la missione italiana al
Central Collecting Point di Monaco (1946-1947)
di Francesca Cavarocchi.....15

La "Mostra delle opere d'arte recuperate in
Germania", Roma, Villa Farnesina,
10 novembre 1947 - 10 gennaio 1948
L'evento pubblico
di Francesca Cavarocchi.....23
Le opere esposte e l'allestimento
di Alessia Cecconi.....26

Appendice documentaria.....33

Bibliografia.....38



The Harvard University
Center for Italian
Renaissance Studies -
Villa I Tatti

Museo Casa Rodolfo Siviero
Lungarno Serristori, 1 - Firenze
www.museocasasiviero.it
casasiviero@regione.toscana.it

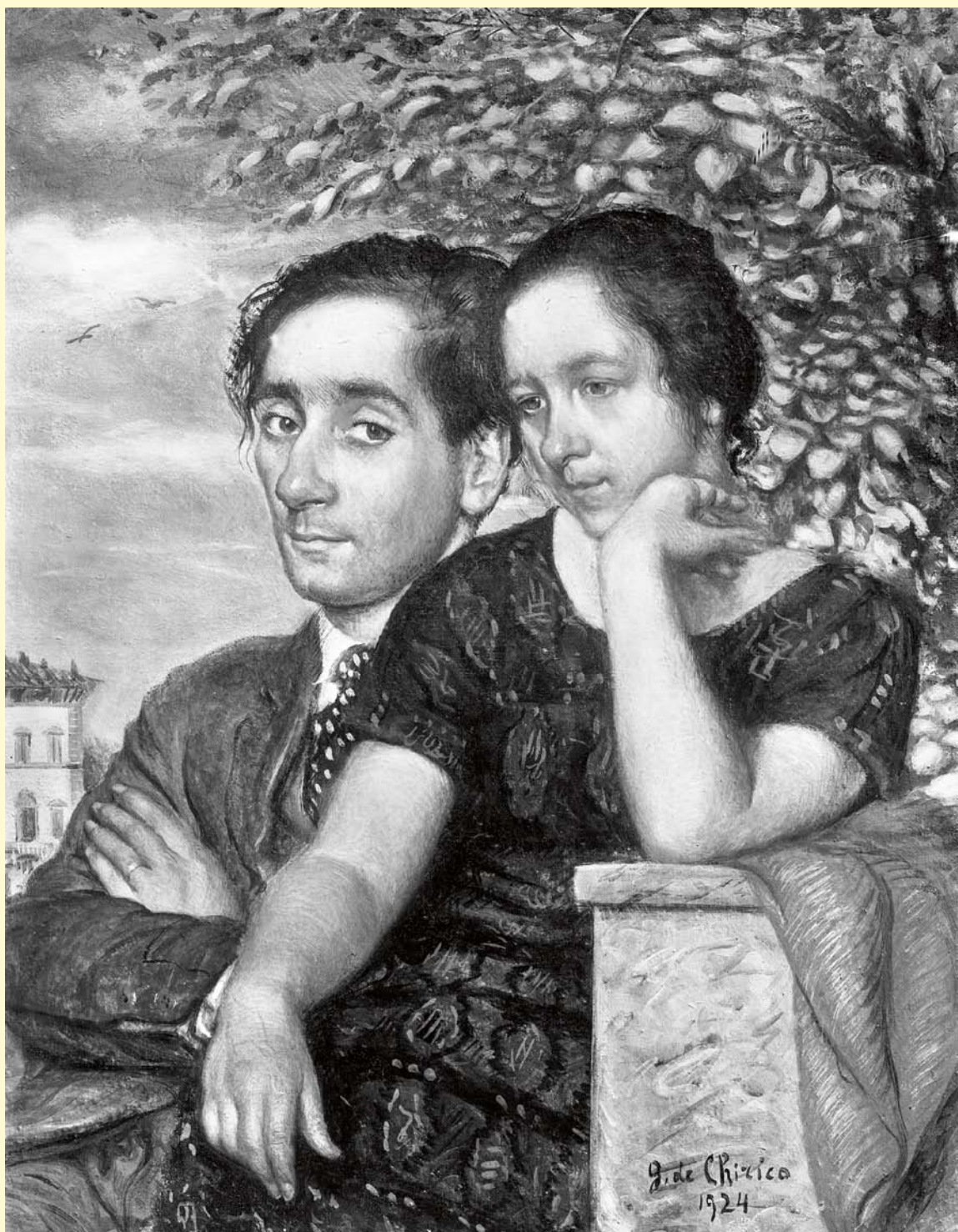
Presentazione

di *Elena Pianea*

Anche nel 2015 Casa Siviero rinnova la collaborazione con The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies – Villa i Tatti per la mostra di inizio anno, che si colloca nell’ambito del ricco calendario di iniziative che la Regione Toscana organizza in occasione del Giorno della memoria. Ci sembra – come sempre – doveroso dedicare in questa ricorrenza una particolare attenzione a Giorgio Castelfranco proprietario del villino di lungarno Serristori negli anni ’30 del Novecento, animatore di un fertile e attivo cenacolo di cultura, spazzato via dalle persecuzioni antisemite dell’Italia fascista. Proprio in questo senso, la mostra e la preziosa pubblicazione da cui è corredata, contribuiscono ad approfondire gli studi e la conoscenza su Castelfranco negli anni della liberazione e del fondamentale ruolo avuto quale *monument man*. Dopo la fuga dei figli, la perdita della direzione di Palazzo Pitti e l’allontanamento da Firenze, Castelfranco conferma la propria dedizione alla tutela del patrimonio artistico riprendendo servizio come funzionario dello Stato nell’Italia meridionale liberata. Questa attività, fondata su senso di responsabilità, spirito di sacrificio, amore per il proprio paese, svolta con l’incarico di reggente della Direzione Generale delle Arti, è puntualmente ricostruita da Alessia Cecconi, anche grazie ad inediti affondi d’archivio. Il ritorno in territorio toscano vedrà Castelfranco coinvolto nell’attività ricognitiva sui depositi in cui erano state evacuate le opere provenienti dalle collezioni museali.

Francesca Cavarocchi dedica il suo saggio al ruolo chiave svolto da Castelfranco nell’ambito dei lavori della delegazione italiana diretta da Rodolfo Siviero, a Monaco presso il Central Collecting Point dove, tra le altre, furono ritrovate gran parte delle collezioni napoletane saccheggiate dai nazisti in fuga dalla penisola.

La seconda parte del volumetto è dedicata dalle autrici, che ringraziamo per la generosa competenza con cui hanno lavorato alla cura di questa preziosa iniziativa di valorizzazione di Casa Siviero, alla “Mostra delle opere d’arte recuperate in Germania” allestita da Castelfranco, che ne curò anche il catalogo, presso la Villa Farnesina di Roma, esposizione che fu occasione per suggellare il lavoro relativo alle restituzioni e il clima di cooperazione anche su questo fronte con gli USA.



Giorgio De Chirico, *Ritratto di Giorgio e Matilde Castelfranco*, 1924 (foto ACBB)

Qualcosa di utile per la ricostruzione del mio sventurato Paese. Castelfranco e la tutela del patrimonio artistico italiano tra il 1943 e il 1944

di *Alessia Cecconi*

Analizzando i complessi intrecci di eventi e relazioni che ebbero come sfondo la salvaguardia dell'arte in Italia durante la Seconda guerra mondiale, il nome di Giorgio Castelfranco non è forse tra i più noti. Tuttavia lo storico dell'arte ebreo, allontanato nel 1938 dalla prestigiosa direzione della Galleria di Palazzo Pitti in occasione della visita del Führer e cacciato definitivamente il 1° febbraio 1939 per effetto delle leggi razziali, è tra le figure centrali nella salvaguardia del patrimonio artistico dell'Italia all'alba della Liberazione.

Castelfranco¹ nacque nel 1896 da un'agiata famiglia ebrea e, dopo la laurea in Lettere a Firenze, sposò la cugina Matilde Forti, con la quale andò a vivere nel villino di Lungarno Serristori.

A partire dal 1921 Castelfranco, che aveva conosciuto due anni prima De Chirico a Milano, iniziò a ospitare il pittore nella sua elegante dimora; il villino Serristori² osserverà negli anni non solo le evoluzioni dello stile di De Chirico, ma anche le decine e decine di visitatori illustri ospiti del salotto della coppia: Savinio, Rosai, Papini, fino ad arrivare a Siviero, ambizioso frequentatore del Caffè delle Giubbe Rosse e agente del SIM, che probabilmente cominciò a frequentare casa Castelfranco nella seconda metà degli anni Trenta, siglando il suo ingresso in "società". Una "società" che annoverava anche Moravia, Montale, Landolfi e molti altri. La gioia guascona di molte cene narrate da Siviero o la raffinatezza delle conversazioni nel salotto del villino si spensero con l'epurazione del personale di razza ebraica e con l'arrivo di Hitler a Firenze. Per i coniugi Castelfranco fu il momento più drammatico³: per sopravvivere e cercare di mandare in salvo i figli in America, nel 1939, Giorgio fu costretto a vendere la sua prodigiosa collezione: – *avevo pezzi come Le Muse Inquietanti, l'Autoritratto con Mercurio e altri che mi si stringe il cuore ricordare*"⁴ – scriverà negli anni Settanta ricordando quel periodo.

Da questo momento Castelfranco, versatile studioso, stimato e attento funzionario di soprintendenza avviato a una luminosa carriera, nonché da due anni promosso alla direzione di Pitti, fu costretto a diventare come un fantasma:

È curioso che riuscii ad avere mezzi abbondanti nella primavera del 1938 sui fondi per le trionfali accoglienze fatte in Italia a Adolfo Hitler; avendo già da tempo studiato le questioni relative, potei, rapidamente, in poche settimane, realizzare un riordino parziale, che diede nei suoi limiti ottimi risultati. Mi occupai io anche del restauro del passaggio tra Pitti e Uffizi e del riordino delle collezioni di ritratti

ivi esposte. Durante la visita di Hitler fui mandato con ridicoli e finti pretesti a Modena a reggere la R. Galleria Estense; avevo comunque accelerato i lavori intrapresi, che lasciai oramai terminati. Dall'estate del 1938 in poi la mia attività fu, per ovvie ragioni, ridotta; curai però ancora qualche piccolo lavoro ai locali di Pitti. Da allora cessarono anche le mie pubblicazioni e in genere, debbo dirlo, la mia attività di studi ebbe una brusca interruzione⁵.

L'epurazione dello storico dell'arte avvenne nell'ora più critica per il patrimonio artistico toscano, nei mesi in cui la competenza più che decennale di Castelfranco, acquisita con dedizione quotidiana nelle varie soprintendenze italiane, sarebbe potuta risultare preziosissima. Ai primi di giugno del 1940 i sovrintendenti si trovarono infatti nelle mani una circolare "urgente e riservatissima" del ministero, con la quale si ordinava l'immediata attuazione di tutti i provvedimenti predisposti per la tutela del patrimonio artistico in caso di conflitto. Pochi giorni dopo l'Italia sarebbe entrata ufficialmente in guerra⁶.

Da quel momento iniziarono in tutta la nazione le grandi manovre per la protezione preventiva del patrimonio artistico⁷. Furono incastellate con legname e sacchetti di sabbia le statue e coperte con tettoie di eternit (come avvenne per le sculture davanti a Palazzo Vecchio), rinforzate le fondamenta degli edifici (come nella Basilica di San Lorenzo a Firenze), rivestite le superfici delle opere con carta e tessuto o costruite delle vere e proprie pareti in mattoni per le cappelle affrescate all'interno delle chiese. Per le opere d'arte mobili furono individuate ville demaniali in campagna, ritenute in quel momento più sicure della città, come ricovero per i capolavori di chiese e musei. Tra gli sfollamenti più imponenti ci furono quelli attuati dalla Soprintendenza alle Gallerie fiorentine, iniziati già nell'estate del 1940. Con il sopraggiungere dell'autunno del 1942, l'aggravarsi della situazione impose una repentina ed energica azione di trasloco totale e smistamento in ulteriori rifugi fuori dalle città, nelle campagne a nord e sud dell'Arno. In dieci mesi e con scarsissimi mezzi a disposizione (pochi camion e carburante razionato) Firenze si svuotò completamente.

A Castelfranco non sarà permesso né di conoscere né di dare il suo contributo a un incredibile lavoro che vide impegnati invece i suoi superiori e colleghi da anni come Giovanni Poggi, Ugo Procacci, Filippo Rossi, Cesare Fasola:

E tale ignoranza non è colpa mia: estromesso dall'Amministrazione alla fine del '38, ritiratomi in campagna già nel '42, non potei seguire l'opera dei miei ex colleghi di Firenze, e, se anche ne avessi avuto materialmente il modo, non sarebbe stato simpatico né opportuno che mi fossi immischiato proprio in queste faccende che rivestivano un carattere riservato e quasi di segreto militare⁸.

Alla fine del 1942 i Forti-Castelfranco furono infatti costretti ad abbandonare definitivamente la loro dimora per nascondersi in una



Alberto Savinio, *Ritratto di Giorgio Castelfranco*, 1931 (foto ACBB)

tenuta di campagna del padre di Matilde vicino a Senigallia, mettendo a disposizione il villino Serristori per Siviero e la sua neonata squadra di partigiani, che operava per contrastare le requisizioni tedesche di oggetti d'arte soprattutto dopo l'8 settembre 1943⁹.

Ed è proprio con l'Armistizio che per Castelfranco si schiuse la possibilità, dopo anni, di offrire la sua professionalità e di ricominciare a vivere. I figli erano ormai in salvo in America, la moglie era stata trasferita a Siena con un'auto di fortuna da Siviero¹⁰. Nel settembre del 1943 Castelfranco si spostò a Schiavi, in provincia di Chieti, (*già alla fine di settembre vagavo per le montagne d'Abruzzo*, scriverà l'anno dopo in una relazione al Ministro De Ruggiero¹¹), per poi riuscire a passare il fronte il 7 novembre 1943 e arrivare poco dopo a Taranto¹². Qui venne accolto dal soprintendente alle antichità Ciro Drago, che si interessò presso il capo del governo Badoglio affinché Castelfranco potesse essere riassunto e partecipare alla ricostruzione del paese¹³. La risposta fu pressoché immediata: è del 19 novembre la lettera del maresciallo con la quale Castelfranco *dispensato dal servizio dal 1° febbraio 1939*, venne finalmente riassunto a decorrere dal 1° dicembre 1943 e assegnato provvisoriamente al Provveditorato degli Studi di Bari¹⁴.

Con il febbraio del 1944, Castelfranco fu comandato a prestare servizio nell'Amministrazione centrale del Ministero nella nuova capitale del Regno del Sud, Salerno, collaborando quindi sia nel primo che nel secondo governo Badoglio. Nella città della "svolta" l'intellettuale rivestì in quei mesi un ruolo di primissimo piano: nominato reggente provvisorio della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione del governo italiano, lavorò a stretto contatto sia con Giovanni Cuomo, Ministro dell'Educazione Nazionale dal febbraio all'aprile del 1944, che con il suo successore Adolfo Omodeo. Dopo quasi quattro anni Castelfranco poté finalmente riprendere il suo lavoro, in un'Italia completamente da riorganizzare e ricostruire, anche da un punto di vista burocratico.

In mezzo alle macerie delle bombe e all'urgenza di stilare una panoramica dei danni al patrimonio della prima parte di Italia liberata, *mancava qualsiasi documento relativo alla costituzione, al personale, al finanziamento delle Soprintendenze*¹⁵. Con le strade ancora dissestate e la difficoltà dei contatti, Castelfranco cercò di riattivare una rete tra tutte le soprintendenze del Sud e con i grandi funzionari, come Bruno Molajoli, soprintendente alle Gallerie e ai Musei di Napoli, e Sergio Ortolani, direttore della Pinacoteca napoletana: con quest'ultimi iniziò già a occuparsi della questione relativa alle opere trafugate dai tedeschi¹⁶. Ovviamente puntuale e continua fu anche la collaborazione con gli ufficiali alleati della sezione *Monuments, Fine Arts, and Archives* dell'amministrazione militare alleata¹⁷, che si stupivano *che funzionari [italiani] di grado e di condizioni finanziarie così modeste possedessero una così solida*

*cultura e assommasero in loro capacità amministrative, scientifiche, tecniche così varie e in grado così elevato*¹⁸.

Mentre si aspettava l'imminente liberazione di Roma, l'attività di quei mesi fu senza sosta. Nel marzo 1944 Castelfranco fu impegnato in quotidiani viaggi di ispezione al patrimonio artistico tra Napoli, Paestum, Eboli¹⁹; controllò in modo capillare che le autorità alleate militari non requisissero musei, scuole d'arte, biblioteche e locali delle soprintendenze, così logisticamente e simbolicamente vitali per la ripartenza delle attività²⁰; si occupò della delicata questione del rinnovamento della toponomastica viaria post Fascismo²¹; esaminò le varie pratiche edilizie creando le dovute gerarchie di intervento per gli edifici a rischio crollo, esortando sempre la dovuta attenzione per il reimpiego di materiali originali²².

A luglio, prima di partire per Roma a seguito dell'imminente trasferimento del Ministero della Pubblica Istruzione, si interessò perché tutte le persone con cui aveva collaborato e delle quali aveva potuto constatare la grande serietà, dedizione e coraggio offerti per la ricostruzione italiana, potessero trovare una giusta occupazione nelle varie soprintendenze²³. Anche il suo personale spirito di abnegazione, nonché l'impegno eclettico dimostrato in quei mesi non passeranno inosservati: ne è la riprova una bellissima lettera di encomio che ricevè da Giovanni Cuomo nel suo ultimo giorno "da ministro", il 16 aprile 1944:

*Prima di lasciare il Ministero desidero pervenire alla S.V. il mio cordiale saluto ed il mio ringraziamento per l'opera da Lei svolta nella sua qualità di incaricato della reggenza della Direzione Generale delle Arti, nel periodo particolarmente difficile per la vita della Nazione in cui l'ho avuta mio stimato collaboratore. Grazie a tale opera è stato, difatti, possibile, malgrado le gravi difficoltà derivati dalla minima disponibilità di mezzi e di personale, riorganizzare i servizi delle Arti ed avviarli al loro regolare funzionamento. In tali contingenze, pertanto, ho avuto modo di apprezzare la sua intelligenza, la sua cultura, l'attaccamento al dovere, il senso di responsabilità di cui Ella è animata, nonché la sua provata capacità a rivestire degnamente funzioni superiori al suo attuale grado*²⁴.

Molto probabilmente è con la fine del luglio del 1944 che Castelfranco si trasferì a Roma. Qui, qualche giorno dopo, in vista della prossima liberazione di Firenze, il nuovo Ministro della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero prese immediati accordi con il maggiore De Wald (direttore della MFAA) affinché gli ispettori delle Belle Arti Castelfranco ed Emilio Lavagnino potessero affiancare gli ufficiali della sezione alleata nel giro di ricognizioni ai depositi d'arte toscani²⁵.

La nuova missione di Castelfranco fu quindi di spostarsi da Roma nella Toscana settentrionale con il compito di ispezionare i 22 depositi noti al ministero dove la Soprintendenza alle Gallerie di Firenze



Il cortile del castello di Montegufoni

aveva ricoverato le opere d'arte dei musei²⁶. Data la situazione del fronte, che tardava a sfondare oltre Firenze, i funzionari riusciranno solo a compiere sopralluoghi nelle ville a sud dell'Arno, dove tuttavia si trovavano ancora alcuni tra i più preziosi depositi, come il castello di Montegufoni. Ma i due ispettori, partiti da Roma il 3 agosto 1944 con mezzi del governo alleato, ancora non potevano saperlo: l'ultimo contatto avuto tra la Direzione Generale delle Belle Arti e la Soprintendenza fiorentina risaliva all'ottobre del 1943, nel momento in cui si disponeva lo sgombero di ogni deposito e il conseguente trasferimento di tutte le opere nuovamente a Firenze²⁷.

A Montegufoni, nel comune di Montespertoli, Castelfranco e Lavagnino furono accolti dalla *Primavera* di Botticelli, dalla *Maestà* di Giotto, dalla *Battaglia* di Paolo Uccello e da una vecchia conoscenza di Castelfranco, Cesare Fasola. Professore di lettere comandato presso la Soprintendenza in qualità di direttore della biblioteca degli Uffizi, uomo colto, riservato, membro del CLN di Fiesole insieme alla moglie Giusta Nicco, Fasola è tra le figure che più si sono distinte in Italia nella coraggiosa protezione del patrimonio artistico²⁸. Insieme a Procacci era uno dei pochi uomini di cui il soprintendente alle Gallerie fiorentine Giovanni Poggi si fidava ciecamente: è a lui che Poggi chiese, durante i giorni del passaggio del fronte, di andare a recuperare a Montegufoni con l'unico camion rimasto una decina di quadri e portarli a Firenze a Palazzo Pitti²⁹. Tuttavia tra il 19 e il 20 luglio venne requisito anche l'ultimo camion: Fasola decise lo stesso di partire da solo, disarmato e a piedi, per sorvegliare i tesori più preziosi degli Uffizi.

Mentre si trovava a Montegufoni, Fasola redasse un diario sotto forma di lettere alla moglie³⁰: grazie a questo interessante documento, insieme al resoconto ministeriale di Lavagnino del 20 agosto 1944 e alle carte provenienti dalla sezione MFAA³¹, siamo in grado di ricostruire l'operato di Castelfranco nell'estate cruciale del 1944.

Notizie di Castelfranco giunsero al castello di Montegufoni, liberato dai Neozelandesi il 27 luglio, già il 1° di agosto. A portarle è un giovane personaggio caro a Fasola, lo storico Giorgio Spini, militante nel Partito d'Azione: *Ritorna anche il dott. Hartt e ho la gradita sorpresa di trovare in questa comitiva come ufficiale di collegamento e interprete Giorgio Spini con una magnifica barbetta! L'incontro è stato molto cordiale, affettuoso. Ottime notizie di Castelfranco, che fa già da Soprintendente e lavora attivamente*³².

Il 4 agosto alcuni uomini della MFAA, il capitano Ellis e il maggiore Perkins, preannunciarono come prossimo l'arrivo di Castelfranco e Lavagnino, che giunsero poi domenica 6 agosto: il 3, il giorno appena precedente, il deposito di Montegufoni era stato omaggiato dalla visita del Generale Alexander in persona, che si era intrattenuto con Hartt e con Fasola ammirando i capolavori degli Uffizi qui ricoverati.



Castello di Montegufoni, agosto 1944: il funzionario delle Belle arti Emilio Lavagnino ripulisce un trittico, assistito da Castelfranco (a destra) e da Cesare Fasola (al centro con gli occhiali); l'uomo più alto, vestito di nero, è Don Chiostrì, parroco di Montegufoni (NARA photo no. 239-RC-14-54-10)

Castelfranco e Lavagnino erano le prime figure di storici dell'arte italiani che Fasola incontrò dopo la Liberazione, *prelevati telefonicamente da Roma, per conto dell'VIII armata. Sono qui, senza carica, senza sapere con troppa precisione a che scopo. Credevano fosse per entrare subito in Firenze. Ma per qualche tempo si stabilirà qui la Commissione Alleata per l'arte, e Castelfranco e Lavagnino vi saranno aggregati come esperti. L'incontro è stato molto cordiale, commovente*³.

In realtà nelle intenzioni della MFAA e del suo direttore De Wald la presenza dei due ispettori del ministero doveva servire non solo come aiuto per il controllo incrociato degli inventari, ma soprattutto come passaporto per ristabilire i rapporti tra la soprintendenza di una Firenze in odore di Liberazione e la Direzione generale di Belle Arti di Roma³⁴.

Insieme a Fasola e al maggiore De Wald, Castelfranco dallo stesso 6 agosto iniziò il delicato lavoro di riscontro dei dipinti prima a Montegufoni e, il giorno dopo, nel deposito di Montagnana, viaggiando *su nuvoli di polvere, incontrandoci continuamente con carriarmati, truppe, camion, motociclette: le vallate sono come immerse in una nebbia, tanta è la polvere che si leva dappertutto*³⁵.

L'8 e il 9 agosto Castelfranco, insieme sempre a Fasola, si dedicò al deposito della villa e del castello di Poppiano, che ospitavano la gran parte dei capolavori un tempo esposti alla *Mostra del Cinquecento*: inventari alla mano, ogni opera fu ispezionata, mentre nel frattempo gli Alleati scattavano foto e la contessa Guicciardini, appena giunta con i figli, riportava notizie allarmanti sugli "orrori"

in atto a Firenze³⁶. A un primo ma attento controllo sembrò che non fosse stato prelevato niente, anche se due tele preziosissime come la *Visitazione* di Pontormo di Carmignano – *in terra, coperta di calcinacci e stracci e pallottole*³⁷ – e la *Deposizione* di Rosso Fiorentino di Volterra erano state seriamente danneggiate da una cannonata di artiglieria alleata sparata nei giorni precedenti.

Il 10 agosto fu la volta del sopralluogo nel castello di Oliveto nei pressi di Castelfiorentino, dove oltre a Castelfranco e Fasola giunsero in aiuto anche il tenente e storico dell'arte Hartt e il maggiore (nonché pittore e fotografo) Pennoyer. A Oliveto la situazione rivendicava una maggiore attenzione: insieme alla Villa Bossi Pucci a Montagnana, era uno dei depositi oggetto dei prelievi tedeschi di fine luglio, prelievi che quasi sempre si erano tradotti in carichi di opere da trasferire al nord. I tre camion tedeschi partiti da Oliveto effettivamente scaricarono le opere nelle mani di Poggi, presso il Museo di San Marco a Firenze, facendo tuttavia preventivamente sparire su un'autoambulanza della Croce Rossa l'*Adamo* ed *Eva* del pittore "germanico" Cranach conservati agli Uffizi³⁸.

Nelle lettere di Fasola, Castelfranco emerge nella sua statura di uomo metodico, attento, instancabile e calmo: *Ammiro la pazienza di Castelfranco, bel carattere. Anche con me è paziente: a Poppiano per due casse ungheresi che un verbale mi dava come ripartite, e che Castelfranco aveva invece sotto il naso, ho bisticciato. Ma poi abbiamo riso anche di queste maledette casse. Comunque sono stato meno paziente io*³⁹.

In questa preliminare e certolina opera di riscontro, Castelfranco e Lavagnino si erano divisi compiti e depositi, sempre accompagnati dagli ufficiali della MFAA. A metà agosto si spostarono nuovamente, questa volta dirigendosi in due città diverse: mentre Fasola e Lavagnino tra il 14 e il 15 agosto riuscivano finalmente a entrare a Firenze, Castelfranco ripartì con De Wald alla volta di Siena, dove poté finalmente ricongiungersi con la moglie Matilde Forti, che verosimilmente non vedeva da quando, nell'autunno del 1943, aveva varcato le linee del fronte⁴⁰.

Dopo la liberazione di Firenze, la famiglia Forti-Castelfranco si trasferì definitivamente a Roma, dove lo storico dell'arte entrerà in servizio presso la Soprintendenza alle Gallerie di Roma⁴¹.

Nella relazione finale che stila per il ministro De Ruggiero sul suo operato nell'Italia del 1944, pur nella tradizionale compostezza "castelfranchiana", emerge un moto di orgoglio per quello che è riuscito a offrire a una nazione che, nei suoi momenti più bui, avrebbe voluto cancellarlo:

*sono lieto che, fuggendo dall'Italia occupata dai nazisti, non ho soltanto posto in salvo la mia vita, di ben scarso valore in confronto alla messe immensa di giovani vittime della bestialità tedesca, ma mi son posto in condizione di far qualcosa di utile per la ricostruzione del mio sventurato Paese*⁴².

NOTE

- 1 Per un accurato profilo biografico su Giorgio Castelfranco (Venezia, 1896-Roma, 1978), comprensivo dell'elenco delle pubblicazioni dello studioso, si rimanda a NICITA MISIANI 2007 e NICITA MISIANI 2012, con bibliografia precedente; per il Fondo Castelfranco conservato presso la Biblioteca Berenson (ACBB) si veda la recente mostra sulle carte Castelfranco presso il Museo Casa Siviero (FIRENZE 2014).
- 2 Vicende e personaggi del villino Serristori tra le due guerre sono narrati anche in vari scritti di Rodolfo Siviero, come ricordato, tra gli altri, da BOTTARI 2013, pp. 72 e seguenti e TORI 2014, pp. 11 e seguenti; per la ricostruzione della collezione d'arte appartenuta a Castelfranco si rimanda a TORI 2010.
- 3 L'odissea dei Forti-Castelfranco e dei loro familiari più prossimi è narrata con toccante lucidità dalla nipote Sonia Oberdorfer, che per un periodo ha condiviso l'esilio forzato degli zii: OBERDORFER 2011, pp. 25 e seguenti.
- 4 TORI 2014, p. 24.
- 5 ACBB, III.5, Lettera di Giorgio Castelfranco a S.E. il Ministro dell'Educazione nazionale [Giovanni Cuomo?], s.d.. Si tratta di una minuta inviata da Castelfranco sotto forma di curriculum per richiedere il riconoscimento della qualifica di soprintendente di II classe, grado VI. È allegata a un documento del ministro Giovanni Cuomo, datato 18 febbraio 1944, con il quale Castelfranco viene riassegnato nel ruolo del personale dei monumenti, musei, gallerie e scavi di antichità.
- 6 SSPSAEePMF, Fondo Poggi, Serie VIII, n. 157, 12, "I monumenti e le opere d'arte di Firenze durante la guerra", relazione dattiloscritta di Giovanni Poggi, 5 giugno 1945.
- 7 Tra i numerosi contributi sul tema si veda, oltre alla relazione di Poggi citata nella nota precedente: DIREZIONE GENERALE DELLE ARTI 1942; FASOLA 1945; MICALI 2002; FORTINO-PAOLINI 2011.
- 8 ACBB, III.6, Relazione di Giorgio Castelfranco a S.E. il Ministro [della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero], Roma, 3 ottobre 1944 (minuta). La relazione è pubblicata nella sua interezza nell'Appendice documentaria del presente catalogo.
- 9 OBERDORFER 2011, p. 27; SIVIERO 1976, p. 8; SIVIERO 1984, p. 42.
- 10 OBERDORFER 2011, p. 29; BOTTARI 2013, p. 73. Anche De Chirico ricorda nelle sue memorie le dolorose vicissitudini della famiglia Castelfranco (TORI 2014, p. 27).
- 11 ACBB, III.6, Relazione di Giorgio Castelfranco a S.E. il Ministro [della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero], Roma, 3 ottobre 1944 (minuta).
- 12 ACBB, III.12, Lettera di Giorgio Castelfranco a Sommani, 12 giugno 1944 (minuta).
- 13 NICITA MISIANI 2012, p. 255.
- 14 ACBB, III.5, Decreto del Ministro dell'Educazione Nazionale Giovanni Cuomo, 18 febbraio 1944.
- 15 NICITA MISIANI 2012, p. 257.
- 16 Sui musei e le opere d'arte napoletane durante la guerra: MOLAJOLI 1948 e MAIURI 1956.
- 17 Sulla creazione della commissione Roberts e della conseguente sezione *Monuments Fine Arts and Archive* (MFAA) dell'amministrazione militare alleata: DAGNINI BREY 2010, pp. 38 e seguenti.
- 18 NICITA MISIANI 2012, p. 258. Sulla collaborazione di Castelfranco con la sezione MFAA vedi anche NARA, RG239, M1944, Roberts Commission, Roll 0067, MFAA Field Reports, First Through Fifth Monthly Reports [AMG-66].
- 19 ACBB, III.4, Lettera di Giorgio Castelfranco al Ministro dell'Educazione Nazionale [Giovanni Cuomo], 2 aprile 1944 (minuta).
- 20 ACBB, III.4, Lettere di Giorgio Castelfranco al maggiore Perkins, 7 marzo 1944, e al Colonnello Smith, 6 maggio 1944.
- 21 NICITA MISIANI 2012, p. 259.
- 22 Cfr. un interessante articolo di Castelfranco dell'ottobre 1944 pubblicato a

difesa di un attacco mossogli da Giuliano Briganti sul suo operato a Salerno (CASTELFRANCO 1944).

23 Vedi le numerose lettere di referenze scritte da Castelfranco nell'estate del 1944 e conservate in ACBB, III.4.

24 ACBB, III.4, Lettera del Ministro Giovanni Cuomo a Giorgio Castelfranco, 16 aprile 1944.

25 NICITA MISIANI 2007, p. 165.

26 ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Div. III, b. 257, Relazione di Emilio Lavagnino al Ministro della Pubblica Istruzione [Guido De Ruggiero], 20 agosto 1944.

27 ACS, Ministero della Pubblica Istruzione, Div. III, b. 257, Relazione di Emilio Lavagnino al Ministro della Pubblica Istruzione [Guido De Ruggiero], 20 agosto 1944.

28 FASOLA 1945. Sulla ricostruzione dell'impegno di Fasola per la protezione del patrimonio artistico: CECCONI 2015.

29 ISRT, Fondo Fasola, filza I, Carte varie, Lettera di Giovanni Poggi a Cesare Fasola, 19 luglio 1944.

30 Il diario è conservato nel Fondo Fasola dell'ISRT.

31 NARA, RG239, M1944, Roberts Commission, Roll 0063, MFAA Field Reports, Two Letters From Colonel Henry C. Newton 1) Exhibition In Rome 2) Situation In Florence With Depositories [AMG-25]; NARA, RG239, M1944, Roberts Commission, Roll 0064, MFAA Field Reports, Report On Deposits Of Art In Tuscany. Sull'operato della MFAA a Montegufoni e negli altri depositi d'arte toscani si rimanda anche al famoso memoriale del tenente Frederick Hartt: HARTT 1949.

32 ISRT, Fondo Fasola, filza I, Carte varie, Diario di Cesare Fasola, 1° agosto 1944.

33 ISRT, Fondo Fasola, filza I, Carte varie, Diario di Cesare Fasola, 6 agosto 1944.

34 *Prof. Emilio Lavagnino and Prof. Giorgio Castelfranco, both of the Direzione Generale di Belle Arti in Rome, accompanied the party for the purpose of the inventories and also to re-establish relations between the Superintendencies of Florence and the Ministry in Rome* (NARA, RG239, M1944, Roberts Commission, Roll 0064, MFAA Field Reports, Report On Deposits Of Art In Tuscany, p. 1).

35 ISRT, Fondo Fasola, filza I, Carte varie, Diario di Cesare Fasola, 8 agosto 1944.

36 ISRT, Fondo Fasola, filza I, Carte varie, Diario di Cesare Fasola, 9 agosto 1944.

37 ISRT, Fondo Fasola, filza I, Carte varie, Diario di Cesare Fasola, 30 luglio 1944. Fasola aveva già visitato questo deposito prima dell'arrivo di Castelfranco.

38 DAGNINI BREY 2010, pp. 122-123.

39 ISRT, Fondo Fasola, filza I, Carte varie, Diario di Cesare Fasola, 12 agosto 1944.

40 ISRT, Fondo Fasola, filza I, Carte varie, Diario di Cesare Fasola, 1° agosto 1944.

41 Il 26 settembre 1944 Matilde vendeva a Rodolfo Siviero l'appartamento al piano superiore e parte del seminterrato del villino Serristori a Firenze; successivamente si separerà dal marito e si trasferirà in America, dai figli, dove morirà a Los Angeles nel 1961 (TORI 2014, p. 30).

42 NICITA MISIANI 2012, p. 259.



Giorgio Castelfranco e la missione italiana al *Central Collecting Point* di Monaco (1946-1947)

di Francesca Cavarocchi

Nell'autunno 1944 Rodolfo Siviero aveva creato a Roma un piccolo ufficio per il recupero delle opere d'arte subordinato al Ministero della Guerra, grazie alla sua precedente collaborazione con il Servizio informazioni militari (SIM). Nello stesso periodo Lionello Venturi aveva proposto la creazione di una Commissione recuperi, che avrebbe dovuto costituire un ufficio organico al Ministero della Pubblica Istruzione. Fu l'ufficio di Siviero ad avere la meglio per una molteplicità di ragioni: il più ambizioso progetto di Venturi non ottenne la copertura finanziaria da parte della Corte dei conti; lo storico dell'arte era inoltre consapevole che l'amministrazione alleata avrebbe considerato la commissione come una possibile interferenza in un campo posto sotto la propria giurisdizione. L'agenzia di Siviero aveva un carattere più operativo, dunque più confacente alle esigenze di controllo degli alleati; dovettero inoltre giocare un ruolo sia la tessitura di relazioni personali con esponenti politici e ministeriali, sia il supporto di Giorgio Castelfranco, alto funzionario delle Belle Arti a cui era legato da un'amicizia di vecchia data¹. Posto sotto la supervisione del Ministero della Pubblica Istruzione, l'Ufficio recupero opere d'arte fu ufficialmente costituito nel maggio 1945 con sede a Firenze. La fine anticipata del governo Parri nel dicembre 1945 e la contestuale decadenza di Ragghianti dall'incarico di sottosegretario alle Belle arti rafforzarono la posizione di Siviero, la cui iniziativa era stata sottoposta a dure critiche da parte dello storico dell'arte e presidente del CTLN.

Il 12 aprile 1946 fu istituito con decreto luogotenenziale l'Ufficio per il recupero delle opere d'arte e del materiale bibliografico, posto sotto la supervisione del Ministero della Pubblica Istruzione, di concerto coi ministeri della Guerra e degli Esteri; Rodolfo Siviero era chiamato a dirigere il nuovo ente, per il quale fu inizialmente prevista una durata di due anni². Con una nota verbale del 19 luglio 1946 il governo italiano era invitato dall'amministrazione militare americana a inviare a Francoforte una missione per istruire le procedure di restituzione dei beni artistici; lo stesso Siviero fu designato capomissione su proposta del Ministero degli Esteri³. Dopo un primo incontro ufficiale il 31 settembre 1946, la delegazione iniziò i lavori nell'autunno 1946.

È dunque in questa cornice che si collocano il coinvolgimento di Castelfranco ed il suo viaggio al *Collecting Point* di Monaco in qualità di rappresentante del Ministero della Pubblica Istruzione;

A fianco:
La Galleria I del *Central Collecting Point* di Monaco (ex sede dell'amministrazione del partito nazista) circondata da reticolati e protetta da militari della III Armata USA (foto ASBB)



Giorgio Castelfranco
(il quinto da sinistra)
fra funzionari e addetti
del *Collecting Point*,
autunno 1947 (foto
ACBB)

anche in questo caso dovette giocare un ruolo la vicinanza fra Siviero ed il funzionario fiorentino, che nel frattempo era stato destinato alla Soprintendenza alle Gallerie di Roma. La delegazione arrivò a contare 14 membri, fra i quali il soprintendente e storico dell'arte Roberto Salvini, il diplomatico Andrea Orsini Baroni per il Ministero degli Esteri, il capitano dei carabinieri Carlo Rupnik in rappresentanza del Ministero della Guerra, nonché personale ausiliario e di servizio⁴. Dalla documentazione si deduce il ruolo chiave svolto da Castelfranco nel lavoro di indagine e identificazione delle opere d'arte di provenienza italiana; la sua permanenza a Monaco durò circa tre mesi, parte dei quali egli fu il principale incaricato per le questioni artistiche, dato il rimpatrio anticipato di Siviero e la posizione più defilata di Salvini⁵.

Gli alleati avevano creato nelle quattro zone di occupazione centri di raccolta delle opere d'arte requisite dai nazisti durante il conflitto; nell'area controllata dall'amministrazione militare statunitense furono rinvenuti i depositi più importanti, fra i quali il castello di Neuschweinstein, dove era stata collocata buona parte dei beni artistici confiscati in Francia dall'Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg, e le saline di Altaussee vicino Salisburgo. Il *Central Collecting Point* di Monaco di Baviera era dunque divenuto in breve tempo il più importante fra i luoghi di raccolta; situato nell'edificio che aveva ospitato la centrale amministrativa della NSDAP (la cosiddetta "casa bruna"), esso era stato fondato nel luglio 1945 da Craig Hugh Smyth, storico dell'arte e ufficiale della sezione *Monuments, Fine Arts, and Archives* dell'amministrazione militare alleata, e po-



Giorgio Castelfranco
(il primo da destra) fra
funzionari e addetti
del *Collecting Point*,
autunno 1947 (foto
ACBB)

sto sotto la direzione di Herbert S. Leonard. Altri centri di raccolta furono creati a Wiesbaden e Offenbach am Main, dove era situato il principale deposito di materiali bibliotecari, archivistici e oggetti di culto di provenienza ebraica. Nel settembre 1949, con la fine dell'amministrazione militare americana, la gestione del *Collecting Point* sarebbe stata affidata a responsabili tedeschi, fino alla sua chiusura nel maggio 1951⁶.

Obiettivo della partecipazione di Castelfranco era sia l'identificazione delle opere sia un verifica del loro stato di conservazione. In ottobre Siviero e Castelfranco svolsero prime ispezioni a Wiesbaden e Offenbach: qui essi individuarono 57 casse di libri di proprietà ebraica requisiti in Italia, nonché una scultura lignea di origine non identificata⁷. Il 21 ottobre incontrarono al *Central Collecting Point* il capitano Edwin Rae, incaricato della gestione delle restituzioni, che li informò che fino al primo novembre non si poteva mettere mano alle casse di provenienza italiana perché era in corso la consegna di opere francesi e russe⁸.

Le prime settimane dovettero essere segnate da prevedibili difficoltà di orientamento in una struttura di notevoli dimensioni, nella quale il lavoro di inventariazione e classificazione dei materiali era ancora in corso e verso cui convergevano delegazioni e richieste da tutta Europa. Così Castelfranco riferiva le sue impressioni sulla "Fiera letteraria" nel marzo 1947:

E posso dire, benché io abbia messo piede al Central Collecting Point alla fine di questo ottobre, quando già erano state rispedite migliaia e migliaia di opere, di non aver mai visto un deposito di opere d'arte di simile vastità. Anzitutto vi sono le opere d'arte dei molti musei di

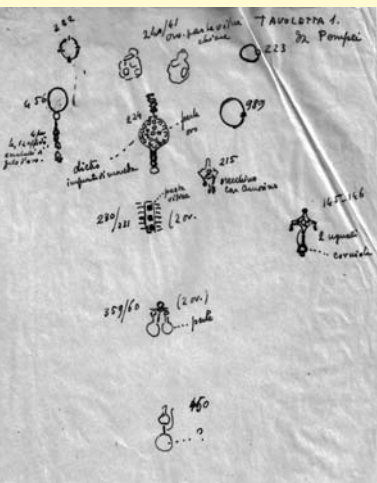
La ricezione delle opere d'arte nella Galleria I, dove avvenivano la numerazione e la catalogazione preliminare (foto ASBB)



*Monaco e in gran parte dei musei e delle chiese della Baviera, e poi tutte le smisurate e confuse collezioni di Göring, e poi tutto quello che i nazi hanno portato via dalla Francia, dal Belgio, dall'Olanda, e soprattutto le collezioni di ebrei francesi, fra cui l'assieme Rotschild [sic], di una ricchezza imponente, e interi musei di paesi occupati, nemici o satelliti [...]*⁹.

Durante la guerra opere appartenenti al Museo nazionale e alla Pinacoteca di Napoli erano state collocate nell'abbazia di Montecassino, ritenuta un rifugio sicuro e immune dai bombardamenti; nel novembre 1943 la divisione Hermann Göring aveva svuotato il deposito e consegnato una parte delle casse a funzionari della soprintendenza di Roma, i quali a loro volta le affidarono ai Musei vaticani; tuttavia 12 casse, contenenti preziosi dipinti e manufatti, furono trasportate a Berlino e di qui alle saline di Altaussee presso Salisburgo, dove sarebbero state ritrovate dagli alleati alla fine del conflitto¹⁰. Il lavoro di Castelfranco si concentrò dunque non solo sulla ricerca e catalogazione di pezzi di provenienza italiana, ma sulla complessa collazione con le informazioni inviate specie dalla Sovrintendenza di Napoli; si trattava di un lavoro complesso, data la necessità di ispezionare per la prima volta i materiali custoditi al *Collecting Point* e la circostanza che le casse erano state consegnate ai Musei Vaticani sigillate e prive di elenchi.

Le relazioni stilate da Castelfranco in questa fase testimoniano un lavoro puntiglioso, sostenuto da ampie competenze tecniche e storico-artistiche; esso si connetteva con la preziosa opera di inventariazione del patrimonio museale asportato, disperso o danneggiato dalle offese belliche che a partire dal 1944 era stata intrapresa dai funzionari delle Belle arti nelle zone liberate in collaborazione con i responsabili della sezione *Monuments, Fine Arts and Archives* dell'amministrazione alleata; era infatti necessario corroborare le richieste di restituzione formulate dal governo italiano attraverso pareri motivati, che ricostruissero la storia dei singoli pezzi fino



Appunti a penna sulleoreficerie di Napoli ritrovate al *Collecting Point* di Monaco (ACBB)

Un ampio deposito di quadri all'interno del *Collecting Point* (foto ASBB)

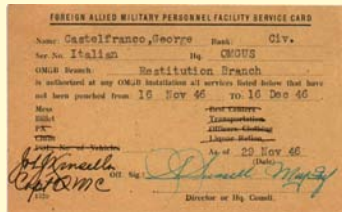
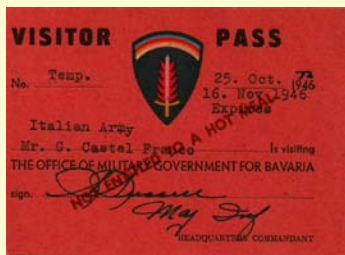


alla loro collocazione prebellica, nonché le circostanze e la tempistica delle asportazioni.

Le indagini permisero di accertare che quattro manufatti erroneamente ritenuti dispersi (il “capro”, il “toro”, il “lingotto” e la “lucerna”) non erano stati inviati a Montecassino ma si trovavano invece al Museo nazionale di Napoli¹¹. Del resto, come annotava il sovrintendente alle antichità di Napoli Amedeo Maiuri nell'agosto 1946, leoreficerie non inviate a Montecassino erano state murate in un rifugio all'interno del Museo nazionale che a quella data non era stato ancora aperto, mancando le “normali condizioni di sicurezza”; inoltre l'insieme delle operazioni era avvenuto “in circostanze di gravi bombardamenti”, quando non era ancora pervenuto al Museo il catalogo a stampa edito da Laura Breglia nel 1942¹². Dunque la rilevazione di quanto effettivamente asportato fu un'operazione non semplice, dato anche che, come rilevava Giorgio Castelfranco, la cassa contenente gli ori era stata manomessa e non conteneva più l'elenco dattiloscritto inserito al momento della chiusura.

Si tratta di una vicenda esemplificativa del complesso lavoro istruttorio compiuto dal funzionario fiorentino, in una fase caratterizzata dalla frammentarietà e difficoltà di raccolta delle informazioni; le autorità alleate si muovevano per giunta con prevedibile cautela di fronte al moltiplicarsi di richieste provenienti da enti pubblici e privati dei paesi liberati e al continuo afflusso di beni artistici nei vari *collecting points*.

Durante i lavori della missione si assistette a crescenti tensioni fra Siviero e il rappresentante del Ministero dell'Industria Colombo, che aveva il compito di negoziare le restituzioni di risorse industriali sottratte dai tedeschi negli anni di guerra. Essi si scambiarono reciproche accuse di sconfinamento dal proprio ambito istituzionale, di cui si trova traccia in un articolato carteggio coi vertici ministeriali¹³. Tale conflitto da una parte rimandava al fragile status di Siviero, estraneo agli apparati istituzionali e sovente



Pass rilasciati a Giorgio Castelfranco dall'amministrazione militare americana (ACBB)

poco attento a etichette e protocolli, dall'altra a una questione che accompagnerà l'intera vicenda delle restituzioni all'Italia, ovvero la scarsa collaborazione fra ministeri impegnati in trattative che prevedevano parziali sovrapposizioni di pareri e competenze. Castelfranco intervenne nella controversia con una relazione indirizzata nel gennaio 1947 rispettivamente al gabinetto del Ministero degli Esteri e della Pubblica Istruzione, in cui sottolineava come il compito dei funzionari delle Belle arti a Monaco non potesse dirsi in alcun modo esaurito; se egli aveva concluso nel novembre 1946 l'imballaggio dei materiali reperiti nell'"immenso deposito" bavarese, *con ciò era terminata solo una parte, affatto materiale, della nostra opera: rimaneva ancora (e tuttora non è giunta alla sua conclusione) la parte più importante e decisiva di ottenere il permesso di trasporto in Italia e rimanevano da iniziare le ricerche per le opere scomparse dall'Italia che non facessero parte del trasporto nazista Montecassino-Berlino.*

Debbo dir poi alla S.V. – aggiungeva – che nei tre mesi passati in Germania in cordiali rapporti coi Membri delle Missioni per le Restituzioni degli altri Paesi, potei notare che tali Missioni erano costituite assai seriamente, di funzionari di Stato e di ufficiali, in rapporti disciplinari e gerarchici ben definiti, mentre io mi sono trovato accanto elementi che non ho mai compreso da chi dipendessero, né mai ho saputo a chi spettasse il compito di controllare la loro attività¹⁴.

Il risultato tangibile di questa fase di indagini e negoziazioni fu il ritorno in Italia di una trentina di opere, a cui si aggiunsero cinque campane provenienti dalla provincia di Lucca rinvenute a Regensburg. Il nucleo più consistente riguardava le gallerie napoletane: quattro statue in bronzo di epoca romana e la collezione di oreficeria antica appartenenti al Museo nazionale, vari dipinti provenienti dalla Pinacoteca di Napoli, fra i quali la *Danae* di Tiziano – che assurse a simbolo di questa fase delle restituzioni – la *Parabola dei Ciechi* di Bruegel, un *Ritratto femminile* di Parmigianino e opere di Filippino Lippi, Raffaello, Sebastiano del Piombo, Palma il Vecchio. Si segnalavano inoltre due manufatti e una ventina di disegni di Jacopo Ligozzi appartenenti ai musei fiorentini, nonché tre dipinti provenienti da Venezia: due di essi – il *Salvatore benedicente* di Tiziano e un dipinto di scuola tedesca del Cinquecento – erano stati inviati in Germania dalla comunità evangelica tedesca di Venezia, ai quali appartenevano¹⁵.

Una volta identificati i pezzi su cui l'Italia poteva accampare un diritto di restituzione, si aprì una complessa procedura relativa al rimpatrio, che si sarebbe conclusa nell'agosto del 1947. In questa fase le richieste italiane furono sostenute da autorevoli mediatori, quali lo storico dell'arte e *attaché* culturale all'ambasciata americana a Roma

Charles Rufus Morey e John Bryan Ward Perkins, direttore della British School at Rome¹⁶.

Dopo la prima ondata di restituzioni avvenuta nel luglio 1945, che aveva visto il ritorno nei musei fiorentini di numerose casse rinvenute nei depositi del Sud Tirolo, anche questo secondo e più contenuto invio riguardava beni artistici sottratti o rimossi dai tedeschi dopo l'8 settembre 1943. L'Italia aveva da tempo rivendicato il diritto al rimpatrio di opere donate dal governo fascista alla Germania in contrasto con la legislazione di tutela del patrimonio culturale nazionale, o illecitamente esportate da emissari di Göring fin dai primi anni di guerra; le autorità alleate si erano tuttavia dimostrate restie ad accogliere richieste di questo tenore, dato che esse sollevavano ragionevoli perplessità di ordine giuridico e diplomatico. L'articolo 77 del trattato di pace di Parigi, firmato il 10 febbraio 1947, aveva riconosciuto il diritto alla restituzione solo per i "beni identificabili appartenenti allo Stato italiano ed a cittadini italiani, che le Forze Armate germaniche o le autorità germaniche abbiano trasferito con la violenza o la costrizione, dal territorio italiano in Germania" a partire dal 3 settembre 1943¹⁷.

NOTE

1 Su questa fase ROVATI 2005; HOFACKER 2004, pp. 32-37; BOTTARI 2013, pp. 125-57. Cfr. ad es. la minuta di una lettera di sostegno a Siviero stilata da Castelfranco in ACBB, Notebooks, V.n.2 1945.

2 DL 12 aprile 1946, n. 385.

3 HOFACKER 2004, pp. 34-35.

4 SIVIERO 1984, pp. 146 e seguenti; BOTTARI 2013, pp. 163-164.

5 Vari riferimenti a Castelfranco in NARA M1946, CCP Munich, Restitution Claim Records, Italy Claims, Miscellaneous; cfr. ad es. *ivi*, Roll 44, Office of Military Government for Bavaria, Inventory of Italian Claims, 30 novembre 1946.

6 Sul *Central Collecting Point* SMYTH 1988; LAUTERBACH 2005 e 2008.

7 Cfr. il taccuino di viaggio in ACBB, III.9.

8 *Ivi*.

9 CASTELFRANCO 1947.

10 NICITA MISIANI 2012, pp. 260-61; SIVIERO 1954, p. 5.

11 ACBB, III.13, Relazione di Castelfranco sulleoreficerie provenienti dal Museo nazionale di Napoli, 8 novembre 1946.

12 ACBB, III.13, Maiuri a Direzione Generale Antichità e Belle Arti, 9 agosto 1946; BREGLIA 1942; su Maiuri cfr. GUZZO 2006.

13 Cfr. ad es. ACS, PCM, 1948, f. 3.2.4.23100.

14 ACBB III.12, Castelfranco a Ministero degli Esteri (Direzione Generale Affari Economici e Gabinetto) e a Ministero della Pubblica Istruzione, Gabinetto, 15 gennaio 1947.

15 ROMA 1947, pp. 9-30; cfr. ACBB, III.12, Opere d'arte al *Collecting Point* di Monaco, 5 dicembre 1946.

16 NICITA MISIANI 2012, p. 261; ACBB, III.12, Lettera di Castelfranco a Molajoli, 9 aprile 1947; *ivi*, memorandum di Ward Perkins "Looted Italian Works of Art recovered in Germany", 11 gennaio 1947.

17 Cfr. LORENZINI 2007, p. 192 e *passim*.



La “Mostra delle opere d’arte recuperate in Germania”, Roma, Villa Farnesina, 10 novembre 1947 - 10 gennaio 1948

L’evento pubblico

di *Francesca Cavarocchi*

Le opere furono ufficialmente consegnate alla delegazione italiana il 7 agosto 1947; l’8 agosto la spedizione giunse a Bolzano, dove esse furono esposte due giorni per poi proseguire il viaggio verso Roma; qui avvenne un pubblico passaggio di consegne, presenziato dal ministro della Pubblica Istruzione Guido Gonella.

Nelle settimane successive fu lo stesso Castelfranco a curare, nella sua veste di alto funzionario del ministero, la preparazione e l’allestimento della prima “Mostra delle opere d’arte recuperate in Germania”, che si tenne dal 10 novembre 1947 al 10 gennaio 1948 presso la Villa della Farnesina in via della Lungara, sede dell’Accademia nazionale dei Lincei¹. A Castelfranco fu affidata anche la cura del catalogo dell’esposizione: a differenza dell’autodidatta Siviero, egli poteva avvalersi di precise competenze tecniche nella presentazione delle singole opere, attenta a illustrarne il valore storico-artistico, lo stato di conservazione, nonché a inquadrarle all’interno delle collezioni museali dalle quali erano state rimosse².

L’inaugurazione della mostra il 9 novembre 1947 si tradusse in una cerimonia ufficiale volta a celebrare le relazioni fra la giovane repubblica e i rappresentanti statunitensi. Eventi di questo tenore assumevano nella complessa fase di transizione postbellica un chiaro significato simbolico; se gli alleati intendevano sottolineare l’attenzione verso la penisola e la fattiva collaborazione con i suoi vertici istituzionali, il governo italiano mirava a capitalizzare presso l’opinione pubblica i primi concreti risultati della sua politica estera. Presenziarono alla manifestazione De Gasperi, il presidente della Repubblica Enrico De Nicola, il ministro della Pubblica Istruzione Gonella e il ministro degli Esteri Sforza, il governatore militare della zona di occupazione statunitense in Germania Lucius Clay – fra ottobre e novembre in visita ufficiale in Italia –, Robert Murphy, consigliere politico per gli affari europei del dipartimento di Stato USA, e un ampio staff di funzionari statunitensi. Durante la cerimonia l’ambasciatore James Clement Dunn ebbe a sottolineare come *in nessun settore della Commissione alleata, la collaborazione fra autorità militari americane e funzionari civili italiani è stata così efficiente e ha dato prove così evidenti di uno zelo disinteressato, come nella crociata*

A fianco:
Mostra delle opere d’arte recuperate in Germania alla Villa Farnesina (1947).
Sopra: la platea durante la cerimonia di inaugurazione: in prima fila (da destra a sinistra) De Nicola, Clay, De Gasperi (foto BCS)
Sotto: da sinistra Gonella, De Gasperi, De Nicola, Clay, Murphy accanto all’*Hermes in riposo* (foto BCS)



Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania alla Villa Farnesina (1947). Da sinistra Siviero, Clay, De Nicola, De Gasperi e Gonella all'inaugurazione della mostra il 9 novembre 1947, ritratti accanto alla *Danae* di Tiziano (foto BCS)

*intrapresa per poter recuperare e restituire all'Italia il suo patrimonio artistico e storico*³.

Il ministro Gonella si incaricava di rimarcare i vincoli di riconoscenza verso gli alleati, non rinunciando tuttavia a formulare precise richieste volte ad estendere le procedure di restituzione ai beni trasferiti prima dell'8 settembre:

Gli Alleati, che ci hanno aiutato a riavere la libertà, ci hanno pure aiutato a ritrovare sotto le macerie di una terra devastata e distrutta questi capolavori dell'arte, patrimonio della nostra tradizione e della nostra cultura, ma patrimonio anche dell'umanità tutta, ch  il dono divino dell'arte non conosce frontiere e monopoli. I capolavori tornano l  dove la tradizione dei padri li pose, dove intere generazioni li contemplarono, nutrendone il cuore e l'intelletto. [...]

*Ora il popolo Italiano attende con fiducia che quest'opera di ricerca e di recupero sia condotta a termine. Perci  il Governo italiano si   sentito incoraggiato a dichiarare apertamente illegale e giuridicamente nullo ogni trasferimento d'opera d'arte in Germania avvenuto in periodo bellico, anche se coperto da una parvenza d'acquisto. Con quella dichiarazione il Governo italiano non ha inteso far valere degli interessi patrimoniali ma affermare un diritto ideale, che, in nome dei principi di civilt  delle Nazioni Unite, non pu  essergli contestato*⁴.

La mostra ebbe un significativo risalto sulla stampa italiana, che sottoline  diffusamente il valore delle opere esposte e la valenza risarcitoria delle pratiche di restituzione, contribuendo a veicolare quella rappresentazione dell'Italia come vittima incolpevole della barbarie teutonica che stava prendendo corpo proprio negli anni della ricostruzione postbellica⁵. Sull'“Unit ” ad esempio Marco Cesarini Sforza rendeva merito alla “missione dei professori Siviero e Castelfranco”, celebrava il ritorno della *Danae*, “bella infelice donna” rapita dai “paracadutisti tedeschi, ubriachi, con



Museo Casa Siviero: il manifesto della mostra incorniciato da Siviero insieme con la foto di Hitler, ritrovata nella cassa contenente la *Danae* di Tiziano

le mani pelose e le armi che sputano fuoco”; *nella prima sala della Farnesina* – concludeva – *l’Ermete in riposo di Ercolano, decapitato dalle mani tedesche, stringe il cuore come un’immagine dei nostri combattenti morti*⁶.

Non mancarono notazioni critiche, come quelle di Vittorio Gorresio sulla “Stampa”:

Il pubblico d’intenditori accolse l’altro giorno all’inaugurazione delle opere d’arte italiane già predate dai tedeschi e fortunatamente recuperate è in realtà rimasto alquanto deluso. Non già perché non tutte le opere siano state ritrovate e riportate in salvo, ma, al contrario, perché i creduti capolavori già rubati dai tedeschi si sono visti non essere autentici capolavori, ma “pezzi” d’interesse ed importanza alquanto secondaria.

Secondo il giornalista buona parte delle opere era stata in sostanza presa “a caso dai tedeschi senza nessuna cautela critica né in virtù di ragionati apprezzamenti”.

*Emilio Cecchi passeggiando nelle sale della Farnesina dove la mostra è stata ordinata dal prof. Rodolfo Siviero, al quale va il merito del recupero, diceva con disprezzo: “Nemmeno a rubare erano buoni i tedeschi!”*⁷

Si trattava certo di considerazioni opinabili, che riflettevano tuttavia la specificità del caso italiano: come ha sottolineato Lutz Klinkhammer, la spoliazione dei beni artistici non ebbe nella penisola – a differenza di altri paesi dell’Europa occupata – un carattere preordinato e sistematico, anche a causa dello status di alleato/occupato della Repubblica sociale⁸; la lunga vicenda delle restituzioni ha avuto semmai a che fare con il carattere frammentario e disperso dei prelievi effettuati dai tedeschi e con la difficoltà a censire danneggiamenti, sottrazioni, sparizioni di opere di valore e provenienza disomogenee, in un paese connotato dalla diffusione capillare del patrimonio artistico sul quale il conflitto aveva tracciato solchi profondi. Del resto l’esposizione del 1947, come iniziative consimili organizzate negli stessi anni in altri paesi, non aveva tanto l’obiettivo di esporre capolavori di prima grandezza quanto quello di sottolineare il ruolo della tradizione storico-artistica quale collante dell’identità nazionale, nonché di sancire simbolicamente la riammissione a pieno titolo nel consesso europeo e il credito accumulato nei confronti dell’ex alleato tedesco durante i drammatici mesi dell’occupazione.



Copertina del catalogo della mostra alla Villa Farnesina, 1947

Le opere esposte e l'allestimento

di Alessia Cecconi

Le opere esposte nel 1947 presso la Villa Farnesina appartengono ancora oggi, per la maggior parte, ai principali musei napoletani. Dal Museo Archeologico Nazionale di Napoli provenivano i quattro quinti delle oreficerie antiche dell'intera collezione del museo, ritrovati per lo più a Pompei ed Ercolano, e alcuni tra i più notevoli bronzi dell'antichità, copie romane di originali greci: la *Fanciulla che si allaccia il peplo* (nota anche come la "danzatrice" di Ercolano), l'*Apollo di Pompei* (proveniente dalla Casa del Citarista di Pompei), l'*Ermes in riposo* (riproduzione romana di un originale attribuito a Lisippo) e la coppia di *Cerbiatti* (ritrovati alla Villa dei Papiri di Ercolano).

Dall'attuale Museo Nazionale di Capodimonte arrivavano invece un nucleo di una quindicina di dipinti databili tra il Quattrocento e il Settecento, tra cui opere notissime e debitamente selezionate dai nazisti, come il sensuale nudo della *Danae* di Tiziano, prediletto da Göring; la delicata *Madonna del Divino Amore* di scuola raffaellesca; le raffinate e statuarie *Antea* di Parmigianino e *Madonna del Velo* di Sebastiano del Piombo, senza dimenticare la *Parabola dei Ciechi* dell'amato pittore "nordico" Brueghel.

A tali capolavori si aggiungevano 63 tra acquarelli e disegni di Giacinto Gigante (vedute ottocentesche di proprietà del Museo di San Martino) e alcune opere provenienti da musei fiorentini e veneziani (come l'armatura di Carlo V del Bargello), ricoverati a Montecassino in quanto esposti nel '40 alla *Mostra delle Terre d'Oltremare* a Napoli. Chiudevano il catalogo dell'esposizione un nucleo di alcune pregevoli campane bronzee di Lucca.

Le vicissitudini alle quali erano state sottoposte negli ultimi travagliati anni le varie opere avevano inciso non poco sul loro stato conservativo. Al *Collecting Point* di Monaco Castelfranco e Siviero trovarono la collezione degli ori del Museo Nazionale mancante di alcune parti, con molti dei gioielli schiacciati; la testa dell'*Ermes* frantumata decine di pezzi e uno dei due *Cerbiatti* con gli arti spezzati; il volto della *Madonna* di Sebastiano del Piombo era completamente ossidato; la *Danae* di Tiziano ricoperta da uno strato di muffa⁹.

Dopo una prima breve esposizione al Palazzo Ducale di Bolzano¹⁰, durante la quale i restauratori Gaetano Lo Vullo e Teodosio Sokolow della Soprintendenza fiorentina tolsero la cristallizzazione di muffa alla *Madonna* di Sebastiano del Piombo, i capolavori di Napoli presero la via di Roma e della Villa Farnesina.

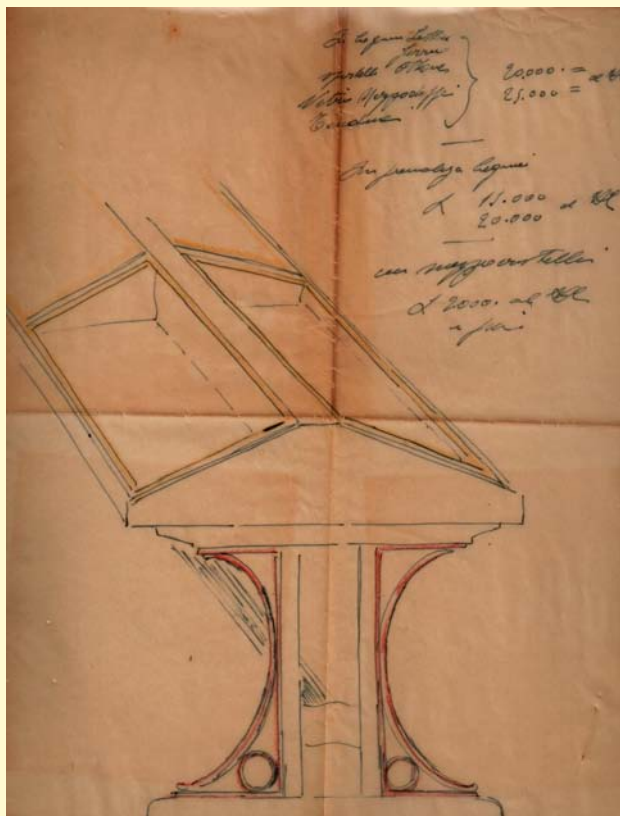
La sede era prestigiosa anche da un punto di vista artistico: tra gli edifici più rappresentativi dell'edilizia privata rinascimentale, progettata da Baldassarre Peruzzi per il ricco banchiere Agostino Chigi, la Farnesina diventò ben presto il prototipo della Villa suburbana romana.

Nella pagina a fianco: Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania alla Villa Farnesina (1947)
In alto: la *Sala delle Prospettive* con i bronzi antichi del Museo Archeologico Nazionale di Napoli (foto ACBB)
Sotto: l'*Antea* del Parmigianino e la *Madonna del Divino Amore* di scuola raffaellesca del Museo di Capodimonte di Napoli





Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania alla Villa Farnesina (1947): la sala con i disegni e gli acquerelli di Giacinto Gigante (foto BCS)



Schizzo di una teca espositiva per la mostra alla Villa Farnesina (1947) (ACBB)



Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania alla Villa Farnesina (1947): le oreficerie antiche del Museo Nazionale di Napoli (foto BCS)

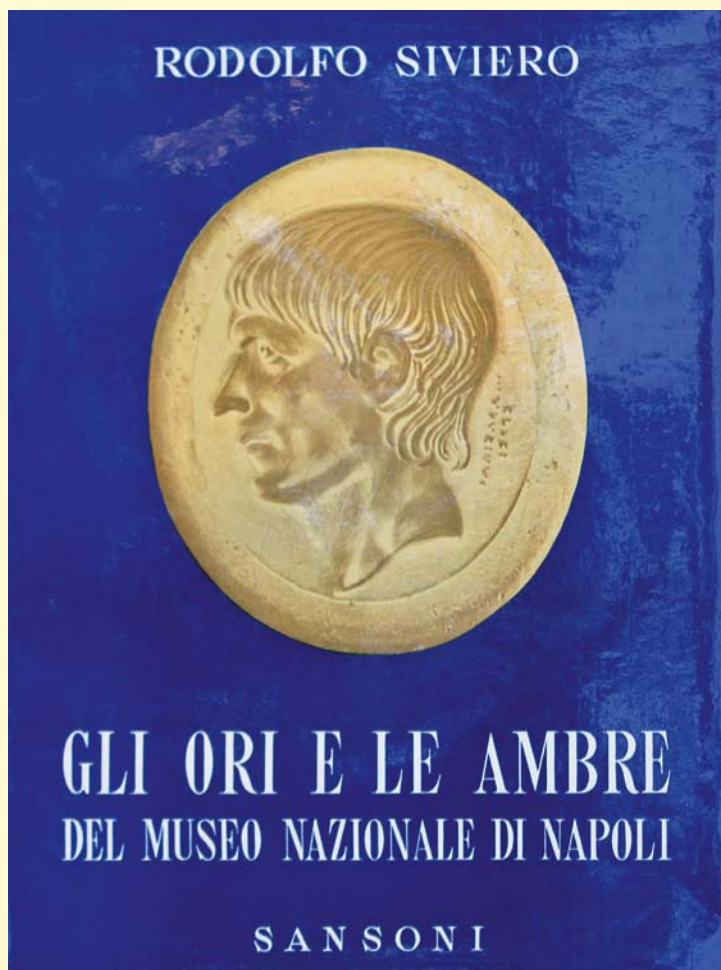
Da quanto emerge dalle immagini storiche dell'inaugurazione, l'allestimento della mostra appare volutamente semplice e razionale, anche perché le quinte scenografiche delle opere esposte erano le sontuose ed eleganti decorazioni che rendono così celebre la villa rinascimentale: gli affreschi dello stesso Peruzzi, di Sebastiano del Piombo, del Sodoma e ovviamente di Raffaello e della sua scuola. Il discorso inaugurale della cerimonia d'apertura fu tenuto nella celebre *Sala di Galatea*, famosa per l'affresco con il *Trionfo di Galatea* di Raffaello; gli ellenistici *Cerbiatti* presero posto a debita distanza l'uno dall'altro nella sontuosa *Sala delle nozze di Alessandro e Rossane* affrescata dal Sodoma.

I bronzi più preziosi del Museo Archeologico di Napoli, ovvero l'*Apollo citareo*, l'*Ermes a riposo* e la *Fanciulla che si allaccia il Peplo* furono monoliticamente collocati nella *Sala delle Prospettive* di Peruzzi, rialzati su dei lineari blocchi di forma quadrangolare che riprendevano il motivo del pavimento. L'effetto che si creava era di grande suggestione: le finte logge della sala e gli affreschi, come la *Fucina di Vulcano*, che richiamo una antichità vagheggiata ed edonistica, dialogavano in modo scenografico con la composta e sensuale linearità delle statue antiche, sculture che un tempo abbellivano le ville di Ercolano e Pompei.

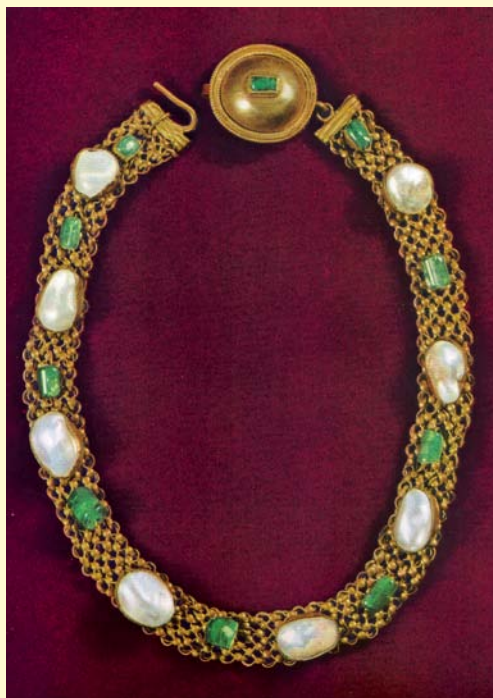
Nelle sale attigue trovarono posto le altre opere, secondo un allestimento sempre improntato a una sobria eleganza.

Per la collezione delle oreficerie antiche di Napoli, che saranno poi protagoniste di una voluminosa pubblicazione di Siviero, si scelse-

ro delle lineari vetrine lignee adagate su delle mensole marmoree anticheggianti. Essenziali anche le teche espositive per la grafica di Giaginto Gigante: nel fondo Castelfranco si conserva un lucido che probabilmente può essere ricondotto a uno schizzo per il mobile modulabile utilizzato per gli acquerelli del pittore napoletano. Le tele rinascimentali, come la *Danae* di Tiziano, immagine simbolo della mostra vicino alla quale si accalcavano le autorità per gli scatti commemorativi, furono esposte leggermente rialzate, con uno sfondo di tessuto a tinta unita: anche i dipinti di Capodimonte furono presentati debitamente isolati l'uno dall'altro per una maggiore godibilità e valorizzazione del "capolavoro recuperato".



Copertina del catalogo,
curato da Rodolfo
Siviero nel 1954, sulle
oreficerie del Museo
Nazionale di Napoli



Collana in oro e pietre da Pompei (I sec. a C. - I sec. d. C.), proveniente dalla collezione delleoreficerie del Museo Nazionale di Napoli (foto BCS)



Fibule etrusche da Ruvo (VI sec. a C.), provenienti dalla collezione delleoreficerie del Museo Nazionale di Napoli (foto BCS)

NOTE

- 1 Nel 1950 si sarebbe tenuta a Roma una seconda mostra, volta a documentare le restituzioni avvenute fra il 1947 e il 1948; cfr. SIVIERO 1950.
- 2 ROMA 1947. Del comitato esecutivo facevano parte Siviero, Francesco Pellati e Giuseppe Gregorietti, rispettivamente ispettore generale e capo divisione alle Belle arti, il direttore Castelfranco e i sovrintendenti Maiuri, Molajoli e Ortolani. Cfr. ACBB, III.10, lettera di encomio del ministro Gonella a Castelfranco per il lavoro svolto, 20 novembre 1947.
- 3 DUNN 1950, p. 43.
- 4 GONELLA 1947, pp. 5-6; per il discorso di Siviero cfr. SIVIERO 1948.
- 5 Cfr. sul tema FOCARDI 2013.
- 6 CESARINI SFORZA 1947. V. anche PODESTÀ 1948.
- 7 GORRESIO 1947.
- 8 KLINKHAMMER 1992, p. 548.
- 9 CASTELFRANCO 1947; PODESTÀ 1948; SIVIERO 1948, pp. 10-15; SIVIERO 1984, pp. 136-137.
- 10 SIVIERO 1984, pp. 148-149.



MINISTERO DELL'EDUCAZIONE NAZIONALE

Prot. N. 2109 Gab

Risposta al foglio N.

del

Salerno, li

APRILE 1944

16 APRILE 1944

Al Dott. GIORGIO CASTELFRANCO

OGGETTO: Encomio.-

S E D E

Prima di lasciare il Ministero desidero far pervenire alla S.V. il mio cordiale saluto ed il mio ringraziamento per l'opera da Lei svolta nella sua qualità di incaricato della reggenza della Direzione Generale delle Arti, nel periodo particolarmente difficile per la vita della Nazione in cui l'ho avuta mio stimato collaboratore.

Grazie a tale opera è stato, difatti, possibile, malgrado le gravi difficoltà derivanti dalla minima disponibilità di mezzi e di personale, riorganizzare i servizi delle Arti ed avviarli al loro regolare funzionamento.

In tali contingenze, pertanto, ho avuto modo di apprezzare la sua intelligenza, la sua cultura, l'attaccamento al dovere, il senso di responsabilità da cui Ella è animata, nonché la provata capacità di rivestire degname-
nte funzioni superiori al suo attuale grado.

Nell'esprimere la mia personale certezza che dette qualità avranno, a suo tempo, il loro giusto riconoscimento, formulo i migliori voti per la sua futura carriera professionale.

La prego di estendere il mio cordiale saluto ed il mio ringraziamento anche ai suoi diretti collaboratori.-

IL MINISTRO

APPENDICE DOCUMENTARIA

Relazione di Giorgio Castelfranco al Ministro della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero sull'opera di protezione delle opere d'arte compiuta dalle Soprintendenze alle Gallerie e ai Monumenti di Firenze¹

Roma, 3 ottobre 1944

A. S.E. il Ministro

Richiesto dalle E.V. di esporre un mio giudizio sull'opera di protezione delle opere d'arte compiuta dalle Soprintendenze alle Gallerie e ai Monumenti di Firenze, debbo dirle innanzitutto che a me manca esattamente metà degli elementi a ciò necessari.

Io ho visitato e riscontrato nel mese di agosto i depositi di Montegufoni, Oliveto, Poppiano, Montagnana; sono stato quattro giorni a Firenze ove ho avuto colloqui col prof. Poggi e con i suoi dipendenti, ho avuto dagli ufficiali della Subcommissione *M.F.A.A.* dell'*A.C.C.* notizie su altri depositi della regione e su monumenti singoli, ma, d'altro lato, ignoro completamente gli ordini impartiti in proposito dalla Direzione Generale, dall'inizio della guerra sino all'Armistizio, e, più che mai, gli ordini dati dal governo repubblicano; circa poi l'attività della *Kunstschutz* poco so e per sentito dire. E tale ignoranza non è colpa mia: estromesso dall'Amministrazione alla fine del '38, ritiratosi in campagna già nel '42, non potei seguire l'opera dei miei ex colleghi di Firenze, e, se anche ne avessi avuto materialmente il modo, non sarebbe stato simpatico né opportuno che mi fossi immischiato proprio in queste faccende che rivestivano un carattere riservato e quasi di segreto militare. Si aggiunga che alla fine del settembre 1943 vagavo per le montagne d'Abruzzo e poco dopo passavo nella zona liberata, sicché nemmeno ho un senso esatto di come si sia svolta la vita nell'Italia nazi-fascista, delle condizioni e possibilità di lavoro in essa superstiti, dell'intensità dei bombardamenti e degli effetti morali che avevano sulle popolazioni e sull'organizzazione della loro vita.

In ogni modo, poiché, anche con la mia insufficiente informazione, qualche impressione ho pur avuto in quanto si è fatto e in quanto necessitava fare, dato che nella presente tragica situazione italiana non c'è posto davvero per reticenze e dissimilazioni, esporrò onestamente quanto penso.

Dirò che già in un breve progetto di protezione antiaerea fatto da me a Firenze negli ultimi tempi della guerra di Etiopia e di cui la copia inviata allora al Ministero manca qui, evidentemente

A fianco: Lettera di encomio a Castelfranco del Ministro Giovanni Cuomo, 16 aprile 1944 (ACBB)

perché portata a Padova e, oltre che in quel progetto nelle mie numerose conversazioni orali col Prof. Poggi e con altri, contemplavo anch'io lo sfollamento delle opere d'arte in ville di campagna; il grande timore erano infatti i bombardamenti aerei e mi sembra che, purtroppo, tale timore non si potesse dire infondato. Ed anch'io contemplavo lo smontaggio delle sculture più importanti, anche se di grande mole: le statue di Donatello e dei suoi compagni di Campanile di Giotto, le sette statue di Michelangelo dalla Tombe Medicee di S. Lorenzo e (mi pare) persino delle tre porte del Battistero. Oggi, come poi la guerra si è svolta, possono sembrare queste precauzioni inutili, destinate a risolversi in lavori lunghi e difficili ed in una spesa di decine di migliaia di lire oro, ma allora, nel '36 come nel '40, si doveva pensare così; non si poteva ammettere di non ovviare al pericolo che un tiro un po' inesatto sulla stazione di Firenze distruggesse le sculture di Michelangelo, che sono i capolavori della scultura europea.

In quanto poi alla scelta dei rifugi, dirò che, quando io ero ancora in servizio e la guerra era ancora lontana, in Etiopia o in Spagna alla requisizione o affitto in ville private si pensava appena e vagamente; si faceva invece assegnamento sulle ville demaniali. Mi rammento che per la Villa Reale di Poggio a Caiano ebbi sempre una spiccata diffidenza: troppo vicina a strade di grande traffico e a pianure adattabili a campi di aviazione. Ma, diversamente da come io temevo, Poggio a Caiano non ha avuto nemmeno una cannonata; è stata invece per metà vuotata dai tedeschi, ma agevolati in ciò appunto dalla grandissima comodità di accesso. Di certo, agendo tempestivamente e ben appoggiata dal Ministero, la Soprintendenza di Firenze avrebbe potuto trovar locali meno lontani dalla città; e forse sulla scelta dei rifugi influi troppo la preoccupazione di aver ville assai vaste, di persone note od amiche. Su due punti avrei invece all'atto dello sfollamento dissentito dai miei colleghi:

1) Non era possibile provvedere allo sfollamento di tutto l'immenso materiale delle gallerie e delle chiese a meno di non incorrere in un movimento di un'ampiezza, di una complicatezza del tutto sconsigliabili. E poi in ogni opera di precauzione esistono pur sempre dei limiti, non si può provvedere a tutto e preoccuparsi di tutto. Sarebbe stato quindi il caso di sfollare le opere di grande importanza artistica; di ricoverare le altre nei piani terreni (le sculture nei sottosuoli o seminterrati) di buoni e centrali palazzi della città. Ma non so se proprio su questo punto siano stati impartiti ordini diversi, pericolosamente generici, dalla passata Direzione Generale. Certo si è che nei depositi da me visitati, in particolar modo a Montegufoni e a Oliveto, le opere di grande importanza costituiscono una netta minoranza.

2) D'altro lato però occorreva incassare tutte o quasi tutte le opere da sfollare per tempo, solidamente, togliendo ai dipinti delle gal-

lerie le macchinose cornici, raggruppando i dipinti minori in 3-4-5 per cassa. Tutto ciò fu fatto solo in parte dei quadri piccoli, quasi mai per i quadri grandi: la *Primavera* di Botticelli, l'*Annunciazione* di Filippo Lippi in S. Lorenzo, la *Madonna Rucellai*, la *Visitazione* del Pontormo, persino piccoli preziosi dipinti della Mostra del Cinquecento (i due Pontormo Corsini) hanno attraversato tutta la loro odissea di guerra senza nessuna protezione: una cassa di comune spessore era sufficiente a che il Pontormo di Carmignano non venisse danneggiato e gravemente a Poppiano da calcinacci caduti.

Ma anche in ciò non è possibile un appunto vero e proprio alla Soprintendenza di Firenze senza conoscere l'entità dei fondi di cui essa ha potuto disporre nel capitolo della protezione antiaerea dal 1940 in poi. È risaputo che il legname fu ben presto bloccato e, data la lentezza e l'incertezza delle pratiche di svincolo e di acquisto per via legale (Furono comunque tentate?) si sarebbe dovuto ricorrere al mercato nero, che non solo praticava prezzi altissimi, ma funzionava a pronti contanti. Ora, la Soprintendenza di Firenze, che non ha mai avuto fondi adeguati alla vastità dei suoi istituti e al patrimonio artistico della sua circoscrizione, è sempre stata cronicamente indebitata. E i cattivi pagatori non hanno accesso al mercato nero.

Ma salvo questi appunti, è pur da riconoscere che l'opera di protezione da bombardamenti aerei fu fatta: all'armistizio le opere d'arte di Firenze erano distribuite in 22 ricoveri, da Camaldoli a Montespertoli, e anche nella tragicissima ipotesi che Firenze fosse stata tra le città più duramente bombardate d'Europa, almeno per le pitture da cavalletto e per le sculture più importanti il suo patrimonio artistico non avrebbe sofferto.

Invece Firenze, città cara agli inglesi per tradizione ormai secolare di viaggi, di lunghi soggiorni, di studi, di scritti di divulgazione fu risparmiata dai bombardamenti demoralizzatori dell'estate del 1943: un primo bombardamento lieve si ebbe alla fine di settembre nella zona di Campo di Marte; ed anche dopo la città entro la cerchia delle mura trecentesche non ebbe danni, o ben pochi.

Concluso l'armistizio, iniziatasi la guerra terrestre in Campania, il piano della protezione delle opere d'arte doveva rapidamente essere mutato e, quasi direi, rovesciato. I pericoli ora erano: a) l'aviazione tattica alleata b) i cannoneggiamento e le operazioni belliche terrestri c) i tedeschi (la radio svizzera aveva ben detto sin dai primi giorni dell'armistizio che il piano di Hitler era di fare dell'Italia terra bruciata). Sarebbe dovuto apparir chiaro che la Firenze sulla riva meridionale dell'Arno (il così detto "Oltrarno") non avrebbe subito danni. Ma d'altro lato: a) i bombardamenti o per errore o per altre ragioni continuarono anche su obiettivi non militari b) sembrava che l'avanzata alleata sarebbe stata assai più rapida e facile di quel che poi fu c) i tedeschi al solido dissimularono i loro intenti e adottarono

ancora una volta il cosiddetto sistema dei giri di vite. E poi mancò, allora come sempre, il consiglio di elementi militari; la direzione generale funzionò poco, saltuariamente, ed era ormai in mani corree dei nazisti; la regione cadde nell'angoscia e nella disorganizzazione materiale e morale più profonda. E soprattutto entrò in azione la cosiddetta *Kunstschutz* tedesca, formata da studiosi d'arte tedeschi, pare in genere persone colte, fini e garbate, ma che, al momento critico, obbedivano anch'essi agli ordini del governo militare e cedevano il posto nei compiti più ingrati (o più grati) a ufficiali delle S.S. Pare che Heidenreich, funzionario della *Kunstschutz* a Firenze, fosse un uomo incantevole; certo è che egli dominò la situazione assai più strettamente di come riuscì ai suoi colleghi a Roma.

Così furono ritrasportate a Firenze solo le opere dei depositi delle gallerie ferroviarie dell'Incisa (perché si pensava di riattivarla) di Pian della Collina (nord-est di Pistoia) e di Scarperia vicine alla così della linea Gotica.

Se non si fossero mandate nei ricoveri dispersi e lontani indiscriminatamente tante opere d'arte, se fossero state in casse e quindi più facile a rimuoversi anche senza tanti riguardi, il ritrasporto a Firenze sarebbe stato più facile.

E mentre i tedeschi non chiesero la consegna a loro di opere d'arte in città, ebbero buon giuoco nel votare o del tutto o in parte depositi di campagna; è difficile dire sin dove sia giunta la volontà di proteggere gli oggetti dalle offese belliche dell'esercito alleato avanzante e dove cominci la volontà di impossessarsene. E ciò rende mal certa qualsiasi azione da parte del Ministero: è arduo oggi rendersi conto se convenga cercar di fare una comunicazione radio sulle opere asportate, seguita da un'intimazione di rivalsa a guerra finita sul patrimonio dei musei tedeschi o se questo possa essere un passo pericoloso.

Certamente i danni subiti dal patrimonio artistico di Firenze si preannunziano impressionanti; e cioè:

a Oliveto sottratti l'*Adamo* e l'*Eva* di Cranach degli Uffizi;

a Poppi (riscontro in corso) da 25 a 30 casse esportate - manca la cassa N. 13 (Liothard - Watteau - Magnasco - Castiglione - Reni - 2 Bellotto - manca il ritratto N. 1890 (scuola di Memling).

a Dicomano asportate 25 casse di sculture degli Uffizi

a Barberino mancano 25 grandi disegni degli Uffizi - danni al materiale paleografico della Università di Firenze

a Montagnana tutto asportato, fuorché 12 quadri e due casse

a Poppiano danni alla *Deposizione* del Rosso (Volterra) alla *Visitazione* del Pontorno (Carmignano), alla *Natività* del Candido (Volterra).

Con ossequio

[Giorgio Castelfranco]

REPVBBLICA ITALIANA

Roma, li

20 NOV 1947

Ministero della Pubblica Istruzione

IL MINISTRO

4954

Al Prof. Giorgio Castelfranco
Direttore dei Musei e Gallerie

MINISTERO

Sono lieto di esprimere alla S.V. il
mio grato e cordiale riconoscimento per l'opera
svolta in occasione della Mostra delle opere d'ar
te recuperate in Germania e Le partecipo anche
il compiacimento delle Autorità italiane e Allea
te che hanno vivamente apprezzato la nobile mani
festazione. -

1 Milla

Lettera di encomio
a Castelfranco del
ministro Guido Gonella,
20 novembre 1947
(ACBB)

NOTE

1 ACBB, III.6, Relazione di Giorgio Castelfranco a S.E. il Ministro [della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero], Roma, 3 ottobre 1944 (minuta). La trascrizione del documento è di Aurora Castellani.

BIBLIOGRAFIA

- BREGLIA 1942 = L. Breglia, *Catalogo delle oreficerie del Museo Nazionale di Napoli*, prefazione di A. Maiuri, Roma, Libreria dello Stato, 1942
- DIREZIONE GENERALE DELLE ARTI 1942 = *La protezione del patrimonio artistico nazionale dalle offese della guerra area*, a cura della Direzione Generale delle Arti, prefazione di M. Lazzari, Firenze, Le Monnier, 1942
- CASTELFRANCO 1944 = G. Castelfranco, *Il restauro del monumenti*, "Domenica. Settimanale di politica, letteratura e arte", Roma, n. 13, 29 ottobre 1944
- FASOLA 1945 = C. Fasola, *Le Gallerie di Firenze e la guerra. Storia e cronaca*, Firenze, Monsalvato, 1945
- CASTELFRANCO 1947 = G. Castelfranco, *Il ritrovamento delle opere d'arte trafugate in Germania*, "Fiera Letteraria", II, n. 13, 27 marzo 1947, p. 9
- CESARINI SFORZA 1947 = M. Cesarini Sforza, *Danae torna alla Lungara*, "L'Unità", 13 novembre 1947, p. 3.
- GONELLA 1947 = G. Gonella, *Il rimpatrio delle opere d'arte reduci di guerra. Discorso tenuto alla Farnesina, per l'inaugurazione della mostra delle nostre opere d'arte recuperate in Germania*, Roma, Istituto Poligrafico dello stato, 1947
- GORRESIO 1947 = v.g., *Sono tornate le opere d'arte raziate dai nazisti. Rubavano senza capir niente*, "La Stampa", 12 novembre 1947, p. 1
- ROMA 1947 = *Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, a cura di L. Banti e G. Castelfranco, introduzione di G. Gonella (Cat. mostra Roma, Villa Farnesina, 10 novembre 1947 - 10 gennaio 1948), Roma, Istituto Poligrafico dello stato, 1947
- MOLAJOLI 1948 = B. Molajoli, *Musei e opere d'arte di Napoli attraverso la guerra*, Napoli, Soprintendenza alle Gallerie, 1948
- PODESTÀ 1948 = A. Podestà, *La mostra delle opere d'arte recuperate in Germania*, "Emporium", n. 639, vol. CVII, 1948, pp. 99-102
- SIVIERO 1948 = R. Siviero, *Sulle opere d'arte italiane recuperate in Germania*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1948
- HARTT 1949 = F. Hartt, *Florentine Art Under Fire*, Princeton, Princeton University Press, 1949
- DUNN 1950 = J. C. Dunn, *Discorsi in Italia 1947-1950. Addresses in Italy 1947-1950*, Roma, 1950 [?]
- SIVIERO 1950 = R. Siviero (a cura di), *Seconda mostra nazionale delle opere d'arte recuperate in Germania*, prefazione di G. Gonella, Firenze, Sansoni, 1950
- SIVIERO 1954 = R. Siviero, *Gli ori e le ambre del Museo Nazione di Napoli*, Firenze, Sansoni, 1954
- MAIURI 1956 = A. Maiuri, *Taccuino napoletano, giugno 1940-luglio 1944*, Napoli, Vairo, 1956
- SIVIERO 1976 = R. Siviero, *La difesa delle opere d'arte. Testimonianza su Bruno Becchi*, Firenze, Accademia delle arti del disegno, 1976
- SIVIERO 1984 = R. Siviero, *L'arte e il Nazismo. Esodo e ritorno delle opere d'arte italiane, 1938-1963*, a cura di M. Ursini, Firenze, Cantini, 1984
- SMYTH 1988 = C. H. Smyth, *Repatriation of Art from the Collecting Point in Munich after World War II*, Maarssen - Den Haag, Gary Schwartz - SDU Publishers, 1988
- KLINKHAMMER 1992 = L. Klinkhammer, *Die Abteilung "Kunstschutz" der deutschen Militärverwaltung in Italien 1943-1945*, "Quellen und Forschungen aus italienischen Bibliotheken und Archiven", n. 72, 1992, pp. 483-548
- MICALI 2002 = O. Fantozzi Micali (a cura di), *Alla ricerca della Primavera. Firenze e Provincia: dopoguerra e ricostruzione*, Firenze, Alinea editrice, 2002
- HOFACKER 2004 = E. C. Hofacker, *Rückführung illegal verbrachter italienischer Kulturgüter nach dem Ende des 2. Weltkriegs*, Berlin, De Gruyter, 2004
- LAUTERBACH 2005 = I. Lauterbach, 'Arche Noah', 'Museum ohne Besucher'? - *Der Central Art Collecting Point in München*, in Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg (hrsg.), *Entehrt. Ausgeplündert. Arisiert: Entrechtung und Enteignung der Juden*, Magdeburg, Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg, 2005, pp. 335-52
- ROVATI 2005 = F. Rovati, *Italia 1945: il recupero delle opere d'arte trafugate dai tedeschi*, "Acme. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Milano", LVIII, n. 3, 2005, pp. 265-92
- GUZZO 2006 = P. G. Guzzo, *Amedeo Maiuri*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 2006, vol. 67, *ad vocem*
- LORENZINI 2007 = S. Lorenzini, *L'Italia e il trattato di pace del 1947*, Bologna, Il Mulino, 2007
- NICITA MISIANI 2007 = P. Nicita Misiani, *Giorgio Castelfranco*, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti Storici dell'arte*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 158-171

LAUTERBACH 2008 = I. Lauterbach, *Der Central Art Collecting Point in München 1945-1949. Kunstschutz, Restitution und Wissenschaft*, in I. Bertz (hrsg.), *Raub und Restitution. Kulturgut aus jüdischem Besitz von 1933 bis heute*, Ausstellungskatalog Berlin, Göttingen, Wallstein, 2008, pp. 195-201

DAGNINI BREY 2010 = I. Dagnini Brey, *Salvate Venere! La storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella Seconda guerra mondiale*, Cles (TN), Mondadori, 2010

TORI 2010 = A. Tori, *Per un catalogo della raccolta Castelfranco*, Firenze, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2010

FORTINO-PAOLINI 2011 = F. Fortino, C. Paolini, *Firenze 1940-1943. La protezione del patrimonio artistico dalle offese della guerra aerea*, Firenze, Polistampa, 2011

OBERDORFER 2011 = S. Oberdorfer, *Memorie di un'ultra novantenne*, dattiloscritto (conservato in copia a Vaiano, archivio Fondazione CDSE), 2011

NICITA MISIANI 2012 = P. Nicita Misiani, *Dalle leggi razziali alla democrazia. Giorgio Castelfranco e l'Amministrazione delle Belle Arti*, in *Vedere l'Altro, vedere la Shoah: Auschwitz, 27 gennaio 1945, temi, riflessioni, contesti: studi sulle arti figurative, il teatro, l'archeologia e il Museo*, a cura di P. Coen, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2012, pp. 249-263

BOTTARI 2013 = F. Bottari, *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi del più grande agente segreto dell'arte*, Roma, Castelveccchi, 2013

FOCARDI 2013 = F. Focardi, *Il cattivo tedesco e il bravo italiano. La rimozione delle colpe della seconda guerra mondiale*, Roma-Bari, Laterza, 2013

FIRENZE 2014 = *Giorgio Castelfranco da Leonardo a De Chirico. Le carte di un intellettuale ebreo nell'Italia del Fascismo* (Cat. mostra Firenze, Museo Casa Siviero, 25 gennaio – 31 marzo 2014), Firenze, Centro Stampa Giunta Regione Toscana, 2014

TORI 2014 = A. Tori, *Castelfranco, De Chirico e Siviero nel villino di Lungarno Serristori*, in FIRENZE 2014, pp. 11-38

CECCONI 2015 = A. Cecconi, *Resistere per l'arte 1940-1945. 10 storie di uomini e di opere salvate*, Firenze, Edizioni Medicea, 2015, in corso di stampa

ABBREVIAZIONI

ACBB = Archivio Castelfranco, Biblioteca Berenson, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Firenze, courtesy of the President and Fellow of Harvard College

ACS = Archivio Centrale di Stato, Roma

ASBB = Archivio Smyth, Biblioteca Berenson, The Harvard University Center for Italian Renaissance Studies, Villa I Tatti, Firenze, courtesy of the President and Fellow of Harvard College

BCS = Biblioteca Casa Siviero, Firenze

CCP Munich = Administrative records, correspondence, denazification orders, custody receipts, property cards, Jewish restitution claim records, property declarations, and other records from the Munich CCP

ISRT = Istituto Storico della Resistenza in Toscana, Firenze

NARA = National Archives and Records Administration, Washington

PCM = Presidenza del consiglio dei ministri

Roberts Commission = Records of the American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments in War Areas, 1943-1946

SSPSAEePMF = Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Firenze, Archivio Storico

Finito di stampare nel mese di Gennaio 2015
presso le Industrie Grafiche della Pacini Editore S.p.A.
Via A. Gherardesca • 56121 Ospedaletto • Pisa
Tel. 050 313011 • Fax 050 3130300
www.pacineditore.it

