

# LA RIPARTENZA POSTBELLICA IN DUE MOSTRE A ROMA, IN PALAZZO VENEZIA, NEGLI ANNI 1944 E 1945

*POST-WAR RECOVERY IN TWO EXHIBITIONS IN ROME IN PALAZZO VENEZIA IN THE YEARS 1944 AND 1945*

SILVIA MARIA VITES  
Ricercatrice indipendente  
silviavites@gmail.com

## ABSTRACT

Il presente articolo si propone di spiegare il contesto storico-artistico e il significato politico di due esposizioni dell'immediato dopoguerra svolte a Palazzo Venezia, il quartier generale di Mussolini. Esse sono la *Mostra dei capolavori della pittura europea (XV-XVII secoli)*, che ha luogo dall'agosto 1944 al febbraio 1945, e la *Mostra d'arte italiana a Palazzo Venezia*, inaugurata a maggio e conclusa nell'ottobre 1945. La prima è organizzata e promossa dal Governo Militare Alleato, la seconda dall'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra, fondata e diretta dal filantropo Umberto Zanotti Bianco. Numerose vicende si intrecciano nell'organizzazione di queste esposizioni, tra cui il lavoro dei Monuments Men, le operazioni di salvataggio del patrimonio mobile da parte di alcuni ex funzionari del Ministero dell'Educazione Nazionale, la nascita del Governo Militare Alleato e delle nuove istituzioni italiane antifasciste, la necessità di restaurare il patrimonio artistico distrutto e la fondazione dell'associazione di Zanotti Bianco. Chiunque voglia affrontare lo studio della situazione storico-artistica del dopoguerra romano e nazionale deve necessariamente fare i conti con le due mostre di Palazzo Venezia.

## PAROLE CHIAVE

Mostre del dopoguerra, Palazzo Venezia, pittura del Rinascimento, salvaguardia del patrimonio artistico, ricostruzione postbellica.

This paper aims to explain the historical-artistic context and the political significance of two exhibitions of the immediate postwar period held at Palazzo Venezia, Mussolini's headquarters. They are the *Exhibition of the masterpieces of European painting (XV-XVII centuries)*, which took place from August 1944 to February 1945, and the *Italian Art Exhibition at Palazzo Venezia*, inaugurated in May and finished in October 1945. The first one is organized and promoted by Allied Military Government, the second one by the National Association for the Restoration of War-Damaged Monuments, founded and directed by the philanthropist Umberto Zanotti Bianco. Numerous events are interlaced in the organization of these exhibitions: the work of the Monuments Men, the rescue work of the mobile artistic heritage by some former officials of the Ministry of National Education, the birth of the Allied Military Government and the new Italian anti-fascist institutions, the need to restore the destroyed artistic heritage and the foundation of Zanotti Bianco's association. Therefore, anyone who wants to confront with the study of the historical-artistic situation of the Roman and national postwar period, must necessarily deal with the two exhibitions of Palazzo Venezia.

## KEYWORDS

Post-war exhibitions, Palazzo Venezia, Renaissance painting, protection of the artistic heritage, post-war reconstruction.

---

Le due esposizioni si collocano all'interno del complesso periodo storico che riguarda la fine dell'Italia fascista e l'inizio di quella democratica, in un luogo cruciale: Palazzo Venezia.<sup>1</sup> Tanti sono gli spunti che le due mostre offrono per riflettere sull'immediato dopoguerra italiano: dal punto di vista ideologico-politico, si

---

<sup>1</sup> Questo articolo tocca i temi affrontati nella mia tesi di laurea magistrale e un primo punto di partenza sull'argomento è riscontrabile in GRANATA 2010.



può tracciare una riflessione sulla strumentalizzazione politica dell'arte rinascimentale, infatti il palazzo stesso e le opere esposte appartengono a questo periodo storico-culturale che è stato strumentalizzato di volta in volta dal Fascismo, dall'America e dall'ideologia democratica postbellica, per il suo facile aggancio al significato di rinascita politica, civile e culturale di una nazione. Un altro filo di riflessione riguarda la storia di salvaguardia del patrimonio italiano durante e dopo il periodo bellico; quelle di Palazzo Venezia erano, infatti, le prime mostre del dopoguerra che si prefiggevano il nobile scopo di mostrare il patrimonio salvato dalla guerra restituendolo alla cittadinanza, tirando fuori dai depositi qualche capolavoro prima della ricollocazione definitiva nelle gallerie di provenienza. Se tante opere sono state salvate dalle distruzioni belliche, è necessario ricordare e ringraziare l'operosità di tanti soprintendenti italiani, con cui hanno collaborato anche molti ufficiali americani, tra cui gli organizzatori della prima mostra Perry B. Cott ed Ernest T. De Wald, due cosiddetti *Monuments Men*.<sup>2</sup> La seconda esposizione di Palazzo Venezia permette anche un ragionamento sul rapporto tra pubblico e privato nella ricostruzione del Paese e nell'organizzazione di esposizioni: l'Associazione per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra, fondata dal filantropo Umberto Zanotti Bianco, si prefisse infatti il nobile intento di far cooperare istituzioni pubbliche e privati nell'organizzazione della mostra del 1945 e il ricavato sarebbe stato investito nel restauro del patrimonio nazionale. Ma l'iter organizzativo conflittuale, che è ben documentato nell'archivio ANIMI e negli articoli di giornale che ho raccolto, dimostra come non sia semplice far conciliare esigenze pubbliche ed esigenze private, tema attualissimo e presente in tutti gli ambiti in cui i due aspetti si trovano a cooperare. Infine, ho ritenuto necessario ampliare lo sguardo sia in senso geografico sia in senso temporale: nel primo caso, ho citato altre esposizioni che si tennero a Roma nel biennio 1944-1945 con i medesimi scopi di riapertura dei musei e gallerie e con l'esigenza di realizzare mostre di rottura rispetto al periodo fascista; nel secondo caso, invece, ho brevemente citato alcune esposizioni che si tennero a Palazzo Venezia nel decennio 1945-1955, che evidenziano come questo luogo rimase centrale per avviare la sensibilizzazione, attraverso l'arte, di avvio di una politica democratica ed europeistica. L'analisi sistematica di queste esposizioni, che per motivi di spazio non ho condotto, sarebbe auspicabile per approfondire con ulteriori ricerche un decennio cruciale, quello degli anni Quaranta e Cinquanta, sia dal punto di vista storico-politico che artistico-espositivo.<sup>3</sup>

#### MOSTRA DEI CAPOLAVORI DELLA PITTURA EUROPEA – XV-XVII SECOLI (27 AGOSTO 1944 – 17 FEBBRAIO 1945)

Tra il 4 e il 5 giugno del 1944 Roma fu liberata dall'esercito angloamericano. Il governatore militare alleato Charles Poletti,<sup>4</sup> in accordo con due membri della Sottocommissione monumenti, belle arti e archivi, Perry B. Cott ed Ernest T. De Wald<sup>5</sup> e con le neonate istituzioni italiane democratiche,<sup>6</sup> decise di organizzare una mostra di *Capolavori della pittura europea* proprio nel palazzo da cui Mussolini sbandierava il suo infallibile verbo.

Il duce, negli anni Venti, scelse Palazzo Venezia come sede del governo per la sua duplice valenza, da un lato risorgimentale, essendo collocato a fianco dell'Altare della Patria e, dall'altro, rinascimentale, in quanto edificio quattrocentesco: esso era, dunque, un perfetto simbolo della rinascita della nazione durante la nuova Era Fascista. I restauri e l'allestimento dell'allora soprintendente e direttore del Museo di Palazzo Venezia, Federico Hermanin, non fecero che accentuare questa mitologia e compiacere Mussolini, non per una personale adesione del museologo al fascismo, ma per un'ottica ancora risorgimentale che vedeva nell'allestimento museale uno strumento per educare il popolo sulla propria storia nazionale. Nel piano nobile del palazzo, infatti, Hermanin ricreò una dimora del Quattrocento secondo i criteri del museo di ambientazione, mentre in due saloni monumentali, Sala del Mappamondo e Sala Regia, fece reintegrare i lacerti di affreschi attribuiti rispettivamente a Bramante e a Mantegna, due campioni del Rinascimento.<sup>7</sup> A causa di questi forzati restauri,

<sup>2</sup> Su queste operazioni si veda il paragrafo successivo.

<sup>3</sup> Molte carte relative a queste esposizioni sono contenute nell'Archivio Centrale di Stato e si potrebbero analizzare per effettuare ulteriori ricerche (ACS, AABBA, III).

<sup>4</sup> MERCURI 1992, FIORENTINO 1986. Sull'operato del Governo Militare Alleato, cfr. ELLWOOD 1977, DI NOLFO - SERRA 2010.

<sup>5</sup> Sull'operato della Sottocommissione e degli ufficiali rinominati *Monuments Men* o *Venus Fixers*, si veda EDSSEL 2013, DAGNINI BREY 2010.

<sup>6</sup> Ministro della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero, soprintendente Aldo De Rinaldis, sindaco Filippo Doria Pamphili e direttore generale delle Antichità Modestino Petrozziello (in ACS, AABBA, III, b. 178 sono contenute le lettere scambiate dagli organizzatori dell'esposizione).

<sup>7</sup> Per un'analisi sul passaggio da Museo di Palazzo Venezia, realizzato da Hermanin a partire dal 1916, a roccaforte dittatoriale di Mussolini, cfr. NICITA 2000, NICITA 2003, NICITA 2008, NICITA 2009.

che tanto piacquero a Mussolini, le opere «faticano ancora oggi a entrare nella storia dell'arte italiana e a trovare un'attribuzione adeguata», come scrive Agosti, e «rischiano di continuare a sembrare dei fondali per *Il grande dittatore* di Charlie Chaplin, anche se sono, mi pare, delle opere lombarde in cerca d'autore, realizzate al tempo di Innocenzo VIII». <sup>8</sup> Ugo Ojetti, critico d'arte apprezzato dal regime, descrisse bene questa ambigua ricostruzione: «Quadri alle pareti, buoni, col cartellino; una Madonna di terracotta, su uno stipo. Il pavimento è di maiolica, una mattonella rossa, una a fiorami: un buon '400 di questo secolo. A casa mia sono più sincero, anche nei pavimenti. Qui una certa bugia è necessaria, sotto il velo della cultura». <sup>9</sup> E sugli affreschi della Sala del Mappamondo, Ojetti dichiarava la loro non appartenenza alla mano di Mantegna, in linea con le bugie e le ricostruzioni della retorica del regime, «e i più credono vero tutto, il soffitto, il lampadario, gli affreschi, quello che egli narra o promette». <sup>10</sup>

È assai interessante notare che la prima esposizione svoltasi a Palazzo Venezia dopo la liberazione della Capitale dai nazifascisti fu una mostra di opere del Rinascimento. Infatti, questo periodo artistico fu interpretato nuovamente in chiave politica, questa volta dagli americani e dalle neonate istituzioni antifasciste italiane, per dimostrare un'ennesima rinascita della nazione, in senso democratico. Come scrisse il nuovo ministro della Pubblica Istruzione Guido De Ruggiero a Charles Poletti, «molto felicemente, anche per il suo significato politico e morale, si è scelta la sede di Palazzo Venezia: così, nel luogo medesimo che fu il centro della sciagurata tirannide che infierì sull'Italia, il popolo italiano, in amichevole accordo con i suoi liberatori, saluterà con una solenne manifestazione spirituale l'autore di questo nuovo Risorgimento». <sup>11</sup>

Gli Stati Uniti d'America erano già da tempo immersi nella cultura e nell'arte rinascimentale. La corrente culturale e stilistica dell'American Renaissance, infatti, diffusa tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, era permeata da un sentimento di autostima per la propria nazione, per la cui espressione furono ripresi i caratteri stilistici del Rinascimento italiano e del Neoclassicismo. La giovane nazione americana si ispirava in particolare a Firenze, simbolo del Rinascimento, nella costruzione della propria identità civile. Un ruolo importante nella divulgazione dell'arte e della cultura del Rinascimento in America lo ebbero gli storici dell'arte Bernard Berenson, Charles C. Perkins, Wilhelm Von Bode e Roger Fry. <sup>12</sup> Poi, ebbero un fondamentale rilievo i viaggi in Italia, a Firenze in particolare, da parte di collezionisti, studiosi, artisti, politici, finanzieri e industriali americani, al fine di assimilare un gusto stilistico da proporre poi nelle proprie abitazioni: palazzi, ville e case di campagna cominciarono a riprodurre la maestosità dei monumenti antichi, anche negli arredi. Quindi, l'arte del Rinascimento era già ben nota agli americani ed era già associata a una visione di civiltà neumanistica e di politica democratica; la società americana, infatti, voleva fondarsi sulla scienza, sull'industria, sull'ordine razionale, sulla democrazia e per questo si sentiva l'erede legittima del concetto di Rinascimento. <sup>13</sup>

Le opere scelte per l'esposizione di Palazzo Venezia sono importanti capolavori del Quattrocento e del Cinquecento appartenenti alle gallerie italiane, come la *Crocifissione* di Masaccio (Napoli, Museo di Capodimonte, inv. Q 36), la *Tempesta* di Giorgione (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 915), *Amor sacro e amor profano* di Tiziano (Roma, Galleria Borghese, inv. 147), lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello (Milano, Pinacoteca di Brera, inv. 472), la *Danae* di Correggio (Roma, Galleria Borghese, inv. 125), la *Fornarina* di Raffaello (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, inv. 2333) e la *Flagellazione* di Piero della Francesca (Urbino, Galleria Nazionale delle Marche, inv. DE 229). <sup>14</sup> Alcune opere erano di proprietà del sindaco Doria Pamphili. <sup>15</sup> In totale, una cinquantina di quadri su tela furono collocati in ordine cronologico (da Masolino a Rubens) in sei sale dell'Appartamento Barbo, in particolare l'esposizione

<sup>8</sup> AGOSTI 2006, pp. 26-27.

<sup>9</sup> OJETTI 2019, pp. 315-316. La prima operazione che Hermanin effettuò sul palazzo fu il restauro dei pavimenti nell'Appartamento Barbo, negli anni compresi tra il 1917 e il 1921. Lo studioso ne cercò i modelli nella tradizione italiana rinascimentale, considerata punto di riferimento imprescindibile, ma non li fece copiare così com'erano, bensì realizzò una sorta di invenzione della tradizione. Sul restauro dei pavimenti, cfr. SCONCI 2009, NICITA 2000, p. 69 nt. 103, NICITA 2000, p. 51.

<sup>10</sup> Ivi, p. 316. Si veda anche GADDA 2016, p. 39, per l'ironia sulle preferenze rinascimentali di Mussolini.

<sup>11</sup> ACS, AABBA, III, b. 178, 26 luglio 1944.

<sup>12</sup> Le opere più importanti di Bode tradotte in inglese sono *Florentine sculptors of the Renaissance* (1928) e *Sandro Botticelli* (1925); Roger Fry negli ultimi anni dell'Ottocento pubblicò *Giovanni Bellini e Mantegna*. A partire dalla fine dell'Ottocento Berenson pubblicò a New York i suoi *Italian painters of the Renaissance*. Perkins tra le altre cose scrisse *Historical handbook of Italian sculpture* (1883).

<sup>13</sup> FERRAZZA 2017.

<sup>14</sup> L'elenco delle opere esposte è pubblicato in GRANATA 2010, pp. 93-95.

<sup>15</sup> *Deposizione* di Hans Memling (inv. FC 592), *Ritratto di Giannetto Doria* di Bronzino (inv. FC 670), *Ritratto di Andrea Doria* di Sebastiano del Piombo (inv. FC 671) e *Ritratto di Papa Innocenzo X Pamphili* di Velázquez (inv. FC 289), come si evince dalla lettera di Poletti al Ministero della Pubblica Istruzione (ACS, AABBA, III, b. 178, 8 luglio 1944). L'Holbein però non è inserito nel catalogo della mostra, quindi probabilmente non venne più esposto.

iniziava nella Camera della Torre, situata dopo la Sala delle Armi, proseguiva nella Sala del Pappagallo, poi in quella dei Paramenti (detta anche Sala delle Fatiche di Ercole) e si concludeva nei tre saloni: Sala del Mappamondo (già studio di Mussolini), Sala del Concistoro (o Sala delle Vittorie) e Sala Regia.<sup>16</sup> Il piccolo catalogo informa che, nelle tre piccole sale che precedevano il vero e proprio Appartamento Barbo, c'erano ancora alcuni oggetti che Hermanin aveva posto nel museo da lui diretto: «Tre piccole stanze arredate con oggetti del Museo di Palazzo Venezia, maioliche italiane del 400, antichi cassoni, qualche bella scultura».<sup>17</sup> Anche l'appartamento stesso non differiva molto dall'allestimento hermaniniano: nelle fotografie scattate durante il giorno dell'inaugurazione della mostra si vedono sedie e cassoni del Cinquecento e velluti alle pareti, che evocavano un ambiente cinquecentesco secondo la linea museografica scelta da Hermanin<sup>18</sup>.

Al momento della liberazione di Roma, queste e altre opere si trovavano nei depositi del Vaticano, perché erano state nascoste dagli attacchi bellici da alcuni ex funzionari del Ministero dell'Educazione Nazionale, tra cui Giulio Carlo Argan, Emilio Lavagnino e Pasquale Rotondi;<sup>19</sup> per questo, la mostra volle anche proporsi come una prima ricognizione del patrimonio mobile scampato dalla guerra, prima di avviarne la restituzione ai musei d'origine.<sup>20</sup> Scriveva Lavagnino:

Chi, a suo tempo, visitò la *Mostra dei Capolavori* a Palazzo Venezia nell'estate del '44 e quindi l'altra della primavera e dell'estate del '45, di *Pittura Veneta* [...], ove sono temporaneamente esposte alcune delle maggiori opere d'arte delle Gallerie italiane scelte tra quelle depositate in Vaticano, può farsi un'idea di quel tesoro [...]. Ora, dopo tanta tragedia e dopo questo loro forzato soggiorno nella pace vaticana, le nostre opere d'arte tornano gradualmente nelle loro sedi. Ma anche questo sarà un lavoro lungo e dispendioso, perché molte hanno bisogno di cure meticolose e di avveduti restauri perché possano ancora affermare nel pieno splendore della loro bellezza quei supremi valori dello spirito il cui annientamento avrebbe veramente significato un impoverimento non solo d'Italia, ma di tutto il mondo.<sup>21</sup>

La manifestazione artistica si concludeva con due opere di Caravaggio (*Vocazione di San Matteo* e *Martirio di San Matteo*, Roma, San Luigi dei Francesi) e *Romolo e Remo allattati dalla lupa* di Rubens (Roma, Musei Capitolini, inv. PC 67), a dimostrare come allora l'Italia era «faro di luce e cultura, e qui venivano da tutte le parti d'Europa i maestri che furono grandi a lor volta per imparare nelle botteghe dei Tiziano, dei Veronese e giù giù fino ai sommi di Firenze e di Roma, l'arte che doveva divenire europea».<sup>22</sup> I fascisti leggevano il Rinascimento con uno sguardo retrospettivo, come epoca continuatrice dell'età imperiale romana, mentre gli antifascisti e gli americani interpretavano la stessa epoca artistica con uno sguardo in avanti, come precorritrice dell'arte europea. Anche le recensioni sui quotidiani dell'epoca posero l'accento sulla forza politica e morale di questi capolavori e di questa mostra, che spronavano l'Italia alla ricostruzione di un Paese e un'umanità più giusti:

In questi nomi [degli artisti esposti] vive tutta la storia gloriosa dell'uomo moderno, dei suoi valori morali, della sua grande conquista: l'individuo e i suoi diritti. [...] E se qualcuno non ha più fede nell'uomo, se qualcuno è pessimista sull'avvenire del suo paese, del suo popolo, dell'umanità, non c'è spettacolo o discorso che con maggiore efficacia di questa mostra possa restituire in lui la forza della fede. Perché le opere dei grandi del passato hanno per sempre la forza di ispirare nuove opere e nuove conquiste agli uomini di buona volontà. [...] Essa dice, soprattutto a noi italiani, che per quanti dolori e travagli il destino e gli uomini abbiano voluto infliggerci, non dobbiamo, non possiamo disperare, perché il patrimonio di genio e di civiltà che Dio ci ha confidato non può e non deve morire. La nostra missione è nell'arte.<sup>23</sup>

<sup>16</sup> *Capolavori* 1944, pp. s. n.

<sup>17</sup> *Ibidem*.

<sup>18</sup> Le fotografie dell'esposizione sono rintracciabili online in British School of Rome - Library and Archive Digital Collections, collezione di J.B. Ward-Perkins [1912-1981].

<sup>19</sup> Per le operazioni di salvataggio del patrimonio mobile dopo l'armistizio, cfr. LAVAGNINO 1946, LAVAGNINO 2006, LAVAGNINO 2010, BUCARELLI 1997, FORTI 2008, MORSELLI 2010, MATHIS 2012, NICITA 2014, MELOGRANI 2015. Si veda anche il catalogo della recente mostra, *Arte liberata* 2022.

<sup>20</sup> I primi accordi tra i funzionari della Santa Sede e le istituzioni italiane per il recupero delle opere dai depositi del Vaticano sono contenuti in ACS, AABBA, III, b. 178. Siccome i primi sono preoccupati dell'ingerenza degli americani nella questione, si accettò di concedere una cinquantina di opere per la mostra e di rimandare le operazioni di ricollocamento nei musei «al momento in cui l'amministrazione delle città tornerà ad essere affidata in mani italiane» (ACS, AABBA, III, b. 178, *Telespresso* n. 31|00232).

<sup>21</sup> LAVAGNINO 1946, p. 88.

<sup>22</sup> *Capolavori* 1944, pp. s. n.

<sup>23</sup> ANONIMO 1944.

Il critico d'arte Virgilio Guzzi pose l'accento sulla fantasia e l'individualità che caratterizzava ogni maestro del Rinascimento: «l'umana individuale potenza e il sentimento della natura e di Dio, e la volontà di vivere, e insomma ogni valore della realtà spirituale s'afferma in piena indipendenza, e con quell'impeto e forza cui solo produce una eccezionale vita di fantasia».<sup>24</sup> La mostra fu apprezzata anche dal versante comunista, infatti la femminista e partigiana Laura Lombardo Radice, figlia del pedagogista Giuseppe che aveva contribuito alla stesura dei programmi didattici durante la Riforma Gentile del 1923, scrisse su «Noi Donne»: «Questi capolavori privilegiati si caricano di tutto il nostro amore, e passare per quelle sale, dove i soldati americani guardano compunti ed ingenui, diventa una specie di pellegrinaggio. [...] Dal groviglio delle sventure, dalla lotta di questa storia che si muove veloce, altri occhi di pittori sapranno far nascere mondi di bellezza nuova e perenne»;<sup>25</sup> in fondo all'articolo, si legge che l'Unione delle Donne Italiane organizzava visite guidate all'esposizione. Più interessante ancora, è vedere a pagina tre l'articolo *Le donne hanno il diritto di voto*, in cui campeggia una grande fotografia di donne votanti in Unione Sovietica.<sup>26</sup> Insomma, la mostra era veramente protagonista del momento storico di rottura e cambiamento che l'Italia e il mondo intero stavano vivendo.

Eppure, fino a pochi anni prima le stesse opere erano state ambasciatrici del regime fascista, allo scopo di mostrare il genio italiano all'estero e rinsaldare i rapporti politici a livello internazionale: la *Exhibition of Italian Art. 1200-1900* a Londra nel 1930, la *Exposition de l'art italien de Cimabue à Tiepolo* a Parigi nel 1935, la tournée americana del 1939-1940, che toccava tre tappe, San Francisco, Chicago e New York,<sup>27</sup> e infine nel 1938 la *Mostra dei ritratti italiani* a Belgrado assolvevano proprio questi scopi.<sup>28</sup> In questi raduni erano presenti parecchie opere che presenziarono anche alla mostra di Palazzo Venezia, come la *Tempesta* di Giorgione, la *Crocifissione* di Masaccio, la *Flagellazione* di Piero della Francesca e altre. L'opera più richiesta era la *Nascita di Venere* di Botticelli (Firenze, Uffizi, inv. 878), tanto da ispirare a Francis Haskell il titolo *Botticelli al servizio del fascismo* per il suo saggio dedicato a queste mostre politiche.<sup>29</sup> A Palazzo Venezia non fu esposta la *Nascita*, bensì la *Venere ex Gualino* di bottega botticelliana (Torino, Galleria Sabauda, inv. 172), la cui idea compositiva prese ispirazione dalla prima. Anche quest'opera di bottega era compromessa con il fascismo, perché, dopo lo smembramento della collezione dell'imprenditore Riccardo Gualino, proprietario dell'opera, e il suo arresto nel 1930,<sup>30</sup> il diplomatico Dino Grandi la richiese nel 1933 per arredare l'Ambasciata d'Italia a Londra, assieme ad altre opere della raccolta torinese giudicate rappresentative della civiltà italiana all'estero.<sup>31</sup> Alla *Venere* era dedicato un posto d'onore all'Ambasciata: collocata tra due finestre, in una sala da ricevimento attigua al salone da ballo, diventò «il fulcro visivo all'interno dei saloni di rappresentanza».<sup>32</sup> È molto interessante dunque comprendere come una stessa opera possa esprimere ideologie diverse e addirittura contrastanti, a seconda di chi la possiede e della sua collocazione e contestualizzazione.

Le mostre degli anni Trenta furono disdicevoli dal punto di vista della conservazione delle opere: prestiti e viaggi oltreoceano infatti ne compromisero la salute fisica. Cesare Brandi, incaricato della custodia delle opere durante la tournée americana e primo direttore dell'Istituto Centrale di Restauro (fondato nel 1939 proprio dai proventi delle mostre), scrisse al Ministero della Pubblica Istruzione che l'Art Institute di Chicago non garantiva le condizioni idonee per la corretta conservazione delle opere; la temperatura, in particolare, era troppo elevata. Alcune delle opere esposte a Palazzo Venezia risentirono di quella cattiva esposizione, infatti «la *Sacra Conversazione* di Palma, delle Gallerie di Venezia, presentava sollevazioni a tetto di grande estensione e in molti punti, sicché dovette essere subito staccata e adagiata in piano. Lo stesso era accaduto al *S. Giorgio* di Mantegna della stessa Galleria Veneziana; si era sollevato in modo pauroso verticalmente in

<sup>24</sup> GUZZI 1945.

<sup>25</sup> LOMBARDO RADICE 1944.

<sup>26</sup> MONTAGNANA 1944.

<sup>27</sup> Come ricordato sopra, il Rinascimento è noto negli Stati Uniti soprattutto grazie agli studi di Wilhelm von Bode, Roger Fry, Charles C. Perkins e Bernard Berenson. Per quanto riguarda gli anni Trenta, nel 1938 Lionello Venturi pubblicò una monografia su Botticelli in inglese (VENTURI 1938) e un sontuoso volume, pubblicato da Hoepli, sui quadri italiani presenti sul suolo americano (VENTURI 1931). Lo studioso era emigrato nel Nuovo Continente in seguito al rifiuto del giuramento di fedeltà al fascismo, richiesto nel 1931 a tutti i professori universitari italiani (Lionello 2006).

<sup>28</sup> HASKELL 2016, pp. 147-172, CARLETTI - GIOMETTI 2016. Mussolini nel 1930 scrisse sul «Corriere della Sera»: «Con questo linguaggio [le opere esposte a Londra] saranno capaci di promuovere la causa italiana dinanzi ai più ostinati calunniatori, agli scettici e agli indifferenti, e di ricordare che l'Italia fu sempre la prima a spianare la strada della civiltà e del progresso. [...] La mostra alla Burlington House è un segno portentoso dell'eterna vitalità della razza italiana, che le ha reso possibile di esser sempre e dovunque all'avanguardia, lasciando agli altri solo la libertà di imitare» (HASKELL 2016, pp. 167-168).

<sup>29</sup> HASKELL 2016.

<sup>30</sup> Sulle vicende dell'imprenditore e collezionista si veda *I mondi* 2019.

<sup>31</sup> BAVA 2019, p. 100.

<sup>32</sup> VILLANO 2019, p. 304.

basso; [...] e la *Crocifissione* di Masaccio s'era incurvata in modo definitivo».<sup>33</sup> Brandi intervenne con mezzi di fortuna, ma le opere richiesero interventi di restauro e il Masaccio rimase curvo. La stessa trascuratezza non colpì l'esposizione di Palazzo Venezia: le opere erano tutte custodite nello stesso deposito in una sede non distante da quella espositiva e la mostra si proponeva come passaggio temporaneo dei quadri nel viaggio di ritorno verso le gallerie di provenienza.<sup>34</sup>

Invece, un tratto che la mostra di Palazzo Venezia ebbe in comune con le tre grandi esposizioni degli anni Trenta citate fu il successo di pubblico: la mostra francese arrivò a superare i 650.000 visitatori e il successo delle tappe americane fu così elevato che si ipotizzò di continuare il tour in altre città degli Stati Uniti.<sup>35</sup> Per quanto riguarda la *Mostra dei capolavori della pittura europea*, i visitatori furono circa 100.000/<sup>36</sup>150.000,<sup>37</sup> un buon numero considerando le difficoltà in cui versava la Capitale nel 1944.

Il recente passato dittatoriale non fu dimenticato da Mario Soldati, scrittore e sceneggiatore laureato in Storia dell'arte nel 1927 con Lionello Venturi, che tra tutti i recensori della mostra si dimostrò il più disincantato: non poteva infatti credere che da un giorno all'altro una nazione potesse cambiare ideologia e morale. Questa riflessione fu ispirata dai quadri di Caravaggio esposti in mostra, che con la loro potenza formale operavano un vero e proprio bombardamento dello spirito, che lasciava i connazionali «avviliti, umiliati: e, in più, consci della nostra decadenza. Il genio e la Fede di quei grandi sono ormai così lontani da noi che, se ci mettiamo una mano sul cuore, quasi quasi non ci sentiamo più il coraggio di chiamarli nostri».<sup>38</sup> Caravaggio non aveva quella certezza e quella Fede che, al contrario, gli artisti del Quattrocento e del Cinquecento dimostravano con la loro tecnica pittorica, il pittore possedeva un'inquietudine, espressa dai suoi quadri, che si avvicinava maggiormente al vero spirito degli uomini che stavano attraversando il passaggio dalla guerra al dopoguerra, uno spirito di disillusione e di un'età senza religione. Questi quadri ricordavano a Soldati le colpe del popolo italiano e gli diedero la consapevolezza che non bastava la fine della guerra per redimerle. In questo senso, l'ordine cronologico con cui erano presentate le opere in mostra rispecchiava anche la cronologia degli avvenimenti storici recenti e contemporanei: da un'età di Fede e illusione nel Fascismo, espressi dalla chiarezza luminosa e dalla solidità plastica di autori come Masaccio, Piero della Francesca e Giovanni Bellini, all'abbandono della retorica verso un realismo estremo, doloroso e tagliente, espresso dallo stile caravaggesco.

Questa mostra, come scritto sopra, fu importante anche per il significato concretissimo di tutela e valorizzazione delle opere d'arte: per la prima volta, infatti, bisognava far uscire dai depositi le opere che erano state messe in sicurezza per salvarle dai pericoli bellici. Uno dei significati di entrambe le mostre di Palazzo Venezia fu infatti quello di restituire al pubblico attraverso due esposizioni i capolavori più importanti scampati dalla guerra e, in seguito, riportare le opere alle gallerie di appartenenza, che intanto si stavano mettendo in moto per la riapertura. Di queste operazioni fondamentali scrisse il più importante storico dell'arte del Novecento, Roberto Longhi, in due interventi. Il primo fu scritto a caldo, nel 1944, mentre le rovine del patrimonio artistico erano tangibili: in una lettera pubblica rivolta al suo allievo e segretario Giuliano Briganti, Longhi si chiedeva se gli storici dell'arte potessero fare di più, con il loro lavoro critico, per salvaguardare le opere d'arte. Infatti, «l'arte, di per sé muta e indifesa, non può proteggersi che con la fama, e la fama è la critica sempre desta».<sup>39</sup> È grazie alla critica, ad esempio, che Caravaggio ha assunto quel riconoscimento che fa sì che oggi il pittore brilli «nella sontuosa e facile mostra di Palazzo Venezia sotto i falsi Mantegna affrescati "ad usum ducis" da Federigo Hermanin».<sup>40</sup> Il governo, scrive Longhi, ha «questa sua grave responsabilità, anche politica, di conservare l'unico bene che le resta e che non potrà esser soggetto a fluttuazioni monetarie purché una critica illuminata provveda a mantenerne il pregio, perennemente, alla quota più alta».<sup>41</sup> Dunque, secondo lo studioso, per proteggere le opere mobili e i monumenti non era sufficiente il lavoro dei funzionari

<sup>33</sup> CARLETTI, GIOMETTI 2016, p. 152.

<sup>34</sup> La riflessione sui prestiti e i trasporti e quindi sulle due esigenze contrapposte di tutela tramite la conservazione e di valorizzazione tramite le pratiche espositive è più che mai attuale ed era già problematizzata da LONGHI 1959 e da HASKELL 2016.

<sup>35</sup> CARLETTI, GIOMETTI 2016, pp. 20 e 7.

<sup>36</sup> GRANATA 2010, p. 84.

<sup>37</sup> DAGNINI BREY 2010, p. 120.

<sup>38</sup> SOLDATI [1945?]. La sua recensione è conservata in un dattiloscritto presso l'archivio APICE di Milano, nel fondo Mario Soldati. Non ho ancora trovato la sua pubblicazione, quindi al momento risulta un appunto personale.

<sup>39</sup> LONGHI 1944, p. 130.

<sup>40</sup> *Ibidem*. È evidente l'autoelogio velato di Longhi; è stato lui, infatti, a partire dalla sua tesi di laurea su Caravaggio nel 1911 con un capitolo dedicato ai lombardi *Preparatori del naturalismo*, a dare nuova veste critica all'artista, la cui fama raggiunge l'apice nell'esposizione del 1951 a Palazzo Reale (*Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*) e il cui retaggio continua a rendere tutt'oggi Caravaggio un artista facile in termini di pubblico e incassi.

<sup>41</sup> LONGHI 1944, p. 132.

della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti: bisognava che a esso si accompagnasse un lavoro critico di qualità, da parte degli studiosi, allo scopo di donare fama al patrimonio artistico e quindi, indirettamente, tutelarlo. Infine, nel suo rinomato intervento del 1959,<sup>42</sup> Longhi espresse l'importanza di una serie di mostre organizzate nell'immediato dopoguerra per risanare il patrimonio artistico di una città o di una regione. Esse si svolsero nei cinque anni successivi alla fine delle ostilità belliche e i promotori furono quei funzionari dell'amministrazione delle Belle Arti che si erano prodigati, negli anni di guerra, per mettere in salvo il maggior numero possibile di opere d'arte del territorio di cui erano custodi.<sup>43</sup> Ad esempio, lo storico dell'arte citò l'operato di Gaetano Panazza a Brescia,<sup>44</sup> Antonio Morassi a Genova,<sup>45</sup> Alfredo Puerari a Cremona<sup>46</sup> e Pietro Zampetti ad Ancona;<sup>47</sup> mostre «indimenticabili» furono quelle di Armando Ottaviano Quintavalle a Parma,<sup>48</sup> «dopo aver ricostruito a tempo di record lo sventrato palazzo della Pilotta», e quelle di Siena<sup>49</sup> e Pisa.<sup>50</sup> La mostra di Palazzo Venezia del 1944 fu fondamentale, perché era il primo esempio di questo tipo di iniziative. Su di esse scriveva Longhi:

Che compito si offrisse agli ideatori di mostre, finita appena la guerra, fu subito chiaro: il patrimonio d'arte mobile sbalestrato qua e là, in parte riacchiappato mentre stava svincolando alla frontiera austrogermanica, in parte rientrato dai rifugi marchigiani, si trovava in gran parte a Roma, ma l'andirivieni delle cose era stato tale che io rammento di aver visto dipinti romani della Galleria Borghese perfino nei rifugi sotterranei del Castello Sforzesco di Milano. Prima di procedere alla reintegrazione non facile delle opere nei musei in parte sinistrati e protempore inservibili (Brera, Castello Sforzesco, Parma, Padova ecc.), era dunque decante che si ripresentassero con qualche mostra al pubblico, e subito, le prove tangibili di quanto era in salvo; e furono così le prime mostre di Palazzo Venezia nel '45.<sup>51</sup>

Le mostre di Palazzo Venezia fecero dunque da apripista per questo tipo di iniziative e spronarono molti soprintendenti a realizzare esposizioni per dare un forte messaggio di ripresa ai cittadini, restituendo loro il patrimonio artistico che per anni fu violato e messo in pericolo. Questo fu decisamente un gesto politico e democratico forte, in quanto il patrimonio artistico e culturale è patrimonio di tutti e ognuno ha il diritto di potercisi rapportare. La guerra, infatti, ha tra i suoi molteplici aspetti terribili la cancellazione dell'identità e della civiltà di un popolo attraverso la distruzione, l'occultamento o l'appropriazione indebita dei suoi capolavori artistici.

#### MOSTRA D'ARTE ITALIANA A PALAZZO VENEZIA (16 MAGGIO – 31 OTTOBRE 1945)

Pochi mesi dopo la conclusione della prima mostra di Palazzo Venezia (17 febbraio 1945), un'altra esposizione fu indetta nella stessa sede e tra le due ci furono alcuni elementi di continuità e altri di rottura. La prima differenza si nota già dal titolo: questa volta l'arte è descritta come «italiana», prima era «europea».

<sup>42</sup> Inizialmente, Longhi realizza una conferenza per il Convegno internazionale sulle mostre d'arte tenuto a Milano il 12 novembre 1959, che è pubblicata quell'anno con il titolo *Vicende delle mostre d'arte antica* su «L'Approdo Letterario», v, 8, pp. 3-22; il testo è poi ristampato nel volume *Un augurio a Raffaele Mattioli*, Firenze, Sansoni, 1970, pp. 393-414, con una dedica a Mattioli e con il titolo *Mostre e musei*. Lo scritto sulle mostre è poi ripubblicato come editoriale per il numero 235 di «Paragone» del 1969, alle pp. 3-23 ed è incluso, infine, nel volume XIII delle opere complete di Longhi (LONGHI 1959).

<sup>43</sup> LONGHI 1959, pp. 64-65.

<sup>44</sup> *Pitture in Brescia* 1946.

<sup>45</sup> *Pittura antica* 1946 e *Pittura del Seicento e Settecento* 1947.

<sup>46</sup> *Antiche pitture* 1948.

<sup>47</sup> *Pittura veneta* 1950.

<sup>48</sup> *Mostra parmense* 1948.

<sup>49</sup> *Capolavori* 1946.

<sup>50</sup> *Scultura pisana* 1946. Cfr. anche TOLAINI 2006. Fondamentale in questo senso fu anche la *Mostra dei tesori dell'arte lombarda*, svoltasi a Zurigo nel 1948-1949 e curata da Fernanda Wittgens, con lo scopo di ricavare fondi per ricostruire alcuni musei della Lombardia distrutti dai bombardamenti, in particolare cinque milanesi: la Pinacoteca di Brera, i Musei Civici di Milano, la Pinacoteca Ambrosiana, il Museo Poldi Pezzoli e il Museo Teatrale della Scala (*Kunstschatze* 1948). Nell'introduzione al catalogo, la Wittgens scriveva: «Questa esposizione dei “Tesori d'arte di Lombardia” fu, con la ricostruzione dei cinque Musei di Milano distrutti in una tragica notte di guerra del 1943, la suprema missione del Sovrintendente Modigliani reduce nella Lombardia nel febbraio 1946 dopo dieci anni di esilio politico [cfr. MODIGLIANI 2019]; e alla sua morte, nel giugno del 1947, divenne un sacro legato per noi suoi eredi. [...] Un altro messaggio portano queste opere d'arte, non più semplicemente estetico o storico, [...] ma di ampio respiro umano. È il messaggio della civiltà» (*Kunstschatze* 1948, pp. 16, 21).

<sup>51</sup> LONGHI 1959, p. 64.

Infatti, gli organizzatori erano tutti italiani, anche per il timore di un'appropriazione del Palazzo da parte degli americani, che l'avrebbero voluto trasformare in loro quartier generale.<sup>52</sup>

Prima di indagare le specificità di questa seconda esposizione, si ritiene necessario riportare un aneddoto: il 7 marzo 1945 un nuovo avvenimento politico scosse Palazzo Venezia, ossia la commemorazione del novantacinquesimo anniversario della nascita di Tomáš Masaryk (Hodonín 1850 – Lány 1937), primo Presidente della Repubblica Cecoslovacca.<sup>53</sup> Il discorso fu declamato da Benedetto Croce nella Sala del Mappamondo, per volontà dell'ambasciatore cecoslovacco a Roma. Il redattore del *Manifesto degli intellettuali antifascisti* ricordò nei suoi diari che la conferenza «è stata applaudita, e per la quale anch'io *mihi plaudo*, perché, avendola tenuta sul piano storico, ho potuto dire in ogni punto ciò che pensavo secondo verità». <sup>54</sup> L'evento fu ricordato da molti giornali dell'epoca, soprattutto perché Croce fu la prima persona che tenne un discorso pubblico a Palazzo Venezia, dopo la parentesi dittatoriale: «Erano uomini liberi, di una Italia libera e democratica, che entravano nel palazzo, svuotato di ogni apparato poliziesco. È stata come la consacrazione democratica di un palazzo che, per la quasi totalità degli Italiani rappresentò, durante un ventennio, il segno della tirannia. Uomini liberi, che andavano per ascoltare la commemorazione che Benedetto Croce doveva fare di un grande uomo di stato democratico, il Presidente della Cecoslovacchia Tomaso Masaryk». <sup>55</sup> Un altro articolo fu particolarmente emblematico nell'evidenziare la metamorfosi politica che stava attraversando Palazzo Venezia nel biennio 1944-1945: «Furono dapprima le immagini delle maggiori pitture del Rinascimento [*Mostra dei capolavori della pittura europea*, 1944] a contrapporre la loro eternità ad una cronaca effimera, che pretendeva di chiamarsi "storica"; poi vennero le musiche col loro linguaggio innocente; <sup>56</sup> e infine, ieri, vi tornò la parola – questo strumento che si presta con sì pericolosa prontezza a disseminare il male come a spargere il bene – ma vi tornò per bocca di Benedetto Croce». <sup>57</sup>

Secondo questa appassionata interpretazione, la parola è volutamente pronunciata per ultima, perché ancora troppo carica di ricordi cupi, colmi di adunate fanatiche e balconi deliranti. Attraverso questo silenziamento e un modo nuovo di presentare l'arte e la musica, senza forzature retoriche, <sup>58</sup> Palazzo Venezia neutralizzò la sua carica ideologica. Si può dunque ben immaginare il senso di liberazione spirituale che questi eventi provocarono negli animi dei connazionali ostili al regime.

Ad aprile avvenne il capitolombolo del nazifascismo <sup>59</sup> e già nel maggio si organizzò un'altra esposizione. Come scritto sopra, le nuove istituzioni italiane temevano la requisizione di Palazzo Venezia da parte degli americani, forti del successo della prima mostra, e quindi decisero di escluderli da questa manifestazione. L'ente organizzatore fu l'Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra, che aveva sede proprio in alcune stanze di Palazzo Venezia fino al 1947, <sup>60</sup> ed era un'istituzione fondata da Umberto Zanotti Bianco (La Canea 1889 – Roma 1963) nel 1944 allo scopo di aiutare lo Stato nella raccolta di fondi da destinare al risanamento del patrimonio; per fare ciò, l'associazione realizzò svariate iniziative economiche e culturali in Italia e all'estero, tra cui rientrava anche la *Mostra d'arte italiana a Palazzo Venezia*. <sup>61</sup> Sull'importanza di queste manifestazioni scrisse bene Giuliano Briganti:

Nella riacquistata libertà di parola, gli Italiani, suddivisi nei vari partiti, premuti dall'urgenza dei provvedimenti di una necessità primaria e improcrastinabile, che è quella del nutrimento, dell'alloggio, del vestito, sembrano quasi aver timore di occuparsi della sorte del patrimonio artistico. Quasi fosse un lusso che ci siam permessi in tempi migliori: e quasi fosse l'unica verità che *primum vivere, deinde philosophari*. Noi non ci peritiamo

<sup>52</sup> ANIMI, b. 4/2, ua 12, dattiloscritto non firmato né datato.

<sup>53</sup> MASARYK 2011.

<sup>54</sup> CROCE 2004, p. 277. Il discorso su Masaryk è pubblicato parzialmente sul «Giornale» nel 1945 e poi, integralmente, in CROCE 1949, pp. 93-104.

<sup>55</sup> ANONIMO 1945.

<sup>56</sup> Si era infatti svolta la rassegna dell'Autunno musicale nel 1944, mentre era ancora in loco l'esposizione (ANONIMO 1944a, ANONIMO 1944b, ANONIMO 1944c).

<sup>57</sup> ANONIMO 1945a.

<sup>58</sup> Palma Bucarelli ricorda che l'inaugurazione della *Mostra dei capolavori della pittura europea* fu svolta «alla buona», «senza gerarchi e personalità che arrivano solenni e ridicoli, tutto tranquillo e senza ufficialità» (BUCARELLI 1997, p. 78).

<sup>59</sup> BERTOLDI 1985, FORNO 2008, FORMIGONI - SARESELLA 2017, UBOLDI 2004, MORANTE 1974, pp. 368-369.

<sup>60</sup> ESPOSITO 2011, p. 245.

<sup>61</sup> Su Zanotti Bianco, vedi GRASSO 2015, AMATO 1981, SETTIS 2005, ZOPPI 2009, BASSANI 2018, pp. 30-35. Sull'associazione, cfr. ESPOSITO 2011, CIANCABILLA 2010 e soprattutto l'Archivio ANIMI, dove è organizzato il fondo *Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra*. Esso è organizzato in sei parti: 1. Costituzione e amministrazione dell'associazione, corrispondenza generale (1944-1952); 2. Mostra di Palazzo Venezia (1944-1945); 3. Restauro dei monumenti (1944-1946); 4. Comitati regionali (1945-1946); 5. Contatti con l'America e mostra di New York (1944 e 1947); 6. Cinquanta monumenti danneggiati dalla guerra (1946-1947).



d'affermare che questa verità non solo non è l'unica, ma non è neppure una verità, perché la necessità che implica, che è quella del più crudele buon senso, falsa tutta la vita dello spirito, tutta la vita umana. L'uomo non vive come la bestia, guidato dall'istinto: per l'uomo vivere è subito filosofare, e un filosofema è insito, se non formulato dialetticamente, fin nella più umile e bassa bisogna della sua vita quotidiana. Se non filosofa l'uomo non vive: o vive da bestia, bestia trionfante come è accaduto nel tempo fascista. La nostra disfatta, come è stata disfatta della coscienza morale e intellettuale non si risana con le sole centrali elettriche; non si risana nemmeno con la libertà di parola, se questa libertà non incita a prendere coscienza universale di quel che è propriamente umano nell'uomo, della sua dignità a vivere. La civiltà è questa dignità, e nella civiltà sta l'arte, [...] perché tutto quanto c'è di più nobile nell'uomo, tutto quanto c'è di più intimo, segreto, collabora nell'arte.<sup>62</sup>

Queste parole descrivono alla perfezione lo spirito dei tanti esperti e appassionati d'arte che fin da subito si impegnarono per recuperare, restaurare e valorizzare opere d'arte e monumenti danneggiati dalla guerra, in quanto simboli della stessa civiltà da restaurare dopo la ferita bellica.

Il comitato organizzatore della mostra era eterogeneo nei membri che lo componevano: c'erano aristocratici e collezionisti come Riccardo Gualino, Ruggero Schiff Giorgini e Urbano Barberini, storici dell'arte come Pietro Toesca e Giuliano Briganti e critici d'arte, tra cui Giulio Ansaldo e Luigi Grassi. La volontà di Zanotti Bianco era di far cooperare pubblico e privato, per cui durante le sedute si decise che due comitati si sarebbero occupati di due sezioni della mostra, la prima contenente capolavori della pittura veneta appartenenti alle gallerie statali italiane, la seconda opere di collezionisti privati romani. La scelta di comprendere sia opere appartenenti a musei pubblici sia a proprietari privati voleva significare, nelle intenzioni di Zanotti Bianco, la cooperazione di pubblico e privato nella ricostruzione del Paese. La pittura veneta fu scelta, oltre che per il carattere veneto del palazzo, per differenziare l'esposizione dalla precedente e perché nei depositi del Vaticano erano conservate molte opere appartenenti a questa scuola artistica. Non sono pervenute fotografie dell'allestimento, però esso doveva essere pressappoco simile a quello della precedente mostra, per la scarsità dei mezzi a disposizione; per la seconda sezione si propose di utilizzare materiale del Museo di Palazzo Venezia per ricreare un effetto di ambientazione di un appartamento privato rinascimentale. La prima sezione si svolse nell'Appartamento Barbo e nei tre saloni monumentali, la seconda nell'Appartamento Cybo.<sup>63</sup>

La prima parte della mostra ottenne riscontri positivi nella critica del tempo. Tra gli artisti maggiormente elogiati ci furono Giovanni Bellini, a cui era dedicata un'intera sala, Lotto, Mantegna e Crivelli.<sup>64</sup> Longhi, nel *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, non mancò di ricordare che la contemporanea *Mostra dei cinque secoli di pittura veneta* organizzata a Venezia da Rodolfo Pallucchini era da «integrar mentalmente dove bisogni coi dipinti esposti a Roma»,<sup>65</sup> infatti insieme le due manifestazioni formavano una buona ricognizione dei migliori dipinti di scuola veneta dal Trecento al Settecento. In merito a entrambe, nei cataloghi e nelle recensioni si evidenziava un tratto, che dimostra come la pittura veneta non avesse un carattere neutrale in quel preciso momento storico-politico. Questa pittura, infatti, «aveva fornito lo strumento linguistico più valido per la formazione d'un linguaggio pittorico europeo e moderno, da Goya a Delacroix, da Manet a Cézanne. La pittura moderna europea parla un linguaggio che ha le sue premesse nella tradizione creata da cinque secoli di pittura veneziana», scrisse Giovanni Ponti, sindaco di Venezia, nel catalogo dei *Cinque secoli di pittura veneta*.<sup>66</sup> La Bucarelli, d'altra parte, osservando nella mostra di Palazzo Venezia la predella della Pala di Santa Lucia di Lotto (Jesi, Pinacoteca civica, inv. P5-P8), scrisse che qui «è già la pittura moderna e Manet e l'impressionismo».<sup>67</sup> Dunque, la pittura veneta fu letta in chiave europeistica e quindi anche questa mostra si proponeva lo scopo di dare nuove vesti al Palazzo, in un'ottica di rottura rispetto al recentissimo passato autarchico e nazionalistico.<sup>68</sup>

<sup>62</sup> BRIGANTI 1944.

<sup>63</sup> Tutte le informazioni relative all'iter organizzativo della mostra sono ben organizzate nell'archivio ANIMI, fondo *Associazione Nazionale per il Restauro dei Monumenti Danneggiati dalla Guerra*, 2. Mostra di Palazzo Venezia, nelle seguenti modalità: b. 4/1, ua 11: *Mostra. Parte generale. Comunicazioni e notizie*; b. 4/2, ua 12: *Mostra. Comitato. Riunioni e deliberazioni*; b. 4/3, ua 13: *Mostra. Collezioni private*; b. 4/4, ua 14: *Mostra d'arte italiana a Palazzo Venezia* (catalogo). Una prima analisi di queste carte è stata effettuata da GRANATA 2010, pp. 85-91. Una seconda analisi più dettagliata è stata condotta nella mia tesi di laurea.

<sup>64</sup> BUCARELLI 2010, pp. 48-50, VENTURI 1945, GRASSI 1945. L'elenco completo delle opere esposte è pubblicato in GRANATA 2010, pp. 95-100.

<sup>65</sup> LONGHI 2017, p. 16.

<sup>66</sup> *Cinque secoli* 1945, p. 16.

<sup>67</sup> BUCARELLI 2010, pp. 49-50.

<sup>68</sup> Alessandro Del Puppo, nel saggio *Tintoretto pittore del Novecento* del 2017, evidenzia bene questo senso di modernità avvertito nella pittura veneta da parte di molti studiosi della prima metà del Novecento, anche durante il fascismo. In particolare, si riferisce al catalogo della *Mostra di Tintoretto* del 1937 (Venezia, Ca' Pesaro) redatto da Nino Barbantini, organizzatore dell'esposizione. Secondo

Per quanto riguarda la seconda sezione, invece, insorsero problematiche fin dalla sua ideazione. Pietro Toesca e l'antiquario Ettore Sestieri diedero le dimissioni perché per loro sarebbe stato importante mostrare solo le opere sicure delle grandi raccolte romane ed evitare la rischiosa presentazione di quadri con dubbie attribuzioni, ma questa attenzione secondo loro fu disattesa.<sup>69</sup> Un altro problema fu causato dal rifiuto di alcuni proprietari di prestare alcune opere autorevoli: il conte Roberto Sanseverino Vimercati negò la *Pietà* di Michelangelo (oggi al Castello Sforzesco), «per ragioni che non posso dire e tanto meno scrivere»,<sup>70</sup> il principe Gregorio Boncompagni Ludovisi rifiutò la richiesta di prestito dell'*Annunciazione* di Boccaccino, perché non poteva cedere il quadro senza l'assicurazione,<sup>71</sup> e il principe Filippo Andrea Doria Pamphili, che pure aveva partecipato con entusiasmo alla mostra del 1944, rifiutò di concedere opere di sua proprietà e così il comitato, dopo due sollecitazioni, dovette rassegnarsi a non veder esaudita la richiesta di esporre il *Riposo in Egitto* di Caravaggio (Galleria Doria Pamphili, inv. FC 241).<sup>72</sup> Infine, la parte del comitato che si dedicava alle opere private, capitanata da Urbano Barberini, talvolta scese a patti con i proprietari delle opere per quanto riguardava le attribuzioni, come nel caso dei Tiepolo della signora Albertini, che li voleva attribuiti a Giambattista pena il ritiro delle opere.<sup>73</sup> Tutti questi motivi, compreso il fatto che alcuni membri del comitato erano anche prestatori di opere (Schiff Giorgini e Gagliardi, ad esempio), minarono la serietà scientifica dell'esposizione e dalla stampa si levarono alcune critiche. In particolare, Giulio Ansaldi realizzò una vera e propria campagna diffamatoria sulle pagine de «L'Indipendente», scagliandosi contro alcune scelte del comitato, e per questo fu licenziato.<sup>74</sup> Giuliano Briganti, dopo essersi dimesso, fece eco ad Ansaldi e scrisse su «Cosmopolita» che il comitato non aveva rispettato la serietà scientifica che un'esposizione doveva possedere. Infatti, «su 58 opere esposte per lo meno 10 sono erroneamente attribuite, altre sono di qualità del tutto secondaria e non degne di figurare in una manifestazione di tali pretese». <sup>75</sup> Briganti citò le opere più scadenti e male attribuite, tra cui la *Madonna con il Bambino* attribuita a Pinturicchio (collezione Schiff Giorgini), il *Ritratto di dama* attribuito a Pietro Longhi (collezione Gagliardi) e il *Ritratto di gentiluomo* attribuito a Paolo Veronese (collezione Gualino). Anche il restauratore Pico Cellini scrisse su «Cosmopolita» richiedendo un'inchiesta ministeriale in merito alle attribuzioni realizzate per scopi ambigui.<sup>76</sup> Il ministero fu in effetti chiamato a intervenire, ma per un caso ancora più grave, scoperto durante l'esposizione: la stele funeraria di proprietà Schiff Giorgini, presentata come appartenente all'età attica, era in realtà un falso recente di Ermenegildo Petrazzoni, detto Gildo, e per questo fu ritirata dalla mostra.<sup>77</sup> Sulla questione Cellini tornò nuovamente su «Paragone» nel 1955, con un articolo dal titolo emblematico: *Ne sutor ultra crepidam* («che il calzolaio non giudichi più in su della scarpa»), locuzione latina volta a dissuadere dal parlare coloro che non hanno competenze in una determinata materia.<sup>78</sup> Ripercorrendo con la memoria la vicenda della stele, Cellini informava anche di alcuni dettagli allestitivi: la statua era collocata «nell'atrio della mostra, al primo piano dello scalone d'onore, su di un fondo di velluto, e con davanti una zona di rispetto, delimitata da cordoni rossi e da piante verdi». <sup>79</sup> In conclusione, pare che le buone intenzioni di Zanotti Bianco e della sua associazione non siano bastate, perché, come questi

---

Del Puppo, le fotografie del catalogo sono emblematiche: esse indugiano sui dettagli dei dipinti, così che «emergeva un Tintoretto più attento alla rifinitura chiaroscurale, alla dosatura dei contrasti, alla disposizione delle pennellate, alla corsività della materia, che non il poderoso illustratore di storie bibliche o di leggende dei santi» (DEL PUPPO 2017, p. 201). Si trattava, quindi, di una lettura modernista della pittura dell'artista, attenta alle soluzioni stilistiche e formali; una sorta di Tintoretto "protoimpressionista" (si ricorda che Barbantini amava la pittura francese dell'Ottocento). Il 1937 fu un anno cruciale del regime fascista (invasione dell'Etiopia) e la lettura di Barbantini cercava di discostarsi dalla retorica del mito della superiorità italiana, affermando invece che la radice della pittura moderna è in Francia (DEL PUPPO 2017).

<sup>69</sup> ANIMI, b. 4/2, ua 12, seduta del 18 dicembre 1944; ANIMI, b. 4/1, ua 11, 20 dicembre 1944, lettera di Toesca a Zanotti Bianco; ANIMI, b. 4/1, ua 11, 22 dicembre 1944, lettera di Sestieri a Zanotti Bianco.

<sup>70</sup> ANIMI, b. 4/1, ua 11, 15 aprile 1945, lettera di Roberto Sanseverino a Urbano Barberini.

<sup>71</sup> Tutti i proprietari sono chiamati a cedere le opere senza assicurazione, a causa delle alte spese già effettuate dal comitato e dei nobili scopi che l'esposizione si prefigge (ANIMI, b. 4/1, ua 11, 1945, lettera di Barberini a Boncompagni Ludovisi).

<sup>72</sup> ANIMI, b. 4/1, ua 11, lettere del 27 aprile 1945 e del 3 maggio 1945.

<sup>73</sup> Invece il comitato aveva optato per Giandomenico. Cfr. ANIMI, b. 4/2, ua 12, seduta del 16 maggio 1945; BARBERINI 1945. Le opere in questione sono *La partenza di Abramo e Lot dall'Egitto (l'arrivo a Betel)* e *La partenza di Abramo e Lot dall'Egitto (la Separazione)*, nn. 87 e 88 del catalogo (*Mostra d'arte* 1945).

<sup>74</sup> Per l'articolo dell'8 giugno 1945 (ANSALDI 1945) e la risposta di Barberini (BARBERINI 1945) vedi GRANATA 2010, pp. 90-91. Ansaldi ritornò all'attacco anche in altri articoli, in cui ribadì la compromissione del comitato con interessi privatistici (ANSALDI 1945a, ANSALDI 1945b). Il critico realizzò articoli sul medesimo tema anche su «Cosmopolita» (ANSALDI 1945c, ANSALDI 1945d).

<sup>75</sup> BRIGANTI 1945.

<sup>76</sup> CELLINI 1945.

<sup>77</sup> ANIMI, b. 4/1, ua 11, 28 maggio 1945, lettera del Ministero della Pubblica Istruzione a Urbano Barberini.

<sup>78</sup> L'esclamazione era stata inizialmente recitata proprio a Cellini, da parte di un funzionario ministeriale che non voleva accettare la falsità della stele Schiff Giorgini (CELLINI 1955, p. 43).

<sup>79</sup> CELLINI 1955, p. 42. La vicenda della stele è raccontata anche in MALATESTA 2015, p. 62.

esperti d'arte denunciavano, in una mostra che si proponeva di esporre il meglio dell'arte italiana doveva prevalere la serietà scientifica, anche se il fine (la raccolta di fondi per il restauro) era meritevole. Come è noto nei più svariati ambiti, non sempre pubblico e privato riescono a cooperare per gli interessi collettivi.

Per contestualizzare al meglio le due mostre di Palazzo Venezia, è bene concludere con una breve rassegna di altre esposizioni che si svolsero a Roma nel biennio preso in considerazione nel presente articolo (1944-1945), così ricco di fermenti rinnovatori. Bisogna innanzitutto citare Palma Bucarelli, che già aveva collaborato negli anni di guerra per il ricovero delle opere d'arte in depositi sicuri: a lei infatti il Governo Militare Alleato aveva chiesto inizialmente di esporre la *Mostra dei capolavori della pittura europea*, nella Galleria Nazionale d'Arte Moderna da lei diretta.<sup>80</sup> La soprintendente non lasciò sfuggire del tutto l'occasione e organizzò, tra il 1944 e il 1945, una *Esposizione d'arte contemporanea*<sup>81</sup> con qualche pezzo scelto della galleria, per «mostrare agli ospiti alleati che l'arte italiana non è finita col Caravaggio, come potrebbero credere uscendo da Palazzo Venezia», come scrisse nel suo diario.<sup>82</sup> Anche in questo caso, le opere scelte erano state tolte dai ricoveri, in attesa di una completa sistemazione della Galleria.<sup>83</sup>

Il diario della Bucarelli è utile anche per conoscere altre manifestazioni artistiche che stavano avendo luogo nella Capitale: nel 1944 si tenne la *Mostra dei capolavori di scultura antica esposti nel Palazzo dei Conservatori*, realizzata anch'essa per gli Alleati presenti sul territorio appena liberato.<sup>84</sup> L'esposizione era organizzata dall'amministrazione comunale (il sindaco era il principe Filippo Doria Pamphili, nominato dagli Alleati nel 1944) e tra le opere erano esposte la *Venere capitolina* (inv. MC 0409), il *Fauno* in marmo rosso antico (inv. MC 0657), la *Lupa capitolina* (inv. MC 1181), il *Bruto* (inv. MC 1183) e lo *Spinario* (inv. MC 1186). Con questo evento, le istituzioni italiane vollero imprimere nella mente degli Americani la bellezza dell'arte e della storia romana, classica (le statue) e rinascimentale (il palazzo michelangiolesco). Nell'ambito dell'arte contemporanea, la Galleria di Roma, che nel Ventennio era «la vetrina ufficiale per la pittura e la scultura moderne sostenute dal regime»,<sup>85</sup> ospitò la mostra *Arte contro la barbarie. Artisti romani contro l'oppressione nazifascista*. Il senso era il medesimo delle mostre di Palazzo Venezia, ossia ridare nuova veste a un luogo compromesso con il fascismo. L'ente promotore era il quotidiano «L'Unità», che decise di riunire oltre cento lavori (disegni, dipinti e sculture) realizzati durante i nove mesi dell'occupazione tedesca e raffiguranti i crimini perpetrati dalle milizie nazifasciste; tra gli artisti, spiccavano Renato Guttuso, Leoncillo Leonardi, Mario Mafai, Giovanni Omiccioli e Mirko Basaldella. Come scrisse la Bucarelli, «si discute molto sulle mostre “politiche”, “contenutistiche”. Purché il livello dell'arte sia buono, com'è qui, si faccia pure. Quello che importa è che l'arte prevalga e non l'illustrazione».<sup>86</sup> Alla Galleria Borghese, invece, si tenne la *Mostra temporanea di insigni opere d'arte appartenenti alle gallerie di Roma, Napoli, Urbino, Milano, Venezia*, organizzata dal soprintendente alle Gallerie del Lazio Aldo De Rinaldis, esposizione che coincise con la riapertura del museo e che fu strettamente connessa con la prima mostra di Palazzo Venezia. Come si legge dalle carte riguardanti l'organizzazione di quest'ultima, infatti, alla fine dell'evento i quadri esposti furono collocati alla Galleria Borghese, fin tanto che si organizzavano le restituzioni ai musei di appartenenza.<sup>87</sup> De

<sup>80</sup> BUCARELLI 1997, p. 49. La GNAM era l'unico museo che era rimasto aperto durante la guerra, aveva infatti riaperto nel 1942, e per questo fu scelto dagli americani (MATHIS 2012, p. 138); poi, la decisione si orientò su Palazzo Venezia per il carattere simbolico dell'edificio. Palma inizialmente era contenta di organizzare la mostra presso la Galleria, anche perché si augurava di riuscire a smontare al più presto la *Mostra della rivoluzione fascista* che occupava i suoi locali dal 1937 (FERRARIO 2010, p. 65).

<sup>81</sup> *Esposizione 1944*.

<sup>82</sup> BUCARELLI 2010, p. 32. Il suo diario, scritto dal 21 marzo al 31 ottobre 1944, è una fonte preziosa di informazioni sulla Roma del periodo: traspaiono lo sconforto per la situazione bellica, l'iniziale diffidenza nei confronti degli Alleati, la vivacità della situazione artistica romana nonostante la guerra, la necessità di ricostruire il Paese e la passione e determinazione che contraddistinguevano Palma nel suo lavoro.

<sup>83</sup> BUCARELLI 1944, p. 3. In questa mostra, erano esposti alcuni «“pezzi” fra i migliori che la Galleria possiede», scelti fra pitture e sculture (*ibidem*). L'esposizione fu effettuata anche per sollecitare «l'alto commissariato per la liquidazione dei beni fascisti» perché «provveda – “con cortese sollecitudine” – come si dice in gergo burocratico, ma il meno burocraticamente possibile e con vera sollecitudine per gl'interessi della cultura – a far sgombrare i locali occupati dagli avanzi di quella che fu la *Mostra della rivoluzione fascista*» (BUCARELLI 2010, p. 32). Sull'esposizione cfr. anche Palma 2009, pp. 22-26.

<sup>84</sup> *Capolavori 1944a*.

<sup>85</sup> MODESTINI 2018, p. 124.

<sup>86</sup> BUCARELLI 1997, p. 76. Per un approfondimento sulla mostra, cfr. PERIN 2018.

<sup>87</sup> «Si comincerà a smontare la Mostra il 19 Febbraio e si spera di completare per il 1 Marzo la rimozione dei quadri dal Palazzo, che vanno tutti alla Galleria Borghese tranne quelli appartenenti al Principe Doria» (ACS, AABBA, III, b. 178, 1 febbraio 1945, lettera di Perry Cott a Modestino Petrozziello).

Rinaldis ebbe l'intelligenza di sfruttare la presenza temporanea di tali importanti dipinti e organizzò una riapertura del museo in grande stile, collocando tra le opere anche quelle esposte nella precedente mostra.<sup>88</sup>

Infine, a Palazzo Venezia, dopo la conclusione della *Mostra d'arte italiana*, fu organizzata la *Mostra della liberazione nazionale*.<sup>89</sup> Dal novembre al dicembre 1945, infatti, la direzione del Partito Comunista Italiano portò a Roma questa esposizione itinerante, che aveva già avuto successo a Milano e a Genova, contenente fotografie, documenti e cimeli della guerra partigiana. Essa «non ha un esclusivo carattere di Partito ma è la valorizzazione unitaria di quanto il popolo italiano ha compiuto sotto la guida del C.L.N. per la liberazione del paese e per la democrazia».<sup>90</sup> L'intellettuale antifascista Umberto Morra di Lavriano scrisse un'appassionata recensione e collegò l'esposizione al contemporaneo film *Giorni di gloria*, alla cui regia partecipò anche il suo amico Luchino Visconti.<sup>91</sup> Entrambi, film e mostra, rendevano «la sobria immagine di quello che fu, nel tempo e nello spazio, la triste ed eroica vicenda della fine di questa guerra: del brusco trapasso, del salto addirittura dalla sconfitta alla vittoria, attraverso le prove della resistenza e della lotta partigiana e clandestina».<sup>92</sup> Nell'esposizione erano visibili le fotografie «dei primi martiri»: Giacomo Matteotti (1885-1924), Giovanni Amendola (1882-1926), Piero Gobetti (1901-1926) e Antonio Gramsci (1891-1937), poi una serie di documenti che dimostravano la ventennale persecuzione degli antifascisti e anche una «breve galleria di disegni» di Giovanni Stradone, Giovanni Omiccioli, Renato Guttuso, Leoncillo Leonardi ed altri, perché «il segno spirato dell'artista evoca una realtà ancor più vivida alla fantasia, è come la riflessione e il commento lirico dei fatti brutali». Nella mostra «tutto si vede [...] con chiarezza, indicato con mano agile e intelligente. E non risulta (come pareva un brutto vezzo di tanti fogli e riviste illustrate) un emporio di scempi e d'orrori; c'è da scegliere, tra le tante, immagini più efficaci che quelle degli impiccati e degli squartati».<sup>93</sup> Si cercò anche in questa sede, come Bucarelli già intravedeva in *Arte contro la barbarie*, di non fare mera illustrazione degli scempi bellici: l'arte è prima di tutto forma, godimento stilistico, accurata composizione e uso sapiente dei colori. Per una mostra politica non bastano quindi ritratti di guerra, bisogna che essa sia a tutti gli effetti una mostra d'arte.

Le due mostre di Palazzo Venezia furono le apripista di tutte queste esperienze, dove l'arte cercò di comprendere la politica del periodo e la politica si servì dell'arte per dare un nuovo messaggio alla nazione, devastata dalla guerra e da vent'anni di dittatura. Esse fanno parte di quei fermenti culturali di rinnovamento che hanno investito l'Italia per almeno un decennio e sono quindi un ottimo punto di partenza per studiare la situazione storico-artistica del dopoguerra nazionale.

La ricerca potrebbe essere portata avanti in questo senso, senza muoversi da Palazzo Venezia: nell'Archivio Centrale di Stato sono infatti conservate le carte relative alle esposizioni organizzate in tale sede fino alla metà degli anni Cinquanta. Cito quelle che ritengo più rilevanti: *Mostra delle case prefabbricate* (1946),<sup>94</sup> *Mostra delle atrocità tedesche* (1946),<sup>95</sup> *Mostra d'arte francese* (1946),<sup>96</sup> *Mostra dell'oreficeria* (1947),<sup>97</sup> *L'Inghilterra oggi* (1947),<sup>98</sup> *Mostra d'arte antica olandese* (1948),<sup>99</sup> *Mostra di Bonifacio VIII* (1950),<sup>100</sup>

<sup>88</sup> *Mostra temporanea* 1945; BUCARELLI 2010. La Galleria Borghese era stata anche valutata tra le ipotesi di sede della mostra dei *Capolavori della pittura europea*; infatti, il capo di gabinetto del Ministero della Pubblica Istruzione scrisse in un appunto datato 8 luglio che De Rinaldis avrebbe prestato i locali della Galleria Borghese, in quanto soprintendente in servizio presso la stessa (ACS, AABBA, III, b. 178, 8 luglio 1944).

<sup>89</sup> ACS, AABBA, III, b. 178, *Mostra della Liberazione Nazionale*.

<sup>90</sup> ACS, AABBA, III, b. 178, *Mostra della Liberazione Nazionale*, 24 ottobre 1945, lettera di Luigi Longo, vicesegretario del PCI, a Ranuccio Bianchi Bandinelli.

<sup>91</sup> Questo film fu il primo documento cinematografico della Resistenza italiana. I registi erano Mario Serandrei, Luchino Visconti, Giuseppe De Santis e Marcello Pagliero.

<sup>92</sup> MORRA 1945.

<sup>93</sup> *Ibidem*.

<sup>94</sup> ACS, AABBA, III, b. 178. Organizzata dal Consiglio Nazionale delle Ricerche, espose progetti per far fronte all'emergenza abitativa del Paese. Può essere d'interesse per approfondire l'ambito dell'architettura del dopoguerra.

<sup>95</sup> *Ibidem*. Organizzata dall'Ambasciata di Francia con il patrocinio delle Nazioni Unite e inaugurata a Parigi, la mostra nasceva per essere trasportata in tutti i paesi occupati dai tedeschi durante la guerra.

<sup>96</sup> *Ibidem*. Organizzata dal Governo francese in accordo con il Governo italiano, la mostra aveva lo scopo di riallacciare i rapporti culturali tra i due Stati.

<sup>97</sup> *Ibidem*. Organizzata dall'Associazione Circolo il Ritrovo, si esponevano opere ricoverate durante la guerra e il ricavato sarebbe stato devoluto all'Associazione Amici dei Musei di Roma.

<sup>98</sup> *Ibidem*. Organizzata dal British Council, la mostra aveva lo scopo di riallacciare i rapporti tra l'Italia e l'Inghilterra.

<sup>99</sup> *Ibidem*. Organizzata dall'Ambasciatore del Belgio, dal Ministro dell'Olanda, dall'Istituto Belga a Roma e dall'Istituto Olandese a Roma, voleva dimostrare l'influenza esercitata dalla cultura pittorica italiana nei confronti dei maestri fiamminghi e olandesi del XVII secolo.

<sup>100</sup> ACS, AABBA, III, b. 179. Organizzata da enti pubblici tra cui il Ministero della Pubblica Istruzione e i comuni di Roma e Anagni, in collaborazione con l'Istituto di Storia e d'Arte del Lazio Meridionale, la mostra fu concepita come l'occasione per eseguire

*Mostra delle opere d'arte recuperate in Germania* (1950),<sup>101</sup> *Mostra dei capolavori restaurati* (1953),<sup>102</sup> *Mostra della miniatura italiana* (1953-1954)<sup>103</sup> e *Mostra del libro tedesco* (1954).<sup>104</sup> Alcune nascevano con l'intento politico di riallacciare i rapporti tra l'Italia e le altre nazioni europee e troviamo quindi le stesse intenzioni delle mostre politiche degli anni Trenta; altre volevano mostrare le opere salvate dalla guerra, altre la ricostruzione del Paese e la rottura col passato fascista. Solo la *Mostra della miniatura italiana* sembrerebbe interessarsi a una questione prettamente storico-artistica, cioè il potenziamento e la promozione degli studi di storia della miniatura. Analizzare l'organizzazione e la ricezione di tali esposizioni permetterebbe di approfondire tramite molteplici aspetti (storici, culturali, politici e artistici) gli anni cruciali della nostra nazione che vanno dal dopoguerra al boom economico. A livello prettamente storico-artistico ed espositivo, bisogna tenere in considerazione che le due mostre di Palazzo Venezia erano necessarie, perché rispondevano a un'effettiva urgenza di recuperare tanto le opere dai nascondigli bellici, quanto i rapporti tra gli Stati che fino a pochissimo tempo prima erano belligeranti; ma poi questa tendenza si svuotò di significato, come denunciava bene Roberto Longhi già nel 1959. Lamentando il numero esageratamente alto (e qualitativamente scarso) di mostre organizzate dal Consiglio d'Europa (creato nel 1949 per favorire gli scambi intellettuali fra gli Stati membri) a partire dagli anni Cinquanta, lo studioso scriveva – attualissimo – che le mostre «di presunzione europeistica, fondate sull'illusione di un'immanente unità spirituale, in una Europa sempre divisa di concetti, di religioni, di filosofie, e perciò anche di arte, non mi pare che possano levarsi allo stesso piano di validità [delle mostre monografiche o di carattere regionale]; tanto meno quelle basate su ideuzze pretestuali come “luce e ombra”, “fantastico”, “diabolico”<sup>105</sup> [...] che si risolvono per lo più in ozî mondani e diplomatici, o in isvagli municipali a scopo turistico».<sup>106</sup> Da un lato, come negli anni Trenta, furono organizzate mostre prettamente politiche che servivano per riallacciare i rapporti tesi tra Italia fascista e le altre nazioni. Dall'altro, prese il via quella tendenza commerciale che tutt'oggi vede nelle mostre una facile fonte di guadagni, senza preoccuparsi della serietà scientifica. Questi due aspetti sono intrecciati nell'organizzazione di moltissime esposizioni in tutto il mondo e studiare il caso Palazzo Venezia permette di comprenderne le origini e le motivazioni dal punto di vista italiano, vista la sua posizione di centralità all'interno dello Stato, almeno negli anni Quaranta e Cinquanta.

## RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

ACS, AABBA, III : Archivio Centrale di Stato, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione III.

ANIMI : Archivio dell'Associazione Nazionale per gli Interessi del Mezzogiorno.

APICE : Archivio della Parola, dell'Immagine e della Comunicazione Editoriale.

AGOSTI 2006 : G. Agosti, *Mantegna 1961 Mantova*, Mantova, Gianluigi Arcari, 2006.

AMATO 1981 : *Umberto Zanotti Bianco meridionalista militante*, a cura di P. Amato, Venezia, Marsilio, 1981.

ANONIMO 1944 : Anonimo, *La mostra dei capolavori a Palazzo Venezia*, «Corriere di Roma» s. n. (1944), pp. s. n.

ANONIMO 1944a: Anonimo, *Concerto Zecchi a Palazzo Venezia*, «Avanti!» s. n. (1944), p. 2.

ANONIMO 1944b : Anonimo, *Il concerto a Palazzo Venezia*, «Avanti!» s. n. (1944), p. 2.

---

l'importante restauro della Cattedrale di Anagni, bombardata, e per ricollocare il Tesoro nella sua sede, che a quel tempo si trovava ricoverato nei depositi romani.

<sup>101</sup> *Ibidem*. La mostra era rilevante in quanto esponeva le opere trafugate dai nazisti e recuperate da Rodolfo Siviero (BOTTARI 2016, SIVIERO 1984), che ne è l'organizzatore.

<sup>102</sup> ACS, AABBA, III, b. 181. Organizzata dall'Istituto Centrale di Restauro.

<sup>103</sup> *Ibidem*. Organizzata da un comitato di bibliotecari presieduto da Mario Salmi, storico dell'arte e professore all'Università di Roma, la mostra si prefiggeva lo scopo di potenziare gli studi di storia della miniatura.

<sup>104</sup> ACS, AABBA, III, b. 179. Promossa dall'Ambasciata Germanica, è la prima iniziativa dopo i recenti accordi culturali con la Germania.

<sup>105</sup> Fa riferimento alla *Mostra del demoniaco nell'arte*, che si tenne a Palazzo Barberini nel 1956 (anche queste carte sono contenute in ACS, AABBA, III, b. 181).

<sup>106</sup> LONGHI 1959, p. 73.

- ANONIMO 1944c : Anonimo, *Oggi, concerto a Palazzo Venezia*, «Avanti!» s. n. (1944), p. 2.
- ANONIMO 1945 : Anonimo, *Il discorso di Croce in memoria di Masaryk*, «Risorgimento liberale» s. n. (1945), pp. s. n.
- ANONIMO 1945a : Anonimo, *Croce e Masaryk*, «L'Epoca» s. n. (1945), pp. s. n.
- ANSALDI 1945 : G. R. Ansaldi, *La mostra di Palazzo Venezia*, «L'Indipendente» 1, 106 (1945), p. 2.
- ANSALDI 1945a : G. R. Ansaldi, *La mostra di Palazzo Venezia*, «L'Indipendente» s. n. (1945), pp. s. n.
- ANSALDI 1945b : G. R. Ansaldi, *La mostra di palazzo Venezia*, «L'Indipendente» 1, 160 (1945), p. 2.
- ANSALDI 1945c : G. R. Ansaldi, *La storia della Mostra di Palazzo Venezia dopo l'inaugurazione*, «Cosmopolita» 2, 45 (1945), p. 4.
- ANSALDI 1945d : G. R. Ansaldi, *Fine di un'altra polemica. «Perché non tace»*, «Cosmopolita» 2, 51 (1945), p. 4.
- Antiche pitture* 1948 : *Antiche pitture dal XIV al XIX secolo*, catalogo della mostra (Cremona 1948), Cremona, Industria grafica editoriale Pizzorni, 1948.
- Arte liberata* 2022 : *Arte liberata. Capolavori salvati dalla guerra. 1937-1947*, catalogo della mostra (Roma 2022-2023), Milano, Electa, 2022.
- BARBERINI 1945 : U. Barberini, *La mostra di Palazzo Venezia. Una lettera del presidente del comitato ordinatore*, «L'Indipendente» 1, 110 (1945), p. 2.
- BASSANI 2018 : G. Bassani, *Italia da salvare. Gli anni della presidenza di Italia Nostra (1965-1980)*, a cura di D. Cola e C. Spila, Milano, Feltrinelli, [2005] 2018.
- BAVA 2019 : A. Bava, *Riccardo Gualino e la Galleria Sabauda*, in *I mondi di Riccardo Gualino. Collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra (Torino 2019), Torino, Allemandi, 2019, pp. 91-110.
- BERTOLDI 1985 : S. Bertoldi, *Vincitori e vinti. Storia del 1945 e degli avvenimenti che decisero il nostro futuro*, Milano, Bompiani, 1985.
- BOTTARI 2016 : F. Bottari, *Rodolfo Siviero. Avventure e recuperi del più grande agente segreto dell'arte*, Roma, Castelvevchi, 2016.
- BRIGANTI 1944 : G. Briganti, *Che accade dell'arte italiana?*, «Cosmopolita» 1, 12 (1944), p. 5.
- BRIGANTI 1945 : G. Briganti, *Opere di privati alla mostra di Palazzo Venezia*, «Cosmopolita» 2, 26 (1945), p. 5.
- BUCARELLI 1944 : P. Bucarelli, *Introduzione*, in *Catalogo della Esposizione d'arte contemporanea*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1944.
- BUCARELLI 1997 : P. Bucarelli, *1944. Cronaca di sei mesi*, a cura di L. Cantatore, Roma, De Luca Editore, 1997.
- BUCARELLI 2010 : P. Bucarelli, *Cronache indipendenti*, a cura di L. Cantatore, Roma, De Luca, 2010.
- Capolavori* 1944 : *Capolavori della pittura europea. XV-XVII secoli*, catalogo della mostra (Roma 1944-1945), Roma, Palazzo Venezia, 1944.
- Capolavori* 1944a : *Capolavori di scultura antica esposti nel Palazzo dei Conservatori*, catalogo della mostra (Roma 1944), Roma, Stabilimento editoriale tipo-litografico V. Ferri, 1944.
- Capolavori* 1946 : *Capolavori dell'arte senese*, catalogo della mostra (Siena 1944), Firenze, Electa, 1946.

- CARLETTI - GIOMETTI 2016 : L. Carletti – C. Giometti, *Raffaello on the road. Rinascimento e propaganda fascista in America*, Roma, Carocci, 2016.
- CELLINI 1945 : P. Cellini, *A proposito di Palazzo Venezia*, «Cosmopolita» 2, 30 (1945), p. 5.
- CELLINI 1955 : P. Cellini, *Ne sutor ultra crepidam*, «Paragone» 6, 65 (1955), pp. 42-47 (ripubblicato in P. Cellini, *Falsi e restauri*, Roma, Archivio Guido Izzi, 1992, pp. 19-27).
- CIANCABILLA 2010 : 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 *Proteggere l'arte proteggere le persone*, a cura di L. Ciancabilla, Bologna, Minerva Edizioni, 2010, pp. 23-40.
- Cinque secoli* 1945 : *Cinque secoli di pittura veneta*, catalogo della mostra (Venezia 1945), Venezia, Ferrari, 1945.
- CROCE 1949 : B. Croce, *Varietà di storia letteraria e civile. I*, Bari, Laterza & figli, 1949.
- CROCE 2004 : B. Croce, *Taccuini di guerra (1943-1945)*, a cura di C. Cassani, Milano, Adelphi, 2004.
- 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*, Milano, Mondadori, 2010.
- DEL PUPPO 2017 : A. Del Puppo, *Tintoretto pittore del Novecento. Un quadrangolare con Longhi, Barbantini e Sironi (1937)*, in *All'origine delle grandi mostre in Italia (1933-40)*, a cura di M. Toffanello, Mantova, Il Rio arte, 2017, pp. 197-210.
- DI NOLFO - SERRA 2010 : E. Di Nolfo – M. Serra, *La gabbia infranta. Gli Alleati e l'Italia dal 1943 al 1945*, Bari, Laterza, 2010.
- EDSEL 2013 : R. M. Edsel, *Monuments Men. Missione Italia*, a cura di D. Fasic e A. Mazza, Milano, Sperling & Kupfer, 2013.
- ELLWOOD 1977 : D. W. Ellwood, *L'alleato nemico. La politica dell'occupazione anglo-americana in Italia. 1943-1946*, a cura di A. Tasca, Milano, Feltrinelli, 1977.
- ESPOSITO 2011 : D. Esposito, *L'Associazione nazionale per il restauro dei monumenti danneggiati dalla guerra*, in *Guerra, Monumenti, Ricostruzione, Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. De Stefani e C. Coccoli, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 245-248.
- Esposizione* 1944 : *Esposizione d'arte contemporanea*, catalogo della mostra (Roma 1944-1945), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1944.
- FERRARIO 2010 : R. Ferrario, *Regina di quadri. Vita e passioni di Palma Bucarelli*, Milano, Mondadori, 2010.
- Ferrazza 2017 : R. Ferrazza, *Il fascino della "fiorentinità" negli Stati Uniti*, in *1927 Il ritorno in Italia. Salvatore Ferragamo e la cultura visiva del Novecento*, catalogo della mostra (Firenze 2017-2018), Milano, Skira, 2017, pp. 37-53.
- FIorentINO 1986 : F. Fiorentino, *La Roma di Charles Poletti. Giugno 1944 – aprile 1945*, Roma, Bonacci, 1986.
- FORMIGONI - SARESELLA 2017 : *1945. La transizione del dopoguerra*, a cura di G. Formigoni e D. Saresella, Roma, Viella, 2017.
- FORNO 2008 : M. Forno, *1945. L'Italia tra fascismo e democrazia*, Roma, Carocci, 2008.
- FORTI 2008 : M. Forti, *Pio XII e le arti: dalla tutela del patrimonio artistico italiano all'ingresso dell'arte contemporanea nei Musei Vaticani*, in *Pio XII: l'uomo e il pontificato (1876-1958)*, catalogo della mostra (Città del Vaticano 2008-2009), Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2008, pp. 68-87.
- GADDA 2016 : C. E. Gadda, *Eros e Priapo. Versione originale*, a cura di P. Italia e G. Pinotti, Milano, Adelphi, 2016.

- GRANATA 2010 : B. Granata, «E le contiamo, queste opere, come il comandante conta i suoi soldati dopo la battaglia...». Note intorno alle due mostre d'arte antica a Palazzo Venezia nel 1944-1945, in *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte nel Lazio*, a cura di R. Morselli, Milano, Mondadori, 2010, pp. 77-101.
- GRASSI 1945 : L. Grassi, *Seconda Mostra a Palazzo Venezia*, «Arti Figurative» 1, 1 (1945), pp. 55-64.
- GRASSO 2015 : M. Grasso, *Costruire la democrazia. Umberto Zanotti Bianco tra meridionalismo ed europeismo*, Roma, Donzelli, 2015.
- GUZZI 1945 : V. Guzzi, *La mostra di pittura a Palazzo Venezia*, «Nuova Antologia» 433, 1729 (1945), pp. 89-93.
- HASKELL 2016 : F. Haskell, *La nascita delle mostre. I dipinti degli antichi maestri e l'origine delle esposizioni d'arte*, a cura di F. Ammiraglio e Roberta D'Adda, Milano, Skira, 2016.
- I mondi* 2019 : *I mondi di Riccardo Gualino. Collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra (Torino 2019), Torino, Allemandi, 2019.
- Kunstschatze* 1948 : *Kunstschatze der Lombardei*, catalogo della mostra (Zürich 1948-1949), Zürich, Kunsthau, 1948.
- LAVAGNINO 1946 : E. Lavagnino, *Migliaia di opere d'arte rifugiate in Vaticano*, «Strenna dei Romanisti» 7 (1946), pp. 82-88.
- LAVAGNINO 2006 : A. Lavagnino, *Un inverno. 1943-1944*, Palermo, Sellerio, 2006.
- LAVAGNINO 2010 : E. Lavagnino, *Diario (1943-1944)*, in *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte nel Lazio*, a cura di R. Morselli, Milano, Mondadori, 2010, pp. 139-184.
- Lionello* 2006 : *Lionello Venturi. Intellettuale antifascista*, catalogo della mostra (Modena 2006), Carpi, Nuovagrafica SCARL, 2006.
- LOMBARDO RADICE 1944 : L. Lombardo Radice, *La mostra dei capolavori a Palazzo Venezia*, «Noi Donne» 1, 6 (1944), p. 12.
- LONGHI 1944 : R. Longhi, *Lettera a Giuliano* [1944], in *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1969*, a cura di M. L. Strocchi, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 129-132.
- LONGHI 1959 : R. Longhi, *Mostre e musei* [1959], in *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1969*, a cura di M. L. Strocchi, Firenze, Sansoni, 1985, pp. 59-74.
- LONGHI 2017 : R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana*, Milano, Abscondita, [1946] 2017.
- MALATESTA 2015 : S. Malatesta, *Quando Roma era un Paradiso*, Milano, Skira, 2015.
- MASARYK 2011 : T. G. Masaryk, *Costruire uno Stato. Scritti di Tomáš G. Masaryk sull'identità nazionale ceca e la creazione della Cecoslovacchia*, a cura di P. Fornaro, Firenze, Le Lettere, 2011.
- MATHIS 2012 : P. Mathis, *Roma, in 1940-1945. Arte in fuga, arte salvata, arte perduta: le città italiane tra Guerra e Liberazione*, a cura di T. Calvano e M. Serlupi Crescenzi, Roma, Edizioni Musei Vaticani, 2012, pp. 137-143.
- MELOGRANI 2015 : A. Melograni, «Per non ricordare invano». Il "Diario" di Pasquale Rotondi e la corrispondenza con i colleghi delle Soprintendenze e la Direzione Generale delle Arti (1940-1946), «Bollettino d'arte» 100, 7, 27 (2015), pp. 115-200.
- MERCURI 1992 : L. Mercuri, *Charles Poletti. Governatore d'Italia (1943-1945)*, Foggia, Bastogi, 1992.
- MODESTINI 2018 : D. Dwyer Modestini, *Capolavori. Basato su un manoscritto di Mario Modestini*, Fiesole, Cadmo, 2018.



- MODIGLIANI 2019 : E. Modigliani, *Memorie. La vita movimentata di un grande soprintendente di Brera*, a cura di M. Carminati, Milano, Skira, 2019.
- MONTAGNANA 1944 : R. Montagnana, *Le donne hanno diritto al voto*, «Noi Donne» 1, 6 (1944), p. 3.
- MORANTE 1974 : E. Morante, *La Storia*, Torino, Einaudi, 1974.
- MORRA 1945 : U. Morra, *Mostra della Liberazione*, «La Nuova Europa» 2, 48 (1945), p. 8.
- MORSELLI 2010 : R. Morselli, *Salvare il salvabile: un tracciato di eccentrica geografia artistica*, in *Fuori dalla guerra. Emilio Lavagnino e la salvaguardia delle opere d'arte nel Lazio*, a cura di R. Morselli, Milano, Mondadori, 2010, pp. 5-17.
- Mostra d'arte* 1945 : *Mostra d'arte italiana a Palazzo Venezia. 1945*, catalogo della mostra (Roma 1945), Roma, R. Danesi, 1945.
- Mostra parmense* 1948 : *Mostra parmense di dipinti noti ed ignoti dal XIV al XVIII secolo*, catalogo della mostra (Parma 1948), Parma, Ente Provinciale per il Turismo, 1948.
- Mostra temporanea* 1945 : *Mostra temporanea di insigni opere d'arte appartenenti alle gallerie di Roma, Napoli, Urbino, Milano, Venezia*, catalogo della mostra (Roma 1945), Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1945.
- NICITA 2000 : P. Nicita, *Il museo negato. Palazzo Venezia 1916-1930*, «Bollettino d'arte» 85, 7, 114 (2000), pp. 29-72.
- NICITA 2003 : P. Nicita, *Nazione e museo: il cantiere del Palazzo di Venezia in Roma (1916-1936)*, in *Museografia italiana negli anni Venti: il museo di ambientazione*, a cura di F. Lanza, Feltre, Comune di Feltre, 2003, pp. 163-188.
- NICITA 2008 : P. Nicita, *Un Museo del Medioevo e del Rinascimento per Roma: il dibattito e i progetti nei primi decenni del Novecento*, in *Tracce di pietra. La collezione dei marmi di Palazzo Venezia*, a cura di M. G. Barberini, Roma, Campisano, 2008, pp. 61-88.
- NICITA 2009 : P. Nicita, *Musei e storia dell'arte a Roma. Palazzo Corsini, Palazzo Venezia, Castel Sant'Angelo e Palazzo Barberini tra XIX e XX secolo*, Roma, Campisano Editore, 2009.
- NICITA 2014 : P. Nicita, *Roma 1940-1944: i benemeriti della tutela dell'arte italiana*, in *Musei e monumenti in guerra. 1939-1945. Londra Parigi Roma Berlino*, a cura di T. Calvano e M. Forti, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2014, pp. 123-146.
- OJETTI 2019 : U. Ojetti, *I taccuini. 1914-1943*, a cura di B. Pischedda, Roma, Aragno, 2019.
- Palma* 2009 : *Palma Bucarelli. Il museo come avanguardia*, catalogo della mostra (Roma 2009), Milano, Electa, 2009.
- PERIN 2018 : C. Perin, «*La vera mostra del fascismo*». *Arte contro la barbarie a Roma nel 1944*, «Ricerche di s/confine. Oggetti e pratiche artistico/culturali» 4 (2018), pp. 262-279.
- Pittura antica* 1946 : *Pittura antica in Liguria dal Trecento al Cinquecento*, catalogo della mostra (Genova 1946), Milano, Alfieri, 1946.
- Pittura del Seicento e Settecento* 1946 : *Pittura del Seicento e Settecento in Liguria*, catalogo della mostra (Genova 1947), Milano, Alfieri, 1947.
- Pittura veneta* 1950 : *Pittura veneta nelle Marche*, catalogo della mostra (Ancona 1950), Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1950.
- Pitture in Brescia* 1946 : *Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento*, catalogo della mostra (Brescia 1946), Brescia, Tipografia Morcelliana, 1946.
- SCONCI 2009 : M. S. Sconci, *Palazzo Venezia. Pavimenti maiolicati*, Roma, Artemide, 2009.

Scultura pisana 1946 : *Scultura pisana del Trecento*, catalogo della mostra (Pisa 1946), Pisa, Industrie Grafiche V. Lischi e Figli, 1946.

SETTIS 2005 : S. Settis, *Archeologia, tutela, sviluppo. La lezione di Umberto Zanotti Bianco*, in *Magna Grecia. Archeologia di un sapere*, catalogo della mostra (Catanzaro 2005), Milano, Electa, 2005, pp. 322-328.

SIVIERO 1984 : R. Siviero, *L'arte e il nazismo: esodo e ritrovamento delle opere d'arte italiane. 1938-1963*, a cura di M. Ursino, Firenze, Cantini, 1984.

SOLDATI [1945?] : M. Soldati, *Le nostre vittorie*, dattiloscritto in APICE, Fondo Mario Soldati, 6. Scritti d'arte, b. 35, *Mostra d'arte*, n. 22.

TOLAINI 2006 : E. Tolaini, *L'arte delle rovine. A sessant'anni dalla mostra della scultura pisana del Trecento*, Pisa, Museo di San Matteo 1946-1947, Pisa, Edizioni ETS, 2006.

UBOLDI 2004 : R. Ubaldi, *25 aprile 1945. I giorni dell'odio e della libertà*, Milano, Mondadori, 2004.

VENTURI 1931 : L. Venturi, *Pitture italiane in America*, Milano, Hoepli, 1931.

VENTURI 1938 : L. Venturi, *Botticelli*, London, Allen & Unwin, 1938.

VENTURI 1945 : L. Venturi, *La mostra d'arte italiana a Palazzo Venezia*, «La Nuova Europa» 2, 20 (1945), p. 5.

VILLANO 2019 : S. Villano, «*Old Masters in new diplomacy*»: la lunga odissea della collezione Gualino tra Torino, Londra e Roma, in *I mondi di Riccardo Gualino. Collezionista e imprenditore*, catalogo della mostra (Torino 2019), Torino, Allemandi, 2019, pp. 301-314.

ZOPPI 2009 : S. Zoppi, *Umberto Zanotti Bianco. Patriota, educatore, meridionalista: il suo progetto e il nostro tempo*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2009.