



Quaderni della Società Storica Cremonese
n. 1

SOS Arte in guerra.
Le peripezie del patrimonio artistico cremonese
(1915 - 1947)

A cura di Angela Bellardi e Sonia Tassini



cremonabooks

Progetto realizzato con il contributo del Comune di Cremona - Cultura Partecipata



Con il sostegno di Cassa Padana



Progetto grafico copertina: Silvia Corbani

© Copyright Società Storica Cremonese

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione può essere tradotta, ristampata o riprodotta, in tutto o in parte, con qualsiasi mezzo, elettronico, meccanico, fotocopie, film, diapositive o altro senza autorizzazione degli aventi diritto. L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze nei confronti degli aventi diritto per l'utilizzo per l'utilizzo delle immagini contenute nel volume.

Il volume che qui si pubblica vuole presentare i frutti di una ricerca partita nel 2015, all'alba dei vari progetti sulla ricorrenza del centenario del Primo conflitto mondiale.

Per ricordare questo momento importante e fondamentale della nostra storia si è voluto ripercorrere un cammino poco noto seppure di grande interesse, con il doppio obiettivo di studiare gli effetti che ebbe la guerra (in particolare la Prima Guerra Mondiale) sulle tante opere d'arte che costituivano la parte più preziosa, ma nel contempo più fragile del grande patrimonio artistico del nostro territorio e di rendere noto l'impegno che tante persone, evidentemente consapevoli del loro straordinario ed irripetibile valore, seppero impiegare nel loro salvataggio. In un primo tempo la ricerca si era rivolta solo alla Prima Guerra Mondiale, ma la documentazione ci ha rivelato quanto venne fatto anche in occasione della Seconda.

Un ringraziamento a tutti gli autori che generosamente si sono impegnati e hanno reso quindi possibile la conclusione del progetto.

Il progetto e la presente pubblicazione hanno potuto vedere la luce grazie al contributo del Comune di Cremona nell'ambito di "Cultura Partecipata 2018".

Angela Bellardi
Presidente Società Storica Cremonese

Società Storica Cremonese

Presidente

Angela Bellardi Cotella

Consiglio

Maria Luisa Betri

Elisa Chittò

Andrea Foglia

Angelo Garioni

Emilio Giazzi

Valerio Guazzoni

Tesoriere

Carla Bertinelli Spotti

Segretario

Elisa Chittò

Revisori dei conti

Gianluigi Bresciani

Giovanni Fasani

SOMMARIO

- 7 Introduzione a cura di Sonia Tassini

PARTE PRIMA: La Prima Guerra Mondiale

- Sonia Tassini
11 *Vicende e provvedimenti per l'arte cremonese dal 1915 al 1920*
- Valerio Guazzoni
47 *“Intatto, leggiadro, un poco umbro, italianissimo. In mano agli austriaci? Mai ...”. Scelte e criteri nel salvataggio dell'arte in guerra (1915-1919)*
- Achille Bonazzi
59 *Riflessioni sull'attività di tutela degli Uffici diocesani nella Prima Guerra Mondiale*

PARTE SECONDA: La Seconda Guerra Mondiale

- Alessandro Bonci – Angela Bellardi
65 *Le vicende del patrimonio artistico della Diocesi e del Museo Civico 'Ala Ponzzone' di Cremona*
- Raffaella Barbierato
79 *La tutela dei beni librari durante la Seconda Guerra Mondiale: la Biblioteca Statale di Cremona*
- Fulvio Stumpo
91 *I “quadri del Magnasco”: un'odissea a parte*
- 103 Appendice documentaria
- 123 Appendice iconografica
- 131 Crediti fotografici

INTRODUZIONE

Questo volume prende spunto da due conferenze organizzate dall'Archivio di Stato di Cremona, nella primavera del 2015 ed inserite tra le manifestazioni cittadine legate al centenario della Prima Guerra Mondiale, ma che di questo importante avvenimento storico hanno voluto sondare un aspetto insolito e, almeno per Cremona, ancora quasi completamente inedito. La prima si è svolta martedì 10 febbraio 2015 e, congiuntamente all'Archivio di Stato ed al Comune di Cremona, è nata dalla collaborazione tra la Società Storica Cremonese e l'ANISA (Ass. Naz. Insegnanti di Storia dell'Arte) sezione di Cremona, promotrici dell'iniziativa insieme all'Ufficio Diocesano per i Beni Culturali ed al Lyceum Club di Cremona, mentre la seconda si è tenuta martedì 28 aprile 2015.

Gli interventi hanno avuto come tema centrale "Le peripezie del patrimonio artistico cremonese in tempo di guerra"; in particolare nel primo incontro chi scrive si è soffermata sulle vicende del patrimonio del Museo Civico 'Ala Ponzzone', mentre nel secondo sulle peripezie del patrimonio artistico delle chiese cittadine e del territorio. Nel secondo appuntamento è intervenuto con una sua breve relazione, che è riportata in questo stesso volume, anche monsignor Achille Bonazzi, all'epoca Delegato vescovile per l'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Cremona.

I due incontri hanno permesso di conoscere i primi risultati di una ricerca, all'epoca ancora in corso, sugli effetti che ebbe la Grande Guerra su tante opere d'arte, fossero queste quadri, statue, incisioni o manoscritti, e sull'impegno che tante persone, evidentemente consapevoli del loro straordinario ed irripetibile valore, seppero impiegare nel loro salvataggio.

Visitando, infatti, un museo od un edificio storico non ci si chiede quasi mai dove fosse, durante la guerra, tutto ciò che vediamo, se fosse rimasto lì dove oggi ancora si trova e quindi sia stato per così dire fortunato a sfuggire agli effetti devastanti delle armi e delle bombe, o se invece abbia dovuto patire un difficile esodo e se si in quali condizioni e verso quale meta, incorrendo, in questi avventurosi viaggi, in quali altri pericoli o sfavorevoli congiunture. Di questa grande e poco conosciuta epopea protagonisti, poi, non sono state solo le opere d'arte, ma anche gli uomini, dai tenaci soprintendenti e direttori di museo agli umili custodi, dai responsabili diocesani ai singoli parroci, che nel pericoloso contesto bellico hanno istintivamente sentito l'importanza intrinseca di questi "oggetti" che andavano a tutti i costi difesi e salvati dalla brutalità e dalla violenza.

La ricerca, come già detto, si è mossa su un terreno per quanto riguarda Cremona ed il suo territorio ancora pressoché vergine e questo se da un lato facilita sicuramente le scoperte (tutto in realtà è ancora da scoprire), ha posto però il problema di dover tracciare ex novo una pista e spesso, in questa situazione, le possibilità sono molte e indirizzate in più direzioni tanto che la scelta può risultare più complessa non essendo certi che quella intrapresa sia quella giusta o comunque più proficua per il risultato finale che si vuole raggiungere.

In questo cammino di ricerca, ovviamente, è stata la documentazione d'archivio la protagonista principale, ma, in realtà, preziose indicazioni su come sviluppare il lavoro sulle vicende cremonesi sono state fornite da due pubblicazioni in particolare che hanno analizzato questo tema della situazione del patrimonio artistico italiano durante la Prima e la Seconda Guerra Mondiale per quanto concerne Milano ed il Veneto; si tratta nel primo caso del volume, edito da Electa nel 2009, dal titolo *Brera in guerra. La pinacoteca di Milano e le isti-*

tuzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale, mentre per il Veneto il riferimento è il testo *I viaggi dell'Assunta. La protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali* di Elena Franchi, pubblicato nel 2010 nella collana “Architettura – Restauro” della Facoltà di Architettura dell'Università La Sapienza di Roma. Sulla scorta di queste due pubblicazioni che, rispetto alle due conferenze sopracitate, hanno allargato i confini cronologici anche ai fatti relativi alla Seconda Guerra Mondiale si è deciso di seguire il loro esempio dilatando cronologicamente lo spazio temporale indagato e andando, nel contempo, a coprire proprio ciò che mancava in queste due ricerche nelle quali le vicende cremonesi non compaiono visto che la prima si focalizza su Milano intesa non solo come Brera, ma anche come altre istituzioni museali pubbliche e private quali il Castello Sforzesco, la Pinacoteca Ambrosiana, il Museo Poldi Pezzoli raccontate con saggi diversi di più studiosi, mentre nella seconda in realtà Cremona c'è, ma solo per la vicenda, non a molti nota, della “fuga” lungo il Po da Venezia sino a Cremona compiuta nel 1917 dalla grande pala dell'*Assunta* di Tiziano.

Sono stati due volumi importanti per questa ricerca che è stata condotta principalmente su materiale documentario in gran parte inedito e che ha permesso di ricostruire le analoghe vicende cremonesi considerate anche sullo sfondo di quanto questi studi avevano già appurato.

Si è così potuto raccontare, quanto successe a Cremona tra il 1915 ed il 1947, gli estremi cronologici delle “peripezie” di una parte importante del patrimonio artistico cremonese sulla cui identità e qualità artistica ha compiuto una puntuale riflessione anche Valerio Guazzoni.

Per la Seconda Guerra Mondiale (tema non trattato negli incontri del 2015), Angela Bellardi e Alessandro Bonci quindi si sono soffermati rispettivamente sulle varie operazioni per il trasferimento in luoghi sicuri delle raccolte artistiche in genere del Museo Civico e di quelle di molte chiese della Città e del territorio di competenza della Diocesi di Cremona; mentre a Raffaella Barbierato e a Fulvio Stumpo si devono i due approfondimenti rispettivamente dedicati ai destini del patrimonio librario della Biblioteca Statale ed ad un gruppo di dipinti di proprietà della Associazione Commercianti.

PARTE PRIMA

La Prima Guerra Mondiale

Vicende e provvedimenti per l'arte cremonese dal 1915 al 1920

1. Dopo un antefatto del 1866 i primi provvedimenti allo scoppio delle ostilità

L'ira degli eserciti d'Austria contro i monumenti e le opere d'arte italiane non è cominciata nel 1915 con questa guerra, quando i cannoni della flotta imperiale hanno colpito San Ciriaco d'Ancona e gli idrovolanti hanno bombardato Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna e gli Scalzi a Venezia. È un'ira tenace che dura da secoli, fatta di invidia e di viltà: invidia di quello che i nemici non hanno, che non potranno mai avere e che è il segno dovunque e sempre riconoscibile della nostra nobiltà, così che ferir l'Italia nei suoi monumenti e nella sua bellezza dà a costoro quasi l'illusione di colpirla sul volto; viltà perché sanno che questa nostra singolare bellezza è fragile e non si può difendere, e percuoterla e ferirla è come percuotere davanti alla madre il suo bambino.

Con queste parole Ugo Ojetti, giornalista, scrittore e critico d'arte, inizia il suo volume *I monumenti italiani e la guerra*, una pubblicazione edita nel 1917 per i tipi Alfieri e Lacroix di Milano ed a cura dell'Ufficio speciale del Ministero della Marina.¹

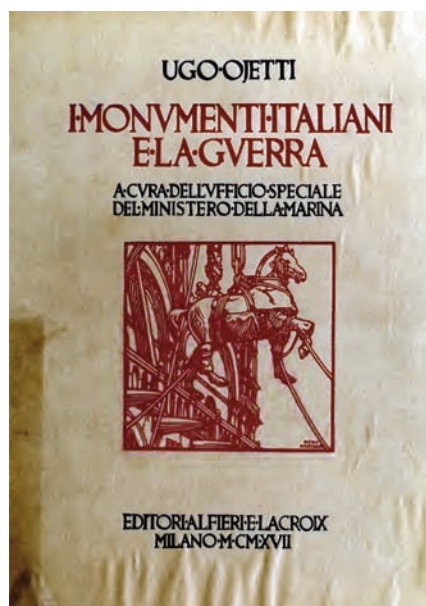


Fig. 1

Ojetti, personaggio letterario veramente multiforme, dalla lunga e prestigiosa carriera, vicino, come la prosa sopracitata senza dubbio conferma, a Gabriele d'Annunzio (è sua la redazione del secondo volantino, dopo quello di Gabriele D'Annunzio, che fu sparso in 350.000 copie nei cieli di Vienna, nell'impresa aerea del 9 agosto 1918), partecipò come volontario alla prima guerra mondiale. Si arruolò nel 1915 con il grado di sottotenente e venne poi promosso fino al grado di capitano, ricevendo una decorazione al valore militare e promozioni per meriti. Anche in guerra si continuò ad occupare d'arte e scrittura, ricevendo l'incarico da parte del Ministero della Guerra di vigilare sui monumenti in qualità di rappresentante del Comando Supremo impegnandosi, quindi, in prima persona per salvare e proteggere gli oggetti d'arte e i monumenti nella zona di guerra

e proprio da questa esperienza nacque il libro *I monumenti italiani e la guerra* del 1917. In questa sua specifica pubblicazione egli sfoga tutto il suo furore per i danni inferti al patrimonio artistico italiano dai "nuovi barbari" durante la Grande Guerra perché la distruzione di un monumento, di un quadro, di un libro,

era per Ojetti l'atto più vile che si potesse attuare contro la memoria di una nazione, la sua tradizione e la sua storia. L'idea di fondo di questa pubblicazione, dai chiari intenti propagandistici, era perciò quella di mostrare la ferocia e la viltà del nemico, attraverso le immagini dei danni inferti alle nostre opere d'arte; "la propaganda più efficace è quella per gli occhi. Essa sola raggiunge gli analfabeti, i pigri, i distratti: cioè il pubblico", era la tesi di Ugo Ojetti.

Non a caso sempre Ojetti, nel discorso pronunciato a Firenze nel luglio del 1917 dal significativo titolo *Il Martirio dei Monumenti* osservava che:

Trattare d'arte e di monumenti... piangere sulle pietre ferite quando le carni di centinaia di migliaia d'uomini fratelli nostri sanguinano e spasimano, sembra uno svago da oziosi e un diletto da eruditi ... Altro s'ha oggi da fare: combattere, resistere, vincere. Per le lacrime, le proteste, i rimbrotti, le accuse, avremo, si dice, tempo dopo. È un errore. Esso deriva, prima di tutto, dall'aver separato l'arte dalla vita, e considerando l'arte non più come un bene e un bisogno di tutti, una continua viva funzione sociale, un'espressione sincera del nostro carattere nazionale, un documento solenne e inconfutabile della nostra storia. Ce le avevano seppellite sotto l'erudizione le nostre statue, le nostre pitture, i nostri monumenti, prima di demolirceli a cannonate.²

In quella occasione Ojetti ribadiva dunque in pubblico quello che effettivamente stava facendo per l'arte: il salvataggio delle opere a rischio di distruzione, mediante la sua duplice veste di critico d'arte e di ufficiale dell'esercito in guerra. L'Italia doveva sapere, doveva vedere, attraverso l'ampia documentazione fotografica quello che l'Esercito e le Soprintendenze stavano compiendo, il pericolo che correavano le nostre opere d'arte alla mercé di un nemico "barbaro e crudele" e, per contro, la bravura e la sensibilità dei nostri soldati che oltre a difendere la Patria nelle trincee del Carso, si preoccupavano anche del patrimonio artistico.

D'altro canto proprio un dato documentario recentemente acquisito su uno dei più importanti capolavori d'arte ancor oggi conservato nella chiesa cremonese di Sant'Agostino, la pala del Perugino che rappresenta *La Madonna col Bambino in trono tra i Santi Giovanni Evangelista ed Agostino*, racconta come le guerre abbiano da sempre fatto emergere la fragilità insita nelle opere d'arte ed il conseguente problema della loro salvaguardia quasi sempre risolto allon-



Fig. 2 - Cremona, Chiesa di S. Agostino, Perugino, Pala Roncadelli

tanandole quanto più possibile dal teatro bellico. Quando, infatti, nello scorso gennaio 2018 l'Ufficio diocesano per i Beni culturali ecclesiastici di Cremona, in accordo con la parrocchia di Sant'Agostino e la Soprintendenza di Mantova, ha deciso di acconsentire al prestito di questa preziosa tavola alla mostra promossa dall'Accademia Carrara di Bergamo *Raffaello e l'eco del mito*, durante la rimozione del dipinto, normalmente collocato al quinto altare della navata minore di destra, è stato ritrovato sul retro dello stesso un cartiglio che racconta come nel maggio 1866, durante la terza guerra d'indipendenza, il dipinto



Fig. 3 - Cremona, Chiesa di S. Agostino, Perugino, *Pala Roncadelli*, protetta in loco

venne levato ... essendo consegnata questa insigne chiesa alle R.R. truppe italiane nella guerra di detto anno. Restituita poi la chiesa nel giorno 25 agosto alle funzioni del culto, il suddetto quadro fu quivi riposto il giorno 5 ottobre detto anno.³

Da quanto dice questo documento si può dedurre che nel 1866 la rimozione della pala di Perugino fu motivata non tanto dall'avvicinarsi del fronte militare, ma dall'occupazione militare della chiesa stessa prassi che, come si vedrà in proseguo, sarà massicciamente utilizzata a Cremona anche durante la Prima Guerra Mondiale e che porterà non solo e non tanto alla chiusura al culto di chiese parrocchiali e di molte loro sussidiarie, ma che porrà soprattutto il problema della salvaguardia delle tante opere d'arte in esse conservate che dovevano giocoforza convivere con i diversi usi che i militari facevano di questi luoghi via via trasformati in magazzini, ospedali militari o opifici vari. In questi frangenti la soluzione più frequentemente adottata non era però, come avvenuto nel 1866 per la pala del Perugino, la rimozione dell'opera d'arte da salvaguardare, operazione di per sé complessa e delicata e che inoltre richiedeva il reperimento di un altro luogo sicuro in cui riporla, ma si preferiva nella maggior parte dei casi proteggerla in situ con tavolati e/o sacchi di sabbia. Proprio questa fu infatti la prima scelta attuata nel 1915 anche per questo importante capolavoro peruginesco come documentato da una fotografia inserita nell'ampio saggio steso da Ettore Modigliani nel 1920 su i *Provvedimenti di tutela contro i pericoli della guerra attuati a cura della R. Sovrintendenza alle Gallerie e alle raccolte d'arte delle provincie lombarde* e pubblicato sul Bollettino d'arte fasc. I-IV del 1920.⁴ La fotografia mostra,

infatti, come dice la didascalia, la“pala del Perugino in S. Agostino di Cremona protetta, in un primo tempo, sul posto” e quindi completamente nascosta da una struttura a cassa composta da assi di legno e da uno strato di sacchetti di sabbia, mentre nel testo che accompagna questa immagine Modigliani trattando delle

numerossime opere d’arte di chiese delle provincie lombarde che parve prudente trasportare in ambienti più sicuri o proteggere sul posto con assiti di legname e trincee di sacchi di sabbia, dopo aver parlato di Bergamo cito a ragione di esempio ... a Cremona: il Perugino di S. Agostino e il monumento Trecchi di S.Agata.⁵

Nelle prime righe di questo stesso saggio del resto Modigliani narra che



Fig. 4 - Cremona, Chiesa di S. Agata, *Monumento Trecchi*

già fin dalle ultime settimane della neutralità italiana, prevedendosi imminente l’intervento dell’Italia nel conflitto mondiale, la Sovrintendenza di Milano, preoccupata delle possibilità di offese, in ispecie per le vie dell’aria, al prezioso patrimonio della Lombardia⁶

aveva convocato i responsabili delle varie istituzioni milanesi per studiare il da farsi e, dopo varie riunioni, fra questi era alla fine prevalsa la decisione

di non rimuovere dalla città le opere d’arte delle pubbliche collezioni e delle chiese ... anche per non dare indizi al nemico e non creare allarmi nella popolazione ... Ma negli ultimi giorni del maggio 1915, dopo le prime notizie del bombardamento aereo di Venezia e di quello, dal mare, di città e località indifese del litorale adriatico, dopo i primi sintomi che l’Austria avrebbe condotto contro di noi la guerra con scrupoli non maggiori di quelli usati dall’alleata Germania conto la Francia ed il Belgio⁷

ad iniziare dai musei di Milano, si cominciarono a staccare quadri e rimuovere statue imballando il tutto in casse che vennero riposte in locali degli stessi musei considerati più sicuri e protetti. Un invito a seguire questa stessa prassi venne rivolto dalla stessa Soprintendenza a tutte le autorità competenti per l’intero territorio regionale, ma inizialmente

non fu possibile applicarlo per una certa quale resistenza degli enti locali i quali non ammaestrati ancora abbastanza dall’esperienza, si ritenevano ancora molto lontani da qualsiasi eventualità di pericolo.⁸

Il tono dichiaratamente ironico ed amaramente consapevole di questa frase è pienamente giustificato non solo da quanto poi in realtà avvenne che altro non fece

che confermare le giuste preoccupazioni di Modigliani, ma specialmente dal diretto e fondamentale ruolo che questa personalità ebbe nella complessa opera di salvataggio e messa a riparo dell'intero patrimonio artistico lombardo, ruolo da lui egregiamente esplicato anche nei confronti del patrimonio artistico di proprietà statale ed ecclesiastica del territorio cremonese.

Ma chi era in realtà Ettore Modigliani? Nel volume del 2009 prima citato *Brera in guerra* Amalia Pacia, autrice anche della voce *Ettore Modigliani* in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, pubblicato a Bologna nel 2007, così sintetizza la sua personalità.

Un'energia prodigiosa, segno di un'instancabile volontà, pare animare l'attivismo del funzionario nel predisporre e svolgere l'immane carico di lavoro che lo terrà impegnato per oltre tre anni, con cui metterà in salvo non solo i capolavori di Brera e il patrimonio artistico dei musei e di alcune chiese di Milano, bensì le opere d'arte più importanti delle chiese e dei musei della regione, fino a estendere le sue competenze al Veneto, supportando l'operato di Gino Fogolari, soprintendente di Venezia, cui lo legava un'antica amicizia. Modigliani condivideva ideali e aspirazioni di quella generazione irredentista che vide nella guerra non solo la rivendicazione di territori sottratti all'Italia, ma anche l'affermazione di ideali di stampo risorgimentale. Tramite Fogolari, cugino della moglie di Cesare Battisti, Modigliani aveva conosciuto quest'ultimo nel 1914 al matrimonio del collega, evento in cui entrambi erano stati testimoni di nozze; in seguito aveva avuto modo di incontrarlo in diverse occasioni.⁹



Fig. 5 - Ettore Modigliani

Sarà dunque proprio Ettore Modigliani il punto di riferimento ineludibile per le varie personalità cremonesi che a vario titolo e con ruoli diversi dovranno appunto occuparsi a livello locale della salvaguardia dei beni artistici fossero questi di proprietà statale od ecclesiastica od, in alcuni casi, di enti ed istituzioni diverse.

2. Problematiche iniziali e provvedimenti attuati dal maggio 1915 a Caporetto

Come già prima accennato, subito dopo lo scoppio della Prima guerra mondiale anche la "tranquilla" Cremona, pur non essendo direttamente interessata dal fronte di guerra, dovette subire giocoforza i contraccolpi della nuova situazione e così proprio le sue chiese furono i primi edifici di cui le autorità militari chiesero la requisizione perché da sempre, in tempo di guerra, esse potevano essere utilizzate in modi diversi: come ospedale o magazzino di riserve, fossero queste vet-

tovaglie o medicinali, come ricovero per la popolazione in fuga o come luogo di lavoro nel quale impiantare, tra le distruzioni incombenti, servizi indispensabili per la vita delle truppe al fronte e per quella della locale comunità. In realtà a Cremona in primis, cioè già dal giugno 1915, le requisizioni militari non interessarono in particolare le chiese, ma piuttosto gli edifici scolastici di proprietà comunale come documenta la richiesta fatta appunto dal Comune al Comando del Presidio di Cremona in data 7 settembre 1915 con la quale si richiede il pagamento degli affitti per i seguenti locali: le Scuole Normali, la scuola Capra-Plasio, la scuola Realdo Colombo, la scuola Passeggio a cui si è aggiunto, da settembre, il Lazzaretto di San Michele.¹⁰ Un altro documento, una lettera inviata il 1° giugno 1915 dal sindaco Attilio Botti al Prefetto di Cremona che qui si riporta integralmente, è estremamente interessante perché fa toccare con mano non solo la difficile convivenza esistente fra la consueta vita della cittadinanza e le esigenze militari, ma mostra anche come apparissero evidenti, almeno agli occhi del sindaco che ricordiamo era stato eletto come primo sindaco socialista della città circa un anno prima, nel luglio 1914, gli ingiusti privilegi riservati al potere ecclesiastico e, conseguentemente, alle sue proprietà a discapito di enti assistenziali laici quali l'Orfanotrofio, struttura di accoglienza nella quale lo stesso Botti, orfano di padre, era stato allevato.

Ill.mo Sig. Prefetto, in questi giorni sono stati occupati da parte dell'Autorità militare per scopo di casermaggio quasi tutti i centri scolastici ed i locali degli Asili infantili. Sono poi state fatte insistenti richieste di occupazione di interi fabbricati servienti alle Opere pie caritative e di ricovero, che produrrebbe un turbamento generale nell'assistenza ad orfani, a derelitti ed a vecchi ricoverati. Per accordi presi colla Presidenza degli Ospitali Maggiore ed Ugolani Dati, venne stabilito di concedere alla Sanità Militare l'uso dell'intero Spedale Ugolani Dati che coi locali terreni del Palazzo Barbò può servire per circa 300 feriti, sempreché non si richiedessero altri sacrifici di locali alle Opere pie cittadine (Istituti Educativi, Congregazione di Carità).

Ma si torna nuovamente a richiedere altri locali che bisogna togliere ai servizi di assistenza pei quali non vi sono altri modi di sostituzione. Si tende ad occupare gli Orfanotrofi e l'Istituto Manini. Tale occupazione produrrebbe così gravi turbamenti sull'assistenza a minorenni, in gran parte privi di famiglia, da impensierire cittadinanza ed Autorità, mentre vi è già agitazione per lo spostamento dei cronici fin qui ricoverati nell'Ospedale Maggiore. Nessuno può proporsi di intralciare l'opera pietosa di assistenza ai feriti, ma in città rilevasi con sorpresa, come nel mentre sono state occupate le scuole e si minaccia l'occupazione degli Istituti di assistenza e di carità, quando maggiormente dovrebbe svilupparsi l'assistenza ai fanciulli e ai bambini quasi abbandonati, restano invece libere molte chiese e tutti i conventi ed Istituti ecclesiastici, che servono sempre per ricovero truppe e feriti nelle guerre dell'indipendenza nazionale. L'Amministrazione Comunale non può non rilevare a Vv. Ill.ma che conosce le condizioni delle nostre Opere pie, la gravità della situazione che intralcia ogni giorno più l'esplicazione di un lavoro di assistenza sociale assolutamente doveroso per la Civica Rappresentanza, specialmente nei riguardi dell'infanzia e fanciulli. Urge che la S.V. Ill.ma si adoperi presso l'Autorità Militare perché non richieda altri locali alle Opere pie e soprattutto lasci il regolare funzionamento agli Orfanotrofi, alla Pia casa di ricovero ed all'Istituto educativo Manini. Potrà così essere evitata una gravissima situazione preoccupante per tutti.¹¹

Questo problema del reperimento di alloggi per militari resta comunque in città, per tutto il 1915 ed i primi mesi del 1916, la principale emergenza conseguente al conflitto e sulla sua soluzione l'opinione del sindaco Botti non cambia visto che ad una nuova, analoga richiesta delle Autorità militari del 1° settembre 1916 si decide di rispondere sottolineando che

in Cremona vi sono diverse chiese sussidiarie (S. Omobono, S. Lucia, S. Marcellino, S. Vincenzo ecc.) le quali, io credo, potrebbero, data l'attuale eccezionale circostanza, essere molto opportunamente adibite alla sistemazione dei singoli reparti di truppa e credo parimenti che l'Autorità ecclesiastica si presterà volentieri a coadiuvare questo Comando.¹²

Queste sue indicazioni, però, faticano a essere concretamente posta in essere e così il 17 settembre il Comune di Cremona, nella persona del rag. Pollastri che scrive "per il Sindaco", indirizza all'onorevole professor commendatore Corradini¹³ una lettera-supplica in cui si spiega in dettaglio tutto il problema delle requisizioni degli edifici scolastici da parte dei militari, ma soprattutto si forniscono le seguenti "indicazioni di locali pei Militari".

L'Autorità militare (quando non intenda provvedere alla costruzione di baraccamenti per truppe, che costerebbero da £ 15 a 20 per mq. evitando pagamento di affitti od indennizzi forti pei danneggiamenti) potrebbe usare dei seguenti edifici: Convento Padri Cappuccini via Brescia; Convento e Chiesa Barnabiti corso Garibaldi e via Passeggio; Collegio Sacro Cuore via Meli; Collegio Dorotee via Borgo Spera; Istituto Buon Pastore via Borghetto; Chiesa S. Marcellino via Cavallotti; Chiesa di S. Sepolcro via Aselli; Chiesa della Maddalena via Gonzaga; Chiesa S. Carlo via Cannone; Chiesa S. Omobono via Oscasali; Chiesa S. Vincenzo via Palestro; Chiesa S. Lucia via Macello e R. Manna; (tutte chiese sussidiarie), Istituto Suore Tedesche, via Belvedere; Collegio ex Deangeli via XX settembre; Teatro Filodrammatico e Teatro Eden; Albergo d'Italia (disabitato); Caserma ex Guardie daziarie (Camera del Lavoro).

Se da una parte il sindaco Botti ed il Comune di Cremona continuano a spingere perché per gli alloggi e tutte le esigenze militari ci si rivolga alle proprietà ecclesiastiche, le stesse, come meglio si vedrà in seguito, cercarono ed in parte riuscirono, almeno sino alla disfatta di Caporetto, nel loro intento di impedire la massiccia occupazione delle chiese cittadine da parte dei militari, anche se ciò non fu possibile proprio per tutte le chiese visto che un finora inedito manoscritto dal titolo *Memorie di parrocchia*, reperito nell'archivio parrocchiale della chiesa di Sant'Imerio riporta la seguente annotazione:

1915 (Dichiarata la guerra con l'Austria-Germania) Chiesa chiusa. Il giorno 9 settembre 1915 la chiesa parrocchiale venne requisita dall'autorità militare e adibita quale magazzino di medicinali e restò chiusa fino al 4 ottobre 1919. Le funzioni parrocchiali si celebravano nella chiesa di S. Maria Maddalena. Si adattò, però, a cappella la sala grande della casa parrocchiale, nella quale si celebravano le messe nei giorni feriali, si confessava e si celebravano anche non pochi matrimoni. Furono anni infelici per diversi motivi: la chiesa chiusa, un vicario (Fantini) sol-

dato, i due inservienti (uno di S. Imerio e l'altro di S. Maria Maddalena) pure militari. Alla meglio suppliva l'antico inserviente addobbatore: Carlo Dilda, ma e per l'abitudine di far tutto in fretta e furia, e per il poco tempo disponibile, le funzioni andavano a qualche modo. Subivano danni non insignificanti anche gli arredi sacri, poiché non erano tenuti con la dovuta cura.

Il 31 maggio 1918 M. Vescovo Cazzani fece la visita parrocchiale e tra le altre prescrizioni fece anche questa: che tutte le funzioni, e così pure nei giorni feriali, si facessero nella chiesa di S. Maria Maddalena, sicché da quel giorno il parroco d'estate e d'inverno si dovette adattare ad andare colà, per quanto tante volte trovasse la chiesa ancora chiusa.¹⁴

Dalla visita pastorale compiuta proprio da monsignor Giovanni Cazzani a partire dal 27 ottobre 1915 alla Cattedrale si può, inoltre, sapere che l'Autorità ecclesiastica aveva all'epoca già concesso ai militari anche la chiesa di San Gerolamo, sussidiaria della Cattedrale, visto che quando questa verrà visitata il 10 maggio 1921 si sottolinea che la stessa “non si era potuta visitare da Monsignor Vescovo perché requisita dall'autorità militare per i bisogni dell'esercito”. E la motivazione per cui la Chiesa fosse decisamente restia, nonostante i suggerimenti del sindaco Botti, a concedere in uso i suoi edifici è abbastanza ben spiegato da quanto il visitatore di San Gerolamo sottolinea dato che

durante l'occupazione militare non poco soffersero le decorazioni a pennello e persino le tele dei quadri degli altari laterali furono dai militari maltrattate e rotte. Il Rev.do D. Illemo Camelli sta rappazzando le tele e rimediando ai guasti.¹⁵

D'altro canto con il proseguo del conflitto sia la Chiesa cremonese sia il Comune furono sempre più pressati da continue richieste del locale Comando del Presidio Militare che tra il febbraio ed il marzo 1916 chiede ad esempio di avere alloggi per “le reclute delle Classi di 3° categoria 1884 e 1885 chiamate alle armi” (si tratta di circa 1800 soldati), ma il Comune rispose negativamente così:

Mi spiace per l'ira che si scatenerà contro l'On. Amministrazione da parte di alcuni giornali, ma come per le precedenti richieste non posso rispondere altro che non si hanno locali disponibili a meno che non si voglia far sgombrare qualche fabbricato scolastico.¹⁶

Insomma per il primo anno e mezzo di guerra Cremona, come tante altre località del sud della Lombardia, partecipò alla guerra come spettatrice da lontano del conflitto in atto né questo causò, al di là dei primi provvedimenti precauzionali come quello già presentato per la pala del Perugino della chiesa di Sant'Agostino, particolari timori o danni al suo bel patrimonio artistico. Come ben racconta nella sua relazione *Provvedimenti di tutela contro i pericoli della guerra* ancora una volta Ettore Modigliani:

in seguito, procedendo e svolgendosi gli avvenimenti di guerra, accrescendosi i movimenti delle truppe, moltiplicandosi le occupazioni militari delle chiese, di altri provvedimenti apparve evidente la opportunità, in specie dopo che l'offensiva austriaca del maggio 1916 sugli Altipiani aveva portato la guerra entro i nostri antichi confini e mostrata la necessità di fronteggiare eventi fino a quel momento imprevedibili. Previ accordi fra le Supreme Autorità militari e civili, fu iniziato, così, lo sgombero di tutte le opere d'arte non solo dalle località in immediata vicinanza alle linee del fuoco, ma anche da quelle che si sogliono comunemente chiamare le retrovie.¹⁷

Lo stesso testo prosegue con la dettagliata descrizione dell'immane lavoro fatto nell'autunno del 1916 e nell'inverno 1916-1917 di individuazione, imballaggio e successivo trasporto nei centri di raccolta delle tante opere d'arte presenti in Valle Camonica, sul Lago d'Iseo, in alta e bassa Valtellina tutte, poi, inviate via



Fig. 6 - Valtrompia (BS) - Una pala d'altare trasportata a braccia nella neve



Fig. 7 - Alta Valtellina (SO) - Preziose suppellettili trasportate da una chiesetta di alta montagna

ferrovia a Roma a Castel Sant'Angelo "ove la vasta rampa elicoidale del Monumento era stata scelta come ampio e sicurissimo locale di deposito."¹⁸

Dopo questa prima ed importante fase di messa in sicurezza, mentre si dava inizio allo sgombero di gran parte del patrimonio artistico della città di Brescia,

più direttamente delle altre di Lombardia esposta, per via delle Giudicarie e del Garda, alle offese nemiche, ... nella primavera del 1917 entrava nel territorio della Sovrintendenza di Milano l'Assunta di Tiziano delle R.R. Gallerie di Venezia.¹⁹

Ed in questa particolare vicenda Cremona diventerà, come ora si vedrà, a sua volta coprotagonista.

3. Le vicende dell'Assunta di Tiziano riparata a Cremona

E' bello a volte scoprire di essere stata tra i primi a scovare tra le carte d'archivio una notizia non solo interessante di per sé, ma che, combinata con dati e scoperte, frutto delle ricerche anche di altri studiosi, può permettere di ricostruire pagine di storia e di arte meno conosciute o in gran parte ancora da definire.

E' questo il caso del seguente argomento che costituì, sul numero di giugno del 2007 della rivista *Cremona Produce*, l'articolo apripista della rubrica *Gossip d'archivio* e che illustrava il contenuto di un fascicolo dell'archivio del Comune conservato in Archivio di Stato;²⁰ grazie a quella allora inedita documentazione si poté raccontare come la grande pala dell'*Assunta*, realizzata da Tiziano nel 1518 per la chiesa dei Frari di Venezia, sotto l'incalzare dei drammatici eventi bellici della Grande Guerra, avesse dovuto trovare rifugio proprio a Cremona, anche se, dopo la disfatta di Caporetto del 24 ottobre 1917, anche la tranquilla Pianura padana sembrò essere non più così lontana dal fronte e l'*Assunta*, suo malgrado, dovette nuovamente mettersi in marcia contrassegnando, con la sua storia personale, il destino di tante altre opere d'arte, forse meno blasonate di lei, ma come lei costrette ad un vero e proprio esodo.

Oggi si può tornare su questo vecchio scoop perché sia grazie allo specifico studio prima citato di Elena Franchi, già responsabile del Laboratorio di Arti visive della Scuola Normale di Pisa, sia grazie a nuove ricerche svolte presso l'Archivio di Stato di Cremona, quella storia, arricchita di nuovi particolari, può essere riaccontata, ma soprattutto può essere illustrata da una serie di istantanee d'epoca tratte appunto dal lavoro della Franchi *I viaggi dell'Assunta. La protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali*, edito nel 2010, ma anche dalla pubblicazione più volte citata del 1920 stesa dall'allora soprintendente alle Gallerie della Lombardia, Ettore Modigliani.

Prima però di seguire passo passo grazie a queste sgranate immagini la "fuga" dell'*Assunta*, ecco con le parole del soprintendente Modigliani tratte dal testo appena citato la sua versione dei fatti.

Nella primavera del 1917 entrava nel territorio della sovrintendenza di Milano l'Assunta di Tiziano delle RR. Gallerie di Venezia. Constatatasi sempre più la necessità di sottrarre il capolavoro ai pericoli che gl'incombevano nella Sua città, ma considerata l'impossibilità di farlo viaggiare in un carro ferroviario ordinario per la mole che ne impediva il passaggio sotto i tunnels, e scartata, d'altronde, l'idea di segare in parti la tavola non tanto per i pericoli che l'operazione 'stessa avrebbe presentato quanto per il penoso sentimento che l'operazione stessa avrebbe potuto suscitare nel pubblico - non restava se non fargli compiere il viaggio per via d'acqua, e, dalla Laguna, per il Po, trasportarla in una tranquilla città di Lombardia. Sceglieremo Cremona; e in questa città, chiuso in enorme cassa, caricato sopra un grande burchio trainato da un rimorchiatore e affiancato da un'altro burchio pieno di mille sacchi di sabbia che dovevano proteggerlo nella nuova sede, il preziosissimo dipinto giungeva in un dolce mattino d'aprile, dopo un lungo e indimenticabile viaggio, tra l'intensa e commossa curiosità della popolazione che affollava la riva del Porto

Po e le strade. Dopo un'ardua manovra di due giorni la cassa era trasportata nel Palazzo Ala Ponzone, e mercè uno squarcio effettuato nella fronte del palazzo stesso, introdotta in un salone tereno per restarvi circa un anno, fin quando cioè, dopo Caporetto, non si ritenne di doverle dare un più sicuro asilo e trasportarla, su un apposito carro ferroviario, a Pisa.²¹

La nuova documentazione d'archivio ora reperita conferma ovviamente il racconto di Modigliani, ma lo arricchisce di alcuni interessanti dati tecnici. Ecco dunque che una lettera del soprintendente Gino Fogolari, datata 8 marzo 1917 e da questi inviata al sindaco di Cremona, il già conosciuto Attilio Botti, dopo i doverosi ringraziamenti per aver aderito, anche grazie all'intervento di Ettore Modigliani, "al nostro progetto di trasporto costi del colossale dipinto in tavola di Tiziano raffigurante l'Assunta concedendoci generosamente ospitalità in uno dei locali a terreno della Pinacoteca Ala-Ponzone", in pari tempo si annuncia l'arrivo

costi dell'ingegnere Scolari sottotenente del 4° genio appartenente alla nostra Soprintendenza dei monumenti che ha diretto l'imballaggio dell'Assunta e dovrà compiere il carico e lo scarico, per vedere il locale prescelto e decidere insieme colla S.V. Ill.ma, il Soprintendente Comm. Modigliani e l'Ispettore on. per i monumenti Comm. Signori quel che si debba fare per renderlo pronto ed adatto ad accogliere il nostro capolavoro, e ciò naturalmente a nostre spese.²²

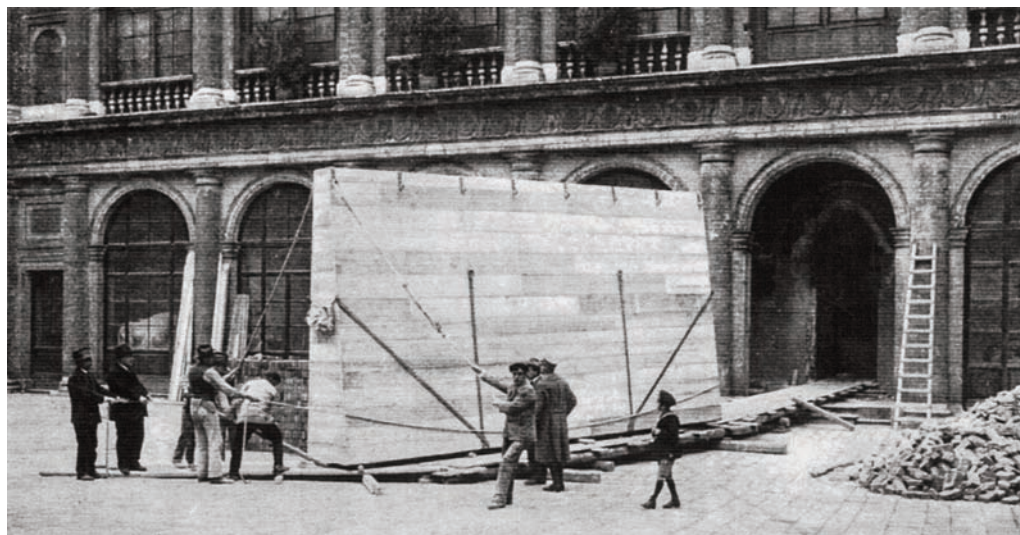
Data, invece, al 9 marzo la relazione tecnica che indica con precisione le misure ed il peso del dipinto, ma che affronta anche il problema di come bisognerà approntare gli spazi museali che dovranno accoglierlo.

Il quadro che deve essere a richiesta della Commissione conservatrice d'opere d'arte collocato al Museo civico e che è proveniente da Venezia misura coll'involucro m. 7,40 X 4 ed ha lo spessore di m. 1. Pesa circa 25 quintali: è accompagnato da 1100 sacchi di sabbia che devono proteggerlo una volta collocato al Museo. Il peso totale di tutta questa roba e gravitante sulla volta sostenente il pavimento della stanza sarà di circa 800 quintali. Occorrono quindi opere di rinforzo alle volte di cantina riconosciute anche dall'Ingegnere che accompagnava il Direttore della Pinacoteca di Brera Sig. Modigliani. Occorre altresì aprire una delle finestre prospicienti il Corso Vittorio Emanuele per far passare il quadro e chiudere subito l'apertura con muro salvo nuova riapertura e ricollocazione della finestra dopo levato il quadro. Tutte le spese sono a carico della Commissione governativa conservatrice delle opere d'arte. All'Ufficio tecnico del nostro Comune occorre l'autorizzazione per provvedere a tutto quanto è necessario pel ritiro del quadro.²³

Preparato, quindi, a Cremona il nuovo spazio anche con lo sgombero di un certo numero di reperti del Museo stesso, poteva iniziare il viaggio del capolavoro di Tiziano che, già collocato nella sua grande cassa di legno, esce dall'Accademia di Venezia dove era stato trasferito da tempo in un locale apposito, protetto da un'armatura in ferro e coperto da sacchi di sabbia delle fornaci di Murano. L'autorizzazione al Battaglione Lagunari del 4° Reggimento Genio Pontieri al trasporto della pala è dell'11 febbraio 1917 ma la grande cassa si trova ancora in



Fig. 8 - Venezia, Chiesa di Santa Maria dei Frari, Tiziano Vecellio, *Pala dell'Assunta*



Figg. 9 - 10 - 11 - La grande cassa con la pala dell'Assunta in viaggio da Venezia a Cremona



laguna, ma è già collocata su un grande burchio che, trainato da un rimorchiatore, il 12 marzo 1917 poteva iniziare il complesso trasporto fluviale risalendo il corso del Po e permettendo al prezioso carico, dopo un viaggio di sei giorni, di approdare sano e salvo a Cremona. Il 17 marzo (e quindi non in una dolce mattina d'aprile come romanticamente racconta Modigliani) la piccola flotta, dopo aver superato ad Ostiglia il ponte di barche, arrivava al porto di Cremona ed attraccava a poca distanza dal ponte di ferro mentre si dava subito inizio alle complesse manovre di scarico.

Questa fase del trasporto non fu certamente cosa semplice date le dimensioni della cassa ed il suo, come già visto, ingente peso e di questa particolare parte dell'intero trasferimento venne incaricata la ditta Parmigiani e Ponti di Cremona come documenta la relativa fattura.

Finalmente issata su di un carro, la grande cassa che conteneva *l'Assunta* venne trasportata dalle sponde del fiume Po in città, tra argini e boschine ancora brulli data la stagione, ma seguita da una folla di cittadini di ogni età.

L'arrivo della cassa davanti a palazzo Ala Ponzone avvenne, quindi, con tutti i crismi dell'ufficialità visto che ad attenderla vi erano quasi tutti i personaggi dei quali si è già parlato: il sindaco di Cremona Attilio Botti, che ne assumeva temporaneamente la custodia, il comm. Ettore Modigliani, soprintendente alle Gallerie della Lombardia, il cav. Gino Fogolari, direttore delle R. Gallerie di Venezia, il comm. Ettore Signori, Regio ispettore onorario dei Monumenti di Cremona e l'ing. Vittorio Baltieri, capo dell'Ufficio Tecnico Municipale.

Come raccontato da Ettore Modigliani Cremona fu, però, per *l'Assunta* di Tiziano un rifugio sicuro solamente per circa un anno perché il 28 febbraio 1918 sempre il solerte Modigliani in una lettera inviata al sindaco lo informava

di essersi ritenuto opportuno di rimuovere, per misura prudenziale, il preziosissimo capolavoro da Cremona per trasportarlo in altra città più lontana dal pericolo di bombardamenti aerei. Il collega Gino Fogolari, Direttore delle RR. Gallerie di Venezia, si recherà a tal fine prossimamente costà per studiare le modalità della rimozione ed iniziare, d'intesa col competente ufficio municipale, il lavoro.²⁴

Insomma visto che “Cremona oggi non trovasi per località nelle condizioni di sicurezza”, *l'Assunta* dovette ripartire dalla città non senza qualche difficoltà, ad esempio per le rotture praticate all'arco del portone di palazzo Ala Ponzone onde consentire l'uscita del grande contenitore in legno nel quale la pala era custodita, contenitore che a Cremona è da sottolineare non venne mai aperto. Trasportata questa volta via ferrovia, il capolavoro di Tiziano giunse infine a Pisa, il suo nuovo rifugio, e qui su un carro, trainato da buoi, venne messo al sicuro al piano terra del Palazzo Reale, oggi sede della Soprintendenza.

Scampata in questo modo ai possibili danni provocati dalla furia militare, essa

rimase a Pisa sino al dicembre 1919, rischiando, però, nel gennaio dello stesso anno di soccombere alle acque dell'Arno che, a causa di una violenta alluvione, minacciò di sommergere parti della città, ma, fortunatamente, questo non avvenne perché il fiume ruppe gli argini in campagna. Solo il 10 dicembre 1919 il complesso e difficile viaggio a tappe della grande pala di Tiziano poteva finalmente avere fine con il suo positivo rientro a Venezia e la sua ricollocazione nella basilica per la quale era stata a suo tempo dipinta.

4. Dopo Caporetto il pericolo si avvicina: le requisizioni e la vicenda delle difese del Duomo

Come già detto la partenza dell'*Assunta* segnò per Cremona la prima presa di coscienza dell'avvicinarsi della guerra, la città sembrò solo allora rendersi conto di non essere più una retrovia tranquilla e quindi crebbero immediatamente i timori nelle autorità e nella popolazione per la salvaguardia del patrimonio artistico cittadino e provinciale. Questi timori si focalizzarono ben presto sui beni ecclesiastici che apparivano indubbiamente, per le loro specifiche caratteristiche, i più fragili e i più soggetti a rischi; la loro vasta diffusione sul territorio ed, in contemporanea, il loro essere in un certo senso il simbolo concreto di anche le più piccole comunità li rendevano bersagli ideali per una guerra che non si volesse solo vincere a livello militare, ma che volesse anche arrivare a distruggere le identità altrui spezzando così antichi vincoli di appartenenza.

Non a caso nel volume di Ugo Ojetti, già più volte citato, egli pone all'inizio del suo saggio il cruento racconto di un episodio bellico dell'età risorgimentale che ebbe appunto come protagonista un bene ecclesiastico di alto valore artistico. Ecco il racconto:

Il 10 giugno 1848 verso il tramonto la brigata austriaca agli ordini del generale barone Culoz conquistava il Santuario di Monte Berico sopra Vicenza assediata. La resistenza delle truppe del generale Durando era stata così accanita su pei Portici lungo il colle e intorno al convento che nemmeno la santità del luogo frenò la rabbia degli invasori. Il principe di Lichtenstein volle entrare nella chiesa a cavallo, e un nostro ferito, rifugiato là dentro, alzandosi sopra un gomito contro il sacrilego lo abbatté con una rivoltellata. I soldati austriaci traevano intanto fuor dagli armadii della sacrestia i paramenti sacri, se ne vestivano per ludibrio e ballavano così mascherati davanti agli altari. Nella notte saccheggiarono il convento e penetrati nel refettorio squarciarono con le baionette il gran quadro di Paolo Veronese che raffigura la Cena di San Gregorio Magno sotto due angeli volanti che reggono un cartiglio con l'augurio "Pax Domini sit semper vobiscum". La mattina all'alba il padre Ferdinando Mantovani entrando lì col generale Culoz vide i Croati calpestare i brandelli del dipinto. Li tolse di sotto i piedi di quei forsennati per ordine dello stesso generale: erano cinque o sei pezzi. Vi tornò nel pomeriggio per porli al sicuro: lo scempio era stato continuato, a freddo: i brandelli erano trentadue. Quando il generale Culoz lo seppe, obbligò il padre Mantovani ormai prigioniero di guerra a firmare una dichiarazione che il dipinto del Veronese era stato ridotto in quelle condizioni dai soldati italiani durante la difesa del convento.²⁵

All'aspetto più propriamente simbolico, il patrimonio artistico ecclesiastico univa,

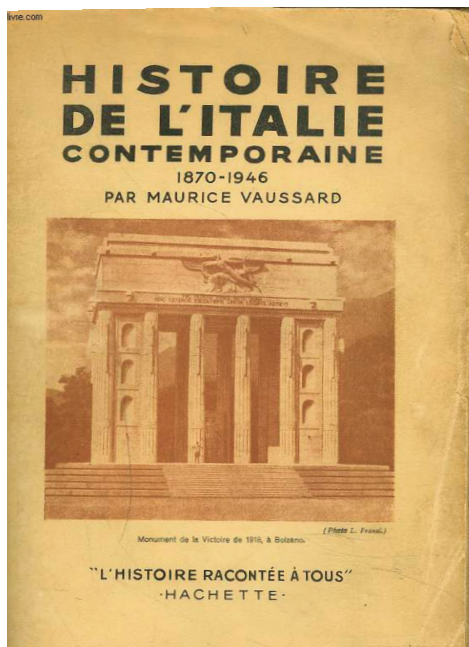


Fig. 12

poi, un'altra caratteristica, quella di essere collocato in un contenitore quasi sempre esso stesso bene da salvaguardare, ma anche luogo fisico che da sempre, in tempo di guerra, poteva essere utilizzato in modi diversi. Su questo aspetto è illuminante quanto scrive in una sua lettera ad Illemo Camelli l'amico Maurice Vaussard (1888-1978), giornalista e storico, tra i migliori studiosi della storia dei cattolici italiani dell'età contemporanea, che ebbe un importante carteggio con don Luigi Sturzo e che fu, dal 1916 al 1918, vicedirettore dell'Istituto Francese di Milano da cui appunto invia una lettera l'11 novembre 1917, diciotto giorni dopo la disfatta di Caporetto.

Il problema è la requisizione delle chiese, in Francia non sarebbe possibile fare quello che si fa in Italia per la grande differenza numerica di chiese. Una città come Cremona avrebbe là 5/6 parrocchie al massimo, a Pisa tra chiese e cappelle ce ne sono 70. Là priverebbe il popolo dei luoghi di culto, qui no quindi la requisizione in Italia può costituire una vera necessità, ma criterio e misura ci vuole.²⁶

In realtà il motivo di questo carteggio tra Vaussard e Camelli non scaturì tanto dal problema delle requisizioni degli edifici religiosi che pure si stava presentando, ma nacque da una proposta dell'Istituto Francese di Milano per realizzare in provincia una serie di conferenze di carattere culturale che in un certo senso rinsaldassero i legami tra i due paesi ora alleati anche sui campi di battaglia; per questo Vaussard era anche venuto a presentare a Cremona il progetto al vescovo Giovanni Cazzani che in un suo biglietto a Camelli lo avvisava dell'arrivo dello studioso francese nella mattinata del 23 ottobre 1917 dimostrandosi un po' preoccupato dell'aspetto linguistico visto che dichiara di non sapere il francese, ma, nel contempo, di sperare nell'interprete.²⁷ Per chiudere questo breve excursus che, grazie al corposissimo epistolario di Illemo Camelli ancora oggi conservato presso la Biblioteca Statale di Cremona, permette di avere delle testimonianze in presa diretta sull'onda lunga che ebbe anche a Cremona la disfatta di Caporetto ecco, infine, alcuni stralci da un'altra lettera inviata da Vaussard a Camelli sempre per il progetto conferenze, che poi in realtà non si realizzò, in data 21 novembre 1917. In essa si sottolinea

la speranza che il nemico non varcherà il Piave e non sfonderà la fronte trentina e la volontà di

affermare la nostra fede nel vigore spirituale della razza latina nel momento in cui i nemici vorrebbero negare questo valore.²⁸

A Cremona comunque il problema delle requisizioni degli edifici religiosi dopo Caporetto divenne non più procrastinabile come rivelano i verbali delle sedute della Commissione Diocesana d'Arte Sacra.²⁹ Il 3 novembre 1917 si può sapere che, come comunicato da Cremona alla Soprintendenza di Milano con relativo telegramma, l'autorità militare ha espresso la volontà di requisire tutte le chiese parrocchiali cittadine.³⁰ Che la notizia avesse un effetto devastante e provocasse nelle autorità religiose la più viva contrarietà è confermato da una lettera, inviata il giorno successivo sempre alla Soprintendenza, che forniva maggiori ragguagli, alla quale il soprintendente Bernasconi rispose con un suo telegramma che confermava l'arrivo in città per il 6 novembre dell'architetto Emilio Gussalli (il direttore dei lavori del palazzo di Brera presso la Soprintendenza ai Monumenti e lo stesso che a Milano si stava già occupando, dal 1916, delle opere di difesa e rafforzamento delle sale museali) per "conferire in merito occupazione chiese parrocchiali"³¹ ed avere un incontro con le autorità militari.

Il sopralluogo in tutte le chiese parrocchiali di città venne compiuto appunto il 6 novembre ed allo stesso parteciparono i membri della Commissione Diocesana d'Arte sacra con appunto l'architetto Gussalli ed il tenente capo ufficio del locale Genio Militare e, come documentano i verbali già citati, "constata la sovrabbondanza d'opere d'arte in ogni chiesa facili a rovinarsi e ponderata la difficoltà di una efficace difesa permanente" si decise che le chiese sarebbero state occupate come estrema ratio e comunque solo dopo aver utilizzato tutti gli edifici delle scuole comunali. In realtà il pericolo non era del tutto fugato visto che nella stessa occasione si determina comunque una graduatoria tra le chiese che prevede, in caso di necessità, la futura requisizione prima della chiesa di San Luca ed a seguire quelle di Sant'Ilario e San Michele, mentre viene concesso subito l'uso non religioso di San Bernardo e San Sebastiano in quanto chiese dei sobborghi. Con la stessa lettera la Commissione Diocesana d'Arte sacra venne, inoltre, incaricata di sorvegliare le opere di difesa che l'autorità militare doveva compiere sul posto e da questo momento in poi solo lei farà da tramite tra le richieste militari che potrebbero venire da necessità impellenti e la Soprintendenza "in modo che non si possa far nulla senza previo consenso".³² Entrata subito in questo ruolo di "controllore", sempre la Commissione scrive una lettera circolare ai parroci di Sant'Agata, San Luca, Sant'Ilario, San Michele, San Sebastiano, San Bernardo, Sant'Imerio³³ e Sant'Agostino affinché gli stessi abbiano cura di avvisarla in caso di nuove richieste avanzate dai militari.³⁴

L'improvviso e tragico effetto dei fatti di Caporetto per Cremona, per fortuna, si ferma qui e, come auspicato da Vaussard, i nemici non varcano il Piave e tutte le preoccupazioni sembrano rapidamente acquietarsi almeno sino alla primavera

del 1918 quando, sempre dalle pagine dei verbali della Commissione Diocesana si può conoscere, in sintesi, un'abbastanza travagliata vicenda relativa alle "opere di difesa della Cattedrale contro le incursioni d'aeroplani nemici".³⁵ Il testo in due pagine, in realtà, contiene la relazione di quanto per tutta l'annata si era fatto su questo oggetto ed infatti è datato 2 dicembre 1918 a guerra da poco conclusa, ma comincia ad affrontare l'argomento dall'inizio del conflitto dato che allo scoppio delle ostilità subito la Soprintendenza di Milano aveva voluto convocare tutti gli addetti ai lavori (Fabbriceria, conservatori ai monumenti, ispettori ecc.) per studiare insieme i mezzi di difesa dei monumenti e, specialmente, della Cattedrale di Cremona. Se risalgono a questi primi mesi di guerra, quindi, i primi, sporadici provvedimenti di cui si è già parlato (la difesa del monumento Trecchi nella chiesa di Sant'Agata e dei due affreschi di Bembo insieme alla tavola di Perugino in Sant'Agostino), nulla venne né deciso né fatto per il Duomo perché la Fabbriceria dichiarò di non potersi assumere la grave spesa e così fece il Governo e quindi "non restò che formulare l'augurio che i velivoli non avessero mai da venire a Cremona a bombardare."

Come già detto Caporetto, prima, e la partenza dell'Assunta, poi, cominciarono ad intaccare nei più questo fermo ottimismo e nel marzo del 1918 ancora l'architetto Gussalli e don Illemo Camelli si incontrarono per discutere sulle difese della Cattedrale la cui realizzazione veniva ormai ritenuta non più procrastinabile; bisognava, quindi, mettere in moto la macchina organizzativa, coinvolgendo, per volontà del soprintendente Bernasconi, la Fabbriceria, ma anche cercando a chi affidare questo particolare incarico e così don Camelli scrisse allo scultore Colosio di Brescia per invitarlo a progettare questi lavori di difesa che concretamente dovevano consistere in una struttura di rivestimento in legno con parti in gesso e canapa per proteggere le sculture e le ornamentazioni della facciata e degli altri alzati esterni. Colosio, interpellato circa a metà marzo, accettò subito l'incarico, ma non stese alcun preventivo che, però, Camelli gli richiese e alla fine ottenne due previsioni di spesa: lire 15.150 per il suo intervento e lire 12.150 per il capomastro Bossi. Le somme erano decisamente importanti (basterebbe confrontarle con le 5.500 lire assegnate alla chiesa di Sant'Ambrogio di Milano) e così, mentre la Soprintendenza chiedeva a Camelli di ottenere da Colosio un preventivo più basso, Camelli però sottolineava che, nel frattempo, il costo della manodopera era cresciuto del 50%. Anche sul nuovo preventivo ribassato a lire 12.104, preparato per gli inizi di maggio, però, non si riuscì ad avere unanimità e così tutto il mese passò tra telegrammi e lettere, riunioni presso la Prefettura tra autorità religiose e militari, richieste di relazioni della Fabbriceria ed altro, sino ad arrivare infine ad un ultimo preventivo che prevedeva un prezzo fisso a metro quadrato per una somma complessiva di lire 13.487.

E' in questo caotico momento di decisioni e controdecisioni che sul quotidiano

cittadino appaiono due lettere che affrontano il problema nei suoi aspetti più generali, ma che forniscono anche la possibilità di conoscere i sentimenti prevalenti nell'opinione pubblica dell'epoca. La prima, sotto il titolo *Il nostro patrimonio artistico e la necessità di difenderlo*, pubblicata il 27 aprile, contiene il seguente ordine del giorno votato dalla commissione esecutiva della Società Amici dell'Arte.

Sicura di interpretare il pensiero della cittadinanza ed in ispecial modo il sentimento di tutti coloro che dell'arte amano le più elette manifestazioni; desiderando che le migliori opere giacenti nel Civico Museo, nelle chiese, negli edifici pubblici e presso i privati debbano essere risparmiate da offese di eventuali attacchi aerei pei quali moltissime precauzioni sono già state prese; considerando che un sollecito provvedimento verrebbe a dimostrare la illuminata saggezza di quella Autorità cui è oggi affidata la tutela del patrimonio artistico; reputando opportuno assicurare in tempo come è già stato fatto per il capolavoro di Tiziano le opere d'arte approfittando di circostanze che attualmente si presentano favorevoli; fa voti 1. che una speciale Commissione nominata dall'Autorità competente provveda alla scelta delle opere che non devono patire offese di sorta; 2. che con la massima prudenza sia provveduto ad appartarle in luogo adatto.³⁶

Al 1° maggio risale invece la lettera a firma Illemo Camelli nella quale il sacerdote ricostruisce con molti particolari il pregresso che è stato appena narrato e approfitta dello spazio pubblico per chiarire bene i compiti e le responsabilità dei vari attori in gioco, in primis la Soprintendenza.

La lettera, molto articolata, parte dalla

divergenza di vedute ... che implicano anche diversità notevoli fra le somme preventivate (motivo per cui) manca ancora una decisione definitiva la quale, insieme a tutte le responsabilità delle opere da eseguirsi non può essere che della R. Soprintendenza,

spiega,

perché si comprendano a pieno le difficoltà pratiche ... che per la difesa completa e fatta bene delle opere d'arte inamovibili della sola facciata della nostra Cattedrale, se compiuta con mezzi privati, occorrerebbe una spesa non inferiore a lire trentamila

e conclude dicendo,

che se la cittadinanza vedrà prendere ora quei provvedimenti che dovevano essere presi fin da principio e che da tempo assai furono attuati in quasi tutta Italia, in città molto meno esposte della nostra, deve essere persuasa che trattasi solo di una tardiva resipiscenza per togliere quello scrupolo che, anche con l'animo più beatamente tranquillo, non può a meno di pungere nella coscienza vivida di quelli che amano le cose belle lasciateci dai nostri maggiori e vogliono difenderle da ogni minima e lontanissima probabilità di ingiuria, come eredità preziosa di fatto e di spirito.³⁷

La frase con la quale Camelli chiude la lettera “e per il bene meglio tardi che mai” è, infine, da leggersi insieme al finale della vicenda sulle opere di difesa

della Cattedrale che, se per tutta l'estate si bloccò sull'arrivo dei fondi più volte sollecitati al Ministero della Guerra, a settembre vide arrivare finalmente i fondi necessari, anche se Camelli ufficialmente non ne sapeva nulla, mentre la conferma ufficiale arrivò, insieme al permesso di inizi lavori da parte di un tenente ingegnere del Genio, solo il 28 ottobre, tanto che, un po' sornione, Camelli poteva permettersi di rispondere il 1° novembre 1918 sottolineando che "dato l'esito delle armi italiane in questi giorni si deve soprassedere all'esecuzione delle stesse opere."³⁸

5. Le vicende della partenza del patrimonio ecclesiastico della Diocesi

Se la vicenda per certi versi quasi tragicomica delle difese della Cattedrale documenta come agli inizi del XX secolo, cento anni fa, in una situazione certamente emergenziale, fossero già presenti se non tutte, molte di quelle pastoie burocratiche e di rimpalli tra le varie autorità statali a cui oggi siamo quasi del tutto assuefatti, molto interessanti da analizzare sono anche le azioni svolte in contemporanea, sotto la guida del nuovo vescovo Giovanni Cazzani, per porre al riparo una piccola, ma preziosa parte del patrimonio artistico della Diocesi.

Questa idea del loro trasferimento altrove era del resto già stata preannunciata come la migliore soluzione possibile anche da Illemo Camelli nella sua lettera prima citata del 1° maggio quando sottolineava che "pei quadri e per gli oggetti mobili la migliore opera di difesa è la rimozione ed il trasporto" aggiungendo però che "anche per gli apparentemente semplici trasporti le spese sono ingenti".³⁹ Datano dunque proprio ai primi giorni di maggio del 1918 i nuovi incontri tra il soprintendente Modigliani ed i vari membri della Commissione Diocesana d'Arte sacra, incontri che hanno come oggetto proprio l'allontanamento dalla città dei pezzi artistici ritenuti più importanti all'interno del vasto patrimonio ecclesiastico dell'intera Diocesi. Così con un biglietto scritto dalla propria parrocchia di Sant'Abbondio a don Illemo Camelli, come lui membro della Commissione Diocesana, don Angelo Tinelli lo informa che

oggi alle 15 sono invitati i Presidenti delle Fabbricerie alla riunione col Comm. Modigliani, nell'ufficio della R. Prefettura, per accordi da prendersi riguardo alle opere d'arte, oggetti mobili. Il Presidente della mia Fabbriceria ha incaricato me di rappresentarlo. Stamattina poi è passato qui il Comm. Modigliani il quale mi ha dato l'appuntamento di trovarmi oggi alle 14 all'albergo Roma per andare da Mons. Monti. Sta bene che all'appuntamento delle 14, al Roma, si trovi anche Lei per sentire quale è il criterio con cui si compie ... la requisizione e per parlare dei quadri sfondati di S. Gerolamo e della povera S. Margherita.⁴⁰

Su questo incontro di carattere informale, ma che doveva far trovare alle due parti in causa, Stato e Chiesa, un punto di convergenza sulla base del quale decidere quali erano le opere da salvare e come farlo non esistono relazioni scritte, ma il punto di convergenza che doveva far superare il concetto negativo insito nel ter-

mine usato da don Tinelli di “requisizioni” evidentemente si trovò visto che in data 19 giugno su carta intestata i membri della Commissione Diocesana d’Arte sacra riferiscono al loro vescovo, Giovanni Cazzani, che

le Parrocchie dalle quali il R. Ispettore della Sovrintendenza alle Gallerie Art.che, Comm. Ettore Modigliani, richiederà oggetti d’arte, sono:

In città: la Cattedrale – S. Agata – S. Agostino – S. Pietro – S. Abbondio – S. Imerio e S. Michele
Nei sobborghi: S. Sigismondo. Nella diocesi: Pizzighettone. I lavori avranno principio venerdì prossimo 21 corr. cominciando dalle Parrocchie di S. Pietro e di S. Abbondio, delle quali i relativi Parroci, siccome membri della Commissione di Arte Sacra, ne sono partecipi e se ne interessano.⁴¹

Il nucleo delle opere, non più da requisire, ma da mettere in salvo, si stava quindi definendo nei suoi dettagli, anche se il sempre infaticabile Modigliani solo sei giorni dopo la precedente lettera chiede

ancora di passare ad esaminare e, se giudicasse opportuno, per asportare oggetti d’arte dalle seguenti Parrocchie, oltre quelle notificate nell’elenco del 19 scorso:

Parrocchia suburbana di S. Sebastiano, per una tavola di Galeazzo Campi.

Parrocchia di Soresina, per una Croce e un quadro di Malosso.

Parrocchia di Castelleone, per un trittico di scuola lombarda del secolo XVI e per una Croce d’argento di valore storico, ricordante una battaglia vinta dai Cremonesi nel 1185.⁴²

Se però da un lato arrivano le richieste del soprintendente, le stesse non solo sono attentamente vagliate dai membri della Commissione d’Arte sacra, ma sulla scelta dei beni artistici diocesani da trasferire altrove pesò sicuramente anche il parere del vescovo Cazzani che, non a caso, dopo aver iniziato la sua prima visita alla Diocesi con la solenne funzione di apertura, svoltasi in Cattedrale in concomitanza con la festività dell’Assunta il 15 agosto 1915, aveva posticipato la vera e propria visita cominciando sempre dalla Cattedrale il 27 ottobre per poi visitare, nel 1916 in maggio, il santuario di Castelleone, in ottobre Casalbuttano e Olmeneta, in novembre Polengo, mentre nel gennaio 1918 si era recato a Binanuova, in marzo a Zanengo ed in aprile al santuario di Caravaggio. La visita delle parrocchie di città, invece, si svolse molto opportunamente nel maggio 1918 cioè proprio mentre erano in corso i primi incontri tra Soprintendenza e membri della Commissione d’Arte sacra dando così modo al prelado di vedere di persona ed in diretta tutte quelle opere d’arte di cui si doveva di lì a poco decidere il destino. L’intervento diretto di monsignor Cazzani in questa delicata fase di scelta delle opere da traslocare è poi documentato da un biglietto vergato di suo pugno ed indirizzato, come specifica la nota a margine, “all’arciprete della Cattedrale e ai parroci di S. Agata, S. Agostino, S. Pietro, S. Abbondio, S. Imerio, S. Michele, S. Sigismondo e di Pizzighettone in data 19 giugno 1918; e ai parroci di S. Sebastiano, di Soresina e Castelleone in data 5 luglio 1918”.⁴³ In esso non solo il vescovo approva la decisione di trasportare altrove “qualche oggetto mobile artistico

di singolare valore”, ma dà ai parroci interessati le seguenti stringenti regole:

- di far intervenire la Fabbriceria
- di scrivere un regolare atto scritto di consegna e d’impegno alla restituzione appena cessato il pericolo
- di munire i capi consegnati di indicazioni e contrassegni chiari e sicuri per premunirsi contro scambi e confusioni nella restituzione
- di notificare a questa curia quali capi d’arte furono ritirati.

Insomma come racconta sempre Ettore Modigliani il turno delle spedizioni cremonesi venne dopo “ il trasporto delle opere più preziose e, diciamo, più meritevoli dei grandi Istituti milanesi”,⁴⁴ quando

non restava più ormai, per compiere il lavoro deliberato per la Lombardia, se non provvedere al ritiro delle opere più importanti di Pavia, Cremona e Como, e nelle poche settimane che dovevano separarci dalla prevista offensiva austriaca sul Piave, spingemmo con ogni alacrità il nostro lavoro.⁴⁵

Sempre dallo stesso testo di Modigliani si può conoscere che il luogo di concentrazione di tutto il materiale della Lombardia, ma non solo, era

una sola città: Roma, dove, essendo ormai interamente occupata la rampa elicoidale di Castel Sant’Angelo (che sarebbe stata, comunque, insufficiente) si sceglievano, come deposito principale, alcuni saloni del pianterreno e dell’ammezzato di Palazzo Venezia; per gli oggetti fragilissimi e bisognosi di ancor più tranquilla sede, gli ottimi sotterranei del Casino Borghese a Villa Umberto; per il materiale bibliografico, le sale della Biblioteca Vittorio Emanuele.⁴⁶ ... Da Cremona, dove il lavoro si era venuto apparecchiando con più agio e in più tempo, spedivamo a Roma due interi vagoni di materiale raccolto e imballato nel salone del Campi, annesso alla chiesa di S. Pietro, che comprendevano 16 casse con opere del Museo Ala Ponzone e con i cimeli della Biblioteca Civica; gli arazzi, i quadri, le argenterie, i corali del Duomo; il Perugino di Sant’Agostino; i Campi di Sant’Abbondio, di Sant’Agata, di Santa Maria Maddalena, di S. Sebastiano; molti alti quadri della provincia, fra cui il Civerchio del Duomo di Crema e l’Assunzione di Benedetto Diana nel Santuario di Santa Maria della Croce, numerose argenterie, i famosi paramenti di Francesco I a Pizzighettone, ecc...⁴⁷

Il ritrovamento tra le carte dell’Archivio Diocesano della minuta di spedizione delle opere provenienti dalle chiese, minuta che inizia come numerazione con la cassa P17, conferma le parole di Modigliani, ma dà anche modo di integrare questo eccetera con l’elenco di tutto quanto, diviso in venticinque casse, fu trasportato appunto nel giugno 1918 a Roma.⁴⁸

In appendice ecco quindi la trascrizione integrale di questa minuta (documento 1) che ci conferma che le chiese da cui vennero ritirate opere d’arte furono a Cremona, oltre al Duomo, quelle di Sant’Agostino, San Sebastiano, Sant’Abbondio, San Pietro, Sant’Agata, Santa Maria Maddalena e San Michele, mentre per le

opere della Diocesi di Crema le chiese interessate furono il Duomo, Santa Maria della Croce e la chiesa della Trinità. Complessivamente dal Duomo di Cremona partirono ventuno corali, quattordici arazzi, sei dipinti oltre alla Grande Croce, mentre dalle altre chiese cremonesi quindici dipinti e tre arredi liturgici; le opere poste al sicuro per Crema furono invece solo tre.

Queste stesse opere compaiono del resto anche nell'elenco completo di tutto quanto partì per Roma da Cremona, intendendo con ciò tutto il materiale anche della Biblioteca Governativa e del Museo Civico, elenco ancora oggi conservato nell'archivio del Museo Civico ed anch'esso trascritto nell'appendice documentaria.⁴⁹ In questo secondo elenco (documento 2) le casse dei beni ecclesiastici, però, diventano ventisette perché, oltre a comparire, sempre secondo le parole di Modigliani, “i famosi paramenti di Francesco I” di Pizzighettone (in tutto sei pezzi), vi sono conteggiati anche quattro dipinti tutti provenienti dalla chiesa Prepositurale di Codogno.

6. Le vicende della partenza del patrimonio del Museo Civico

Come già precedentemente visto, a chiusura della lettera inviata per la partenza dell'*Assunta* il 28 febbraio 1918 al sindaco di Cremona, Ettore Modigliani non a caso sottolineava che

Per quanto si riferisce, poi, alle opere d'arte principalissime di codesta città mi riserbo di prendere in seguito accordi con la S.V. Ill.ma sulla opportunità di provvedere al loro imballaggio e al trasporto in città anche più sicura di Cremona.⁵⁰

Con queste parole il soprintendente poneva, dunque, chiaramente in luce la necessità che dal Museo di Cremona non dovesse ripartire solo l'*Assunta*, ma che bisognasse affrontare anche il problema del trasferimento di almeno la parte ritenuta più preziosa del restante patrimonio artistico dello stesso Museo civico.

Una bozza di lettera a matita da inviarsi al sindaco nella sua veste di Presidente del Civico Museo, datata 27 marzo 1918, permette di conoscere, infatti, che solo un mese dopo la partenza dell'*Assunta* la Commissione del Museo aveva deciso, con apposita seduta, di imballare

come già stanno facendo i Parroci per ordine del Diocesano... dei quadri, oggetti preziosi ecc. di riconosciuto valore storico-artistico per l'eventuale trasporto per ragioni di sicurezza.⁵¹

Se quindi da un lato, come del resto anche Modigliani ebbe poi modo di sottolineare nel suo testo pubblicato sul Bollettino del 1920 più volte citato, e cioè che a Cremona “il lavoro si era venuto apparecchiando con più agio e in più tempo”, anche in questa località egli volle fossero applicati

i principi ben determinati che ponemmo a fondamento della nostra azione: ritiro d'autorità di tutti gli oggetti di notevole interesse artistico di proprietà pubblica e di enti morali ecclesiastici che sembrassero – a giudizio della Sovrintendenza e tenute presenti le condizioni di luogo, di conservazione, di mole, di mobilità – di dover trasportare al sicuro. Facoltà ai collezionisti privati di consegnare a loro scelta le cose da loro possedute. Imballaggi, trasporti e depositi – per gli oggetti di proprietà pubblica e degli enti – a cura e spese e sotto la responsabilità dell'Amministrazione dello Stato. Per quelli privati: trasporto e deposito gratuiti, ma imballaggi a cura e spese dei proprietari e senza responsabilità dell'Amministrazione, limitandosi la Sovrintendenza a prendere in consegna casse già chiuse e piombate. Raccolta, imballaggi, trasporti, spedizione degli oggetti con le stesse norme, con le stesse garanzie, con gli stessi mezzi degli sgomberi già compiuti nel 1916/17 e valendosi degli stessi contributi concessi dall'Autorità militare per quelle operazioni.⁵²

Da un lato quindi i responsabili del patrimonio museale erano consapevoli dei possibili pericoli che la guerra avrebbe potuto portare anche a Cremona, mentre dall'altro la Soprintendenza, ormai esperta grazie al lavoro fino a quel momento svolto, aveva ben chiaro tutte le azioni organizzative e logistiche che dovevano essere rapidamente messe in atto. Il 6 maggio venne così indetta una riunione in Prefettura per discutere “i provvedimenti da prendersi per le opere d'arte... per pericoli di bombardamenti e di invasioni”⁵³ ma forse tra le decisioni prese in quella occasione e i relativi provvedimenti non ci fu, almeno secondo Modigliani, la giusta rapidità cosicché il 23 maggio il direttore della Biblioteca Governativa, su input della Soprintendenza, scriveva all'avv. Fulvio Maggi, conservatore del Civico Museo per sapere

se negli archivi cittadini si conservino cimeli che convenga trasportare al sicuro nell'eventualità di incursioni aeree. La prego pertanto di volermi significare per poterne a mia volta informare l'Ufficio richiedente se e quali provvedimenti furono presi riguardo alle opere d'arte più preziose custodite nel locale Museo Civico e di proprietà del medesimo o appartenenti a questa Biblioteca e raccolte nel Museo stesso.⁵⁴

Dovette passare ancora un mese perché dalle decisioni si passasse alle azioni concrete che, però, una volta avviate, procedettero con grande solerzia ed efficienza visto che dal 25 al 28 giugno, con l'intervento di Nello Tarchiani, vengono scelti gli oggetti del Museo Civico da imballare per poter poi essere messi al sicuro. La partecipazione a questa delicata fase di scelta di una figura come quella di Nello Tarchiani (Roma 1878 - Pisa 1941), diventato per concorso nel 1909 ispettore sotto l'egida di Corrado Ricci, dal 1906 a sua volta alla guida della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti nonché direttore della Galleria degli Uffizi, è un dato storico sinora inedito molto interessante perché vede operare a Cremona non solo un noto critico d'arte anche funzionario nel settore delle Belle Arti, ma “una delle figure più significative del panorama artistico fiorentino durante la prima metà del Novecento”⁵⁵ come del resto certifica nel suo archivio personale, dal 2017 conservato presso l'Archivio Contemporaneo “Alessandro Bonsanti” del Gabinetto G.P. Viesseux, la sua corrispondenza con ben 631 diversi mittenti

tra cui, per quanto riguarda i personaggi messisi in campo per le vicende cremonesi, Ugo Ogetti ed Ettore Modigliani che, non a caso, gli inviano da Lovero il 10 gennaio 1917 una cartolina di saluti firmata da entrambi.⁵⁶ Se, quindi, forse anche Ogetti fece da tramite tra Tarchiani e Modigliani, è quest'ultimo a coinvolgere il brillante funzionario di Firenze nel difficile lavoro di perizia e scelta delle opere d'arte cremonesi da inviare a Roma come conferma la corrispondenza intercorsa tra i due personaggi tra luglio e dicembre 1918; nell'inventario analitico steso da Ambra Spaccasassi compaiono, infatti, sette lettere con le indicazioni di "compensi per trasferte di lavoro/ perizie di opere d'arte/ consegna delle casse dell'Ambrosiana al Vaticano/ affare scritte di Cremona/ procedura di restituzione delle opere d'arte".⁵⁷ Il ruolo avuto da Nello Tarchiani nel salvataggio del patrimonio artistico durante la prima Guerra Mondiale del resto,

gli valse un elogio per l'impegno profuso nella tutela delle opere d'arte durante gli attacchi del 1917 e, più tardi, una medaglia a ricordo della Guerra Europea, consegnata il 1 dicembre 1922.⁵⁸

Scelte le opere che, per quanto riguarda i dipinti, assommano a ottantasette tra tele e tavole, occorre ora imballarle e registrarle, lavoro svoltosi abbastanza rapidamente dal 29 al 30 giugno anche se si decise, ma i documenti non spiegano il perché anche se si può ipotizzare una particolare preoccupazione per le loro condizioni conservative che si ritenne opportuno documentare, di far fotografare allo Studio fotografico Alessandro Novaresi e Figlio⁵⁹ otto dipinti e precisamente:

n.119 Boccaccino - S. Gerolamo; n.140 Bembo G. Francesco – Madonna e S. Niccolò; n.116 Boccaccino – Madonna e S. Vincenzo; n. 489 Secchi – S. Girolamo; n.115 Galeazzo Campi – Madonna e Santi; n. 117 Aleni – Madonna e Santi; n.118 Malosso – Cremona e i SS. Protettori.

Oltre a questo, sempre la documentazione ancora conservata nell'archivio storico del Museo Civico segnala che il 3 luglio "sono venuti a coprire le tavole che devono essere asportate"⁶⁰ e cioè si era deciso di far velinare a scopo conservativo le seguenti sei opere su tavola: *San Giorgio*, *San Bernardino* e *Madonna in trono e angeli* all'epoca attribuite da Pietro Toesca a Benedetto Bembo,⁶¹ *San Girolamo* di Boccaccio Boccaccino, il polittico in otto tavole attribuito a Benedetto Diana ed i *Santi Sebastiano, Rocco e Cristoforo* proveniente dal Duomo di Crema; tranne l'ultima tavola in effetti le altre furono tutte riunite nella cassa P.16, l'ultima delle undici casse partite dal Museo che nell'elenco di spedizione riporta appunto la nota "quadri velati".

Tutte le operazioni di imballo comunque terminarono il 7 di luglio, mentre il 14 luglio, a mezzo camion, le undici casse che contenevano le opere del Museo Civico di Cremona, come indicato esternamente da appositi cartellini, furono trasportate a Brera, luogo di concentramento di tutto il materiale lombardo, per poi essere inviate, via ferrovia, a Roma. Un foglietto manoscritto permette di cono-

scere anche le esatte misure di queste undici casse,⁶² mentre dall'elenco riportato in appendice documentaria si può sapere che sei (dalla n. 11 alla n. 16) erano dedicate ai dipinti, mentre le altre cinque contenevano altre tipologie di oggetti e precisamente disegni, stampe, diplomi, codici miniati, miniature su pergamena, caricature e memorie storiche nelle casse 6 e 7, miniature su avorio, avori, steatite, smalti e cammei nella numero 8, bronzi ed oggetti di scavo nella numero 9, terrecotte ed un marmo nella numero 10.

Per riempire però quei “due interi vagoni di materiale” citati da Modigliani non furono sufficienti le sole undici casse del Museo Civico, né le cinque con libri e pergamene, oltre ai due globi marcatoriani, di proprietà della Biblioteca Statale e neppure le altre ventisei casse di materiale proveniente dalle chiese di città e provincia, visto che nei giorni che precedono di pochissimo la data del trasporto delle casse da Cremona a Brera, altri Enti pensarono di rivolgersi al conservatore del Museo Civico per chiedere di “mettere al riparo anche ogni altro oggetto d'arte o di antichità” di loro proprietà. Ecco quindi arrivare richieste simili dalla Camera di Commercio in data 12 luglio e dall'Ospedale Maggiore ed Ugolani Dati il 13 luglio anche se nelle loro richieste gli stessi enti, proprietari dei beni, si affrettano a sottolineare “il passaggio temporaneo ... per la loro custodia presso l'Autorità governativa” e si dichiarano certi, sempre rivolgendosi al conservatore del Museo Civico, “che V.S. Ill.ma avrà impegnata l'Autorità stessa nella salvaguardia degli interessi morali e materiali relativi a tale custodia”.⁶³

Prima di tale data è del resto documentato da uno specifico faldone⁶⁴ il fatto che vari enti avevano già deciso di depositare la parte più preziosa dei loro beni artistici presso il Museo ad iniziare dalla Biblioteca Statale che deposita le centosette acqueforti di Rembrand con un suo disegno a penna oltre a tre volumi ed una pergamena miniata. Seguono, poi, la Camera di Commercio che affida al Museo Civico due candelieri in bronzo del XVI secolo, ventisette codici ed una Bibbia in ebraico, la Veneranda Fabbriceria di San Sigismondo che lascia in custodia il suo prezioso “codice in pergamena con miniature e con astuccio in cuoio scolpito”; la Congregazione di Carità con una terracotta (*l'Addolorata*), *La Madonna in trono* di Bernardino Campi, *La predicazione di San Giovanni* di Ghidoni, *L'Incoronata* del Chiaveghino ed una vetrina con manoscritti e miniature (con i privilegi del Consorzio della Donna); l'Istituto Bambini Lattanti con una copia di *Autoritratto* di Piccio. Molto corposi appaiono, poi, i depositi dell'Amministrazione degli Istituti Educativi e dell'Ugolani Dati che comprendono il primo: *Vergine in trono e santi* di Boccaccio Boccaccino, dieci bassorilievi di Bertesi, la porta del convento di San Quirico, il *Battesimo di San Giovanni*, tela del Brenti, tre altari in legno, un reliquiario in legno, i cancelletti in ferro della chiesa di San Giovanni Nuovo, sei dipinti a fresco (*Il Redentore e San Pietro*, *Santo Vescovo*, *Testa di vecchio*, *Madonna con bambino*, *Madonna con bambino*), *La Madonna*

con *San Sebastiano e San Rocco* di Giulio Campi, *La Vita di San Facio* (tela di scuola del Mainardi) e due tele con *Sant' Ignazio e Apoteosi di Sant' Ignazio*. Dal secondo ente arrivano, invece, la tavola di Boccaccio Boccaccino con *San Gero-lamo*, un'altra di Gian Francesco Bembo con *San Nicolò*, una tavoletta del Mas-sarotti *Cristo in orazione*, due tele con *Rovine* di G. B. Manfredini, quattro seggiole antiche con pelle, cinque pezzi di terracotta, un frammento di piede in bronzo, il testo di M. G. Vida *Christiados* edito nel 1535, un libro miniato con *L'Apologetico* di Lattanzio, il *Trattato di pittura di Leonardo da Vinci* edito a Bo-logna nel 1786, la Raccolta di stemmi, l'opuscolo *Cenni sugli strumenti ad arco* di Della Noce del 1874, un dittico in marmo con *Maddalena e Cristo* e due la-pidi.

Completano questa corposa serie di depositi l'Ospedale Maggiore, da cui pro-vengono una tavoletta antica rappresentante *Il Crocifisso*, una *Testa* dipinta a fre-sco, quattro terracotte con *Fatti di storia sacra* e le decorazioni dei sepolcri Ferrari e Canterio, la Fabbriceria di San Pietro, con tre dipinti a fresco *Vita di San Giu-liano*, *San Francesco* e *Madonna con Santi Martiri*, il Municipio di Vho, con otto dipinti a fresco, e il marchese Stanga Trecco che deposita la tela con *La de-posizione* del Trotti.

Un confronto tra gli elenchi di questi depositi e “l'elenco della casse della spedi-zione P - Cremona”, riportata in appendice documentaria, conferma, poi, che non tutti i beni depositati da questi enti furono compresi tra quelli effettivamente messi al sicuro a Roma, mentre nella stessa spedizione compare, come unico collezio-nista privato le cui opere sono prese in carico dalla Soprintendenza, il dott. Felice Gaspare Celli (1856-1947), medico primario pediatra, fondatore e direttore del-l'Ospedale dei bambini al quale Cremona deve anche l'idea prima delle colonie elioterapiche come le Colonie padane entrate in funzione il 5 agosto 1915 con il primo nucleo di 257 bambini. Nipote di un altro insigne medico cremonese, Felice Geromini, allo stato attuale degli studi non si conosce se le sue due opere che partono per Roma, la copia antica della *Madonna di Casa d'Alba* di Raffaello e *L'addio di Erizzo alla figlia Anna*, attribuita al Pordenone, erano parte di una col-lezione personale più ampia, né se il dott. Celli avesse particolari interessi in campo artistico, ma è invece documentata la partecipazione alla Prima Guerra mondiale, nel reggimento Alpini, di suoi tre figli, Egidio, Carlo ed Emanuele, mentre quest'ultimo, tenente medico presso il battaglione alpini Pieve di Cadore, collaboratore di un giornale satirico di trincea “*La voce del Piave*”, morì il 30 ot-tobre 1918 a Lutrano colpito al petto da una scarica di mitragliatrice ed è medaglia d'oro con palma della Croce Rossa Italiana.

Lasciando, infine, al saggio di Valerio Guazzoni l'analisi storico-artistica dei dipinti portati a Roma sia dal Museo Civico sia dalle chiese, ci si limita qui a riportare alcuni dati scaturiti sempre dagli elenchi ancora conservati in Museo; da questo partono,

infatti, un totale di duecentonove pezzi se si guarda la numerazione apposta sulle singole casse, ma in realtà gli oggetti singolarmente contati sono molti di più, arrivando, infatti, a mille ottantatré pezzi, di cui la metà circa è costituita da disegni, stampe, miniature, codici miniati e volumi tutti assemblati nelle casse n. 6-7 e 8, le più piccole quanto a dimensioni. I dipinti, come già detto, sono in tutto ottantasette se si segue la numerazione data in Museo, numerazione che però conteggia singolarmente le otto tavole che insieme compongono il polittico attribuito a Benedetto Diana. Può, poi, stupire il fatto che in questo non certo vasto elenco non compaiano affatto le due opere che oggi sono considerate le più conosciute e famose tra quelle esposte nelle sale della Pinacoteca, e cioè l'*Ortolano* dell'Arcimboldo e il *San Francesco in meditazione* del Caravaggio, ma nel 1918 il primo, con il titolo *Scherzo di ortaggi*, era ancora ritenuto l'opera di un anonimo pittore di area fiamminga, mentre del secondo, entrato nella dotazione del Museo Provinciale di Cremona nel 1879 per donazione del marchese Filippo Ala Ponzone, non era ancora stata affermata l'autografia.

Come ultime considerazioni generali resta da sottolineare che le opere scelte sono per la maggior parte di medie o piccole dimensioni e, pur comprendendo un certo numero di dipinti provenienti dal nucleo fondante del Museo, il lascito Ala Ponzone, sono spesso opere entrate in Museo in tempi più recenti, a volte da poco più di un decennio e per lasciti e donazioni o dalla quadreria di Palazzo Comunale dove erano confluite molte delle opere salvate dall'atterramento della chiesa di San Domenico. A livello cronologico, infine, si può notare che la scelta compiuta ha privilegiato due secoli, la prima parte del Cinquecento, ma con nomi a volte minori e con dipinti oggi neppure più compresi nel percorso espositivo, ma ritirati nei depositi, e soprattutto l'Ottocento, allora il secolo più vicino, del quale si vogliono mettere al riparo quasi tutte le opere possedute del Piccio, ma anche, prima di lui, di Diotti, Coghetti, Pagliano, Tranquillo Cremona, Carcano ed Induno anche se a rappresentare questi pittori sono per lo più non opere maggiori, ma più corsivi bozzetti.

7. Nel 1920 finalmente l'arte cremonese torna a casa

Considerata la cronologia degli eventi bellici il patrimonio artistico cremonese, partito nell'estate del 1918, fu uno degli ultimi a raggiungere Roma dalla Lombardia ed è facile ipotizzare che un'attesa di poche settimane ne avrebbe probabilmente evitato il trasporto, come infatti avvenne per le opere della provincia di Como delle quali sempre Modigliani racconta che

a Como il compito nostro restò circoscritto al ritiro di 16 grandi arazzi del Duomo e di poche altre cose del Museo Civico e di chiese dei dintorni; la battaglia del Piave aveva ormai deciso delle sorti del nostro Paese, allontanando definitivamente il pericolo dell'estendersi dell'invasione nemica, e noi ci limitammo pertanto in quella città a lasciare sul posto per qualsiasi eventualità tutti gl'imballaggi apparecchiati per le grandi pale del Duomo, che evitammo così di rimuovere,

parendoci che quando fosse possibile risparmiare anche ad una sola opera d'arte il rischio di un viaggio – sempre rischio, nonostante ogni cautela – fosse nostro dovere farlo.⁶⁵

Con la fine delle ostilità, ovviamente, nacque subito il problema del ritorno a casa di tutto quanto precedentemente portato a Roma ed ancora una volta il personaggio chiave di questa ultima, ma molto delicata fase, fu Ettore Modigliani che diventò subito oggetto di tutta una serie di richieste e di solleciti da parte dei responsabili, ecclesiastici e non, dei beni artistici trasportati altrove. Fra chi si rivolse direttamente a lui ci fu anche il nostro don Tinelli visto che in data 6 maggio 1919, su carta intestata della Regia Soprintendenza alle Gallerie, arriva questa lettera indirizzata appunto al “Sig. Prevosto della Chiesa di S. Abbondio” e firmata da Modigliani. Eccone il testo.

Caro Don Tinelli, tornato due giorni fa da Parigi, ho trovato la Sua lettera del 20 u.s. Ella deve essere persuasa che se io “potessi” accontentarLa, non mi farei pregare troppo per accogliere le Sue richieste. Ma occorre Ella sappia come stanno le cose per quanto riguarda la restituzione delle opere d'arte; anzi io Le sarei obbligato se tali informazioni Elle porterà a conoscenza di altri enti che fossero ansiosi di avere notizie delle opere consegnate allo Stato. Sappia dunque che questa Sovrintendenza fino dal termine delle ostilità si propose lo studio dell'argomento della restituzione delle opere d'arte della Lombardia trasportate al sicuro, e dei modi atti a superare le difficoltà opponendosi alla riconsegna delle opere d'arte medesime. Ma il problema della restituzione di migliaia di casse a più di centinaia di enti è più serio e grave di quanto si creda, e non può essere risolto che nello stesso modo per tutti gli enti; d'altronde una grave difficoltà fu prospettata dalla Direzione Generale delle Ferrovie la quale per lo stato del materiale e per le condizioni del traffico non credette di poter assumere per ora nessuna responsabilità per quanto riguarda i trasporti. E pertanto questa Sovrintendenza si trova nell'assoluta impossibilità di indicarLe con precisione quando i quadri di S. Abbondio - insieme con tutti gli altri di Cremona - potranno ritornare alla loro sede; tutto ciò che posso dirLe è che essi saranno indubitabilmente restituiti e che si spera di poter iniziare la riconsegna delle opere d'arte della città e della provincia di Milano entro qualche settimana. Con cordiale ossequio.⁶⁶

Questa stessa risposta viene trasmessa dal sempre solerte don Tinelli, su carta intestata della Commissione Diocesana d'Arte sacra di cui era membro, a monsignor Cazzani il 12 maggio ricevendo il 19 dallo stesso la seguente risposta:

Caro Prevosto, mi rallegro innanzitutto per la sollecitudine mostrata dalla Commissione d'Arte Sacra, allo scopo di riavere quanto prima le nostre opere d'arte inviate a Roma. Vi ringrazio poi d'avermi fatta tenere copia della lettera di Modigliani. In essa si rilevano motivi giusti senza dubbio, sufficienti a giustificare il tardo appagamento dei nostri desideri. Intanto vi saluto e vi benedico di cuore.⁶⁷

La tempistica delle restituzioni ipotizzata inizialmente da Modigliani dovette, però, subire dei rallentamenti visto che nel settembre dello stesso anno al Soprintendente di Milano arriva un analogo sollecito da parte del presidente della Com-

missione conservatrice del Museo Civico al quale egli risponde confermando innanzitutto che

la restituzione delle opere d'arte asportate durante la guerra dalle Provincie Lombarde per metterle al sicuro è già cominciata e si svolge secondo un piano già preordinato. Ma le difficoltà che si incontrano sono enormi, perché si tratta di migliaia e migliaia di casse per le quali se occorsero circa tre anni ad effettuarne la rimozione ed il trasporto, non è possibile che occorran ora meno di alcuni mesi per effettuare lo stesso lavoro in senso inverso. ... Esse sono conservate in eccellenti e sicuri locali di un antico palazzo a Roma dove non corrono alcun pericolo di danno e, come la S. V. Ill.ma ben comprenderà, non sarebbe possibile di aderire a tutte le numerose sollecitazioni che giungono da ogni parte a questa Sovraintendenza perché ciò intralchierebbe il lavoro già prestabilito causando inutile dispendio di tempo, di denaro e di energie.⁶⁸

In realtà ciò che Modigliani aveva previsto in questa stessa lettera e cioè che le restituzioni avrebbero potuto terminare nella primavera dell'anno successivo si rivelarono valutazioni troppo ottimistiche dato che le casse con le opere d'arte del Museo Civico, e con il restante materiale di enti vari e quello di proprietà ecclesiastica, ritornarono a Cremona tutte insieme, come del resto erano partite, solo nel settembre del 1920. A documentare questo ritorno sono non solo alcune indicazioni contenute nel materiale archivistico del Museo Civico che datano al 13 settembre l'arrivo delle casse, sballate immediatamente il 15 ed il 16 dello stesso mese, mentre tra il 17 ed il 18 "il personale della R.R. Gallerie ha aiutato a mettere a posto i quadri"⁶⁹ ma anche le seguenti note apposte rispettivamente in data 15 e 16 settembre 1920 alla copia dell'*Elenco degli oggetti d'arte appartenenti al Museo Civico Ala Ponzzone in Cremona* steso all'atto della partenza il 27/30 giugno 1918 (vedasi documento 3).⁷⁰ Nella prima, firmata da Carlo Crippa (custode del Museo), Nello Tarchiani e Angelo Bonelli (ispettori delle Belle Arti),

i sottoscritti dichiarano che sono state aperte le casse contenenti opere ed oggetti del Museo n. P.6, P.7, P.8, P.9, P.10, P.13, P.14, P.16; che è stato fatto un accurato riscontro degli oggetti constatandone la presenza e la buona conservazione. Rimangono da aprire le casse P.11, P.12, P.15.

Nella seconda, firmata solo da Crippa e Tarchiani, si aggiunge che sono state "verificate anche le casse P.11, P.12, P.15 e trovate tutto in perfetto ordine", mentre nell'ultima nota, sempre in data 16 settembre,

i sottoscritti rappresentanti della Commissione Conservativa del Museo Civico Ala Ponzzone e il sottoscritto custode consegnatario dichiarano che tutti gli oggetti descritti nel presente elenco sono stati restituiti in perfetto ordine e buono stato di conservazione.

Le firme apposte sono ancora quelle di Carlo Crippa, il custode consegnatario, e sia di Fulvio Maggi, che si definisce "conservatore dimissionario", che di Pietro Priori (1875 - post 1932), pittore nonché restauratore entrato a far parte della

Commissione Artistica del Museo in qualità anche di esperto di restauro, capacità in quei precisi frangenti quanto mai utile visto è facile prevedere che la risistemazione delle opere richiedesse almeno un controllo sul loro stato conservativo generale.

Se in Museo, quindi, si metteva in moto tutta la complessa risistemazione del materiale tornato a casa, tanto che in una lettera inviata alla Commissione prefettizia viene chiesto di mettere a disposizione della Commissione Conservatrice un manovale per almeno quindici giorni “per compiere un lavoro straordinario di rimessa a posto, pulizia ecc.”,⁷¹ anche la Chiesa si dava da fare per ricevere al meglio le sue tante opere d’arte partite e protagonisti sono, ancora una volta, non solo don Angelo Tinelli, ma in prima persona monsignor Giovanni Cazzani, nella sua qualità di vescovo di Cremona. L’11 settembre 1920 con un suo biglietto, inviato proprio a don Tinelli, egli, infatti, annuncia l’imminenza del rientro in città dei beni artistici di proprietà ecclesiastica e, come già fatto per la loro partenza, dà precise istruzioni sul da farsi.

M. R. Sig. Parroco,

in seguito alle nostre pratiche risolutive sono finalmente di ritorno le opere d’arte asportate durante la guerra. Salvo incidenti dell’ultima ora giungeranno a Cremona domani sera, e da martedì in avanti verrà compiuta la restituzione. La preghiamo di tener pronte le ricevute rilasciate dal Commissario Governativo e preparare libero il luogo ove le opere devono essere ricollocate e di mantenere a disposizione il personale addetto della chiesa.

Se ci sarà possibile le comunicheremo con precisione il momento in cui potremo essere nella sua parrocchia.

Col maggior ossequio.⁷²

Insomma con solerzia ed efficienza i tanti oggetti e quadri partiti per Roma ritrovavano la loro precedente collocazione e questo avvenne anche per tutti quegli enti che avevano scelto di affidare allo Stato i loro beni artistici, enti ai quali Ettore Signori, nella sua veste di ispettore onorario della Soprintendenza, inviò il 21 settembre una sorta di lettera circolare per confermare il rientro dei beni depositati.⁷³

Si completava così il rientro a casa di tutto il patrimonio artistico cremonese, materiale che va a tutti gli effetti conteggiato nel seguente bilancio globale fornito dallo stesso Ettore Modigliani nel suo testo del 1920 nel quale afferma che

Complessivamente 47 furono i vagoni ... carichi di opere d’arte messe in salvo a cura della Sovrintendenza alle Gallerie della Lombardia. I Comuni sgomberati furono 160, i consegnanti, fra enti, chiese e proprietari privati, circa 350. Le casse e i rulli complessivamente circa 1400; intorno a diecimila i chilometri percorsi dagli autocarri per il trasporto delle opere. La spesa, compresa quella del legname e di trasporti sostenuta dal Comando supremo dell’esercito ed esclusa quella per mano d’opera militare e per il personale direttivo, può considerarsi aggirantesi intorno alle trecentomila lire.⁷⁴

Numeri decisamente importanti quelli appena snocciolati da Modigliani, ma un ultimo documento d'archivio dà ancora maggior valore a quanto da lui fatto per salvaguardare quella parte del patrimonio artistico cremonese portato lontano, una parte appunto salvata e tornata "in perfetto ordine e buono stato di conservazione", condizione non sempre vera, invece, per ciò che era rimasto custodito nelle chiese passate, però, come si è già visto, in uso ai militari. Ecco, infatti, su questo argomento il testo del biglietto inviato da don Tinelli ad Illemo Camelli il 1° febbraio 1921:

Rev. e Caro Professore,

è venuto a Cremona per visitare i guasti recati ai quadri nelle chiese requisite dall'Autorità Militare durante la guerra, il dott. Marangoni che sostituisce – dopo Tarchiani – il comm. Modigliani come direttore delle Gallerie a Milano. Mi ha pregato di accompagnarlo nel giro che comincia stamattina. Gli dobbiamo far vedere i due quadri rovinati di S. Gerolamo? Oppure non è conveniente? E dobbiamo condurlo anche a S. Margherita? Voglio sentire il suo parere. Mi troverà a casa dopo il mezzogiorno. Se lei non potrà venire, io sarò da Lei alle 14.

Saluti⁷⁵

Don Tinelli, scrivendo questo biglietto, pensava forse che, dopo tante angustie e preoccupazioni, stessero tornando momenti più sereni e certo non poteva immaginare che su quello stesso patrimonio di tele, tavole ed oggetti d'arte da poco ritornato *in situ* sarebbero tornati ad addensarsi di lì a poco i pericoli di un'altra guerra ancora più violenta e distruttiva.

NOTE

¹ U. OJETTI, *I monumenti italiani e la guerra*, Milano 1917, p. 5

² U. OJETTI, *Il martirio dei monumenti*, Milano 1917, pp. 1-2

³ La testimonianza di questa sinora inedita rimozione per cause belliche della pala di Perugino è ora conservata presso l'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Cremona e si ringrazia il curatore dell'Archivio Storico Diocesano don Paolo Fusar Imperatore per la preziosa segnalazione.

⁴ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela contro i pericoli della guerra attuati a cura della R. Sovrintendenza alle Gallerie e alle raccolte d'arte delle provincie lombarde*, in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 126

⁵ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela ... cit.*, in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 128

⁶ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela ... cit.*, in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 115

⁷ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela ... cit.*, in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 118

⁸ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela ... cit.*, in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 127

⁹ A. PACIA, *Ettore Modigliani e la prima guerra mondiale*, in *Brera e la guerra*, Verona 2009, p. 24

¹⁰ ARCHIVIO DI STATO DI CREMONA (ASCR), Comune Cremona 1869-1946, cass. 1759, Anno 1914 guerra europea, doc. in data 7 settembre 1915

¹¹ ASCR, Comune Cremona 1868-1946, cass. 1759, Anno 1914 guerra europea, doc. in data 1 giugno 1915

¹² ASCR, Comune Cremona 1868-1946, cass. 1759, Anno 1914 guerra europea, doc. in data 1 settembre 1915

¹³ Camillo Corradini (Avezzano 1867 - Roma 1928) era stato chiamato nel giugno del 1916 a ricoprire la carica di capogabinetto del neo ministro degli Interni Orlando. Vedi la voce *Corradini Camillo* di Francesco Socrate in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, Ed. Treccani, vol. 29 (1983)

¹⁴ Archivio parrocchiale di Sant'Imerio, *Memorie di parrocchia*, ms. inizio sec. XX

¹⁵ Archivio Storico Diocesano Cremona (ASDCR), Visita pastorale G. Cazzani - Città Cattedrale, vol. 243 1916-1932, visita in data 10 maggio 1921

¹⁶ ASCR, Comune Cremona 1868-1946, cass. 1759, Anno 1914 guerra europea, doc. in data 19 febbraio 1916

¹⁷ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela ... cit.*, in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 128

¹⁸ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela ... cit.*, in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 131

¹⁹ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela ... cit.*, in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 135

²⁰ S. TASSINI, *L'Assunta del Tiziano a Cremona*, in *Cremona Produce* n. 2/ 2007, pp. 28-29

²¹ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela ... cit.*, in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 135-136

²² ASCR, Comune Cremona 1868-1946, cass. 1760 (1917-1946), Guerra europea 1915-1918, doc. in data 8 marzo 1917

²³ ASCR, Comune Cremona 1868-1946, cass. 1760 (1917-1946), Guerra europea 1915-1918, doc. in data 9 marzo 1917

²⁴ ASCR, Comune Cremona 1868-1946, cass. 1760 (1917-1946), Guerra europea 1915-1918, doc. in data 28 febbraio 1918

²⁵ U. OJETTI, *I monumenti ... cit.*, Milano 1917, pp.5-6

²⁶ E. BRICCHI PICCIONI, *L'epistolario di Illemo Camelli conservato nella Biblioteca Statale di Cremona*, Bergamo 1988, lettera n. 127 del 11 novembre 1917

²⁷ E. BRICCHI PICCIONI, *L'epistolario di Illemo Camelli ... cit.* Bergamo 1988, lettera n. 118 del 23 ottobre 1917

²⁸ E. BRICCHI PICCIONI, *L'epistolario di Illemo Camelli ... cit.*, Bergamo 1988, lettera n. 131 del 21 novembre 1917

²⁹ La Commissione Diocesana d'Arte Sacra era stata istituita per decreto vescovile il 25 gennaio 1906

e all'epoca era formata da Angelo Monti, presidente, da Angelo Tinelli, prevosto di S. Abbondio, e da Illemo Camelli, professore in Seminario.

³⁰ Ecco il testo del telegramma firmato dal presidente della Commissione Angelo Monti: *Autorità militare domanda occupare subito tutte chiese parrocchiali urge provvedere arte considerando danni già recati sussidiarie*. In: Curia Vescovile, Commissione Diocesana d'Arte sacra, vol. 2 dal luglio 1917 al dicembre 1919

³¹ Curia Vescovile, Commissione Diocesana d'Arte sacra, vol. 2 dal luglio 1917 al dicembre 1919, doc. in data 5 novembre 1917

³² Curia Vescovile, Commissione Diocesana d'Arte sacra, vol. 2 dal luglio 1917 al dicembre 1919, doc. in data 6 novembre 1917

³³ Questo dato su Sant'Imerio rimane comunque dubbio visto che va a contraddire la notizia fornita dal manoscritto *Memorie di parrocchia*, conservato ancora oggi nell'archivio parrocchiale della stessa chiesa, sulla sua chiusura per uso militare a partire già dal 1915.

³⁴ Curia Vescovile, Commissione Diocesana d'Arte sacra, vol. 2 dal luglio 1917 al dicembre 1919, doc. in data 11 novembre 1917

³⁵ Curia Vescovile, Commissione Diocesana d'Arte sacra, vol. 2 dal luglio 1917 al dicembre 1919, doc. in data 2 dicembre 1918

³⁶ *La Provincia*, numero del 27 aprile 1918, p. 4

³⁷ *La Provincia*, numero del 1 maggio 1918, p. 5

³⁸ CURIA VESCOVILE, COMMISSIONE DIOCESANA D'ARTE SACRA, vol. 2 dal luglio 1917 al dicembre 1919, doc. in data 1 novembre 1918

³⁹ *La Provincia*, numero del 1 maggio 1918, p. 5

⁴⁰ ASDCR, Commissione Diocesana d'Arte sacra, fasc. Guerra, doc. in data 6 maggio 1918

⁴¹ ASDCR, Archivio Vescovile Cazzani, fasc. Commissione Arte Sacra, doc. in data 19 giugno 1918

⁴² ASDCR, Archivio Vescovile Cazzani, fasc. Commissione Arte Sacra, doc. in data 25 giugno 1918

⁴³ ASDCR, Archivio Vescovile Cazzani, fasc. Commissione Arte Sacra, doc. in data 5 luglio 1918

⁴⁴ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela* ... cit., in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 148

⁴⁵ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela* ... cit., in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 158

⁴⁶ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela* ... cit., in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 144

⁴⁷ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela* ... cit., in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 163

⁴⁸ Vedi in Appendice Documentaria doc. n. 1

⁴⁹ Vedi in Appendice Documentaria doc. n. 2

⁵⁰ ASCR, Comune Cremona 1868 - 1946, cass. 1760 (1917-1946), Guerra europea 1915-1918, doc. in data 28 febbraio 1918

⁵¹ Archivio Museo Civico di Cremona (AMCCR), Faldone Riparo oggetti del Museo contro eventuali danni di guerra, doc. in data 27 marzo 1918

⁵² E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela* ... cit., in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, pp. 143-144

⁵³ AMCCR, Faldone Riparo oggetti del Museo contro eventuali danni di guerra, doc. in data 6 maggio 1918

⁵⁴ AMCCR, Faldone Riparo oggetti del Museo contro eventuali danni di guerra, doc. in data 23 maggio 1918

⁵⁵ A. SPACCASASSI, *Fondo Nello Tarchiani – Inventario analitico* in: Archivio Contemporaneo "Alessandro Bonsanti" – Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze 2017, p. 1

⁵⁶ A. SPACCASASSI, *Fondo Nello Tarchiani* ... cit., Firenze 2017, p. 115, doc. n. 82

⁵⁷ A. SPACCASASSI, *Fondo Nello Tarchiani* ... cit., Firenze 2017, p. 99, doc. n. 4-5-6-7-8-9-10

⁵⁸ A. SPACCASASSI, *Fondo Nello Tarchiani* ... cit., Firenze 2017, p. 3

⁵⁹ R. CACCIALANZA, *Fotografi a Cremona fra l'Ottocento e il Novecento*, Cremona 2010, pp. 77-78 scheda storico-biografica di Alessandro Novaresi

⁶⁰ AMCCR, Faldone Riparo oggetti del Museo contro eventuali danni di guerra, doc. in data 3 luglio 1918

⁶¹ Sulla complessa attribuzione di queste tre tavole parte di un polittico già nella collezione del marchese Sigismondo Ala Ponzone vedasi la scheda di Mario Marubbi in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Dal Duecento al Quattrocento* a cura di M. Marubbi, Cremona 2004, pp.173-176

⁶² AMCCR, Faldone Riparo oggetti del Museo contro eventuali danni di guerra, doc. non datato *Casse n. 1/3/4/5 65 X 70 X 45; cassa n. 2 75 X 95 X 30; cassa n. 6 230 X 190 X 30 ; cassa n. 7 150 X 130 X 30; cassa n. 8 110 X 80 X 45; cassa n. 9 110 X 65 X 30; cassa n. 10 235 X 170 X 20; cassa n. 11 160 X 105 X 30.*

⁶³ AMCCR, Faldone Riparo oggetti del Museo contro eventuali danni di guerra, docc. in data 12 luglio 1918 e 13 luglio 1918

⁶⁴ AMCCR, Faldone Oggetti depositati da Enti al Museo Civico nel quale sono conservati gli elenchi degli oggetti depositati dalla Biblioteca Governativa, dall'Amministrazione della Camera di Commercio, dalla Veneranda Fabbriceria di San Sigismondo, dall'Amministrazione della Congregazione di Carità, dall'Istituto Bambini Lattanti, dall'Amministrazione degli Istituti Educativi, dall'Amministrazione Ugo-
lani Dati, dall'Ospedale Maggiore, dalla Fabbriceria di San Pietro, dal marchese Stanga Trecco e dal Municipio di Vho.

⁶⁵ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela* ... cit., in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, p. 163

⁶⁶ ASDCR, Commissione Diocesana d'Arte sacra, fasc. Guerra, doc. in data 6 maggio 1919

⁶⁷ ASDCR, Commissione Diocesana d'Arte sacra, fasc. Guerra, doc. in data 19 maggio 1919

⁶⁸ AMCR, Faldone Riparo oggetti del Museo contro eventuali danni di guerra, doc. in data 9 settembre 1919

⁶⁹ AMCR, Faldone Riparo oggetti del Museo contro eventuali danni di guerra, doc. in data 18 settembre 1920

⁷⁰ Vedi in Appendice documentaria il doc. n. 3

⁷¹ AMCR, Faldone Riparo oggetti del Museo contro eventuali danni di guerra

⁷² ASDCR, Commissione Diocesana d'Arte sacra, fasc. Guerra, doc. in data 11 settembre 1920

⁷³ AMCR, Faldone Riparo oggetti del Museo contro eventuali danni di guerra, docc. in data 21 settembre 1920 inviati al presidente della Fabbriceria della chiesa di San Sigismondo, al presidente della Camera di Commercio, al presidente del Consiglio degli Istituti Educativi e al presidente del Consiglio degli Istituti Ospitalieri.

⁷⁴ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela* ... cit., in Bollettino d'Arte, fasc. I-IV del 1920, pp. 163-166

⁷⁵ ASDCR, Commissione Diocesana d'Arte sacra, fasc. Guerra, doc. in data 1 febbraio 1921

“Intatto, leggiadro, un poco umbro, italianissimo. In mano agli austriaci? Mai...”. Scelte e criteri nel salvataggio dell’arte in guerra (1915-1918)

L’evento che contribuì a rendere la salvaguardia del patrimonio artistico nazionale una priorità fu, come è noto, il bombardamento della cattedrale di Reims, avvenuto nel settembre 1914. La notizia destò vasta eco in tutta Europa e numerose reazioni di condanna. Il fatto che la Francia corresse ai ripari spedendo lontano da Parigi i tesori del Louvre prefigurò le misure che sarebbero state adottate a partire dalla primavera successiva anche nel nostro paese. A rimuovere le incertezze sul da farsi fu soprattutto il viaggio compiuto a Reims da Ugo Ogetti, la voce più ascoltata nel campo del giornalismo d’arte, in compagnia di Gabriele D’Annunzio per verificare lo sfregio inferto al monumento.¹ L’articolo a sua firma apparso l’8 aprile 1915 sul *Corriere della Sera*² fu decisivo non solo nell’offrire nuovi argomenti alla propaganda interventista, ma nel fare maturare la coscienza del pericolo e nel suggerire i primi provvedimenti. L’immagine della cattedrale sventrata, aperta al soffiare dei venti come un “organo immenso”, secondo l’espressione di D’Annunzio, gettava effettivamente un’ombra minacciosa sul destino dei nostri monumenti, alla vigilia dell’entrata in guerra.³

Un ruolo di spicco nella gestione dell’emergenza doveva assumere proprio Ogetti. Arruolatosi fin dal 1914, egli si sarebbe assunto la funzione di collegamento fra comandi militari e sovrintendenze e avrebbe offerto un’essenziale supporto logistico alla Direzione generale delle Antichità e Belle Arti presso il Ministero della Pubblica Istruzione, guidata da Corrado Ricci. Campo della sua azione fu dapprima Venezia, la città su cui si erano dall’inizio concentrate le maggiori preoccupazioni sia per l’esposizione geografica sia per la vulnerabilità legata alla straordinaria concentrazione di beni artistici e culturali. Il bombardamento che il 24 ottobre 1915 aveva distrutto la volta della basilica degli Scalzi determinando la perdita di uno dei massimi capolavori di Tiepolo in città, rinnovò l’indignazione prodotta da Reims e accelerò il ritmo delle iniziative di salvaguardia. Successivamente Ogetti si sarebbe trasferito a Udine presso la sede del Comando Supremo e da lì, dopo lo sfondamento del fronte orientale, a Padova, continuando ad agire in prima linea e a dimostrare straordinario attivismo come braccio operativo degli uffici di tutela e della Direzione generale.⁴ D’intesa con lui agivano a Venezia Gino Fogolari e Max Ongaro, sovrintendenti alle Gallerie e ai Monumenti, e a Milano Ettore Modigliani, sovrintendente a Brera, che nel 1917, nella fase di emergenza seguita a Caporetto, dovette collaborare anche allo sgombero delle principali opere d’arte da Verona e Vicenza.⁵

La situazione in Lombardia, nonostante i combattimenti d’alta montagna al confine con il Trentino austriaco, restò inizialmente tranquilla. Si provvide a mettere

in sicurezza nella primavera del 1915 i più rappresentativi dipinti della Pinacoteca di Brera, imballandoli e concentrandoli nella sala del Seicento lombardo, ritenuta più sicura.⁶ Lo stesso avvenne sia ai musei del Castello Sforzesco sia al Poldi Pezzoli. A Sant’Ambrogio si blindò l’Altare d’oro, a Monza il Tesoro del Duomo, mentre a Bergamo vennero messi al riparo i dipinti di minori dimensioni dell’Accademia Carrara, protetta la Cappella Colleoni e ritirate o imballate le più importanti opere dalle chiese, cominciando dai dipinti di Lotto, Bergognone e Previtali. “Numerosissime... furono le opere d’arte di chiese delle Provincie lombarde che parve prudente trasportare in ambienti più sicuri o proteggere sul posto con assiti di legname e trincee di sacchi di sabbia”.⁷ Se a Brescia vennero salvaguardate in loco le tele di Romanino e Moretto nella Cappella del Sacramento in San Giovanni Evangelista, il piano di trasferire i capolavori della Pinacoteca Tosio fallì per la contrarietà degli amministratori.

Di Cremona non ci si preoccupò più di tanto. La limitata considerazione di cui forse godeva il patrimonio artistico cittadino, a confronto con quello di altri centri lombardi, e soprattutto la lontananza dalle grandi vie di comunicazione pesarono indubbiamente sulla sottovalutazione. Che Cremona venisse giudicata una “tranquilla” città di provincia e addirittura un rifugio idoneo per opere d’arte a rischio dimostra la nota vicenda dell’*Assunta* di Tiziano, ricoverata nella primavera del 1917 proprio all’ombra del Torrazzo per iniziativa di Ettore Modigliani. Giunta al porto sul Po “in un dolce giorno d’aprile”, come ricordava lo stesso sovrintendente, l’opera sarebbe rimasta in città fino al trasferimento a Pisa, dopo Caporetto.⁸ A Cremona avrebbero in seguito trovato rifugio per circa un mese, fra novembre e dicembre dello stesso anno, anche i Cavalli di San Marco nel corso del loro laborioso trasferimento a Roma.⁹

Tornando ai provvedimenti di tutela assunti da Modigliani nel 1915, essi di fatto riguardarono due sole opere conservate a Cremona, per quanto centrali: la pala Roncadelli di Perugino in Sant’Agostino e il monumento Trecchi di Gian Cristoforo Romano in Sant’Agata.¹⁰ Estremamente selettiva, la scelta privilegiava due opere del più puro filone rinascimentale, espressione di quella squisita temperie culturale maturata fra Quattrocento e Cinquecento, la fase iniziale del cosiddetto *High Renaissance* (per utilizzare la semplificazione critica corrente), che fin dal XIX secolo aveva monopolizzato l’interesse di studiosi e storici dell’arte. Nessuna delle due era in realtà un’opera cremonese e l’averle selezionate implicava, in modo certamente indiretto, un giudizio di sufficienza nei confronti della tradizione artistica locale. Come dire: i veri tesori della città vengono da fuori.

Modigliani, pur applicando suoi criteri di scelta, seguiva in realtà direttive giunte da Roma, in particolare le indicazioni di una circolare “urgente e riservata” di Corrado Ricci, che, a una sola settimana dall’entrata in guerra, invitava i sovrintendenti a limitarsi a proteggere “opere assolutamente, unicamente straordinarie

per bellezza o per importanza storica”.¹¹ La posizione del direttore Ricci non era facile. La sua volontà di mettere alla prova l’effettiva operatività del sistema delle sovrintendenze, di recente costituzione, e di corrispondere alle sollecitazioni del mondo della cultura, espresse in particolare dalla Società Leonardo da Vinci di Firenze, si scontrava con le incerte indicazioni governative e col senso di frustrazione prodotto dal susseguirsi di ordini e contrordini dal Ministero. L’idea di limitarsi alle opere più rappresentative fu evidentemente l’unica via lasciata aperta. La raccomandazione veniva ribadita in una lettera a Gino Fogolari, invitato ad effettuare, “con tutta la possibile segretezza”, il trasporto “dei capolavori, DEI SOLI CAPOLAVORI, e non vicino a Venezia, come sarebbe Strà o Mestre o Treviso, ma Firenze, ossia oltre Appennino. Ripeto *dei soli capolavori*”.¹²

A Cremona, come per lo più nelle altre città coinvolte, si optò per la protezione in loco, per l’impacchettamento delle opere. I gioielli d’Italia vennero riposti, per citare il critico Carlo Tridenti, “ognuno nel suo astuccio imbottito di dentro, e semplice e quadrato di fuori. Curiosi astucci, di una forma che ricorda talvolta lontanamente quella dell’opera racchiusavi...”.¹³

Fra il 1916 e il 1917 i criteri mutano per adeguarsi alle urgenze del momento. Le attività di salvataggio si intensificarono soprattutto nelle alte valli lombarde lambite dalle operazioni belliche della cosiddetta Guerra bianca. Si intervenne in Valtellina (Morbegno) e in Valfurva, trasferendo in località sicure i grandi altari lignei, rinascimentali e barocchi, vanto di quelle chiese. Nell’alta Valcamonica si rimossero le pesanti ancone intagliate delle parrocchiali di Vezza d’Oglia, Stadolina, Ponte di Legno. La macchina faticosamente messa in moto da Ricci e dai suoi collaboratori appariva ormai ben avviata e l’orientamento era ormai quello di mettere in salvo e strappare alle possibili razzie del nemico non solo i capolavori ma tutto quanto fosse possibile. È tuttavia solo dall’ottobre 1917, dopo lo sfondamento del fronte dell’Isonzo a Caporetto, che il rastrellamento delle opere si estese all’intero territorio lombardo, specialmente orientale. Sempre più intenso, il ritmo degli interventi e delle spedizioni a Roma rispecchiava l’apprensione per i possibili sviluppi della situazione militare. Dalle chiese di Brescia e territorio partirono praticamente tutte le opere di Moretto e Romanino. La popolarità di questi artisti, soprattutto di Moretto onorato in occasione del quarto centenario della nascita (1898) con un monumento e una grande mostra monografica, spiega la straordinaria estensione del provvedimento. Analoga considerazione venne riservata a Tiepolo, uno dei vertici riconosciuti dell’arte italiana, oggetto proprio in quegli anni di un vasto rinnovamento di interesse critico. Fra l’altro si arrotarono e si spedirono a Roma le immense tele della collegiata di Verolanuova, fino ad allora poco note e mai fotografate.

Il rapporto di cooperazione fra Modigliani e Ojetti, impegnato ad assicurare il supporto logistico dell’esercito, si fece in questi momenti molto stretto. “Per il

tramite del tenente Ugo Ojetti... si raggiunse una collaborazione perfetta fra i nostri uffici di tutela artistica e il Segretariato generale per gli affari civili presso il Comando supremo dell'esercito".¹⁴ Furono gli uomini e i mezzi militari messi a disposizione della Soprintendenza di Milano a consentire a Modigliani di procedere celermente. Il piano di sgombero, questa volta generalizzato, coinvolse migliaia di opere e fu esteso anche a Cremona. Nella pagine che precedono, Sonia Tassini ha ricostruito le convulse vicende dell'operazione di salvataggio promossa in città su tre fronti, relativi rispettivamente alle chiese (anche della provincia), alla cattedrale e al museo Ala Ponzzone. C'è un dipinto di Carlo Vittori che documenta in chiave simbolista il clima di mestizia e di timore prodotto dalla spoliazione: l'ambientazione è notturna (ed è probabile che i prelievi avvenissero di notte per non accrescere l'allarme) e vi si vede un grande Crocifisso asportato da



Fig. 13 - Carlo Vittori, *Bombardamento notturno sulla città*, 1918, Collezione privata

una chiesa cittadina in parte diroccata, che ricorda vagamente San Luca, ad opera di alcuni soldati.¹⁵

Gli interlocutori locali della sovrintendenza milanese furono in particolare due, don Illemo Camelli per la Commissione diocesana d'arte sacra e l'ingegner Ettore Signori per il Comune. Del primo, che dal 1925 sarebbe divenuto direttore dell'Ala Ponzzone, sono ben noti la personalità, l'orientamento culturale e le attitudini

artistiche.¹⁶ Meno conosciuta è a tutt'oggi la figura di Signori, professionista e progettista di qualità, coadiutore di Remo Lanfranchi nell'impresa dell'isolamento del duomo (fra i suoi interventi più importanti merita ricordare l'ultima campagna di restauri alla chiesa di San Michele e il rinnovamento architettonico di villa Zaccaria a Bordolano, 1904), ma anche cultore d'arte e collezionista, a sua volta brevemente responsabile del museo fra 1922 e 1925.¹⁷ È lui l'unico cremonese espressamente ringraziato da Modigliani al termine delle operazioni.

A motivare le scelte dei dipinti da spedire a Roma (ove si stavano urgentemente approntando nuovi depositi, essendo ormai saturi gli spazi di Castel Sant'Angelo inizialmente destinati allo scopo) furono in buona parte la fretta e il desiderio di salvare quanto possibile, ma anche una visione dell'arte, e in questo caso dell'arte cremonese, molto diversa e sicuramente assai più restrittiva rispetto a quella ma-

turata in seguito. Sembra inutile ricordarlo, trattandosi di considerazioni apparentemente ovvie, ma all'inizio del Novecento la prospettiva da cui si guardava al passato era ancora quella impostata da Cavalcaselle oltre quarant'anni prima, aggiornata marginalmente sugli studi successivi e sui radi contributi dell'erudizione locale agli "elenchi" di Berenson. In città non mancavano i cultori di arte patria: oltre a qualche erudito come Carlo Bonetti, studioso di antichi documenti sull'esempio illustre di Francesco Novati,¹⁸ o il meno rigoroso don Luigi Lucchini, autore degli *Annali della fabbrica* del Duomo (1894), a darsi da fare era soprattutto una folta cerchia di professionisti, nobili, ecclesiastici e artisti, impegnati su vari fronti (la Commissione del Museo, la Commissione Diocesana d'arte sacra), ma soprattutto nell'animazione della vita culturale cittadina. Oltre ai citati Camelli e Signori, ne facevano parte i pittori Rocco Scotti, Carlo Vittori, Alfeo Argentieri e Pietro Priori, il custode/conservatore del museo Carlo Crippa, don Angelo Tinelli e il canonico Angelo Berenzi, il conte Carlo Visconti, lo scrittore Annibale Grasselli, i collezionisti Paolo Soresini e Giuseppe Carotta. Per quanto benemerito potesse essere il loro ruolo, nessuno di essi usciva tuttavia dalla sfera di un volenteroso dilettantismo e, se si esclude forse Camelli, il livello delle competenze non era tale da dare garanzie nel delicato compito delle scelte.

A coadiuvare i responsabili locali e ad affiancare Modigliani - lo ha documentato sempre Sonia Tassini nella sua indagine di prima mano -, fu allora inviato a Cremona Nello Tarchiani, uno dei funzionari più in vista della sovrintendenza fiorentina, studioso apprezzato da Ogetti che avrebbe curato in seguito con lui l'importante *Mostra della pittura italiana del Seicento e del Settecento* (1922) a palazzo Pitti. Il prelievo delle opere da salvare, compiuto sotto la vigilanza di Modigliani e Tarchiani, ebbe come conseguenza indiretta una presa di



Fig. 14 - Castelleone, chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, Pedro Fernández, *Madonna col Bambino fra San Francesco e il Beato Menez de Sylva*

coscienza del patrimonio artistico cittadino. Il fatto che fosse stata al contempo avviata una parziale campagna fotografica e che venissero segnalate e rintracciate opere pressoché sconosciute nelle chiese della diocesi, come il *Cristo portacroce* di Filippo Mazzola a Casalbuttano o il trittico di Pedro Fernández a Castelleone, dipinti in quegli anni avvolti ancora dall'anonymato, avrebbe favorito un amplia-

mento delle conoscenze e con il tempo la ricostruzione di un quadro più completo della vicenda artistica cremonese.

A leggere anche sommariamente gli elenchi delle opere spedite a Roma, nasce spontanea una prima considerazione. Su due nuclei i responsabili della scelta non ebbero incertezze, quelli relativi al primo Rinascimento e alla pittura dell'Ottocento. In entrambi i casi l'obiettivo fu di spedire tutto o quasi, rintracciando anche opere meno note come le due citate sopra. Per la fase intermedia, dal Cinquecento al Settecento, le idee sembrano molto meno chiare e gli elenchi rispecchiano una certa casualità. Vengono trascurate ad esempio le grandi tele già nella cappella del Rosario in San Domenico forse per le dimensioni ingombranti (una vera e propria iattura che ancor oggi compromette la fruizione, se non l'esistenza stessa, di due capolavori di Alessandro Tiarini e Giuseppe Nuvolone), quasi tutte le opere di Malosso, ad eccezione del dipinto oggi in palazzo Comunale con *Cremona in armi presentata alla Vergine dai santi Imerio e Omobono* e di un dipinto a Sorensina (verosimilmente il *Battesimo di Cristo* già in Santa Croce), e l'intera produzione di Genovesino. Non sorprende il salvataggio pressoché integrale della collezione ottocentesca del museo, a cominciare dal consistente nucleo di opere del Piccio, per la perdurante fortuna incontrata presso il pubblico e per la familiarità di una tradizione i cui protagonisti erano ancora ben presenti alla memoria cittadina. Una conferma era venuta dalla recente mostra tenutasi nel 1910 a palazzo Stanga Trecco, ove la fama di Giovanni Carnevali e della sua ritrattistica cremonese aveva trovato un'ampia, ulteriore consacrazione.¹⁹

La preferenza per il primo Rinascimento rispecchiava, come si è detto, l'approccio di Crowe e Cavalcaselle. Nelle poche pagine della *History of Painting in North Italy* (1871) dedicate alla scuola cremonese,²⁰ a essere presa in considerazione era stata una ristretta rosa di artisti - Bonifacio Bembo, Boccaccio Boccacino, Tomaso Aleni, Galeazzo Campi, Giovan Francesco Bembo, Altobello Melone -, attivi prevalentemente all'inizio del XVI secolo, secondo un taglio ancora "primitivistico e burckhardtiano" che derivava dalle precedenti aperture cremonesi di Alexis-François Rio.²¹ Se per altre città come Brescia le cose erano andate diversamente e l'interesse per i grandi maestri della scuola locale aveva spinto gli autori ad ampliare gli orizzonti fino almeno alla metà del secolo, gli sviluppi della scuola cremonese nel segno dei Campi, di Bernardino Gatti e dei loro seguaci appartenevano a un'altra storia, segnata dal principio della decadenza, che non era loro intenzione trattare. Se si pensa che, come informa Modigliani,²² dell'intero patrimonio artistico delle chiese di Crema, si pensò di salvaguardare due soli dipinti rappresentativi, la Pala dei Mercanti di Vincenzo Civerchio in Duomo e *l'Assunzione della Vergine* di Benedetto Diana in Santa Maria della Croce, si ha la lampante conferma che la prospettiva era esattamente ancora quella sancita da Cavalcaselle, limitata ai decenni centrali del Rinasci-

mento e agli sviluppi della scuola veneziana in particolare. La riconsiderazione della pittura cremasca era d'altronde, a quelle date, di là da venire.

Pure non erano mancate significative aperture. A un solo anno di distanza dalla *History of Painting in North Italy*, erano apparse le *Notizie pittoriche cremonesi* (1872) di Federico Sacchi, studioso che aveva a lungo lavorato in Inghilterra come segretario del direttore della National Gallery, sir William Boxall, e che con Cavalcaselle era stato in documentati rapporti.²³ Priva di vaste ambizioni, l'opera offriva una ricca messe di segnalazioni documentarie in grado di schiudere nuove direzioni all'interesse degli studiosi e, rispetto alla stagione delle guide sette-ottocentesche, rappresentava il primo contributo moderno, in certo modo scientifico, alla letteratura artistica locale. Da intenzioni analoghe, era scaturito qualche decennio più tardi, alla fine del secolo, il progetto di una grande mostra dedicata alla scuola cremonese fra XV e XVIII secolo, l'*Esposizione d'arte sacra* del 1899. A scorrere il breve catalogo con l'elenco delle opere pubblicato per l'occasione,²⁴ emerge la portata di un'iniziativa di respiro che avrebbe potuto segnare l'avvio di una nuova stagione di chiarimenti e di ricerca. A occuparsene era stata una commissione tutta cremonese, di cui aveva fatto parte anche Ettore Sacchi. Benché, come era prevedibile, la parte principale spettasse ai pittori rinascimentali e in particolare a Boccaccino, un'intera sala era dedicata alla pittura dei Campi, restituiti alla loro centralità attraverso un numero considerevole di opere e affiancati dai più significativi esponenti del tardo Cinquecento locale, da Gervasio Gatti a Malosso a Chiaveghino, di cui figurava l'opera più significativa, la *Carità di San Facio* dell'Ospedale, mentre le ultime sale accoglievano un'ampia rassegna di pittura seicentesca e settecentesca, compresi un paio di capisaldi di Genovesino, le due *Storie di Sant'Orsola* da Santi Pietro e Marcellino e il *Riposo durante la fuga in Egitto* da Sant'Imerio. Prendeva corpo con l'iniziativa un'idea più chiara e più documentata della pittura locale nei suoi sviluppi storici e nelle sue specificità. Per la prima volta, usciti dalle chiese e dalle pagine delle guide, i dipinti apparivano allineati in una sequenza abbastanza organica destinata a dare sostanza e adeguata visibilità al concetto di scuola pittorica cremonese.

I frutti dell'iniziativa sarebbero stati tuttavia molto modesti, se non insignificanti, e solo a distanza di qualche anno Bernard Berenson avrebbe inserito nei suoi *North Italian Painters* il primo catalogo delle opere di Giulio Campi e di Sofonisba Anguissola.²⁵ Nell'immediato, la sola conseguenza di rilievo era stata un'ampia recensione a firma di Eugenio Schweitzer apparsa sulla rivista di Adolfo Venturi, *L'arte*,²⁶ che insieme a un commento privo di particolari novità critiche, ancora nella linea della *History* di Cavalcaselle, aveva avuto il merito di fornire un'essenziale documentazione fotografica dell'esposizione, la prima mai apparsa a stampa sulla pittura cremonese. Dei quindici dipinti riprodotti, è inutile quasi dire come nove appartenessero alla fase rinascimentale, con tre opere di Lorenzo

de Becis in primo piano (di fatto solo due effettivamente sue),²⁷ e sei alla stagione dei Campi. Nel testo Schweitzer manifestava interesse per la pittura di Giulio Campi ma soprattutto per quel che la legava al passato vedendo nel resto il principio di una crisi destinata ad aggravarsi in Bernardino Gatti, “il secondo pittore della decadenza”. Il seguito della scuola cremonese era liquidato con poche osservazioni sparse, compreso un cenno distratto al *Riposo* di Genovesino, giudicato di “buon colorito”, perché “noi - come osservava esplicitamente l’autore contestando il campanilismo degli organizzatori dell’esposizione - consideriamo alquanto scetticamente l’eclettismo della decadenza e preferiamo l’ingenuità del Boccaccio.”²⁸

Questi erano i presupposti che possono far meglio intendere i criteri seguiti anche a Cremona nell’azione di salvataggio. Forse senza eccessivo rigore, come si è detto, ma rivelando - e lo dice la diversa chiarezza di idee con cui vennero operate le scelte - una netta preferenza per il “purismo” della tradizione rinascimentale.



Fig. 15 - Velo d’Astico, Chiesa dei Santi Martino e Giorgio, Francesco Verla, *Madonna in trono con il Bambino fra i Santi Antonio abate e Domenico*

Mette conto ricordare in proposito un episodio illuminante che non riguarda Cremona ma l’area del conflitto, il fronte orientale in Veneto. Qui “nella Val d’Astico tutta rombante di colpi e d’echi d’artiglierie”, al tenente Ugo Ogetti era riuscito di trarre in salvo il più peruginesco dei dipinti del pittore vicentino Francesco Verla, che si può considerare l’equivalente veneto di maestri come Tommaso Aleni e Galeazzo Campi a Cremona. E’ lui stesso a ricordarlo nel proprio diario di guerra e a tornarvi sopra in seguito, in un articolo pubblicato sul *Corriere della Sera* nel 1931.

“Il bel Verla è nel 2° altare a sinistra. Facciamo saltare la tavola che fa da predella, moderna, e il quadro esce

facilmente di fra i pilastri di pietra. Intatto, leggiadro, un poco umbro, italianissimo. In mano agli austriaci? Mai...” .²⁹

La situazione è simile a quelle descritte da Robert M. Edsel e Brett Witter in *Monuments men*.³⁰ Una chiesa pericolante, pallottole che fischiano nell'aria, un manipolo di eroici soldati impegnati con il parroco a salvare una pala cinquecentesca appena prima del crollo del tetto. Può darsi che Ojetti abbia poi un po' eroicizzato l'episodio, ma la meraviglia e l'ammirazione provate davanti al dipinto minacciato sono sincere, rivelatrici di una precisa visione estetica e di una sensibilità che veniva da lontano, da Passavant, da Rio e naturalmente da Cavalcaselle. Roberto Longhi, che con Ojetti avrebbe in seguito polemizzato, era allora ancora agli esordi. Già però erano apparsi scritti fondamentali come *Cose bresciane del Cinquecento* (1917):³¹ il cambiamento di prospettiva critica era imminente.

NOTE

¹ U. OJETTI, *Lettere alla moglie (1915-1919)*, Firenze 1964, p. 676. Cfr M. NEZZO, *Ritratto bibliografico di Ugo Ojetti*, in “Bollettino di informazioni”, Scuola Normale Superiore di Pisa, XI (2001), 1, p. 11.

² U. OJETTI, *Strada facendo. Nella Cattedrale di Reims. Il card. Luçon e Gabriele D'Annunzio*, in “Corriere della Sera”, 8 aprile 1915.

³ G. P. TRECCANI, *Monumenti e centri storici nella stagione della Grande guerra*, Milano 2015, p. 24 nota 7.

⁴ M. NEZZO, “E' logico pretendere che nella linea del fuoco l'esercito distolga pur un uomo o una trave o un sacco di terra per riparare dai proiettili dei nemici un altare, un portale, una lapide? Pure anche questo il nostro esercito ha fatto...”, in *La memoria della Prima Guerra Mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, a c. di A. M. SPIAZZI, C. RIGONI, M. PREGNOLATO, Vicenza 2008, pp. 113-141.

⁵ E. MODIGLIANI, *Relazione del R. Sovrintendente alle Gallerie della Lombardia su operazioni di sgombero degli oggetti d'arte compiute nelle provincie di Vicenza e di Verona*, in “Bollettino d'Arte”, XII (1918), pp. 235-241.

⁶ A. PACIA, *Ettore Modigliani e la prima guerra mondiale*, in *Brera e la Guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, a c. di C. Ghibaudi, Milano 2009, p. 29.

⁷ E. MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela contro i pericoli della guerra attuati a cura della R. Sovrintendenza alle Gallerie e alle Raccolte d'arte delle provincie lombarde*, in “Bollettino d'Arte”, XIV (1920), p. 128.

⁸ La cronaca del ‘viaggio’ dell'Assunta si trova in G. FOGOLARI, *II. Protezione degli oggetti d'arte. Relazione sull'opera della Sovrintendenza alle Gallerie e agli oggetti d'arte del Veneto per difendere gli oggetti d'arte dai pericoli della guerra*, in “Bollettino d'Arte”, XII (1918), pp. 206-209. Si rinvia per la ricostruzione della vicenda al saggio di Sonia Tassini che precede, in questo stesso volume.

⁹ E. FRANCHI, *I viaggi dell'Assunta. La protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali*, Pisa 2010, p. 67.

¹⁰ MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela...* cit., p. 128.

¹¹ S. SICOLI, *L'attività della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti e della Direzione Ge-*

nerale delle Arti nella salvaguardia del patrimonio artistico in tempo di guerra, in *Brera e la Guerra...* cit., p. 16. Ancora nel 1917 Ricci ribadiva la necessità di proteggere i “monumenti più cospicui” e le “cose più preziose” giacché “purtroppo protegger tutto non era unanimemente sentito...” (C. RICCI, *L'arte e la guerra*, in “Bollettino d'arte”, XI, 1917, p. 177).

¹² Cit. in F. MAZZOCCA, *La bellezza ferita e la bellezza salvata. Le distruzioni e la difesa del patrimonio artistico negli anni di guerra*, in *La Grande guerra. I luoghi e l'arte feriti*, a c. di F. MAZZOCCA e G. TACCOLA, catalogo della mostra (Vicenza, Gallerie d'Italia), Cinisello Balsamo 2013, p. 24.

¹³ C. TRIDENTI, *La difesa dei monumenti d'arte in Italia e nelle zone oltreconfine*, in “Nuova Antologia”, CCLXXVI (1917), novembre-dicembre, p. 117 (cfr. TRECCANI, *Monumenti e centri storici...* cit., p. 34).

¹⁴ MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela...* cit., p. 128.

¹⁵ E' un dipinto del 1918, intitolato *Bombardamento notturno sulla città*. Cfr. *Carlo Vittori 1881-1943. Paesaggio e stati d'animo nell'arte lombarda del Novecento*, a c. di C. SISI, catalogo della mostra (Cremona, Museo Civico Ala Ponzzone), Milano 1999, p. 81.

¹⁶ V. GUAZZONI, *Le vicende artistiche dall'Esposizione del 1910 al Premio Cremona. Il primo Novecento cremonese*, in *Storia di Cremona. Il Novecento*, a c. di E. SIGNORI, Cremona 2013, pp. 337-346 e *passim*.

¹⁷ ANIENSIS (U. GUALAZZINI), *Personaggi della vecchia Cremona*, in “Strenna dell'A.D.A.F.A. per l'anno 1977”, pp. 229-240; M. MORANDI, *Garibaldi, Virgilio e il violino. La costruzione dell'identità locale a Cremona e Mantova dall'Unità al primo Novecento*, Milano 2009, p. 95; M. MORANDI, *I Professionisti a Cremona. Una storia pluricentenaria*, Cremona 2011, p. 40.

¹⁸ G. PISATI, S. PAGLIOLI, *Un 'topo d'archivio': Carlo Bonetti e le prime indagini sistematiche nell'archivio Notarile di Cremona*, in *Artisti, committenti, opere e luoghi. Arte e architettura a Cremona negli atti dei notai (1440-1468)*, a c. di V. LEONI, M. VISIOLI, Pisa 2012, pp. 21-49.

¹⁹ *Prima Esposizione d'Arte Moderna. Cremona. Primavera 1910. Catalogo*, prefazione di A. GRASSELLI BARNI, Cremona 1910, pp. 14-15.

²⁰ J. A. CROWE, G. B. CAVALCASELLE, *History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, II, London 1871, pp. 447-466.

²¹ M. GREGORI, *Ragioni di una mostra*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a c. di EADEM, catalogo della mostra (Cremona, Santa Maria della Pietà), Milano 1985, p. 1. Già Rio nel capitolo dedicato alla scuola cremonese (A.-F. RIO, *De l'Art Chrétien*, III, Paris 1864, pp. 356-384) aveva considerato Boccaccio Boccaccino “*le plus intressant de tous les peintres Crémonais*”.

²² MODIGLIANI, *Provvedimenti di tutela...* cit., pp. 163, 168.

²³ D. LEVI, *Cavalcaselle. Il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988, pp. 323-325; M. MOZZO, *Vicende di mercato e politiche di tutela nel Veneto nel secondo Ottocento: il caso della pala “carpaccesca” di Noale*, in *Gli uomini e le cose. I. Figure di restauratori e casi di restauro in Italia tra XVIII e XX secolo*, a c. di P. D'ALCONZO, Napoli 2007, pp. 294-295. L'opera del Sacchi era stato peraltro giudicata deludente da J. A. CROWE, *Pictorial Notices of Cremona*, in “The Academy”, IV (1873), p. 304. Sul suo ruolo nelle vicende del collezionismo cremonese, S. TASSINI, *La collezione perduta di Torre de' Picenardi. Dalle carte d'archivio una intrigante storia artistica finora poco indagata*, in “Bollettino Storico Cremonese”, n. s., XIX (2014), pp. 129-155, in particolare pp. 134-135.

²⁴ *Esposizione d'arte sacra. Cremona: maggio 1899*, Cremona 1899.

²⁵ B. BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York 1907, pp. 162-163, 185-188.

²⁶ E. SCHWEITZER, *La scuola pittorica cremonese: ricordo dell'esposizione d'arte sacra in Cre-*

mona, in “L’arte”, III (1900), pp. 41-71.

²⁷ La tavola con i *Santi Domenico e Pietro* (SCHWEITZER, *La scuola pittorica ...cit.*, p. 52) essendo stata successivamente restituita a Filippo Mazzola.

²⁸ SCHWEITZER, *La scuola pittorica... cit.*, p. 62.

²⁹ M. NEZZO, *Critica d’arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Vicenza 2003, p. 59; M. NEZZO, “E’ logico pretendere... cit., p. 127. Per l’articolo apparso sul *Corriere* del 2 agosto 1931 con il titolo *Fogazzaro*, si veda U. OJETTI, *Cose viste*, VI, Milano 1934, pp. 63-75. Del dipinto e della sua vicenda tratta I. GALLAZZINI in *Viaggi e incontri di un artista dimenticato. Il Rinascimento di Francesco Verla*, catalogo della Mostra (Trento, Museo Diocesano), a c. di D. PRIMERANO, Trento 2017, pp. 108-111.

³⁰ R. M. EDSSEL, B. WITTER, *The Monuments Men: Allied Heroes, Nazi Thieves, and the greatest Treasure Hunt in History*, New York 2009 (da cui il noto film del 2014).

³¹ R. LONGHI, *Cose bresciane del Cinquecento*, in “L’arte”, XX (1917), pp. 99-114.

***Riflessioni sull'attività di tutela degli Uffici diocesani
nella Prima Guerra Mondiale (*)***

Risulta interessante e significativo il fatto che, all'inizio della Prima Guerra Mondiale, comunità religiosa e civile si siano accordate per mettere in sicurezza i beni culturali più significativi della Diocesi, facendoli trasportare da Cremona a Roma, poiché la nostra città risultava prossima al fronte bellico. Si tratta di un'attenzione che da sempre è presente, attraverso una convenzione tra il Ministero dei Beni Culturali e, attraverso l'Ufficio Nazionale per i Beni Culturali di proprietà ecclesiastica, con le Diocesi italiane.

Infatti, con decreti del Segretario Generale n. 7 del 25 maggio 2012 e n. 8 del 20 giugno 2012 è stata istituita ed integrata la struttura operativa per il monitoraggio e il coordinamento delle attività necessarie a fronteggiare le situazioni di emergenza derivanti da calamità naturali, quali terremoti, frane, alluvioni. Questa struttura vede impegnati il Nucleo di tutela del patrimonio culturale dei Carabinieri, lo Stato attraverso le Soprintendenze e ogni realtà diocesana attraverso il Presidente di ogni Consulta Regionale dei Beni Culturali di proprietà ecclesiastica, impegnati a predisporre locali adeguati secondo la normativa nazionale per ospitare le opere storico – artistiche da salvaguardare.

E' ovvio che oggi l'ottica di intervento è ben diversa da quella presente nella nostra realtà all'inizio della Prima Guerra Mondiale; è necessario, comunque, sottolineare la continuità di attenzione per la salvaguardia dei beni culturali, poiché questi sono patrimonio di tutta la collettività.

Un'attenta lettura dell'elenco delle opere trasportate da Cremona a Roma, con destinazione Castel S. Angelo, porta ad alcune considerazioni meritevoli di attenzione. Un primo elemento sul quale riflettere è costituito dalla scelta fatta per i beni della realtà cremonese da salvare: si tratta di ben 72 opere religiose, di elevata valenza storico - artistica, di diversi tipi: quadri, sia ad olio che a tempera, arazzi, argenteria tutte provenienti dalla città ad eccezione di alcuni arredi tessili della Parrocchia di Pizzighettone, lasciati da Francesco I. Probabilmente oggi, poiché più profonda è la conoscenza, le scelte potrebbero essere leggermente diverse. Ad esempio manca una delle opere più importanti, sia dal punto religioso che storico – artistico, dell'intera diocesi: la Tavola di S. Agata, tralasciata plausibilmente per il suo cattivo stato di conservazione, sottoposta a restauro alcuni anni dopo la conclusione della guerra. Certamente, però, il nucleo dei beni fatti partire per Roma sarebbe ancora lo stesso. L'elenco, steso su fogli dattiloscritti, presenta alcuni problemi, sia per quanto riguarda l'attribuzione dell'autore, sia per quanto interessa la loro collocazione e datazione;

* Sintesi dell'intervento presentato il 28 aprile 2015

inoltre, per i quadri, non si fa differenza tra olio su tela oppure tempera su tela. Porto alcuni esempi a proposito delle datazioni: si legge “Croce di S. Fazio – in argento – secoli XIII o XIV”. La realtà, come da tempo dimostrata, è ben diversa: la datazione proposta scaturisce dalla lettura del nome di San Facio sulla Croce stessa, così che la tradizione ha ritenuto fosse stata donata dal santo alla Cattedrale; studi recenti portano invece ad affermare che l'autore potrebbe essere il cremonese Giovanni Antonio Feta all'inizio del XVI secolo. Così per il reliquiario di S. Gregorio Martire della Chiesa che porta il suo nome, nota anche come Chiesa della SS.ma Trinità. Si legge “Reliquiario del sec. XI restaurato nel sec. XV”. In realtà si devono distinguere due distinte componenti del reliquiario: la più antica porta l'incisione dell'anno 1148 – quindi è del XII secolo -; mentre quella più recente potrebbe essere del XV secolo. A volte sono evidenti alcune attribuzioni non corrette. Si legge per la Chiesa di Sant'Agata in Cremona “Galeazzo Campi – La vergine col Putto, S. Giuseppe, e la Maddalena”. In realtà di tratta della tavola denominata comunemente “Sacra conversazione” o “Sacra famiglia”, da assegnare a Boccaccio Boccaccino come dalla firma dell'autore, nel basso del dipinto. Un altro esempio è l'affermazione che i cartoni delle “Storie di Sansone”, gli arazzi d'inizio seicento della Cattedrale, sarebbero opera di Giulio Campi; per lungo tempo c'è stata discussione, fino a quando, in occasione della mostra del 2015, approfondendo la ricerca, si è stabilito con certezza che l'autore dei cartoni è Michael Coxie, il raffaello fiammingo: questi cartoni sono conservati nel Staliche Museum di Berlino e sono contrassegnati dalla sigla KdZ 24499; le misure sono 265 x 342 mm .

Sempre per la Chiesa di S. Agata, vengono citate due opere: la “pietà”, attribuita a Bernardino Gatti; un “S. Sebastiano”, attribuito invece a Gervasio Gatti. Ma su questa attribuzione non concordano gli storici dell'arte. Infine, sempre per esemplificare, vengono mandati a Roma 21 corali dell'archivio diocesano: oggi, invece, quelli conservati sono 28. Trovare una spiegazione di questo fatto non è semplice, anche ricostruendo le modalità con le quali questo “corpus” dei codici si è formato. Infatti quelli numerati da I a XII sono stati realizzati per la Cattedrale; da XIII a XXIV provengono dal soppresso convento degli Eremitani di S. Agostino; il codex XXV proviene dalla soppressione napoleonica del convento dei Francescani; gli ultimi tre sono di più recente realizzazione: non è quindi semplice ipotizzare il motivo della mancata spedizione a Roma di tutti i codex dell'archivio diocesano.

Un secondo elemento verificatosi durante la guerra è dato dal tentativo di requisizione per scopi militari delle chiese, soprattutto delle chiese di città. In una lettera datata 1917 mons. Illemo Camelli ne stila un elenco: S. Agata; S. Luca; S. Ilario; S. Michele; S. Sebastiano; S. Bernardo; S. Imerio; S. Agostino. L'opposizione dei Parroci e del Vescovo risultò vincente, anche se per alcune chiese iniziò un grave declino, come la Chiesa delle SS. Margherita e Pelagia. Va sottolineato che, proprio per situazioni come queste – un'altra chiesa che ebbe danno notevoli, anche per i

quadri in essa contenuti fu S. Gerolamo -, sorse una istituzione pubblica chiamata “Opera di soccorso per le Chiese rovinate dalla guerra”, attiva non soltanto nel Nord – Est dell’Italia, ma in tutto il paese.

Il problema più gravoso fu quello riguardante il ritorno da Roma delle opere là ricoverate. Esiste una fitta corrispondenza tra mons. Illemo Camelli, i Parroci della Cattedrale e di S. Abbondio e il soprintendente di Milano per le Gallerie, Musei medioevali e moderni e agli Oggetti d’arte, dal 1910 al 1925, Ettore Modigliani, per far ritornare via treno queste opere. Il Soprintendente imputò alle Ferrovie dello Stato questo ritardo, non essendo in grado di precisare il loro ritorno, che si completò solo alla fine del 1920.

Quando questi beni furono di nuovo collocati nelle rispettive sedi, iniziò un’attività di verifica sui guasti provocati dalla guerra e dal cattivo uso durante il soggiorno a Roma e il successivo trasporto, a partire dal 1921.

Come si può osservare che, anche nel contesto culturale sulla conservazione del passato, la messa in sicurezza dei beni culturali è stata realizzata con attenzione, non dimenticando che anche in tempo di guerra si mise mano ad alcuni importanti recuperi; volendone citare almeno uno, mi riferisco alla chiesa delle SS. Margherita e Pelagia che già versava in condizioni preoccupanti: si volle salvare almeno il ciclo di Giulio Campi, in un contesto di polemiche che sono durate decine d’anni, sia per le modalità dello strappo, sia per la loro collocazione non adeguata ad una corretta conservazione. Volendo essere più precisi il problema, già affrontato nell’ultimo quarto del XIX secolo, ridiventa di attualità quando nel 1916 l’ingegner Ettore Signori esprime il timore che la chiesa venga requisita dalle autorità militari che nel frattempo avevano acquisito l’immobile, posto ad est, di proprietà del Seminario. Nello stesso anno, essendosi resa disponibile una cifra di £ 2.000, Illemo Camelli s’interessa per il distacco degli affreschi sovrastanti gli altari laterali. La vicenda che riguarda tale intervento si complica a causa di numerose difficoltà contingenti, quali il fatto che la Chiesa è utilizzata ad uso di abitazione civile da un organista, il fatto che il restauratore Francesco Annoni aumenta il costo dell’intervento e al contempo che è impegnato a evacuare i beni artistici in zona di guerra. Solo tra il 1919 e il 1922 gli affreschi sono parzialmente strappati e collocati nel refettorio di S. Pietro al Po. In S. Rita tornano probabilmente ancora in tempo di guerra, nel 1943.

Emerge quindi come scelta irrinunciabile provvedere per tempo a predisporre locali che, in caso di calamità naturali - ad es. fenomeni sismici -, poiché non oso pensare alla guerra, possano ospitare per una corretta conservazione le opere d’arte. Una delle finalità per le quali por mano a questa necessità è il Museo diocesano, in corso di realizzazione.

PARTE SECONDA

La Seconda Guerra Mondiale

***Le vicende del patrimonio artistico della Diocesi e
del Museo Civico 'Ala Ponzone' di Cremona***

È sorprendente e, per certi versi, ironico che proprio alla vigilia di uno dei momenti più drammatici e devastanti della Storia come la Seconda Guerra Mondiale, si stessero elaborando riflessioni e interventi fondamentali riguardanti le sorti del patrimonio culturale internazionale e l'affermazione di un museo moderno, più attento alle necessità del pubblico. Il 28 ottobre del 1934 si aprì a Madrid una conferenza dedicata al dibattito museale che da un trentennio animava i principali centri culturali europei e americani. Intellettuali, politici ed esperti del mondo dell'arte si riunirono per riflettere e confrontarsi sulle nuove e impellenti necessità del sistema museale internazionale, del tutto inconsapevoli che di lì a poco quel sistema, insieme al patrimonio di chiese e palazzi, sarebbe stato profondamente segnato dai bombardamenti. La scelta della capitale spagnola venne favorita dal recente riordinamento del Museo del Prado, in base ai più aggiornati criteri allestitivi emersi in quegli anni: dalla predilezione per l'illuminazione naturale allo sfoltimento delle collezioni esposte e l'adozione di un doppio percorso per assecondare le esigenze degli "addetti ai lavori" e del pubblico generico. Flessibilità, funzionalità e servizio erano le parole d'ordine che sarebbero entrate nel lessico dei direttori e dei conservatori dei musei di tutto il mondo, svecchiando quelli che erano a tutti gli effetti luoghi bui e polverosi e dando risalto al racconto emozionale che ogni istituzione poteva proporre ai propri visitatori. Anche l'Italia era presente alla conferenza ma il forte peso della tradizione impedì una reale ed efficace penetrazione delle novità madrilene nel sistema museale nazionale, almeno fino alla ricostruzione postbellica.¹

L'annuncio di Mussolini dal balcone di Palazzo Venezia fu l'inizio di un dramma dal quale non scamparono chiese, musei e monumenti. Le immagini delle sale napoleoniche della Pinacoteca di Brera, il cui brutale sventramento fece emergere le arcate gotiche della chiesa precedentemente accorpata al palazzo da Pietro Giardoni, lasciano ancora oggi senza parole. Il Poldi Pezzoli vide polverizzarsi numerosi ambienti, tra cui la preziosa armeria neogotica, il cui aspetto originario si è conservato solo nelle fotografie d'epoca. Fu una perdita immane e insanabile. Come detto, però, la ricostruzione coincise con il periodo d'oro della museografia italiana, finalmente aggiornata su quanto si era dibattuto a Madrid una decina di anni prima. Carlo Scarpa, Franco Albini, lo studio BBPR e Ignazio Gardella, solo per citare qualche grande nome, scrissero pagine indimenticabili dell'architettura italiana del Secondo dopoguerra, concependo ambienti nuovi, leggeri, in grado

* Ad Alessandro Bonci si deve la ricerca sul patrimonio artistico della Diocesi, ad Angela Bellardi quella sul patrimonio del Museo Civico.

di coniugare concretezza e astrazione, funzionalità e bellezza.

Sul versante della tutela del patrimonio culturale, contrariamente a quanto si potrebbe pensare, l'Italia è sempre stata all'avanguardia, al punto che la sensibilità nei confronti dei monumenti si era già manifestata almeno nel 1425, quando papa Martino V, con la bolla *Etsi de cunctarum*, parlava di sacrilegio per chi avesse deturpato le antichità di Roma. In seguito all'Unità nazionale, però, lo Stato italiano si trovò sprovvisto di una linea comune per garantire la tutela del patrimonio sull'intera penisola e continuò a servirsi delle normative adottate dagli Stati preunitari, ispirandosi contemporaneamente alla ben più strutturata e antica legislazione pontificia. Dopo la legge Rosadi del 1909, la prima organica in materia di tutela del patrimonio culturale, approvata tramite il regio decreto n. 363 del 16 gennaio 1913, si dovrà aspettare il Ventennio fascista per trovare un reale e moderno atteggiamento di protezione del patrimonio nazionale. Su iniziativa del ministro Giuseppe Bottai, con la collaborazione di importanti studiosi come Giulio Carlo Argan e Roberto Longhi, furono elaborate due leggi che costituirono le fondamenta della tutela fino al *Testo unico per i beni culturali* del 1999. La n. 1089/39 è indubbiamente la più significativa: divisa in otto capitoli tematici, approfondisce aspetti già emersi in passato, come il diritto di prelazione dello Stato e la "notifica", e introduce importanti novità tra cui l'estensione della tutela alle testimonianze di interesse etnografico.

Se cospicua è la letteratura sulle attività di salvaguardia delle opere d'arte durante il Primo conflitto mondiale, ben diversa è quella relativa al Secondo conflitto. Significativo e di grande interesse è senza dubbio il progetto di ricerca "Hostium Rabies Diruit" intrapreso dal Centro studi Architettura Civile Tradizione del Classico dello IUAV del 2005, in cui vengono proprio studiate le distruzioni dei beni artistici italiani durante il Secondo conflitto mondiale, l'uso mirato dei bombardamenti anche verso il patrimonio artistico.

L'attività che svolsero le truppe alleate fu ingente, anche se non sempre la scelta delle località da salvare e le loro opere rispose a criteri chiari dal punto di vista storico-artistico.

L'interesse è che anche Cremona venne inserita in un lungo elenco prodotto dal Quartier Generale della MAAF (Mediterranean Allied Air Force) del 7 aprile 1944, il cui obiettivo era "di assicurare che edifici storici e religiosi di sempiterno valore per la Civiltà nel nome della quale stiamo lottando, non siano distrutti, a meno che la loro distruzione non sia essenziale al successo delle operazioni".

Le città vennero suddivise in tre Categorie e Cremona rientrò nella III, ossia in quel gruppo di città dove vi erano importanti obiettivi militari all'interno o nelle vicinanze. Queste "dovevano essere comunque bombardate e ogni danno che ne derivi è accettato".

I Tedeschi da parte loro contrattaccavano mediante una serrata propaganda an-

tialleata attraverso manifesti, volantini e locandine che ricordavano quanto di male avevano fatto gli Alleati considerati liberatori, segnalando ovviamente ad esempio le distruzioni dell'Abbazia di Montecassino, piuttosto che il Tempio Malatestiano di Rimini.

Accanto però a questa lodevole attività svolta dalle Truppe anglo-americane è necessario ricordare soprattutto quanto fecero i soprintendenti delle Soprintendenze che, con difficoltà e con ordini spesso contrastanti provenienti dal Ministero dell'Educazione Nazionale, operarono a stretto contatto con i musei sottoposti per la salvaguardia del patrimonio storico-artistico italiano.² Le condizioni in cui si dovettero trovare ad operare erano ben diverse rispetto a quelle dei loro colleghi vissuti durante il primo conflitto mondiale, una guerra tutto sommato più breve e più stanziale. La riconquista dei territori da parte dell'esercito italiano era più lenta e circoscritta.

Il secondo conflitto durò più a lungo e naturalmente interessò tutta la Penisola; fu sicuramente più 'moderna'.

Le vicende del patrimonio artistico della Diocesi di Cremona

Presso l'Archivio Storico Diocesano di Cremona³ si trova un piccolo fascicolo dalla copertina azzurra, il cui contenuto, inedito e dal carattere frammentario, è costituito da una quarantina di carte, fra elenchi, lettere e telegrammi, che ricostruiscono le principali vicende storiche dei beni della Diocesi tra il 1939 e il 1945. Vi si trovano attestati i provvedimenti adottati per mettere in sicurezza il salvabile e rivelano, senza troppa ritrosia, i battibecchi tra le soprintendenze, i parroci e la curia cremonese. Come recita un famoso passo dell'*Ecclesiaste*: nulla di nuovo sotto il sole. Il fascicolo si apre con l'avviso del prefetto Pietro Carini, inviato il 2 ottobre del 1939, in cui si sollecita il vescovo Giovanni Cazzani a fornire la documentazione necessaria per lo spostamento delle opere. Tale richiesta ovviamente scaturiva da ordini del Ministero della Guerra. A esso segue la richiesta del soprintendente Leandro Ozzola⁴ di redigere celermente un elenco delle opere di maggior pregio custodite nelle chiese della diocesi cremonese che si sarebbero dovute proteggere. Tale documento fu realizzato poco dopo con il supporto di una commissione appositamente istituita, in modo da intervenire con sistematicità, riducendo al minimo le lacune. Le sei pagine dattiloscritte menzionano numerosi dipinti ma anche importanti corali e pezzi di oreficeria, a dimostrazione del senso di completezza che si era ormai esteso nel campo della tutela. Per quanto riguarda la Cattedrale sono registrati gli arazzi con le *Storie di Sansone*, le opere principali della scuola campesca, la splendida tavola di Pordenone

raffigurante la *Madonna con Bambino*, i santi *Filippo e Giacomo* e il donatore *Giacomo Schizzi*, la Grande Croce e alcuni preziosi codici, come l'antifonario di Giovanni Pietro Gadio miniato e firmato da Antonio Cicognara. Per Sant'Agata l'elenco comprende le tele di Bernardino e di Gervasio Gatti e la tavola duecentesca con le storie della Santa a cui è dedicato il complesso. Della chiesa di Sant'Agostino, oltre al *Torchio mistico* del Chiaveghino, è annotata la *Pala Roncadelli* di Perugino, uno dei fiori all'occhiello della città. I cremonesi erano molto affezionati alla loro scuola pittorica cinquecentesca, che fu indubbiamente una delle più fulgide in tutto il territorio lombardo, ma possedere un dipinto dell'artista umbro, uno dei maestri indiscussi del Rinascimento italiano, era ovviamente un incomparabile motivo di vanto. Le opere di San Pietro al Po, infine, provengono quasi esclusivamente dalle cappelle della navata di destra, come la *Deposizione* di Lattanzio Gambara, mentre per San Sigismondo è menzionata solamente la monumentale pala d'altare firmata da Giulio Campi e raffigurante la *Madonna con Bambino*, *Bianca Maria Visconti e Francesco Sforza* e i santi *Gerolamo, Sigismondo, Crisante e Daria*.

Le 18 carte successive ricostruiscono il dibattito sulla collocazione dei segni distintivi finalizzati alla protezione degli edifici dai bombardamenti, come previsto dall'articolo 44 della Legge di Guerra, approvato con il regio decreto n. 1915 dell'8 luglio 1938. In data 30 gennaio 1940 il prefetto Carini chiese alla Curia vescovile di stilare un elenco completo di tutti i luoghi di culto della Diocesi su cui si sarebbero dovuti applicare i rettangoli di segnalazione, affinché fossero facilmente visibili dagli aerei. Tale richiesta fu ripetuta dalle Prefetture di Milano, Mantova e Bergamo, poiché la Diocesi cremonese si estendeva sui territori di loro competenza. Si trattò di una strategia tanto volenterosa quanto inutile: i monumenti cremonesi furono risparmiati dalla devastazione non certo per merito dei segni distintivi collocati sui tetti. Le prime liste, compilate dai collaboratori del vescovo con il supporto della Commissione d'Arte sacra, includevano le chiese più significative e indicavano il campanile come il luogo idoneo per apporvi i segni distintivi. Le informazioni fornite dalla Diocesi furono ritenute incomplete e troppo generiche, come si legge nel documento del 26 febbraio 1940, in cui la Curia è esortata a una maggiore precisione. La risposta non si fece attendere: il 10 marzo dello stesso anno, sul tavolo della prefettura di Cremona fu depositato un lungo elenco che includeva, ironicamente, anche i più sperduti edifici di culto del territorio, come la chiesa parrocchiale di San Pietro in Mendicate, e la dedicazione delle rispettive cappelle.

Per avere nuove notizie bisogna attendere la lettera del 9 gennaio 1943, inviata alla Soprintendenza di Verona, Cremona e Mantova ma il cui mittente resta sconosciuto. Si può facilmente ipotizzare che l'autore dello scritto sia un membro della Commissione d'Arte sacra o un collaboratore del vescovo Cazzani. Le

poche righe rinvenute sono di particolare importanza perché attestano i luoghi dove si sarebbero inviate le opere per essere protette e che, in quella data, erano ancora custodite nelle rispettive sedi originarie, in attesa di essere imballate. Il patrimonio della Cattedrale era destinato alle Suore Adoratrici di Rivolta d'Adda mentre per le altre parrocchie si scelsero il Santuario di Caravaggio e alcune sedi non precisate nei comuni di Calcio, Bordolano e Sospiro. Nel documento successivo, firmato da Pietro Gazzola in data 18 gennaio 1943, la Soprintendenza consiglia al vescovo i tecnici di cui si sarebbe potuto avvalere per preparare la spedizione delle opere: il restauratore cremasco Giuseppe Papetti e gli artisti mantovani Enrico Baldassarri e Arturo Raffaldini, già attivi nell'ambito della tutela del patrimonio. Raffaldini era noto soprattutto per essersi prodigato nel recupero degli affreschi di Andrea Mantegna nella *Camera degli Sposi* dopo il primo conflitto mondiale.⁵ Papetti, nonostante una sorta di raccomandazione, non era in ottimi rapporti con la Soprintendenza. Come si legge nella lettera del 25 gennaio del 1943, inviata dal cremasco alla Commissione d'Arte sacra, il restauratore lamenta una scarsa considerazione da parte dei funzionari ministeriali. Di suo pugno è la lettera successiva, datata 17 marzo 1943, in cui sono specificate le destinazioni di alcune opere cremonesi: a Rivolta d'Adda furono ricoverati gli arazzi, la *Pietà* di Antonio Campi e il dipinto di Pordenone, provenienti dalla Cattedrale, mentre a Sospiro arrivarono la *Pala Roncadelli* di Perugino dalla chiesa di Sant'Agostino, la *Sacra Conversazione* di Gian Francesco Bembo da San Pietro al Po e la *Madonna in trono tra i santi Nazaro e Celso* di Giulio Campi da Sant'Abbondio. Il documento del 17 agosto 1943, firmato da monsignor Cesare Rosa, specifica quanto abbozzato da Papetti, attesta la spedizione di alcune opere provenienti dalla chiesa di San Michele presso lo studio del restauratore e, curiosamente, ricorda che la preziosa tavola di Sant'Agata rimase in loco accuratamente protetta. Il capolavoro duecentesco aveva goduto di scarsa considerazione da parte degli studiosi fino al 1926, quando il restauro di Mauro Pelliccioli ne restituì l'eccezionale qualità pittorica. È probabile, però, che una piena rivalutazione del dipinto sia avvenuta solo in seguito al memorabile giudizio di Roberto Longhi che, nel 1948, equiparò la tavola ai capolavori di Cimabue e Duccio da Buonisegna, definendo il suo anonimo autore un "umorista di genio che incendia il suo racconto a una vampa perennemente fervida".⁶

L'industriosa attività di spostamento fu portata a termine con successo e negli ultimi mesi del 1944 si iniziò a programmare il rientro del patrimonio nelle rispettive sedi. La Commissione d'Arte sacra, in accordo con i parroci cremonesi, si dimostrò dubbiosa sui mezzi per recuperare le opere: in una missiva del 23 settembre 1944 denuncia l'impossibilità di reperire mezzi di trasporto sicuri, evidenzia i rischi di un intervento improvviso e si augura che le autorità governative possano fornire un sostegno concreto per la delicata operazione. Il fascicolo si

chiude con una lettera datata 14 giugno 1952 e indirizzata dalla Soprintendenza di Verona, Cremona e Mantova ad Alfredo Puerari, all'epoca direttore del Museo Civico di Cremona. Il documento attesta che alcune opere imballate durante la guerra erano già da tempo rientrate in città e necessitavano di un controllo.

Le vicende del patrimonio artistico del Museo Civico

Le preoccupazioni di Leandro Ozzola, soprintendente alle Gallerie di Verona, Cremona e Mantova, e della Prefettura di Cremona per la tutela del patrimonio artistico dai bombardamenti, non sono rivolte solo agli edifici di culto, da contrassegnare con lo strano distintivo nero e giallo, ma anche a quanto è contenuto nel Museo Civico 'Ala Ponzone' di Cremona. La documentazione conservata nell'archivio del Museo⁷ ci racconta in modo alquanto dettagliato la frenesia di Ozzola verso il conservatore, avv. Tullo Bellomi, per il trasferimento in luogo sicuro di alcune opere. In realtà attraverso il carteggio si colgono anche una visione e una decisione non sempre chiare sul da farsi: ordini e contrordini, quadri che vengono imballati e casse che vengono riaperte, scelte di località per il trasferimento e all'ultimo una decisione diversa. Non solo le vicende delle opere d'arte ma anche la funzione, quasi sottomessa all'autorità governativa, del conservatore, l'avv. Tullo Bellomi,⁸ invece personaggio di spicco del mondo culturale fascista cremonese, nonché uomo di fiducia di Roberto Farinacci.

Le vicende cremonesi si inseriscono in un più ampio discorso che stava coinvolgendo un po' tutte le realtà museali dell'Alta Italia e in particolare la Pinacoteca di Brera,⁹ opere naturalmente ben più a rischio rispetto a quelle cremonesi.

La storia inizia, per così dire, già alla fine del 1939 in parallelo alle disposizioni che la Prefettura impartisce alla Curia vescovile di Cremona in merito all'elenco degli edifici di culto su cui apporre il famoso distintivo. Benché cospicua la documentazione conservata, specie per l'anno 1940, tuttavia si avverte la mancanza di qualche nesso e soprattutto non si riescono a cogliere le motivazioni che indussero il soprintendente Ozzola a scegliere le opere da trasportare in luoghi più sicuri rispetto alle sale museali cremonesi. Si coglie però anche una certa frenesia del soprintendente nei confronti del conservatore che accoglie sempre (seppure a malincuore) tutte le indicazioni dell'ente governativo.

Già a dicembre del 1939 il conservatore Bellomi aveva proposto alla Soprintendenza, forse perché invitato a riflettere sulla necessità di un luogo sicuro in cui far confluire le opere museali, Villa Medici del Vascello¹⁰ di San Giovanni in Croce¹¹. Non si conoscono le motivazioni ufficiali per tale scelta determinata però certamente dal rapporto speciale che legava la proprietaria, la marchesa Maria Medici del Vascello, a Roberto Farinacci. Gli elenchi predisposti dal Bellomi

(gennaio 1940) vengono approvati dalla Soprintendenza che però lo invita a rispondere anche ad una serie di domande per capire quanto sicura potesse essere la villa. Ecco quanto riferisce il conservatore:

L'ubicazione della Villa è nel Comune di Palvareto, isolata, circondata da parco, nella parte posteriore del paese dove non vi sono né ponti, né strade militari, ossia nulla che possa essere elemento sensibile. Inoltre è così ampia che può contenere addirittura tutto il museo cremonese e dispone di un custode lì residente. I locali sono in buone condizioni ed esenti da infiltrazioni e da umidità.

Dalla fine del '39 e per i mesi successivi del 1940 quasi quotidiana sarà la corrispondenza tra il conservatore Bellomi, il soprintendente Ozzola e il Comitato provinciale protezione antiaerea rappresentato dal prefetto Carini. Bellomi già aveva concordato con Ozzola l'elenco delle opere da inviare a Palvareto; tre sono in realtà gli elenchi che vengono inviati al prefetto: i Gruppi A e B con le opere d'arte della Pinacoteca e Gruppo Abis con gli oggetti delle altre collezioni artistiche e storiche (vedasi trascrizione in appendice, documento 5)¹². L'ansia della Soprintendenza e la poca chiarezza sul cosa fare si colgono nei vari ordini che vengono inviati a Bellomi. In una nota del 16 maggio '40 la Soprintendenza alle Antichità della Lombardia con sede a Milano invece, dopo aver esaminato la documentazione così si esprime

Esaminate le raccolte contenute nel vostro Museo non si ritiene conveniente prevederne l'allontanamento in caso di guerra. Tuttavia, per misura precauzionale, vi si invita a far provvista di un numero di casse sufficienti alla conservazione degli oggetti minuti (non marmi lavorati né iscritti) se le eventualità Vi consigliassero l'immagazzinamento degli oggetti stessi. Non è necessario naturalmente che le casse siano tenute pronte nel Museo stesso: basterebbe che Voi aveste la certezza ch'esso sono, in qualsiasi momento a vostra disposizione.

In tal senso si muove Bellomi e informa l'ente superiore che sono state preparate cinque casse. La Prefettura a fine maggio solleva obiezioni sulla capacità contenitiva delle cinque casse in cui si dovrebbero collocare le 58 opere del Gruppo A e 161 del Gruppo B (in tale nota si accenna alla possibilità che alcune opere vengano trasportate anche in vari edifici della Lombardia, dell'Emilia Romagna e in Toscana). Le divergenze tra Camelli e la Prefettura e le Soprintendenze quella di Mantova e quella alle Antichità di Milano) denotano appunto un diverso giudizio sul valore delle opere del Museo e della Pinacoteca e anche sul modo del loro trasferimento.

Da leggere è la lettera (priva di data) che il Bellomi invia al podestà di Cremona quale risposta ad una precisazione della Prefettura sulle opere da salvaguardare (nota che non è stato possibile ritrovare nel carteggio del Museo).

Così si esprime il conservatore, e in tali osservazioni si coglie l'amarezza per non

vedere accolte le proposte partite dal Museo, da ricordare che la versione dattiloscritta venne poi corretta e ammorbida dallo stesso Bellomi nella versione finale firmata.

Ho preso visione della nota 20 novembre c.a. n. 679 di S.E. Il Prefetto di Cremona e mi permetto di sottoporre alla S.V. queste mie osservazioni:

1) per quanto riguarda le opere del Museo degne di essere trasportate in luogo sicuro mi pare che si siano dimenticate numerose opere che indubbiamente hanno valore pari e forse anche superiore.

Cito tra l'altro i quadri del Marco Marziale, le opere di Palma il Vecchio, del Veronese, del Bronzino, di Lorenzo di Credi e tutta la raccolta delle opere del Piccio; le preziose ceramiche cinesi e altre opere e cimeli la cui perdita indubbiamente sarebbe dolorosissima per la nostra Civica Raccolta.

2) Circa la località ove trasportarle avverto che per pratiche fatte d'accordo per incarico Vostro e della Soprintendenza, io avevo già preso accordi per il trasporto delle opere in parola alla Villa Medici in Palvareto di proprietà del marchese Medici del Vascello e che a mio modesto avviso appare molto più indicata di quella che vedo segnalata nella nota prefettizia.

Mancando la nota prefettizia non è possibile capire quale altra località fosse stata proposta.

Significativa di tale confusione è la nota del 6 giugno 1940 della Soprintendenza di Mantova che invece ordina di imballare prestamente le opere che devono essere trasferite a Villa Medici. Il Bellomi il giorno successivo propone al podestà che per le opere del Gruppo B non vi sia imballaggio specifico ma che vengano semplicemente trasportate a Palvareto con un camion con al seguito un custode del Museo; in tale nota fa però presente i costi che il Museo ha già dovuto sostenere per i vari lavori fatti e poi disfatti: ben 4000 lire che poi saliranno a 5193 per il fatto di aver fatto costruire nuove casse per le opere del Gruppo B (infatti la Soprintendenza si dimostra irremovibile sul fatto che tutte le opere che devono essere portate a Palvareto debbono essere imballate).

In una nuova nota del 21 giugno Bellomi riferisce al podestà lo stato della situazione: tra i quadri del Gruppo A, gli oggetti (avori e smalti) del Gruppo Abis e quelli del Gruppo B (in parte quadri e in parte oggetti diversi e oggetti da scavi) sono in totale 219 pezzi raccolti in 33 casse. Un lavoro certamente impegnativo e certosino dal momento che su ogni cassa è applicato il numero corrispondente alla Rubrica e agli inventari conservati in Museo. Identica registrazione viene segnalata anche sugli elenchi. Il conservatore deve destreggiarsi tra i vari ordini che vengono dati dalla Soprintendenza e tra le righe, pur rispettando il soprintendente, si coglie un senso di amarezza per il lavoro puntuale prima svolto e poi il doverlo abbandonare o peggio ancora disfare. Come è evidenziato nella nota del 26 luglio in cui riassume al soprintendente la situazione:

Vi informiamo che con nota 21 maggio si assicurava che le casse d'imballaggio erano già pronte.

Che con nota 21 giugno comunicavo al Podestà di Cremona che tutte le opere, come da distinta, erano tutte imballate in 33 casse e che nel contempo allegavo in triplo originale l'elenco di tutte le opere che furono imballate e che erano a disposizione e pronte per il trasporto in attesa di ordini superiori. Che con nota 28 giugno in seguito ad istruzioni trasmesse telefonicamente dal soprintendente alle Gallerie, dott. Leandro Ozzola, veniva sospeso il trasporto delle sopradette casse a Palvareto a Villa Medici come ordinato si è provveduto a far costruire le casse ove sono state raccolte le varie opere, è stato rivisto l'elenco delle medesime ma una nuovo ordine del medesimo ente ha nuovamente bloccato il trasferimento delle casse non ritenendo esservi più nessun motivo. Ad ogni modo le casse sono sempre a disposizione e come voi avete visto ed approvato il posto dove sono è abbastanza sicuro.

La preoccupazione del conservatore è anche di tipo economico poiché notevoli sono state le spese sostenute dal Museo.

Oltre a queste incertezze il Bellomi deve anche far fronte ad una nuova polemica sollevata dal direttore della Biblioteca Governativa di Cremona. In una nota del 2 agosto 1940 viene fatto presente come i preziosi manoscritti che la medesima Biblioteca aveva affidato al Museo fin dal 1886 (manoscritti 186, 197 Johannes Andrae Bononiensis, *Super sextum decretalium apparatus*, 198 *Ordo manualis fratrum heremitarum S. Augustini*) e una pergamena miniata, *La genealogia del mondo*, siano rimasti nelle vetrinette invece di essere riposti nei locali di protezione antiaerea. Ancora una volta il conservatore deve fronteggiare la situazione e giustificare il perché di tale presunta dimenticanza. Infatti nell'elenco degli oggetti (opere, cimeli, manoscritti) predisposto dalla Soprintendenza che dovevano essere ricoverati non risultano i manoscritti in questione (forse non ritenuti dallo storico dell'arte preziosi come i quadri).

Sicuramente i diversi ordini che provenivano dalla Soprintendenza mantovana e dalla Prefettura erano frutto di indicazioni contrastanti provenienti dallo stesso Ministero dell'Educazione nazionale. Il 26 ottobre 1940 il medesimo Ente consigliava di trasportare le casse nelle sale dei mosaici romani poste al piano interrato e quindi maggiormente sicure.

Il progetto di protezione delle opere d'arte si estende anche ai quadri che il Museo aveva consegnato nel 1932 per abbellire le stanze della Prefettura e che vengono riportati in Museo: *Ritratto di signora vestita di nero che tiene una mano su fiori e con l'altra alza un rametto di giacinti. Ritratto ovale di nobile dama, giubba rossa, capelli incipriati, collana al collo, Busto di madonna, copia del Perugino*, che vengono riconsegnati nel dicembre del '40. Le opere del Museo, nonostante le disposizioni contrastanti, rimangono imballate per tutto l'anno seguente e il 30 settembre 1941 il conservatore rassicura il soprintendente sullo stato di buona conservazione dei materiali.

Una nuova storia inizia nel giugno del '42 quando il vice conservatore Davide Vaiani comunica (20 giugno) di aver ottemperato all'ordine ricevuto e di aver quindi provveduto a levare i quadri dalle casse, come era stato ordinato, e di averli

“posti nei vari locali a piano terreno”. La guerra però avanza e la situazione si fa sempre più pesante al punto che nell’ottobre dello stesso anno il soprintendente raccomanda nuovamente (come sollecitato dal Ministero) di rimuovere le opere d’arte non ancora rimosse. Opere che in verità erano già state condizionate per il trasporto a Villa Medici ma che invece erano state nuovamente esposte.

La situazione cremonese si presenta complessa perché, oltre a dover rifare il lavoro d’imballaggio, Villa Medici non pare più disponibile per divergenze sorte tra i vari membri della famiglia. Inizia quindi la ricerca spasmodica di luoghi ove ricoverare le casse; tra le località viene proposta l’antica sacrestia della chiesa di San Sigismondo. Al soprintendente (21 novembre) così scrive il Bellomi

Vi comunico che tutto ben ponderato e cercato tanto nel circondario della città di Cremona quanto nella Provincia per trovare locali adatti a depositare le casse contenenti le opere d’arte del Museo Civico di Cremona, avrei scelto nella Chiesa di S. Sigismondo distante da Cremona circa 3 chilometri due locali (antica sacrestia) che sarebbero adatti per la protezione antiaerea delle sopradette casse. L’ubicazione sarebbe tra la torre e l’abside con muri di grosso spessore e con volte. Prima però di fare il trasporto sarebbe opportuno che voi faceste un sopralluogo per dare il bene-stare a scanso di responsabilità. Sarebbero però necessarie alcune opere di sicurezza, quali la chiusura dell’accesso ai detti locali e l’otturazione con sacchi di sabbia d’un finestrone. Per la spesa complessiva, circa lire 2000, chi ci pensa?

L’opzione viene però scartata dal momento che i locali si presentano umidi. Da lì a qualche giorno dopo aver rappresentato la sua preoccupazione Bellomi rassicura il soprintendente sulla nuova disponibilità di Villa Medici, anzi la stessa marchesa ne sollecita l’utilizzo. Cambi di decisioni così repentini in cui sicuramente non estranea era la presenza di Farinacci nel districare la matassa, al punto che il 28 dicembre Camelli informa il soprintendente che il direttore della Biblioteca¹³ (sollecitata a sua volta dal Ministero) avrebbe chiesto di poter avere un locale alla Villa ove riparare i libri più rari.

Il 1943 inizia con nuove richieste. Questa volta è il soprintendente alle Antichità della Lombardia di Milano, Carlo Carducci, a richiedere (16 gennaio) quali provvedimenti siano stati presi per la protezione antiaerea delle opere mobili e immobili di competenza della medesima Soprintendenza. Bellomi diligentemente riassume nuovamente la situazione.

In risposta a Vostra pregiata nota Vi comunico quanto segue. Fino dal 2 novembre 1942 il soprintendente alle Gallerie di Verona, Mantova e Cremona indicò e scelse le opere d’arte che dovevano essere assicurate per la protezione antiaerea. A ciò venne senz’altro provveduto. In seguito ad ulteriori istruzioni a giorni tali opere verranno portate in un castello del Contado cremonese insieme alle altre casse contenenti quadri, stampe, libri, incunaboli di maggior valore del Museo, materiale scelto dalla Soprintendenza. In detto castello verrà messo un apposito custode.

I materiali di competenza della Soprintendenza occupano le casse 27, 28, 29, 30,

32 e 33. Curioso da ricordare che nella cassa 29 erano collocati i “modelli di carta di Antonio Stradivari e manoscritti del conte Cozio di Salabue”.¹⁴ Dopo tanto scrivere finalmente il 27 settembre 1943 avviene l’atto di consegna tra il custode del Museo, Alessandro Arigoni, e Giovanni Bazzani, uomo di fiducia della marchesa Medici del Vascello. Da tale atto risulta che a Palvareto vennero portate 38 casse con opere d’arte e oggetti vari, 29 con libri della Biblioteca, 1 cassa con un dipinto della stessa Biblioteca. Curiosamente accanto ai quadri e manoscritti antichi vennero anche portati i Registri dello Stato Civile di Cremona dal 1866 al 1942.

Le preoccupazioni del conservatore e del suo vice Vaiani non erano finite con la consegna delle casse, anzi ora occorre affrontare gli ingenti costi che il Museo doveva sostenere mensilmente (circa 1100) per il mantenimento del custode a Palvareto. Spesa che a loro dire doveva essere equamente suddivisa con la Biblioteca dal momento che in quei locali si conservavano anche i manoscritti della Governativa. Alle spese per il custode Bellomi ricorda al podestà anche le 72 lire spese per le trasferte del custode da Palvareto per la mostra del Sindacato Artisti allestita nelle sale della Pinacoteca. Palvareto diventa un vero e proprio museo, seppur non visibile, perché a giugno del 1944 accoglie anche 13 quadri dell’Unione fascista dei commercianti¹⁵.

La situazione politica precipita e la guerra incalza. Gli organi statali dovevano non solo tenere monitorata la situazione ma anche cercare sempre nuovi locali per spostare le opere in base all’andamento della guerra. Palvareto non è più ritenuta sicura e le casse devono essere nuovamente spostate e anche per i materiali cremonesi è previsto il viaggio verso le Isole Borromee del Lago Maggiore, destinate ad accogliere tutte le opere delle Gallerie dell’Italia del nord. Il 30 settembre Bellomi informa la Soprintendenza che le tutte le casse sono partite da Palvareto alla volta delle Isole Borromee. La documentazione nulla ci racconta di questi ultimi frenetici mesi, le casse sono alle Isole Borromee e bisognerà attendere la fine del conflitto per nuove notizie.

La partenza per le Isole Borromee fu però l’occasione per un irrigidimento del Bellomi verso la Soprintendenza di Milano. Infatti inaspettatamente la medesima Soprintendenza aveva inviato un camion per il recupero delle casse senza aver avvisato né il podestà di Cremona né il conservatore.

Si trascrive qui la lunga lettera densa di significato e di preoccupazione per la tutela delle opere d’arte tenute a Palvareto.

Cremona li 20.9.1944

Al Sovrintendente alle Gallerie – Mantova

Credo doveroso portare a Vostra conoscenza quanto mi viene segnalato in questo momento da Palvareto.

Giovedì 14 settembre il custode della Villa Medici mi telefonava d’aver ricevuto un telegramma

a firma Pacchiani (o Pacchiolini) in cui veniva annunciato che domenica mattina un autocarro della Sovrintendenza sarebbe passato a prendere le Opere del Civico Museo per trasferirle alle Isole Borromee. A parte la stranezza che si telegrafi a un semplice presunto consegnatario e non si avverta della cosa, né il Conservatore del Museo né il Comune di Cremona, io provvidi per domenica mattina 17 corr. a far trovare sul posto il nostro funzionario Arrigoni con già pronti i verbali da firmarsi per la regolare consegna ... Per tutta la giornata di domenica l'Arrigoni rimase inutilmente ad attendere tali incaricati e dovette tornarsene a Cremona.

Ieri il custode della Villa telefonò informando che si era presentato uno, che si dichiarava incaricato della Sovrintendenza, con un piccolo camion: che aveva caricato alcune casse, recatosi poi in Municipio a Palvareto a fare una specie di verbale.

Devo segnalare la mia viva sorpresa per quanto accaduto.

Non si tratta di spostare della merce comune ma delle Opere d'arte di alto valore, e penso che tutto debba essere fatto nel modo più regolare, sia avvertendo tempestivamente, non un semplice custode, ma il responsabile Conservatore del Museo.

Ad ogni modo io preciso che senza l'osservanza di tali norme elementari nulla sarà più consegnato.

Vorrete scusare questo nostro irrigidimento, che però trova giustificazione nella importanza della cosa e nella necessità che in materia di valori artistici preziosi vengano usate tutte le maggiori cautele.

La rigida posizione di Bellomi sortì l'effetto e lo stesso soprintendente Ozzola si scusa a nome del collega di Milano e assicura una maggiore cura e precisione.

A guerra finita a Tullo Bellomi subentra il prof. Alfredo Puerari nell'incarico di commissario del Museo che subito deve affrontare il problema della restituzione dei materiali. In una nota del 4 agosto 1945 Puerari informa la Soprintendenza che il Museo è pronto ("le sale in perfetto stato, avendo provveduto alla pulizia delle medesime") per riaccogliere i propri materiali.

Se lungo era stato l'iter per il deposito prima a Palvareto e poi alle Isole Borromee, non semplice ed immediato fu il viaggio di ritorno. Naturalmente il problema è essenzialmente di natura economica e organizzativo perché la Soprintendenza non ha così tanti mezzi per sostenere tutte le operazioni di restituzione.

Continue le sollecitazioni di Puerari per avere notizie in merito, ma nonostante le rassicurazioni dell'Ente vigilante ad ottobre '45 le casse sono ancora ferme sul Lago Maggiore. Puerari fa presente che è necessaria una immediata restituzione "per sistemare le opere del Museo al loro posto e riaprire le sale al pubblico che da ben nove anni, per varie contingenze, più non ha il piacere di ammirare" e autonomamente comunica che il Comune di Cremona potrebbe organizzarsi per il trasporto. Decisione che viene accolta dal sindaco, Ottorino Rizzi, che propone il trasporto da Stresa, dove arriverebbero con un barcone privato, a mezzo di due vagoni ferroviari meno costosi di camion con rimorchio. Nonostante l'intenso lavoro del prof. Puerari solo a gennaio 1946 le casse potranno intraprendere il viaggio di ritorno. L'11 gennaio l'ispettore della Soprintendenza, Gian Alberto

Dell'Acqua, riconsegna definitivamente al prof. Puerari le casse con le opere d'arte e i cimeli di proprietà del Museo Civico di Cremona. Finalmente le traversie terminano e le opere d'arte del Museo possono essere ricollocate nel Museo per il pubblico che ha diritto di poter ammirare.

NOTE

¹ Una buona sintesi delle vicende museali internazionali alla vigilia del secondo conflitto mondiale si trova in M. T. Fiorio, *Il Museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano 2011, pp. 117-152

² I. Dagnini Brey, *Salvate Venere! La storia sconosciuta dei soldati alleati che salvarono le opere d'arte italiane nella seconda guerra mondiale*, Milano 2010; *Brera e la guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali durante il primo e il secondo conflitto mondiale* (a cura di Cecilia Ghibaudi), Milano 2009

³ Archivio Storico Diocesano di Cremona (ASDCr), Fascicolo n.n., "Guerra"

⁴ Leandro Ozzola, Soprintendente alle Gallerie di Mantova Verona e Cremona. Dopo la laurea alla Sapienza di Roma nel 1905, inizia l'attività scientifica con alcuni contributi sulla rivista "L'Arte". Nel 1913 viene assunto nell'Amministrazione delle Belle Arti allora dipendente dal Ministero della Pubblica Istruzione. Dopo la Prima Guerra Mondiale esce dall'Amministrazione per dedicarsi agli studi e alla ricerca e frutto di questo periodo fu la pubblicazione del 1928 *L'arte come conoscenza degli individuali*.

Rientrato in servizio nel 1933 venne assegnato a Napoli dove diresse l'Archivio fotografico della Soprintendenza all'Arte medievale e moderna e dal 1936 il Museo della Certosa di San Martino. Quindi venne nominato soprintendente a Mantova dove rimase fino al pensionamento nel 1952. Cfr A. Ragusa, *I giardini delle Muse. Il patrimonio culturale e ambientale in Italia dalla Costituente all'istituzione del Ministero (1946-1975)*, Milano 2014

⁵ L'attività di Raffaldini è ben ricostruita in D. Sogliani, *Arturo Raffaldini restauratore e "alchimista" a Mantova*, in *Arturo Raffaldini pittore*, catalogo della mostra, a cura di E. Stendardi e D. Sogliani, Mantova 2012, pp. 23-35

⁶ R. Longhi, *"Giudizio sul Duecento" e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale, 1939-1970*, in *Opere complete*, VII, Firenze 1974, p. 21

⁷ Archivio Museo Civico 'Ala Ponzone' di Cremona (AMCCr), Corrispondenza, busta "dal 1939 al 1948"

⁸ Tullo Bellomi (Ostiano 9/9/1878 - Cremona 25712/1956).

Laureato in giurisprudenza, svolse feconda attività professionale e pubblica. Iscritto al PNF dall'ottobre del 1926, nel marzo del 1929 fu nominato vicepresidente della Provincia di Cremona e nello stesso anno vicepresidente dell'Istituto fascista di cultura, di cui divenne presidente nel 1936. Sotto gli auspici di Farinacci, fu promotore di molte iniziative culturali in sede locale, dalla Famiglia artistica alla rivista "Cremona", dalle celebrazioni stradivariane del 1937 alla Mostra d'arte antica e moderna dell'anno successivo e, ancora, alle varie edizioni del Premio "Cremona" (1939-1941). Partecipò anche alla fondazione della Scuola internazionale di liuteria, di cui fu commissario governativo, e fu presidente nel 1936 dell'Ente provinciale del turismo, vicepresidente nel 1938 dell'Ente autonomo manifestazioni artistiche, quindi conservatore del Museo civico. Nel 1924 acquistò palazzo Raimondi in città, cui provvide con ingenti restauri.

⁹ Brera e la guerra ... cit

¹⁰ B. Dubini, *Il castello della Dama con l'ermellino. La Rocca di San Giovanni in Croce*, Cappella

Cantone 2004

¹¹ Il Comune di San Giovanni in Croce venne unito nel 1928 a quello di Solarolo Rainerio a formare il Comune di Palvareto. I due Comuni ritornarono autonomi nel 1947

¹² Gli elenchi vengono ripetuti e trascritti e presentano delle diversità. Purtroppo non si conosce la redazione finale

¹³ Si veda in questo stesso volume il contributo di Raffaella Barbierato, *La tutela dei beni librari durante la seconda guerra mondiale: la Biblioteca Statale di Cremona*

¹⁴ E. Santoro, *L'epistolario di Cozio di Salabue (1773-1845)*, Cremona 1992; F. Cacciatori, *Antonio Stradivari: disegni, modelli e forme*, Cremona 2016

¹⁵ Si veda in questo stesso volume il contributo di Fulvio Stumpo, *I "quadri del Magnasco": un'odissea a parte*

***La tutela dei beni librari durante la seconda guerra mondiale:
la Biblioteca Statale di Cremona***

L'interesse verso le vicende della tutela dei beni librari e archivistici in caso di conflitto viene a seguito e in tempi successivi all'interesse per il medesimo tema relativo ai beni artistici. Se già nei primissimi anni Cinquanta la Direzione generale accademie e biblioteche del Ministero della Pubblica Istruzione pubblicava i dati relativi ai danni e alla ricostruzione del patrimonio librario,¹ bisogna poi attendere quasi cinquant'anni per una riflessione organica sulla reazione delle biblioteche allo scenario bellico: dal volume di Andrea Paoli *"Salviamo la creatura": protezione e difesa delle biblioteche italiane nella seconda guerra mondiale* (2003)² ha preso dichiaratamente spunto il convegno di studi *Le biblioteche italiane durante la seconda guerra mondiale*, che si è svolto a Perugia dall'1 al 3 dicembre 2005 e i cui atti sono stati pubblicati due anni più tardi.³ All'interno di queste trattazioni generali è possibile rilevare dati relativi anche alle vicende del patrimonio della Biblioteca Statale di Cremona in quel particolare frangente storico, vicende che vengono qui ricostruite in modo organico per la prima volta, anche grazie al riscontro con i documenti specifici conservati presso l'Archivio centrale dello Stato.⁴

La necessità di una normativa specifica per la tutela anche dei beni librari e archivistici si comincia a sentire a seguito del primo conflitto mondiale che, se aveva visto proteggere molte opere d'arte, aveva anche assistito alla drammatica distruzione della biblioteca universitaria di Lovanio bruciata nel corso dell'invasione della cittadina belga da parte delle truppe tedesche nell'agosto del 1914: nel rogo andarono irrimediabilmente perduti circa trecentomila libri, tra i quali mille manoscritti e ottocento incunaboli. Ciò che in particolare preoccupava era lo sviluppo della nuova arma aerea. Non a caso quasi tutte le azioni messe in atto per la tutela del patrimonio hanno riferimento diretto con i possibili attacchi aerei (formazione e addestramento di squadre di intervento antiaereo e individuazione di locali protetti in ciascun istituto, ricerca e proposte di località sicure dove concentrare il materiale più prezioso): i problemi maggiori nasceranno proprio quando dopo gli sbarchi alleati in Italia del 1943 e la progressiva ritirata tedesca verso Nord, lo scenario di guerra si sposterà su una linea di fronte interna che renderà praticamente inutili, quando non clamorosamente pericolosi, i rifugi predisposti nei primi tempi del conflitto.

Le azioni per la tutela del patrimonio culturale hanno origine remote e vengono scandite da una serie di atti normativi che è interessante ripercorrere brevemente, per coglierne anche l'inquietante crescendo, a partire dal primo conflitto mondiale. "Già tra gennaio e marzo 1915, prima quindi dell'entrata in guerra, venne

posto al sicuro, al di là degli Appennini, il patrimonio artistico più rilevante di Venezia e del Veneto. Il materiale di pregio della Biblioteca Marciana fu ospitato a Firenze, presso la Biblioteca Laurenziana”.⁵ Dopo l’offensiva austriaca del 1916 e l’invasione seguita a Caporetto, si sentì la necessità di mettere al sicuro le biblioteche della regione padana, tra cui anche quella di Cremona, insieme ad un’altra trentina del Nord Italia, che trovarono rifugio per la maggior parte a Firenze, altre a Roma e in altre città dell’Italia centrale.⁶ Ad occuparsi della difesa del patrimonio furono in questo periodo, oltre al Ministero dell’istruzione pubblica (cui afferivano le biblioteche) la Direzione generale antichità e belle arti e il Comando supremo, rappresentato da Ugo Ojetti. E proprio da Ojetti, memore delle difficoltà incontrate nel proteggere durante un conflitto il patrimonio culturale, venne a guerra terminata la consapevolezza che le misure di tutela per essere efficaci dovevano essere predisposte in tempo di pace. Con la nascita delle Soprintendenze bibliografiche (1919) e della Direzione generale accademie e biblioteche (1926), le biblioteche pubbliche acquisivano finalmente dei referenti centrale e periferici per la messa in atto delle normative, e ciò si rivelerà estremamente utile quando cominceranno ad essere emesse le circolari relative alla tutela.⁷ Nel febbraio 1931 una circolare del Ministero dell’Educazione nazionale invita a proteggere il materiale di pregio che, nel 1934, verrà coinvolto nel complesso di azioni designato “protezione antiaerea”. Particolari disposizioni emesse tra il 1935 e il 1936 (in particolare la circolare del 15 dicembre 1936, n.7774) individuano sempre più dettagliatamente i materiali bibliografici da proteggere, distinguendoli in tre gruppi secondo il pregio: materiale di gruppo A, che andava spostato in rifugi, scelti dal Ministero per le biblioteche governative; materiale di gruppo B, pregevole ma da proteggersi *in situ* e materiale di gruppo C, che sarebbe rimasto al posto. Nel settembre 1938 il Ministero richiede gli elenchi completi di tutto il materiale, distinto nei vari gruppi; il 29 febbraio del 1940 vengono comunicate le 11 località scelte per il ricovero dei volumi del gruppo A, i più preziosi. Il 6 giugno 1940, quattro giorni prima dell’entrata in guerra dell’Italia, arriva alle biblioteche l’ordine di trasferimento.

Le vicende dei volumi della Biblioteca Statale di Cremona si inseriscono naturalmente in quelle comuni alle altre biblioteche pubbliche, con una particolarità: proprio nello scorcio degli anni Trenta la Biblioteca si trovò ad affrontare uno dei momenti cruciali della sua storia secolare: il trasferimento dalla sede storica dell’ex Collegio dei Gesuiti (trasformato dalle soppressioni giuseppine in sede del Liceo-Ginnasio e della Biblioteca Governativa), dove risiedeva dal 1600, alla nuova, attuale sede di Palazzo Affaitati Ugolani Dati. Ma oltre alla sede, in quegli anni la Biblioteca vedrà un cambiamento nei propri vertici, con l’arrivo alla direzione (in quel momento affidata al bibliotecario Francesco Pizzi) della giovanissima ma determinata Virginia Carini Dainotti, che del cambiamento sarà l’anima.

I primi atti relativi alle disposizioni ministeriali in materia di protezione sono dunque a firma del facente funzioni cav. Pizzi (1935 - 1936) e si riferiscono - fino al 1939 - alla sede storica comune con il Liceo: è questo edificio che il Pizzi descrive in una comunicazione alla Direzione generale accademie e biblioteche del 9 febbraio 1935, in risposta alla circolare urgente del 19.01.1935, segnata come riservatissima: "Protezione contro gli attacchi aerei, del personale delle Biblioteche e del Pubblico dei lettori".

Al pian terreno della Biblioteca e precisamente ai piedi dello scalone d'accesso alle Sale, è un sotterraneo diviso in due scomparti intercomunicanti sufficientemente accessibili, i quali, in caso di attacchi aerei, possono offrire rifugio agli impiegati ed ai lettori, che si trovassero in Biblioteca al momento dell'incursione... Per il materiale librario da porre in salvo contro i pericoli di offese aeree (inventari, archivio amministrativo, manoscritti, incunabuli, rari, pergamene, i due Mappamondi Mercatoriani, ecc.) occorre preparare degli scaffali a muro per circa 80 metri lineari di palchetti in tavola grossa, chiusi a sportelli con griglia metallica. Gli sportelli con griglia sono necessari dal momento che il rifugio dovrebbe servire anche per il pubblico, che al momento dell'attacco fosse in Biblioteca...⁸

Quale fosse il materiale bibliografico interessato dalle azioni di salvaguardia lo specifica lo stesso Pizzi nella risposta del 30 marzo 1935 alla circolare del ministero 25 marzo 1935, n. 3026:

Il materiale di questa biblioteca da porsi in salvo contro le offese aeree, è costituito da: 1426 manoscritti di vari formati; 12 cartelle grandi e 7 scatole di pergamene; 300 volumi fra incunabuli e rari; i 2 mappamondi Mercatoriani, preziosissimi per la loro rarità; la maschera originale in gesso di Giacomo Leopardi; 25 grandi volumi d'inventari vari; 90 scatole d'atti d'ufficio. Ritengo che tutto il materiale suddetto possa essere contenuto in 30 casse di 80 centimetri cubi. La misura indicata delle casse è necessaria per poter farle scendere nel sotterraneo attraverso una porticina larga 86 cm...⁹

Nel corso del 1936 alla direzione della Biblioteca venne nominata dal Ministero Virginia Dainotti:¹⁰ non fu un subentro pacifico, sentendosi il Pizzi defraudato da questa ventiseienne piemontese (come testimoniano molte lettere in questo senso al Ministero), ma ciò non impedì che le attività della Biblioteca, compreso il sempre più pressante tema della salvaguardia dei libri, proseguissero. Proprio a Francesco Pizzi è destinato un ordine di servizio della direttrice per la Settimana Santa del 1937:

Condurre a fine la preparazione degli elenchi del materiale da proteggere; preparare le schedine bianche e rosse secondo i moduli a) e b) e inserirli nei pezzi trascelti... per compiere il lavoro di inserzione delle schedine bianche e rosse, giovedì mattina (giovedì pomeriggio è vacanza) e venerdì mattina potrà avere – se occorre – l'aiuto del fattorino Quaini.¹¹

Ma già dall'agosto dell'anno precedente (quindi appena preso servizio) la Carini

Dainotti aveva sollecitato il preside del Liceo-Ginnasio, Vittorio Grandi, quale dirigente più alto in grado degli istituti che occupavano il vecchio Collegio dei Gesuiti, a prendere provvedimenti e darle istruzioni relativamente ad un'altra delle circolari ministeriali (Circolare n. 5621 del 17 agosto 1936 XIV) sulla "Protezione antiaerea".

Una efficace sintesi delle vicende del materiale librario durante gli anni del Secondo conflitto mondiale ci viene presentata proprio da Virginia Carini Dainotti nella *Prefazione* al suo volume dedicato alla biblioteca cremonese,¹² prefazione stesa nell'aprile 1946, nonostante l'opera fosse già stata stampata tra il luglio e il settembre 1943: per scelta non fu diffusa in quel periodo confuso e tragico ("non volli che l'opera vedesse la luce mentre durava la dominazione tedesca") (Carini Dainotti, p. X): questo ritardo voluto ha consentito all'autrice di aggiungere le notizie sulla sorte delle raccolte durante la guerra, che è giusto seguire nelle sue stesse parole:

Secondo le disposizioni del Ministero fu provveduto in modo diverso alla salvaguardia del materiale prezioso, che si definiva "di gruppo A", e di quello pregevole o di gruppo B. Poiché il materiale di gruppo B poteva essere conservato in loco e le profonde cantine dell'antico palazzo Affaitati apparivano più sicure di altri ricoveri lontani, decisi di dare al "gruppo B" la massima estensione; rimasero quindi nei sotterranei della Biblioteca anche i globi mercatoriani e molti preziosi manoscritti del Fondo Civico.

I documenti dell'Archivio centrale scandiscono con precisione questo momento preparatorio e mettono in luce come, per la biblioteca cremonese, alle difficoltà insite in un'operazione di questo genere, si aggiungessero quelle legate al cambiamento di sede e alla situazione di temporanea precarietà che questo comportava. I documenti che riportiamo, consentono di seguire quasi 'dal vivo' la successione degli eventi:

Virginia Carini Dainotti alla DGBA:

15 gennaio 1937 (in risposta al foglio del 15 dicembre 1936 n.7774) "Per il materiale del Gruppo B, qualora la eventualità prevista dalla Circolare sopra indicata si verificasse prima del trasporto della Biblioteca, potrebbe servire, alla peggio, di rifugio una delle cantine prospicienti il lato sud-ovest dell'edificio [siamo ancora nella vecchia sede dei Gesuiti], che però ha il fondo in semplice terra battuta, non è del tutto immune dall'umidità, e comunque non proteggerebbe il materiale da eventuali proietti di bombe vesciatriche o incendiarie. Sicchè, in tal caso, sembrerebbe più conveniente chiedere ospitalità, per le poche casse del materiale pregevole, nel tesoro della vicina Banca d'Italia o nei sotterranei del Municipio o del Duomo. ... Nella nuova sede si provvederà a preparare un rifugio ben altrimenti riparato e sicuro.

Allegato al precedente:

Gruppo A. Materiale da sgombrare. Fondo Governativo: mss. n. 62; inc. e rari n. 50; globi Mercatoriani n. 2. Fondo Civico: pergamene circa n. 600; incun. e rari n. 17; mss. circa n. 300 (tale

numero è per ora approssimativo, perché i mss. del Fondo Civico sono un migliaio, mal schedati e malissimo conosciuti). Nella più accurata revisione per la preparazione dell'elenco altri potranno essere aggiunti.

Gruppo B. Materiale da difendersi in loco. Fondo Governativo: mss. n. 145; incun. n. 243; rari n. 287. Fondo Civico: mss. n. 750 circa; inc. n. 56; rari n. 10 [a lato, a penna, la somma dei pezzi, che ammonta a 1491].

Il 9 agosto 1937 la direttrice comunica al Ministero che il Comune di Cremona ha messo a disposizione per il gruppo B un “ampio sotterraneo del Palazzo Ugo-
lani Dati, sicuro ed asciutto, nel quale saranno altresì compiute le opere necessarie di adattamento al pavimento e alle finestre. E’ parsa questa la miglior soluzione perché le sopravolte del Duomo, pur offrendo i necessari requisiti, sono quasi del tutto inaccessibili per la ristrettezza dei passaggi e delle scale”. Il 25 agosto informa che i predetti adattamenti “non potranno essere compiuti se non dopo il prossimo ottobre, cioè dopo gli altri lavori di adattamento e di rifacimento del palazzo che diventerà sede della Biblioteca Governativa” (ACS).

Il 2 febbraio 1939, a seguito del trasferimento nella nuova sede, viene riformata la squadra antincendio e si fa notare che: “La Biblioteca e il Museo ospitati nel Palazzo non dispongono di estintori, di segnali d’allarme, di materiale di bonifica o d’altro”.

Non erano queste le sole carenze rilevate: nonostante le costanti, pressanti richieste del Ministero perché le Biblioteche si attivassero affinché il materiale – soprattutto quello del Gruppo A – fosse pronto per il trasferimento, la realtà si scontrava con difficoltà pratiche di ogni tipo.

I mss e gli incunabuli preziosi o rari di questa Biblioteca – scrive la Carini Dainotti il 4 settembre 1939 (ACS)- identificati e contrassegnati a norma della Circolare Riservata n. 7774 in data 15 dicembre 1936, sono ancor oggi intrasportabili per mancanza di cassette robuste e di involucri. Sebbene questa zona possa considerarsi abbastanza sicura da attacchi aerei perché non è sede di alcuna industria di guerra, tuttavia sembra opportuno che possano applicarsi anche per il materiale di Gruppo A almeno le misure precauzionali previste per il materiale di Gruppo B.

Richiede quindi i finanziamenti per costruire almeno 50 casse di legno dolce con interno in amianto, poi in altra comunicazione dello stesso giorno chiede 10 estintori, lampade a pila e maschere antigas per il personale, costituito da 4 elementi femminili e 3 maschili.

Il ministero consigliava le seguenti caratteristiche per le casse: su tre lati di ciascuna cassa sarà stampigliato esternamente in modo visibile 1- il nome della Biblioteca; 2- il numero d’ordine della cassa; 3 – i numeri estremi dell’elenco dei libri contenuti in ciascuna cassa; lunghezza cm.80, altezza 40, larghezza 50 e raccomanda la massima attenzione nell’imballaggio dei volumi, foderando le casse con spessa carta ed evitando il contatto dei chiodi.

In questo fervore di attività di tutela la vita quotidiana della Biblioteca non si era fermata e i servizi al pubblico, locale e remoto, avevano continuato a funzionare scontrandosi, però, proprio con le azioni di salvaguardia messe in atto. Una prima avvisaglia di difficoltà investì anche utenti ‘eccellenti’, come il senatore Giovanni Gentile, presidente della Commissione per l’edizione critica delle opere di Francesco Petrarca che, in una lettera da Roma del 27 luglio 1939, convenendo con la Carini Dainotti sul fatto che il preventivo del fotografo locale per alcune riproduzioni fotografiche non fosse accettabile conclude che: “Data la brevità del codice, conviene meglio che lo studioso da me incaricato dell’edizione dell’*Itinerarium Syriacum*, prof. Billanovich, si rechi da Padova costà per studiare e collazionare direttamente il manoscritto”.¹³ purtroppo, l’illustre Billanovich non poté portare a termine la missione, dato che l’opera in questione era tra i volumi ormai scelti per il ricovero nel Gruppo A e non più accessibili. Sorte analoga capitò allo stesso Ministero, cui la direttrice il 13 giugno 1940, pochi giorni prima del previsto trasferimento nel rifugio, fu costretta a scrivere: “Faccio presente a codesto on.le Ministero che le opere manoscritte di Duns Scoto possedute da questa Biblioteca, fanno parte del materiale sgombrato (Gruppo A) e quindi non sono disponibili al momento”.¹⁴ In generale, a chi chiedeva ricerche su manoscritti o di consultare gli stessi veniva risposto che: “per tutta la durata della guerra essi sono rifugiati in sede lontana”. Così viene risposto anche al professore Alfredo Azzoni (docente di italiano e latino presso il liceo scientifico di Merano), che aveva richiesto, in un primo tempo il prestito dei mss. 23 e 143 (sì, proprio il prestito!) e, non vedendo risolversi la richiesta, si informava (7 giugno 1941): “se la consultazione dei suddetti mss. sarà possibile durante queste vacanze estive a Cremona o dove essi si trovino, oppure se anche la consultazione *in loco* ne è sospesa sino al termine della guerra”.¹⁵ Miglior sorte avrebbe avuto la richiesta, nel 1942, del Comitato per la mostra bibliografica organizzata dal Centro Nazionale di Studi sul Rinascimento (*Mostra di Stampe popolari e libri figurati del Rinascimento Lombardo*, Milano, Castello Sforzesco, 23 giugno 1942), presieduto da Giovanni Treccani, che aveva chiesto in prestito l’incunabolo di Petrarca *De rebus utriusque fortunae* (Cremona, Misinta 17 novembre 1492), e *Brandimonte sorella di Rinaldo*, (Brescia, Turlino aprile 1549): nonostante le iniziali resistenze di Giovanni Masi, direttore della Palatina di Parma e responsabile del ricovero di Torrechiara, dietro autorizzazione ministeriale il materiale venne estratto dalle casse e inviato ai richiedenti.¹⁶

Il 18 giugno 1940 trovano finalmente collocazione i volumi appartenenti al Gruppo B nei locali predisposti, come da relazione inviata dalla Biblioteca Governativa al Ministero; il giorno successivo (ACS, 19 giugno 1940) l’implacabile Dainotti chiede lumi al Ministero sulla sorte del materiale di Gruppo A:

...faccio osservare a codesto Ministero che il materiale di Gruppo A di questa Governativa è già da parecchi giorni incassato e pronto a partire. E' stato anche scritto con lettera espresso raccomandata al Marchese Theodoli (proprietario della Villa Albergati a Zola Predosa, a noi destinata) chiedendo: 1- se la Villa Albergati ha disponibilità di locali; 2- se è pronto a ricevere le nostre casse, che possono essere spedite subito. Però se codesto Ministero non ha ancora concluso il contratto di affitto e se non è cosa certa che la Villa sia adatta al deposito (aerazione, sicurezza, capienza etc.) mi chiedo se sia conveniente a questa Biblioteca mandare in una zona così lontana i suoi codici più preziosi, mentre non potrebbe assicurarne la custodia con personale proprio ... e quando si tenga presente che nelle vicinanze di questa città, in zona sicura, esiste la Villa Medici del Vascello (Comune di Palvareto) già affittata dal Comune di Cremona per ripararvi le cose preziose del Museo Civico e nella quale, previo accordo con il Comune stesso, sarebbe facile ottenere gratuita ospitalità per il nostro materiale.

In subordine a Villa Albergati, il Ministero aveva individuato per il ricovero del Gruppo A, Villa Pallavicino a Borgo Panigale, di proprietà della marchesa Laura Coccapani, vedova Tacoli (ACS, nota del mistero del 29 febbraio 1940).

E, finalmente:

Sette casse di materiale prezioso partirono il 26 giugno 1940 per Zola Predosa dove furono ospitate nella villa Albergati di proprietà del marchese Clemente Theodoli, insieme ai tesori delle biblioteche di Milano, Pavia, Padova e Gorizia. Ma presto apparve che quel rifugio non offriva garanzie sufficienti per la conservazione e la protezione del materiale....¹⁷

La scelta del Ministero suscita subito delle perplessità nei direttori delle Biblioteche coinvolte, soprattutto per quanto riguarda la possibilità di sorveglianza del materiale: prima Luigi Ferrari della Marciana (14 giugno 1940) e a seguire Virginia Carini Dainotti (27 giugno 1940, il giorno subito successivo al trasferimento), segnalano questo fatto nella relazione di trasporto al Ministero. Altri direttori segnalano carenze nelle misure antincendio e, soprattutto, la grande difficoltà di un accordo per stabilire i turni di sorveglianza. Villa Albergati si trova infatti in una zona estremamente isolata, non c'è possibilità di cucinare per cui i sorveglianti - che



Fig. 16 - Le casse del materiale di gruppo A della Biblioteca Statale di Cremona nel ricovero di Villa Albergati a Zola Predosa (ACS)

hanno a disposizione una branda in una stanza senza finestre - lasciano incustodita la villa per molte ore al giorno per raggiungere il paese più vicino, dove si trovava anche la stazione dei Carabinieri: considerata la situazione, Virginia Carini Dainotti faceva di tutto per evitare al personale della Biblioteca Governativa i turni di guardia nel ricovero.¹⁸ La relazione della direttrice di Cremona del 27 giugno è una vivida testimonianza che rende l'idea della rete di rapporti che la movimentazione dei beni librari andava creando e le difficoltà spesso impreviste che i funzionari delle biblioteche coinvolte si trovavano ad affrontare:

In obbedienza a circolare n.6/RR del 6 giugno... sono state trasportate a villa Albergati (Zola Predosa) n. 7 casse contenenti materiale bibliografico raro di gruppo A, il giorno mercoledì 26 giugno, a mezzo di autocarro, con la scorta di due agenti di P.S. La villa è stata aperta da una donna (la domestica del marchese Clemente Theodoli proprietario della villa) che si è rifiutata di ricevere in consegna il materiale. Lo stesso rifiuto è stato opposto dal fattore, tale Giuseppe Ungarelli, fatto ricercare dal delegato di questa Biblioteca, professor Giorgio Masi, per informazioni. Tuttavia le sette casse sono state collocate con ordine e cura in una delle stanze concesse dal proprietario al piano terreno (dove già si trovava una cassa della Biblioteca di Gorizia), esposta a levante, fresca ed asciutta. Ma tanto il fattore, quanto la domestica del marchese Theodoli, non si sono voluti assumere l'impegno della aerazione. Pertanto il nostro delegato a malincuore ha dovuto lasciare le sette casse, insieme con le altre già depositate dalle Biblioteche di Gorizia, Pavia, Padova, Milano, nella grande villa isolata dove, durante la notte, abita soltanto la sopraccitata domestica (il custode della villa è stato richiamato in questi giorni sotto le armi) e dove, sia di giorno che di notte, nessuno si occupa della custodia e neppure della aerazione di esse. Il marchese Clemente Theodoli, interpellato a Bologna, ha confermato il rifiuto dei suoi dipendenti con il proprio, negando di voler conoscere, nonché il contenuto, persino il numero e la forma delle casse. Per tal modo nessuno può provare che le sette casse di questa Biblioteca sono state collocate effettivamente nella villa Albergati, e nessuno risponde, vuole o può rispondere di tale deposito, mentre questa Biblioteca, come ho già dichiarato, non è in grado di provvedere alla necessaria ed urgentissima vigilanza con personale proprio. Quanto al contratto di locazione il marchese Theodoli ha dichiarato di attendere dalle Biblioteche interessate un'offerta. Il *Comando Provinciale di Protezione* di Bologna, confermando al nostro delegato che tanto il *Comando RR.CC.* quanto il *Comando Difesa* non possono concedere neppure un uomo per la custodia del prezioso materiale, ha promesso di comandare un servizio di guardia a villa Albergati (fino a tre uomini al comando di un sottufficiale) a condizione che dalle Biblioteche interessate, o da codesto Ministero, si provveda a pagare anticipatamente, mese per mese, la somma da distribuire a queste guardie in ragione di L. 20 per giorno a ciascuna...

Sicché nel febbraio del 1941 le casse furono trasferite alla Badia di Torrechiara presso Bologna. Vi rimasero fino all'ottobre 1942, allorché - mutata la valutazione dei criteri di sicurezza - ne fu deciso ancora una volta il trasferimento. Trovarono infine rifugio nel monastero benedettino di Pontida, presso Bergamo...¹⁹

In realtà, la Badia di Torrechiara fin dalla revisione generale effettuata nei primi mesi del 1942 si era rivelata, nell'ala in cui avevano trovato ricovero le sette casse con il materiale A della Biblioteca, gravata da significativi problemi di umidità: soprattutto in seguito alle osservazioni in questo senso di Giovanni Masi, direttore

della Biblioteca Palatina di Parma e responsabile del sito, venne individuato il ricovero definitivo di Pontida.

Nemmeno il materiale del gruppo B, per quanto apparentemente al sicuro nei profondi scantinati di palazzo Affaitati a Cremona, aveva in realtà vita facile: quando dalla verifica periodica del dicembre 1941 era emerso che i locali sotterranei della Biblioteca in cui erano ricoverati i volumi presentavano livelli di umidità eccessivi e pericolosi, a causa di infiltrazioni, ci si era trovati nella necessità di un intervento, per il quale Virginia Carini Dainotti chiede l'autorizzazione al Ministero, esponendo la situazione:

Al principio del corrente inverno la sensazione di freddo e di umidità che colpiva chi entrasse nel locale incominciò a farmi sorgere dei dubbi sulla rispondenza del locale all'esigenza della conservazione, ma poichè i tecnici [del Comune] continuavano ad assicurare che non vi poteva essere che una ben scarsa quantità di umidità, dilazionai di studiare dei provvedimenti eccezionali; solo feci porre nel locale una certa quantità di sale perfettamente asciutto che fu ritirato recentemente e che si rilevò fortemente impregnato d'umidità. Infine, ricevuto dalla Ditta Salmoiraghi per ordine del Ministero un termoigrografo, pensai di misurare esattamente la percentuale di umidità. Unisco il grafico ottenuto con un esperimento di circa 26 ore. Come si vede, l'ago sale rapidamente a quasi 95° di umidità mentre la temperatura risulta uniformemente di 3°. La discesa verticale del diagramma dell'umidità coincide con il trasporto della macchina nelle sale della Biblioteca dove, come si vede, l'umidità è di circa il 60%. ... Ho fatto portare nella Biblioteca alcune casse di manoscritti e di incunabuli. Il materiale in esse contenute non ha subito danni ma l'umidità è sensibile soprattutto nelle pergamene. Prego codesto Ministero di volermi telegraficamente autorizzare a portare dentro la biblioteca le casse, ad estrarre i codici per aerarli e farli asciugare e a collocarli al loro antico posto in attesa che sia risanato il rifugio o ne sia apprestato un altro... (ACS, 19 gennaio 1942).

La soluzione a questo problema si prospetta, inaspettatamente, con l'inasprirsi del conflitto: soprattutto, con i sempre più frequenti attacchi aerei che cominciavano a colpire alcune biblioteche - Torino, Milano, Genova i casi più eclatanti - si sente la necessità di aumentare la sicurezza anche per il materiale del Gruppo B e, soprattutto, per i cataloghi la cui distruzione, ove avvenuta, risulta una perdita veramente grave. Il 14 dicembre 1942 il Ministero emana una Circolare (n.18434) che dà indicazioni proprio nel senso della salvaguardia del materiale ancora conservato *in situ* e dei cataloghi e vengono individuati nuovi rifugi per questo materiale, il cui trasferimento deve inevitabilmente fare i conti con le grandi difficoltà del momento, dalla sicurezza precaria alla scarsità di mezzi di trasporto o di carburante. Per la Biblioteca di Cremona viene individuata come rifugio Villa Medici del Vascello in San Giovanni in Croce, dove il materiale è trasferito nel luglio 1943: la concomitanza dello sbarco alleato in Sicilia in quello stesso mese porta il Ministero ad una nuova riflessione. In un documento della Direzione generale accademie e biblioteche (non datato ma ascrivibile al 1944,

quindi all'epoca della Repubblica Sociale)²⁰ si legge la consapevolezza che le precauzioni prese prima del conflitto, legate soprattutto alla "Protezione aerea" (come veniva designata l'attività degli uffici in questo settore) necessitavano di un profondo mutamento:

Ma se, di fronte alla mutata situazione bellica dell'Italia invasa, s'affacciarono subito alla mente del personale addetto al servizio di protezione del materiale librario le considerazioni sui nuovi pericoli in cui questo poteva incorrere, troppo breve e torbido di passioni fu il periodo dall'inizio dell'invasione all'8 settembre, perché tali considerazioni potessero divenire realizzazioni di nuovi sistemi e nuovi criteri di difesa. Lo sbandamento e la confusione generali, aumentati in seguito all'armistizio di settembre, ritardarono ancora, fino alla riorganizzazione del Ministero nella sua sede nord, i primi provvedimenti per la difesa del patrimonio librario della Nazione presi col mutato spirito in rapporto alle nuove contingenze del Paese.

Il pericolo non veniva più tanto dal cielo, ma da terra, dove si era spostato il fronte, e quelle ville isolate e i borghi arroccati che erano sembrati così sicuri, ora sembravano vere trappole per il materiale rifugiato, alla mercé dei combattimenti e dei saccheggi. Nel periodo dal 18 ottobre 1943 alla stessa data del 1944 furono quindi dettati nuovi spostamenti, dai quali fu investita anche la nostra Biblioteca:

Così, la Governativa di Cremona sistemava nei suoi scantinati, all'uopo adattati e scaffalati, buona parte delle opere di consultazione e di più frequente richiesta, mentre approntava 33 casse di altro materiale, che, destinato in un primo tempo ad essere ricoverato in una villa in località di Grumello, il Ministero suggeriva poi di riunire, insieme a quello riposto a Palvareto [San Giovanni in Croce], all'altro che si trova al sicuro nell'Abbazia benedettina di Pontida (tali spostamenti sono tuttora in corso).²¹

Interessante mettere a confronto il racconto che di queste vicende riporta Virginia Carini Dainotti la quale, per quanto diverga su qualche dato, dà la prospettiva locale e lo spirito con cui i diretti interessati vivevano quei momenti:

Il materiale pregevole o di gruppo B rimase presso la Biblioteca fino alla fine del 1942, allorché le vicende della guerra consigliarono al mio successore [Giorgio Masi] la scelta di un ricovero che appariva più sicuro. Le 29 casse del materiale pregevole emigrarono allora a Palvareto, a 30 km da Cremona, nella Villa Medici del Vascello e con essa gli inventari topografici e i globi mercatoriani; ma intensificandosi i bombardamenti aerei, nuovi dubbi non tardarono a sorgere, e nei primi giorni del 1945 anche il materiale pregevole prendeva la via di Pontida, dove si trovarono alla fine riuniti tutti i tesori della Biblioteca di Cremona. Frattanto al nuovo direttore, ansioso della sorte delle raccolte a lui affidate, troppe ricchezze sembravano ancora in pericolo nelle scaffalature del magazzino librario, perciò – crescendo l'incertezza sugli sviluppi della guerra – decise una più vasta opera di protezione. Per sua cura furono scelti altri 20.704 volumi ritenuti pregevoli per intrinseco valore scientifico, o per antichità e rarità di edizione, o per eleganza di incisioni e legature, e chiusi in casse furono depositati nei sotterranei, dove anche trovarono rifugio i mobili autentici che arredano le sale antiche.²²

Fortunatamente, tutte le precauzioni, per quanto necessarie, si rivelarono superflue: dall'unico attacco aereo di vaste proporzioni subito dalla città di Cremona l'11 luglio 1944 la Biblioteca non fu direttamente investita, per quanto molto vicina in linea d'aria sia alla chiesa di San Luca sia a Palazzo Stanga che subirono danni notevoli. Dai dati riportati a fine conflitto dal Ministero, risulta che per risarcire i danni alla Biblioteca furono stanziati 100.000 lire, necessarie a riparare gli infissi e, soprattutto, i vetri, che erano andati quasi completamente distrutti. Nessun danno invece al materiale librario, né a quello rifugiato in loco né a quello 'sfollato', che tuttavia comincerà a tornare in sede soltanto dall'estate del 1946: restano, a testimonianza del forzato esilio, alcune annotazioni sui registri topografici del materiale raro, che riportano ancora l'indicazione del numero della cassa in cui i volumi erano stati ricoverati. In definitiva, per dirla con le parole di Virginia Carini Dainotti: "la Biblioteca di Cremona esce intatta dalla bufera che ha travolto documenti secolari dell'arte e della cultura italiana".²³

NOTE

¹ DIREZIONE GENERALE ACCADEMIE E BIBLIOTECHE, *La ricostruzione delle biblioteche italiane dopo la guerra 1940-45*, S. I., s. n. [Roma, Arti grafiche Palombi, 1953-1955], 2 vv.

² ANDREA PAOLI, "Salviamo la creatura": protezione e difesa delle biblioteche italiane nella seconda guerra mondiale, con saggi di Giorgio De Gregori e Andrea Capaccioni; presentazione di Mauro Guerrini. - Roma, Associazione italiana biblioteche, 2003.

³ *Le biblioteche e gli archivi durante la seconda guerra mondiale: il caso italiano*, a cura di ANDREA CAPACCIONI, ANDREA PAOLI, RUGGERO RANIERI, con la collaborazione di LORELLA TOSONE. - [Bologna], Pendragon, [2007].

⁴ Archivio Centrale dello Stato, Ministero Pubblica Istruzione, Direzione Generale Accademie e Biblioteche (d'ora in poi ACS, MPI, DGAB), 1926-1948, b.134

⁵ *Le biblioteche e gli archivi...*, p.vi.

⁶ GUIDO BIAGI, *Un bibliotecario in guerra (Guido Coggiola)*, in: "Rivista delle biblioteche e degli archivi", 33 (1923), pp.88-89.

⁷ Può essere utile ricordare che con l'avvento del fascismo acquisì rilievo il concetto di "mobilitazione civile", che sfociò nella legge 8 giugno 1925, n.969 sulla organizzazione della nazione in guerra.

⁸ ACS, MPI, DGAB, 1926-1948, b.134. Per non appesantire l'apparato di note, da questo momento la provenienza dei documenti da questa fonte verrà indicata nel testo con la sigla (ACS).

⁹ Id., b.134.

¹⁰ Il doppio cognome 'Carini Dainotti' derivò dal matrimonio, nel 1939, con l'allora prefetto di Cremona, Pietro Carini, e così continueremo a chiamarla, come lei stessa si è sempre firmata.

¹¹ Biblioteca Statale di Cremona (da questo momento: BSCr), Archivio, Servizio Pubblico, 1936-37.

¹² VIRGINIA CARINI DAINOTTI, *La Biblioteca Governativa nella storia della cultura cremonese*, Cremona, Deputazione di storia patria, 1946, pp. X-XI.

¹³ BSCr, Archivio, Ricerche e comunicazioni bibliografiche, 1939-40.

¹⁴ BSCr, Archivio, Personale, 1940-41.

¹⁵ BSCr, Archivio, Ricerche e comunicazioni bibliografiche, 1940-41.

¹⁶ BSCr, Archivio, Prestito libri e mss., 1941-42.

¹⁷ CARINI DAINOTTI, p. X.

¹⁸ *Le biblioteche e gli archivi...*, p.52 e sgg.

¹⁹ CARINI DAINOTTI, pp. X-XI.

²⁰ *Le biblioteche e gli archivi...*, p.74 e sgg. Il documento è una minuta di relazione della Direzione generale accademie e biblioteche, trasferita a Padova durante la Repubblica Sociale (ACS, MPI, DGAB, 1926-1948, b.495).

²¹ *Ib.*, p.78

²² CARINI DAINOTTI, p. XII.

²³ *Id.*, p. XII.

I “quadri del Magnasco”: un’odissea a parte

Erano 13 opere, di 11 si seguono le tracce e si sa dove attualmente sono conservate ed esposte, due sono in qualche deposito del Museo Civico. Una piccola storia nella storia millenaria della *Mercandia*, come veniva definita, più sinteticamente, l’*Universitas Mercatorum*,¹ che merita di essere raccontata: un tentativo di salvare le opere del pittore genovese Alessandro Magnasco, vissuto tra il Seicento e il Settecento, nei momenti concitati e di incertezza dopo l’armistizio dell’8 settembre. Ma anche un lungo braccio di ferro intrapreso dall’Associazione Commercianti, all’epoca proprietaria delle opere, con la burocrazia, per ritornare in possesso dei ‘Quadri del Magnasco’ nel dopoguerra.

I dipinti facevano parte, probabilmente, della collezione del conte Giuseppe Archinto,² proprietario di palazzo Vidoni, e nei vari passaggi di proprietà arrivavano alla Confederazione Fascista del Commercio che aveva sede nella storica dimora.

In realtà solo quattro opere sono state realizzate dal pittore ligure: *un paesaggio con croce teschio e frati*; *un paesaggio con figure*;

un paesaggio con crocefisso, *un paesaggio con figure e frate in preghiera*, spiega un inventario compilato nel 1944 nel quale si riportano anche le misure, allegato a un altro documento, del 30 maggio 1949 del Credito Commerciale, quando la diatriba per la restituzione dei quadri si era (quasi) conclusa.³

Il documento prosegue specificando anche che cinque opere sono di ‘anonimo’ e raffigurano: *rovine romane con militare e vivandiera*; *rovine romane con cavalli e moschettieri*; *rovine romane con soldati e cannone*; *lago con barca a vela, castello e figure diverse*; e ancora *lago con castello e figure diverse*.

Le carte infine attribuiscono le ultime quattro opere alla scuola del Magnasco e



Fig. 17 - Cremona, Museo Civico Ala Ponzoni, Alessandro Magnasco, *Paesaggio con figure*

tutte rappresentano un *paesaggio con lago e figura*, una caratteristica del pittore. L'inventario viene fatto perché le opere stanno per essere trasferite per ragioni di sicurezza, le si vuole salvare dai possibili bombardamenti degli Alleati, e anche perché è noto che i tedeschi stanno razziando migliaia di opere d'arte da tutta l'Europa. E l'ironia della sorte vuole che da palazzo Vidoni di Cremona vadano a finire in un altro palazzo Vidoni, quello di Palvareto, vale a dire San Giovanni in Croce. Non un caso: signora della dimora è Carla Medici Soranzo Moncenigo del Vascello, antica famiglia veneziana che subentra nella proprietà dopo l'estinzione dei Soresina-Vidoni, la marchesa è responsabile dei Gruppi fascisti femminili della provincia, stretta collaboratrice, appassionata d'arte, di Roberto Farinacci, il ras di Cremona, che inizierà per primo la 'Marcia su Roma', iniziandola otto ore prima rispetto agli ordini dei Quadrunviri.⁴ Farinacci e Tullo Bellomi cercheranno di fare di Cremona una città d'arte, sede di mostre e convegni, soprattutto il secondo farà della sua casa una sorte di corte rinascimentale, solo così si spiega il suo intervento in tutta questa faccenda.

I primi contatti tra l'amministrazione centrale della Confederazione Fascista dei Commercianti, trasferita da Milano a Stresa sul Lago Maggiore per via dei bombardamenti, e quella cremonese iniziano nella primavera del 1944. I vertici dell'Associazione da Stresa stanno facendo l'inventario di tutti i beni e vogliono sapere a quanto ammonta il patrimonio cremonese. Una prima nota del 16 maggio ha come oggetto: *Protezione dipinti del Magnasco*,⁵ evidentemente il problema era stato già posto ai vertici dell'Associazione, che non pare se ne curino troppo. Nella successiva nota del 25 sollecitano le perizie su tutti i beni e con un telegramma, dai toni perentori, datato 23 giugno 1944, "si prega di disporre con urgenza la perizia".

L'Unione di Cremona ordina le perizie al pittore Alfeo Argentieri sui quadri, e all'architetto Venceslao Guida sul palazzo. Il pittore Argentieri per valutare i dipinti si basa sulle fotografie di Fazioli e fissa in un milione e 600.000 lire il valore dei quattro quadri di Magnasco, in 400.000 lire complessive i rimanenti nove. Per il suo parere ad Argentieri viene pagata una parcella di 3000 lire, il compenso viene versato con un mandato della Banca Nazionale del Lavoro. E' il palazzo nobiliare, naturalmente, a contribuire di più al patrimonio: la dimora, probabilmente progettata da Antonio Campi (i pareri sono diversi) era appartenuta ai Vidoni, commercianti delle Fiandre stabilitisi a Cremona e ben presto entrati a far parte di quell'aristocrazia mercantile cittadina che sarà classe dirigente per secoli. L'architetto Guida stima a tre milioni il valore di palazzo Vidoni, e per la sua relazione, arrivata anche in ritardo rispetto alle aspettative dell'Associazione, gli viene versato un compenso di quasi 6000 lire.

Il presidente dei commercianti della provincia, Umberto Vesconi, chiede delucidazioni, sa che in città si stanno portando via le opere d'arte più significative, "e

nei locali della sede di questa Unione sono dipinti sopra porte – alcuni dei quali del Magnasco – il cui valore è oggi elevatissimo”,⁶ scrive e chiede istruzioni. Da Stresa mandano a Cremona il soprintendente, Leandro Ozzola (che emette anche la richiesta di pagamento di indennità di missione) il quale accerta che i quadri sono di *ingente valore pecuniario ed artistico*. Il carteggio si fa più serrato, dalla Soprintendenza si suggerisce anche di portarli nel ricovero antiaereo del Comune, ma alla fine viene presa un'altra decisione: i quadri seguiranno quelli del Museo Civico a Palvareto-San Giovanni in Croce. I dipinti vengono imballati in una cassa sigillata con tanto di ceralacca sulle chiusure. Un'operazione complessa e costosa, la Confederazione dei Commercianti deve sostenere spese per più di 6000 lire,⁷ di cui chiede il rimborso al Servizio contabilità della Confederazione centrale. La decisione dunque è presa e

In Cremona alli 5 del mese di Giugno 1944-XXII. Intervenuti l'avv Tullo Bellomi quale conservatore del Civico Museo e il sig. rag. Vesconi Umberto, quale Presidente dell'Unione Fascista dei Commercianti; si da atto che i sotto segnati quadri di proprietà dell'Unione, a scopo di conservazione e difesa dalle incursioni aeree, sono stati trasferiti a Palvareto nella Villa Medici (Rocca Vidoni) e collocati nei locali ove trovansi, per lo stesso scopo, custodite le Opere principali della Pinacoteca del Civico Museo di Cremona; e sono stati affidati al signor Bazzani Mario di Palvareto, incaricato di custodire anche le opere del Museo; il quale controfirma il presente verbale in prova di ricevimento.⁸

I quadri arrivano a San Giovanni, e consegnati a Mario Bazzani, il custode-giardiniere della villa, il quale controfirma e precisa di avere “ricevuto in consegna una cassa sigillata, con timbro del Civico Museo, portante il n. 39, in fede Mario Bazzani” (morirà a 102 anni nel 2009).⁹ Sette guardie armate si danno il cambio nella Rocca e fanno da sentinella alle opere d'arte.

I dipinti a San Giovanni ci stanno poco, i pericoli della guerra si fanno più pressanti, i quadri del Magnasco e quelli del Museo Civico devono esser trasferiti sulle Isole Borromee, dove si stanno ammassando i tesori di musei e biblioteche del Nord d'Italia. Un vecchio piano che risaliva agli anni Trenta, che non ebbe un grande successo e costò al patrimonio librario e artistico italiano danni ingenti.

E qui entra in scena Tullo Bellomi, avvocato, appassionato d'arte (famosa la sua 'corte culturale' a Palazzo Raimondi e trascinatore del Premio Cremona), che ha ricoperto cariche amministrative molto importanti, fedelissimo di Farinacci convinto assertore di tutte le politiche del regime, che esterna nella sua rivista *Cremona* e in quel momento è conservatore della Pinacoteca. Le disposizioni arrivano dall'alto, Bellomi deve adeguarsi, ma è come se prendesse tempo, in un primo momento trasferisce numerosi dipinti nella rocca di Palvareto, grazie alla disponibilità della marchesa Carla, ma non può sottrarsi agli ordini della Repub-

blica Sociale, il soprintendente Guglielmo Pacchioni non sente ragioni (nonostante anche lui non sia convinto della soluzione): i dipinti devono essere trasferiti alle Isole Borromee. Bellomi è pieno di dubbi, sa che i tempi sono complicati, non si fida del tutto neppure degli alleati tedeschi e dunque cerca di salvare quello che può. La Confederazione è un ente privato, non deve necessariamente adeguarsi agli ordini della Soprintendenza delle Belle Arti. Il ruolo dell'avvocato nel 'salvataggio' dei dipinti di Magnasco si evince da una lettera datata 16 settembre 1944, inviata da Milano dalla Confederazione a Cremona.¹⁰ Nella missiva si accenna a una telefonata tra il direttore dei servizi amministrativi e Bellomi. L'avvocato cremonese ribadisce che si stanno trasferendo le opere del Museo Civico alle Isole Borromee

Il direttore del Museo locale lascia eseguire il trasporto delle opere per superiore disposizione, ma, in via del tutto confidenziale ci ha suggerito la convenienza che i quadri di proprietà confederale rimangano ove sono almeno fino al momento in cui non risulti chiaro che col prelevamento vengano date ampie assicurazioni e garanzie sulla loro conservazione e custodia e con l'assunzione di tutte le responsabilità del caso. Ci ha suggerito, inoltre, di prendere accordi al riguardo allo¹¹ stesso prof. Pacchioni.

"Quegli accordi con il prof. Pacchioni" fanno intendere che il dirigente delle Belle Arti mantovano può essere un valido alleato, ma ancora il 29 settembre da Cremona chiedono delucidazioni sul da farsi: i quadri sono a Palvareto, le richieste di trasferimento si fanno pressanti, occorre prendere una decisione.

Ed è a questo punto della vicenda che la documentazione scritta si interrompe, per riprendere con un biglietto anonimo,¹² nel senso che non è indicato nessun mittente e la firma è uno scarabocchio illeggibile, del 10 ottobre. Destinatario è il *signor Bazzani Mario*, il custode di palazzo Vidoni-Medici del Vascello, lo stesso al quale erano stati consegnati i quadri. Nel biglietto si chiede che:

In base a diverse disposizioni questa Unione provvede al ricovero dei quadri di proprietà confederale in altra località perciò *suite*¹³ pregato di voler consegnare la cassa depositata presso la Rocca Vidoni (villa DeMedici) in Vostra custodia. Analoga istruzione vi viene data anche dal sig. avv. Tullo Bellomi conservatore del Civico Museo di Cremona.

I quadri vengono ritirati e riportati a Cremona, custoditi nella sede dei Commercianti, che in effetti, con una lettera, non reperibile ma citata in una nota della Confederazione milanese, datata 14 ottobre, aveva avvisato la sede centrale del trasferimento. Un'operazione che non convince il direttore reggente Ugo De Mas, che risponde, quasi piccato, "si gradirebbe conoscere cosa ne è del progettato trasferimento delle opere in oggetto alle Isole Borromee". Evidentemente De Mas, che lavora a Milano e dunque più vicino al 'potere', cerca di dimostrarsi ligio

alle disposizioni. A Cremona si avverte questa irritazione e la risposta non si fa attendere e qualche giorno dopo il presidente cremonese Vesconi conferma che le opere sono state trasferite dalla rocca di Palvareto ai sotterranei di palazzo Vidoni di Cremona e giustifica il mancato trasferimento alle Isole Borromee: “in quanto colà sono state trasportate senza alcun preavviso le opere delle Gallerie e dei Musei delle province del Nord, senza che questa Unione potesse decidere al riguardo, dato mancavano precise istruzioni”.¹⁴ Scuse che in realtà non giustificano nulla, ma che forse testimoniano lo sfilacciamento della scala gerarchica di quei mesi drammatici. Vesconi però sa bene che una generica dichiarazione non basta e allora per giustificare quanto avvenuto i commercianti cremonesi si inventano una scusa, addirittura un ‘comando tedesco’ e scrivono nella stessa lettera che: “per la protezione di dette opere, questa Unione ha ritenuto opportuno ritirarle dal Castello di Palvareto, dato che circolavano notizie che sarebbe stato destinato a sede del Comando Militare”. In realtà i tedeschi cercavano una sede per il loro comando sull’asse via Giuseppina-via Postumia, lo sistemavano nella villa, alle porte di Cremona, del marchese Martucci, badogliano invisibile al fascismo, ma mai si era parlato di San Giovanni. Da Milano non si arrendono, e spostano il tiro sulla sicurezza dei quadri. La Confederazione centrale, il primo dicembre, infatti domanda quali garanzie possa assicurare palazzo Vidoni, “cioè in quanto a distanza la scrivente non può giudicare le garanzie offerte dai sotterranei di codesta sede”.¹⁵ Da Cremona non arriva risposta, tanto che De Mas il 5 marzo del 1945 invia una nota con una copia della sua richiesta del primo dicembre: “nell’ipotesi che non sia pervenuta”. La lettera era arrivata, come conferma il protocollo dell’archivio dell’Ascom, ma i commercianti cremonesi avevano fatto finta di nulla, a questo punto però, visto il sollecito, occorre rispondere. Vesconi allora scrive a De Mas che i sotterranei di palazzo Vidoni sono rinforzati perché avrebbero ospitato un rifugio antiaereo del Comune, anche se si chiede alla sede Centrale, a scanso di responsabilità, di mandare persone esperte per valutare la situazione, verifica che non si farà mai.

Nel carteggio tra Cremona, Milano e Stresa dal ’44 al ’45 si manifesta più volte la volontà di vendere i quadri, da Milano non arriva mai l’autorizzazione, perché le offerte sarebbero state basse.

L’architetto Guida infatti, per un compratore anonimo, “da nominarsi all’atto dell’eventuale cessione”, aveva fatto un’offerta di 700.000 lire solo per le tele del Magnasco, in seguito sarebbero state messe in vendita anche le altre. La transazione era stata resa nota alla sede centrale, e dal reparto contabilità di Milano, il primo dicembre del 1944 arriva la risposta, contenuta in una piccata lettera

per le offerte pervenute si pensa, specie considerando la loro esiguità rispetto alla stima fatta a suo tempo dal pittore Argenterio, non sia il caso di discutere e continuare le trattative. Questo

anche in considerazione che essendo i dipinti in argomento collegati al fabbricato che è monumento nazionale, sarebbe difficile ottenere l'autorizzazione per la loro alienazione, si gradiranno notizie definitive circa il collocamento sicuro di dette opere.¹⁶

Un *collocamento* sicuro le opere lo avevano trovato e neppure tanto lontano: la Confederazione di Cremona risponde che: “i quadri del Magnasco e di altri autori, sono attualmente depositati nelle cantine sotterranee del palazzo di questa Unione, raccolti in una cassa ed accuratamente imballati”.

Negli ultimi mesi di guerra la corrispondenza si ferma, tutto lascia supporre però che il contenzioso tra Milano e Cremona vada avanti. Evidentemente la collocazione non piace, non la ritengono sicura neppure i dirigenti cremonesi dei commercianti e i quadri vengono spostati. E per sapere dove e come occorre aspettare la fine della guerra, la caduta del fascismo e una lettera che scivola dagli uffici di decine di enti fascisti in ‘liquidazione’ e arriva a Cremona, indirizzata a un istituto bancario. E’ una nota datata Roma 12 aprile 1948, proveniente dalla Confederazione Commercianti in Liquidazione infatti che spiega cosa avvenne.¹⁷

La lettera è inviata alla direzione del Credito Commerciale di Cremona e chiede la restituzione di 13 dipinti consegnati alla banca per essere “custoditi e protetti dalle incursioni aeree”. L’Unione cremonese aveva depositato per sicurezza i dipinti nei depositi blindati della banca, e qui ci restano fin dopo la fine della guerra e sembrano dimenticati. Ma la stessa lettera del ’48 ne chiede la restituzione, anche perché, sostiene la nota, il Comune di Cremona

ha richiesto le opere in argomento, allo scopo di esporle nelle sale del Museo civico, in occasione di una mostra in corso di allestimento, si prega codesto Spett. Istituto di effettuarne la consegna tramite il Presidente dell’Associazione dei Commercianti della Provincia di Cremona Francesco Ferrari.

Sembra una richiesta semplice da esaudire e invece si apre un contenzioso che andrà avanti ancora per anni. La Confederazione, come già detto, è in liquidazione, lo Stato incamera i suoi beni, nonostante i commercianti dimostrino, in varie occasioni che la Confederazione Fascista aveva regolarmente acquisito le proprie sedi e beni, nella stragrande maggior parte dei casi mediante collette tra i propri associati. Anche la sede di Cremona e dunque tutti i beni, secondo le disposizioni, non sono più proprietà dei commercianti. Palazzo Vidoni, ad esempio, viene consegnato in via provvisoria il 9 ottobre del 1945 al commissario della Confederazione Luigi Guerrini e al presidente Francesco Ferrari.¹⁸ Si apre dunque il contenzioso sui quadri, e un ruolo decisivo lo acquistano due enti: la Confederazione in liquidazione di Roma e l’Intendenza di Finanza che deve dare l’autorizzazione allo sblocco e alla riconsegna dei dipinti, che vengono richiesti anche dal Comune.

Il 7 aprile del 1948 con una nota il sindaco Ottorino Rizzi chiede a Ferrari i quadri

poiché a lungo andare i dipinti chiusi in casse e collocati in un sotterraneo possono subire deterioramenti...l'Amministrazione comunale prega codesta Associazione che tali dipinti vengano, a titolo di deposito provvisorio, consegnati al Museo Civico che dispone di locali ottimamente attrezzati per la custodia, la sicurezza, la conservazione delle opere d'arte [...] tenendo presente che il Museo ha anche la possibilità e il modo di valorizzare un patrimonio che non è solo economico, ma morale e italiano¹⁹

Il carteggio sembra infinito, una serie di botta e risposta tra Ferrari, i vertici della Banca, i commissari liquidatori romani, la Confederazione milanese, il sindaco di Cremona al quale Ferrari spiega che non è sua disponibilità dare i quadri, il presidente scrive anche una nota personale ad Amato Festi (bolognese, commissario liquidatore e figura carismatica dell'associazionismo del commercio nel dopoguerra e primo presidente dell'Associazione nel dopoguerra), che rispetta molto Ferrari, e dunque si occupa personalmente della questione, in qualità di liquidatore. Con sullo sfondo l'improbabile mostra del Comune sempre "imminente o che sta per essere aperta".

Ferrari scrive lettere confidenziali alla Confederazione, chiede lo sblocco dei beni e si chiarisce che la mostra è in realtà la richiesta del Comune di avere i quadri per esporli nel nuovo allestimento del Museo Civico.

Da Roma prendono tempo, le risposte sono aleatorie, a volta Festi non è in sede, a volte le richieste di autorizzazione sono state inviate, in altre occasioni si suggerisce sia il Comune direttamente a chiedere le tele, altre volte non c'è risposta. Ferrari addirittura diffida il Credito Commerciale. Ma neppure le vie legali sbloccano la situazione. Ancora il 26 aprile del 1948 il presidente dei commercianti lamenta la mancata consegna dei quadri perché non c'è l'autorizzazione dell'Intendenza di Finanza. Il 22 giugno il commissario liquidatore Vincenzo Aliotta scrive che al ministero non era ancora arrivato nulla dall'Intendenza di Finanza. Decine e decine di lettere, telegrammi, note, che hanno un solo oggetto: i 13 quadri del Magnasco. E finalmente l'11 maggio del 1949 l'Intendenza di Finanza scrive alla banca che ha sbloccato la consegna. Il Credito Commerciale avverte Ferrari di avere ricevuto le autorizzazioni necessarie e che dunque può ritirare la *nota cassa* con i dipinti, i Commercianti a questo punto rimettono anche la diffida. I quadri vengono ritirati, ma la sede di palazzo Vidoni non è il luogo ideale per conservare opere così importanti. C'è un via vai di gente che non garantisce la sicurezza, si ricorda che oltre a quella dei Commercianti nel palazzo erano ospitate anche le sedi del Partito socialista e degli Artigiani. Viene trovato l'accordo e la *nota cassa* prende la strada del Museo Civico, con il patto però che appena risistemate le cose i quadri tornino a palazzo Vidoni. Facile a dirsi più complesso a farsi.

Il conservatore dell'epoca infatti, il professore Alfredo Puerari, studioso serio e scrupoloso, vorrebbe che i Magnasco rimanessero al museo. E così si riapre un contenzioso che culmina con la diffida dell'Associazione nei riguardi di Puerari, che gli viene notificata il 18 luglio del 1949.

L'atto è stilato dall'avvocato Franco Mola, con studio in piazza Roma. A firmarlo è Luigi Guerrini, vicepresidente della Confederazione che intima a Puerari "di non consegnare ad alcuno comunque e da chiunque si dichiari autorizzato, al ritiro, prelievo o presa in possesso, a qualsiasi titolo, dei quadri", che secondo Guerrini sono di proprietà dell'Associazione commercianti. Il che era vero, ma solo teoricamente.

Infatti con le trattative per il riacquisto della sede i commercianti cremonesi 'sco-prono' che devono riacquistare non solo la sede, ma anche i mobili e i famosi 13 quadri. A nulla valgono le proteste, e così nell'atto di acquisto per un milione 113.000 lire vengono riacquistati i quadri, che paradossalmente la stessa Intendenza di Finanza e il Ministero avevano dichiarato di 'proprietà dell'Associazione Commercianti'.

I dipinti non faranno più ritorno a palazzo Vidoni, nel frattempo erano stati esposti nelle sale del Museo Civico e il conservatore Puerari non ha nessuna intenzione di restituirli. In realtà anche la Confederazione non scalpita, sa che i quadri non sarebbero al sicuro nel palazzo, si dovrebbero fare interventi per la sicurezza, e questo non è il momento buono. Si deve pagare un mutuo ingente alle banche per l'acquisto, Ferrari raccomanda più volte ai suoi di spingere i colleghi a versare le quote associative e di sottoscrivere collette e aiuti. E nel 1955 si presenta un'ottima occasione: il Comune di Cremona, sotto la spinta di Puerari, vuole comprare i dipinti. Dopo una breve trattativa con l'amministrazione comunale, retta da Giovanni Lombardi, ci si accorda per tre milioni e 200 mila lire: un ottimo investimento, la cifra, anche al netto di svalutazioni o inflazioni, è triplicata in soli due anni.

E così il 24 ottobre del 1955, nell'ufficio del notaio Gerolamo Corrà i rappresentanti del Comune, con il segretario generale, e quelli dell'Associazione commercianti, o meglio della Scic, la società immobiliare legata all'Ascom, Francesco Ferrari in testa, viene firmato l'atto e i quadri diventano proprietà del Museo Civico, e sono ancora là, nella sala 12, almeno i quattro attribuiti sicuramente ad Alessandro Magnasco, due collocati su bellissime consolle settecentesche, tra le statue di due profeti, altri due sistemati sulle pareti con sullo sfondo le collezioni di porcellana orientale degli Ala Ponzoni.

Altri sette dipinti sono sparsi nelle sale del palazzo comunale, altri due sono in magazzino, o meglio, 'in deposito', come si dice in termini tecnici.

NOTE

¹ Archivio Camera di Commercio di Cremona (ACCCr), Prefazione alla Matricola dei Mercanti, 1567.

² Casata originaria di Milano imparentata con gli Ala Ponzzone, diventa proprietaria di palazzo Vidoni agli inizi del XVIII secolo. Il conte Giuseppe era un grande collezionista di opere d'arte (nella sua casa milanese aveva lavorato anche Angelo Massarotti e anche Magnasco era attivo a Milano). Nel 1830, per questioni finanziarie, Giuseppe Archinto cede il palazzo a Giovanni Sonsis e Luigi Zavanelli, come racconta Vincenzo Lancetti nella *Biografia Cremonese, ossia il dizionario storico delle famiglie e delle persone per qualsivoglia spettanti alla città di Cremona* (vol. I, pp. 296-297)

³ Archivio Associazione Commercianti di Cremona (ACCr), fasc 1, prot 4 del 5 giugno 1944-XXII°. Le notizie riguardanti i quadri del Magnasco sono contenute nei documenti conservati presso l'Associazione Commercianti di Cremona a palazzo Vidoni. Le carte sono state visionate e catalogate dallo scrivente in occasione della realizzazione del libro *La città dei Mercanti Storie di Cremona e di Confcommercio*, edito da Ascom Cremona nel 2016. I documenti si presentavano come fogli sparsi contenuti in una serie di cartellette 'varie'. Attualmente sono stati raccolti in un fascicolo contenete sei cartelle: Protezione dipinti del Magnasco; Documenti relativi al Palazzo; Corrispondenza tra gli anni 1928 e 1929; Polizze assicurative; La nuova Confederazione; Documenti vari sul palazzo e i beni mobili. La documentazione non è completa, si notano intervalli di tempo a volte ampi, ma è sufficiente a ricostruire la storia di Palazzo Vidoni e dei quadri di Magnasco.

⁴ Carla Medici del Vascello seguirà Farinacci nella fuga dell'aprile del 1945, nei pressi di Como l'auto viene intercettata da una pattuglia di partigiani che spara alcune raffiche di mitra, la marchesa viene ferita e morirà giorni dopo in ospedale.

⁵ ACCr, fasc 1, prot. 4342.

⁶ ACCr, fasc. 2, prot.1521.

⁷ ACCr, fasc. 1, prot. A.1. Nella nota sono elencate tutte le spese relative al trasferimento: 2.407 lire per la cassa; 2.007 lire è costato il servizio fotografico di Fazioli; altre 124 e 70 lire sono servite per comprare la corda e la carta da imballo; 1.200 lire sono state versate al dipendente del Museo Civico Alessandro Arrigoni per prestazioni diverse, e infine 267 lire è costato il trasporto, compreso di tramvia carro e facchinaggio.

⁸ ACCr. in 'Verbali del Consiglio'.

⁹ Non parlerà mai della sua vicenda, tranne che per poche battute, scambiate con lo storico Danio Asinari, con le quali ribadiva il suo giudizio positivo sulla marchesa Carla, che prima ancora di fuggire con Farinacci avrebbe dato ai dipendenti tre mesi di stipendio anticipato.

¹⁰ ACCr, fasc. 1, prot. 8318/A1

¹¹ Testuale.

¹² ACCr, fasc. 1, non esiste nessun numero di protocollo.

¹³ testuale

¹⁴ ACCr, fasc 1, prot. 9891/A1.

¹⁵ ACCr, fasc 1, prot 10272, Milano 1 dicembre 1944.

¹⁶ ACCr, fasc. 1, prot. 59094

¹⁷ ACCr, fasc 1, prot.9920. Numerosi documenti del carteggio tra Roma e Cremona e viceversa sono scritti su carta intestata, in dotazione alle due Confederazioni, anteriore alla fine del fascismo.

Per cui nell'intestazione 'Confederazione Fascista dei Commercianti' la parola 'fascista' è cancellata con spessi tratti di inchiostro nero, che spesso non sono sufficienti a nascondere l'inchiostro, di una tonalità più forte, della tipografia.

¹⁸ ACCr, Registro dei verbali del consiglio. La consegna sembra una soluzione equa che porterà a una soluzione definitiva, invece anche per il palazzo la diatriba sarà lunga e difficile e alla fine l'Associazione Commercianti di Cremona dovrà ricomprare il palazzo nel 1952

¹⁹ ACCr, fasc. 1, prot. 938

APPENDICE DOCUMENTARIA

Documento n. 1

Elenco, non datato, dei beni ecclesiastici partiti per Roma e conservato presso l'Archivio Storico Diocesano.

Opere trasportate a Roma a Castel S. Angelo durante la guerra (minuta)

- Cassa P. 17 Duomo 4 corali
Cassa P. 18 “ 4 corali
Cassa P. 19 “ 4 corali
Cassa P. 20 “ 4 corali
Cassa P. 21 “ 5 corali
Cassa P. 22 “ 3 arazzi
Cassa P. 23 “ 3 arazzi
Cassa P. 24 “ 3 arazzi
Cassa P. 25 “ 5 arazzi
Cassa P. 26 Pordenone - La Vergine col putto, S. Donnino, S. Paolo e un devoto
Boccaccio Boccaccino - Crocifisso tra la Vergine e S. Giov. Ev. e Benedetto Fodri
Giulio Campi - S. Michele
Cassa P. 27 Boccaccio Boccaccino ?- L'Angelo Gabriele Annunziante
“ - La Vergine Annunziata
Bernardino Riccò o Ricca - La Vergine col putto e S. Anna e S. Gerolamo e Antonino
Cassa P. 28 Grande Croce - Piedestallo
Cassa P. 29 Grande Croce - Fusto
Cassa P. 30 S. Agostino Perugino - Madonna e Santi
Cassa P. 31 “ Malosso - Deposizione
S. Sebastiano Galeazzo Campi - Madonna col Bambino
Cassa P. 32 S. Abbondio Galeazzo Campi - Madonna in gloria
“ Giulio Campi - Madonna e Santi
Cassa P. 33 S. Pietro Gian Francesco Bembo - Madonna e Santi
“ Malosso - S. Maria Egiziaca
Cassa P. 37 “ Gatti Bernardino - Presepio (cassa con rullo)
Cassa P. 34 S. Agata Galeazzo Campi - Natività
“ Gervasio Gatti - S. Sebastiano
“ Bernardino Gatti - Natività
Cassa P. 35 S.M. Maddalena Galeazzo Campi tavole del polittico (1- Natività 2- Maddalena 3- S. Clemente
4- S. Pietro 5- S. Paolo)
Cassa P. 36 S.M. Maddalena Cimasa del polittico con S. Imerio - Cristo risorto e S. Omobono
S. Michele Boccaccio Boccaccino - Annunciazione
Boccaccio Boccaccino - S.S. Abate e Girolamo
Cassa P. 38 Dott. Celli Felice - 1 Copia su tela della Madonna di Casa d'Alba di Raffaello
2 Attribuito al Pordenone - Addio di Erizzo alla figlia Anna
Cassa P. 39 Duomo - Croce di S. Facio
S. Agata - Calice del 500
S. Michele - Reliquario appartenente alla chiesa di S. Trinità
Cassa P. 40 CREMA Chiesa Santa Maria della Croce - Benedetto Diana L'Assunta
Cassa P. 41 “ Duomo - Civerchio S. Sebastiano tra S. Rocco e S. Cristoforo
Chiesa della Trinità - Callisto Piazza Madonna adorante il bambino tra S. Pietro
e S. Paolo, S. Sebastiano e altri santi.

Documento n. 2

Elenco ufficiale, non datato, delle opere d'arte di proprietà statale, ecclesiastica e privata (dott. Celli) partite da Cremona in quarantare casse e conservato nell'archivio storico del Museo Civico "Ala Ponzzone" in una cartella intitolata *Riparo oggetti del Museo contro eventuali danni di guerra*

(a matita la scritta *Opere trasportate a Roma durante la guerra Elenco ufficiale restituito*)

B.G. 1/5

5 casse ammagliate e piombate contenenti:

- P.1 – (B.G. 1) – Libri della Biblioteca Governativa e pergamene della Biblioteca Civica
P.2 – (B.G. 2) – Libri varii della Biblioteca Governativa
P.3 – (B.G. 3) – Due globi mercatoriani e pergamene della Biblioteca Civica
P.4 – (B.G. 4) – Libri varii della Biblioteca Governativa e pergamene della Biblioteca Civica
P.5 – (B.G. 5) – Pergamene della Biblioteca Civica

Museo 1

Pacco A disegni n. 161 – stampe n. 171 Pacco sigillato

- B. 373 Gioacchino de Flora – Vaticanina - Volume pergam. con disegni
N. 23 (ventitre) codici miniati descritti nell’elenco a parte e recanti i seguenti numeri dell’inventario D
1- 28 - 2 - 55 - 4 - 32 - 71 - 3 - 81 - 73 - 52 - 51 - 80 - 75 - 53 - 31 - 67 - 70 - 30 - 84 - 92 - 56 - 97

Pezzi n. 26

Museo 2

Pacco B disegni n. 151 – stampe n. 172 – caricature n. 125 – Pacco sigillato

- Pacco D una stampa (n. 56 dell'inv. C)
Pacco E quarantasei miniature su pergamena
D. 91 – rotoło miniato da anonimo francese del sec. XIV con storie sacre
D. 69 – Anonimo del sec. XV - S. Bonaventura , opera - cod. miniato
Memorie storiche – trenta tra volumi e opuscoli manoscritti e a stampa riguardanti l'industria e il commercio di Cremona descritti nell' Inv. V ai numeri : 734 – 735 – 736 – 737 – 738 – 739 – 740 – 741 – 743 – 744 – 745 – 746 – 747 – 748 – 749 – 750 – 751 – 752 – 753 – 754 – 755 – 756 – 757 – 758 – 759 – 760 – 761 – 762 – 763 – 764.

Pezzi n. 25

Museo 3

Pacco C disegni n. 9 – stampe n. 1 – Pacco sigillato

- Miniature su avorio n. 26 (ventisei) descritte in Inv. A n. 45 – 60 – 50 – 58 – 35 – 54 – 22 – 79 – 69 – 52 – 53 – 51 – 67 – 76 – 56 – 20 – 21 – 34 – 18 – 68 – 55 – 19 – 57 – 61 – 32 – 59
 Avorii n. 12 (dodici) come sopra descritti - - H - 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 814 - 15 - 16 - 20
 Steatite 1 – (1 – 20)
 Smalti n. 19 (diciannove) – come sopra F b. 3 e 4; da 5 a 10; 11 e 12; 13; 14 e 15; 16, 17; 18, 19, 45.
 Cammei, cere etc. 8 (otto) – come sopra J 44 – 45 – 46 – 47 – 48

L 41 – 42
M 9

Pezzi n. 67

Museo 4

Bronzi – L. 1 – Cratere in rame di epoca romana

- L. 2 – Croce astile del sec. XIV - XV – senza Crocifisso
L. 3 – Turibolo gotico
L. 16 – 17 Candelieri veneziani del sec. XVI
Oggetti di scavo – S. 1 – Celata
S. 2 – spada
S. 3 – elmo

Pezzi n. 8

Museo 5

MUSEO CIVICO ALA PONZONE

Terrecotte – G. 3 – Testa di Madonna addolorata

G. 5 - Mattonella mancante di un angolo, con la Vergine e il Puttino e angeli -sec. XV

Marmi - I. 9 – Testa di capro di epoca romana

Pezzi n. 3

P. 11 CREMONA

Museo 6

MUSEO CIVICO ALA PONZONE

B. 238 - A. dell'Abate – studio di battaglia – disegno su telaio

A. 669 - Bonifacio – Banchetto in casa del Fariseo

A. 140 - G.F. Bembo – L a Vergine col Putto e i Santi Giovannino e Niccolò

A. 142 - C. Boccaccino – la Vergine col Putto

A. 116 - B. Boccaccino - San Girolamo

Pezzi n. 5

P. 12 CREMONA

Museo 7

MUSEO CIVICO ALA PONZONE

A. 213 – Scuola lombarda del sec. XVI – Cristo flagellato

A. 671 – B. Strozzi – Sacra Famiglia

A. 117 – T. Aleni – La Vergine adorante il Putto e i Santi Giovanni Battista e Antonio Abate

A. 489 – G. A. Secchi – S. Girolamo

A. 504 – M. Marziale – Andata al Calvario

A. 115 – Gal. Campi – La Vergine col Putto e i Santi Giovannino, Cristoforo e Rosa

A. 208 – Ignoto Venez. XV - Il Padre Eterno che incorona Cristo e la Vergine

A. 269 – Scuola ferrarese – S. Bernardino da Siena

Pezzi n. 8

P. 13 CREMONA

Museo 8

MUSEO CIVICO ALA PONZONE

A. 214 - Scuola Lombarda del sec. XVI - S. Andrea

A. 215 - “ - S. Giacomo

A. 240 – Att. A Van Orley – La Vergine col Putto in un Tempio

A. 212 – Scuola Lombarda del sec. XVI – Sacra Famiglia

A. 945 – Bern. Campi – Il riposo in Egitto

A. 456 – Francesco Zuccarelli – Paesaggio con pastori

A. 1028 – Gal. Rivello – Sacra Famiglia

A. 668 – Parmigianino – Santa Margherita

A. 120 – B. Boccaccino – S. Giuliano in mezza figura

A. 261 – Scuola Padovana sec. XV – Adorazione del Bambino e due Santi

A. 260 – G.B. Piazzetta – Deposizione (bozzetto)

A. 123 – Scuola Cremonese del 700 – La Samaritana al pozzo

A. 124 - “ - Cristo appare alla Maddalena

A. 249 – B. Boccaccino – S. Girolamo

A. 387 – B. Schedoni – La Vergine col Putto

A. 247 – Bern. Riccò – S. Francesco e un devoto

A. 689 - “ - I Santi Antonio Abate e Giovanni Battista

A. 372 – Scuola veneziana sec. XVIII – La fuga in Egitto (bozzetto)

A. 234 – Att. a Breughel dei Velluti – Il diluvio universale

A. 389 – Att. a Francesco Mieris – Il casto Giuseppe

A. 168 – Francesco Clovet – Ritratto di Tommaso Moro

A. 666 – Sebastiano Ricci – Santa Caterina (bozzetto)

A. 235 - Att. a Breughel dei Velluti – Paesaggio con Santa Margherita

A. 774 – Piccio – La Madonna

A. 877 - “ - Ritratto del Beltrami

A. 999 - “ - Ritratto della Signora Mariani

A. 1000 - “ - Ritratto del Mariani

A. 696 - “ - Autoritratto

A. 698 b- “ - Madonna

Pezzi 29

P. 14 CREMONA

Museo 9

MUSEO CIVICO ALA PONZONE

- A. 71 – Ventaglio miniato
A. 763 – Mosè Bianchi – La Fattucchiera (bozzetto)
A. 759 – El. Pagliano – Maramaldo
A. 697 – Piccio – Autoritratto
A. 702 - “ - Ritratto Cattadori
A. 764 – Tranquillo Cremona – Marco Polo (bozzetto)
A. 722 – Bertini - La morte di S. Giuseppe (bozzetto)
A. 503 – Bison – Una mascherata a Venezia
A. 707- Piccio – Si giura vendetta per la morte di Virginia (bozzetto)
A. 882 – Filippo Carcano – Duello in un bosco (bozzetto)
A. 704 – Piccio – Bacco e Arianna (bozzetto)
A. 757 – Gir. Induno – Soggetto domestico (bozzetto)
A. 706 – Piccio – La morte di Virginia (bozzetto)
A. 252 – Palamedes – Giuocatori
A. 253 - “ - Giuocatori
A. 258- Ignoto – Madonna col Bambino
A. 139 – Civetta – Paesaggio con S. Girolamo (tondo)
A. 138 - “ - S. Giovanni Evangelista (tondo)
A. 242 – Att. Mabuse – Madonna col Bambino
A. 793 – Diotti – Antigone (bozz.)
A. 760 – Pagliano – Dante e Beatrice (bozz.)
A. 709 – Coggetti – Torquato Tasso (bozz.)
A. 878 – Piccio – Ritratto della Signora Beltrami
A. 700 - “ - Ritratto della Signora Guelfi
A. 792 – Coggetti – Ulisse alla corte di Alcino (bozz.)
A. 711 - “ - Soggetto storico
A. 710 - “ - Soggetto mitologico

Pezzi n. 27

P. 15 CREMONA

Museo10

MUSEO CIVICO ALA PONZONE

- A. 662 – Vinc. Civerchio – La Trinità tra i Santi Francesco e Bernardino
A. 164 – Ignoto sec. XV – La Madonna in trono col Putto e Angeli
A. 118 – Malosso – Cremona presentata alla Vergine dai Santi protettori
A. 102 – G. Carpioni – Baccanale
A. 103 - “ - Baccanale

Pezzi n. 5

P. 16 CREMONA

Museo11 (quadri velati)

MUSEO CIVICO ALA PONZONE

- A. 160 – Benedetto Bembo – S. Giorgio
A. 161 - “ “ - S. Bernardino
A. 162 - “ “ - Madonna in trono e angeli
A. 119 – Bocc. Boccaccino – S. Girolamo
A. 647 – Att. a Benedetto Diana – Polittico in otto tavole (1 Vergine e Putto in trono
2 S. Niccolò di Bari
3 Santa Colomba
4 Santa Caterina
5 Santo Vescovo
6 Storia della predella
7 idem
8 idem

- A. 270 – Scuola ferrarese sec. XV – La Vergine col Putto

Pezzi n. 14

P. 17 – P. 21 CREMONADuomo 1/5**DUOMO DI CREMONA**

- P. 17 - (Duomo 1) - 4 corali miniati
P. 18 - (Duomo 2) - 4 corali miniati
P. 19 - (Duomo 3) - id.
P. 20 - (Duomo 4) - id.
P. 21 - (Duomo 5) - 5 id.

P. 22 – P. 25 CREMONA

Duomo 6/9

DUOMO DI CREMONA

Dodici arazzi di Bruxelles con storie di Sansone, eseguiti da Jan Raes su cartoni della Scuola di Giulio Romano

Due arazzi piccoli di Bruxelles, su cartoni di Giulio Campi con storie di Cristo

P. 22 - (Duomo 6) 3 arazzi di Sansone

P. 23 - (Duomo 7) id.

P. 24 - (Duomo 8) id.

P. 25 - (Duomo 9) 3 arazzi di Sansone e 2 di Cristo

P. 26 CREMONA

Duomo 10

DUOMO DI CREMONA

Pordenone - La Vergine col putto, S. Domenico, S. Paolo e un devoto Tav.

Boccaccio Boccaccino - Crocifisso tra la Vergine e S. Giov. Ev. e Benedetto Fodri Tela

Giulio Campi - S. Michele Tela

Pezzi 3

P. 27 CREMONA

Duomo 11

DUOMO DI CREMONA

Boccaccio Boccaccino ?- L'Angelo Gabriele Annunziante

“ “ - La Vergine Annunziata

Bernardino Riccò o Ricca - La Vergine col putto e i Santi. Anna e S. Gerolamo e Antonio

Pezzi 3

P. 28 – P. 29 CREMONA

Duomo 12-13

DUOMO DI CREMONA

Grande Croce d'argento: P. 28 - Piedestallo del sec. XVIII

P. 29- Fusto del sec. XV

P. 30 CREMONA

Chiesa di S. Agostino presso Cremona

P. Perugino - La Vergine col putto e i Santi Giacomo e Agostino Tav.

P. 31 CREMONA

Chiesa di S. Sebastiano presso Cremona

Galeazza Campi - La Vergine in trono tra i Santi Sebastiano e Rocco Tav.

Chiesa di S. Agostino in Cremona

Galeazza Campi - La Vergine in trono col Bambino Tav.

Pezzi 2

P. 32 CREMONA

Chiesa di S. Abbondio in Cremona

Galeazzo Campi - La Vergine in gloria tra Angeli musicanti Tav.

Giulio Campi - La Vergine in trono tra i Santi Nazaro e Celso Tav.

Pezzi 2

P. 33 CREMONA

Chiesa di S. Pietro a Po in Cremona

Giovan Francesco Bembo - La Vergine coi Santi Girolamo, Cosma e Damiano e un donatore Tav

Malosso - S. Maria Egiziaca respinta dal Tempio Tela

Chiesa di S. Agostino in Cremona

Malosso - Deposizione Tela

Pezzi 3

P. 34 CREMONAChiesa di S. Agata in Cremona

Galeazzo Campi – La Vergine col Putto, S. Giuseppe e la Maddalena Tav.

Gervasio Gatti – S. Sebastiano Tela

Bernardino Gatti – La Pietà Tela

Pezzi 3

P. 35 CREMONAChiesa della Maddalena in Cremona

Galeazzo Campi - 5 tavole del polittico 1- Natività 2- Maddalena 3- S. Clemente 4- S. Pietro 5- S. Paolo (rovinatissimo)

Pezzi 5

P. 36 CREMONAChiesa della Maddalena in Cremona

Galeazzo Campi - Cimasa del polittico : S. Imerio – Cristo risorto e S. Omobono

P. 37 CREMONA

cassa e rullo

Chiesa di S. Michele in Cremona

Boccaccio Boccaccino – Annunciazione tempera su tela

Boccaccio Boccaccino – S. Antonio Abate e S. Girolamo id.

Chiesa di S. Pietro al Po in Cremona

Bernardino Gatti– Il Presepio con S. Pietro e l'Abate Colombino Ripari

Prepositurale di Codogno

Daniele Crespi - La Madonna col Bambino, i Santi Francesco e Carlo e Angioli

Callisto Piazza - San Giovanni Battista

Pezzi 5

P. 38 CREMONA

Dott. Celli – Copia antica della Madonna di Casa d' Alba di Raffaello Tela

Attribuito al Pordenone –Addio di Erizzo alla figlia Anna

Pezzi 2

P. 39 CREMONA

OREFICERIE

Duomo di Cremona– Croce di S. Fazio in argento secoli XIII e XVChiesa di Sant'Agostino in Cremona – Calice d'argento del sec. XVIChiesa della Trinità in Cremona – Reliquario del sec. XI restaurato nel sec. XV

Pezzi 3

P. 40 CREMONASanta Maria della Croce in Crema

Benedetto Diana - L'Assunta Tav

P. 41 CREMONADuomo di Crema

Civerchio - I Santi Sebastiano, Rocco e Cristoforo Tav

Chiesa della Trinità in Crema

Callisto Piazza - La Madonna adorante il Bambino tra S. Pietro e S. Paolo e altri santi.

Pezzi 2

P. 42 CREMONAChiesa Prepositurale di Codogno

Cesare Magni - La Madonna col Bambino , S. Pietro e S.Domenico Tav

Marco D'Oggiono - L'Adorazione del Bambino con fondo di paese Tav

Pezzi 2

P. 43 CREMONAChiesa di S.Bassano in Pizzighettone

Piviale e borsa in velluto amaranto a ricami e gallone d'oro

Pianeta, manipolo e stola in velluto granato con ricami e gallone d'oro e seta a colori, con aquila bicipite e i gigli di Francia

Paliotto d'altare in velluto granato con ricamato nel centro il Crocefisso e ai lati i 4 stemmi di Francia e i monogrammi di Cristo e Maria

Chiesa Prepositurale di Codogno

Calisto Piazza - S. Giovanni Battista

Pezzi 7

Documento n. 3

Elenco ufficiale, datato 27-30 giugno 1918 e firmato da Ettore Modigliani e da Fulvio Maggi, conservatore Civico Museo, delle opere d'arte di proprietà del Museo Civico "Ala Ponzone" partite da Cremona e conservato nell'archivio storico del Museo Civico in una cartella intitolata *Riparo oggetti del Museo contro eventuali danni di guerra*.

Elenco degli oggetti d'arte appartenenti al Museo Civico Ala Ponzone in Cremona ritirati dalla R. Sovrintendenza alle Gallerie della Lombardia allegato alla ricevuta bollettario n. otto bolletta n. ventisei

<u>DIPINTI</u>	- A. 669. <u>Bonifazio</u> , Banchetto in casa del Fariseo	Tela	118 X 186
	- A. 668. <u>Parmigianino</u> , Santa Margherita	"	50 X 36
	- A. 666. <u>Seb. Ricci</u> , Santa Caterina	"	34 X 26
	- A. 120. <u>Boc. Boccaccino</u> , San Girolamo	Tav.	45 X 35
	- A. 671. <u>Ber. Strozzi</u> , Sacra Famiglia	Tela	140 X 105
	- A. 662. <u>Vinc. Civerchio</u> , La Trinità tra i Santi Franc. e Bern.	Tav.	220 X 158
	- A. 647. <u>Att. a B. Diana</u> , Polittico 1) Vergine e putto in trono	"	143 X 62
		2) San Nicolò da Bari	" 90 X 38
		3) Santa Colomba	" 90 X 38
		4) Santa Caterina	" 41 X 38
		5) Santo Vescovo	" 41 X 38
		6-8) Tre tavolette della	" 16 X 52 -
		Predella	16 X 28 - 16 X 28
	- A. 504. <u>Marco Marziale</u> , Andata al Calvario	Tela	92 X 130
	- A. 503. <u>G. B. Bison</u> , Una mascherata a Venezia	Tav.	37 X 24
	- A. 140. <u>G.F. Bembo</u> , La Vergine col Putto e coi SS. Giovan=		
		nino e Nicola	" 197 X 128
	- A. 1026. <u>Gal. Rivello</u> , Sacra Famiglia	"	66 X 56
	- A. 945. <u>Bern. Campi</u> , Il riposo in Egitto	Tela	75 X 50
	- A. 247. <u>Bern. Riccò</u> , San Francesco e devoto	Tav.	31 X 24
	- A. 689. " " , I Santi Antonio Abate e Giovanni Batt.	"	31 X 24
	- A. 142. <u>Cam. Boccaccino</u> , La Vergine col Putto e i Santi		
		Michele e Ambrogio Sansedoni	Tela 210 X 145
	- A. 117. <u>Tommaso Aleni</u> , La Vergine adorante il putto coi		
		Santi Giovanni Battista e Antonio Ab.	Tav. 125 X 125
	- A. 252. <u>Palamedes</u> , Giuocatori	Tela	48 X 64
	- A. 253. <u>Palamedes</u> , Giuocatori	Tela	48 X 64
	- A. 255. <u>Ignoto</u> , Madonna col bambino	"	44 X 31
	- A. 139. <u>Civetta</u> , Paesaggio con S. Girolamo. Tondo	Tav. di.	25
	- A. 138. <u>Civetta</u> , Paesaggio con S. Giovanni. Tondo	Tav. di.	25
	- A. 242. <u>Attr. a Mabuse</u> , Madonna col bambino	"	26 X 20
	- A. 116. <u>Bocc. Boccaccino</u> , La vergine col Putto e i Santi		
		Antonio da Padova e Vincenzo	" 180 X 160
	- A. 119. " , San Girolamo	"	114 X 75
	- A. 489. <u>G. A. Secchi</u> , San Girolamo	Tela	118 X 113
	- A. 118. <u>Malosso</u> , Cremona presentata alla Vergine dai		
		Santi Protettori	" 110 X 75
	- A. 115. <u>Gal. Campi</u> , La Vergine col Putto e i Santi		

	Giovannino, Cristoforo e Rosa	“ 120 X 120
- A. 164.	<u>Ignoto sec. XV</u> , La Madonna in trono tra due angeli	Tav. 140 X 80
- A. 212.	<u>Scuola Lombarda sec. XVI</u> , Sacra Famiglia	Tav. 80 X 65
- A. 213.	<u>Scuola Lombarda sec. XVI</u> , Cristo Flagellato	Tav. 80 X 65
- A. 214.	<u>Scuola Lombarda sec. XVI</u> , S. Andrea	Tav. 80 X 65
- A. 215.	<u>Scuola Lombarda sec. XVI</u> , S. Giacomo	Tav. 80 X 65
- A. 372.	<u>Scuola veneziana sec. XVIII</u> , La fuga in Egitto (bozzetto)	Tela 38 X 30
- A. 160.	<u>Benedetto Bembo</u> , S. Giorgio	Tav. 137 X 47
- A. 161.	<u>Benedetto Bembo</u> , S. Bernardino da Siena	Tav. 137 X 47
- A. 162.	<u>Benedetto Bembo</u> , La Madonna in trono tra angeli	Tav. 140 X 80
- A. 269.	<u>Scuola Ferrarese</u> , S. Bernardino da Siena	“ 57 X 38
- A. 260.	<u>G.B. Piazzetta</u> , Deposizione (bozzetto)	Tela 35 X 24
- A. 123.	<u>Scuola Cremonese sec. XVIII</u> , La Samaritana al pozzo	“ 50 X 40
- A. 124.	<u>Scuola Cremonese sec. XVIII</u> , Cristo apparisce alla Maddalena	“ 50 X 40
- A. 168.	<u>Francesco Clouet</u> , Ritratto di Tommaso Moro	Tav. 16 X 13
- A. 270.	<u>Ignoto sec. XV</u> , Madonna (a ½ figura) che abbraccia il Putto	“ 45 X 59
- A. 240.	<u>Att.o a Van Orley (?)</u> , La Vergine col Putto in una chiesa	“ 75 X 60
- A. 208.	<u>Ignoto Ven. Sec. XV</u> , L'Eterno che incorona la Vergine e Cristo	“ 110 X 60
- A. 249.	<u>Bocc. Boccaccino</u> , S. Girolamo	“ 23 X 21
- A. 387.	<u>Bart. Schedoni</u> , La Vergine col Putto	“ 27 X 20
- A. 389.	<u>Att. Francesco Mieris</u> , Il casto Giuseppe	Rame 37 X 28
- A. 234.	<u>Att. a Breughel dei velluti</u> , Il diluvio universale	“ 26 X 36
- A. 235.	“ “ “ “ , Paesaggio	“ 26 X 36
- A. 261.	<u>Scuola Padovana sec. XV</u> , Adorazione del Bambino e due Santi	Tav. 47 X 45
- A. 102.	<u>G. Carpioni</u> , Baccanale	Tela 75 X 100
- A. 103.	<u>G. Carpioni</u> , Baccanale	Tela 75 X 100
- A. 456.	<u>F. Zuccarelli</u> , Paesaggio con pastori	“ 53 X 69
- A. 793.	<u>Diotti</u> , Antigone (bozzetto)	“ 12 X 14
- A. 760.	<u>E. Pagliano</u> , Dante e Beatrice (bozzetto)	“ 29 X 24
- A. 709.	<u>Coghetti</u> , Torquato Tasso (bozzetto)	“ 30 X 24
- A. 278.	<u>Piccio</u> , Ritratto della Sig. Beltrami	“ 47 X 41
- A. 792.	<u>Coghetti (Diotti)</u> , Ulisse (Demodoco) alla corte di Alcinoos (bozzetto)	“ 13 X 17
- A. 710.	<u>Coghetti</u> , Soggetto mitologico (bozzetto)	“ 29 X 16
- A. 711.	<u>Coghetti</u> , Soggetto storico (bozzetto)	“ 21 X 16
- A. 763.	<u>Mosè Bianchi</u> , La fattucchiera (bozzetto)	“ 47 X 33
- A. 764.	<u>T. Cremona</u> , Marco Polo alla corte del Gran Can (bozzetto)	“ 68 X 40
- A. 759.	<u>Pagliano</u> , Maramaldo (bozzetto)	“ 49 X 30
- A. 882.	<u>F. Carcano</u> , Duello in un bosco (bozzetto)	“ 18 X 28
- A. 757.	<u>G. Induno</u> , Soggetto domestico (bozzetto)	“ 23 X 16
- A. 707.	<u>Piccio</u> , Si giura vendetta per la morte di Virginia (bozzetto)	cartone 24 X 19
- A. 708.	<u>Piccio</u> , La morte di Virginia (bozzetto)	“ 24 X 17
- A. 704.	<u>Piccio</u> , Bacco e Arianna (bozzetto)	“ 26 X 19
- A. 700.	<u>Piccio</u> , Ritratto della Sig. Ghelfi	Tela 50 X 43
- A. 697.	<u>Piccio</u> , Autoritratto	“ 47 X 40
- A. 698.	<u>Piccio</u> , Madonna	“ 65 X 50
- A. 1000.	<u>Piccio</u> , Ritratto del Mariani	“ 57 X 46
- A. 999.	<u>Piccio</u> , Ritratto della Sig. Mariani	“ 62 X 46
- A. 877.	<u>Piccio</u> , Ritratto del Beltrami	“ 73 X 55
- A. 690.	<u>Piccio</u> , Autoritratto	Tela 55 X 44
- A. 774.	<u>Piccio</u> , Madonna	“ 53 X 43

- A. 702. Piccio, Ritratto Cattadori “ 40 X 33
- A. 722. Bertini, La morte di S. Giuseppe (bozzetto) “ 42 X 25
- A. 71. Ventaglio miniato sec. XVIII

N. 26 (ventisei) miniature su avorio ecc. descritte ai numeri seguenti di Inventario :
 A. 45 – 60 – 50 – 58 – 35 – 54 – 22 – 79 – 69 – 52 – 53 – 51 – 67 – 76 – 56 – 20 – 21 –
 34 – 18 – 68 – 55 – 19 – 57 – 61 – 32 – 59.

=====

Disegni e stampe B. 238 Alessandro dell'Abate, Studio di battaglia su di un telaio
Pacco A. : Disegni 151 stampe 172 . Pacco sigillato coi sigilli
Dell'Istituto Ala Ponzone
Pacco B. : Disegni 2 Stampe 23 Caricature 115. Pacco id.
Pacco C. : Disegni 9 stampe 1. Pacco id.
Pacco D. : Rotolo contenente la stampa C. 56
 B. 375. Gioacchino De Flora Vaticinia. Codice Membranaceo
 con disegni Sec. XV

=====

Miniature Pacco E. : Numero quarantasette miniature su pergamena ecc.
Pacco idem
Pacco F : Numero undici diplomi miniati – Pacco idem
Codici miniati D. 91 - Anonimo Francese pure del sec. XV Genealogia e storia
 Sacra figurata (rotolo)
 D. 69 - Anonimo del sec. XV S. Bonaventura – Opera Omnia
 D. 1 - Anonimo del sec. XIII Giuseppe Flavio, Judaeorum
 Archeologia (1284)
 D. 28 - Laura De Bossi J.A.Bononiensis, Super Sextum
 Decretalium (1488)
 D. 2 - Anonimo francese sec. XIV Vite dei Santi
 D. 55 - Anonimo sec. XV Missale Romanum
 D. 4 - Anonimo sec XIV Ordine del Consorzio della Donna in
 Cremona
 D. 32 - Anonimo sec. XV Antifonario (o meglio Salterio)
 D. 71 - Anonimo sec. XV – XVI Johannis Cassiani Collactiones
 D. 3 - Anonimo sec. XIV Sacra Bibbia
 D. 81 - Anonimo sec. XVI (anzi XV) Sermoni in onore di S. Leone
 D. 73 - Anonimo sec. XVI Statuti Cremonesi – datati 1527
 D. 52 - Tractatus perutilis etc. (stampa)
 D. 51 - Anonimo sec. XV Manuale Corale
 D. 80 - Anonimo sec. XVII Libro dei Maestri Marangoni
 Cremonesi
 D. 75 - Anonimo Ven. sec. XVI Regole del Doge Landi, 1540
 D. 53 - Ignoto sec. XV Statuti etc. (1496)
 D. 31 - Anonimo fine sec. XV Solino Apollinare
 D. 67 - Anonimo fine sec. XV Discorso di S. Agostino
 D. 70 - Anonimo sec. XV Lattanzio
 D. 30 - Anonimo fine sec. XV Uffizio della Beata Vergine
 D. 84 - Suor Maria De Baillon Regole di S. Benedetto sec. XVIII
 D. 92 - Anonimo sec. XV Uffizio della Beata Vergine
 D. 56 - Anonimo sec. XV Uffizio della Beata Vergine
 D.97 - Anonimo sec. XV Atto di donazione di S. Sigismondo
 (1464)

Avorii

- H.1 - Dittico dei Santi Acacio e Teodoro sec. V
H.2 - Francese sec. XIV Dittico con Crocifissione – tre Santi
H.3 - Francese sec. XIV Parte di dittico : Adorazione dei Magi
H.4 - Francese sec. XIV Parte di dittico : La presentazione al Tempio
H.5 - Ignoto sec. XIV Padre Eterno
H.6 - Ignoto sec. XIV Frammento di una crocifissione
H.7 - Bizantino sec. XII Angelo e due Santi in busto
H.8 - Francese sec. XIV Bacio di Giuda-Flagellazione- Natività- Adorazione dei Magi
H.14 - Francese sec. XIV Madonna col Bambino – Statuetta alta cm. 29
H.15 - Francese sec. XIV 11 bassorilievi intorno ad una base di legno
H.16 - Francese sec. XIV 16 bassorilievi intorno ad una base di legno
H.20 - Francese sec. XIV Tabernacolo con statuetta della Vergine e con Santi a bassorilievo negli sportelli
I.20 - Bizantino sec. XII Polittico con la Vergine e Santi in stesite
-

Smalti

- F.5 a 10 N. 6 tondi rappresentanti fatiche d'Ercole
F.3 e 4 Fabbrica di Limoges ? Due tondi uno con Giove e una ninfa uno con sette figure in costume frigio
F.14 e 15 Fabbrica di Limoges Due tavolette: una con la crocifissione e una con l'ultima cena
F.13 Fabbrica di Limoges La discesa al Limbo
F.17 Fabbrica di Limoges S. Giovannino nel deserto
F.18 Fabbrica di Limoges Una scuola ? (firmato P)
F.11 -12 Fabbrica di Limoges Sacra Famiglia e flagellazione di Cristo
F.19 Fabbrica di Limoges La crocifissione
F. 45 Fabbrica di Limoges Piatto smaltato raffigurante il Marzo A tergo : Caligola
F.16 Fabbrica ignota Gruppo di combattenti
F. 52 Fabbrica ignota Coppa smaltata
-

- Cammei, cere ecc. J.44 Beltrami La tenda di Dario
J.45 Beltrami Angelica e Medoro
J.46 Beltrami Ricchezza vinta da Amore
J.47 Beltrami Testa di Niobe
J.48 Beltrami Rinaldo e Armida
L.41 Medaglione in ottone con la data 1594, racchiudente una miniatura muliebre
L.42 Medaglione in ottone racchiudente un busto muliebre in cera
M.9 Cornicetta con testa virile in cera
Cammei cera etc. in una cassetta coi sigilli dell'Istituto Ala Ponzoni
-

Bronzi

- L.1 Cratere in rame, di epoca romana, con ansa a foglia di genio

L.2 Croce astile in rame dorato con nielli, mancante del Crocefisso
sec. XV

L.10 Turibolo in rame, ottagonale. Arte gotica del sec. XIV

L.16 e 17 Due candellieri in bronzo. Arte veneziana del sec. XVI

=====

Terrecotte

G.3 Testa della Madonna – Frammenti di una Pietà sec. XV

G.5 Mattonella con la Vergine col Putto e Angeli (mancante di un
angolo) , sec. XIV

=====

Marmi

I.9 Testa di capro, di epoca romana

=====

Oggetti di scavo

S.1 Celata trovata a Castelnuovo Bocca d'Adda

S.2 Spada trovata a Gombito

S.3 Elmo frammentato, trovato nel Po

=====

Memorie storiche

Trenta tra volumi ed opuscoli manoscritti e stampati riguardanti
l'Industria e il Commercio di Cremona, descritti nell'Inventario
V ai numeri da 733 a 741 e da 743 a 764.

Documento n. 4

ELENCO OGGETTI D'ARTE MOBILI

CREMONA – DUOMO

Arco trionfale: Boccaccio Boccaccino: 1) L'Arcangelo Gabriele; 2) L'Annunciata. N. 2 tele, m 2,05 x 1,05

Presbiterio, parete sinistra presso la tomba di Monsignor Bonomelli: Boccaccio Boccaccino, Il Crocefisso e San Giovanni e benedetto Fodri, tela, m 2,09 x 1, 90

Navata maggiore, 6 piloni: Dieci arazzi con le storie di Sansone eseguiti a Bruxelles su cartoni della scuola di Giulio Romano – misure:

7, 90 x 4, 80

5, 15 x 4, 75

5, 30 x 4, 80

6, 60 x 4, 80

5, 75 x 4, 70

7, 00 x 4, 80

7, 90 x 4, 80

6, 40 x 4, 70

6, 50 x 4, 70

7, 35 x 4, 70

6, 60 x 4, 70

5, 00 x 4, 75

Navata destra I altare: Pordenone, La Vergine col Figlio, S. Paolo, S. Domenico e devoto, tavola, m. 2, 35 x 1, 50

Sacristia:

- Due arazzi con storie di Cristo eseguiti a Bruxelles su cartoni di Antonio Campi
- Croce di San Facio d'argento, con parti del sec. XIII restaurata nel sec. XV
- Misure degli arazzi: m 2, 30 x 2, 75
- Antifonario scritto Giovan Petro Gadio e miniato da Antonio Cicognara datato e firmato (1483)
- Croce d'argento di Ambrogio del Pozzo e Agostino Sacchi alta m. 3, 20
- N. 20 gradualis e antifonari miniati dal Cicognara, da Giovanni Gadio e Filippo Montani

CHIESA DI SANT'AGOSTINO

Navata destra: Perugino: Madonna col Bambino e i Santi Giacomo e Agostino

CHIESA DI SANT'AGATA

Navata destra, cappella di S. Agata: Tavola bizantina del sec. XIII con storie della Santa

CREMONA – CHIESA DI SANT'AGATA

Sacristia: calice del sec. XVI

CHIESA DI SAN MICHELE

Pareti destra e sinistra del presbiterio:

Boccaccio Boccaccino: L'Annunciata, L'Angelo Annunciatore, tempere su tela.

Sacristia: Reliquiario del sec. XII, restaurato nel sec. XV.

CHIESA DI SANT'ABBONDIO

Abside

Giulio Campi: La Vergine in trono tra i Santi Nazaro e Celso.

Galeazzo Campi: La Vergine in gloria tra angeli musicanti.

Cappella di San Filippo Neri (a destra dell'abside): Scuola lombarda del sec. XIV: Adorazione del Bambino (tavola piccola).

“ELENCO OGGETTI D'ARTE MOBILI”

CREMONA

DUOMO

Braccio sinistro del transetto, I altare navata destra:

Giulio Campi, S. Michele, tela, 3, 40 x 1,7

Braccio sinistro del transetto, 2 altare navata destra: Antonio Campi, La Pietà

Braccio sinistro del transetto, 3 altare navata destra: Bernardino Ricca, La Vergine col Putto, S. Anna e i Santi Gerolamo e Antonio tavola m. 2, 65 x 1, 45

Braccio del transetto, I altare: G. Gatti: Visitazione

Braccio del transetto navata sinistra: Malosso: Annunciazione

Braccio sin. tran. Discesa al limbo del sec. XVI

Abside sinistra:

G. Campi: Battesimo di Gesù

B. Campi: Decollazione di Battista

Malosso: Pentecoste

Abside della cappella del Sacramento:

B. Campi: La Lavanda dei piedi

G. Campi: La Cena

CHIESA DI S. AGOSTINO

Navata destra 5 altare: Galeazzo Campi: Madonna col Bambino

CHIESA DI S. AGATA

Navata sinistra cappella di fondo: Galeazzo Campi: Sacra Famiglia con la Maddalena

CHIESA DI S. MICHELE

2 cappella sinistra: Polittico di ignoto cremonese con nel centro la Pietà

CHIESA DI S. PIETRO AL PO

Navata sinistra – 4 altare

Giov. Francesco Bembo: Madonna col Bambino Santi Gerolamo, Cosma e Damiano e suo devoto.

Navata sinistra – 2 altare

Bernardino Gatti: Il Presepio con S. Pietro e l'Abate Colombini Ripa

In fondo all'abside: Antonio Campi: Madonna in gloria e Santi

CHIESA DI S. SEBASTIANO

Galeazzo Campi: La Vergine in trono tra i SS. Sebastiano e Rocco

CHIESA DELLA MADDALENA

Galeazzo Campi: Polittico con la Natività, la Maddalena, S. Clemente, S. Pietro, S. Paolo. Nella cimasa S. Imerio e Cristo Risorto.

N. 5 tavole più cimasa e cornice

CHIESA DI S. SIGISMONDO

Altare maggiore: Giulio Campi: La Madonna che appare a Francesco e B. Sforza.

CREMA

DUOMO

Navata sinistra 2 altare: Vincenzo Civerchio: S. Sebastiano fra i SS. Cristoforo e Rocco - tavola

SANTA MARIA DELLA CROCE

Benedetto Diana: Pala d'altare rappresentate l'Assunzione – tavola

CHIESA DELLA TRINITÀ

Calisto Piazza: Madonna adorante il Bambino tra i SS. Pietro, Paolo e Sebastiano

CASTELLEONE

CHIESA PARROCCHIALE

Bernardino Campi: Cristo Risorto

Scuola lombarda del sec. XVI trittico

Sacristia: Croce astile del sec. XV

PIZZIGHETTONE

CHIESA DI SAN BASSANO

Sacristia:

I cosiddetti cimeli di Francesco I.o

Un piviale e borsa in velluto amaranto e ricami a galloni d'oro

Una pianeta con manipolo e stola in velluto con aquila bicipede

Un palliotto d'altare in velluto granata con nel centro la Crocefissione e 4 stemmi con gigli di Francia

CREMONA

CHIESA DI S. AGOSTINO

Coro: A. Mainardi detto il Chiaveghino: Il Redentore sotto il Torchio e i Dottori della Chiesa – tela

Navata destra I altare: Malosso: La Deposizione

Navata sinistra I altare: Antonio Campi: Annunciazione
II altare: Malosso: tentazione di S. Antonio

CHIESA DI S. AGATA

Bernardino Gatti: La Pietà

Gervasio Gatti: S. Sebastiano

CHIESA DI S. PIETRO AL PO

I.o altare destro: Malosso: I SS. Francesco e Bernardino

2.o altare destro: Gambara: Deposizione

3.o altare destro: B. Ricca (1521) Deposizione

4.o altare destro: Malosso: Presepio

5.o altare destro: G. Gatti: Martirio di Santa Lucia

I.o altare a sinistra: Malosso: Madonna col Bambino e i SS. Battista e Paolo

3.o altare a sinistra: A. Campi, Madonna della Colomba

G. Gatti: Martirio di S. Cecilia

Transetto a destra 6.o altare: Malosso: Santa Maria Egiziaca respinta dal Tempio – tela

DUOMO

Braccio del transetto I.o altare: G. Gatti: Visitazione

Braccio del transetto navata sinistra: Malosso: Annunciazione

Braccio sin. tran. Discesa al Limbo del sec. XVI

Abside sinistra:

G. Campi: Battesimo di Gesù

B. Campi: Decollazione del Battista

Malosso: Pentecoste

Abside della cappella del Sacramento:

B. Campi: La Lavanda dei piedi

G. Campi, La Cena

CHIESA DI S. MARGHERITA

Affreschi staccati Giulio Campi

Documento 5

GRUPPO A

CREMONA

Museo Civico – Ala Ponzone

670 – Bern. Strozzi	Sacra Famiglia, tela 140x105
142 - Cam- Boccaccino	La Vergine col Putto e i santi Michele e Ambrogio Sansedoni, tela 210x145
116 – Bocc. Boccaccino	La Vergine col putto e i Santo Antonio da Padova e Vincenzo, tela 180x160
119 – Bocc. Boccaccino	San Girolamo, tela 114x75
168 – Francesco Clouet	Ritratto di Tommaso Moro, tav. 16x13

GRUPPO B

669 – Bonifazio	Banchetto in casa del Fariseo, tela 118x186
668 – Parmigianino	Santa Margherita, tela 50x60
666 – Seb. Ricci	Santa Caterina, tela 34x26
120 – Bocc. Boccaccino ?	San Girolamo, tav. 45x35
662 – Vinc. Civerchio	La Trinità tra i Santi Francesco e Bernardino, tav. 220x158
647 – Attr. a B° Diana	Polittico: 1 Vergine e putto in trono, tav. 143x62 2 S. Nicolò da Bari, tav. 90x38 3 Santa Colomba, tav. 90x38 4 Santa Caterina, tav. 41x38 5 Santo Vescovo, tav. 41x38 6-8 Tre tavolette della predella, tav. 16x52, 16x28, 16x28
504 – Marco Marziale	Andata al Calvario, tela 92x130
140 – G.F. Bembo	La Vergine col Putto coi SS. Giovannino e Niccolò, tav. 197x128
1028 – Gal. Rivello	Sacra Famiglia, tav. 66x 56
945 – Bern° Campi	Il riposo in Egitto, tela 75x50
247 – Bern° Riccò	San Francesco e divoto, tav. 31x24
117 – Tomaso Aleni	La Vergine adorante il putto coi Santi Giovanni Battista e Antonio Abate, tav. 125x125
252 – Palamedesz	Giuocatori, tela 48x64
253 – Palamedesz	Giuocatori, tela 48x64
242 – Attr. a Mabuse	Madonna col Bambino, tav. 26x20
489 – G.A. Secchi	San Girolamo, tela 118x113
115 – Gal. Campi	La Vergine col Putto e i Santi Giovannino, Cristoforo e Rosa tela, 120x120
164 – Ignoto sec. XV	La Madonna in trono tra 2 angeli, tav. 140x80
212 – Scuola Lombarda sec. XVI	Sacra Famiglia, tav. 80x65
213- “ “	Cristo flagellato, tav. 80x65
214- “ “	S. Andrea, tav. 83x55
215 - “ “	S. Giacomo, tav. 83x55
160 – Benedetto Bembo	S. Giorgio, tav. 137x47
161 – Benedetto Bembo	S. Bernardino da Siena, tav. 137x47
162 – Benedetto Bembo	La Madonna in trono tra Angeli, tav. 140x80
260 – G.B. Piazzetta	Deposizione 8bozzetto), tela 35x24
270 – Ignoto del sec. XV	Madonna (a mezza figura) che abbraccia il Putto tav. 45x95

240 – Attr. a Van Orley?	La Vergine col Putto in una chiesa, tav. 75x60
249 – Bocc. Boccaccino?	San Girolamo, tav. 23x21
387 – Bart. Schedoni	La vergine col Putto, tav. 27x20
234 – Attr. a Breughel dei Velluti	Il diluvio universale, rame 26x36
235 – “ “	Paesaggio, rame 26x36
261- Scuola Padovana sec. XV	Adorazione del bambino e due Santi, tav. 47x45
102 – G. Carpioni	Baccanale, tela 75x100
103 – G. Carpioni	Baccanale, tela 75x100
456- F. Zuccarelli	Paesaggio con pastori, tela 53x69
878 – Piccio	Ritratto della sg. Beltrami (bozzetto), tela 47x41
764 – T. Cremona	Marco Polo alla corte del Gran Can (bozzetto), tela 68x40
707 – Piccio	Si giura vendetta per la morte di Virginia (bozzetto), cartone 24x19
706 - “	La morte di Virginia (bozzetto), cartone, 24x17
704 - “	Bacco e Arianna (bozzetto), cartone 26x19
700 - “	Ritratto della sig. Guelfi, tela 50x43
697 - “	Autoritratto, tela 47x40
698 - “	Madonna, tela 65x50
1000 - “	Ritratto del Mariani, tela 57x46
999 - “	Ritratto della sig. Mariani, tela 62x46
877 - “	Ritratto del Beltrami, tela 73x55
696 - “	Autoritratto, tela 55x44
774 - “	Madonna, tela 53x43
702 - “	Ritratto Cattadori, tela 40x33
Codici miniati	Elenco da concordarsi con la R. Sopr. Bibliografica

GRUPPO A bis

AVORI

n. 1	Dittico dei Santi Acacio e Teodoro, sec. V
n. 2 – Francese sec. XIV	Dittico con Crocefissione e tre Santi
n. 3 - “	Parte di dittico: Adorazione dei Magi
n. 4 - “	Parte di dittico: La presentazione al Tempio
n. 5 – Ignoto sec. XIV	Padre Eterno
n. 6 - “	Frammento di una crocefissione
n. 7 – Bizantino sec. XII	Angeli e due Santi in busto
n. 8 – Francese sec. XIV	Bacio di Giuda – Flagellazione – Natività
	Adorazione dei Magi
n. 14 - “	Madonna col bambino, statuetta alta cm 29
n. 15 - “	11 Bassorilievi intorno ad una base di legno
n. 16 - “	16 Bassorilievi idem
n. 20 – Bizantino sec. XII	Polittico con la vergine e Santi, in steatite

SMALTI

F. 5 a 10	N. 6 tondi rappresentanti Fatiche d'Ercole
F. 3 e 4 - Fabbrica di Limoges?	Due tondi uno con Giove e una ninfa, uno con sette figure in costume grigio
F. 14 e 15 - “	Due tavolette: una con la Crocefissione e una con L'ultima Cena
F. 13 - “	La discesa al Limbo
F. 17 - “	San Giovanni nel deserto
F. 18 - “	Una scuola? (firm. P.)
F. 11 e 12 “	Sacra Famiglia e Flagellazione di Cristo
F. 19 - “	La Crocefissione

F. 45 -	“	Piatto smaltato raffigurante il Marco (<i>sic</i>), a tergo Caligola
F. 16 -	Fabbrica ignota	Gruppo di combattenti
F. 52 -	“	Coppa smaltata

BRONZI

L. 1	Cratere in rame, di epoca romana, con ansa a foggia di genio
L. 2	Croce astile in rame dorato con nielli, mancante del crocefisso, sec. XV
L. 10	Turibolo in rame, ottagonale, arte gotica del sec. XIV – Due candelieri in bronzo, arte veneziana del sec. XIV

TERRECOTTE

G. 3	Testa della Madonna – Frammenti di una Pietà, sec. XV
G. 5	Mattonella con la vergine e col Putto e Angeli (mancante di un angolo), sec. XIV

MARMI

Testa di capro, di epoca romana

OGGETTI DI SCAVO

S. 1	Celata trovata a Castelnuovo Bocca d'Adda
S. 2	Spada trovata a Gombito
S. 4	Elmo frammentato, trovato nel Po

Collezioni di incisioni di Rembrand e Durer e qualche stampa del Cinquecento italiano

Cimeli Stradivariani

APPENDICE ICONOGRAFICA

Fig. 18 - Cremona, *Facciata della Cattedrale*, tamponata, 1940-1945 circa



Fig. 19 - Cremona, *Cattedrale Arazzo con le storie di Sansone*, secolo XVII



Fig. 20 - 21 - 22 - 23 - Cremona,
Cattedrale, *La Grande Croce*





Fig. 24 - Cremona, chiesa di S. Sebastiano, Galeazzo Campi, *Madonna in trono col Bambino tra i Santi Sebastiano e Rocco*



Fig. 25 - Cremona, chiesa di S. Abbondio, Giulio Campi, *Madonna col Bambino e i Santi Nazario e Celso*



Fig. 26 - Crema, Duomo, Vincenzo Civerchio, *San Sebastiano tra i Santi Cristoforo e Rocco*



Fig. 27 - Santuario Santa Maria della Croce, Benedetto Diana, *L'Assunzione*



Fig. 28 - Cremona, Museo Civico Ala Ponzone, Galeazzo Campi, *Madonna col Bambino, San Giovannino e i Santi Cristoforo e Caterina da Siena*

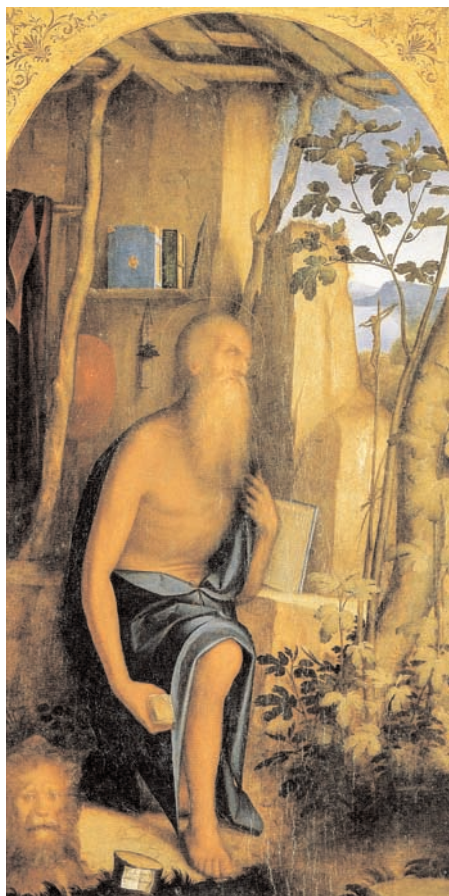


Fig. 28 - Cremona, Museo civico Ala Ponzone, Boccaccio Boccaccino, *San Girolamo*



Fig. 30 - Cremona, Museo civico Ala Ponzone, Giovanni Battista Trotti, detto il Malosso, *La Vergine che intercede per Cremona guerriera e i Santi Omobono e Imerio*



Fig. 31 - Cremona, Museo civico Ala Ponzone, Jan Provost, *Maddonna col Bambino su di un piedistallo entro la navata di una chiesa gotica*



Figg. 32 - 33 - Cremona, Museo Civico Ala Ponzzone, Giovanni Carnovali detto il Piccio, *Ritratti di Giovanni Beltrami e Giovanni Cattadori*



Fig. 34 - Cremona, Museo Civico Ala Ponzzone, *Testa della "Madonna Addolorata"*

CREDITI FOTOGRAFICI

Fig. 1

U. Ogetti, *I monumenti italiani e la guerra*, Milano 1917

Fig. 2

Cremona, Chiesa di Sant'Agostino, Perugino, Pala Roncadelli

Fig. 3

Cremona, Chiesa di Sant'Agostino, Perugino, Pala Roncadelli, protetta in loco (Ettore Modigliani, *Provvedimenti di tutela contro i pericoli della guerra attuati a cura della R. Sovrintendenza alle Gallerie e alle Raccolte d'arte delle provincie lombarde*, in "Bollettino d'arte", XIV, 1920)

Fig. 4

Cremona, Chiesa di Sant'Agata, *Monumento Trecchi* (Ettore Modigliani, *Bollettino cit.*)

Fig. 5

Ettore Modigliani, *Brera e la Guerra. La pinacoteca di Milano e le istituzioni museali milanesi durante il primo e il secondo conflitto mondiale*, Milano 2009

Fig. 6

Valtrompia (Brescia), Una pala d'altare trasportata a braccia (Ettore Modigliani, *Bollettino cit.*)

Fig. 7

Alta Valtellina, *Preziose suppellettili trasportate da una chiesetta di alta montagna* (Ettore Modigliani, *Bollettino, cit.*)

Fig. 8

Venezia, Chiesa di Santa Maria dei Frari, Tiziano Vecellio, *Assunta*

Fig. 9 -11

E. Franchi, *I viaggi dell'Assunta. La protezione del patrimonio artistico veneziano durante i conflitti mondiali*, Rastignano, 2010

Fig. 12

M. Vaussard, *Histoire de l'Italie contemporaine*, 1950

Fig. 13

Carlo Vittori, *Bombardamento notturno sulla città*, 1918, Collezione privata

Fig. 14

Castelleone, Chiesa dei Santi Filippo e Giacomo, Pedro Fernández, *Madonna col Bambino fra San Francesco e il Beato Amedeo Menez de Sylva*, 1517-1518

Fig. 15

Velo d'Astico, Chiesa dei Santi Martino e Giorgio, Francesco Verla, *Madonna in trono con il Bambino fra i Santi Antonio abate e Domenico*, 1503-1505 circa (*Viaggi e incontri di un artista dimenticato. Il Rinascimento di Francesco Verla*, Trento 2017

Fig. 16

Archivio Centrale dello Stato, Le casse del materiale della Biblioteca Statale di Cremona nel ricovero di Villa Albergati a Zola Predosa

Fig. 17

Museo Civico 'Ala Ponzzone' di Cremona, Alessandro Magnasco, *Paesaggio con figure*

Fig. 18

Cremona, Facciata della Cattedrale tamponata, 1940-1945 circa

Fig. 19

Cremona, Cattedrale, *Arazzo con le Storie di Sansone*

Fig. 20-23

Cremona, Cattedrale, *La Grande Croce (La Grande Croce del Duomo di Cremona, Calenzano 1994)*

Fig. 24

Cremona, Chiesa di San Sebastiano, Galeazzo Campi, *Madonna in trono col bambino tra i Santi Sebastiano e Rocco*, (*Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano: 1395-1535*, s.l. 2008)

Fig. 25

Cremona, Chiesa dei Santi Nazario Celso e Abbondio, Giulio Campi, *Madonna con il Bambino e i Santi Nazario e Celso*”

Fig. 26

Crema, Duomo, Vincenzo Civerchio, *San Sebastiano fra i Santi Cristoforo e Rocco*

Fig. 27

Santuario Santa Maria della Croce, Benedetto Diana, *L'Assunzione*

Fig. 28

Cremona, Museo Civico ‘Ala Ponzone’ Galeazzo Campi, *Madonna col Bambino, san Giovannino e i Santi Cristoforo e Caterina da Siena*, (*La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, Cinisello Balsamo 2003)

Fig. 29

Cremona, Museo Civico ‘Ala Ponzone’, Boccaccio Boccaccino, *San Girolamo (La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, Cinisello Balsamo 2003)

Fig. 30

Cremona, Museo Civico ‘Ala Ponzone’, Giovanni Battista Trotti, detto il Malosso, *La Vergine in gloria che intercede per Cremona guerriera, e i Santi Omobono e Imerio*, Cremona, (*La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, Cinisello Balsamo 2003)

Fig. 31

Cremona, Museo Civico ‘Ala Ponzone’, Jan Provost (già attribuito a Van Orley), *Madonna col Bambino su di un piedistallo entro la navata di una chiesa gotica*, (*La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, Cinisello Balsamo 2003)

Fig. 32

Cremona, Museo Civico ‘Ala Ponzone’, Giovanni Carnovali detto il Piccio, *Ritratto di Giovanni Beltrami*, (*Piccio l'ultimo romantico*, Cinisello Balsamo 2007)

Fig. 33

Cremona, Museo Civico ‘Ala Ponzone’, Giovanni Carnovali detto il Piccio, *Ritratto di Giovanni Cattadori*, (*La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, Cinisello Balsamo 2003)

Fig. 34

Cremona, Museo Civico ‘Ala Ponzone’, *Testa della Madonna addolorata*, (*Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano: 1395-1535*, s.l. 2008)

Finito di stampare nel mese di ottobre 2018
presso Alphapagine - Cremona