**di Elena Franchi**

# Dalla Mostra della scultura pisana del Trecento, nel 1946, scompare un frammento del fonte battesimale di Tino di Camaino; un’acquasantiera romanica passa dalla chiesa di San Pietro Belvedere, nel comune di Capannoli, al mercato antiquario romano; nel 1941 il Conservatorio di Sant’Anna è costretto ad alienare le proprie collezioni: sono alcuni dei casi presi in considerazione in quest’articolo.

«Il giorno 20 agosto 1946, alle 17.00, il custode Marri Gino constatava la scomparsa dalla sala n° XIII della Mostra della Scultura Pisana, di un piccolo frammento del Fonte Battesimale del Duomo di Pisa opera di Tino di Camaino, rappresentante ‘Il compianto sul cadavere del Battista’ ove essa era infissa in una parete con grappe di ferro. [...] Le indagini sul personale di custodia, sui visitatori e sugli operai dell’annessa chiesa di S. Matteo da me immediatamente fatte non hanno dato alcun risultato. Anche la Questura immediatamente avvisata pur avendo fatto compiere due sopraluoghi dai suoi funzionari, non ha orientato ancora le sue ricerche in nessuna direzione. Le indagini continuano»[1].

Con queste parole, il 24 agosto 1946 il soprintendente di Pisa Piero Sanpaolesi comunicava alla Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione la scomparsa del frammento esposto nella prima edizione della *Mostra della scultura pisana del Trecento*, inaugurata il 14 luglio (fig. 1).

Nella denuncia sporta alla Questura di Pisa, Sanpaolesi cercava di chiarire la dinamica del furto. L’opera era esposta accanto a un altro frammento proveniente dal medesimo fonte ed era fissata mediante due grappe alla parete di fronte alla finestra della sala XIII, dove ancora risulta nella seconda edizione del catalogo della mostra, uscita il 5 settembre 1946[2]. Si trattava di un piccolo ambiente sul lato est del Museo; la finestra, bassa e senza un vetro, si affacciava su un cortiletto collegato all’orto annesso al Museo, chiuso da grandi muraglioni su via della Rosa e via Santa Marta. Il vetro rotto aveva facilitato l’azione dei ladri, che non avrebbero avuto alcun problema a passare dalla finestra, come ammesso dallo stesso soprintendente.

La mostra rimaneva aperta dalle ore 9 alle 13 e dalle 16 alle 19; il custode aveva spolverato l’oggetto intorno alle ore 10 e durante il giro di ispezione delle 13 non aveva notato nulla di

sospetto, anche se non poteva garantire che non gli fosse sfuggito qualcosa. Si era accorto del furto intorno alle 17: le grappe erano state allentate con una forte pressione dall’alto verso il basso e anche il cartellino era stato asportato. I visitatori, quel giorno, erano stati 28, di cui uno entrato dopo la scoperta del furto; in ogni caso, era assolutamente vietato introdurre borse nei locali della mostra.








In quei giorni, però, fervevano i lavori di restauro e ristrutturazione del complesso, destinato ad accogliere le opere cedute allo Stato dal Museo Civico di San Francesco: «Nelle sale preparate per il Museo è stata allestita la Mostra della Scultura Pisana. Esse saranno ora provate nelle loro qualità e nei loro difetti: qualità che si è cercato di affinare e difetti che si ritiene di aver ridotto al minimo»[3], come si augurava Sanpaolesi nella prefazione al catalogo della mostra.

Nei locali dell’ex monastero e nella chiesa di San Matteo erano al lavoro due marmisti, uno scalpellino. due muratori, quattro manovali, un giardiniere, un portiere e otto custodi, di cui solo cinque presenti il giorno del furto. Nella stessa giornata erano venuti anche tre «barrocciai con barroccio per trasporto di materiale»[4]; uno di loro, come d’abitudine, aveva mangiato e dormito accanto al cancello che separava il chiostro dall’orto vicino al cortiletto su cui si affacciava la finestra della sala XIII.

Sanpaolesi si era affrettato a raccogliere le dichiarazioni del personale. Il custode che aveva denunciato il furto aveva notato nella sala solo due visitatori, una donna e un giovane; un marmista di Pietrasanta aveva dichiarato che marmisti, muratori e manovali mangiavano tutti insieme in una bottega fuori dal museo e nessuno si era allontanato; versione in buona parte confermata da un carpentiere, che però attirava l’attenzione su un manovale, da lui inviato due volte a prendere gesso e cemento fra le 13 e le 16, e assente, in quanto infortunato, il giorno dell’interrogatorio.

Il guardiano del cancello su via della Rosa aveva dichiarato che uno dei barrocciai aveva fatto due viaggi e non era entrato nel chiostro; un altro era arrivato intorno alle 15 ed era andato in chiesa a chiamare i muratori; il terzo barrocciaio, infine, aveva mangiato e dormito nell’orto. Per tre volte, intorno alle 9, alle 11 e alle 17, erano entrati quattro uomini con un carretto per scaricare travi nell’orto. E Sanpaolesi concludeva: «C’è una latrina nell’orto, dove vanno talvolta i marmisti e i muratori, quindi uno di essi potrebbe essersi allontanato verso l’orto senza destare sospetti»[5].

Il 26 ottobre 1946, la «Gazzetta», edizione di Pisa, riprendeva, senza troppa precisione, la notizia, ricordando il furto avvenuto per mano di «ladri abilissimi e assai competenti in fatto di opere d’arte» e riportando alcune ipotesi sull’accaduto. Secondo il giornale, i ladri sarebbero rimasti nascosti nel museo fino a tarda notte, per poi fuggire attraverso una delle tante finestre sinistrate e il cancello di via la Rosa, che prima della guerra fungeva da ingresso alle carceri; probabilmente il frammento era stato rubato per conto di stranieri e presto avrebbe valicato il confine. A questo proposito, il giornale riportava la notizia che a Torino era stata scoperta una

traccia importantissima sulla quale si manteneva «il più stretto riserbo»: la Questura di Torino avrebbe avuto notizia che un noto antiquario torinese era in contatto con un ricco industriale d'Oltralpe per trattare la vendita del frammento. Interpellata in proposito, la Questura di Torino, nel gennaio 1947, dichiarò che le indagini praticate per accertare se quanto pubblicato corrispondesse al vero avevano dato esito infruttuoso[6].

L'opera non è mai stata recuperata. Raffigura il *Compianto sul corpo del Battista*: una donna piangente è sdraiata sul corpo di san Giovanni
-
di cui rimane solo la parte inferiore
-
vestito di pelli e adagiato in una specie di portantina, sotto la quale si scorgono le teste di due uomini. Un altro uomo con cappello a cono bacia i piedi del santo. Si tratta di uno dei frammenti superstiti del fonte battesimale di Tino di Camaino
ultimato
nel 1312 e distrutto nell'incendio del Duomo del 1595.
I frammenti erano ricomparsi nel corso del Novecento; in particolare, questo era stato ritrovato da Matteo Marangoni nel 1932 nei depositi del Camposanto monumentale di Pisa
[7]
.

La scheda dell'oggetto, presente nell'aggiornata banca dati del Comando Carabinieri Tutela Patrimonio Culturale( http://tpcweb.carabinieri.it/tpc_sito_pub/simplecerca.jsp ), figura anche nel catalogo *L'opera da ritrovare*, repertorio del patrimonio artistico disperso durante la seconda guerra mondiale
[8]
(fig. 2). Si tratta di un elenco basato sul corposo archivio di Rodolfo Siviero, inquieto protagonista del recupero del patrimonio artistico italiano trafugato, o illecitamente esportato, durante la seconda guerra mondiale. Siviero era a capo della Delegazione italiana per le restituzioni, nata nel 1953 dalla fusione dell'Ufficio per il Recupero delle opere d'arte e del materiale bibliografico e della Missione per le Restituzioni accreditata presso il Governo Militare Alleato. La Delegazione aveva lo scopo di attuare il contemporaneo accordo De Gasperi-Adenauer relativo alla restituzione delle opere trafugate o asportate in violazione della legge.

Il catalogo delle opere da recuperare, redatto da Antonio Paolucci e Luciano Bellosi, era già pronto nel 1972, ma all'epoca non venne pubblicato. La Delegazione venne sciolta nel 1987, quattro anni dopo la morte di Siviero; la caduta del muro di Berlino, il crollo del regime sovietico e la riunificazione della Germania nel 1990 (che estendeva all'ex DDR l'accordo De

Gasperi-Adenauer del 1953) riaccesero l'interesse dell'Europa per il problema delle restituzioni. In Italia venne fondata, sotto il ministero Paolucci, la Commissione interministeriale per il recupero delle opere d'arte, a cui si deve la pubblicazione del catalogo.

Nel repertorio figurano altre due opere pisane, non ben identificate, trafugate fra le macerie della chiesa di San Domenico duramente colpita nel tragico bombardamento del 31 agosto 1943: una predella dipinta con storie sacre, del XVI secolo, e un paliotto ligneo dello stesso secolo con la raffigurazione della *Pietà* nel tondo centrale[9]. Il furto viene attribuito alle truppe naziste, ma non risulta alcuna notizia certa (figg. 3-4).

Seguendo le direttive del Ministero dell'Educazione Nazionale (nome con cui venne chiamato il Ministero della Pubblica Istruzione dal 1929 al 1944), fin dal 1940, in tutta Italia, le Soprintendenze avevano provveduto a evacuare le principali opere d'arte mobili in rifugi appositamente allestiti, pensando di sottrarle così all'unica offesa allora prevedibile, quella del bombardamento aereo. Nel corso della guerra, per sfuggire alle nuove minacce costituite dalla presenza, nel territorio, degli eserciti nemici contrapposti, le opere mobili erano state nuovamente spostate, senza pace, da un deposito all'altro. Alla fine della guerra, prima di procedere alla restituzione degli oggetti ai legittimi proprietari, le Soprintendenze avevano difficilmente resistito alla tentazione di allestire delle mostre: per approfittare della presenza simultanea di oggetti troppo a lungo nascosti e altrimenti difficilmente confrontabili, per rispondere alle richieste delle truppe alleate e per ricavare i fondi necessari per procedere agli indispensabili restauri. Nel 1944 e nel 1945, a Roma vennero allestite due mostre con le opere d'arte ricoverate in città; a Venezia furono organizzate la *Mostra dei Primitivi* nelle Gallerie dell'Accademia e la
*Mostra dei cinque secoli di pittura veneta*
al Museo Correr.

La *Mostra della scultura pisana* si inseriva a pieno titolo in questo filone, come sottolineato da Sanpaolesi: «L'occasione di così inusitata raccolta, poiché non c'è ricordo di una mostra di sculture antiche di tal mole, importanza e quantità, è stata data dalle remozioni fatte nel 1940-43 per proteggerle da danni bellici»[10]; ma l'esposizione era stata ulteriormente arricchita con opere fatte giungere appositamente da tutto il territorio. Come racconta Emilio Tolaini, membro del Comitato esecutivo della mostra, anche un'altra opera doveva essere presente, l'acquasantiera romanica in marmo di Carrara della chiesa di San Pietro Belvedere, nel comune di Capannoli. Quando si recò a prelevarla ebbe un'amara sorpresa:

«Entrammo in chiesa che era vuota, si girò dappertutto, anche in canonica senza incontrare anima viva. Dell’acquasantiera nessuna traccia. Finalmente comparve una donna che, interrogata, disse che il prete non c’era, che lei in cinquant’anni che stava lì a far pulizie l’acquasantiera non l’aveva mai vista, che in chiesa ci si doveva andare per pregare e non per fare inquietare la gente» [11].

L’acquasantiera, notificata il 17 febbraio 1914, non si trovava. Come dichiarava, lo stesso giorno, il sacerdote Giuseppe Ronchi, risultava nell’Oratorio della Confraternita fino alla sua demolizione nel 1907, quindi era stata trasferita nella casa canonica. Probabilmente proveniva da una chiesa più antica, «demolita da tempo immemorabile»[12]; discretamente conservata, era «lavorata a basso rilievo di cattiva scuola» e recava un’iscrizione intorno all’orlo:

*Magister Iohannes cum discipulo suo Leonardo fecit hoc opus ad honorem D(e)i, et S(an)c(ti) Petri Apostoli* .

Oggi l’acquasantiera, probabilmente risalente al terzo quarto del XII secolo e decorata agli angoli con figure di angeli recanti attributi diversi, è nel Museo di San Matteo a Pisa (fig. 5).

Il 13 marzo 1947, non sapendo che l’opera era stata rintracciata due giorni prima, la Soprintendenza di Pisa aveva interrogato il parroco della chiesa:

«Nella circostanza dolorosa del passaggio della guerra, molto devastatrice di questo luogo, che costrinse a lasciare per molti giorni e notti le case ecc. trovammo al nostro ritorno tutto sconquassato e mancante molta roba. Purtroppo non fu rinvenuta la pila che era stata fino a quel tempo custodita gelosamente»[13].

Nuovamente interrogato, il 24 marzo, sulle circostanze della scomparsa, il parroco non seppe fornire alcun chiarimento:

«La data dell’asportazione della pila non posso darla altro che indeterminativamente che nel periodo del passaggio della guerra con relativa invasione… che ci costrinse a fuggire di canonica per molti giorni, vivendo continuamente in rifugio e occupato nell’assistenza ai morti, ecc. Rientrato trovai tante macerie e devastazioni; mal fermo in salute, casa colonica atterrata, paese, tutto mi preoccupava e non pensavo a tale oggetto che credevo al sicuro. Solo in un tempo posteriore mi accertai della mancanza, ma per le condizioni dei tempi non feci la dovuta denunzia» [14].

Nemmeno la Curia di San Miniato, da cui dipendeva la chiesa, era al corrente della scomparsa. Le notizie fornite dai documenti riportano date leggermente discordanti, ma la storia si può ricostruire. L’acquasantiera era stata custodita così «gelosamente», che il parroco, in realtà, l’aveva venduta nell’estate del 1946 a un rigattiere di Firenze, condotto dal prete da un altro rigattiere di Empoli, per 16.000 lire. Fra settembre e dicembre, il rigattiere l’aveva a sua volta venduta, per 100.000 lire (a fronte delle 150.000 richieste), all’antiquario fiorentino Giovanni Salocchi, tramite un intermediario di Montelupo. L’oggetto rimase per circa tre mesi nel negozio dell’antiquario; lì lo vide, intorno al febbraio 1947, il restauratore e perito d’arte Giuseppe Cellini di Roma, che sostenne trattarsi di un’imitazione. Salocchi affidò l’opera al Cellini che la portò a Roma, per esaminarla e accertarne l’autenticità.
Riconosciuta, grazie all’iscrizione, l’acquasantiera come l’opera già pubblicata nei testi di Igino Benevenuto Supino,
*Arte pisana*
, Firenze, 1904
(fig. 5 bis)
e di Mario Salmi,
*La scultura romanica in Toscana*

, Firenze, 1928, in marzo Cellini, secondo la sua stessa testimonianza, aveva restituito l’opera all’antiquario fiorentino consigliandogli di avvertire immediatamente il soprintendente alle Gallerie di Firenze Giovanni Poggi
15
. L’11 marzo 1947, infatti, Salocchi consegnò l’acquasantiera a Poggi, che gli rilasciò una ricevuta in cui attestava di aver ricevuto, spontaneamente, l’oggetto.

Secondo la dichiarazione di Cellini, nello stesso periodo Fritz Volbach, riconosciuto l’oggetto sul mercato antiquario romano, ne aveva parlato con Géza de Francovich che si era affrettato a segnalare il fatto alle autorità.

Questo incrocio di segnalazioni deve aver creato qualche problema. Pochi giorni prima della restituzione dell’oggetto, Poggi era stato informato della sua presenza sul mercato antiquario; il soprintendente di Firenze aveva quindi immediatamente allertato il suo collega di Pisa Sanpaolesi, che a sua volta aveva contattato il Ministero della Pubblica Istruzione.

Il 14 marzo, Rodolfo Siviero, allora a capo dell’Ufficio Recupero presso il Ministero della Pubblica Istruzione, chiese alla Procura della Repubblica di Roma l’autorizzazione a far eseguire dai Carabinieri una perquisizione nel domicilio del restauratore romano; l’autorizzazione venne subito concessa, ma sospesa il giorno seguente in quanto l’acquasantiera era già stata consegnata al soprintendente di Firenze[16].

In seguito, Salocchi si era recato dal rigattiere per farsi restituire le 100.000 lire dell’acquisto. Lo stesso rigattiere, interrogato dai Carabinieri, dichiarò di essere stato informato dell’esistenza di «un’acquasantiera molto interessante dal punto di vista artistico» da un rigattiere di Empoli, che lo aveva condotto in una chiesa di campagna. Era «depositata per terra, senza nessuna cura» nella casa canonica; il parroco chiese senza esitazione 25.000 lire, ma si accontentò subito delle 16.000 offerte. Il mediatore di Empoli ci guadagnò 4.000 lire e un pranzo a Pontedera[17].

Nel fermento, e nella confusione, dell’immediato dopoguerra, questo non sarà stato sicuramente un caso isolato. In tutta Italia c’erano chiese da restaurare, tetti da sistemare, arredi e suppellettili da comprare. D’altra parte era almeno dagli anni Venti che il parroco di San Pietro Belvedere cercava di vendere l’acquasantiera, proponendola allo Stato o ad antiquari disposti a offrire «ingenti somme» per averla[18].

La necessità dell’educazione artistica dei religiosi, responsabili del patrimonio artistico delle chiese loro affidate, era stata messa in evidenza fin dall’inizio del secolo con la riforma dei Seminari ad opera di Pio X e l’introduzione dell’insegnamento di Archeologia e Arte Sacra nei quattro anni di studio della Teologia. Nel 1912, in occasione della *Discussione sulla posizione della Storia dell’arte*
nell’ambito del X Congresso Internazionale di Storia dell'Arte, anche Adolfo Venturi aveva affrontato il problema:

«Voi sapete come purtroppo dalle chiese, dai luoghi sacri per la fede degli avi nostri, molte opere d'arte vadano vendute, disseminate e disperse pel mondo, dimenticando ogni loro tradizione, ogni ragione della loro storia. Ora che il giovane seminarista impari a rispettare quegli oggetti che deve tutelare, è veramente uno scopo a cui si deve addivenire, perché altrimenti colla spogliazione continua, che avviene da per tutto delle chiese, dei templi, avremo un mondo deserto di cose, avremo gli oggetti ammonticchiati nei musei, non li avremo più nei luoghi dove essi avevano un vero e proprio significato» [19].

Inoltre, già alla fine del 1944 c’era ragione di ritenere che l’antiquariato clandestino fosse in possesso di oggetti dispersi durante le azioni belliche, provenienti da raccolte pubbliche o private e da edifici monumentali, tanto che il 13 novembre fu emanata la circolare 109 per raccomandare ai soprintendenti la massima vigilanza in proposito. Era stato necessario allertare anche i parroci e i rettori delle chiese sinistrate per mettere in salvo le opere d’arte (sia integre che in frammenti) rimaste fra le macerie.

Nel dopoguerra si pose il problema di evitare l’esportazione di oggetti trafugati e, contemporaneamente, di non porre limiti troppo restrittivi al mercato dell’arte. Umberto Pomilio, presidente della Camera di Commercio Italiana per le Americhe, si era rivolto al Ministero per il Commercio Estero, a quello dell’Istruzione e a quello delle Finanze per chiedere norme volte a facilitare l’esportazione delle opere d’arte:

«Come è noto, le disposizioni vigenti in materia di esportazione di opere d’arte appartenenti a privati sono dirette a ostacolare piuttosto che a favorire tale esportazione. Certamente lo Stato non può lasciare uscire dal paese opere d’arti [sic] appartenenti a privati senza esercitare un controllo d’ordine artistico e senza esigere gravami tributari. D’altra parte però riteniamo che tale controllo non debba essere tale da compromettere per la sua lentezza e complicazione la conclusione delle vendite […]. Ci sembra altresì opportuno che per il buon nome dell’arte italiana all’estero si debbano garantire la paternità e la genuinità delle opere da esportare mediante norme intese a proteggere il compratore straniero da falsificazioni o errate attribuzioni» [20].

Nel 1946 la Soprintendenza di Pisa non riusciva a reggere il ritmo delle richieste di verifica per l’esportazione, tanto da costringere Sanpaolesi a rivolgersi al Ministero della Pubblica Istruzione:

«Presso questa Soprintendenza si sono fatte negli ultimi tempi sempre più frequenti le richieste di sopraluoghi e verifiche per spedizioni di opere d’arte all’estero, richieste che sono state regolarmente passate, quando si trattava di opere d’arte non contemporanee, all’Ufficio Esportazioni di Firenze. Ma dato che il ritmo delle esportazioni non accenna a diminuire e che la difficoltà del trasporto delle opere d’arte a Firenze può spingere gli esportatori ad eludere il controllo dell’Ufficio Esportazione, tanto più che il vicino porto di Livorno è oggi quanto mai adatto all’esportazione clandestina, mi permetto di proporre che l’Ufficio Esportazione di Pisa abbia allargata la competenza dall’arte contemporanea a quella antica, sì da poter effettuare diretto controllo sul movimento delle opere d’arte nella giurisdizione di questa Soprintendenza» [21]

.











2007, 2008, 2009, 2010.