

FERNANDA WITTGENS. ARTE E IMPEGNO CIVILE*

Fernanda Wittgens. Art and Civic Commitment

Patrizia Di Luca, Francesca Panozzo

DOI: 10.36158/sef6225b

Abstract

Il contributo ripercorre la vita di Fernanda Wittgens, storica dell'arte e prima direttrice della Pinacoteca di Brera, con particolare riferimento agli anni delle prime esperienze professionali e alle attività svolte durante la Seconda guerra mondiale. Fernanda Wittgens sviluppa la propria formazione intellettuale nella Milano degli anni Venti del Novecento e nel testo viene proposta un'analisi di una parte della produzione come pubblicista per il quotidiano «L'Ambrosiano», per il quale Wittgens segue il dibattito sociale e culturale cittadino in cui le protagoniste femminili svolgono un importante ruolo testimoniando e affermando l'emancipazione delle donne. Nella ricostruzione del percorso professionale, viene dedicata attenzione alla collaborazione di Wittgens alla realizzazione della mostra *Exhibition of Italian Art*, allestita a Londra nel 1930. Il testo propone una sintesi delle attività svolte da Wittgens durante la Seconda guerra mondiale per il salvataggio del patrimonio artistico della Pinacoteca di Brera, con un focus sul trasferimento delle opere d'arte nei rifugi individuati nel Montefeltro e ad Urbino dal sovrintendente Pasquale Rotondi. Viene anche esaminata la partecipazione di Fernanda Wittgens alla rete resistenziale milanese che fornisce aiuto ad antifascisti e perseguitati razziali, con specifica attenzione all'arresto e alla carcerazione a San Vittore. L'ultima parte del contributo documenta l'impegno di Fernanda Wittgens per realizzare, negli anni del dopoguerra, anche attraverso la pratica del "museo vivente", un luogo di cultura inclusivo e democratico.

This article traces the life of Fernanda Wittgens, an art historian and the first female Director of the Pinacoteca di Brera. It focuses particularly on her early professional experiences and her activities during the Second World War. Wittgens' intellectual development took place in 1920s Milan. The text analyzes some of her work as a columnist for the newspaper «L'Ambrosiano», for which she covered the city's social and cultural debates. In this role, she highlighted the significant contribution of female protagonists who demonstrated and affirmed the emancipation of women. The reconstruction of her professional career also gives attention to Wittgens' collaboration on the Exhibition of Italian Art, exhibition held in London in 1930. The text also provides an overview of Wittgens' efforts during the Second World War to save the artistic heritage of the Pinacoteca di Brera, with a focus on the transfer of artworks to shelters located in Montefeltro and Urbino, identified by Superintendent Pasquale Rotondi. Her participation in the Milanese resistance network, which provided assistance to anti-fascists and victims of racial persecution, is also examined, with a specific emphasis on her arrest and imprisonment in San Vittore jail. The final part of the article documents Fernanda Wittgens' post-war efforts to create an inclusive and democratic cultural space, also through the practice of the "living museum".

Keywords: Milano, solidarietà, impegno civile, patrimonio culturale, resistenza, arte, emancipazione femminile, storia di genere.

Milan, solidarity, civic commitment, cultural heritage, resistance, art, female emancipation, gender history.

* I capitoli primo, secondo, terzo e quinto sono stati redatti da Patrizia Di Luca; il capitolo quarto è stato redatto da Francesca Panozzo.

Patrizia Di Luca è responsabile del Centro di ricerca sull'emigrazione del Dipartimento storico e giuridico dell'Università degli Studi della Repubblica di San Marino. È membro del comitato direttivo del Centro studi sulla memoria (Dipartimento di scienze umane, Unirsm), del comitato scientifico dell'Archivio Multimediale delle Memorie Sammarinese (Unirsm), nell'ambito del quale è responsabile della sezione Scritture, del comitato scientifico del progetto Diari Multimediali Migranti DIMMI per la documentazione di testimonianze di migranti contemporanei. È membro del Centro di Studi semiotici sulla memoria TraMe (Università di Bologna). Collabora con la Fondazione Foresta dei Giusti GARIWO e con il comune di Rimini per progetti di educazione alla cittadinanza. Dal 2019 al 2022 è stata direttrice dell'Istituto per la Storia della Resistenza e dell'Età Contemporanea della Provincia di Rimini ed è attualmente membro del comitato direttivo e del consiglio scientifico. I principali temi di ricerca sono le migrazioni storiche e contemporanee, la storia della solidarietà, i legami tra storia, arte e educazione alla cittadinanza. Tra le pubblicazioni: P. Di Luca, *Dieci storie di emigrazione/ Ten stories of emigration*, Bookstones, 2020; P. Di Luca, A. Portincasa, *L'emigrazione sammarinese. Proposte per attività didattiche*, Bologna University Press, 2024; *Cittadinanza*, in *Dizionario che cura le parole*, 3° vol., Fondo Tullio De Mauro e Rete Italiana cultura popolare (a cura di), Ed. SuiGeneris, 2023; P. Di Luca, *Invisibili. Donne straniere residenti in Italia e media. Risultati di una ricerca*, in E. D'Amelio e L. Gorgolini (a cura di), *Media and Gender*, Bologna University Press, 2023; P. Di Luca, *Lo sfollamento durante la Seconda guerra mondiale*, in S. Pivato, L. Gorgolini (a cura di), *Storia di San Marino*, Bookstones, 2022; P. Di Luca, *Il contributo della scrittura soggettiva nella narrazione della storia dell'emigrazione*, in D. Salerno, P. Violi (a cura di) *Stranieri nel ricordo*, il Mulino, 2020; P. Di Luca, *Profughi italiani ospitati nella Repubblica di San Marino durante la Seconda Guerra Mondiale*, in L. Gorgolini (a cura di), *Le migrazioni forzate nella storia d'Italia del XX secolo*, il Mulino, 2017.

*Patrizia Di Luca is the Head of the Research Center on Emigration at the Department of History and Law at the University of the Republic of San Marino. She is a member of the Steering Committee of the Center for Memory Studies (Department of Human Sciences, Unirsm), of the Scientific Committee of the Multimedia Archive of Sammarinese Memories (Unirsm) – where she is responsible for the Writing section – and of the Scientific Committee of the DIMMI Migrant Multimedia Diaries project for documenting the testimonies of contemporary migrants. She is also a member of the TraMe Center for Semiotic Studies on Memory (University of Bologna). She collaborates with the GARIWO Gardens of the Righteous Foundation and the Municipality of Rimini on citizenship education projects. From 2019 to 2022, she was the Director of the Institute for the History of the Resistance and the Contemporary Age of the Province of Rimini and is currently a member of its Steering Committee and Scientific Council. Her main research topics are historical and contemporary migrations, the history of solidarity, and the connections between history, art, and citizenship education. Among her publications: P. Di Luca, *Dieci storie di emigrazione/Ten stories of emigration*, Rimini, Bookstones, 2020; P. Di Luca, A. Portincasa, *L'emigrazione sammarinese. Proposte per attività didattiche*, Bologna University Press, 2024; *Cittadinanza*, in *Dizionario che cura le parole*, 3° vol., Fondo Tullio De Mauro e Rete Italiana cultura popolare (ed.), Ed. SuiGeneris, 2023; P. Di Luca, *Invisibili. Donne straniere residenti in Italia e media. Risultati di una ricerca*, in E. D'Amelio and L. Gorgolini (ed.), *Media and Gender*, Bologna University Press, 2023; P. Di Luca, *Lo sfollamento durante la Seconda guerra mondiale*, in S. Pivato, L. Gorgolini (ed.), *Storia di San Marino*, Bookstones, 2022; P. Di Luca, *Il contributo della scrittura soggettiva nella narrazione della storia dell'emigrazione*, in D. Salerno, P. Violi (ed.) *Stranieri nel ricordo*, il Mulino, 2020; P. Di Luca, *Profughi italiani ospitati nella Repubblica di San Marino durante la Seconda Guerra Mondiale*, in L. Gorgolini (ed.), *Le migrazioni forzate nella storia d'Italia del XX secolo*, il Mulino, 2017.*

Francesca Panozzo è laureata in storia contemporanea ed è dottore di ricerca in libertà fondamentali e formazioni sociali. Ha conseguito un master internazionale di II livello in didattica della Shoah e, dopo aver frequentato diversi corsi di perfezionamento presso lo Yad Vashem di Gerusalemme, il Mémorial de la Shoah di Parigi e l'Università di Firenze, propone alle scuole progetti didattici di storia del Novecento, con particolare attenzione ai temi della Shoah, della Resistenza, dei totalitarismi e della cittadinanza. Dal 2017 è referente dei servizi educativi del MEB – Museo Ebraico di Bologna; dal 2025 è direttrice dell'Istituto per la Storia della Resistenza e dell'Età contemporanea della provincia di Rimini.

Francesca Panozzo holds a degree in contemporary history and a PhD in fundamental freedoms and social education. She completed an international second-level master's degree in teaching the Holocaust. After completing various advanced courses at Yad Vashem in Jerusalem, the Mémorial de la Shoah in Paris, and the University of Florence, she now offers educational projects for schools on 20th-century history, with a particular focus on the Holocaust, the Resistance, totalitarianism, and citizenship. Since 2017, she has

been the educational services coordinator for the MEB-Jewish Museum of Bologna, and as of 2025, she is the Director of the Institute for the History of the Resistance and the Contemporary Age of the Province of Rimini.

1. Capitolo primo. «Quel giorno feci voto di ritornare all'arte sentendola come una suprema religione umana»¹

Cara Mamma, dunque hai una figlia decorata! Ieri il Ministro degli Esteri Henderson, ha consegnato all'Ambasciatore d'Italia e a Modigliani due altissime decorazioni. [...] A me il Ministro ha consegnato una Croce dell'Ordine dell'Impero Inglese. [...] In Italia non si usa. Anche qui è molto raro.²

Fernanda Wittgens scrive alla madre il 26 marzo 1930 dal Regent Palace Hotel, al numero 1 di Piccadilly Circus, Londra. È arrivata nella capitale inglese il 13 dicembre 1929, a bordo del piroscafo *Leonardo da Vinci* insieme agli oltre trecento capolavori dell'arte italiana selezionati per l'esposizione *Exhibition of Italian Art*, allestita alla Burlington House di Londra nei primi mesi del 1930, e a Ettore Modigliani, Direttore della Pinacoteca di Brera e Commissario Generale Italiano della Mostra.

Il ministro che le consegna l'onorificenza è Artur Henderson, che ricoprirà l'incarico di Governo fino all'anno seguente, per essere eletto nel 1932 presidente della Conferenza per il Disarmo di Ginevra; per questo ruolo, svolto con perseveranza e con l'obiettivo di costruire legami di collaborazione tra le Nazioni, Henderson sarà insignito del Nobel per la Pace nel 1934.

L'incontro con il politico inglese avviene in occasione del riconoscimento attribuito alla giovane curatrice italiana per la dedizione evidenziata nella realizzazione dell'esposizione londinese, ma sembra quasi prefigurare l'impegno civile e umanitario che caratterizzerà la vita di Fernanda Wittgens e che sarà riconosciuto con l'attribuzione, nel secondo dopoguerra, di onorificenze di istituzioni italiane e con l'assegnazione, nel 2014, del titolo di Giusta dell'Umanità.

Il ruolo fondamentale svolto da Fernanda Wittgens nell'organizzazione di *Exhibition of Italian Art* è già stato sottolineato da Ettore Modigliani in un'intervista rilasciata al «Corriere della Sera» il 3 dicembre 1929, nella quale ricorda la «collaborazione impareggiabile dei due ispettori di Brera, il dottor Antonio Morassi e la dottoressa Fernanda Wittgens».

Per la mostra londinese sono state selezionate opere appartenenti a musei e collezioni di tutta la penisola, confluite a Brera per essere preparate ed imballate per il viaggio in nave. Il catalogo pubblicato dalla Royal Academy of Arts riporta informazioni complete sul patrimonio artistico esposto (dipinti, sculture, disegni, oggetti ecc.), proveniente da Istituzioni italiane, musei stranieri e collezioni private – tra le quali la collezione del re inglese Giorgio VI – ma già un breve elenco esemplificativo può testimoniare l'importanza dell'esposizione:

Dagli Uffizi la *Nascita di Venere* di Botticelli e il *Dittico Montefeltro* di Piero della Francesca, dal Bargello il *David* di Donatello, la *Tempesta* di Giorgione dalla collezione del Principe Giovanelli, *La Bella e Il giovane inglese* di Tiziano da Palazzo Pitti, la *Crocefissione* di Masaccio da Napoli, la *Flagellazione* di Piero da Urbino (Haskell 2008, 150).

Ettore Modigliani appunta sul suo *Diario* il momento atteso della partenza per Londra delle opere arrivate a Brera:

Così alle tre del mattino del tre dicembre si lascia Brera, e alle 6 un treno speciale di 16 vagoni merci [...] ci porta a Genova per depositarci sulla banchina di uno dei moli a fianco del quale sono ormeggiati la *Leonardo da Vinci* e il *Teseo* (Modigliani 2019, 172).

Il *Teseo* è il rimorchiatore che accompagna il piroscafo nell'attraversata, per un eventuale supporto in caso di avaria o incendio.

Il trasferimento in mare di una parte significativa del patrimonio artistico non ha precedenti nella storia italiana e l'avvenimento coinvolge l'intera nazione. Il «Corriere della Sera» segue con attenzione l'evento.

Salpa da Genova il piroscafo Leonardo da Vinci recando nelle stive oscure il favoloso carico delle trecentocinquanta fra le opere maggiori dell'arte italiana destinate alla grande esposizione di Londra. [...] Il lavoro più grave e delicato è finito, a Brera, le cui sale e i cui portici hanno visto per un mese raccogliersi, adunato da cento città, questo tesoro incomparabile, che i secoli hanno custodito e reso sempre più prezioso. Le casse sono chiuse entro i grandi furgoni segnati dalla fascia tricolore («Corriere della Sera», 3 dicembre 1929).

Una tempesta sorprende però il piroscafo in alto mare la notte del 7 dicembre e prosegue con intensità crescente per due giorni, facendo temere il naufragio. Modigliani scrive con angoscia:

Mi sembra di vivere la scena terrificante di un film. [...] La bufera si è scatenata in tutta la sua forza; il vento a raffiche violentissime investe la nave e sembra inabissarla; i cavalloni inondano la prua e s'avventano anche dalle murature; l'acqua a torrenti corre per ogni dove. Nelle cabine i pochi mobili, persino i pesanti bauli, sono rovesciati; nel salone da pranzo non c'è un solo oggetto che trovi stabilità (Modigliani 2019, 176).

Le agenzie di stampa italiane il 9 dicembre trasmettono notizie allarmanti e la preoccupazione per la riuscita del viaggio attraversa gli ambienti culturali, non solo italiani.

Roma – Si nutrono apprensioni per la “Leonardo da Vinci” che porta in Inghilterra i tesori d'arte italiana. Si sa che la nave sta lottando disperatamente da trenta ore con una furiosa tempesta al largo del Capo di Finisterre (Modigliani 2019, 177).

Fernanda Wittgens, ricostruendo l'anno seguente la storia della mostra di Londra per l'*Almanacco della donna italiana*, descriverà una «grave lotta contro i marosi» (Wittgens 1931, 99).

La nave rimane in balia delle intemperie ancora qualche giorno, ma finalmente il 13 dicembre la *Treasury Ship* – come la chiamano in Inghilterra, o la “nave delle Madonne”, come era stata definita in un articolo del «Corriere della Sera» del 3 dicembre – attracca al West India Docks di Londra.

Il ricordo del rischio corso sarà una delle motivazioni del diniego di Modigliani alle successive richieste di organizzare nuove esposizioni all'estero. «Non dobbiamo apparire come i commessi viaggiatori del nostro patrimonio artistico. [...] Chi desidera goderle venga, ospite gradito, qui da noi» (Modigliani 2019, 195).

Inaugurata il 1° gennaio 1930, l'esposizione di Londra si dimostra un grande successo sia per l'alto valore scientifico, sia per il numero di visitatori e la data di chiusura viene posticipata dall'otto marzo al 20 marzo. Gli articoli del «Corriere della Sera» dimostrano l'entusiasmo che accomuna l'opinione pubblica italiana. Pochi giorni dopo l'apertura, riporta i primi dati di pubblico: il primo giorno sono entrate 4791 persone; il secondo 7853 e nella prima settimana viene visitata da 40.000 persone.

Alla chiusura, i risultati appaiono molto gratificanti poiché l'esito è superiore a qualsiasi previsione. «Una massa enorme di pubblico quale mai a Londra si vide in nessuna esposizione» («Corriere della Sera», 22 aprile 1930).

In totale si conteranno oltre mezzo milione di visitatori paganti, ai quali – secondo la ricostruzione della Wittgens – vanno aggiunti «altri duecentomila tra ingressi a prezzo ridotto e tessere gratuite» (Wittgens 1931, 109).

Il telegramma inviato il 21 marzo da Modigliani al capo del Governo italiano racconta il successo del progetto:

Chiusasi iersera l'Esposizione italiana, sono stati stanotte iniziati gli imballaggi. Le cifre definitive sono: ingressi a pagamento: 541.666; cataloghi 152.479; album illustrati 27.868. Le rispettive cifre della mostra olandese del 1929 furono: 235.122; 84.271; 10.228. Ossequi. Modigliani («Corriere della Sera», 23 marzo 1930).

La mostra viene visitata sia da ospiti particolari, tra i quali il re e rappresentanti della Corte inglese, sia da comuni cittadini.

Oltre alle donne, la folla dell'Esposizione fu composta di fanciulli delle scuole e dei colleghi inglesi, di gente di ogni cultura e di ogni paese. [...] Neppure il più attento osservatore, del resto, avrebbe potuto selezionare in realtà i vari tipi nel torrente umano che ogni giorno fluiva davanti ai quadri. Tenace al punto da vincere, la sera della chiusura, la stessa inflessibile puntualità inglese. Sebbene nei sotterranei del Palazzo si fossero già raccolte le maestranze per iniziare immediatamente lo smontaggio della mostra, [...] i metodici custodi della Royal Academy esitarono a lungo prima di costringere il pubblico all'uscita con lo spegnere le luci che avevano per tanti mesi irraggiati i nostri capolavori; e quell'atto forse parve anche a loro brutale, forse destò [...] un senso di tristezza accorata per la visione di bellezza che scompariva nell'ombra. Proprio a questa folla anonima dobbiamo la riconoscenza del risultato prodigioso della mostra (Wittgens 1931, 109).

L'idea della mostra – fortemente voluta da Sir Austin Chamberlain unitamente alla moglie Lady Ivy Chamberlain, vicini a Mussolini – era nata nell'ambito delle grandi mostre volte a valorizzare non più una determinata collezione, ma singoli artisti e temi specifici, spesso con l'obiettivo di promuovere il prestigio di un Paese.

Ad inizio Novecento le esposizioni d'arte avevano assunto una forte connotazione nazionalista ed erano diventate una competizione, facendo corrispondere la qualità della produzione artistica ad un primato politico.

Fino a che punto questo tipo di eventi fossero diventati competitivi si può dedurre da un discorso tenuto nel 1906 da colui che, quattro anni prima, era stato responsabile dell'inaugurazione a Bruges dell'intera serie: "Quali sono state le conseguenze di queste mostre [a Parigi, Siena e Dusseldorf]? Domandò con fare retorico. "Di sollevare più in alto il successo di quella di Bruges e la gloria della nostra scuola... Perché i nostri pittori dominarono i loro rivali e regnarono sovrani. Attraverso il genio dei loro figli le Fiandre si sono dimostrate la più ricca e la più potente delle nazioni (Haskell 2008, 144).

A partire dagli anni Venti, forse seguendo la diffusione delle esposizioni internazionali commerciali, mostre dall'esplicito carattere nazionale vengono allestite all'estero (Haskell 2008, 147).

Le esposizioni invernali alla Burlington House di Londra avevano questo scopo; la prima mostra, allestita da novembre 1920 a gennaio 1921, era stata dedicata ai dipinti spagnoli, seguirono poi ad inizio 1924 una rassegna di artisti svedesi del tardo Ottocento e nel 1927 una dedicata alla *Flemish and Belgian Art: 1300-1900*.

La mostra *Exhibition of Italian Art* si inserisce pienamente in questo nuovo corso, rispondendo non solo ad una valorizzazione e divulgazione del patrimonio artistico italiano, ma anche alla volontà politica di consolidare le relazioni tra l'Inghilterra e l'Italia e di svolgere inoltre una chiara azione di propaganda per il governo fascista.

Fernanda Wittgens è tuttavia distante da ogni obiettivo di sostegno al regime di Mussolini e, quando nel 1944 sarà arrestata per l'appartenenza alla rete resistenziale milanese, durante l'interrogatorio dichiarerà: «non sono mai stata fascista»³. Questa affermazione trova testimonianza – oltre che principalmente nelle azioni della Wittgens – anche nelle parole di Alcide Malagugini che, il giorno seguente la scomparsa di Fernanda Wittgens, avvenuta l'11 luglio 1957, interviene in apertura della seduta della Commissione VI Istruzione e Belle arti di cui è vicepresidente. Malagugini è un antifascista della prima ora, già sindaco socialista di Pavia nel 1920 viene costretto alle dimissioni nel 1922 in seguito all'instaurarsi del regime fascista; nel 1946 viene eletto tra i candidati del Partito socialista italiano all'Assemblea Costituente e poi, per quattro legislature consecutive, alla Camera dei Deputati.

Sento vivo il desiderio di ricordare il grave lutto che ha colpito l'arte, la cultura, la scuola italiana, con la tanto repentina scomparsa di Fernanda Wittgens. L'amicizia che ci legava, quasi trentennale, era stata corroborata, durante gli anni della nostra attività politica, dalle ansie, dalle angosce, dalle preoccupazioni, insieme condivise,

ed era pertanto diventata sempre più intima e affettuosa. Per quindici anni abbiamo collaborato nella scuola da me creata nel periodo fascista, e questo ha significato per me essere affiancato da una creatura sensibilissima e profondamente colta, da un animo ricco di tesori, da un'intelligenza viva e feconda.⁴

Fernanda Wittgens, dunque, nell'organizzare la mostra *Exhibition of Italian Art* è animata solamente da quella passione per l'arte a cui resta fedele per tutta la vita e che la porterà ad anteporre il salvataggio del patrimonio artistico italiano alla stessa incolumità personale.

Con la mostra di Londra desidera contribuire ad una rinnovata valorizzazione dell'arte italiana, che deve essere rappresentata anche nelle più recenti espressioni, e sollecita l'esposizione di opere di artisti dell'Ottocento – quali Antonio Canova, Francesco Hayez, Silvestro Lega, Pellizza da Volpedo, Giovanni Segantini e altri – per favorire il superamento di una percezione, molto diffusa all'estero, che considerava il Rinascimento come apice e quasi conclusione della cultura italiana. Nel 1957, in occasione della donazione a Brera di un dipinto di Segantini, tornerà a parlare delle scelte effettuate per l'esposizione londinese e i giornali riportano che «tra la più viva sorpresa degli ascoltatori, l'egregia direttrice di Brera ha rivelato che quando nel 1930, a Londra [...] si allestì la grande mostra dell'arte italiana, il comitato inglese, incaricato di scegliere le opere, [...] non intendeva che alcuna opera dell'Ottocento italiano venisse ammessa. Si riteneva allora che l'Ottocento nostro, non fosse degno delle opere italiane dei secoli precedenti» (Bernardi 2023, 68).

All'Ottocento Fernanda Wittgens aveva dedicato nel 1926 la tesi in storia dell'arte – *I libri d'arte dei pittori italiani dell'Ottocento* – con il professor Paolo D'Ancona (Ginex 2018, 21) e ritiene che, come affermato da Modigliani nella conferenza stampa di presentazione della mostra *Exhibition of Italian Art*, «i grandi artisti del secolo scorso sono oramai storia» («Corriere della Sera», 3 dicembre 1929).

Del significato della mostra londinese Wittgens aveva parlato anche nell'immediato dopoguerra, introducendo a Zurigo l'esposizione *Tesori d'arte della Lombardia dal V sec. a.C. all'Ottocento*, allestita al Kunsthaus dal novembre 1948 al marzo 1949, progettata insieme ad Ettore Modigliani.

Ettore Modigliani [...] si persuase che era necessario ripetere per la Lombardia quello che era stato compiuto nel 1930 per l'arte italiana con la famosa mostra di Londra che riequilibrò, per qualche tempo, la bilancia della cultura internazionale la quale inclinava tutta verso l'Impressionismo francese (Bernardi 2023, 81).

Per Fernanda Wittgens l'arte è una passione civile, che unisce estetica ed etica, bellezza e valori sociali. In un vivace scambio di lettere del febbraio 1948 con Ugo Menegazzi, Capo della Ripartizione Educazione del Comune di Milano, sulla destinazione di fondi comunali, Fernanda Wittgens spiega perché l'arte debba essere ritenuta un bene fondamentale.

Glielo dimostro con un apologo. Il primo giorno in cui uscii da San Vittore, trasportata al Policlinico Ronzoni ebbi dalla cavalleria delle mie guardie, prima di entrare in una nuova clausura, [...] il permesso di dare un'occhiata a S. Eustorgio. In carcere avevo pensata che siccome la mia vera vocazione è il lavoro sociale, appena uscita avrei lasciato il campo dell'arte per occuparmi di una forma assistenziale. Ma quando con le mie guardie entrai in S. Eustorgio e vidi [...] che in fondo si erano piegati ad una richiesta [...] di poter vedere un'opera d'arte, mi resi conto come una delle più alte forme di educazione spirituale sia quella artistica, e compresi che se vogliamo salvare la bontà dobbiamo salvare anche la bellezza. Quel giorno feci voto di ritornare all'arte sentendola come una suprema religione umana. [...] Penso che, a parte fatte le considerazioni turistiche e quindi economiche, i nostri Musei devono essere al più presto riaperti come scuola ove si educi al pari delle elementari e delle Università. Perciò le dichiaro che io continuo la mia guerra anche se, visto che ci stimiamo entrambi e che siamo entrambi leali, rimaniamo nemici sul terreno dell'Arte e [...] amici nella vita.⁵

Wittgens dedicherà la propria vita a concretizzare questi principi, impegnandosi per la ricostruzione della Pinacoteca di Brera, quasi completamente distrutta dai bombardamenti che colpirono Milano durante la Seconda guerra mondiale.

Il suo obiettivo è trasformare la pinacoteca in un *museo vivente*, nel quale tutti i cittadini – «senza distinzione di sesso, di razza, di lingua, di religione, di opinioni politiche, di condizioni personali e sociali», come dichiara l'Art. Terzo della Costituzione italiana – possano fare esperienza dei valori democratici che il patrimonio artistico testimonia e trasmette.

In una lettera del 1957 indirizzata all'amica Clara Valenti, Fernanda Wittgens afferma il valore dell'esperienza artistica, intesa sia come creazione che come fruizione, – e lo fa riferendosi ancora una volta all'esperienza vissuta a San Vittore:

Questa lettera ti passa la fiaccola della “socialità” dell'arte che io ho cercato di accendere uscita da San Vittore avendo compreso là, nella sua interezza il problema umano. Vale a dire che ovunque, persino nella galera, può essere salvato l'umano dal bestiale e che l'arte è forse una delle più alte difese dell'umano (Mattioli 2003, 20).

2. Capitolo secondo. «Tutta questa nostra generazione di donne uscite dalle alcove per essere donne e non femmine, compagne agli uomini, e che, come tutti i pionieri, pagano il futuro» (Mignini 2025, 11)

La vita di Fernanda Wittgens è unita intimamente a Milano e segue le trasformazioni, i traumi e la ricostruzione della città.

Le origini familiari (Ginex 2018, 74), pongono Fernanda Wittgens in una dimensione europea fin dalla nascita, avvenuta a Milano il 3 aprile 1903.

Il padre, Adolfo Wittgens di Streitenau, era nato a Milano da Rachele Bellani, nobildonna monzese, e dall'austriaco Antonio Augusto Wittgens von Streitenau, che per amore della moglie aveva lasciato l'esercito e si era trasferito in Italia.

La madre, Margherita Righini, era invece nata nella Boemia occidentale, in quella che oggi è la città di Cheb nella Repubblica Ceca, dall'ungherese Maria Fuczyla e da un cittadino italiano.

Forse è questo intreccio di appartenenze e di trasformazioni – di luoghi, di cittadinanze, di professioni – che contribuisce a rendere Fernanda Wittgens estranea al conformismo e ai pregiudizi radicati nella mentalità dell'epoca, consentendole di scegliere i propri comportamenti nel rispetto di solidi valori morali, senza asservirsi al dominio della vuota apparenza e dell'opportunismo e soprattutto senza rimanere indifferente alle ingiustizie sociali.

La sua sarà una vita di impegno civile e umano, con una serietà ed un equilibrio che non sono mai conservatorismo ma manifestazione di responsabilità. Crede che la cultura e la bellezza, con l'intrinseco significato di libertà, siano un diritto per tutte e tutti, è dalla parte degli oppositori politici, dei perseguitati razziali, sfida le convenzioni con la consapevolezza della propria dignità e attraversa il confine di subalternità imposto alle donne.

In alcune lettere scritte a Paola Della Pergola, riflette sull'appartenenza al genere femminile e sulla comune professione di storiche dell'arte e direttrici di musei, ambiti professionali lungamente riservati solo agli uomini. Il prezzo di questa emancipazione personale è alto, ma Fernanda affronta le rinunce sapendo che stanno costruendo un futuro in cui le donne possano essere pienamente riconosciute come soggetti di diritti e sperimentare una maggiore partecipazione alla vita civile, sociale, culturale.

Non avere paura per me, e non aver paura per te: il libro cinese rivela il segreto non di lei o di te o di me, ma di tutta questa nostra generazione di donne uscite dalle alcove per essere donne e non femmine, compagne agli uomini, e che, come tutti i pionieri, pagano il futuro (Mignini 2025, 11).

Fernanda cresce in una famiglia numerosa, insieme a sette fratelli e sorelle – lei è la quinta –, in un clima di sobrietà, con un'educazione basata sui principi risorgimentali di lealtà e bene comune, di cui anche il patrimonio artistico italiano è insieme origine e testimonianza. Il padre, Adolfo Wittgens aveva frequentato il liceo Parini, si era poi immatricolato all'Accademia scientifica-letteraria di Milano nell'a.a. 1879-1880 ed

aveva conseguito la laurea in lettere nell'a.a. 1882-1883. Tra i fondatori della società degli Amici dei Monumenti di Milano e della Lombardia (Ginex 2018, 20 e 74), all'attività di docente al Liceo Parini unisce quella di traduttore, documentata per esempio nel volume di F.G. Hubert, *Antichità pubbliche romane*, tradotto dal tedesco da Adolfo Wittgens e pubblicato da Ulrico Hoepli Editore nel 1902; segue anche l'istruzione di giovani lavoratori, trasmettendo così alle figlie e ai figli l'importanza di un impegno personale nella comunità civile.

Fernanda scopre l'arte in una dimensione collettiva, poiché il padre, nei giorni festivi, conduce spesso i figli a visitare i musei, luoghi che affiancano le collezioni private e che permettono la fruizione di opere d'arte ad un più vasto pubblico.

La morte di Adolfo Wittgens, avvenuta nel 1910 – un necrologio è pubblicato nella sezione Notiziario del giornale settimanale dell'associazione milanese Amici del bene *Il buon cuore*, anno IX, n. 29, 16 luglio 1910 – lascia la famiglia in un improvviso dolore e in difficili condizioni economiche. Fernanda prosegue gli studi e frequenta il ginnasio e il liceo – lo stesso in cui il padre era stato docente – con ottime valutazioni, che le assicurano nel 1919 una delle borse di studio assegnate dalla Cassa di Risparmio delle province Lombarde in favore di «giovani di condizioni ristrette che si distinguono negli studi e che diano affidamento di emergere anche nel campo delle opere» (Ginex 2018, 20). L'esistenza di Fernanda prosegue sulle tracce di questo primo riconoscimento: distinguersi negli studi, con l'attività di storica e critica dell'arte, e emergere nel campo delle opere, con il ruolo di direttrice della Pinacoteca di Brera e di resistente.

Nel 1922 inizia una collaborazione retribuita per il quotidiano milanese «L'Ambrosiano»⁶, diretto da Umberto Notari e, terminato il liceo, nel 1924 – come è documentato nell'Archivio dell'Università degli Studi di Milano – si iscrive poi all'Accademia Scientifica-Letteraria di Milano, sezione di lingue, matricola n. 759.

L'esperienza professionale a «L'Ambrosiano» le garantisce una minima autonomia finanziaria e soprattutto la mette in diretto contatto con l'ambiente culturale milanese; redige infatti una rubrica che si intitola *Lecture e conferenze*, quotidiana rassegna di iniziative, conferenze, incontri ed eventi promossi in città da varie Istituzioni.

Inizia così a frequentare l'Associazione femminile Lyceum – fondata nel 1912 da Gigina Conti e legata ai *Lyceum Clubs* diffusi dal 1903 in varie parti del mondo, alla quale collabora dal 1917 anche Sofia Ravasi Garzanti –, l'Università Popolare, il Circolo d'Arte e d'Alta cultura, il Circolo degli interessi industriali, l'Associazione di cultura e arte «La Leonardo» e altri Enti cittadini. Scrive con uno stile sintetico e preciso, qualche volta ironico; sono articoli direttamente rivolti al pubblico e il poco spazio a disposizione sul giornale diventa l'occasione per evitare retorica e ridondanza; quando esprime una stima particolare – come quella manifestata verso la storica dell'arte Margherita Sarfatti – mette in evidenza le motivazioni intellettuali e non si perde in vani ossequi. Segue, per il giornale, le lezioni di letteratura di Clemente Rebora, di Filippo Tommaso Marinetti, di Sabatino Lopez, le conferenze sulla cultura popolare italiana – dai canti sardi alle poesie dialettali toscane –, gli appuntamenti sulla vita quotidiana in alcuni Stati esteri, come Stati Uniti e Canada, gli incontri dedicati alla storia dell'arte tenute da Adolfo Venturi e Margherita Sarfatti. Non solo letteratura e arte, ma anche temi sociali e politici sono al centro dei suoi articoli⁷.

Così scrive di una conferenza organizzata da «Il Partito del Rinascimento»:

Ieri nel salone dell'Orologio, presenti i più illustri magistrati e psichiatri di Milano, in una riunione a cui anche il prefetto aveva inviato la sua adesione, Giuseppe Antonini trattò il tema «La psichiatria giudiziaria a Milano e la riforma del Codice penale.» Un rapido sguardo gettato al primo libro riformato dalla Commissione reale permise all'oratore di rilevare l'importanza di due grandi riforme ivi introdotte: l'ammissione della responsabilità legale di ogni cittadino, la trasformazione della pena da vendetta della Società a difesa sociale.

Al Circolo degli Interessi Industriali ascolta la conferenza di Chaim Weitzmann, capo del Movimento Sionista. La nascita dello Stato di Israele è ancora lontana e, scrive Wittgens nella sua rubrica, Weitzmann è in Italia «per chiarire le direttive del movimento», che ha come principale obiettivo «la formazione di una nazione ebraica in Palestina [...] senza toccare i diritti dei popoli vicini».

Commenta un incontro sull'alcolismo, organizzato dall'Università Popolare e svolto dal dottor D'Amato:

In questa lezione rigida e sistematica sentii un valore più profondo di quello scientifico perché l'animava il desiderio di perfezionare la vita popolare e uscendo dalla grave sala, nell'atmosfera cristallina della notte di dicembre, compresi che essa era stata un atto di pietà umana.

Scrive anche di una serata all'Università Popolare durante la quale Ada Meille recensisce il romanzo *Il cielo senza Dio* di Paolo Arcari e la sua attenzione si concentra su un «problema fondamentale: la necessità di una fede che crei uno sfondo di eterno alla vita umana».

Fernanda Wittgens ha 19 anni e l'attività di publicista svolta per «L'Ambrosiano» si rivela un percorso di formazione culturale e personale; i temi trattati nella rubrica ritorneranno negli scritti privati e pubblici e saranno il fondamento, come ricorderà nel 1957 Sofia Ravasi Garzanti, della «sua fede nei valori dell'arte in se e nei suoi valori sociali e culturali, per cui [...] sentiva di difendere il meglio della civiltà indirizzando gli spiriti a godere le fortificanti e illuminanti armonie del bello».

Nel 1924 termina la collaborazione con «L'Ambrosiano», probabilmente anche per la vicinanza del giornale al regime fascista che aveva già mostrato il proprio volto violento. Termina gli studi nel gennaio del 1926, laureandosi in lettere presso l'Accademia scientifico-letteraria con una tesi in storia dell'arte dal titolo *I libri d'arte dei pittori italiani dell'Ottocento*, di cui è relatore il professor Paolo D'Ancona, insigne storico dell'arte e docente (Ginex 2018, 21).

Dopo aver conseguito l'abilitazione all'insegnamento delle materie letterarie nei ginnasi superiori e l'abilitazione in storia dell'arte nei licei (Mignini 2025, 138), dal 1926 al 1928 Fernanda Wittgens insegna al Liceo Parini e al Liceo Manzoni di Milano; prosegue tuttavia nel frattempo l'attività di studiosa e nel 1927 firma insieme al professor D'Ancona l'*Antologia della moderna critica d'arte. Letture complementari per l'insegnamento della storia dell'arte nei licei*, pubblicata dalla casa editrice L.F. Cogliati di Milano e dedicata a Lionello Venturi, critico d'arte e professore ordinario all'Università di Torino dal 1919. Nel 1931 Venturi sarà costretto a lasciare l'insegnamento perché si rifiuterà di prestare giuramento di fedeltà al regime fascista imposto ai docenti universitari.

Nella *Prefazione* si illustra l'innovativo programma del volume:

Lo spirito di riforma che da qualche anno ha pervaso la Scuola, ha mirato a rinnovare, almeno nei programmi, l'insegnamento della Storia dell'arte, esigendo che lo studio storico sia completato da una preparazione critica che guidi i giovani alla comprensione e al giudizio dell'opera artistica. [...] Abbiamo perciò preferito la compilazione di un'Antologia che direttamente avvicina i giovani alle pagine vive degli studiosi d'arte.

L'incontro, senza mediazione, tra studenti, critici e artisti è una assoluta novità: vengono proposti testi di Bernhard Berenson, Adolfo Venturi, Lionello Venturi, Charles Baudelaire, Antonio Canova, Umberto Boccioni, Paul Cézanne, Eugène Delacroix, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Denis Diderot, Emile Zola e tanti altri. Paolo D'Ancona esplicita il contributo di Fernanda Wittgens, che ha collaborato alla scelta dei brani, si è occupata della traduzione ed ha redatto le introduzioni ai vari capitoli.

La ricerca di un contatto diretto con le opere d'arte – e con i luoghi in cui sono conservate ed esposte – guida le scelte professionali di Fernanda Wittgens. Nel febbraio 1928 viene assunta alla Pinacoteca di Brera con un «Contratto di lavoro per gli operai temporanei», trasformato nel giugno dello stesso anno in un contratto da avventizia che prevede lo svolgimento di funzioni da ispettrice. In questo primo anno a Brera segue in particolare il restauro di cicli di affreschi conservati in chiese e oratori (Ginex 2018, 22) e nel 1929 collabora con Ettore Modigliani alla preparazione della mostra londinese del 1930.

Nel 1933 partecipa al concorso per ispettrice aggiunta e, come scrive a Mario Salmi – professore universitario in storia dell'arte, che l'aveva presentata a Modigliani – si augura «di essere una degli otto riusciti: la classifica poi non mi preoccupa! Sono un tal gioco gli esami!» (Mignini 2025, 170). Cinque dei posti disponibili vengono assegnati a giovani donne – Mariarosa Gabrielli, Anna Maria Ciaranfi, Palma Bucarelli, Fernanda Wittgens

e Luisa Becherucci mentre i tre uomini sono Ugo Procacci, Cesare Brandi e Carlo Giulio Argan⁸. Ottengono l'idoneità anche Bruno Malajoli, Emma Zocca e Noemi Gabrielli. Questo concorso seleziona dunque alcune tra le principali figure di storiche e storici dell'arte del Novecento.

Wittgens diventa direttrice della Pinacoteca di Brera una prima volta nel 1940 ed una seconda nel 1947, alla morte di Ettore Modigliani reintegrato nel 1946 nel ruolo di direttore dopo l'estromissione a causa delle leggi razziali.

Così, nel 1957, ne riassume il percorso professionale la rivista «Arte figurativa antica e moderna».

Non venendo mai meno ai propri ideali di libertà, la bella ed entusiasta “missionaria dell'arte” insegnò dal 1930 al '39 Storia dell'arte in quel nobile istituto che fu il liceo privato Malagugini di Milano; intanto la sua carriera di funzionario attingeva rapidamente a vette sempre maggiori: vincitrice del concorso per Ispettore nel 1933, idonea in quello per direttore nel '38 e vincitrice dello stesso concorso due anni più tardi, praticamente resse la Sovrintendenza e la Pinacoteca per due decenni, vivendo i momenti più tragici della “sua” Brera. La guerra, infatti, vide la Wittgens intenta a mettere in salvo le opere d'arte con inesauribile spirito di sacrificio: fatiche, pericoli, bombardamenti furono da lei affrontati con serena audacia, con dedizione assoluta alla causa.⁹

3. Capitolo terzo. «Abbiamo fatto la guerra da civili avendo affidato le opere d'arte alla nostra responsabilità!!»¹⁰

Già all'inizio degli anni Trenta il Ministero dell'Educazione Nazionale, a cui afferisce la Direzione generale delle antichità e belle arti, emana le prime prescrizioni per salvaguardare il patrimonio artistico in caso di guerra ed il 30 aprile 1936 il capo del Governo invia, a tutte le Amministrazioni centrali dello Stato, una circolare *riservata* con le disposizioni per la protezione antiaerea e il servizio di primo intervento. La politica espansionistica dell'Italia e le alleanze con la Germania nazista pongono di fatto l'Italia «in condizioni di continua belligeranza» (Gribaudo 2009, 74).

L'organizzazione per la tutela delle opere d'arte viene definita con maggior precisione nel 1938, in particolare con le circolari del 7 giugno e del 13 ottobre del ministro per l'Educazione Giuseppe Bottai, con le quali si richiede di identificare rifugi sicuri e di suddividere il patrimonio in tre gruppi: il primo comprendente le opere di eccezionale interesse per il patrimonio storico-artistico italiano, il secondo quelle di grande importanza, il terzo quelle di pregio secondario o minore (Morselli 2022, 47-49).

Per la Pinacoteca di Brera vengono identificati due rifugi in città – nei sotterranei del Castello Sforzesco e nella camera blindata della Cassa di Risparmio delle provincie lombarde di via Verdi –, uno nella campagna lombarda – Villa Fenaroli di Seniga d'Oglio nel territorio di Brescia – e un altro in Umbria, nella Villa Marini Clarelli nelle vicinanze di Perugia (Ghibaudo 2009, 76).

Nuove circolari vengono inviate nel 1939, finché il 6 giugno 1940, alcuni giorni prima dell'entrata in guerra dell'Italia, il Ministero dell'Educazione Nazionale dispone la chiusura al pubblico di tutti i musei e le gallerie. Il 10 giugno – data della consegna della dichiarazione italiana di guerra agli ambasciatori di Gran Bretagna e Francia – una *urgentissima* circolare ministeriale riguardante la salvaguardia del patrimonio artistico nazionale è diretta alle Sovrintendenze alle Gallerie di tutta la penisola:

Prego questo ufficio di prendere tempestivi accordi con le autorità preposte per l'attivazione immediata dello sgombrò della importanti collezioni d'arte di proprietà dell'Ente predetto, in conformità dei provvedimenti che si stanno adottando per le collezioni statali.¹¹

Mentre durante la Prima guerra mondiale il patrimonio artistico era stato trasportato in luoghi sicuri con il supporto del Regio Esercito (Quarto 2018, 60), nel 1940 l'organizzazione, la gestione e la realizza-

zione dei trasferimenti sono affidati alle Sovrintendenze e ai direttori delle diverse istituzioni museali e culturali.

Le opere esposte a Brera vengono spostate in varie località e sia Guglielmo Pacchioni, Sovrintendente alle Gallerie di Milano sia Fernanda Wittgens e altri funzionari si recano periodicamente a verificarne lo stato di conservazione.

Wittgens nel luglio 1942 prepara un viaggio per esaminare il deposito di Montefreddo – in provincia di Perugia, in cui le opere erano arrivate a giugno 1940 – e per organizzare il tempo in maniera più efficace richiede al sovrintendente delle Gallerie di Perugia

la possibilità di dormire e di mangiare sul posto almeno per due persone, io e l'imballatore capo (basterebbe trovare anche del latte, qualche uovo, le cose più semplici; anche per il dormire si potrebbe arrangiarsi alla soldatesca), ma temo che dovremo fare l'avanti e indietro da Perugia. A questo proposito vorrei pregarvi di comunicarmi se ci sono in Perugia almeno tre operai che possano fare il viaggio per Montefreddo, per aiutarmi ad aprire un buon numero di casse, onde la verifica non fosse più lunga di tre o quattro giorni. Inoltre se si può fare un contratto con un garage per il servizio Montefreddo-Perugia; bisognerebbe poter partire ogni giorno alle 7 da Perugia e ritornare per le 8 di sera onde svolgere molto lavoro.¹²

Se confrontata con quella della rubrica tenuta su «L'Ambrosiano» nei primi anni Venti, la scrittura di Wittgens appare ora concitata, le frasi sono volte a comunicazioni tecniche e alla risoluzione di problemi pratici.

La situazione della Pinacoteca di Brera si aggrava dopo il bombardamento avvenuto a Milano nella notte tra il 24 e il 25 ottobre 1942. La città sperimenta duramente la violenza delle incursioni aeree e i pericoli che ne derivano. Fernanda Wittgens redige una relazione inviata al Ministero dell'Educazione nazionale, evidenziando che la completa distruzione della Biblioteca Braidense, della Biblioteca dell'Osservatorio astronomico e della stessa Pinacoteca è stata evitata solo al coraggioso intervento del personale e di volontari che, mettendo a repentaglio la propria vita, hanno spento i focolai di incendio. Durante il bombardamento undici spezzoni incendiari hanno colpito il tetto del palazzo,

alcuni sono rimasti tra le tegole e le volte, altri hanno perforato la volta reale e sono caduti nei saloni; nelle sale 31 e 33 della Pinacoteca gli spezzoni hanno rotto i lucernai e danneggiato il pavimento. [...] L'incendio sarebbe stato immediato e di gravissime conseguenze se cinque animosi uomini della squadra antincendio il muratore Maronati, l'assistente Dialuce di questa Sovrintendenza, coadiuvati dal custode Ferrari, [...] dai custodi Verga e Bosio e da due volontari, il figlio dell'assistente Dialuce e del custode Verga, non si fossero prodigati sotto il bombardamento a levare gli spezzoni, a coprirli di sabbia, a renderli inoffensivi. [...] A tutti i ricordati particolarmente al muratore Maronati e all'assistente Dialuce che anche nelle seconda incursione notturna si sono prodigati nella difesa del Palazzo – il muratore Maronati ha fatto più di otto ore di servizio sui tetti – vorrei che giungesse da questo Ministero una parola di plauso ed eventualmente un segno di riconoscimento.¹³

Per sottrarre le opere al pericolo continuo di distruzione, è necessario individuare ulteriori ricoveri, che si aggiungono a quelli già attivi (Gribaudo 2009, 80).

Le inadeguate condizioni per la conservazione delle opere, lo spostamento dei fronti di guerra, il coinvolgimento di nuove zone tra i bersagli degli attacchi aerei costringono tuttavia a spostare spesso i dipinti e gli oggetti d'arte da un luogo ad un altro. Per consentire a Fernanda Wittgens di effettuare i viaggi per ispezionare l'integrità dei dipinti e per curare i vari trasferimenti nelle diverse località, il sovrintendente alle Gallerie di Milano richiede alla Prefettura di rilasciarle un permesso permanente di circolazione, poiché «la Dott.ssa Wittgens è l'unico funzionario tecnico di cui può disporre la Sovrintendenza stessa oltre al sottoscritto Sovrintendente, essendo stato richiamato tutto l'altro personale maschile e che perciò ha necessità di in qualsiasi momento di scortare trasporti di opere d'arte» (Ginex 2022, 217).

Per proteggere il patrimonio artistico della Pinacoteca di Brera durante la Seconda guerra mondiale vengono utilizzati 23 rifugi (Mocchi 2009, 206), ma in queste pagine seguiamo principalmente le vicende inerenti al ricovero di Carpegna (provincia di Pesaro-Urbino), nel quale arriveranno da quello di Montefreddo – meta del viaggio di Wittgens nell'estate del 1942 – lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello e la *Pala Montefeltro* di Piero della Francesca.

Dietro indicazione del Ministero dell'Educazione nazionale, proprio nel Montefeltro (provincia di Pesaro-Urbino) Pasquale Rotondi, Sovrintendente delle Gallerie delle Marche, ha organizzato a partire dal 1939 alcuni ricoveri – Urbino, Sassocorvaro e infine Carpegna – per salvaguardare importantissime opere d'arte «raggruppare da ogni parte del territorio nazionale» (Bernardini 2022, 130).

Il primo febbraio 1943 è lo stesso Rotondi a proporre a Pacchioni il trasferimento a Carpegna di una parte delle opere d'arte di Brera.

Caro Professore, il ricovero di cui ti dissi è stato [...] predisposto nel Palazzo dei Principi di Carpegna, in quattro grandi sale, (una delle quali è riservata alla Sovrintendenza di Venezia) asciuttissime e bellissime, con ingressi di tali dimensioni (m. 2,50 circa di altezza) da rendere possibile il passaggio di opere anche di notevole grandezza. Sto provvedendo con la rapidità del caso all'allestimento delle opere difensive più urgenti e, poiché sia il Ministero [n.d.a. ministro dell'Educazione nazionale è Carlo Alberto Biggini, succeduto dal 6 febbraio 1943 a Giuseppe Bottai] sia il Dott. Moschin [n.d.a. Vittorio Moschin, Sovrintendente alle Gallerie di Venezia] mi hanno confermato che tu avresti necessità di provvedere al trasporto delle tue opere con molta sollecitudine, ti sarò grato se vorrai farmi conoscere il giorno in cui detto trasporto potrà verificarsi.¹⁴

Pacchioni, che conosce il territorio del Montefeltro per aver ricoperto il ruolo di Sovrintendente alle Gallerie delle Marche, accoglie la proposta molto positivamente: «La scelta di Carpegna la credo ottima e pochissimo esposta a quello che io ritengo il pericolo più diffuso e maggiore, cioè il pericolo d'incendio prodotto da spezzoni vaganti»¹⁵.

Pasquale Rotondi continua a lavorare incessantemente per assicurare la massima protezione al patrimonio artistico che – da musei, gallerie e chiese – sta arrivando in questa zona marginale, ancora per qualche mese lontana delle operazioni di guerra. Insiste presso il Ministero dell'Educazione Nazionale perché nel ricovero del piccolo borgo appenninico vengano assicurati due custodi e venga istituita una stazione dei Carabinieri. L'eccezionale valore artistico e simbolico delle opere richiedono infatti interventi straordinari.

La corrispondenza tra Rotondi e Pacchioni prosegue serrata, con un confronto sugli spazi e sui mezzi di trasporto da utilizzare per trasferire a Carpegna numerose opere d'arte; superate le divergenze, viene deciso di effettuare la prima parte del percorso tramite ferrovia – da Milano a Rimini – e procedere poi con autocarri nell'ultimo tratto, da Rimini a Carpegna.

È Fernanda Wittgens a comunicare al sovrintendente delle Marche la decisione presa; il 31 marzo 1943 scrive a Rotondi:

Nell'assenza del prof. Pacchioni Le scrivo per accordarci sull'invio delle opere d'arte a Carpegna. Come Le scrisse direttamente il Prof. Pacchioni è piuttosto difficile, nel momento attuale, ottenere, almeno qui a Milano, un autocarro pesante per un percorso di mille chilometri quanti sono pressappoco l'andata e ritorno da Milano a Carpegna. Invece la difficoltà è superata con un trasporto delle casse per mezzo di carro ferroviario a Rimini, dove il Gruppo sindacale degli Autotrasportatori metterebbe a nostra disposizione i mezzi necessari per percorrere la breve distanza di 50 km. Che divide Rimini da Carpegna. So che Rimini non è nella Sua giurisdizione e perciò Le scrivo queste notizie a titolo informativo e non per aggravare il Suo lavoro. Ma poiché si prevede che i mezzi possono essere a nostra disposizione nella prima quindicina di aprile, Le scrivo per pregarla di sapermi dire se si può considerare in efficienza il ricovero e se si può preventivare entro aprile l'invio delle opere d'arte milanesi. Il ministero ci ha comunicato che i custodi di Carpegna devono essere forniti dalla Sovrintendenza alle Gallerie di Firenze, ma non risulta che essi siano stati già inviati sul posto.¹⁶

Rotondi, con la sollecitudine fattiva che caratterizza il suo impegno per sottrarre «il patrimonio d'arte ai pericoli della guerra e alla rapina tedesca» (Rotondi 1975, 7), risponde a stretto giro di posta:

Gentile Signorina, a Carpegna tutto è pronto per quanto riguarda i lavori murari, la cui realizzazione è dipesa da me. I custodi invece, che il Ministero ha disposto dovessero venire da Firenze, non si vedono ancora, né io ne so nulla, mentre i Carabinieri stanno ora muovendosi per realizzare nello stesso ricovero, in sale vicine, la loro caserma. Non appena dunque questi ultimi saranno sistemati e non appena i custodi saranno giunti sul posto, io credo che il Vostro trasporto possa avere luogo. Ma forse non sarebbe male una Vostra lettera di sollecito presso il Ministero per l'invio dei custodi.

Io, per conto mio, ho fatto tutto il possibile per ultimare i lavori di sistemazione nel minor tempo possibile, e sì che è stato difficile trovare materiali e maestranze. Ma non mi pare che la mia sollecitudine sia troppo imitata, malgrado l'importanza della cosa...¹⁷

Occorre dunque realizzare il viaggio in breve tempo, poiché i bombardamenti che colpiscono Milano sono sempre più intensi e frequenti¹⁸. Fernanda Wittgens, il 13 aprile chiede alla Direzione Compartimentale delle Ferrovie dello Stato di Milano la concessione di

un carro equipaggiato montato su carello per la spedizione di importanti opere d'arte della Sovrintendenza e del Comune di Milano a Rimini, donde proseguiranno con camion per un ricovero antiaereo. Il carro equipaggiato dovrebbe trovarsi martedì 20 corrente non più tardi delle ore 9 nel cortile del Castello Sforzesco di Milano per il carico; la Sovrintendenza provvederà ad ottenere dalla polizia urbana il richiesto permesso di circolazione dalla Stazione di P. Vittoria al Castello e viceversa. Le spese di trasporto saranno a carico della Sovrintendenza e così pure quelle della scorta da parte della Milizia ferroviaria, scorta che prego codesta Direzione voglia, in cortesia, ottenerci. Ringrazio vivamente della cortese collaborazione di codesta Direzione Compartimentale nella fiducia che la richiesta sarà esaudita.¹⁹

Ricevuta l'autorizzazione, lo stesso giorno indirizza una comunicazione al Gruppo sindacale autotrasportatori di Rimini: «A seguito delle comunicazioni telefoniche confermo che mercoledì 21 aprile nelle prime ore della mattina giungerà alla Stazione di Rimini un carro equipaggiato contenente casse con oggetti d'arte che dovranno essere portate nel ricovero di Carpegna per disposizione del Ministro dell'Educazione Nazionale»²⁰.

Comunica poi al Podestà di Milano che «seguendo il piano di tutela antiaerea di cui già ho riferito alla S.V., la Direzione delle Ferrovie dello Stato ha messo a disposizione di questa Sovrintendenza per martedì prossimo un carro equipaggiato per il trasporto di opere d'arte. Prego codesta Podesteria di dare disposizioni alla direzione dei Civici Musei del Castello affinché sia preparato il gruppo di 60 casse già predisposto d'intesa tra questa sovrintendenza e la Direzione stessa per la spedizione nel ricovero antiaereo di Carpegna»²¹.

Due brevi telegrammi, entrambi del 19 aprile 1943, segnano l'inizio dell'operazione. Il primo è inviato da Rotondi: «Custodi Firenze giunti Carpegna Prego telegrafarmi giorno ora arrivo Rimini per potermi trovare stazione. Rotondi»²²; il secondo è la risposta di Wittgens: «Vagone con casse giungerà stazione Rimini 21 mercoledì ore otto circa. Vi attenderemo stazione. Per il Sovrintendente Milano Wittgens»²³.

Un altro telegramma è spedito da Fernanda Wittgens alla Sovrintendenza per le Gallerie di Milano il 21 aprile, dalla stazione ferroviaria di Rimini: «Arrivati felicemente. Fatto carico. Partiamo per Carpegna. Wittgens»²⁴.

Pasquale Rotondi il 21 aprile annota sul proprio *Diario*: «Oggi sono arrivati a Carpegna da Milano la Sovrintendente Fernanda Wittgens, il Direttore delle Raccolte Comunali Costantino Baroni ed il collaboratore di quest'ultimo comm. Noè. Essi mi hanno consegnato ottantasette casse contenenti centinaia di opere [...] (dipinti, sculture, pezzi archeologici, ceramiche, porcellane, ecc.) La vita del ricovero di Carpegna è, così, cominciata» (Melograni 2015, 137).

Wittgens non rientra subito a Milano e si reca in altre località per monitorare le condizioni delle opere d'arte nascoste. Tornata in sede, indirizza a Rotondi una lettera di ringraziamento: «Caro Professore, con grandis-

simo ritardo Le scrivo per ringraziarLa di tutte le premure che Ella ha avuto per noi; ma chiusa la spedizione di Carpegna ho pellegrinato per l'Italia Centrale e poi ho fatto una sosta a Firenze, a studiare chiusa in Biblioteca e in mezzo a tante avventure non ho avuto il tempo di scriverLe»²⁵.

Durante il Secondo conflitto mondiale il Palazzo dei Principi di Carpegna, la Rocca di Sassocorvaro e, dal settembre 1943, il Palazzo Ducale e il Duomo di Urbino, hanno custodito una parte significativa del patrimonio artistico italiano.

Pasquale Rotondi il 18 ottobre 1945 ripercorre le vicende del salvataggio delle opere d'arte in una relazione all'Accademia Raffaello di Urbino, pubblicata in «*Urbinum*», rivista dell'Accademia stessa e riproposta nel 1975 in Studi Montefeltrani. Seguiamo la ricostruzione inerente al ricovero di Carpegna, con particolare attenzione alle opere provenienti da Milano (Rotondi 1975).

All'arrivo del 21 aprile di «ottantasette casse, contenenti sculture ceramiche dipinti e materiale archeologico del Castello Sforzesco [...] fece seguito un secondo da Venezia e l'opera più importante giunta allora a Carpegna fu indubbiamente la celebre "Pala d'oro" della Basilica di San Marco. Ebbero a giugnere da Roma, a poca distanza di tempo, sessantasette capolavori provenienti dalla Galleria Borghese, dalla Corsini, da S. Maria del Popolo, da S. Luigi dei Francesi, dal Museo di Tarquinia. Seguono pochi giorni dopo, le maggiori opere d'arte della Galleria di Brera, del Museo Poldi-Pezzoli, dell'Accademia Carrara di Milano».

La precaria sicurezza di quest'area geografica, marginale rispetto alle operazioni di guerra, si spezza improvvisamente il 12 ottobre del 1943, quando un reparto delle SS germaniche si presenta a tarda sera nel Palazzo dei Principi di Carpegna per effettuare una perquisizione.

Ricostruisce così Pasquale Rotondi:

L'azione si svolse fulminea. [...] I carabinieri di guardia al ricovero, che avevano cercato di opporsi a che fossero perquisiti anche i locali dove erano le opere d'arte, furono disarmati, malmenati e portati via dai tedeschi. Sembra che questi opinassero che nel ricovero fossero nascoste armi. [...] Quale poteva essere però l'atteggiamento dei tedeschi, ora che essi avevano scoperto il ricovero? Tutto veramente all'apparenza sembrava tranquillo, allorché, nelle prime ore del mattino del giorno 20, io giunsi sul posto, chiamato da una telefonata dei custodi. I tedeschi, compiuta la perquisizione, non s'erano più visti nel palazzo; ma erano scomparsi anche i carabinieri, nella cui caserma s'era installato un reparto di SS. [...] Con l'allontanamento di Carabinieri era stata soppressa l'unica garanzia di vigilanza armata del ricovero.

Per il ripristino della presenza dei Carabinieri, Rotondi si rivolge alla Prefettura di Pesaro, da cui dipende anche il comune di Carpegna. «Lo stesso Prefetto fu però imbarazzatissimo allorché gli rivolsi le mie richieste, né mi nascose che ormai la sua autorità era in completa decadenza di fronte all'oltracotanza germanica. [...] Si decise ad interpellare l'Alto Comando germanico della zona. Ma la risposta fu sconcertante: "Non ravvisarsi l'opportunità del trasporto, dovendosi considerare le opere d'arte di Carpegna sotto la tutela delle Forze armate del Reich"».

Questa dichiarazione aumenta la preoccupazione per la tutela dei capolavori conservati nel Palazzo.

Nello stesso tempo andavo rimuginando in me medesimo la maniera di sottrarre ai tedeschi anche i capolavori di Carpegna. Non potevo difatti rassegnarmi all'idea che essi avessero a propria disposizione opere insigni come la "Pala d'oro", lo "Sposalizio della Vergine" di Raffaello o l'"Amor sacro e profano" di Tiziano... ma certo ora non era facile sottrargliele.

Un aiuto arriva il 24 ottobre, quando Rotondi, rientrando ad Urbino dopo una ricognizione al ricovero di Sassocorvaro, "con inaspettato piacere" trova ad attenderlo Battista Piccoli, rappresentante delle Procuratie di San Marco, che gli consegna una comunicazione del Sovrintendente alle Gallerie di Venezia: «Il Patriarca di Venezia ha chiesto che vengano a lui restituite le opere d'arte della Basilica di San Marco e delle altre chiese di Venezia [...] trasportate nel ricovero di Carpegna» (Rotondi 1975, 24).

Per Rotondi è un'occasione da non perdere.

Chi potrà vietarmi di caricare, insieme alle opere delle chiese, anche quelle dello Stato? La maggior parte delle casse ricoverate a Carpegna erano prive di etichette con l'indicazione del loro contenuto ed io stesso, dopo l'8 settembre, avevo provveduto a togliere tali etichette dalle casse che ne erano provviste. [...] Avrei potuto benissimo confondere tra le casse di proprietà ecclesiastica anche quelle di proprietà statale. Ed anche se i Tedeschi avessero voluto compiere una verifica [...] un esperto tra loro era ben difficile che vi fosse.

Risolti, tra molte difficoltà, i problemi legati al trasporto delle opere d'arte, il 2 novembre Rotondi, Piccoli e monsignor Ugo Aiuti, designato dall'arcivescovo di Urbino come suo rappresentante, effettuano il trasferimento dei dipinti da Carpegna ad Urbino, individuando nel Palazzo Ducale e nel Duomo i nuovi rifugi. Tra le opere, anche quelli provenienti dalla Pinacoteca di Brera.

Alle casse del Tesoro di San Marco alterno quelle delle Gallerie dello Stato: lo *Sposalizio della Vergine* di Raffaello, [...] il *Cristo alla colonna* del Bramante, la *Madonna col Bambino, Santi e Federico da Montefeltro* di Piero della Francesca, il *Trittico* di Carlo Crivelli della Pinacoteca di Brera, [...] i Vittore Carpaccio e i due Correggio di Brera, in una parola insomma tutte le opere maggiori in mia custodia provenienti dalle Gallerie di Milano e di Roma, nonché dalle chiese di Roma e di Venezia... Né so dire davvero la mia emozione allorché, fatto il carico e ricevuto il nulla osta per la partenza, possiamo rimetterci finalmente in viaggio e, qualche ora dopo, possiamo raggiungere in perfetto ordine Urbino.

I grandi capolavori della Pinacoteca di Brera da Urbino saranno trasferiti in Vaticano il 19 dicembre 1944 e il 16 gennaio 1945.

Il pericolo corso dal patrimonio artistico, i rischi affrontati personalmente negli spostamenti attraverso un'Italia in guerra e con la presenza di combattimenti tra gli eserciti presenti sul territorio nazionale, rimangono nitidi nella mente di Fernanda Wittgens, che ripercorre quegli eventi in alcuni appunti preparati per rispondere alla richiesta di un'autobiografia. «Allo scoppio della guerra, la tutela del patrimonio artistico della Lombardia in grandissima parte collocato in salvo nei rifugi durante quattro anni che non è possibile rievocare. Noi funzionari delle Belle Arti non siamo stati militarizzati e non abbiamo avuto nessun coordinamento con il Comando Supremo, abbiamo fatto la guerra da civili avendo affidato le opere d'arte alla nostra responsabilità!!»²⁶.

4. Capitolo quarto. «E appunto perché non ho tradito la vera legge, che è quella morale, che io sono provvisoriamente colpita. La legge dello Stato si deve seguire fino a quando coincide con la legge morale, ma quando per seguirla bisogna diventare anticristiani si deve saper disobbedire a qualunque costo»²⁷

Quel 14 luglio 1944 non è la prima volta che l'avvocato milanese Guglielmo Maccia prende il battello per recarsi a Brienzo, sulla sponda occidentale del lago di Como. Quel venerdì, però, si accorge che, mescolati tra i passeggeri, vi sono dei poliziotti. Sa che ci sono buone possibilità che siano lì proprio per lui e sospetta che lo seguano già dalle 7 del mattino quando si è recato a un appuntamento alla stazione nord di Como. Da tempo, infatti, è dedito a «imprese contrarie alla Repubblica di Salò. Poteva fuggire, ma non lo fece, perché non voleva abbandonare i ragazzi che si erano affidati a lui» (Tresoldi s.d., 3). Maccia, infatti, non è solo. Con lui vi sono due giovani: Ettore Pagani, ebreo, e un amico, entrambi ricercati per essere evasi dal carcere di Como. A questi poi si aggiunge Giusto Morandi, classe 1925, disertore. Per motivi in parte diversi, tutti e tre hanno necessità di raggiungere la Svizzera, passarne illegalmente il confine per chiedere asilo e per questo, attraverso una rete che opera in clandestinità, sono arrivati a Maccia. Una volta giunti a Brienzo, Maccia dovrebbe affidare i fuggiaschi

a persone di fiducia, la guida Luigi Passoni e il portatore Giovanni Longoni, che aspettano lungo un sentiero di montagna poco distante dall'attracco e che li avrebbero guidati attraverso i boschi oltre il confine italiano, così come hanno già fatto altre volte prima di allora. Ma quel 14 luglio, nel momento in cui avviene il passaggio di consegne, agenti di polizia della Questura di Como «con una pronta ed intelligente azione, riuscirono dopo non breve lavoro a trarre in arresto»²⁸ Maccia²⁹, Longoni³⁰ e Passoni³¹. Giusto Morandi riesce a scappare e ad arrivare in qualche modo in Svizzera, ma la polizia tiene in stato di fermo, per rilasciarla solo in un secondo momento quando ormai è chiaro che Morandi non tornerà, la madre, Rosa Renzovich, che lo ha accompagnato.

Nella stessa giornata vengono arrestati, all'interno della medesima indagine voluta dalla polizia politica di Como, anche Ferruccio Comitti, addetto allo sbarco e imbarco dei passeggeri, sospettato di tentato espatrio clandestino e rilasciato con una diffida poco dopo per mancanza di prove; Mayer Bindefeld, un commerciante ebreo trovato in possesso di documenti falsi; Natan Chopman e Jehuda Joheli³² colpevoli di appartenere alla «razza ebraica» e sospettati di traffici illegali; mentre Pagani e il suo amico non vengono toccati dai poliziotti.

Il giorno dopo, sabato 15 luglio 1944, altri arresti si verificano in diversi appartamenti di Milano. Questi vengono condotti in sinergia tra la Questura di Como e quella del capoluogo lombardo e, in totale, portano alla denuncia al Tribunale speciale per la difesa dello Stato e alla Procura di 17 persone, la maggior parte delle quali indicate come «appartenenti al mondo intellettuale milanese»³³. Alle otto del mattino, agenti della polizia politica suonano alla porta della dottoressa Adele Cappelli Vegni in via Lucano; della signora Cecilia Pirovini³⁴, proprietaria di un alimentari in via Fiori Chiari a poca distanza da Brera; delle sorelle Ambrosina, detta Zina, e Maria Rosa Tresoldi, entrambe insegnanti, e della loro vicina di casa, Fernanda Wittgens, al civico 15 di via Andrea Verga. L'ultimo a cadere nella rete, arrestato nel pomeriggio, è Giuseppe Zanocco³⁵, registrato come «sindacalista».

Gli arresti del 15, in particolare, sono il frutto di un'indagine della Questura di Como cominciata qualche settimana prima e portata avanti con l'aiuto di due giovanissimi infiltrati, uno dei quali risponde al nome di Ettore Pagani.

Ettore Pagani è effettivamente ebreo. Il suo nome però è Harry Nadelreich, figlio di Schulem e Regina Feniger, nato a Lipsia, in Germania, nel gennaio del 1926. A causa della salita al potere del nazismo e della conseguente politica antiebraica, la famiglia Nadelreich ha lasciato la Germania per Praga e, tre anni dopo, nel 1936, si è trasferita in Italia, a Milano. Qui il padre ha aperto un magazzino di cuoio e poi un laboratorio di pellicceria. Nonostante le leggi razziste del 1938, i Nadelreich possono vivere relativamente indisturbati (cfr. Voigt 1993). Harry frequenta scuole private e si dedica allo studio della musica.

Tutto cambia dopo l'8 settembre 1943. Schulem Nadelreich non perde tempo e, con lungimiranza, cerca subito un modo per mettere in salvo la sua famiglia, intuendo che presto si scatenerà il peggio. Da Arcisate, nel varesotto, dove la famiglia è sfollata a causa dei bombardamenti sempre più frequenti su Milano, il 17 settembre Harry e il fratello Ralph si aggregano a un gruppo di soldati italiani sbandati diretti in Svizzera. Dopo qualche giorno, con l'aiuto di una guida, anche Schulem e Regina riescono a varcare la frontiera e a ricongiungersi con i figli ospitati in un campo di concentramento di Lucerna.

Harry, però, mal sopporta la disciplina imposta all'interno dei campi profughi svizzeri e dopo un mese, «spinto [...] da un irresistibile moto dell'animo che potrei chiamare di nostalgia per le località di Milano e Varese ove avevo vissuto dal 1936 e per le persone che avevo conosciuto a contatto delle quali si era formata la mia giovinezza»³⁶, decide di tornare in Italia. Ripercorre, quindi, la stessa strada dell'andata, varcando il confine italiano nei pressi di Viggiù e riparando per qualche tempo a Arcisate prima di tornare a Milano.

Una volta in città, a Harry si pone il problema di procurarsi dei documenti che non facciano rilevare la sua vera identità e cioè il suo essere un ebreo e per di più straniero. Vi riesce grazie al denaro che si è procurato vendendo diverse pellicce e alcuni preziosi lasciati dal padre in Italia e alla connivenza di un agente di pubblica sicurezza dedito a piccoli reati, Vito D'Ippolito, il quale gli procura un permesso di circolazione in bicicletta a nome di Ettore Pagani di Salvatore e Angela Manetti, nato a Bari il 3 gennaio 1926, e la relativa dichiarazione di identità timbrata dal commissariato Sempione con la firma, contraffatta, del comandante della stazione, maresciallo Barone. Qualche giorno dopo, grazie ad Antigio Soldano, suo conoscente e attivo nel movimento di Resistenza, ottiene anche una vera e propria carta di identità.

Sempre grazie a Soldano, in quegli ultimi giorni del 1943, Nadelreich/Pagani viene presentato a Fernanda Wittgens. Wittgens si fida di Soldano poiché le è stato raccomandato da Alba Medea, storica dell'arte, sua amica fin dai tempi della scuola e figlia del noto psichiatra Eugenio. Accetta quindi di aiutare a cercare un alloggio per quel giovane che all'apparenza non dimostra più di sedici/diciassette anni: «Mi venne presentato come ebreo povero, col nome di Pagani Ettore, sprovvisto di ogni assistenza, orfano e povero. Intesi il dovere di fare qualcosa in suo favore. Gli proposi qualche sistemazione. Tra l'altro di andare a Ivrea presso un editore musicale, dato che lui si diceva musicista»³⁷. In attesa di trovargli un alloggio definitivo e non potendo ospitarlo in casa propria, provvisoriamente Wittgens sistema Pagani presso le sue vicine di casa, Zina e Maria Rosa Tresoldi, «conoscendole disposte ad opere di carità»³⁸. Il ragazzo si ferma in via Verga qualche giorno, poi trova alloggio in una pensione di corso Vercelli.

Tra le dichiarazioni rilasciate nell'interrogatorio subito nella Questura di Como due giorni dopo l'arresto, il 17 luglio, riguardo a questo primo incontro con Pagani, Wittgens sostiene che, a differenza sua, le sorelle Tresoldi non sapessero nulla dell'appartenenza razziale di Pagani. Nella relazione che Zina Tresoldi redige anni dopo la fine della guerra sul processo, introducendo la figura di Pagani, invece scrive: «Era ebreo e solo e non sapeva dove andare; perciò era necessario ospitarlo» (Tresoldi s.d., 2). Non sappiamo, dunque, se le Tresoldi sapessero o meno, nel dicembre 1943, che Pagani fosse ebreo, ma sappiamo che un interrogatorio di polizia, sebbene sia una fonte preziosa, non è una fonte neutra poiché prodotta all'interno di un sistema di repressione. Sappiamo anche, da testimonianze rilasciate in seguito, che tutte e quattro le donne in arresto – sebbene a differenza di altre detenute (Ginex 2018, 30), non siano state fisicamente maltrattate – vengono interrogate in un clima di costante pressione psicologica, poiché minacciate più volte di essere inviate in Germania, minaccia che presuppone la “cessione” all'alleato nazista e la reclusione in campo di concentramento. Durante le deposizioni, inoltre, vengono costantemente interrotte e “sgridate”, azioni che generano un ambiente altamente ansiogeno dove è difficile mantenere una lucidità e una coerenza di pensiero. Nonostante tutto ciò, Wittgens cerca, per alleggerire la posizione delle amiche, di spostare l'attenzione su di sé, affermando: «Con l'assistenza che io prestavo al Pagani sapevo benissimo di infrangere le vigenti disposizioni in materia razziale, ma ciò nonostante ho creduto opportuno seguire il principio di carità verso un giovane che era molto bisognoso di aiuto»³⁹. Nell'interrogatorio rilasciato all'interno del carcere di Milano, a fine agosto, Wittgens cambia leggermente la sua versione dichiarando di aver appreso dell'appartenenza alla “razza ebraica” di Pagani solo durante il loro secondo incontro, ma non si tratta di un tentativo di sminuire la sua “responsabilità”, poiché aggiunge: «Non escludo che io avrei aiutato allora il Pagani anche se avessi saputo che era ebreo date le sue disagiate condizioni e ciò per considerazioni di assistenza sociale come donna, non avendo io per il resto alcun indirizzo politico, ma solo di indole culturale, artistica e sociale»⁴⁰, rendendo così esplicito il suo modo di pensare che interpreta l'aiuto per il prossimo in difficoltà come un'azione concreta e necessaria dettata dalla legge morale, da mettere in pratica anche a costo di infrangere la legge dello Stato. Fernanda Wittgens è cresciuta in una famiglia di ideali democratici, la sua formazione, nell'ambito degli studi e della professione, avviene a contatto di persone come il professor Paolo D'Ancona⁴¹ o Ettore Modigliani⁴², suo capo a Brera, «ebrei integerrimi, colti, onesti [...] che aveva stimato ecc. e [che] improvvisamente lo Stato le ordinava di odiar[e]»⁴³, che l'aiutano a sviluppare un suo pensiero e uno spirito acuto e critico. Non si tratta quindi solo di “buon cuore”, ma di una scelta ponderata che la chiama in causa come persona e come intellettuale. Scrive in una lettera alla madre il 13 settembre 1944:

Quando crolla una civiltà e l'uomo diventa belva, chi ha il compito di difendere gli ideali della civiltà, di continuare ad affermare che gli uomini sono fratelli, anche se per questo dovrà pagare? Almeno i cosiddetti intellettuali, cioè coloro che hanno sempre dichiarato di servire le idee e non i bassi interessi, e come tali hanno insegnato ai giovani, hanno scritto, si sono elevati dalle file comuni degli uomini. Sarebbe troppo comodo essere intellettuale nei tempi pacifici e diventare codardi, o anche semplicemente neutri, quando c'è pericolo.

L'errore delle mie sorelle e tuo è di credere che io sia trascinata dal buon cuore o dalla pietà ad aiutare, senza pensare al rischio. È invece un proposito fermo che risponde a tutto il mio modo di vivere: io non posso fare diversamente perché ho un cervello che ragiona così, un cuore che sente così.

Certo vi è il grande dolore di far soffrire te le sorelle e fratelli già carichi di tanto dolore per la vita difficile di casa nostra. Ma io penso che Dio dà la forza di sopportare, e se poi capite che è giusto che io sia così, sarete fieri che io abbia tenuto la mia linea, e questa fiera calmerà un poco il vostro dolore.

Se fosse vivo il babbo, pur così severo in tante cose, in questa sarebbe tutto dalla mia parte. Del resto l'esempio viene dagli umili: quanti contadini fucilati, e le famiglie disperse, vecchie madri in carcere in ostaggio, tragedia di interi villaggi, e tutto sopportato con eroismo.⁴⁴

Dopo quel primo contatto, Nadelreich «saltuariamente si faceva vedere come un buon conoscente»⁴⁵, lavora «ed è in una situazione abbastanza sicura dal punto di vista razziale» (Tresoldi s.d., 2).

All'inizio di luglio 1944, Pagani si ripresenta in via Verga. Questa volta non cerca aiuto per sé solo. A essere in stato di necessità, vi è anche un ragazzo poco più grande di lui. Dai documenti non sappiamo con che nome si presenta, forse usa il suo vero nome di battesimo, Aldo, sicuramente non dichiara il suo cognome. I due giovani si presentano con i capelli lunghi e la barba non fatta da giorni e raccontano di essere fuggiti dal carcere di Como dove erano stati rinchiusi uno perché riconosciuto come ebreo e l'altro perché renitente alla leva. Sebbene il 22 giugno vi sia effettivamente stata una rocambolesca evasione dal San Donnino di Como, Wittgens e le Tresoldi non credono a questa versione. A una domanda precisa sul tempo atmosferico di quel 22 giugno, i ragazzi rispondono che vi era il sole, mentre alcuni uomini realmente fuggiti dal carcere e ospitati in casa Tresoldi descrissero la fuga sotto un cielo piovoso. Le tre donne rimangono quindi piuttosto incerte se e come aiutare i due, ma «la giovane età di questi ragazzi e la loro apparente aria indifesa e spaurita ci indussero a prendere in considerazione la loro situazione» (Tresoldi s.d., 2).

Pagani è effettivamente stato arrestato dalla Questura di Como all'inizio di aprile all'interno di un'indagine su un tal Lorenzo Saibene e, dopo un mese di reclusione, ha confessato di chiamarsi Harry Nadelreich. Non sappiamo se si sia offerto volontario per questo ruolo di spia o se sia costretto – anche se alcune affermazioni presenti nella sentenza del processo Wittgens sembrano andare in direzione della prima ipotesi –, ma ciò che è certo è che il suo aiuto risulta fondamentale per identificare gli aderenti a una rete di salvataggio clandestina che aiuta ebrei, soldati sbandati e antifascisti a mettersi in salvo.

Poiché Nadelreich è pur sempre un ebreo dedito a traffici illeciti, Domenico Saletta, il vice commissario della Questura di Como che si occupa del suo caso, gli affianca una persona fidata che possa controllarlo. Si tratta di Aldo Calesella, nipote del sostituto procuratore di Stato a Como, Gaetano Monga, impegnato nel servizio militare come ausiliario della questura. Sebbene poco più che ventenne, Calesella si è già messo in mostra non solo per la sua adesione ai principi fascisti, ma anche per la sua crudeltà e per la violenza esercitata verso chi non può difendersi. Finita la guerra, ha risposto delle sue azioni davanti alla Corte d'assise straordinaria che, il 5 luglio 1945, lo condanna a morte, sentenza riconfermata a ottobre, ma non eseguita.

Nonostante alcune perplessità, Wittgens e le Tresoldi decidono, dunque, di aiutare i ragazzi. In attesa di capire quale soluzione sia più adeguata, li alloggiano in un appartamento, sempre nello stesso stabile di via Verga, che un vicino, il signor Tonelli, sfollato a causa dei bombardamenti, ha affidato alle Tresoldi perché vi potessero ospitare una cugina che ogni tanto passa da Milano, ma che in realtà è già stato utilizzato per accogliere altri fuggiaschi. Oltre all'alloggio, Wittgens si premura che i ragazzi, privi di tessere annonarie, possano mangiare dignitosamente e a poco prezzo. Insieme si recano in una latteria di via Fiori Chiari, frequentata dagli studenti di Brera. Fernanda conosce la proprietaria, Cecilia Pirovini, e assicurandole che le restituirà i buoni, le presenta Nadelreich e Calesella come partigiani e la prega di procurare loro del cibo e, possibilmente, anche una stanza per dormire.

Sistematte le necessità primarie, Wittgens e le Tresoldi prendono in considerazione le opzioni possibili per sistemare i ragazzi: indirizzarli in montagna per unirsi a una brigata partigiana; farli dirigere verso sud, nell'Italia già liberata dagli alleati e che Calesella, nei suoi rapporti quotidiani a Saletta, chiama significativamente «Italia invasa»; o attivarsi per farli giungere in Svizzera, uno dei pochi Paesi rimasti neutrali nel cuore dell'Europa anche se con i confini serrati.

La prima ipotesi viene scartata subito: «I due non ci parvero né preparati spiritualmente, né adatti per una tale vita di pericoli e sacrifici» (Tresoldi s.d., 3). Tra l'altro, già durante il loro primo incontro nel dicembre 1943,

Pagani aveva espresso il desiderio di raggiungere i partigiani in montagna, ma poi, arrivato al dunque, non vi era andato.

Le altre due strade rimangono entrambe aperte, ma, in ogni caso, bisogna prima fare avere loro dei nuovi documenti. Anche a questo pensa Wittgens. Nonostante solo poco tempo prima siano state arrestate dalle SS alcune persone che notoriamente si occupavano di procurare documenti falsi – tra le quali padre Giannantonio Agosti che viene deportato prima a Bolzano, poi a Flossenbürg e infine sopravvive a Dachau – Wittgens riesce, senza rivelare ai due giovani quali siano le maglie di questa catena, a far loro consegnare «carte di identità in bianco regolarmente timbrate col sigillo del Comune di Cuneo»⁴⁶.

A questo punto, ricordandosi della conoscenza che lega Pagani a Soldano, Wittgens scrive un biglietto di raccomandazione per i ragazzi con il quale presentarsi a Giovanni Zanocco dell'Unione Fascista dei Lavoratori Industria di Varese, che Fernanda ha conosciuto anni prima a Brera e che ha già aiutato Soldano a raggiungere l'Italia liberata. Calesella lo incontra il 13 luglio. Durante l'incontro, Zanocco gli consiglia di recarsi in Svizzera, assicurandogli che «la strada è sicurissima [...] e che poco prima era espatriata una signora con due valigie»⁴⁷. È, probabilmente, a seguito di questo suggerimento che Wittgens scrive un secondo biglietto di presentazione, anticipandolo con una telefonata, a Adele Cappelli Vegni, apprendo, così, anche l'opzione dell'espatrio in Svizzera, ma soprattutto, suo malgrado, allargando lo spettro delle conoscenze delle due spie.

Nei suoi appunti privi di data⁴⁸, Calesella abbozza uno schema della rete clandestina che sta aiutando a rilevare: ha al centro Adele Cappelli e, partendo dal suo nome, si dirama in due. Da una parte vi è Fernanda Wittgens collegata alla Pirovini; a degli sconosciuti che hanno procurato le carte di identità; a Zanocco che ha il doppio compito di procurare le guide per l'espatrio e di fare da corriere per «l'Italia invasa»; ad alcuni elementi partigiani e alle sorelle Tresoldi che, a loro volta, sono collegate a Tonelli; a un certo Barbieri e alla portinaia dello stabile, identificati come persone utili poiché possono avvertire in caso di pericolo, e a partigiani evasi dal carcere di Como. Dall'altra parte, invece, vi è l'avvocato Maccia collegato a Passoni, guida per l'espatrio; a Luigi Pulesi, individuato come colui che procura i documenti da falsificare in municipio; e a Longoni. Nella relazione consegnata a Saletta e datata 11 luglio, invece, l'accento viene spostato su Wittgens, identificata come «la mente diretta per Milano [...] che trova diretta collaborazione nelle persone della dott ssa Adele Cappelli Vegni, nelle sorelle Tresoldi, in un avvocato non ancora agganciato [Maccia verrà «agganciato» due giorni dopo] e in altri elementi non di minore importanza. Parte di essi sono addetti alla falsificazione dei documenti, parte all'avviamento nelle zone invase e in Svizzera e parte a nascondere e ospitare partigiani in attesa di espatrio o di avviamento in montagna. Da questo nucleo centrale si ramificano i fili conduttori che portano nelle province limitrofe»⁴⁹.

A tre giorni dagli arresti, il quadro è quindi delineato e la trappola pronta a scattare.

Dopo l'arresto, Wittgens, Cappelli e le Tresoldi vengono portate al carcere di San Donnino a Como, le loro case perquisite. Nell'appartamento di Adele Cappelli viene trovata una lettera di un rabbino di Ginevra che aggrava la sua situazione, mentre nulla, sebbene vi sia, viene trovato a casa delle altre. In carcere – che Zina Tresoldi descrive come «terribile, per le celle, per gli ignobili servizi igienici, per la manutenzione, per la sorveglianza», tanto da far sembrare San Vittore, dove vengono trasferite a fine luglio, quasi un luogo in cui «rinascere» (Tresoldi s.d., 5) – vengono interrogate singolarmente in un clima di pesante intimidazione. Così come le altre, anche Wittgens ammette solo l'assistenza data ai due giovani, cioè le azioni troppo evidenti per essere negate e le uniche di cui vi sono prove. Nella sua denuncia al Tribunale speciale, il questore di Como sottolinea come le imputate abbiano cercato di «limitare le proprie responsabilità al fatto specifico verso il quale, di fronte a prove così reali, nessuna giustificazione avrebbe potuto reggere – ma prosegue – l'impressione di questo ufficio è però che tali loro azioni rientrassero nella sfera normale della loro attività politica simulata dietro lo schermo filantropico»⁵⁰. In effetti l'impegno civile in prima persona di Wittgens a favore ebrei e antifascisti all'interno di una rete, che spesso si declina al femminile, non si limita alle azioni denunciate da Nadelreich e Calesella. Wittgens, sebbene già «troppo esposta», riesce a procurare l'automobile che servirà per far fuggire Franco Momigliano da San Vittore (Tresoldi 1974, 3); si prodiga per aiutare il professor Paolo D'Ancona, docente con cui Wittgens si è laureata, e la sua famiglia a rifugiarsi in Svizzera (Ginex 2018, 80; Pizzi 2010, 254);

mette a disposizione della Resistenza e dell'antifascismo i contatti e le possibilità di cui può usufruire visto il ruolo che ricopre a Brera.

Il 23 luglio, il questore di Como, Pozzoli, le deferisce al Tribunale speciale per la difesa dello Stato, che proprio in quei giorni sta spostando la sua sede da Parma a Bergamo (cfr. Grilli 2024). A occuparsi di loro è la sezione 7 di Milano. Dopo un'ulteriore serie di interrogatori, tutte e quattro vengono rinviate a giudizio. Le accuse formulate riportano diversi reati, tutti commessi in concorso tra loro e in correttezza con altre persone, tra le quali l'avvocato Maccia, Zanocco e Longoni. In particolare, le si accusa: di aver «aiutato ad eludere le investigazioni delle autorità ed a sottrarsi ai provvedimenti di questa delle persone che dovevano essere sottoposte a vigilanza ed internamento come Nadelreich Harried ed altri ebrei»; e di aver «svolto attività tale da arrecare nocumento agli interessi nazionali col cercare di favorire l'espatrio oltre che degli ebrei, di disertori come Soldano Antigio e Morandi Giusto ed altri; e ciò in seguito ad intelligenza col nemico e lo straniero». Cappelli, inoltre, a causa del materiale trovato a casa sua, viene accusata anche di «assumere recapito di corrispondenza fra ebrei (che dovevano essere internati ed essa avrebbe dovuto denunciare siccome sottrattisi all'ordine di internamento) ed il rabbino della comunità ebraica di Ginevra»⁵¹. Poiché si è in tempo di guerra, con queste accuse si può arrivare alla richiesta dell'ergastolo. Il giorno dopo, viene emesso l'atto di citazione e fissato il processo per il 28 settembre.

Il tribunale è presieduto da Mario Griffini, ex console della Milizia volontaria della sicurezza nazionale fino alla caduta del fascismo e fedele a Mussolini durante la RSI, che, come scrive Zina Tresoldi, «voleva dare un esempio di severità contro le intellettuali e filantropiche donne che si permettevano di agire contrariamente alle leggi del duce» (Tresoldi s.d., 7). Il pubblico ministero Fabris, che le ha interrogate a San Vittore, segue la linea del presidente e chiede 20 anni di reclusione per ognuna di loro, interpretando in senso restrittivo diversi articoli del codice penale e ammorbidendone altri.

Il collegio giudicante – composto, oltre che dallo stesso tenente colonnello Griffini, dal consigliere Stendardo, dai colonnelli Zappulla, Cassano e Benincampi, dal tenente colonnello Gervasi e dal maggiore Marasco – invece, forse perché la fine anche del fascismo repubblicano tendeva ad avvicinarsi o per la notorietà di una delle imputate (Grilli 2024, 216), smonta parte del castello accusatorio.

Per prima cosa evidenzia qualche perplessità rispetto ai due principali accusatori: Nadelreich e, persino, Calesella. Si legge nella sentenza:

Occorre, anzitutto, rilevare che l'unico materiale probatorio che si possa e si debba prendere in considerazione nei confronti degli attuali giudicabili consiste nelle dichiarazioni da essi spontaneamente rese a questo pubblico dibattimento, in quanto non può prestarsi fede, né nella narrazione né tanto meno nella enunciazione di impressioni o di non richiesti pareri, all'ebreo Nadelreich che, dopo arrestato, si offre e diviene strumento della Questura per far arrestare altre persone e viene, poi, assunto come testimone, mentre egli, pur di mostrarsi zelante nei suoi servizi, dai quali spera di trarre vantaggi, ha tutto l'interesse di trovare il maggior numero di reati e di rei e, nella specie, non gli manca la tendenza all'inventiva e alla menzogna. Anche il Calesella, che aiuta il Nadelreich, a creare e a sostenere la finzione, ha tutto l'interesse a creare o ad esagerare gli elementi di una brillante operazione di polizia, che potrà dargli titolo per accelerare la sua carriera, epperò la sua credibilità è abbastanza discutibile, specie nei giudizi da lui espressi sul conto degli imputati e che nulla hanno a che fare con la sua testimonianza.⁵²

Proprio perché il collegio giudicante prende in considerazione solamente le ammissioni che Wittgens e compagne rilasciano durante i loro interrogatori, le imputazioni di attività sovversive, antinazionali e di disfattismo in «intelligenza con lo straniero» vengono a cadere:

Quanto alle altre imputazioni indicate in rubrica, dei fatti che le concreterebbero non vi è la minima traccia. Invero, in ordine al reato di cui all'art. 246 C.P., basta osservare che nessuna somma di denaro e nessuna utilità fu data o semplicemente promessa ad uno qualsiasi degli imputati, per dedurre che una tale figura di reato non è nemmeno ipotizzabile; in ordine al delitto di cui all'art. 247 C.P. non esiste nessun principio di prova che possa

autorizzare a ritenere che gli imputati o uno qualsiasi di essi tenesse intelligenze con lo straniero, si proponesse di favorire le operazioni militari del nemico, volesse nuocere alle operazioni militari dello Stato Italiano, poiché nulla è risultato dagli atti processuali, tranne l'assistenza chiesta dal Nadelreich e accordata a lui, come persona singola. Nemmeno la ipotesi dell'art. 265 C.P. sussiste, in quanto mai vi furono diffusione o comunicazione di voci o notizie false, esagerate o tendenziose, e neanche può adombrarsi l'esistenza dell'ultima parte del detto articolo, nella quale si fa cenno in genere a un'attività dannosa agli interessi nazionali, in quanto già l'attività degli imputati è stata presa in considerazione (col primo capo d'imputazione), sotto l'aspetto specifico della ospitalità, e non può lo stesso fatto essere represso due volte, da una legge generale o da una legge speciale, la quale ultima ha prevalenza sulla prima.⁵³

Rivelatore della mentalità e dell'ideologia dell'epoca, oltretutto rilevante per l'andamento del processo, è il dibattito che si apre sulla consapevolezza o meno, da parte delle imputate, dell'appartenenza razziale di Nadelreich. Il collegio giudicante ritiene, infatti, non importante come si sia definito Nadelreich all'incontro con le imputate, poiché al di là delle sue parole è «il rilievo dei dati somatici offerti dalla persona del Nadelreich che indubbiamente ne tradivano la nazionalità ebraica, per quanto si desume dalla di lui fotografia in atti»⁵⁴, a parlare per lui. Dopo averlo guardato in faccia, dunque, Wittgens e compagne non possono non sapere che Nadelreich è ebreo e, in quanto tale, è sottoposto all'ordinanza di polizia n. 5 che, all'inizio di dicembre 1943, è stata comunicata anche per mezzo stampa alla popolazione e prevede l'internamento per tutti gli appartenenti alla «razza ebraica» presenti nel Regno d'Italia, indipendentemente dal loro comportamento. «Da tali considerazioni il Collegio trae le conseguenze che, nella specie, si debba affermare la colpevolezza delle quattro imputate, in ordine al primo reato. Quanto alla pena, data la non gravità del fatto e data la personalità delle imputate, si ritiene opportuno sostituire la reclusione all'ergastolo e infliggere alla Wittgens la reclusione per anni quattro, alla Cappelli la reclusione per anni sei e a ciascuna delle due sorelle Tresoldi la reclusione per anni tre»⁵⁵. La pena, per Wittgens, viene poi ridotta a un anno (Ginex 2018, 32).

Di carcere effettivo Wittgens sconta, fortunatamente, sette mesi. La famiglia, temendo che negli ultimi giorni del regime potessero venire effettuate uccisioni sommarie all'interno dei luoghi di repressione, con la complicità di alcuni medici e false radiografie, riesce a farla dichiarare «affetta da tisi galoppante»⁵⁶ e a trasferirla alla Clinica Ronzoni: sempre piantonata da due guardie che si danno il cambio, ma almeno fuori dal carcere. Per la donna che è stata Fernanda Wittgens, l'esperienza della reclusione è «una specie di... esame di laurea. Si controlla la propria forza morale, la propria volontà e la giustezza della propria linea di condotta»⁵⁷, il carcere un luogo in cui incontrare «grandi anime» e «fra tanto male anche il bene umano»⁵⁸, un vissuto di cui la famiglia deve essere fiera perché dimostrazione di coerenza e fedeltà a un ideale da seguire a costo di sacrificare sé stessa.

5. Capitolo quinto. «Verso quel nuovo che è per me un umanesimo di tipo non individualistico [...] bensì di tipo collettivo, sono protesa con tutta la mia sensibilità»⁵⁹

Dopo la liberazione, difficili mesi di disorientamento durante il Governo Alleato, mesi passati a indirizzare l'Accademia di Belle Arti, di cui il Governo Alleato mi aveva nominata Commissaria. Nel febbraio 1946 ritorno all'Amministrazione italiana della Lombardia e ritorno a Brera di Ettore Modigliani che nel 1935 era stato mandato in esilio ad Aquila per antifascismo.

Un anno mirabile in cui si stabilisce tutto il piano di ricostruzione dei Musei, decisi a cancellare ogni traccia di guerra e morte.⁶⁰

Fernanda Wittgens descrive così, in appunti sintetici, gli anni immediatamente successivi al termine della Seconda guerra mondiale.

Il 17 maggio 1945 il Comitato di Liberazione nazionale della Lombardia le comunica la nomina a commissario dell'Accademia di Brera⁶¹ e il colonnello Charles Poletti dell'Allied Military Government firma un Permesso

di transito per consentirle di svolgere le sue funzioni anche fuori dal territorio della Lombardia e per offrirle «ogni aiuto e ogni assistenza possa essere concessa»⁶².

Wittgens già nel luglio 1945 invia alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero della Pubblica Istruzione del governo presieduto da Ferruccio Parri la prima relazione sulle condizioni del complesso braidense, sollecitando finanziamenti per gli interventi di ricostruzione nell'ambito di un progetto culturale che comprende la totale riedificazione e una nuova sistemazione svolgere e museologica degli ambienti e delle opere (Ginex 2008, 37).

Nel 1947, alla morte di Modigliani, Wittgens riassume nuovamente la direzione della Pinacoteca di Brera e rivolge ogni energia e impegno per restituire alla città gli spazi museali, che dovranno assumere una funzione sociale e favorire una fruizione collettiva dell'arte (Ginex 2008, 39).

In queste pagine conclusive analizzeremo solo alcuni aspetti delle molteplici attività, delle profonde riflessioni, dei progetti di riforma delle istituzioni museali e delle strutture amministrative delle Belle Arti (Della Pergola 1959), che hanno caratterizzato la vita di Fernanda Wittgens dal maggio 1945 fino all'11 luglio 1957, giorno della sua scomparsa a causa di una malattia. Le parole di Fernanda Wittgens – incisive e precise, sobrie e leali – ci guideranno nel conoscere i principi e lo spirito che ne hanno animato e accompagnato le azioni.

L'obiettivo della riapertura al pubblico della Pinacoteca di Brera – «risorta dalla rovina della guerra» viene scritto sul biglietto di invito all'evento – è raggiunto il 9 giugno 1950.

Fernanda Wittgens nel *Discorso*⁶³ tenuto, nel ruolo di direttrice della Pinacoteca, in occasione dell'inaugurazione riassume «il risultato di quest'opera collettiva così armonica perché frutto di un'umana collaborazione».

Il museo ha una nuova «mirabile sistemazione» nata da una ridefinizione degli spazi espositivi, da una rinnovata concezione dell'utilizzo della luce, da scelte di riordino della collezione pittorica.

Il carattere di comunità e il valore della collaborazione appaiono centrali nelle parole di Wittgens e il cantiere di Brera è paragonato ad un alveare: «Un cantiere ove la comunione commovente di operai e artisti, dirigenti e esecutori creava l'armonico ritmo dell'alveare».

Nel discorso inaugurale Wittgens ricorda numerose persone, che costituiscono «una fraternità maturata in quattro anni di lavoro comune»: Ettore Modigliani, ispiratore del progetto di ricostruzione, i collaboratori Gian Alberto Dell'Acqua e Angela Ottino Della Chiesa, l'architetto Piero Portaluppi, il provveditore alle Opere Pubbliche Filippo Madonini, altri dirigenti pubblici, imprese appartenenti ai diversi settori dell'edilizia, gli artigiani e artisti del marmo, dei cristalli, delle tinteggiature, del restauro, senza dimenticare «i muratori bergamaschi [...] i fabbri, i falegnami, gli stuccatori, i vetrai, i decoratori, i mosaicisti, [...], gli elettricisti, i corniciai», insieme ad altre maestranze.

Non è compiuta solamente un'opera di ricostruzione della struttura fisica e di risistemazione dell'allestimento museale, ma la Pinacoteca diventa forma e sostanza di un'idea: «Abbiamo fede che Brera sia, oltre che un'opera d'arte, una testimonianza di spirituale amore di civiltà».

La volontà di Wittgens è quella di realizzare un *museo vivente*, per superare una visione dell'arte «concepita edonisticamente» e il concetto di museo considerato «quale superba ma morta eredità del passato» (Wittgens 1953, 22).

Per Wittgens infatti «l'opera d'arte è concepita come atto dello spirito perennemente attuale» e deve essere «posta in comunicazione con il popolo». Il museo deve trasformarsi «da statico [...] in funzionale; è lo strumento del colloquio del pubblico con la creazione dell'artista» (Wittgens 1953, 22).

Illustra la visione di *museo vivente* e le esperienze realizzate a Brera durante i primi anni dalla riapertura in occasione della Terza Conferenza internazionale ICOM, che si tiene in Italia (Milano, Genova e Bergamo) nel luglio 1953, e della IV Conferenza internazionale ICOM, nel 1956 a Zurigo. La partecipazione agli organismi internazionali apre nuove prospettive di confronto ed un viaggio – organizzato da ICOM negli Stati Uniti nel 1954 – insieme a quaranta direttori di musei europei costituisce per Wittgens «una delle esperienze più importanti della mia vita» (Bernardi 2025, 116).

La Pinacoteca di Brera si apre all'attività didattica e all'educazione degli adulti; vengono organizzati corsi di

formazione per i docenti di ogni ordine scolastico, visite guidate per le scuole, visite guidate e conferenze per un pubblico specializzato o rivolte a impiegati e operai di aziende ed industrie.

Vennero i Vigili urbani portando il loro ossequio ad ogni forma di civiltà, vennero i meccanici e i forgiatori della Falck o dell'Alfa Romeo, vennero i tessitori e gli stampatori della De Angeli Frua, le maestranze della Pirelli, oltre ai più vari esponenti delle categorie artigiane: i sarti, i calzalai, gli ebanisti, i grafici: un totale di 250 visite guidate di gruppi aziendali (Wittgens 1953, 28).

In quest'ottica, nel maggio 1956 Fernanda Wittgens progetta, in collaborazione e con il sostegno economico della Rinascente, l'evento "Fiori a Brera", «una manifestazione di massa [...] organizzata con una rigida regola estetica sotto la direzione di due pittori: Attilio Rossi e Aquiles Badi che hanno guidato il maestro giardiniere Massimo Leidi» (Wittgens 1956, 5).

Il manifesto che promuove l'iniziativa è opera dell'artista e designer Roberto Sambonet e il testo dell'invito, riportato insieme all'immagine grafica nel pieghevole distribuito ai visitatori, è redatto da Eugenio Montale: «Brera fiorita per il breve tempo di una settimana (non dura di più l'esistenza di un fiore) è un esperimento del tutto nuovo, ben degno di coronare lo sforzo di rinnovamento che in questi anni si svolge nell'insigne Galleria. [...] Il Museo Braidenese, risorto dalle sue ceneri da pochi anni e risorto vivente, aveva tutti i titoli per ospitare una manifestazione senza precedenti» (Montale 1956, 14).

L'arte e l'educazione artistica sono baluardi per proteggere la dimensione spirituale, elemento fondamentale nell'esistenza umana. Nell'intervento alla Terza conferenza internazionale ICOM del 1953 Fernanda Wittgens aveva condiviso alcune riflessioni sulla funzione di una diffusa cultura estetica nell'epoca contemporanea.

L'automatismo dell'industria ha soppresso elementi fondamentali della personalità umana incidendo gravemente sullo stesso equilibrio psichico dell'uomo: angosciato è ormai il problema della difesa dell'individualità umana dagli eccessi della civiltà meccanica. [...] La rivoluzione visiva della civiltà moderna ha grandi vantaggi ma contiene l'insidia mortale di un involgarimento del gusto; l'unica possibile reazione è la difesa della fantasia umana; e l'unico mezzo è il promuovere la più larga e la più intima comunione del pubblico con l'opera d'arte che di questo umano dono creativo è, da millenni, l'espressione più libera, più alta, più assoluta (Wittgens 1953, 30).

La libertà, e la sua tutela, sono valori fondamentali nell'esistenza di Fernanda Wittgens. In continuità con la partecipazione al movimento resistenziale, nel 1954 risulta titolare della tessera n. 2128 della Federazione Italiana delle Associazioni Partigiane⁶⁴ presieduta da Ferruccio Parri.

Un'amicizia fondata su fiducia, stima e condivisione di idee unisce Parri e Fernanda Wittgens, che per «solidarietà morale» si associa al movimento politico e culturale Unità popolare, fondato da Parri – insieme ad altri – nel 1953. La partecipazione attiva alla vita politica non è tuttavia nei progetti di Fernanda Wittgens e nel 1956 rifiuta la proposta di Parri di presentarsi alle elezioni amministrative di Milano; in una lettera del 16 marzo 1956 ne spiega le motivazioni, riflettendo ancora una volta sul ruolo degli intellettuali e sulla necessità del loro stretto rapporto con la collettività.

Caro Amico,

ho meditato a lungo, e sento di doverLe intero il mio pensiero. Lei è per me e per i migliori italiani non un uomo né un simbolo, ma l'incarnazione stessa della dignità della Patria, e non si può, con Lei, essere alibisti o reticenti. Il mio pensiero è ormai maturato nella sofferenza dei dieci anni di storia ahimè non democratica ma demagogica dell'Italia repubblicana; una storia che tuttavia io guardo serenamente, come necessario disordine in cui si sgretolano i tradizionali ed anche i rivoluzionari partiti, e si creano le formazioni politiche nuove che garantiranno la civiltà sociale dell'avvenire. Verso quel nuovo che è per me un umanesimo di tipo non individualistico [...], bensì di tipo collettivo, sono protesa con tutta la mia sensibilità che è apolitica perché è artistica. L'artista deve rifuggire dalla politica, e la mia difesa di ieri era su quelle basi ma Lei mi ha chiesto

una testimonianza; e la mia devozione e fedeltà a Lei sono state messe in causa. Ecco perché non ho più detto “no” ma “mi lasci pensare”.

Ed oggi rispondo. Sempre potrò testimoniare per Lei e per i valori che Lei rappresenta sul piano della storia italiana: oso dire anche a costo di rifare prigionia ed esilio. [...] Ma a Lei capo di partito non posso dare testimonianza perché non credo a un partito di intellettuali. Io mi sono associata a Unità Popolare nell'ora della legge-truffa per una solidarietà morale. Ma presentarmi alle Amministrative sulle liste sia pure di un “fronte laico” quale costituireste, vuol dire aderire all'idea di un partito di minoranze selezionate. Ora io non mi sento, come artista, di entrare nel binario dei partiti perché la mia libertà è condizione assoluta per la vita stessa del mio essere. Ma se per quel fine di olocausto di cui abbiamo discusso dovessi sacrificare questa libertà, entrerei solo in un partito di massa [...].

Dopo dieci anni di esperimento di elevazione popolare, ho troppo capito che il compito [...] dell'intellettuale progressista è, se mai, di far corpo con la massa popolare. [...]

Per questo oso scriverLe e, purtroppo deluderLa; perché ormai questa è per me una verità assoluta, un impegno di vita, una fede, la fede per la quale difendo la vita.⁶⁵

Note

- 1 Fondazione Elvira Badaracco, Archivio Fernanda Wittgens (da ora AFW), Fernanda Wittgens a Ugo Menegazzi, 9 febbraio 1948, busta 3, fasc. 9.
- 2 AFW, Fernanda Wittgens alla madre, Londra 26 marzo 1930, busta 3, fasc. 15.
- 3 AFW, Verbale interrogatorio di Fernanda Wittgens 17-7-1944 Questura di Como, busta 3, fasc. 8.
- 4 Camera dei Deputati, Legislatura II, Tipografia della Camera dei Deputati, pp.1105-1106.
- 5 AFW, Fernanda Wittgens a Ugo Menegazzi, 9 febbraio 1948, busta 3, fasc. 9.
- 6 «L'Ambrosiano» esce per la prima volta il 7 dicembre 1922, per iniziativa dell'editore Umberto Notari che ne fu il primo direttore. Nato come giornale di informazione del pomeriggio e distribuito in tre edizioni, alle ore 18, 21 e 24, spaziava nei contenuti dalla cronaca cittadina al commento di fatti politici locali, nazionali ed esteri, con la terza pagina dedicata ad articoli di varia cultura: letteratura, critica d'arte, divulgazione scientifica. Tra i collaboratori del giornale vi erano Riccardo Bacchelli, Carlo Carrà, Andrea Damiano, Carlo Linati, Filippo Tommaso Marinetti e Ada Negri. Nel 1925 Notari fu costretto a vendere la maggioranza delle azioni a un gruppo finanziario guidato da Riccardo Gualino e «L'Ambrosiano» divenne ufficialmente un quotidiano legato al regime fascista. Nel 1930 la proprietà fu rilevata dalla Società Anonima Milanese Editrice (SAME), presieduta da Arnaldo Mussolini. Chiude nel gennaio 1944. Si veda *Antologia dei Periodici Italiani: Politica, Informazione, Letteratura API*, Università degli Studi di Pavia.
- 7 AFW, Articoli di Fernanda Wittgens Rubrica “Lecture e conferenze” ne «L'Ambrosiano», busta 1, fasc. 1.
- 8 M. Mignini, *Diventare storiche dell'arte*, Carocci, Roma (1ª edizione 2009) p. 171.
- 9 «Arte figurativa antica e moderna», rivista bimestrale diretta da Auré Caviggioli, luglio-agosto 1957, pp. 42-43. Si ringrazia Biblioteca di Babele, Tarquinia, Vt, per la copia digitale. La rivista è stata segnalata da Ginex, cit. n. 17, p. 76.
- 10 AFW, Appunti di Fernanda Wittgens in risposta alla richiesta di un'autobiografia, busta 3, fasc. 13.
- 11 Archivio della Soprintendenza per i Beni Storici Archivistici ed Antropologici per la Lombardia presso la Pinacoteca di Brera (da ora SBSAE) Archivio Vecchio pos. 9 fasc. 2.
- 12 SBSAE Fernanda Wittgens a Bertini Calosso Archivio Vecchio pos. 9 fasc. 5.
- 13 SBSAE, Fernanda Wittgens a Ministero dell'Educazione nazionale Direzione Generale delle Arti, 27 ottobre 1942, pos. 9.2 fasc. 5.
- 14 SBSAE, Pasquale Rotondi a Guglielmo Pacchioni, 2 febbraio 1943, Archivio Vecchio pos. 2 fasc. 17.
- 15 SBSAE, Guglielmo Pacchioni a Pasquale Rotondi, 6 febbraio 1943, Archivio Vecchio pos. 2 fasc. 17.
- 16 SBSAE, Fernanda Wittgens a Pasquale Rotondi, 31 marzo 1943, Archivio Vecchio pos. 2 fasc. 17.
- 17 SBSAE, Pasquale Rotondi a Fernanda Wittgens 5 aprile 1943, Archivio Vecchio pos. 2 fasc. 17.
- 18 Per un approfondimento sui bombardamenti che nel 1943 hanno colpito Milano cfr.: Rastelli A., *Bombe sulla città, gli attacchi alleati: le vittime civili a Milano*, 2000; Aa.Vv., *Milano in guerra*, 1979; Aa.Vv., *Milano nella resistenza*, bibliografia e cronologia marzo 1943/maggio 1945, 1975; Ganapini L., *Milano nella seconda guerra mondiale*, in *Milano Moderna*, 1992; Ogliari F., *Milano anno zero*, 1999; Ogliari F., *Il Teatro alla Scala*, 2001 e il portale *Milano – Bombardamenti del 1943*.
- 19 SBSAE, Fernanda Wittgens alla Direzione delle Ferrovie dello Stato, 13 aprile 1945, Archivio Vecchio pos.2 fasc. 17.
- 20 SBSAE, Fernanda Wittgens al Gruppo sindacale autotrasportatori di Rimini, 13 aprile 1945, Archivio Vecchio pos.2 fasc. 17.
- 21 SBSAE, Fernanda Wittgens al Podestà di Milano, 13 aprile 1945, Archivio Vecchio pos.2 fasc. 17.
- 22 SBSAE, Pasquale Rotondi a Fernanda Wittgens, 19 aprile 1943, Archivio Vecchio pos.2 fasc. 17.
- 23 SBSAE, Fernanda Wittgens a Pasquale Rotondi, 19 aprile 1943, Archivio Vecchio pos.2 fasc. 17.
- 24 SBSAE, Fernanda Wittgens alla Soprintendenza per le Gallerie di Milano, 21 aprile 1943, Archivio Vecchio pos.2 fasc. 17.
- 25 SBSAE, Fernanda Wittgens a Pasquale Rotondi, 5 maggio 1943, Archivio Vecchio pos.2 fasc. 17.
- 26 AFW, Appunti di Fernanda Wittgens in risposta alla richiesta di un'autobiografia, Busta 3, fasc. 13.
- 27 AFW, busta 3, fasc. 17 – Lettera alla madre dal carcere, 9/10/1944.
- 28 Archivio di Stato di Como (da ora AdSCo), Questura, busta 60 – Denuncia della Questura Repubblicana di Como al Tribunale speciale per la difesa dello Stato, 23/7/XXII.
- 29 Per l'aiuto fornito a diversi ebrei, tra i quali le famiglie Coen e Levi, Maccia e la compagna Amelia Fassera furono riconosciuti Giusti Tra le Nazioni il 31 luglio 1995. Dopo l'arresto, Maccia viene deportato in Germania e rinchiuso nel campo di concentramento di Dachau. Di qui riesce a fuggire nel gennaio 1945 e, due mesi dopo, tornato in Italia, si unisce alle Brigate Garibaldi.
- 30 Giovanni Longoni, dopo l'arresto, viene inviato in Germania “per servizio di lavoro”.

31 Luigi Passoni, accusato degli stessi reati di Wittgens, Capelli e delle Tresoldi, viene ritenuta una figura secondaria e il Tribunale speciale lo condanna alla reclusione per due anni e al pagamento di una multa di ventimila lire, oltre che delle spese processuali e della tassa di sentenza in solido con le altre imputate.

32 Secondo quanto scrive Zina Tresoldi (s.d., 6), Bindelfeld e Joheli furono inviati in un campo di sterminio e assassinati. Chopman riesce a evitare la deportazione poiché mutilato di guerra.

33 AdSCo, Questura, busta 60 – Appunto manoscritto del questore di Como al capo della polizia, 1/8/944-XXII.

34 Il 18 luglio, Pirovini viene «severamente diffidato a mantenere buona condotta specie politica e a non occuparsi di elementi ebrei, sbandati e comunque che non si trovano in una posizione regolare» dalla Questura di Como e rimessa in libertà. AdSCo, Questura, busta 60 – *Diffida Pirovini*, 18/07/1944.

35 Secondo quanto scrive Zina Tresoldi (s.d., 6), Giuseppe Zanocco riesce a fuggire dal treno che lo conduceva in Germania.

36 AFW, busta 3, fasc. 8 – Esame di teste con giuramento, 6/09/1944.

37 AFW, busta 3, fasc. 8 – Interrogatorio Wittgens alla Questura di Como, 17/07/1944.

38 AFW, busta 3, fasc. 8 – Interrogatorio Wittgens alla Questura di Como, 17/07/1944.

39 AFW, busta 3, fasc. 8 – Interrogatorio Wittgens alla Questura di Como, 17/07/1944.

40 AFW, busta 3, fasc. 8 – Interrogatorio Wittgens nelle carceri di Milano, 29/08/1944.

41 Paolo D'Ancona (1878-1964) fu storico dell'arte e docente alla Statale di Milano. Con Fernanda Wittgens, «probabilmente la [sua] migliore allieva» (Pizzi 2010, 254), ha un rapporto di reciproco rispetto e fiducia. Insieme seguono diversi progetti, a partire nel 1927 dall'*Antologia della moderna critica d'arte*.

42 Ettore Modigliani (1873-1947) fu museologo e, dal 1908, direttore della Pinacoteca di Brera. Per Fernanda Wittgens è «un esempio di vita oltre che di impegno nel lavoro» (Ginex 2018, 23). Quando nel 1940 gli viene impedito di pubblicare la sua guida allo studio dell'arte italiana, *Mentore*, perché ebreo chiederà a Wittgens di farlo, per poi tornare a firmarlo nell'edizione del 1946.

43 AFW, busta 3, fasc. 8 – Mio commento a questo articolo, s.d.

44 AFW, busta 3, fasc. 17 – Lettera alla madre dal carcere, 13/09/1944.

45 AFW, busta 3, fasc. 8 – Interrogatorio Wittgens alla Questura di Como, 17/07/1944.

46 AdSCo, Questura, busta 60 – Relazione di Calesella a Saletta, 11/7/XXII.

47 AdSCo, Questura, busta 60 – Relazione di Calesella a Saletta, 13/7/XXII.

48 AdSCo, Questura, busta 60 – Prospetto del Nucleo facente capo alla dott. Adele Cappelli, s.d.

49 AdSCo, Questura, busta 60 – Relazione di Calesella a Saletta, 11/7/XXII.

50 AdSCo, Questura, busta 60 – Lettera del questore di Como al ministero dell'Interno, s.d.

51 AFW, busta 3, fasc. 8 – Richiesta di decreto di citazione, 20/09/1944.

52 AdSCo, Questura, b. 60 – Sentenza, 28/09/1944.

53 AdSCo, Questura, b. 60 – Sentenza, 28/09/1944.

54 AdSCo, Questura, b. 60 – Sentenza, 28/09/1944.

55 AdSCo, Questura, b. 60 – Sentenza, 28/09/1944.

56 AFW, busta 3, fasc. 8 – Pensieri e meditazioni, s.d.

57 AFW, busta 3, fasc. 17 – Lettera ai nipoti dal carcere, s.d.

58 AFW, busta 3, fasc. 17 – Lettera ai nipoti dal carcere, s.d.

59 AFW, Lettera di Fernanda Wittgens a Ferruccio Parri, 16 marzo 1956, busta 3, fasc. 29.

60 AFW, Appunti di Fernanda Wittgens in risposta alla richiesta di un'autobiografia, busta 3, fasc. 13.

61 AFW, Comitato di Liberazione nazionale della Lombardia a Fernanda Wittgens, 17 maggio 1945, busta 3, fasc. 9.

62 AFW, Headquarters Allied Military Government Lombardia Region Apo 394 a Fernanda Wittgens, 14 giugno 1945, busta 3, fasc. 9.

63 AFW, Fernanda Wittgens, Discorso per l'inaugurazione, dattiloscritto, busta 2, fasc. 1.

64 AFW, Tessera Federazione Italiana Associazioni Partigiane intestata a Fernanda Wittgens, busta 3, fasc. 11.

65 AFW, Lettera di Fernanda Wittgens a Ferruccio Parri, 16 marzo 1956, busta 3, fasc. 29.

Riferimenti bibliografici

Aa.Vv.

2018 *Una meraviglia chiamata Brera 1926-2016. 90 anni dalla fondazione degli Amici di Brera*, Milano, Skira.

Bernardi E.

2012-2014 *Franco Russoli – Fernanda Wittgens. Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi*, in «Concorso. Arti e Lettere», VI.

2023 «L'arte non è per noi erudizione, bensì vita», in Bernardi, Di Gangi.

2025 *Salvare la bontà con la bellezza. Wittgens, Russoli e Icom nel secondo dopoguerra*, in Maresca Compagna.

Bernardini A.

2022 *Palazzo Ducale in guerra*, in Gallo, Morselli.

Bernardi E., Di Gangi G. (cur.)

2023 «Fernanda! Fernandissima!» *Wittgens alla prova della modernità*, Milano, Skira.

Carminati M.

2019 *Ettore Modigliani. Memorie*, Milano, Skira.

Cavallone M.C.

2012-2014 *Fernanda Wittgens – Clara Valenti Tra impegno politico e storia dell'arte*, in «Concorso. Arti e Lettere», VI.

Caviggioli A.

1957 *Ricordo*, in «Arte figurativa antica e moderna», luglio-agosto.

Della Pergola P.

1959 *Introduzione. Lettere a un'amica*, testo dattiloscritto, in Bernardi, Di Gangi.

Dragoni P.

2022 *Paola della Pergola, la "signorina" Direttrice della Galleria Borghese/Paola della Pergola, the 'Miss' Director of the Borghese Gallery* in «Il Capitale Culturale. Studies on the Value of Cultural Heritage», dicembre.

Fergonzi F. (cur.)

2003 *La collezione Mattioli. Capolavori dell'avanguardia italiana*, Milano, Skira.

Ferrario R.

2024 *La contesa su Picasso. Fernanda Wittgens e Palma Bucarelli*, Milano, La Tartaruga.

Gallo L., Morselli R. (cur.)

2022 *Arte liberata. Capolavori salvati dalla guerra. 1937/1947*. Catalogo della mostra Scuderie del Quirinale 6 dicembre 2022 – 10 aprile 2023, Milano, Electa.

Ginex G.

2018 *Sono Fernanda Wittgens. Una vita per Brera*, Milano, Skira.

2022 *Fernanda Wittgens a Milano*, in Gallo, Morselli.

Gribaudo C. (cur.)

2009 *Brera e la guerra*, Milano, Electa.

Gribaudo C.

2009 *Raffaello sotto la tutela del Terzo Reich*, in Gribaudo.

Grilli A.

2024 *Resistenza e repressione. Il Tribunale speciale per la difesa dello Stato nella RSI*, Roma, Carocci.

Haskell F.

2008 *La nascita delle mostre*, Milano, Skira.

Malagugini A.

1957 *Commemorazione di Fernanda Wittgens*, in Resoconto stenografico, Camera dei Deputati, Legislatura II, Commissione VI Istruzione e Belle Arti, seduta di venerdì 12 luglio 1957, Tipografia della Camera dei Deputati.

Mattioli Rossi L.

2003 *La collezione di Gianni Mattioli dal 1943 al 1953*, in Fergonzi.

Melograni A.

2015 *"Per non ricordare invano". Il Diario di Pasquale Rotondi e la corrispondenza con i colleghi delle Soprintendenze e la Direzione generale delle arti. (1940-1946)*, in «Bollettino d'arte», n. 27.

Mignini M.

2009 *Diventare storiche dell'arte*, Roma, Carocci.

Mocchi N.

2009 *Cronologia*, in Gribaudo.

Montale E.

1956 *Fiori a Brera*, in «Cronache. La Rinascente Upim», n. 2.

Moresca Compagna A. (cur.)

2025 *ICOM Italia dalle origini a oggi (1947-2024). La storia, i temi, i protagonisti*, Roma, Gangemi Editore.

Morselli R.

2022 *Angriff auf die Kunst. Storici dell'arte in bicicletta, sotto le bombe, all'inseguimento delle opere d'arte italiane*, in Gallo, Morselli.

Pizzi F.

2010 *Paolo D'Ancona e l'Istituto di storia dell'arte della Statale di Milano*, in «ACME», III.

Quarto A.

2018 *Brera durante la guerra: la protezione delle opere d'arte*, in Aa.Vv.

Rotondi P.

1945 *Urbium*, in «Rivista di cultura. Organo ufficiale della Regia Accademia Raffaello di Urbino», n. 7-12.

1975 *Capolavori d'arte sottratti ai pericoli della guerra e alla rapina tedesca*, in «Studi montefeltrani», n. 3.

Savoia U.

2023 *Dalla parte giusta*, Milano, Neri Pozza.

Tresoldi Z.

s.d. *Esposizione dei fatti relativi al processo*, dattiloscritto.

1974 *Relazione sull'evasione di Franco Momigliano dal carcere di San Vittore a Milano nel giugno 1944*, dattiloscritto.

Voigt K.

1993 *Il rifugio precario. Gli esuli in Italia dal 1933 al 1945*, Firenze, La nuova Italia.

Wittgens F.

1931 *Storia della mostra di Londra*, in «Almanacco della donna italiana», XII.

1953 *Brera museo vivente*, Milano, Art.

