

con il contributo della Regione Friuli Venezia Giulia



La presente pubblicazione è stata realizzata grazie al contributo derivante dalla legge regionale 4 ottobre 2013, n. 11 "Valorizzazione del patrimonio storico-culturale della Prima guerra mondiale e interventi per la promozione delle commemorazioni del centenario dell'inizio del conflitto".

Impaginazione
Verena Papagno

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2016.

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm, le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-8303-766-5 (print)
ISBN 978-88-8303-767-2 (online)

EUT – Edizioni Università di Trieste
Via Weiss, 21 – 34128 Trieste
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Gli eroi son tutti giovani e belli

L'immagine del soldato
fra retorica e realtà
1870-1935

Massimo De Grassi

Indice

| | | | |
|-----|--|-----|--|
| | <i>Massimo De Grassi</i> | | |
| | <i>Paolo Quazzolo</i> | | |
| 7 | Presentazione | | |
| 9 | 1. La nascita di una nazione | | |
| 71 | 2. Il trascolorare del mito | | |
| 89 | 3. La guerra in Libia e una nuova immagine del soldato | | |
| 117 | 4. La prima guerra mondiale: lo scoppio delle ostilità | | |
| | | 139 | 5. «Nell'ora del cemento»: l'Italia in guerra |
| | | 177 | 6. Soldati: racconti dal fronte |
| | | 241 | 7. Fratelli nella morte |
| | | | <i>Paolo Quazzolo</i> |
| | | 307 | 8. La prima guerra in letteratura. Tra retorica e realtà della trincea |
| | | 349 | Bibliografia |

Presentazione

Il presente volume nasce a corollario delle ricerche condotte dagli autori in occasione della mostra documentaria di carattere fotografico “*Gli eroi son tutti giovani e belli*”. *L’immagine del soldato fra retorica e realtà 1870-1935*, organizzata dall’Università degli Studi di Trieste con il finanziamento della Regione Friuli Venezia Giulia. Dopo la tappa inaugurale al Castello di Miramare la mostra è stata allestita nelle scuole di Grado e Tarvisio, nella sede universitaria di Gorizia, alla fondazione Poti Miru di Caporetto, alla Biblioteca Civica di Romans d’Isonzo, al Museo Regionale di Capodistria, alla Certosa di Mauerbach a Vienna, al Museo della Battaglia di Vittorio Veneto, e ai musei archeologici nazionali di Aquileia e Cividale del Friuli per concludersi nuovamente a Trieste il 31 agosto 2016. In molte di queste occasioni l’inaugurazione è stata accompagnata da letture sceniche legate ai temi dell’esposizione selezionate da Paolo Quazzolo e condotte dagli attori della Casa del lavoratore teatrale di Trieste. I testi di queste letture, accompagnati da un opportuno inquadramento critico, sono stati riportati in questa sede.

La mostra, attraverso un percorso condotto a partire dalla pittura risorgimentale – che ha accompagnato il formarsi della nazione – per giungere alla cosiddetta “monumentomania” che negli anni Venti e Trenta ostentava l’orgoglio per la difficile vittoria dietro immagini ossequiose alla nuova retorica fascista, si era focalizzata sul confronto tra l’iconografia ufficiale dei protagonisti della Grande Guerra con il senso di precarietà, distruzione e morte veicolato dalle immagini sfuggite alla censura e realizzate sui luoghi di battaglia.

Un percorso che durante i lavori di preparazione di questo libro è stato via via perfezionato, fino a inquadrare progressivamente i contorni dell’immagine del soldato e dei suoi mutamenti nel contesto di un arco temporale che va dal momento della nascita dell’Italia come stato nazionale, fino all’esaurirsi, ormai a ridosso dello scoppio del secondo conflitto mondiale, di quello slancio monumentale che aveva animato l’opinione pubblica nell’immediato dopoguerra.

Il risultato vuole essere una sorta di viaggio guidato attraverso immagini di vario tipo, disegni, affreschi, fotografie, manifesti, dipinti, statue, riquadri pubblicitari, tutto quanto può aver contribuito a diffondere e identificare il soldato nel contesto sociale e culturale del suo tempo.

Massimo De Grassi
Paolo Quazzolo

1. La nascita di una nazione

Il fatto si è che quei simboli del passato sono nella memoria d'un uomo, quello che i monumenti cittadini e nazionali della memoria dei posteri. Ricordano, celebrano, ricompensano, infiammano: sono i sepolcri di Foscolo che ci rimenant col pensiero a favellare coi cari estinti: giacché ogni giorno passato è un caro estinto per noi, un'urna piena di fiori e di cenere. Un popolo che ha grandi monumenti onde ispirarsi non morrà mai del tutto, e moribondo sorgerà a vita più colma e vigorosa che mai¹.

Così Ippolito Nievo ricordava l'importanza della memoria collettiva nel definire l'identità di una nazione: le foscoliane "urne de' forti" apparivano allora come oggi un elemento imprescindibile nella costruzione di un'identità nazionale in grado di superare divisioni secolari. Si trattava quindi di porre le basi per una cristallizzazione della storia recente attraverso la celebrazione degli eroi, dei politici, dei poeti e delle battaglie che avevano portato all'Unità.

Per quanto riguarda la pittura, la prima arte a essere coinvolta in questo processo di progressiva legittimazione, la grande fioritura di dipinti a soggetto risorgimentale arriva all'indomani della Seconda Guerra d'Indipendenza (1860-61), dopo le battaglie che portano i franco-piemontesi a sconfiggere gli austriaci a Solferino e a San Martino ma anche a siglare l'infausto Trattato di Villafranca per volontà di Napoleone III, ricordato *in absentia* da un celebre quanto controverso dipinto di Domenico Induno², cui seguirà la consegna "spontanea" al Regno di Sardegna da parte di ducati e staterelli italiani attraverso plebisciti popolari più o

meno sinceri; qualche anno dopo, sarà la spedizione garibaldina dei Mille a completare gran parte della riunificazione della penisola.

I dipinti eseguiti all'indomani del conflitto del 1861, quando non durante il suo svolgimento, che ritraggono le battaglie, gli episodi di eroismo, gli affetti popolari in gioco, i protagonisti delle vicende politiche o i personaggi più emblematici sono moltissimi, e certo non pare il caso che vengano tutti ricordati in questo contesto. Il primo ciclo di opere riguardanti le lotte risorgimentali, quello nato durante gli anni Cinquanta, vede emergere soggetti privilegiati, determinati in gran parte dalle simpatie e dalle posizioni politiche dei singoli artisti, fra cui prevalgono democratici e garibaldini. Non è un caso che, per esempio, le figure dei sovrani e degli statisti piemontesi, in questa fase, compaiano tutto sommato di rado fra scene allegoriche, soggetti di genere popolare e quadri di battaglia. Le prove migliori sono opera di pittori attivi soprattutto nei più importanti centri artistici della penisola, Firenze, Milano e Torino, che lavoravano su questi soggetti per lo più per partecipare alle grandi esposizioni annuali delle loro città, appoggiate in modo sporadico e non sistematico dal neonato governo italiano, ma frequentate dalle migliori *élités* intellettuali della penisola.

Proprio per favorire questo tipo di produzione, indispensabile per costruire l'immagine del nuovo stato, nel 1859 venne bandito a Firenze dal Governo provvisorio ed intitolato al ministro dell'Interno, il barone Bettino Ricasoli, un concorso per opere d'arte da premiare, acquistare ed esporre nei diversi musei delle principali città italiane; concorso che sarà seguito da un altro indetto nel 1866 dal Ministero della Pubblica Istruzione.

Ricasoli fu un personaggio di spicco nella politica dell'Italia risorgimentale. Nominato ministro dell'Interno nel Governo provvisorio toscano, dopo l'armistizio di Villafranca assunse potere centrale. Fu uno dei fautori dell'annessione della Toscana al nuovo regno d'Italia e, eletto deputato, succedette a Cavour alla carica di Primo ministro.

L'iniziativa fiorentina, dove troverà corpo anche la prima grande esposizione artistica nazionale, indetta nel 1861, si pose l'obiettivo di incoraggiare la pittura di storia in tutti i suoi possibili aspetti³.

«Il Governo della Toscana, Considerando che in Toscana le Arti belle furono sempre parte nobilissima della civiltà, e che il Governo Nazionale ha il dovere di proteggerle in quel solo modo che è degno di loro, chiamandole ad eternare i grandi fatti e i grandi uomini.

Decreta: Articolo 1.

A spese dello Stato saranno allocate agli Scultori e Pittori Toscano o Italiani domiciliati in Firenze le seguenti opere d'arte:

Opere di scultura

1° Due statue equestri in bronzo che rappresentano una il Re Vittorio Emanuele, l'altra l'Imperatore Napoleone III da collocarsi in Firenze sulla Piazza dell'Indipendenza. I bassorilievi in marmo degli imbasamenti che esprimeranno fatti dell'ultima guerra, saranno alligati separatamente dalle Statue.

2° La statua di Francesco Burlamacchi primo martire dell'Unità Italiana, da erigersi in Lucca.

3° La statua di Sallustio Bandini fondatore delle dottrine sulla libertà economica, da erigersi in Siena.

4° La statua di Leonardo Fibonacci instauratore degli studi algebrici in Europa, da erigersi in Pisa.

5° Due statue, una di Carlo Alberto, l'altra di Vittorio Emanuele, da erigersi in Livorno.

Opere di pittura

1° Quattro quadri storici figureranno altrettanti fatti gloriosi della Storia italiana antica e moderna; e per questa l'uno mostrerà L'Assemblea dei Rappresentanti della Toscana che vota la incompatibilità della Casa Austro Lorenese, e l'altro il ricevimento fatto da Vittorio Emanuele degli Inviati toscani che gli presentano il Decreto della unione della Toscana al Regno forte d'Italia.

2° Quattro Quadri di battaglie che riproducano le giornate di Curtatone, di Palestro, di Magenta e di S. Martino.

3° Quattro quadri che costumi che rappresentino episodi militari dell'ultima guerra.

4° Sei ritratti d'Italiani illustri morti in questo Decennio che promossero cogli Scritti il nazionale risorgimento: Vincenzo Gioberti, Cesare Balbo, Carlo Troya, Giovanni Berchet, Silvio Pellico, Giuseppe Giusti»⁴.

Al di là della vistosa limitazione data dal riservare ai soli toscani o ivi residenti la possibilità di concorrere alla prova, un evidente retaggio della frammentazione territoriale dell'Italia che lascerà i suoi strascichi anche nell'organizzazione, due anni dopo, della prima esposizione artistica nazionale⁵, rimane evidente la volontà da parte della classe dirigente di sostenere la vera e propria creazione dell'immagine della nuova nazione eternandola in quelli che all'epoca ne erano i punti di riferimento imprescindibili e che sarebbero di lì a poco mutati.

A suscitare particolare interesse e partecipazione da parte degli artisti sarà la sezione dedicata ai "Quadri di battaglie", che prevedeva la celebrazione delle quattro giornate di Curtatone, Magenta, Palestro e San Martino: si trattava infatti di una sfida del tutto nuova per molti degli artisti toscani, poco avvezzi a misurarsi con la contemporaneità e soprattutto restii ad abbandonare le consolidate pratiche accademiche per mettersi in gioco in un concorso nuovo nella formula e nelle modalità che, pur correndo il rischio di un possibile insuccesso, offriva ai giovani «un mezzo sicuro per uscire dalla incresciosa oscurità [...] una via che, azzeccandola, menava diritto alla celebrità»⁶.

Al settore dei quadri monumentali se ne affiancò un altro, dedicato agli "Episodi militari", nei quali al consueto tono celebrativo, si unì una visione più quotidiana e personale vicina al sentimentalismo patriottico e capace di farsi interprete dell'epopea nazionale.

Sugli esiti migliori di questo concorso, primo tra Giovanni Fattori, unico concorrente e vincitore per quanto riguarda il dipinto che doveva immortalare

la battaglia di Magenta, per certi aspetti decisivo del nuovo orientamento della pittura storica italiana, converrà tuttavia tornare in seguito.

Ben diverso sarà invece l'andamento del concorso nel caso delle sculture, dove il numero dei concorrenti, settantuno, lascerà ovviamente un altissimo numero di insoddisfatti, non solo per la mancata aggiudicazione delle opere, ma nella maggior parte dei casi anche per la rinuncia da parte del governo a dar corso alla maggior parte delle realizzazioni a causa dei costi troppo elevati⁷. Delle numerose opere previste infatti verranno realizzate soltanto due: la statua di Francesco Buffalmacchi, affidata a Ulisse Cambi e oggi nella piazza San Michele di Lucca, e quella di Leonardo Fibonacci, opera di Giovanni Paganucci e oggi nel Giardino Sconto di Pisa. Si trattava peraltro, tra quelle previste, dei soggetti idealmente più lontani dal programma celebrativo di matrice risorgimentale che era stato ipotizzato in prima battuta. Delle altre opere previste non verranno mai allagate la statua equestre di Napoleone III, quella di Carlo Alberto e di Vittorio Emanuele destinate a Livorno e quella di Sallustio Bandini per Siena, realizzata più tardi da Tito Sarrocchi. Il monumento equestre di Vittorio Emanuele II, affidato a Salvino Salvini si fermò invece allo stadio di modello in gesso, che dal 1867 al 1932 venne ricoverato in tutta la sua mole di quasi cinque metri d'altezza, nel piazzale delle Cascine a Firenze⁸.

Al di là degli esiti del premio Ricasoli, l'evoluzione della scultura monumentale, ben più adatta della pittura per cementare anche visivamente le nuove realtà, sarà tuttavia ben diversa e fortunata, anche sul piano squisitamente artistico.

Per la classe dirigente dell'epoca si rendeva indispensabile individuare al più presto un linguaggio artistico di immediata comprensione, allo stesso celebrativo e in grado di consentire una identificazione comune a tutti coloro si trovavano all'ombra della nuova bandiera.

Le municipalità di tutto il paese non esiteranno così a popolare il tessuto urbano, talvolta progettato ex novo, con monumenti dedicati *in primis* agli eroi del Risorgimento: a quei fatti e a quegli eventi in grado di trasmettere anche ai più giovani i valori in cui un'intera generazione aveva creduto, modificando il corso della storia.

Protagonista assoluta della cultura dell'età liberale la figura dell'eroe sarà proposta in forme che rimanderanno prima a una ormai attardata tradizione romantica, per passare in seguito alle più adatte forme del Realismo e più tardi ancora a quelle di un incipiente Simbolismo, esaltando sotto il mantello dell'esaltazione patriottica un impegno comune per il superamento, a tratti sofferto, di contrasti e divisioni politiche.

Nella seconda metà dell'Ottocento e fino allo scoppio della prima guerra mondiale, i maggiori centri urbani assumeranno spesso i tratti di autentici luoghi della memoria, punteggiati di erme, busti, statue e grandiosi complessi monumentali, che più di una volta offrono il pretesto per ristrutturare piazze e parchi pubblici o più in generale luoghi collettivi – primi tra tutti i giardini di fronte alle nuove stazioni ferroviarie, altro elemento chiave nella definizione dell'unità

nazionale – creando nuovi punti di attrazione e di aggregazione. Si studieranno, a volte con fatica, soluzioni urbanistiche che enfatizzino le qualità visive dei monumenti anche in situazioni urbane tutt'altro che facili: basti pensare al caso del *Monumento a Vittorio Emanuele II* di Venezia, raro caso di collocazione partecipata da tutta la cittadinanza attraverso un laborioso processo di scelta nella collocazione favorita dai ripetuti spostamenti di un modello in scala 1:1⁹.

Insieme all'inevitabile attualizzazione dei soggetti da rappresentare, frutto della contingenza più immediata, si fa progressivamente ma assai velocemente largo anche un processo di democratizzazione delle scelte monumentali; per prima cosa attraverso le raccolte di fondi da parte di comitati cittadini: molte di queste opzioni avranno un carattere evidentemente politico, come nel caso di Mazzini e, più in generale, di Garibaldi, altre più legate alla volontà popolare o a circostanze contingenti e spiccatamente locali. Di fatto, nei meandri del processo di formazione di una coscienza nazionale, la condivisione delle scelte di memoria condivisa nella politica monumentale, è di fatto un momento di partecipazione cittadina che ritroveremo in altre fasi del Novecento, soprattutto quando si dovrà ricordare l'immane sacrificio collettivo della prima guerra mondiale.

In un quadro così articolato Giuseppe Garibaldi, ancor più di Vittorio Emanuele II, è stato in assoluto il personaggio più rappresentato del Risorgimento italiano, la figura che più di ogni altra è riuscita a incarnare nell'immaginario popolare il fascino del liberatore e dell'eroe 'mediatico' *ante litteram*, capace di suscitare le fantasie di una vastissima fascia di 'pubblico' anche grazie all'atteggiamento informale e alle sue divise insolite e fuori ordinanza.

La sua straordinaria presenza nel tessuto delle città italiane, ora nella toponomastica ora in forma di lapidi, monumenti, targhe, per non parlare poi del numero pressoché infinito di ritratti di ogni forma tecnica e dimensione che hanno accompagnato per un lungo tratto la nascita della nazione, sono il dato che certifica in modo inattaccabile la dimensione del suo mito.

Condottiero e soldato allo stesso tempo, Garibaldi, spesso trascurato dalla pittura ufficiale, almeno nei suoi aspetti più 'rivoluzionari', viene costantemente rappresentato in armi, alla guida dei suoi soldati in atteggiamenti bellicosi o, talvolta, in una posa più pacata e convenzionale, in ogni caso accogliendo in gran parte le avvertenze del suo principale biografo:

Era piccolo: aveva le gambe leggermente arcuate sul di dietro all'infuori, e nemmeno il busto poteva dirsi una perfezione. Ma su quel corpo, non irregolare né sgraziato di certo, s'imponeva una superba testa che aveva insieme, secondo l'istante in cui la si osservava e il sentimento che l'animava, del Giove Olimpico, del Cristo e del Leone e di cui si potrebbe quasi affermare che nessuna madre partorì, nessun artista concepì mai l'uguale. E quante cose non diceva quella testa; quanto orizzonte di pensieri in quella fronte elevata e spaziosa, quanti lampi d'amore e di corruccio in quell'occhio piccolo, profondo, scintillante; che marchio insieme di forza e d'eleganza in quel profilo di naso greco, piccolo, muscoloso, diritto, formante colla fronte una sola linea ascendente a perpendicolo sulla bocca; quanta grazia e dolcezza nel sorriso di quella bocca, che era certo, anche più dello sguardo, il lume più radioso, il fascino più insi-

dioso di quel viso, e che nessuno oramai il quale volesse serbare intera la libertà del proprio spirito, poteva impunemente mirar da vicino [...] [vestiva] un cappelluccio acuminato e piumato sulla testa, un mantello bianco foderato di rosso, infilato a guisa di pianeta sulle spalle, spadone al fianco, pistola e pugnale alla cintola, che spiegando la sua sella americana si fa da sé stesso il letto, e buttando sullo spadone e il fodero conflitti in croce, il suo poncio, si rizza la sua tenda; ed ora sbuca da un campanile, ora spunta da un'altura, or visita il campo, ora precorre le avanguardie, vigile, infaticabile, ardo e meraviglioso sempre¹⁰.

Le stesse indicazioni che verranno invece per lo più sottaciute quando si tratterà di immortalare le sue fattezze nei monumenti cittadini che via via gli verranno dedicati all'indomani della morte.

Aprè le vicende delle celebrazioni garibaldine il grande concorso bandito il 14 novembre 1883 e destinato alla realizzazione di un grande monumento equestre sul Gianicolo a Roma: una vicenda controversa e destinata a concludersi soltanto dodici anni più tardi¹¹. Il 19 ottobre 1884 i trentacinque bozzetti presentati vennero esposti nel nuovo palazzo delle Esposizioni, cuore del nuovo sistema espositivo, nell'appena realizzato asse viario di via Nazionale¹². Nella sua relazione ufficiale al sovrano, Camillo Boito ricorda che, tra gli altri,

c'è chi fa del Garibaldi un energumeno; c'è chi lo mette a sedere quietamente sotto ad un albero col sigaretto in mano e la papalina in testa; v'ha chi gli fa trinciare l'aria con la spada, e chi lo atteggia da frate predicatore. Ma lo stesso suo corpo muta nelle mani di artisti non volgari: qua è tozzo e tarchiato, là è smilzo e snello [...]. E lo stesso si dica delle figure rappresentate nei piedistalli e delle forme generali del monumento, le quali vanno dalla roccia al mausoleo ed al tempietto, dal dado grave all'obelisco e all'eccelsa colonna¹³.

Seguendo una prassi consolidata nelle procedure concorsuali, nella prima tornata la commissione effettuò una scrematura riducendo i contendenti a quindici, per poi concentrarsi sui bozzetti di Emilio Gallori e di Ettore Ferrari, che mostrano due posizioni dichiaratamente antitetiche nella scelta della rappresentazione dell'eroe: sereno e volutamente neorinascimentale il primo, concitato e drammatico il secondo, frutto naturale di un fervente sostenitore del condottiero come Ferrari.

Più simili le scelte nell'impiego di un alto basamento quadrangolare circondato da gruppi scultorei che facevano riferimento alle imprese garibaldine. Avrà la meglio l'impostazione calma e serena del *Garibaldi* di Gallori rispetto al modello più rivoluzionario e dichiaratamente 'politico' di Ferrari; da quest'ultimo però il vincitore dovrà prendere spunto per la rimodellazione di due dei gruppi allegorici del basamento, dove troveranno posto i due grandi e concitati racconti di un episodio della difesa della Repubblica romana del 1848, *La difesa del Vascello*, e di un momento de *La battaglia di Calatafimi*, momento chiave della spedizione dei Mille in Sicilia. Sculture complesse e di grande evidenza plastica poste da Gallori sui lati corti alla base dello zoccolo che sostiene la grande statua equestre, in aperto e conflittuale dialogo con le più pacate figure allegoriche sugli al-

tri lati e naturalmente con l'attento condottiero a cavallo sulla sommità. Pur con queste apparenti contraddizioni, e all'indomani dell'inaugurazione celebrata il 20 settembre 1895, dove secondo alcuni la stampa non avrebbe potuto «parlar d'altro neanche volendo»¹⁴, per dimensioni e valore simbolico il monumento a Garibaldi di Roma appare certamente per complessità e per 'centralità' politica, una soluzione capace di dialogare con i grandi gruppi celebrativi coevi, sia sul piano nazionale sia su quello europeo.

Di fatto le scelte compositive di Gallori, pur definite concretamente ormai allo scadere del secolo, lascerà un solco profondo nei successivi episodi celebrativi, primo tra tutti il monumento equestre di Milano¹⁵, affidato non senza polemiche a Ettore Ximenes ma anch'esso ispirato a una raffigurazione dell'eroe ormai pacificato, ritratto a figura intera, a piedi o a cavallo, in cima a un basamento, con eventuali scene di battaglia o allegorie direttamente connesse alla città in cui il monumento viene innalzato ma soprattutto privo degli ardori che ne avevano caratterizzato l'esistenza.

Su di un altro versante, quello su cui si concentra il presente testo, la fortuna visiva del condottiero Garibaldi sembra accentrare sul protagonista anche l'immagine di tutti coloro lo avevano seguito, rendendo quasi superflua la rappresentazione di altri al di fuori della sua straripante personalità, almeno per quanto riguarda la statuaria a destinazione pubblica. Diversa la situazione per quanto riguarda la pittura: svariate e assai significative sono le eccezioni in questo senso, anche al di fuori della pur copiosa produzione degli Induno e dei loro imitatori, che riproporranno in chiave aneddotica la generica immagine di giovani in camicia rossa ora partenti o ritornanti a casa, spesso feriti: attori scelti più per la simpatia cromatica delle loro vesti che per definire l'identità di un combattente per la patria.

Tra le presenze visive che riguardano invece le vicende dei principali luogotenenti e che hanno una dimensione, per così dire, 'ufficiale', a colpire è soprattutto la grande e drammatica tela di Eleuterio Pagliano con *Il corpo di Luciano Manara a Santa Maria della Scala a Roma*¹⁶, o, sul versante della scultura monumentale, il più immediato e concitato gruppo di Ercole Rosa con *Enrico e Giovanni Cairoli a Villa Glori*, eretto nei pressi del Belvedere del Pincio alla fine degli anni settanta dell'Ottocento.

La prima tela ha la forma di un Compianto laico, dominata dal lenzuolo bianchissimo che ricopre quasi interamente il corpo dell'eroe mentre ai suoi piedi giace il corpo anch'esso senza vita del cosiddetto "Moro di Garibaldi": si trattava per il piemontese Pagliano di una sorta di commosso ricordo a distanza di molti anni di un episodio che aveva lo coinvolto in prima persona, quando nel giugno del 1849, giovane volontario del corpo dei bersaglieri lombardi capitanato dallo stesso Manara, era rimasto fino alla fine vicino al suo comandante ferito durante l'eroica difesa di Villa Spada. Il dipinto venne presentato con grande successo all'Esposizione Nazionale di Torino e subito acquistato per le collezioni statali.

Di tutt'altro impianto e formula compositiva il bronzo modellato nel 1872 dal ventunenne Ercole Rosa¹⁷, con l'epica narrazione della fine dei fratelli Cairo-

li, Enrico e Giovanni, morti a 27 e 28 anni, il primo durante uno scontro con le truppe austriache a villa Glori, il 27 ottobre 1867, il secondo due anni dopo per le ferite riportate in quell'occasione. Nella scultura di Rosa, Giovanni Cairoli, in un gesto estremo e di grande concitazione, tenta di difendere il fratello Enrico, che gli stringe la mano ormai riverso a terra agonizzante. S'intende di primo acchito il crudo realismo della scena, l'assenza di ogni idealizzazione in favore dell'accentuazione drammatica nella gestualità e nell'espressione dei volti, molto distante, per esempio, dal dipinto di analogo soggetto realizzato pochi anni prima e poco dopo i fatti da Gerolamo Induno¹⁸. Colpisce d'altro canto la modernità di alcune soluzioni, come la rivoltella impugnata da Giovanni o i vestiti informali e stracciati dei due protagonisti, lontani da quell'aura di rispetto che una divisa ufficiale poteva e doveva fornire nell'ambito del linguaggio monumentale. Un tema e un linguaggio che vent'anni dopo Oreste Calzolari doveva avere ben presente nel modellare il suo monumento ai caduti di Mentana nell'omonima piazza fiorentina, dove riprende quasi alla lettera il nodo figurale delle due figure che si sorreggono combattendo: anche qui, infatti il gruppo scultoreo presenta le figure di due garibaldini in lotta con il nemico. Il primo, in piedi, allunga verso gli antagonisti il braccio destro armato di pistola, mentre con l'altro sostiene il compagno, riverso all'indietro e ormai morente che stringe l'asta della bandiera. Seppure nella scelta compositiva si potessero anche scorgere richiami a celebri sculture classiche, prima tra tutte il *Menelao sorregge il corpo di Patrolo* della Loggia de' Lanzi a Firenze, e riferimenti alla simbologia risorgimentale della morte per la bandiera, le affinità nell'accentuata gestualità e nell'esibito patetismo con il monumento ai fratelli Cairoli di Ercole De Rosa non mancheranno di essere notate e criticate dalla stampa contemporanea¹⁹.

In questo senso era la composizione stessa, sociale e d'abbigliamento, dell'esercito *sui generis* del generale Garibaldi a fornire un esempio 'negativo' e per questo in larga parte inattuabile alla statuaria ufficiale; così ne ricorda alcuni aspetti un testimone diretto come Giuseppe Bandi:

cominciando dalla gran palandrana nera e dal cappello a cilindro del Sirtori e andando giù fino alle fogge del vestire uso Ernani, tutti i modelli del figurino, vecchio e nuovo, v'erano rappresentati. Crispi, con un palamidone stretto stretto che mostrava la corda; Carini, col berretto da viaggio all'inglese e un soprabituccio spelacchiato e corto corto; Calona vecchio siciliano dai capelli bianchi, con uno sgargiante abito rosso e un gran cappello nero alla Rubens, con una lunga, ondeggiante penna di struzzo. Poi, il canonico Bianchi, mezzo vestito da canonico, e parecchi bei giovani di Lombardia vestiti all'ultima moda; e uniformi di linea e dei Cacciatori delle Alpi e costumi da marinaio, e una gran folla di camicie rosse, che formavano, con la loro gran massa vivace, il fondo del quadro²⁰.

Una situazione quantomai eterogenea e che certamente poteva porre dei problemi a una lettura organica di tipo tradizionale: fa in parte eccezione la tela di Eleuterio Pagliano con *Lo sbarco dei Cacciatori delle Alpi a Sesto Calende nel 1858*, datata 1865, che pare però impostata come una moderna foto ricordo, che tuttavia

«riesce a restituirci questa varia umanità calata nella solenne atmosfera di una sorta di monumentale dagherrotipo di gruppo dove posano, individuati nella sovraesposizione luminosa, i testimoni del momento irripetibile identificati nella loro evidenza anagrafica»²¹.

Si tratta però ancora una volta di un'immagine che non riesce a dare un'impressione di compattezza, di quella strutturata marzialità presente invece nei grandi quadri di battaglia che vedono entrare in scena i corpi degli eserciti 'ufficiali'. Proprio nel loro essere di fatto irregolari, i combattenti garibaldini saranno di fatto esclusi dall'ufficialità iconografica dei maggiori concorsi, pur rimanendo presentissimi in una copiosa produzione che ha però un carattere di genere.

Con queste premesse appare abbastanza ovvio che un problema come quello appena descritto non possa che riproporsi notevolmente amplificato se si sposta il fuoco sulla produzione scultorea, per sua natura meno avvezza alle sperimentazioni.

La presenza dei soldati garibaldini, questa volta uniformati almeno dalla proverbiale camicia rossa, nei monumenti dedicati all'eroe dei due mondi appare incarnata al meglio dalla statua modellata nel 1887 da Augusto Felici per il *Monumento a Garibaldi* nel Sestiere di Castello a Venezia, quello più popolare della città²²: un'immagine convenzionale ma rassicurante, come se fosse posta in quel luogo per guardare letteralmente le spalle al padre della patria oltre che per affiancarlo nelle sue memorabili gesta; l'immagine del soldato, col fucile in armacollo e in attesa degli ordini dal suo generale, non a caso è collocata più in basso e dalla parte opposta rispetto a quella del condottiero, issato su di un alto basamento litomorfo abbigliato con il consueto poncho e la spada in mano, intento a scrutare l'orizzonte. Una soluzione in parte riproposta nel più convenzionale *Monumento a Garibaldi* di Udine, svelato il 28 agosto 1886 sempre a opera di uno scultore veneziano: Guglielmo Michieli (1855-1944) che si era aggiudicato il concorso del 1883²³. Qui il giovane rivoluzionario, che pare abbia appena sfondato l'imposta che giace divelta ai suoi piedi, leva in aria una tromba in atteggiamento vittorioso ed è unito compositivamente a Garibaldi dal lungo drappo del Tricolore che si estende su gran parte del fronte del monumento.

Un'immagine che testimonia della gran varietà di soluzioni che di fatto offrono i monumenti garibaldini, meno legati di quelli dedicati agli altri protagonisti del Risorgimento a iconografie tradizionali, anche in virtù del fatto che per la maggior parte erano frutto di convinte sottoscrizioni popolari, frutto della corale partecipazione del popolo: qualcosa di simile a quanto avverrà dopo la prima guerra mondiale per consacrare nel marmo e nel bronzo il ricordo delle centinaia di migliaia di caduti.

Non è un caso che proprio in occasione dello scoprimento dell'ultimo dei grandi monumenti eretti all'epopea garibaldina, quello realizzato da Eugenio Baroni sulla spiaggia di Quarto per ricordare l'inizio dell'impresa dei Mille, Gabriele D'Annunzio pronuncerà quell'inflammato discorso interventista che pre-

cederà di poco l'entrata in guerra dell'Italia: un collegamento cercato e voluto dallo stesso poeta in nome di quella continuità risorgimentale che in molti si erano immaginati.

L'altro grande Padre della Patria, osannato e riprodotto quanto Garibaldi in ogni città italiana, è ovviamente Vittorio Emanuele II, dal 17 marzo 1861 sovrano di quell'Italia alla cui unione, seppur ancora parziale, aveva dato un contributo decisivo. Come per l'eroe dei due mondi, anche nel suo caso la macchina celebrativa si mette in moto all'indomani della morte, a partire proprio dalla sua Torino, dove il successore Umberto I stanziava la cifra per l'epoca estremamente impegnativa di un milione di lire per erigergli un imponente monumento: un'imponenza resa necessaria anche per il fatto che era previsto che le spoglie del trapassato sarebbero rimaste a Roma come dovuto omaggio alla nuova capitale²⁴.

La somma stanziata richiederà un progetto altrettanto impegnativo tanto che Pietro Costa, dopo essersi aggiudicato il concorso nel 1879²⁵, si trasferisce da Roma a Torino per essere più presente su di un cantiere alquanto complesso, che si prolungherà per diversi anni. Puntuale il resoconto dello stato dei lavori offerto nella primavera del 1886 da "L'Illustrazione Italiana", dove oltre a esibire i numeri complessivi del cantiere, destinati soprattutto a impressionare i lettori²⁶, viene pubblicata anche un'immagine dello studio torinese di Costa dove si notano i modelli in gesso pronti per la fusione; tuttavia, nonostante le premesse, il monumento sarà inaugurato soltanto nel 1899, non senza polemiche e frizioni tra autore e Municipio.

Pur nella sua grandiosità il *Vittorio Emanuele* torinese, nel suo presentarsi in piedi con il gigantesco copricapo sottobraccio, appare in netta controtendenza rispetto alla piega iconografica che prenderà la celebrazione del re galantuomo, più spesso ritratto a cavallo nella stessa uniforme da parata, mentre al basamento viene delegata la narrazione delle gesta attraverso figure allegoriche o rilievi destinati all'illustrazione delle sue gesta più importanti. Tuttavia, indipendentemente dalla latitudine in cui viene eretto il monumento, l'elemento principale di cui tener conto, fortemente caldeggiato dai ministeri romani, è comunque l'immediata comprensibilità del soggetto, a costo anche di eccessi didascalici, specie nelle parti più strettamente narrative²⁷.

Ma al di là dell'opera destinata alla città natale, la partita per la vera celebrazione del re galantuomo, ma anche del re soldato, si gioca nella nuova e fortemente voluta capitale, dove viene bandito molto presto un concorso internazionale per la costruzione di un gigantesco complesso: una vicenda che si concluderà soltanto molti anni dopo, dando luogo a uno dei monumenti più controversi della storia d'Italia.

Le complesse vicende relative a questo cantiere appaiono paradigmatiche delle accese polemiche che investono l'Italia ogniqualvolta si tratta di realizzare opere di grande respiro, anche ideale, e destinate a celebrare una memoria condivisa. La scelta di concretare gli sforzi del governo su un grande e unico monumento nazionale da erigersi nella capitale del regno era apparsa, all'indomani

della morte del sovrano, l'unica possibile, anche se questa scelta non sarà di ostacolo a ulteriori 'ricordi' gestiti a livello locale.

Avviato fin dal 1880 con un primo concorso fallito soprattutto per la genericità del bando, il cantiere del grande sacrario si accompagnerà sin da subito a violente polemiche: l'opinione pubblica, in quegli anni molto attenta alle tematiche legate ai ricordi monumentali, appare infastidita dai costi che si riveleranno sin da subito molto alti, e, come rileverà in più occasioni la stampa, dalle tempistiche realizzative che si profileranno troppo lunghe e che diventeranno poi lunghissime, tanto da sfiorare ampiamente nel secolo successivo²⁸.

In Italia, [...] a decretare i monumenti e a sceglierne il posto si fa prestissimo; ma quando si tratta di raggranellare le somme necessarie per pagare le spese e ricompensare gli artisti, mancano spesso 19 soldi a fare una lira [...]. A proposito di monumenti, con tutti quelli destinati al gran re, a che punto si è? Dopo due anni, cinque mesi e venti giorni dacchè Vittorio Emanuele è spento, solo Monza e Molfetta han detto e fatto il monumento, grazie ai solleciti scalpelli di Crippa e Oldofredi. A Milano era qui in settimana Ercole Rosa a segnar l'istrumento, ma per vedere il monumento ci vorrà un paio d'anni; un'altro paio ce ne vorrà anche per Venezia, per Genova, per Napoli... Bologna disputa sul genere, – a cavallo o a piedi? – e Firenze disputa sul genere, sulla specie e sul luogo. Catania ha consacrato un nuovo ospedale col nome del re liberatore; Ascoli Piceno gli ha già innalzata una statua. Ma, a Roma, a Roma che si fa? Ma il monumento grande, il monumento nazionale? Qui c'entra il governo e la Camera. Per conseguenza, niente di fatto. Non si sa ancora se sarà un monumento o una colonna o una statua o un arco di trionfo²⁹.

La convinzione dell'onnipresente Camillo Boito, vero arbitro delle prime fasi concorsuali, che le lungaggini del primo bando per il Vittoriano fossero causate anzitutto da un regolamento troppo elastico, che lasciava ampio margine alla fantasia di scultori e architetti troverà ampio riscontro nel compito della giuria che, allo scadere del concorso, il 23 settembre 1881, si troverà di fronte a 315 progetti provenienti da tredici paesi: opere di strutture molto diverse e difficilmente paragonabili tra loro in termini utili per una scelta condivisa³⁰.

Non meno controversa sarà poi la disputa sulla figura cardine del monumento, la gigantesca figura del re a cavallo, oggetto di quattro estenuanti concorsi ricchi di colpi di scena e di bocciature illustri³¹. Nel 1889, dopo ampio dibattito, la Commissione affiderà l'incarico al semisconosciuto friulano Enrico Chiaradia, che proponeva una diligente ed equilibrata soluzione di compromesso, con l'effigie del sovrano presentata in modo distaccato e fortemente idealizzato, lontana dall'imperante e a tratti impietoso realismo che in quel torno d'anni non risparmiava nemmeno i monarchi. In questo senso si può per esempio leggere la bocciatura allo stesso concorso del modello di Odoardo Tabacchi, per larghissimi tratti assimilabile alla soluzione di Chiaradia, ma con ogni probabilità troppo aderente alle vere fattezze fisiche del monarca, in particolare nell'altezza³².

Se quindi il cantiere del Vittoriano era destinato a codificare i canoni della commemorazione ufficiale del re galantuomo, non mancheranno alternative più

‘moderne’ nel ricco quadro che vedrà il proliferare di marmi e bronzi dedicati al re in tutte le principali città italiane. Tra le prove più ammirate quella destinata alla città che era stata la seconda capitale d’Italia – Firenze –: il monumento sarà affidato a uno scultore toscano, Emilio Zocchi, specialista del genere e tra i più aggiornati ‘lettori’ delle novità offerte dal panorama europeo. L’effigie del re, inaugurata nel 1890 mostra un *Vittorio Emanuele a cavallo* pacato e persino un po’ appesantito nelle forme, più vicino all’iconografia ‘domestica’ del sovrano, tanto cara a casa Savoia³³, che a quella ufficiale rappresentata dall’opera romana di Chiaradia.

Controversa la vicenda del *Vittorio Emanuele* destinato a Napoli: il concorso bandito per l’occasione vedrà l’affermazione di Emilio Franceschi, che si aggiudicherà il concorso con un bozzetto giudicato «notevole per l’armonia delle linee e per la calma monumentale»³⁴. Scomparso però prematuramente lo scultore, il monumento sarà spartito tra Alfonso Balzico, cui sarà affidata la figura equestre del monarca, e ad Achille Solari, che si occuperà invece della figura di *Partenope*, dea fondatrice della città e prevista nel progetto vincente di Franceschi. Inaugurato nel 1897, quasi fuori tempo massimo ma con grande partecipazione di pubblico, il *Vittorio Emanuele* napoletano mostra, pur nel rispetto dell’iconografia ufficiale, un carattere più spigliato e un contegno più decisamente militare, evidenziato dal gesto deciso di trattenere le briglie del cavallo e dal volto attento e fiero, con il busto leggermente girato verso sinistra.

Il *côté* militare del monumento equestre, prima proiezione marziale di una nazione costruita anche grazie all’uso delle armi, oltre che su quelle della diplomazia, sarà largamente la soluzione più utilizzata per i capoluoghi, con inaugurazioni che si scaleranno lungo tutti gli anni ottanta, sfiorando in alcuni casi nel decennio successivo, accolte da riscontri a tratti entusiastici, come nel caso di Venezia:

Alle sette del mattino sulla Riva degli Schiavoni stavo contemplando estatico il grandioso monumento del Re liberatore, e mi pareva d’aver vissuto più di un secolo. E infatti si sente proprio d’esser molto vecchi quando si vede raffigurato in bronzo un eroe immortale col quale avete avuto la soddisfazione di conversare più volte, che vi strinse affabilmente la mano, che vi ha fatto l’onore d’invitarvi alla sua mensa, di farvi sedere nella sua carrozza, di tenervi al suo fianco in teatro. Poi guardando il bassorilievo che rappresenta l’ingresso trionfale a Venezia, pensavo: «ci fui anche io in quella folla plaudente!»³⁵.

Una volta raggiunta l’unità del suolo nazionale, per cementarne le basi si poneva la necessità di cristallizzare le vicende storiche che avevano portato a quel traguardo: l’identità di una nazione, oltre che nelle immagini dei suoi padri, si poteva e doveva costruire anche intorno al suo esercito e a una sua rappresentazione visiva condivisa.

Non erano mancati in questo senso episodi che negli anni precedenti avevano cercato di indirizzare o quantomeno di rinnovare il volto della retorica celebrativa: già alla fine degli anni cinquanta Vincenzo Vela era stato incaricato di eseguire un monumento all’*Alfiere dell’esercito sardo*, inaugurato il 10 aprile 1859

in piazza Castello a Torino³⁶. Lo scultore, che aveva partecipato in prima persona alle vicende del '48 e si era segnalato per un'impetuosa quanto forzatamente sottaciuta volontà patriottica ben espressa nel premiatissimo e pluririprodotta *Spartaco*³⁷, si mostra in questo caso assai scrupoloso nella resa di ogni singola piega della divisa del giovane soldato piemontese, protagonista assoluto dei primi tentativi 'ufficiali' di emancipazione del suolo italiano, che è descritto con «una schietta verità [...] una forza e una significazione che ti colpisce a prima vista»³⁸.

Eretta grazie alle generose sottoscrizioni del popolo milanese, memore del contributo del Piemonte alla causa lombarda, come recita la grande iscrizione ai piedi della statua, l'immagine sarà collocata davanti alla facciata juvarriana di palazzo Madama la mattina del 10 aprile 1859, pochi giorni prima dell'ingresso in Lombardia di Vittorio Emanuele II. Eloquente testimonianza plastica delle brillanti iniziative politiche del Piemonte cavouriano e di come talvolta i monumenti riescano persino ad anticipare scelte strategiche e occasioni storiche.

Con la figura essenziale del suo *Alfiere*, Vincenzo Vela trova il modo di celebrare al meglio il ruolo dell'esercito piemontese nella lotta antiaustriaca e allo stesso tempo pone le basi iconografiche e tipologiche per le poche ma assai significative emergenze monumentali dedicate dei decenni successivi alle armi dell'esercito italiano.

In questo senso, più che attraverso la scultura celebrativa, un ruolo importante nel definire progressivamente l'immagine del nuovo esercito sarà svolto dalla pittura a soggetto risorgimentale, in molti casi praticata da artisti che avevano preso parte direttamente a quelle lotte, come Girolamo Induno e Michele Cammarano, ma anche da pittori più giovani come Giovanni Fattori, che dedicherà non poche energie alla rappresentazione dell'epica risorgimentale con dipinti capaci di smontare pezzo a pezzo la retorica della guerra.

Una prima occasione ufficiale per mettere a fuoco il ruolo ormai maturo di questo tipo di pittura sarà la prima esposizione nazionale d'arte, allestita a Firenze nella tarda primavera del 1861, dove verrà dato largo spazio alla celebrazione delle battaglie del Risorgimento attraverso una serie di commissioni ufficiali.

Questi dipinti segneranno una decisiva trasformazione nell'ambito della pittura di battaglie, che fino a quel momento aveva avuto principalmente una destinazione decorativa, da grande quadreria, un genere che aveva avuto il suo campione nel Bergognone e che si era stancamente trascinato almeno fino alla metà dell'Ottocento. Messa da parte gli effetti squisitamente pittorici, già agli inizi del XIX secolo si era sviluppato in parallelo un genere impegnato sul fronte documentario e dal carattere tendenzialmente eroico, basato sull'«esposizione storica di un'azione militare, colla fisionomia dei luoghi, dei costumi, e possibilmente coll'esatta riproduzione del fatto», e dominato da una vena più prosaica, dal momento che le «[...] grandi accozzaglie di armati, di cavalli, che si urtano e si pestano, le lotte di muscoli, sono limitate alle rappresentazioni di battaglie antiche», contrariamente a ciò che invece accade nella guerra moderna. Come notava un cronista dell'esposizione braidense del 1860: «Il piombo veloce tolse alle

umane carneficine il prestigio poetico e pittoresco, poiché all'infuori di qualche assalto alla bajonetta o di qualche carica di cavalleria [...] è raro che grandi masse si azzuffino con lunga resistenza»³⁹.

In questo senso un ruolo chiave nell'aggiornamento del genere e della sua importanza anche in termini di documento storico è svolto da Girolamo Induno, primo artista reporter della storia d'Italia, che dopo aver vissuto in prima persona le vicende della difesa della Repubblica romana, sceglie nella primavera del 1855 di imbarcarsi al seguito dell'esercito piemontese comandato da Alfonso La Marmora e diretto in Crimea. Qui l'artista ha il preciso compito di documentare graficamente le vicende belliche, un lavoro che si tradurrà in numerosi dipinti e in un prezioso volume illustrato, *Ricordo pittorico militare della spedizione sarda in Oriente negli anni 1855-56* voluto dal Corpo Reale di Stato Maggiore e stampato a Torino nel 1857: una tappa fondamentale per definire l'immagine dell'esercito piemontese e soprattutto quello del suo corpo più rappresentativo, quello dei bersaglieri.

Com'è noto, la guerra di Crimea è il primo evento bellico di grande portata ad aver avuto un numero importante di testimonianze visive, grafiche e fotografiche: nasce infatti in questo frangente il moderno *reportage* di guerra e opera dal fotografo inglese Robert Fenton⁴⁰. L'esperienza di Fenton era stata forzosamente limitata per quanto riguarda la ripresa degli eventi bellici veri e propri dalla scarsa versatilità degli apparecchi fotografici dell'epoca; sarà lui stesso a testimoniare «il fotografo che segue gli eserciti moderni non può fare altro che registrare situazioni di riposo e quell'atmosfera da natura morta che succede alla battaglia»⁴¹. Parole che suonavano paradigmatiche dello stato di incolpevole impotenza in cui versavano i fotografi, costretti dai limiti tecnici delle proprie apparecchiature a rimanere inerti di fronte allo svolgersi a tratti concitato e improvviso degli eventi bellici: uno stato che rimarrà tale fino allo scoppio della prima guerra mondiale e che sarà oggetto d'indagine anche nei prossimi capitoli.

In questo senso il lavoro dei disegnatori, dal punto di vista dell'immediatezza e dell'oggettività della ripresa, era se possibile più difficile, visto che avevano a disposizione un mezzo di ripresa ancora più lento e dovevano sopperire a posteriori con fantasia e memoria visiva alle inevitabili lacune del primo schizzo. Nel caso di Induno, tuttavia, la priorità andava alla ricerca topografica, testimoniata anche dai disegni preparatori per la citata serie litografica⁴², anche se non mancheranno nei suoi taccuini numerose scene a lui più consuete, poi tradotte con grande efficacia nei dipinti realizzati al ritorno in patria.

Quello che invece caratterizza in modo inequivocabile la raccolta litografica della campagna di Crimea è la dimensione spiccatamente celebrativa, cui i disegni dell'artista lombardo contribuiscono in modo decisivo: ad un'ampia introduzione storica, con una puntuale narrazione degli scontri sostenuti dal contingente sardo, seguono numerose illustrazioni relative ai vari aspetti della spedizione, la trascrizione delle allocuzioni del re e il tono enfatico di una pubblicazione destinata alla classe dirigente, che associava in larga parte alla campagna di Crimea

l'idea dell'Italia che si fa libera ed una; ed ecco perché ogni volta ci cade sotto gli occhi o un libro, o un dipinto, o altro oggetto qualunque [che] si riferisce a quella Tauride benedetta, ci par di vedere sciorinarsi il vessillo tricolore e sentire ripetere in tutti i toni, anche noi italiani formiamo una nazione. Di lì tutto il nostro affetto per tutto ciò che ci parla di Crimea [...] e ricorderai il picciolo ma generoso, ma ardito, ma provvido Piemonte, che collega il suo bel contingente di 15.000 uomini colle grosse falangi di Francia, e manda i suoi figli ad imparare la guerra sopra un terreno inospitale, fra pericoli d'ogni sorta, e mentre ivi temprava la spada e il coraggio pensa con gioia sublime alle battaglie che un dì avrebbe combattuto pei fratelli italiani, i cui simili trovavano una eco nella reggia dei Savoia⁴³.

Un elemento in più sul piano della comunicazione visiva è offerto dal taglio panoramico della seconda sezione del volume, quella disegnata «da più punti di vista dal vero dal signor Gerolamo Induno» e tradotta litograficamente da Luigi Bucco e intitolata appunto *Panorami*. Si trattava, come in molti casi analoghi, di una testimonianza di quel processo di riduzione e diffusione delle visioni panoramiche che tanto aveva affascinato il pubblico delle grandi città, europee e non, nei decenni precedenti⁴⁴. Si trattava di offrire a un pubblico vasto la possibilità di fruire di eventi altrimenti lontanissimi dai più: «si metteva in atto così un consumo del viaggio attraverso la contemplazione del viaggio composto da altri, rielaborato in raffigurazioni fatte apposta per il riguardante»⁴⁵.

Non è quindi un caso che molti dei grandi panorami che attraversavano l'Europa avessero come soggetto grandi battaglie, per prime quelle legate all'epopea napoleonica, e anche dalla guerra di Crimea vennero tratti, quasi in presa diretta, dei panorami. Già nel 1856 si ha infatti notizia di un *Panorama dell'assedio di Sebastopoli*, presentato a Londra da Robert Butford e Henry C. Selous, mentre quattro anni dopo ne verrà esposto un altro con lo stesso soggetto a Parigi, questa volta basato sui disegni del colonnello Langlois che aveva partecipato alle operazioni belliche. Per la realizzazione di entrambi si era fatto largo uso delle immagini fotografiche a disposizione, soprattutto quelle del citato Fenton, ma anche a cospicue integrazioni, spesso di fantasia, per dare a quelle grandi tele il senso della drammaticità dell'azione bellica richiesto dal pubblico insieme alla verisimiglianza topografica.

Il fotografo inglese, e quelli che lo seguiranno negli anni immediatamente successivi, rappresentano «campi di battaglia deserti, accampamenti con i soldati in posa, ufficiali, vivandiere, ecc., ma non rappresenta mai dei cadaveri [...] il paesaggio appare ripulito, sterilizzato d'ogni segno drammatico»⁴⁶. Non è quindi un caso che queste immagini potessero essere considerate noiose o poco interessanti dalla platea popolare dei panorami, avvezza a riproduzioni più scaltrite e d'effetto, che rispondevano a quel desiderio di estetizzazione della guerra ancora ben presente nel successivo conflitto franco-prussiano.

L'aspetto dell'immobilità dello scenario panoramico era stato notato fin dall'inizio della sua storia [...] il dinamismo dell'azione, cui non si voleva rinunciare, veniva di solito assorbito e attenuato nelle immense lontananze dello scenario, e messo in second'or-

dine rispetto alla cura dei particolari descrittivi, dell'esattezza minuziosa dell'insieme, e ai rilievi dei primi piani⁴⁷.

Qualcosa di simile succederà anche alla fresca spontaneità della grafica di Induno, forzatamente irrigidita nel freddo formato panoramico da stampa e alle prese con le esigenze 'ufficiali' della commissione sabauda, che mirava a dare una dimensione europea a una tradizione militare sino a quel momento limitata a situazioni poco più che regionali.

I disegni di Induno, e ancor di più le traduzioni litografiche, risentono inevitabilmente di tale situazione e mancano di quell'immediatezza propria, per esempio, delle tante opere a soggetto garibaldino, tutte fervide «di poesia, di quella rara poesia che fiorisce nell'animo dei soldati quando pensano alle loro case, alle loro famiglie, o sentono indulgere alla loro giovinezza, alla loro passione, le persone che li avvicinano. I garibaldini bravi, valorosi, eroici ed appassionati hanno nel minore Induno il loro più perfetto cantore [...] Gerolamo è sempre certo di quello che descrive. La vita dei suoi garibaldini l'ha vissuta veramente»⁴⁸.

Ma la dimensione garibaldina, che è pure quella più amata dai due Induno, non esaurisce certo la portata per certi aspetti rivoluzionaria della lezione di Gerolamo. I ricordi della guerra di Crimea, slegati dalla committenza sabauda, diventano motivo di un generale rinnovamento del genere in chiave di inedito approccio alla lettura della contemporaneità. Il celebre *La battaglia della Cernaja*⁴⁹, fatto d'armi centrale nell'esperienza dell'esercito sabauda in quella campagna, offre a Pietro Selvatico il destro per tornare sul suo già strutturato pensiero riguardo la pittura di storia e la sua necessità di raccontare l'oggi. Il cattolico Selvatico paragonerà la tela di Girolamo nientemeno che a un importante e celebrato dipinto di storia antica di Camuccini, rivendicando all'opera di Induno una sorta di diritto di primogenitura proprio in virtù della sua appartenenza al contemporaneo.

Che m'offre la 'Battaglia della Cernaja', che non la 'Morte di Cesare' di Camuccini. Dinanzi alla prima, provo un senso di compiacenza di appartenere ad un'epoca in cui vivono tali soldati, e mi diletta sommamente vederli espressi con sì grande verità. Dinanzi all'altra scorgo solo un delitto politico, rinnegato dall'età nostra civile, e mi ristucca riscontrare, in ogni linea, le reminiscenze de' nostri ruderi raccolti nel Vaticano. Certi dicono arte difficile questa, facile quella, e propria a minori ingegni: ma risponderei a chi pronuncia simili sentenze, che provino, e vedranno qual facilità ci sia a fare che le indagini dell'oggi commuovano l'osservatore⁵⁰.

Prova indiretta degli assunti del critico padovano è offerta dal riscontro che l'esperienza di Induno avrà sull'opinione pubblica colta di Milano, che accorrerà numerosa nello studio del pittore ad ammirare gli esiti così 'esotici' della sua missione. Ne da comunicazione sulle autorevoli pagine della "Gazzetta Ufficiale di Milano" Filippo Villani, che descrive il fascino di quelle prove grafiche e delle tele che ne stavano nascendo, prima tra tutte appunto la gigantesca tela oggi a Mi-

lano. Da rimarcare poi il fatto che quest'ultima figurasse come "acquisto regio" tra le opere presentate alla rassegna braidense del 1859, a testimonianza anche dell'intraprendenza imprenditoriale di Induno, che aveva realizzato questo enorme dipinto senza averne avuto esplicita commissione e senza aver avuto certezza di un suo possibile acquisto.

Di fatto, il dipinto presentava anche nuovi canoni per il 'racconto' della battaglia, dove i fatti bellici venivano relegati sullo sfondo, anche se perfettamente descritti e ben visibili, con al centro il protagonista principale, il generale La Marmorata. Oltre a questo però, una folla di personaggi secondari e di eventi minori, accuratamente descritti, che danno al complesso un tono quasi dimesso e volutamente livellato, dove i volti dei primi attori si confondono con quelli dei semplici soldati senza nessun tipo di gerarchia visiva. Scriverà a proposito Carlo Tenca in margine all'esposizione milanese del 1859:

L'Induno non ha tanto pensato a porgere all'occhio un gruppo di combattenti [...] quanto a mostrare nella sua estensione l'intero campo del combattimento, a far che lo sguardo abbracciasse tutte le mosse degli eserciti. Non zuffa pertanto, sul davanti della scena, solito in gombro dei dipinti, ma spazio, anzi, e luce, e quiete, quasi, la quiete di chi sta attendendo e dirigendo le mosse. Il calore dell'azione è più indietro⁵¹.

Un nuovo tipo di guerra imponeva necessariamente un nuovo tipo di racconto visivo, più aperto e in grado di far fronte alle dinamiche più ampie e articolate delle battaglie, che raramente si risolvevano in piccole scaramucce. Occorreva quindi essere in grado di tradurre al meglio le nuove dimensioni di questa visione epica. Così Tommaso Dandolo affrontava il problema raccontando la nutrita serie di tele celebrative presentate all'Esposizione Nazionale di Firenze del 1861:

I fatti d'arme somministrano per sé agl'immaginosi compositori un campo inesauribile d'arditi concetti: quali scene son atte a conquistare occhi e fantasia meglio delle furiose lotte, delle pietose morti, dei drammatici strazianti episodi di un campo di battaglia? Ira e compassione che si alternano e si prestano reciprocamente risalto, atti fieri e pietosi, movenze piene d'energia, cavalli e cavalieri che si precipitano, artiglierie che lampeggiano, il fumo che s'innalza, la strage che si diffonde, e, contaminato da questa, giocondo paese accerchiato da ridenti colli, con magnifiche prospettive di monti, e laghi e fiumi, che qua rilucono a' raggi del sole, là riflettono le grandi ombre delle arborate rive; ecco elementi passionati felici che i soggetti guerreschi mettono a disposizione del pittore di battaglie. Ma quante difficoltà non incontra? Dev'esser paesista e figurista ad un tempo: aversi familiari non meno le leggi della prospettiva aerea che lo sviluppo delle passioni: ch'egli ritrovarne nel proprio cuore, ed infondere nell'altrui una vena di sentita pietà, in mezzo agli scatenamenti del furore. Gli eccidi umani non devo trovarlo né lasciarlo indifferente [...] così dalla rappresentazione di eventi guerreschi s'eleva un silenzioso anatema scagliato sulla gigantesca frenesia che trascina gli uomini a strizzarsi senza conoscersi, a sterminarsi senza odiarsi, ad attribuire un'aureola d'amore, di gloria a fatti, che, considerati isolatamente, o sotto un punto di vista filosofico e cristiano, qualificherebboni ributtanti ed atroci⁵².

Problemi anzitutto tecnici, anche se non di poco conto, ma anche la prefigurazione di quei temi che poco più di mezzo secolo dopo sarebbero stati di un'evidenza così brutale da renderli quasi inattingibili per le opere pittoriche, se non destinate a un racconto strettamente episodico.

L'immagine che del soldato viene offerta dai grandi pittori di battaglie del Risorgimento è un'immagine solo apparentemente vicina agli stereotipi del genere; la differenza sostanziale sta nel rilievo sempre maggiore che i singoli soldati assumono nell'economia della narrazione, dovuto principalmente alla sempre maggiore oggettività che gli artisti cercano di infondere alle loro opere in nome di un racconto il più possibile fedele della realtà.

Già il *Campo italiano dopo la battaglia di Magenta* di Giovanni Fattori, grande successo all'esposizione nazionale di Firenze del 1861 dopo essere stato l'unico ad affrontare il tema al concorso Ricasoli, mostrava un punto di vista decisamente innovativo e ricco di possibili spunti per una lettura non convenzionale: la scelta di rappresentare le retrovie, la sofferenza dei feriti e l'evidenza dei morti, in un'ottica riguardo agli eventi bellici che pare volutamente demitizzante, è una scelta all'epoca in controtendenza, compensata però con un'attenzione assai puntuale al 'vero' di quella situazione, con divise inappuntabili anche se inevitabilmente sporche e fruste, con volti impregnati di fatica e di dolore, con l'ingombrante *côté* di una morte tutt'altro che eroica messa in bell'evidenza.

Lo stesso Fattori, a distanza di tempo, ricorderà nelle sue note autobiografiche che «il mio ideale è stato i soggetti militari. Che mi è sembrato vedere questi buoni ragazzi pronti a tutto sacrificare per il bene della patria e della famiglia – però minuto osservatore mi è piaciuto illustrare anche la vita sociale nelle sue manifestazioni le più tristi»⁵³.

La pittura di battaglie viene così progressivamente a configurarsi come una nuova pittura di storia, degna di sostituire almeno in parte gli usurati brevii di storia antica che continuavano a calamitare le attenzioni accademiche alle esposizioni.

Si muovono in questo senso anche molte delle opere mature dei fratelli Induno, capaci di spaziare dalle minute restituzioni di interni dove il tema garibaldino la faceva da padrone a più dilatate impaginazioni come *La presa di Palestro del 30 maggio 1859*, realizzata l'anno successivo sulla scorta dei ricordi visivi del pittore, presente su quel campo, che riscrive di fatto quelle vicende non in nome dell'ufficialità degli eventi ma in quello dei protagonisti reali della battaglia⁵⁴. Il volto stanco del bersagliere in primo piano che scorta i prigionieri austriaci, l'artigliere seduto a mangiare seduto sull'affusto del suo pezzo, la banalità dei caduti nemici sul costone di roccia sulla sinistra, i fumo degli incendi sullo sfondo: tutto concorre a creare un'immagine della guerra e del mestiere del soldato dimessa e antieroa senza per questo rinunciare a un narrazione distesa e accorata. Non meno efficace la di poco successiva descrizione de *La battaglia di Magenta*, oggi in deposito al Museo del Risorgimento di Milano⁵⁵, dove tuttavia la dimensione cronachistica e la puntuale descrizione dei fatti sembra prevalere, dando al

dipinto una dimensione più 'ufficiale' e retorica pur mantenendo un impianto compositivo e pittorico di grande raffinatezza.

Oltre a queste prove maiuscole e ben incanalate nel filone celebrativo, lo stesso Induno era anche capace, insieme al fratello Domenico e complice la comune anima garibaldina, di commemorare con un quadro accorato e non privo di durezza polemica, il ferimento "per mano italiana" del generale in Aspromonte, nel grande dipinto *La discesa d'Aspromonte*, esemplare nella definizione visiva dell'"armata" garibaldina tanto da essere completato da una didascalia che individuava l'identità dei presenti. Oltre a dividere la critica proprio a proposito dell'opportunità di dare un senso così politico alla tela, pare suscitasse l'imbarazzo delle autorità politiche che «fecero finta di non vederlo» quando venne esposto a Brera nel 1863, mentre verrà apprezzato da un pubblico che non dimenticava l'enorme popolarità di Garibaldi⁵⁶, tanto da far esclamare a Giuseppe Rovani «ma è mai possibile, noi domandiamo, dimenticare e dissimulare un fatto così grave, così clamoroso, così noto a tutto il mondo?»⁵⁷.

Non meno polemica la posizione di Domenico Induno, fratello di Gerolamo e garibaldino lui stesso, in grado l'anno precedente, il 1862, di cimentarsi con una grande tela, *Il bollettino del 14 luglio 1859 che annunciava la pace di Villafranca*, che illustrava, a suo modo, gli effetti di quell'evento nefasto. Per rappresentarlo, Induno aveva scelto il cortile affollato e variopinto di una locanda nei pressi di Milano, di cui duomo si intravedono le guglie nello scorcio che si apre in lontananza sullo sfondo: un ambiente popolare che meglio di altri era in grado di comunicare un dissenso che arrivava dal basso e che era ben strutturato nell'immaginario dei milanesi. Nel '59 la città lombarda infatti era appena stata liberata dal dominio austriaco grazie alle truppe franco-piemontesi e offriva quindi un contesto pressoché ottimale per inquadrare i fatti e la delusione di quel popolo che avrebbe voluto essere italiano e che si trovava improvvisamente espropriato di un parte consistente del proprio sogno. Fra le molte comparse di questo triste teatro troviamo infatti reduci che recano ben visibili i segni e le offese dei combattimenti, accanto a loro, a coronamento di una poetica tipicamente induniana, troviamo malinconiche fanciulle che sembrano attendere amori lontani o forse solo deluse nel loro amor di patria, e sono invece insidiate, non a cosa, da un soldato francese che si attira per questo il biasimo del collega italiano.

Un dipinto strettamente contemporaneo con cui, secondo l'autorevole parere di Giuseppe Rovani, «la pittura di genere seppe trovare il modo di mettersi a paro con gli intenti della pittura storica»⁵⁸: un soggetto che avrebbe potuto essere interpretato soltanto come una rievocazione a posteriori, come l'analisi di un momento difficile nel contesto del processo che avrebbe portato all'Indipendenza, ma proprio allora rievocare quel patto, stretto com'è noto fra francesi e austriaci senza informare i piemontesi se non a cose fatte, acquistava un significato non meno che polemico proprio perché in quel momento gli italiani sembravano dover rinunciare per sempre a componenti significative del "patrio suolo", cioè l'intero Veneto, la Venezia Giulia, l'Istria, la Dalmazia e il Trentino, e soprattutto

alla città simbolo, Roma. Non è quindi un caso, viste le premesse, che il dipinto sia stato acquistato dal re per destinarlo all'allora prestigiosissima Galleria delle Battaglie di Palazzo Reale a Milano⁵⁹.

Se queste opere, senz'altro anomale nel contesto temporale in cui si collocano, possono essere lette come avvisaglie di un cedimento degli ideali risorgimentali, la crisi vera e propria arriverà più tardi, con le prime delusioni prodotte dalle scelte politiche post-unitarie, dove il nuovo stato si troverà di fronte a realtà politiche ed economiche complesse e difficilmente riducibili allo slancio sincero e disinteressato dei primi patrioti.

Nel decennio successivo, alimentate dall'agognato traguardo della 'conquista' di Roma, le esigenze di una nuova monumentalità si fanno via via più pressanti spostando il fuoco verso una maggiore ricerca di ufficialità, anche e soprattutto nella rappresentazione dei combattenti. Emblematica di questa stagione la grande tela di Michele Cammarano *I bersaglieri alla presa di Porta Pia*⁶⁰, che si colloca in bilico tra il realismo esasperato proprio di tanta produzione risorgimentale di matrice lombarda e il tentativo di restituire una dimensione storica priva di connotazioni di tempo e luogo, quasi il soggetto vero del dipinto fosse l'eroismo dei protagonisti e non la minuziosa descrizione dell'episodio bellico, in una messa a fuoco che raccoglieva con estrema efficacia visiva tutto l'impeto di quei giorni.

Certo doveva aver pesato nelle scelte compositive di Cammarano il viaggio appena effettuato in Francia, compiuto con l'intenzione di conoscere la pittura di Courbet, anche sul piano della monumentalità, e che lo aveva portato anche di fronte ai capolavori di Delacroix e Gericault. Il risultato di queste frequentazioni è una delle prove più spettacolari dell'epopea risorgimentale, dove l'immagine del soldato, delle sue caratteristiche fisiche e umane e del suo essere insieme individuo e parte inscindibile di un tutto, trova una dimensione nuova e per l'epoca quasi sconvolgente.

La ripresa frontale e l'inquadratura stretta sul gruppo dei bersaglieri in corsa, con «poco spazio concesso all'aria, al cielo; ché le piume dei cappelli poco mancano a toccare la cornice»⁶¹, apparivano una novità assoluta al pari del dinamismo espresso nella corsa, con i soldati visti «come se avessero, come suol dirsi, le ali ai piedi», appena interrotti dalla cesura del trombettiere sulla destra che sta rovinando a terra colpito dal fuoco nemico, riportando la scena nel campo della cruda realtà senza per questo togliere nulla all'efficacia narrativa.

Un ulteriore esempio può essere individuato nella pittura da cavalletto di Fattori, che a molti anni distanza dalla monumentale lettura della battaglia di Magenta, propone via via 'storie' militari sempre più asciutte nella loro adesione a una realtà ormai demitizzata: si leggono in questo senso dipinti esemplari come *Lo staffato*⁶², *La vedetta* o *Lo scoppio del cassone*⁶³, opere dove i valori squisitamente pittorici superano di gran lunga il peso delle annotazioni di cronaca.

Lo staffato e *Lo scoppio del cassone*, pressoché analoghi per datazione e per dimensioni, escono dalla dimensione monumentale e documentaria per immergersi in una dimensione nuova, certo estranea alla logica museale delle tele sin

qui descritte, e sicuramente più adatta a sensibilità più intime e private. La disillusione personale del pittore nei confronti degli ideali risorgimentali trova così un filone straordinariamente efficace, dove i soldati non sono visti come simboli di una idealità per Fattori ormai declinante, ma uomini dotati di una propria personalità e degni di essere raccontati nella loro quotidianità. Nei dipinti citati sono stati poi individuati i germi di cupe riflessioni sulla guerra e sui suoi orrori, gli stessi che lo stesso Fattori aveva fissato, *in fieri*, nel suo folgorante esordio di vent'anni prima al premio Ricasoli con *Il campo italiano dopo la battaglia di Magenta*. Per quanto infatti non si possano ritrovare riferimenti diretti ai combattimenti, e anzi per *Lo staffato* l'ispirazione era arrivata da semplici esercitazioni ammirate insieme all'amico Renato Fucini⁶⁴, il dramma che si compie nei due dipinti pare figlio della casualità, tragica e insieme naturale, che accompagna il genere umano e gli episodi della storia, lontana da ogni eroismo e da ogni retorica.

In questa fase del percorso artistico di Fattori fanno in parte eccezione dipinti come *La carica della cavalleria*, datata 1877, che narra un episodio della battaglia della Sforzesca: dove l'impaginazione frontale può essere anche vista come una sorta di riproposizione dell'appena citata tela di Cammarano, o il pressoché coevo *Il Quadrato di Villafranca*, dove la sua pittura grave e austera raggiunge livelli compiutamente europei, come rimarcherà la critica del primo Novecento, che esalterà, nel caso di Emilio Cecchi: «L'acutezza e l'implacabilità con la quale seppe vedere quei corpi di soldati stanchi, mascherati dal polverone delle marce, deformati da una montura a casaccio e da un casco enorme, agghiacciati sulla sella, ridotti all'aspetto di cose brutte invece che di uomini»⁶⁵.

In questo contesto, oscillante tra necessità celebrative e riflessioni personali, un ulteriore e forse decisivo passo in avanti nella composizione di una effettiva e ufficiale iconografia del soldato italiano può essere rintracciato in uno dei più maestosi monumenti realizzati a ricordo delle battaglie delle guerre d'Indipendenza: la torre costruita a San Martino per commemorare i sanguinosi combattimenti di Solferino e San Martino del 24 giugno del 1859 e inaugurata il 15 ottobre 1893 alla presenza di re Umberto I.

Si trattava di un monumento senz'altro anomalo, per genesi, contenuti e strutture, nel panorama che in quegli anni andava consolidandosi in Italia: il punto di partenza era stato il comitato promosso nell'agosto del 1869 dall'allora prefetto di Venezia, il senatore Luigi Torelli, che si era fatto promotore dell'esumazione di tutti i cadaveri sparsi nelle improvvisate fosse comuni create dopo la battaglia. In tre mesi, con un'efficienza insolita per i mezzi a disposizione a quei tempi, l'opera era compiuta e la Società creata per l'occasione, intitolata a Solferino e San Martino, grazie a una sottoscrizione pubblica internazionale si era fatta carico sia delle spese della dissepolitura e dell'acquisto dei terreni necessari, dove ricostruì la chiesetta di San Pietro in Vincoli a Solferino e la cappella gentilizia dei conti Tracagni a San Martino, dotandole di un parco ombreggiato da cipressi e adibendole a tempio ossario per tutti i caduti. Il complesso verrà inaugurato in

occasione del ventunesimo anniversario della battaglia alla presenza del ministro della guerra e di rappresentanti degli imperi francese e austro-ungarico⁶⁶.

Accanto a questa iniziativa, già di per sé notevole, l'associazione di Torelli riuscirà negli anni a costruire intorno a sé un'estesissima rete di sostenitori che le consentirà di assolvere al compito, davvero titanico nelle intenzioni, non solo di «conservare e onorare la memoria dei caduti nella battaglia di Solferino e di S. Martino», ma anche di «migliorare le condizioni dei superstiti di quella battaglia e delle loro famiglie», senza peraltro fare distinzioni di appartenenza nazionale e anzi ponendosi come *trait d'union* per la conservazione della memoria dei combattenti delle due nazioni⁶⁷. Negli anni venne anche creato un capitale destinato a premi perpetui con cui aiutare le famiglie dei caduti, il tutto affidato a una pubblica procedura di sorteggio che si teneva nei luoghi ormai consacrati a questa religione laica e che venivano regolarmente e pacificamente invasi in quelle occasioni.

Non pago di queste iniziative, che per ampiezza e dotazioni finanziarie non avevano uguali sul territorio italiano grazie alla generosità dei sottoscrittori e all'accortezza di Torelli nell'aggregarli, quest'ultimo comincerà a pensare di dotare il complesso di un'adeguata cornice monumentale in grado di celebrare l'attore principale di quegli eventi, il re soldato Vittorio Emanuele II e tutto il *côté* patriottico che la sua figura sottendeva, in nome della grande epopea della riunificazione. Scriverà Torelli:

il monumento sorte veramente dall'ordinario perché oltre all'annunciarsi come tale da lungi racchiude in sé tutta la grande epopea della unificazione d'Italia, tutte le sue vicende militari dal 1848 al 1870 [...] riunirà intorno al re unificatore d'Italia quanti furono sui campi di battaglia, dal generale al semplice soldato, dalla campagna che si aprì il 23 marzo 1848 alla campagna che si chiuse il 20 settembre 1870⁶⁸.

L'idea di una costruzione di questo tipo era ovviamente nata dopo la scomparsa del sovrano, e non spettava alla società di Torelli ma all'Associazione costituzionale di Brescia, che aveva formato un comitato per erigere un ricordo monumentale «sul luogo che appartiene virtualmente a tutta l'Italia, sul suolo santificato dal sangue di mille e mille caduti per l'indipendenza della nazione intera, con a capo il Re unificatore»⁶⁹. Il sodalizio bresciano troverà quindi nel suo progetto un partner ideale nella Società «Solferino e San Martino», che si assumerà l'onere di condurre il porto l'opera, con l'intento di realizzare un «monumento militare» che si collegasse «con le campagne dell'indipendenza e con tutta la storia militare dei 22 anni, quanti corsero dal 1848 al 1870»⁷⁰.

L'idea iniziale di una torre visibile da molto lontano arriverà dal pittore Carlo Bossoli, vedutista molto noto, pittore storico ufficiale di casa Savoia e soprattutto amico fraterno di Toselli, che nel creare una sorta di contrappunto visivo alla vicina «Spia d'Italia», un antico castello gonzaghesco restaurato appositamente per raccogliere un museo delle armi raccolte sul campo, immaginerà la torre «quale elemento principale di un quadro paesista, al pari degli altri elementi architetti»

tonici inseriti nelle illustrazioni realizzati sui campi di battaglia al seguito di sovrani sabaudi»⁷¹.

La progettazione del grandioso complesso verrà quindi affidata a due lombardi, l'ingegner Giacomo Frizzoni e a Luigi Fattori, quest'ultimo sindaco di Solferino e quindi coinvolto anche emotivamente con le vicende che dovevano essere narrate in quel contesto, oltre ad aver curato in precedenza il restauro della stessa "Spia d'Italia" a fini museali.

Nel primo progetto, pubblicato nel 1880⁷², l'edificio si componeva di tre parti: una robusta base in pietra da taglio alta una ventina di metri e una circonferenza di circa sessanta, su cui doveva innestarsi la torre vera e propria, alta almeno cinquanta metri e affusolata; il tutto era concluso da un coronamento a pinnacolo sovrastato da una grande stella metallica che alludeva alla celebre frase «Havvi proprio una stella anche per l'Italia», che la tradizione dice pronunciata a battaglia conclusa dallo stesso re. Era inoltre previsto che presso la sommità si dovessero leggere le lettere "V.E." intrecciate e sormontate dalla corona, in grado di lilluminarsi elettricamente in occasioni particolari, mentre in cima doveva poter accendersi un faro rosso per favorire la navigazione sul Garda.

In corso d'opera il programma subirà tuttavia diverse modifiche, dovute essenzialmente ai costi altissimi, e se scompariranno le lettere e il faro, quest'ultimo sostituito da un non meno coreografico tricolore⁷³, rimarrà comunque sostanzialmente inalterato il carattere dell'apparato didascalico-decorativo, anche se alla fine si dovrà rinunciare a parte dell'esposizione museale prevista per la parte superiore e soprattutto alle "tabelle commemorative" in marmo o pietra che nel progetto originale avrebbero dovuto essere iscritte con i nomi di tutti i combattenti di tutte le campagne militari condotte in nome dell'indipendenza e dell'unità d'Italia⁷⁴. Una formula ibrida che ben si prestava a consacrare la casa regnante e il suo spirito militare, ma allo stesso tempo, nelle intenzioni, a dare evidenza almeno in parte 'democratica' al versante militare del processo di unificazione in una quasi ossimorica sacralizzazione laica.

La tipologia scelta, quella della torre colossale, rispondeva poi a diversi modelli: inevitabile il rimando alle colonne coclidi romane e in particolare a quella voluta da Traiano nel 113 per ricordare la sua vittoria sui Daci. Combaciano la funzione, la celebrazione di un sovrano e di tutto il suo esercito uniti nella gloria della vittoria, e la situazione logistica, entrambe infatti erano costruite in un luogo pubblico e di grande visibilità e percorribili all'interno, anche se per la colonna romana il percorso era limitato a una stretta scala a chiocciola. Diversa invece la collocazione dell'apparato didascalico-decorativo, che nella colonna Traiana era completamente dispiegato all'esterno e godibile nei dettagli con una certa difficoltà, mentre nella torre di San Martino la narrazione è tutta interna all'edificio, ed è il risultato di un percorso ascensionale, quasi fosse un documentario dispiegato sulle pareti. Ma la differenza sostanziale sul piano materiale e comunicativo è senz'altro data dal fatto che, mentre la colonna coclide è frutto della liberalità di un sovrano e ne è l'emanazione diretta, la torre è frutto di una

coralità di intenti che aveva visto partecipare nella sua realizzazione decine di enti e migliaia di sottoscrittori e poteva ben dirsi, nei termini dell'epoca, un'opera collettiva che andava dal popolo al popolo con intenti celebrativi, ma anche, e forse soprattutto, educativi⁷⁵.

Questa evidenza, fin troppo "facile" nei possibili rimandi, anche storico-artistici, alla tradizione classica, non esaurisce i possibili riferimenti: non vanno infatti dimenticati i rapporti di una prova così colossale con le ben più recenti scelte di politica monumentale della Germania, soprattutto per quanto riguarda la collocazione 'silvana' e comunque extracittadina di gran parte di quelle opere⁷⁶. Notava acutamente Bruno Tobia che la decisione di collocare una torre così imponente sulla vetta del colle poteva corrispondere «all'intento di attribuire alla località stessa un valore monumentale. Verrebbe quasi di accostare questo caso all'altro tedesco del monumento ad Arminio nella selva di Teutoburgo, in cui la rinuncia alla costruzione di uno spazio sacro delimitato fa tutt'uno con la volontà di consacrare l'intera natura circostante a luogo venerando»⁷⁷.

Pur diversissimo nella forma, ma non meno monumentale nella sostanza, la realizzazione tedesca si era posta lo stesso problema di coagulare l'identità nazionale di recente rinsaldata in una figura riconoscibile dai più, per quanto in questo caso fosse collocata nel contesto di un arco temporale ben più dilatato di quello assai contenuto del colle di San Martino.

Altro elemento di riflessione la scelta di accompagnare l'immagine bronzea del sovrano con quelle di otto dei suoi generali caduti in battaglia, una formula anche in questo caso mutuata da un esempio tedesco, l'articolato monumento cittadino di Federico II a Berlino, dove la figura dell'imperatore era contornata appunto dai suoi generali, assumendo così, come per quanto riguarda la torre, un carattere spiccatamente, se non integralmente, militare⁷⁸. Comunque le scelte costruttive andavano in una direzione sostanzialmente nuova, soprattutto per il panorama italiano delle celebrazioni monumentali dedicate alle guerre d'indipendenza⁷⁹.

Nella redazione definitiva, a tutt'oggi ben percepibile anche grazie ai recenti lavori di restauro, la base del monumento è costituita da un massiccio tamburo in pietra da taglio del diametro di 23 metri, coronato da merlature in cotto. Sul tamburo poggia il cilindro leggermente rastremato in alto della torre vera e propria, la cui parte sommitale sporge a mo' di torre merlata su una corona di archi a sbalzo. All'interno, una rampa a spirale porta in cima alla torre, dalla quale si gode un notevole panorama del basso lago di Garda e delle colline sino a gran parte della pianura padana.

Ben più elaborata la struttura interna: nella costruzione di questa monumentale Torre, per quanto si fosse trattato di un'operazione complessa e stratificata ma comunque interna a una logica prettamente militare, l'idea della rappresentazione di un re "primo tra i suoi soldati" sembra portare a cascata a una più ampia valorizzazione, soprattutto visiva, dei suoi sottoposti, ma il punto di partenza, sul piano iconografico, non può che essere il sovrano stesso e il suo valore militare. La sala iniziale, detta "Sala della Riconoscenza", incarna lo spirito con

cui l'intero progetto aveva trovato vita, quello cioè di realizzare «un monumento figurato, parlante per tutti». Tutta incentrata sulla figura del re e dei suoi generali caduti in battaglia, la sala mostra *in primis* il valore umano del comandante in capo, dove a risaltare non è tanto l'aspetto legato a una legittimità religiosa, pur cara alla dinastia sabauda, quanto il riconoscimento dell'eroismo sul campo e soprattutto, in quel contesto, dell'essere lui il vero e autentico padre della patria. Legare le memorie dei moltissimi caduti a quelle del "Gran Re", significava legittimarne ulteriormente il sacrificio alla luce dell'importanza che quegli eventi avevano avuto nel più ampio contesto risorgimentale.

L'architettura di questo locale riprende, soprattutto dal punto di vista ideale, la struttura a pianta centrale del Pantheon romano, com'è noto luogo di sepoltura del sovrano, ed è realizzata come una versione ridotta; movimentata dall'apertura di spazi laterali chiusi da cancellate e da una volta, culminante con un oculo decorato da un'elegante stella in ferro battuto in luogo della ben più vasta cupola, un tempo cassettonata, del prototipo romano. La medesima forma stellata, una palese allusione alla frase «Havvi proprio una stella anche per l'Italia» che la tradizione indica come pronunciata dal re al momento della vittoria, si riscontra pure all'ingresso della sala e nel motivo dell'intarsio marmoreo pavimentale.

Il fuoco visivo primario della sala si identifica di primo acchito in un'immagine bronzea del sovrano in uniforme da alto ufficiale dei carabinieri, la spada sguainata e lo sguardo fisso davanti a sé: un'opera del veneziano Antonio Dal Zotto⁸⁰, maestro riconosciuto in questo campo della scultura, autore di alcuni dei più significativi monumenti del Triveneto e perfettamente in grado di tradurre al meglio le esigenze di verosimiglianza naturalistica richieste da questa particolare commissione. Mancando con tutta evidenza lo spazio per collocare una statua equestre, che forse sarebbe stata più adatta dal punto di vista simbolico, si sceglie un'immagine meno trionfale ma allo stesso tempo più militare, da campo di battaglia e non da parata. Attorno al re i busti di otto generali caduti in battaglia dal 1848 al 1866, opera di Salvatore Pisani⁸¹: un vero e proprio stato maggiore stretto attorno al suo sovrano.

Ancora a un veneziano dal nome di battesimo quanto mai adatto, Vittorio Emanuele Bressanin, spettano nella stessa sala, a partire dal 1891, una serie di episodi tratti dalla vita militare del primo re d'Italia, a partire da quel celebre *Convegno di Vignale* del 2 marzo 1849 che lo aveva visto giovane protagonista insieme al maresciallo Radetsky e dove era apparso evidente il suo carattere fiero e tutt'altro che accomodante. Nella scena concitata, resa con una precisione quasi fotografica esaltata dalla tecnica dell'encausto, il re sembra alzarsi di scatto di fronte alle condizioni umilianti poste dal più anziano interlocutore mentre la sua divisa bianca e rossa, unita al verde della tovaglia, compone nella fantasia del pittore un tricolore quasi irridente. La scena successiva, *Vittorio Emanuele al ponte di Palestro*, illustra un episodio della successiva campagna del 1859, quando Vittorio Emanuele si era tanto distinto per capacità di comando ed eroismo da meritarsi il plauso degli alleati francesi e la nomina a Caporale d'Onore del 3° reggimento degli zua-

vi. Evidente anche in questo caso la volontà apologetica: dopo aver sottolineato il carattere fiero del sovrano, incurante delle consuetudini della diplomazia, Bressanin indulge sul valore militare e soprattutto sul suo riconoscimento da parte degli alleati, funzionale anche al tono del brano successivo, che illustra *L'entrata a Milano di Vittorio Emanuele II e Napoleone III dopo la vittoria di Magenta*, dove i due sovrani appaiono affiancati, anche se è all'alleato francese che viene lasciato il primo piano. Il programma celebrativo raggiunge l'apice nella scena successiva, che descriva l'entrata trionfale di *Vittorio Emanuele in Campidoglio*, acme di un processo iniziato ventidue anni prima e conclusosi con la 'conquista' di Roma. Non a caso quella che è a tutti gli effetti un'"allegoria reale", viste le presenze di una personificazione della *Guerra* e della *Vittoria*, costituisce un collegamento ideale con la decorazione della volta dove, sullo sfondo di un intenso blu stellato, una serie di personificazioni femminili siedono solenni su una teoria di scranni marmorei, lo sguardo rivolto verso il basso. Si tratta dell'immancabile allegoria dell'Italia, ritratta con l'armature e la spada in mano. La circondano le personificazioni delle principali città italiane, Venezia, Milano, Napoli, Roma, Palermo, Torino, Napoli e Firenze, che loro volta richiamano gli stemmi di città che decorano lo zoccolo inferiore della sala.

Sospeso tra il moderno realismo fotografico di Bressanin, che aveva sotto gli occhi gli esempi della grande Sala del Risorgimento del palazzo pubblico di Siena⁸², e la ricostruzione allegorica, il suggestivo complesso pare anche in bilico tra un puntuale resoconto storico, soprattutto della storia militare, e la sacralizzazione ed esibizione del corpo del re soldato: il sovrano infatti si vede eternato in un percorso personale che viene fatto perfettamente coincidere con i destini della nazione, pur non dimenticando, almeno sul piano visivo, i debiti contratti con l'alleato francese proprio sulle terre che ospitano il monumento.

Se quindi la grande sala al pianterreno può essere benissimo letta come il luogo di un culto laico offerto a scopo didattico, «un monumento figurato, parlante per tutti» secondo gli auspici del senatore Torelli, ben diverso il registro narrativo scelto per le sale superiori, articolate su di un percorso che si pone appunto come illustrazione didascalica e museale o, come pure è stato scritto⁸³, una sorta di Via Crucis sofferta per la salvezza della patria, che si conclude però con la catarattica visione delle terre conquistate dall'alto della terrazza sommitale.

La vera novità del complesso risiede infatti nelle scelte narrativo-decorative che accompagnano il visitatore ai piani superiori, che ripercorrono in senso cronologicamente ascendente alcune delle tappe del travaglio risorgimentale, in una sequenza che nell'organizzazione strutturale rende ancor più evidente il citato richiamo alla colonna trionfale classica presente nella torre: unica sostanziale differenza il fatto che i rilievi narrativi si sviluppano all'interno invece che all'esterno della struttura.

I brani sono presentati in un inedito formato panoramico che segue le superfici curvilinee delle pareti e ripercorrono gli episodi fondamentali delle guerre d'indipendenza e di unificazione nazionale. Realizzati fra il 1890 e il 1893 grazie

a una sottoscrizione pubblica, ma anche e soprattutto con il concorso decisivo di alti ufficiali venerati di quelle battaglie, i dipinti verranno affidati a specialisti del genere come Vittorio Bressanin, Giuseppe Vizzotto Alberti, Vincenzo De Stefani e Raffaele Pontremoli⁸⁴, tutti veneti a parte il veterano Pontremoli, un piemontese ormai quasi sessantenne⁸⁵.

Il primo brano in ordine di ascesa riguarda un episodio della seconda battaglia di Goito del 10 maggio del 1848, *La carica dei Granatieri di Sardegna*, guidata dall'allora principe ereditario Vittorio Emanuele. L'autore, il veronese Vittorio De Stefani, sfrutta al meglio l'andamento curvilineo della superficie muraria creando, quasi fosse un consumato pittore di panorami, una grande profondità di campo con la linea d'orizzonte posta molto in alto, contribuendo così ad accentuare il concitato senso di movimento, tanto da farne quasi il soggetto principale della scena; quest'ultima è poi occupata da numerosi e distinti episodi che letti in sequenza danno comunque una spiccata impressione di coralità. Grandissima attenzione, qui come negli altri brani, è riservata alla descrizione delle divise e degli equipaggiamenti, in nome di quell'intento didascalico e didattico che si voleva ben espresso nell'intera torre. Qui De Stefani mette a frutto il suo recente discepolato presso Cesare Maccari a Roma, dove negli anni di poco precedenti all'impresa di San Martino aveva lavorato alla decorazione della Sala Gialla di palazzo Madama, uno degli esiti più alti della pittura italiana di quegli anni soprattutto per quanto riguarda l'utilizzo del formato panoramico⁸⁶.

La tappa successiva, giustamente affidata al veneziano Bressanin, illustra un momento dell'assedio della città lagunare da parte delle truppe austriache durante il 1849. Il brano *Difesa di Venezia*, ambientato in uno degli ultimi baluardi della resistenza, forte Sant'Antonio, è senz'altro il meno 'militaresco' e più introspettivo di tutto il ciclo: tra il trasporto di un volontario morente e momenti privati (il soldato in primo piano che tenta una medicazione di fortuna o quello a destra che scrive un biglietto a cavalcioni del muretto), qui non c'è spazio per atti di eroismo o cariche all'arma bianca, l'attenzione si concentra su episodi più dimessi e dolorosi, in linea con le sofferenze patite dagli assediati durante quei mesi. Anche la materia pittorica appare molto lontana dalle scintillanti interpretazioni offerte nella sala terrena, nel raccontare le sventure della sua città Bressanin usa un tono più opaco e brumoso, reso tale dall'aria densa del fumo delle cannonate e dall'atmosfera di una tragedia imminente: un momento che oggi leggeremmo come riflessione collettiva sulle sventure della guerra.

Il tono della narrazione torna a farsi più consueto nel dipinto successivo, affidato ancora a De Stefani e intitolato *I bersaglieri contro i russi nella vittoriosa battaglia al fiume Cernaja*, il più noto tra gli episodi bellici della campagna dell'esercito piemontese in Crimea, qui inserito tra le battaglie più importanti del Risorgimento italiano per la sua importanza nel definire la posizione del Piemonte nello scacchiere politico internazionale.

Rispetto al celebre dipinto di Gerolamo Induno, realizzato quasi trent'anni prima con un afflato compositivo ampio e luminoso, De Stefani stringe il fuoco

sulla riva del fiume avvolta dalla nebbia e compone uno scontro violentissimo e claustrofobico, tutto giocato in primo piano, senza quasi lasciare spazio ad aria e luce. Nonostante il dipinto sia in più punti deteriorato, non viene meno la componente drammatica che domina la scena e che mostra le evidentissime tangenze con il celebre dipinto *I bersaglieri alla presa di Porta Pia* di Michele Cammarano che, al di là dell'arma rappresentata, evidenzia lo stesso dinamismo in presa diretta presente nell'affresco di San Martino.

La puntualità nella descrizione delle divise e degli equipaggiamenti – una costante in tutto il ciclo fortemente caldeggiata dalla committenza – è replicata poco oltre da una serie di dieci “Ritratti di uniformi dell’Armata Sarda del 1859”, dal “Capitano di Corpo di Stato Maggiore” al “Sergente del Corpo del Treno”; quanto restava del primitivo programma di allestimento che prevedeva anche la presenza di veri e propri gabinetti museali. I dipinti saranno realizzati da De Stefani con la collaborazione di Giuseppe Vizzotto Alberti sulla traccia di modelli acquerellati preparati dall’illustrazione Quinto Cenni.

Salendo ancora si trova l’episodio centrale di tutto il ciclo, l’*Ultimo vittorioso assalto al colle di San Martino*, che commemora la gloriosa giornata del 24 giugno del 1859, consumata proprio sul luogo scelto per la costruzione della torre. Il questo caso a commettere il dipinto a Raffaele Pontremoli è proprio il Ministero della guerra⁸⁷, che si affida a un pittore collaudato e soprattutto testimone diretto di quegli eventi. Di una generazione successiva agli altri artisti, l’esperto battagliista piemontese realizza una scena ordinata e topograficamente correttissima dove al centro è lasciato ampio spazio allo stesso re, che dirige l’attacco in uniforme da campagna insieme al Maggiore Thaon de Revel e al colonnello Ricotti Magnani. Poco oltre ancora De Stefani e Vizzotto Alberti lasciano la seconda serie di “Ritratti di uniformi”, resi con perizia e puntigliosa precisione.

Nell’ottica di una rappresentazione storicamente coerente dei fatti risorgimentali, non poteva mancare un riferimento al ruolo militare dei Garibaldini, anche se ovviamente vengono evitati episodi controversi: si sceglie infatti di far rappresentare a Giuseppe Vizzotto Alberti il *Combattimento fra i garibaldini e le truppe del re di Napoli, Francesco II di Borbone, presso Capua*; un momento della battaglia del Volturno, combattuta tra il 26 settembre e il 2 ottobre 1860. Come Bressanin ne *La carica dei Granatieri di Sardegna*, Vizzotto Alberti sfrutta l’andamento curvilineo della parete per restituire al meglio l’effetto dinamico prodotto dalla prepotente avanzata dei volontari garibaldini che occupa tutta la parte sinistra del dipinto ma è posta in secondo piano, mentre l’esercito borbonico in fuga è schiacciato dalla parte opposta occupando tutto lo spazio a disposizione: Un accorgimento che esalta l’effetto illusivo della composizione pittorica e lascia nel contempo ampio spazio alla compiaciuta descrizione del nemico in fuga, evitando di dare troppo spazio nell’economia visiva alle eterogenee truppe dell’eroe dei due mondi.

Come nel caso della *Difesa di Venezia*, nella narrazione corale delle vicende che avevano portato alla nascita della nazione, c’è spazio anche per il ricordo

delle sconfitte. Il *Quadrato di Villafranca*, affidato ancora a Pontremoli, mostra l'episodio forse più noto della disastrosa battaglia di Custoza del 24 giugno 1866, probabilmente l'unico degno di essere ricordato in un'ottica di rievocazione prima di tutto militare, soprattutto per la presenza del futuro re Umberto I, che aveva fatto coraggiosamente formare un quadrato al IV battaglione del 49° reggimento fanteria per resistere alle cariche della cavalleria nemica. Anche qui Pontremoli mostra la sua distanza generazionale con gli altri colleghi, con cui probabilmente lavora fianco a fianco in alcune occasioni, visto che le commissioni si scalano in un arco di tempo piuttosto breve tra il 1891 e l'inizio del '93. Le impaginazioni del piemontese risentono infatti dell'ormai consolidata, e in parte usurata, tradizione 'battaglistica' consolidata a partire dalla fine degli anni cinquanta, che privilegia la qualità della restituzione ottica e topografica all'immediatezza comunicativa delle vedute più ravvicinate messe in scena dai più giovani colleghi veneti.

Chiude la rassegna l'inevitabile dedica alla conquista di Roma, sino a quel momento l'episodio cruciale e conclusivo dell'esperienza risorgimentale, almeno sul piano squisitamente militare. Giuseppe Vizzotto Alberti e la direzione della Società Solferino e San Martino scelgono di rappresentare *La morte del Maggiore Giacomo Pagliari presso la Porta Pia*, un momento tragico dell'ultimo vittorioso assalto alle mura romane che occupa il centro di una scena ancora una volta sapientemente impaginata a mo' di panorama, con le mura aureliane a fare da sfondo ideale alla stessa composizione in diagonale pensata dal pittore opitergino per l'episodio garibaldino, anche se stavolta il movimento è ascensionale e dettato dal foltissimo gruppo di bersaglieri che sta entrando nella breccia.

Vera conclusione del percorso era poi il raggiungimento della terrazza superiore, dove ormai all'aperto sventolava un grande tricolore, aspirazione finale di tutto il lungo racconto messo in scena lungo le pareti della torre che, nell'intenzione di Torelli, doveva creare

una pratica di "rispecchiamento", per una funzione nella quale, cioè, sia l'osservazione dello spettatore a giocare il ruolo fondamentale per far nascere, sviluppare e agire l'empatia patriottica. Il culto delle memorie finisce così per realizzarsi soprattutto nell'allestimento di un luogo "sacralizzato" nel quale raccogliere i segni ostensibili della religione della patria, sistematicamente offerti all'intime ed emozionata venerazione del visitatore⁸⁸.

Del resto, Camillo Boito assegnava al monumento – a tutti i monumenti – il dovere di esprimere in ogni modo tutte le emozioni provate dai protagonisti delle vicende narrate:

come un libro, almeno come l'epilogo di un libro, o, meglio, come la sinfonia di un'opera musicale, la quale accoglie in sé l'essenza della intiera composizione, ricordando i motivi principali, concentrando le passioni, i concetti, i colori dell'ampio quadro drammatico in una breve unità potente. Il monumento è una specie di sintesi storica, una filosofia della storia incarnata nelle rappresentazioni reali e simboliche⁸⁹.

Pur nell'ampio spazio concesso anche agli umili attori di quelle gesta, i soldati, mancava ancora nella narrazione corale di San Martino, e mancherà ancora a lungo, quella legittimazione "democratica" che solo dopo la mattanza della grande guerra porterà all'identificazione, stavolta partendo realmente dal basso e senza le mediazioni "regali" ostentate in quel complesso monumentale, del soldato come oggetto principe della memoria.



1

DOMENICO INDUNO, *Il bollettino del 14 luglio 1859 che annunziava la pace di Villafranca*, 1862, Milano, Museo del Risorgimento.



2

GIOVANNI FATTORI, *Campo italiano alla battaglia di Magenta* [4 giugno 1859], 1861-62, Firenze Galleria d'Arte Moderna.



3

La maquette del Monumento a Vittorio Emanuele II in piazza San Basso a Venezia.



4

La maquette del Monumento a Vittorio Emanuele II in piazzetta San Marco a Venezia.



5

EMILIO GALLORI, *Monumento a Giuseppe Garibaldi*, 1895, Roma, colle Gianicolo.



6

EMILIO GALLORI, *Un episodio della battaglia di Calatafimi* [15 maggio 1860], 1895, Roma, colle Gianicolo, Monumento a Giuseppe Garibaldi.



7

EMILIO GALLORI, *Volontari del 1849 difendono la villa del Vascello* [26-29 giugno 1849], 1895, Roma, colle Gianicolo, Monumento a Giuseppe Garibaldi.



8

ELEUTERIO PAGLIANO, *Il corpo di Luciano Manara a Santa Maria della Scala a Roma, 1884*, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



9

ERCOLE ROSA, *Monumento a Enrico e Giovanni Cairoli, 1883*, Roma, colle Pincio.



10

ORESTE CALZOLARI, *Monumento ai caduti di Mentana, 1902*, Firenze.



11

ELEUTERIO PAGLIANO, *Lo sbarco dei cacciatori delle Alpi a Sesto Calende il 23 Maggio del 1859, 1865*, Varese, Musei Civici.



12

GUGLIELMO MICHIELI, *Monumento a Garibaldi*, 1886, Udine.



13

AUGUSTO FELICI, *Monumento a Garibaldi*, particolare, 1887, Venezia.



14

ENRICO CHIARADIA, *Monumento a Vittorio Emanuele II*, 1889, Roma, Altare della Patria.



15

PIETRO COSTA, *Monumento a Vittorio Emanuele II*, 1899, Torino.

16

EMILIO ZOCCHI, *Monumento a Vittorio Emanuele II*, 1890, Firenze.



17

ALFONSO BALZICO, ACHILLE SOLARI, *Monumento a Vittorio Emanuele II*, 1897, Napoli.



18

ETTORE FERRARI, *Monumento a Vittorio Emanuele II*, 1884, Venezia.



19

VINCENZO VELA, *Monumento all'Alfiere dell'Esercito Sardo*, 1859, litografia.

20

GIROLAMO INDUNO,
LUIGI BUCCO, *Campo
d'inverno del Reggimento
Cavaleggieri*, da *Ricordo
pittorico militare della
spedizione sarda in Oriente
negli anni 1855-56*,
Torino 1857.



21

GIROLAMO INDUNO,
LUIGI BUCCO, *Campo
della Seconda Divisione*, da
*Ricordo pittorico militare
della spedizione sarda in
Oriente negli anni 1855-56*,
Torino 1857.







22

GEROLAMO INDUNO, *La battaglia della Cernaja*, 1857, Milano, Fondazione Cariplo.



23

GEROLAMO INDUNO, *La presa di Palestro del 30 maggio 1859*, 1860, Milano, Fondazione Cariplo.



24

GEROLAMO INDUNO, *La battaglia di Magenta*, 1861, Milano, Museo del Risorgimento.



25

GEROLAMO INDUNO, *La discesa d'Aspromonte*, particolare, 1863, collezione privata.



26

MICHELE CAMMARANO, *La carica dei Bersaglieri a Porta Pia* [20 settembre 1870], 1871, Napoli, Museo di Capodimonte.



27

GIOVANNI FATTORI, *Lo staffato*, 1880, Firenze, Galleria d'Arte Moderna di Palazzo Pitti.



28

GIOVANNI FATTORI, *Lo scoppio del cassone*, 1880 ca., Venezia, Galleria Internazionale d'Arte Moderna di Ca' Pesaro.



29

GIOVANNI FATTORI, *Carica di cavalleria (La battaglia della Sforzesca)* [21 marzo 1849], 1877 ca, Collezione Sacerdoti-Ferrario.



30

*La Torre di San Martino
della battaglia.*



31

*La Torre Monumentale,
“L'Illustrazione Militare Italiana”,
15 ottobre 1893.*



32

VITTORIO EMANUELE BRESSANIN, ANTONIO DAL ZOTTO, SALVATORE PISANI, *La sala della Riconoscenza*, 1891, San Martino della Battaglia, Torre di San Martino.



33

VITTORIO EMANUELE BRESSANIN,
*Vittorio Emanuele II incontra gli
zuavi al ponte di Palestro* [31 maggio
1859], 1891, San Martino della
Battaglia, Torre di San Martino.



34

VITTORIO EMANUELE BRESSANIN,
Vittorio Emanuele II in Campidoglio,
1891, San Martino della Battaglia,
Torre di San Martino.



35

PIETRO ALDI, *Vittorio Emanuele II incontra Giuseppe Garibaldi a Teano* [26 ottobre 1860], 1886, Siena, Palazzo pubblico, Sala del Risorgimento.



36

VINCENZO DE STEFANI, *La carica dei granatieri di Sardegna alla seconda battaglia di Goito* [30 maggio 1848], 1891, San Martino della Battaglia, Torre di San Martino.



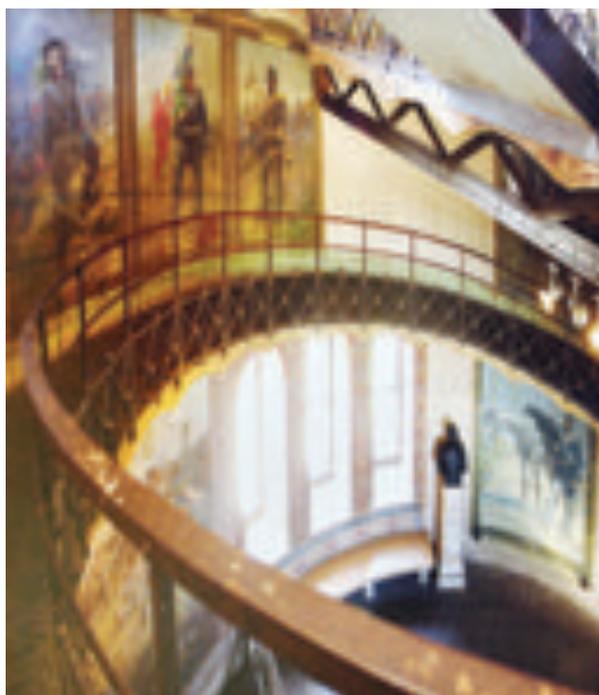
37

VITTORIO EMANUELE BRESSANIN, *Difesa di Venezia*, 1891, San Martino della Battaglia, Torre di San Martino.



38

VINCENZO DE STEFANI, *I bersaglieri alla battaglia del fiume Cernaia* [16 agosto 1855], 1892, San Martino della Battaglia, Torre di San Martino.



39

VINCENZO DE STEFANI,
GIUSEPPE VIZZOTTO ALBERTI,
*Ritratti di uniformi dell'Armata
Sarda del 1859*, 1892-93, San
Martino della Battaglia,
Torre di San Martino.



40

RAFFAELE PONTREMOLI, *Il quadrato di Villafranca* [24 giugno 1866], 1891, San Martino della Battaglia, Torre di San Martino.

41

RAFFAELE PONTREMOLI,
Il quadrato di Villafranca,
particolare, 1891, San
Martino della Battaglia,
Torre di San Martino.



42

GIUSEPPE VIZZOTTO ALBERTI, *La morte del Maggiore Giacomo Pagliari presso la Porta Pia*, 1892-93, San
Martino della Battaglia, Torre di San Martino.

- 1 I. Nievo, *Confessioni di un italiano*, in Ippolito Nievo. *Opere*, a cura di S. Romagnoli, Napoli 1952, p. 115.
- 2 Intitolato *Il Bollettino del 14 luglio che illustrava la pace di Villafranca* e datato 1862, è oggi conservato al Museo del Risorgimento di Milano: cfr. P. Zatti, *scheda* in 1861. *I pittori del Risorgimento*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 6 ottobre 2010 - 16 gennaio 2011), Milano, Skira, 2010, pp. 146-147).
- 3 Sull'esposizione cfr. B. Cinelli, *Firenze 1861: anomalie di una Esposizione*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 18, 1982, pp. 21-36.
- 4 *Decreto del Governo della Toscana del 23 settembre 1859 con il bando del concorso*, in "Il Monitore Toscano", 24 settembre 1859: pubblicato in C. Bon, *Il Concorso Ricasoli nel 1859: le opere di pittura*, in "Ricerche di Storia dell'arte", 23, 1985, p. 25.
- 5 Cfr. Cinelli, *Firenze 1861: anomalie*.
- 6 C. Collodi, *Appendice artistica*, in "La Nazione", 25 marzo 1860, p. 1.
- 7 Bon, *Il Concorso Ricasoli*, pp. 10-11.
- 8 Per tutte le vicende relative alle opere alloggiate dal concorso cfr. *Fattori da Magenta a Montebello*, catalogo della mostra di Livorno, Cisternino del Poccianti dicembre 1983-gennaio 1984, a cura di C. Bonagura, L. Dinelli, L. Bernardini, Roma, De Luca, 1983, pp. 80-86.
- 9 Una scelta di immagini fotografiche dell'epoca che mostrano le diverse tappe di questo simulacro alla ricerca della definitiva collocazione in Riva degli Schiavoni in: *Venezia Quarantotto. Episodi, luoghi e protagonisti di una rivoluzione 1848-49*, a cura di G. Romanelli, M. Gottardi, F. Lugato, C. Tonini, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 14 novembre 1998 - 7 marzo 1999), Milano 1998, pp. 199-202.
- 10 G. Guerzoni, *Garibaldi*, Firenze, Giunti Barbera, 1882, p. 22.
- 11 *Il Concorso per il Monumento nazionale a Giuseppe Garibaldi sul Gianicolo in Roma*, in "Gazzetta Ufficiale", 267, 14 novembre 1883.
- 12 L. Berggren, L. Sjöstedt, *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Roma 1996, p. 89.
- 13 C. Boito, *Relazione al governo del Re*, in *Monumento nazionale a Giuseppe Garibaldi sul Gianicolo in Roma*, Roma 1885, p. 20. La stessa relazione venne anche pubblicata nella "Gazzetta Ufficiale", n. 316 del 24 dicembre 1884.
- 14 Ciccio e Cola, *XX settembre. Il monumento a Garibaldi*, in "L'Illustrazione Italiana", XXII, 38, 22 settembre 1895, p. 178.
- 15 Così un rilievo critico coevo: «alla imitazione del vero, il carattere indispensabile del monumento, come hanno sempre fatto gli antichi ed i più celebri artisti del Rinascimento [...] è immobile, piantato sulle quattro gambe, un vero cavallo da battaglia, tranquillo e pronto ad obbedire al minimo cenno datogli dalla mano del cavaliere» (*Il monumento a Garibaldi a Milano*, in "L'Illustrazione Italiana", XV, 43, 14 ottobre 1888, pp. 338-339).
- 16 Sul dipinto E. Di Majò, *scheda* in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, a cura di E. di Majò, M. Lanfranconi, Milano 2006, p. 241.
- 17 Per il monumento ai fratelli Cairoli a Roma si rimanda a Berggren, Sjöstedt, *L'ombra dei grandi*, pp. 67-79. Il bozzetto sarà esposto due anni più tardi con grande successo alla mostra romana del 1874, lo scultore deciderà quindi di riproporlo a Napoli tre anni dopo dove, al contrario, la composizione sarà accolta senza grandi entusiasmi. Il 25 giugno 1878 il Consiglio comunale della capitale decise all'unanimità di acquistare il gruppo, di farlo fondere in bronzo e di destinarlo come omaggio

al sacrificio dei due patrioti pavesi a quella sorta di pantheon cittadini all'aperto che si stava componendo sulla sommità del Pincio. Il monumento sarà quindi inaugurato nel 1883, meritandosi la copertina de "L'Illustrazione Italiana" del 10 giugno.

18 Cfr. F. Mazzocca, *L'immagine di Garibaldi da Lega a Guttuso. I percorsi di un mito universale*, in *Garibaldi Il Mito. Da Lega a Guttuso*, catalogo della mostra di Genova, Palazzo Ducale 17 novembre 2007 - 2 marzo 2008, a cura di F. Mazzocca, A. Villari, Genova 2007, pp. 25-26.

19 Sul monumento cfr. A. De Luigi, *Le battaglie garibaldine di Monterotondo e Mentana in un monumento di Firenze*, in "Annali della Associazione Nomentana di Storia e Archeologia", 2007, pp. 146-148; B. Godino, *Monumenti celebrativi "d'italianità" nelle piazze fiorentine (1865-1902): repertorio documentario. I monumenti a Manfredo Fanti di Pio Fedi (1865-1872), a Daniele Manin di Urbano Nono (1890), ai Caduti della Patria (1880-1882), ai Caduti di Mentana di Oreste Calzolari (1889-1902)*, in "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", 2011, 20, pp. 113-120; A. Mazzanti, *L'Unità d'Italia. Testimonianze risorgimentali nei musei e nel territorio della Toscana: una proposta di itinerario*, Firenze, Regione Toscana, 2011, pp. 54-55.

20 G. Bandi, *I Mille, da Genova a Capua*, Firenze 1902, p. 134.

21 Mazzocca, *L'immagine di Garibaldi da Lega a Guttuso*, p. 16.

22 Un bozzetto di proprietà della Fondazione Musei Civici Veneziani è stato recentemente esposto in occasione della mostra *Venezia che spera. L'Unione all'Italia (1859-1866)*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di C. Crisafulli, F. Lugato, C. Tonini, Venezia 2011, p. 130].

23 Il bozzetto era contrassegnato col motto "VICTOR" ed è oggi conservato presso i Musei Civici -

Collezioni del Museo del Risorgimento di Udine. Sul monumento friulano e il suo bozzetto si veda: M. Gardonio, *scheda in Tra Venezia e Vienna. Le Arti a Udine nell'Ottocento*, a cura di G. Bergamini catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 19 novembre 2004 - 30 aprile 2005), Cinisello Balsamo 2004, e V. Gransinigh, *Dalla periferia al centro e ritorno: la scultura in Friuli nell'Ottocento*, in *Arte in Friuli. Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di P. Pastres, Udine 2010, pp. 119-131.

24 *Il monumento a Vittorio Emanuele a Torino*, in "L'Illustrazione Italiana", XIII, 16, 18 aprile 1886, p. 359.

25 *Il concorso per il monumento a Vittorio Emanuele a Torino*, in "L'Illustrazione Italiana", VI, 21, 26 aprile 1879, p. 286.

26 *Il monumento a Vittorio Emanuele a Torino*, in "L'Illustrazione Italiana", XIII, 16, 18 aprile 1886, p. 359. Nell'articolo ci si sofferma sugli impressionanti numeri del monumento, dove spiccano i 12 metri d'altezza della statua del sovrano, che con i 400 metri cubi di granito fanno giungere il complesso all'altezza totale di 35 metri.

27 *Il Vittoriano. Materiali per una storia*, catalogo della mostra di Roma, Roma, Palombi, 1986, vol. I, pp. 13-31.

28 Com'è noto, per quanto riguarda l'arredo scultoreo, nella fabbrica saranno impegnati per decenni pressoché tutti gli scultori italiani di una certa fama, stretti in una macchina celebrativa non troppo coerente dal punto di vista stilistico - com'era del resto inevitabile - e che ancora nel 1911, in occasione del cinquantenario dell'Unità, non si poteva dire terminata, e che sarà ulteriormente modificata dalla scelta di inserire in quel contesto anche il sacrario del milite ignoto della prima guerra mondiale.

29 *Gli Eccetera della Settimana*, in "L'Illustrazione Italiana", XXIV, 27, 4 luglio 1880, p. 462.

30 Per un sunto delle vicende relative a questo concorso cfr. *Il Vittoriano. Materiali*, pp. 13-31.

31 Una efficace sintesi di queste problematiche in: N. Cardano, *Il cavallo sull'altare*, in *Il Vittoriano. Materiali*, vol. I, pp. 13-93; e più recentemente anche in Berggren, Sjöstedt, *L'ombra dei grandi cit.*, pp. 49-65.

32 Cfr. C. Beltrami, *I monumenti che hanno fatto gli italiani*, in *Scolpire gli eroi. La scultura al servizio della memoria*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione 20 aprile - 26 giugno 2011, a cura di C. Beltrami, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, p. 32.

33 Una linea inaugurata dal fortunatissimo *Cuore di re* di Ettore Ximenes, che nel 1878, lo stesso anno della morte, mostrava il sovrano vicino a un povero fanciullo e accanto il fido cane da caccia. Presentata all'Esposizione di Torino del 1880, la scultura sarà salutata come uno dei capolavori del giovane scultore siciliano (cfr. *Schizzi d'artista*, in "L'Illustrazione Italiana", VII, 34, 22 agosto 1880, p. 114), destinato in seguito a ben altre prove, soprattutto nel campo della scultura monumentale. In questo senso si legge anche, unico nel suo genere, il monumento pensato per Aosta, che proprio in virtù della sua collocazione geografica propone un *Vittorio Emanuele cacciatore* che ha appena abbattuto uno stambecco, opera di Antonio Tortona: un'immagine privata del monarca che si sarebbe adattata meglio alle esposizioni che alle celebrazioni pubbliche (cfr. C. Beltrami, *I monumenti che hanno fatto gli italiani*, p. 32).

34 *Il monumento a Vittorio Emanuele a Napoli*, in "L'Illustrazione Italiana", XXIV, 22, 30 maggio 1897, p. 400.

- 35 A. Caccianiga, *Statue e quadri di Venezia (Fuori Esposizione)*, in "L'Illustrazione Italiana", XIV, 28, 3 luglio 1887, p. 11. Citato in C. Beltrami, in *I monumenti che hanno fatto gli italiani*, p. 30.
- 36 Sul monumento si rimanda a *Fantasmii di bronzo: guida ai monumenti di Torino, 1808-1937*, con introduzione di I. Cremona, M. Roschi, schede di B. Cinelli, M. M. Lamberti, Torino 1978, pp. 66-68.
- 37 La figura dello schiavo ribelle che spezza le catene e che temporaneamente avrà la meglio sulle truppe del Senato romano, viste le vicende biografiche di Vincenzo Vela venne ovviamente letta in chiave risorgimentale alla sua presentazione all'Esposizione braidense del 1851 e quindi all'Esposizione Universale di Parigi di quattro anni dopo: Spartaco diviene il simbolo dell'eroe che lotta per la ideale della libertà nonostante le enormi difficoltà. Per un efficace sunto delle vicende storiche della scultura si rimanda ad: A. Villari, scheda, in 1861. *I pittori del Risorgimento*, pp. 74-75, n. I.3.
- 38 Cfr. "Giornale delle arti e delle industrie", 13 aprile 1859. Citato in C. Beltrami, in *I monumenti che hanno fatto gli italiani*, p. 18.
- 39 *Appendice Esposizione delle Belle Arti nel Palazzo Nazionale di Brera II*, in "La Perseveranza", L, 300, 18 settembre 1860, p. 2.
- 40 Cfr. I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 197.
- 41 Riportato in B. Newhall, *The History of Photography*, ed. ita. *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi, 1984, p. 124.
- 42 I disegni sono conservati presso il Museo Nazionale del Risorgimento Italiano di Torino cfr. S. Pinto, *Il pretesto bellico, Girolamo Induno in Crimea*, in *Garibaldi arte e storia*, catalogo della mostra di Roma, Museo del Risorgimento, a cura di S. Pinto, Firenze 1982, p. 162.
- 43 E. Caimi, *Un episodio della guerra di Crimea dipinto da Gerolamo Induno*, in "Gemme d'Arti Italiane", XVI, Milano 1861, p. 71.
- 44 Si veda a tale proposito: S. Bordini, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Officini edizioni, 1984.
- 45 *Ivi*, p. 256.
- 46 Zannier, *Storia e tecnica*, p. 196. Un tratto quest'ultimo che, come si vedrà, caratterizzerà ancora gran parte delle immagini relative alle prime fasi della Grande Guerra.
- 47 Bordini, *Storia del Panorama*, pp. 306-307.
- 48 G. Nicodemi, *Domenico e Gerolamo Induno, 37 disegni*, Milano, Görlich, 1944, p. 34.
- 49 Il grande dipinto, quasi cinque metri per tre d'altezza, è oggi conservato presso la Fondazione Cariplo di Milano; cfr. S. Regonelli, scheda, in 1861. *I pittori del Risorgimento*, pp. 78-81.
- 50 P. Selvatico, *Arte ed artisti*, Padova, Libreria Sacchetto, 1863, pp. 141-142.
- 51 C. Tenca, *Esposizione di Belle Arti nel palazzo di Brera II*, in "Il Crepuscolo. Rivista settimanale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Commercio", X, 16, 9 ottobre 1859, p. [3].
- 52 T. Dandolo, *Panorama di Firenze. La esposizione nazionale del 1861. La Villa Demidoff a S. Donato*, Milano, Schiepatti, 1863, p. 161.
- 53 G. Fattori, *Scritti autobiografici editi e inediti con tutti i ritratti dipinti e fotografie dell'artista noti o ritrovati*, a cura di F. Errico, Roma, De Luca, 1980, p. 83.
- 54 Cfr. S. Regonelli, scheda, in 1861. *I pittori del Risorgimento*, pp. 84-85.
- 55 Cfr. P. Zatti, scheda, in 1861. *I pittori del Risorgimento*, pp. 86-87.
- 56 Cfr. S. Regonelli, scheda, in 1861. *I pittori del Risorgimento*, pp. 138-141.
- 57 G. Rovani, *Appendice. Esposizione di Belle Arti nel palazzo di Brera*, in "Gazzetta Ufficiale di Milano", 12 settembre 1863.
- 58 G. Rovani, *Esposizione di Belle Arti nelle sale di Brera*, in "Gazzetta Ufficiale di Milano", 12 settembre 1862.
- 59 P. Zatti, scheda, in 1861. *I pittori del Risorgimento*, pp. 148-149.
- 60 Cfr. S. Regonelli, scheda, in 1861. *I pittori del Risorgimento*, pp. 92-93.
- 61 F. Filippi, *Esposizione Nazionale di Belle Arti. III. Primi impressioni*, in "La Lombardia", 28 agosto 1872, p. [4].
- 62 Cfr. A. Villari, scheda, in 1861. *I pittori del Risorgimento*, pp. 160-161.
- 63 Cfr. A. Villari, scheda, in 1861. *I pittori del Risorgimento*, pp. 162-163.
- 64 *Ivi*, p. 160.
- 65 E. Cecchi, *Giovanni Fattori*, in "Valori Plastici", II, 1-2, 1920, p. 5.
- 66 Cfr. *Album di Solferino e S. Martino*, Milano, G. Civelli, 1874; *San Martino e Solferino 1859-1870*, in "L'opinione", 26 giugno 1870. Per un quadro d'insieme di queste vicende cfr. B. Tobia, *Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*, Roma-Bari, Laterza, 1991, pp. 181-200.
- 67 Cfr. Tobia, *Una patria per gli italiani*, p. 184.
- 68 Lettera di Luigi Torelli a Cesare Correnti, cfr. *Gli affreschi di San Martino della battaglia. Il risorgimento dipinto nel ciclo della Gran Torre*, a cura di S. Regonelli, Torino, Allemandi, 2011, p. 9.
- 69 *Il monumento del re Vittorio Emanuele II in San Martino*, Milano, G. Civelli, Milano, G. Civelli, 1880, p. 5.
- 70 *Ivi*.
- 71 M. Savorra, *Le memorie delle battaglie: I monumenti ai caduti per l'indipendenza d'Italia*, in: *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, a cura

di M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, Milano, Skira, 2007, p. 295.

72 *Il monumento del re Vittorio Emanuele II*, p. 7.

73 Faro e tricolore saranno poi idealmente sintetizzati a partire dagli anni trenta del Novecento con un riflettore alternativamente bianco, rosso e verde.

74 Ivi, pp. 8-9.

75 Cfr. S. Regonelli, *Una "torre storica"*, in *Gli affreschi di San Martino della battaglia*, p. 30.

76 Cfr. S. Michalski, *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997*, London, Reaktion Books, 1998, pp. 56-66.

77 Cfr. Tobia, *Una patria per gli italiani*, p. 189. Sui significati del monumento tedesco cfr. G. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich*, Bologna, Il Mulino, 1975, pp. 67-68.

78 Cfr. Tobia, *Una patria per gli italiani*, p. 189.

79 Sull'argomento cfr. Savorra, *Le memorie delle battaglie: I monumenti*, pp. 288-297; G. Zucconi, *Architetture per un culto laico degli eroi*, in: *L'architettura della memoria in Italia*, pp. 342-347.

80 *Necrologio di Antonio Dal Zotto*, in: "Gazzetta di Venezia", 20, 21, 22 febbraio 1918; *Antonio Dal Zotto*, in: "Illustrazione italiana", 10 marzo 1918, p. 200; L. Chirtani, *VI Esposizione nazionale artistica, Venezia 1887, Quadri e statue*, Milano, Treves, 1887, pp. 27-30; *Seconda Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, Catalogo illustrato*, Venezia 1897, pp. 3, 106, 143; C. Lotti, *Lo scultore veneziano Antonio Dal Zotto autore del monumento a Goldoni (Venezia 1841-1941)*, in "Vedetta fascista", 23 dicembre 1941; G. Marchiori, *Scultura italiana dell'Ottocento*, Milano 1960, p. 164; *Venezia nell'Ottocento*,

catalogo della mostra di Venezia, Museo Correr, Milano, Electa, 1983, pp. 216-220; L. Alberton Vinco da Sesso, *Dal Zotto Antonio*, ad vocem *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma, Istituto per l'Enciclopedia italiana, 1986.

81 Nato a Catanzaro proprio nel 1859, e spentosi a Milano 1920, lo scultore è pochissimo noto; su di lui cfr. A. Panzetta, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino, Editoday, 2003, p. 696

82 Cfr. *La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Pizzi-Cinisello Balsamo-Siena, Monte dei Paschi di Siena, 1994.

83 F. Mazzocca, *Soldati e pittori soldati. Epopea e cronaca della guerra nella pittura di battaglie del Risorgimento italiano*, in 1861. *I pittori del Risorgimento*, p. 37.

84 Per i primi si veda *La pittura in Veneto. L'Ottocento*, II, Milano, Electa, 2003, ad vocem.

85 In questa preponderanza così marcata di artisti veneti, per di più giovani, è stata giustamente individuata una scelta economica più che stilistica, cfr. Tobia, *Una patria per gli italiani*, p. 189.

86 Sul ciclo cfr. G. De Sanctis. *Gli affreschi di C. Maccari nel Senato*. Roma, 1889; A. Olivetti, *I dipinti di Cesare Maccari nel Palazzo del Senato a Roma (1882-1888)*, in *Il buono e il cattivo governo. Rappresentazioni nelle Arti dal Medioevo al Novecento*, a cura di G. Pavanello, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 67-81.

87 Per quanto riguarda i sottoscrittori-committenti dei dipinti, seguendo il percorso della torre il conte Gaetano Bonoris finanziò la realizzazione de *La carica dei Granatieri di Sardegna*; Alessandro Rossi *La difesa di Venezia*; Giacomo Feltrinelli *I bersaglieri contro i russi nella vittoriosa battaglia al fiume Cernaja*; il Ministero della

guerra *l'Ultimo vittorioso assalto al colle di San Martino*; Il Ministero dell'interno *il Combattimento fra i garibaldini e le truppe del re di Napoli, Francesco II di Borbone, presso Capua*; Vincenzo Cesare Breda *il Quadrato di Villafranca*; mentre alla generosità del marchese Luigi Medici del Vascello spetta *La morte del Maggiore Giacomo Pagliari presso la Porta Pia*. L'episodio conclusivo del ciclo; cfr. Tobia, *Una patria per gli italiani*, p. 196.

88 Tobia, *Una patria per gli italiani*, p. 200.

89 C. Boito, *Il monumento nazionale a Vittorio Emanuele*, in "Nuova Antologia", LXIV, agosto 1882, p. 641.

2. Il trascolorare del mito

Al volgere del secolo l'immagine delle battaglie risorgimentali diventa, in ossequio alle tendenze artistiche del tempo, dichiaratamente "fotografica" nel suo tentativo di restituire fedelmente la foga del combattimento, come si è ben visto in parte dei dipinti della torre di San Martino. Alla foga patriottica di quel ciclo, che rimane un *unicum* nel panorama nazionale, fa tuttavia da contraltare prima la frustrazione per la scomparsa dei protagonisti principali di quella stagione, Garibaldi in particolare, e quindi, il progressivo affievolirsi sul piano politico di quegli ideali, tra gli altri i fratelli Induno, aveva in qualche modo intuito i primi segnali di questa contraddizione in dipinti come *La discesa d'Aspromonte* o *Il bollettino del 14 luglio 1859 che annunciava la pace di Villafranca*. Segnali chiaramente avvertibili nel tono via via più sconcolato che traspare invece in dipinti altrimenti felicissimi come *Camicie Rosse*, un olio di Umberto Coromaldi¹, datato 1896, che mostra i protagonisti di quell'epopea ormai invecchiati e il loro difficile confronto con le nuove generazioni che a quelle lotte non potevano aver partecipato.

Ma saranno soprattutto le fallimentari e tragiche esperienze dei soldati italiani nel Corno d'Africa a creare, allo scadere del secolo, un senso di profonda frustrazione e di sfiducia nelle forze armate da parte dell'opinione pubblica².

La politica coloniale italiana, intrapresa con grande ritardo rispetto alla durata plurisecolare e l'estensione su più continenti degli imperi coloniali delle grandi potenze – Spagna, Portogallo, Inghilterra, Francia –, si concentra inevitabilmente

sulle aree rimaste “libere” da influenze. Negli ultimi tre decenni dell’Ottocento l’Asia e in particolare l’Africa sono esplorate, conosciute e spartite fra le maggiori nazioni europee che istituiscono perfino eserciti specificatamente coloniali, con specialità e divise create per l’occasione, al fine di garantirsi il controllo e il governo dei propri domini d’oltremare. Anche l’Italia, a pochi anni dall’unificazione e impreparata per risorse e capacità militare su terreni conosciuti, tenta di partecipare a questa “zuffa” per l’Africa – *scramble for Africa* scrive “The Times” nel 1884 – venendo così a costituire una vistosa eccezione a confronto con gli altri paesi dal passato coloniale per essere giunta all’inizio dell’età dell’imperialismo senza alcun possedimento oltremare.

Il sogno di un “oltremare” e la conquista di un “impero” africano si realizzano però in possedimenti mantenuti per un periodo assai breve e a un prezzo molto alto in vite umane: dal 1882 in Eritrea, dal 1889 in Somalia, con il terribile intermezzo della disfatta di Adua, dal 1911 in Libia e dal 1935 in Etiopia, ma ovunque mai oltre il 1943. Nonostante questo breve lasso di tempo, il sessantennio coloniale italiano riesce a convogliare, soprattutto nella primissima fase e in Libia, entusiasmi patriottici di molti italiani e italiane, sogni di fortune e passioni che si scontreranno con una realtà molto meno stimolante: l’oltremare italiano, tra quelli a disposizione uno dei più circoscritti geograficamente e dei più poveri economicamente, frutterà di fatto vantaggi poco generalizzati e meno duraturi di quanto la propaganda andava asserendo. Molti italiani subiscono il fascino dell’ignoto e dei viaggi di esplorazione, altri puntano al dominio, al prestigio internazionale, ai profitti e agli affari; questi diversi atteggiamenti convergono in un acceso nazionalismo che spinge alla conquista delle basi commerciali sulla costa, da armare e difendere per avanzare nei territori interni, nella speranza di trovare ricchezze naturali e commerciali.

A questa prima fase di piccoli successi seguono però rapidamente vistosi rovesci che trovano, inevitabilmente con molto ritardo, ampio spazio sui giornali italiani che, abituati a descrizioni di comodo e a generici articoli di “colore” locale, si trovano alla prese con fatti la cui gravità esige informazioni dettagliate. Così l’eroica resistenza della colonna del tenente colonnello De Cristoforis a Dogali il 27 gennaio 1887³, sarà vissuta come una disfatta dall’opinione pubblica tanto da portare alla caduta del governo presieduto da Depetris.

La tragica fine dell’ufficiale italiano e dei suoi soldati sarà però ben altrimenti ricordata da una grande tela di Michele Cammarano, animata dello stesso spirito eroico che il pittore aveva messo nel suo racconto delle battaglie del Risorgimento⁴. L’enorme dipinto, largo quasi sette metri e mezzo, era stato commissionato a distanza di poco più di un anno dai fatti, il 14 marzo 1888, al pittore napoletano dal ministro della Pubblica Istruzione Paolo Boselli, che per l’ingente somma di 12.000 lire aveva chiesto «un quadro di grandi dimensioni, il quale raffiguri il glorioso fatto di Dogali e ricordi nella Galleria Nazionale l’eroica virtù dei soldati italiani»⁵. Per realizzare al meglio questa commissione nell’estate di quel ‘98 Cammarano si imbarcò per Massaua ritenendo indispensabile documentarsi sul

posto, vista anche la scarsità di materiale grafico e fotografico allora a disposizione. Il soggiorno, tutt'altro che riposante, durerà poco più di un anno, durante il quale il pittore ritrarrà senza posa i soldati italiani e quelli locali documentandosi anche sui costumi del nemico. Non pago delle informazioni ottenute, si recherà di nuovo in Eritrea nel gennaio 1891, per completare il dipinto nel '96, dopo una gestazione di otto anni: significativo poi il fatto che chiosasse la sua firma con l'indicazione "da Ras Mudur a Roma": una segnalazione che evidenziava il complesso sviluppo della composizione della tela.

Gli esiti finali sono però impressionanti per la qualità ottica e la ricchezza di dettagli, che riverberano nella sapiente restituzione del campo di battaglia, avvolto nella cruda luce equatoriale e nella polvere sollevata dallo scontro in corso, esiti molto più efficaci della rare fotografie che giungevano da quelle terre, focalizzate soprattutto sul colore locale o su semplici ricordi dei soldati presenti, come quello dei capitani di artiglieria Bottego e Ciccodicola⁶.

Diversi e ancora più tragici saranno gli eventi che seguiranno alla seconda campagna italiana nel Corno d'Africa, intrapresa con mezzi migliori e maggior determinazione. Il giornale romano "La Tribuna", primo tra i giornali italiani a dotarsi di un supplemento settimanale illustrato, inizierà dal dicembre 1895 una capillare copertura della spedizione dedicando quasi sistematicamente la prima pagina del settimanale alle vicende belliche, puntando più sull'illustrazione del colore locale che sull'attività dell'esercito. La litografia in copertina illustrava le imprese dei soldati italiani al fronte⁷, all'interno trovavano spazio le poche fotografie: per la prima volta in Italia un evento bellico veniva narrato efficacemente per immagini.

Alle immagini trionfistiche dei soldati italiani in viaggio, o le serene fotografie di gruppo degli ufficiali⁸, faranno poi da riscontro i racconti più corsivi e trascurati delle piccole e grandi sconfitte subite dai militari italiani, prima tra tutte quella che vedrà la colonna del maggiore Toselli accerchiata e pressoché sterminata la mattina del 7 dicembre sull'Amba Alagi⁹.

Il fatto verrà accolto con grande disappunto dal governo e dall'opinione pubblica italiana, mentre l'episodio sarà ricordato da una mediocre litografia de "La Tribuna illustrata"¹⁰, dove peraltro l'attenzione concentrata sulla fine del maggiore, sopraffatto dai nemici, eclisserà ogni più piccolo ricordo degli altri numerosi caduti italiani.

Il protagonista principale di questa disfatta, anche se senza demeriti propri, troverà però poco dopo una inaspettata consacrazione, anche e soprattutto viva, nel monumento bronzeo dedicatogli dalla città natale, Peveragno, in provincia di Cuneo. La scultura¹¹, modellata da Ettore Ximenes e svelata al pubblico con una solenne cerimonia il 16 luglio 1899, mostra l'ufficiale nella sua impeccabile divisa coloniale e ormai trasfigurato nella concitazione della battaglia che si svolge intorno a lui, con i soldati italiani e gli ascari che lottano contro le preponderanti e selvagge truppe etiopi. L'impianto compositivo piramidale, stranamente simile a un'Assunzione o a una *Trasfigurazione*, fa pensare che lo scultore siciliano,

ormai affermatissimo nel campo monumentale, abbia voluto pensare a una vera e propria sacralizzazione di Toselli, assimilando la sua figura a quella di un martire cristiano e “sollevandola” dalla contingenza della battaglia e soprattutto della sconfitta; una formula che userà anche più tardi, nel 1917, e con le opportune varianti, in un monumento ai caduti per il cimitero degli eroi di Aquileia. Un’immagine del gesso del gruppo scultoreo, già ultimato nel 1896, troverà spazio sulla prestigiosa copertina dell’*“Illustrazione Italiana”*, mentre la sua inaugurazione sarà immortalata sulle pagine della *“La Domenica del Corriere”*¹², a riconoscimento della qualità, anche d’invenzione, della composizione e soprattutto della memoria del sacrificio dell’ufficiale.

L’anno successivo sarà ancora più difficile trovare il modo di fornire un resoconto visivo adeguato della ben più tragica disfatta di Adua, testimonianza diretta dell’improvvisazione e del cattivo uso delle mappe da parte dei comandanti. La sera del 29 febbraio 1896, le truppe italiane, divise in quattro brigate, si erano messe in marcia alla volta della conca di Adua. Il coordinamento e i collegamenti tra le varie unità erano pessimi e soprattutto aggravati dalla scarsa conoscenza del terreno. All’alba del giorno successivo, secondo un racconto che diventerà proverbiale nell’opinione pubblica italiana, le brigate italiane si ritrovarono sparpagliate e scollegate tra di loro, offrendo all’esercito del Negus l’opportunità di affrontarle una alla volta e di schiacciarle attraverso una schiacciante superiorità numerica. Nel pomeriggio la battaglia era già terminata: il contingente italiano era stato distrutto pezzo a pezzo, con la tragica conta di 6.000 caduti, 1.500 feriti e 3.000 prigionieri. I resti del corpo di spedizione vennero fatti ripiegare in Eritrea congelando così le speranze coloniali italiane. Così la relazione ufficiale pubblicata dalla stampa italiana:

Sì continuò a combattere con accanimento per circa due ore; ma non poteva la brigata Indigeni tener testa per altro tempo ancora al numero dei nemici, i quali, con una colonna scesa per le pendici meridionali dell’Abba Garima, riuscirono ad aggirarli. Verso le ore undici le sorti della battaglia erano decise: preso prigioniero il generale Albertone, morti o feriti o caduti in mano del nemico la maggior parte degli ufficiali italiani, rimasta senza munizione l’artiglieria, i resti della brigata si ritirarono senza ordine e per vie diverse in direzione di Sauria¹³.

Della battaglia restano soltanto fantasiose ricostruzioni grafiche, alcune pubblicate in Inghilterra e stranamente vicine nell’idea compositiva alla ricostruzione di Cammarano¹⁴, altre pubblicate in Francia, dove si rendeva invece onore alla strategia militare di Menelik II anche attraverso grandi dipinti che ne convalidavano il profilo da autentico condottiero¹⁵.

Le reazioni italiane, pesantissime sotto il profilo dell’ordine pubblico visto che il governo Crispi si troverà di fronte a delle vere e proprie rivolte popolari, tanto che il presidente del consiglio dovette dimettersi, saranno molto più contenute sul piano delle immagini, verosimilmente su indicazione dello stesso governo. In occasione della pesantissima sconfitta, i riscontri visivi si limiteranno

a raccontare l'eroismo dei singoli, soprattutto quello degli ufficiali, e lasciando agli scritti la narrazione delle sevizie inflitte a caduti e prigionieri. Questi ultimi peraltro, soprattutto gli uomini di truppa, accusati implicitamente di codardia dal generale Baratieri, saranno oggetto di un vergognoso trattamento al loro ritorno in patria: il 25 marzo 1897 il vapore Sumatra che trasportava un primo contingente di sopravvissuti e feriti, fu fatto giungere a Napoli in piena notte e in una zona appartata del porto. I feriti furono trasportati su anonimi carretti negli ospedali attraverso strade secondarie e poco battute. Nonostante il governo italiano avesse pagato un riscatto di oltre dieci milioni di lire per riportare in patria i superstiti, occorre che la ferita inferta dalla bruciante sconfitta di Adua, almeno nei suoi aspetti più plateali, si rimarginasse quanto prima. Prigionieri e reduci diventavano così testimonianze imbarazzanti e si cercherà di far passare sotto traccia il loro ritorno. Molti di questi soldati portavano anche il segno indelebile di quei fatti, e il trattamento ignobile offerto loro provocò, tra le altre, la furibonda reazione di Matilde Serao, che sulle pagine de "Il Mattino" denunciò con veemenza e a più riprese, anche se per lo più inascoltata, la vergognosa condizione di quei servitori dello stato. Poco più di vent'anni dopo qualcosa di simile succederà anche ai prigionieri italiani della prima guerra mondiale ai cui parenti sarà proibito di inviare generi di conforto all'estero in quanto, specie dopo Caporetto, si accusava questi soldati di codardia quando non di aperto tradimento.

Tornando al racconto della disfatta di Adua, le poche immagini realizzate a proposito, anche se molte altre le seguiranno nei decenni successivi in quello che divenne un vero e proprio psicodramma collettivo, documentano efficacemente la sostanziale incapacità di gran parte dei disegnatori di realizzare un racconto efficace di fatti svolti a migliaia di chilometri di distanza. Queste prove grafiche, per prima quella apparsa su "La Tribuna Illustrata"¹⁶, appaiono per lo più statiche, imprecise, e vincolate a cliché stereotipati e appartenenti a un microcosmo figurativo, quello delle battaglie del Risorgimento, ormai usurato. Dati che spiegano anche, a posteriori, la solerzia di Cammarano nel documentarsi al meglio sul posto per raccontare la "sua" fine del tenente colonnello De Cristoforis a Dogali.

Tra le immagini più riuscite quella di Roberto Miseno che per il volume di Eduardo Ximenes *Sul campo di Adua*¹⁷, illustra gli ultimi istanti del tenente colonnello Merini, che pur ferito a morte, continua a spronare il suo battaglione di Alpini nel furore della battaglia. Molto più discutibile invece il racconto della fine del tenente Sacconi¹⁸, ritratto con un'improbabile divisa immacolata e perfettamente stirata, rigido e statico come un manichino, mentre brandisce il suo fucile contro l'orda nemica che lo circonda completamente. Poco efficaci anche le immagini corali utilizzate come copertina dei numeri del marzo '96 de "La Tribuna illustrata", dove il caos e la disorganizzazione con cui si erano svolti gli eventi trova pieno riscontro nelle altrettanto confuse prove grafiche dedicate all'infausto evento.

Nei reportage di quegli anni, già deboli dal punto di vista della qualità grafica e descrittiva, manca poi quasi completamente il racconto delle vicende dei sem-

plici soldati, anonimi protagonisti di una tragica vicenda che non gli apparteneva se non per il sogno, condiviso da gran parte dell'opinione pubblica, che quelle terre avrebbero potuto essere anche per loro una risorsa. Pesavano in questo i retaggi di un'organizzazione dell'esercito ancora largamente elitaria e centrata sull'organigramma piemontese e sulla subordinazione ad esso di ogni altra componente regionale; per non parlare dei pregiudizi sociali sul corpo della fanteria, considerato, pieno com'era di coscritti provenienti dalle regioni del Sud analfabeti e per nulla avvezzi alla disciplina, alla stregua di un accessorio privo di dignità marziale: occorrerà attendere la prima guerra mondiale per vedere livellate con forza queste contraddizioni.



1

UMBERTO COROMALDI, *Camicie Rosse*, 1898, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



2

MICHELE CAMMARANO, *La battaglia di Dogali* [26 gennaio 1887], 1896, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.



3

I capitani d'artiglieria Bottego e Ciccodicola ad Asmara nell'Agosto 1889.



4

La guerra in Africa.
Combattimento di Debra Ailà,
"La Tribuna illustrata", 27
ottobre 1895.

LA TRIBUNA SUPPLEMENTO

illustrato della Domenica



Il maggiore Toselli con gli ufficiali del suo battaglione, prima di Amba Alagi.

5

Il maggiore Toselli con gli ufficiali del suo battaglione, prima di Amba Alagi, in: "La Tribuna Supplemento illustrato della Domenica", IV, 2, 12 gennaio 1896.



6

Truppe italiane in viaggio verso Massaua, agosto 1895.



7

Amba Alagi. L'eroica morte del Maggiore Toselli, "La Tribuna illustrata", 22 dicembre 1895.

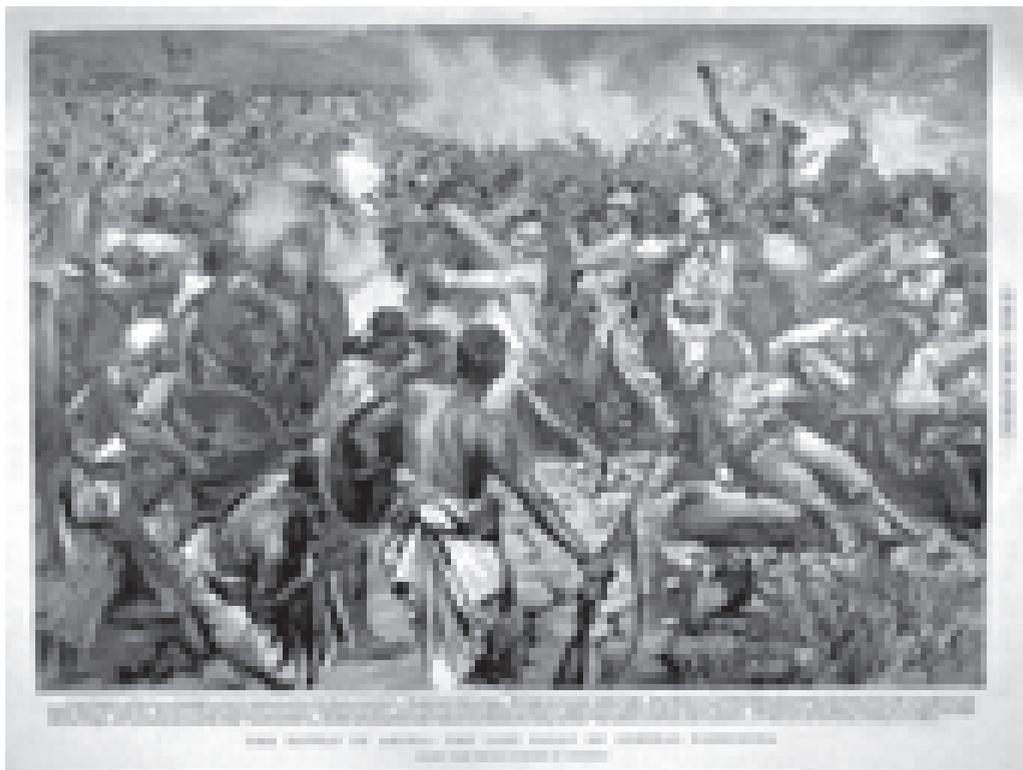
8

Ettore Ximenes, *Modellino per il Monumento al maggiore Toselli*, Roma, Museo Storico della Fanteria.



9

Monumento nazionale al maggiore Toselli da innalzarsi a Peveragno, "L'Illustrazione Italiana", 8 novembre 1896.



10

The battle of Adowa: the last rally of General Dabormida [1 marzo 1896], "The Graphic", 11 April 1896.

Le Petit Journal

ÉPISODES D'ACTUALITÉ



Le Négus Ménélik à la bataille d'Adoua

11

Le Négus Ménélik à la bataille d'Adoua tableau de M. Paul Buffet (Salon de 1898), "Le Petit Journal", IX, 406, 28 août 1898.

LA TRIBUNA SUPPLEMENTO

GIORNALISMO
E LETTERATURA
E LETTERATURA

illustrato della Domenica



Morte del generale Da Bormida. (L'illustrazione è di G. B. Bormida)

12

Ricordi di Abba Carima. La morte del generale Da Bormida, "La Tribuna Illustrata", 29 marzo 1896.



— Avanti, i miei alpini

13

ROBERTO MISENO, *Avanti, i miei alpini*, da Eduardo Ximenes, *Sul Campo di Adua*, Milano 1897.

14

La fine del colonnello Merini, in: "La Tribuna. Supplemento illustrato della Domenica, 11, 15 marzo 1896.



- 1 Cfr. S. Regonelli, *scheda*, in 1861. *I pittori del Risorgimento*, pp. 144-145.
- 2 Sul tema R. Ruggeri, *Le guerre coloniali italiane (1885-1900)*, Milano. Editrice Militare Italiana, 1988; e soprattutto N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, il Mulino, 2002.
- 3 Com'è noto la colonna di rinforzo comandata dal tenente colonnello Tommaso De Cristoforis, era formata da 548 soldati ed era partita per portare i rifornimenti di generi alimentari e munizioni al forte di Saati assediato dalle truppe abissine. La colonna fu però avvistata dal nemico vicino alla località di Dogali. Ras Alula, generale abissino e signore di Asmara, invece di riprendere l'attacco al forte decise di assaltare la colonna in movimento con un contingente di circa 7000 abissini. Gli italiani ripiegarono su una collinetta che si affacciava sulla valle e resistettero per oltre quattro ore; la colonna fu completamente travolta e lo stesso De Cristoforis perì combattendo eroicamente.
- 4 *La Battaglia di Dogali* firmata da Cammarano nel 1896 è oggi conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (cfr. E. Di Majo, *scheda*, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni*, p. 230).
- 5 M. Biancale, *Michele Cammarano*, Milano-Roma, 1936, pp. 85-86.
- 6 *Agosto 1889. Occupazione di Asmara. Artiglieria Comandante. Capitani Bottego e Ciccodicola. Pre.ta Fot.a Luigi Naretti.*
- 7 Così per esempio *La guerra in Africa. Combattimento di Debra Ailà*, in: "La Tribuna. Supplemento illustrato della Domenica", III, 43, 27 ottobre 1895.
- 8 Una di queste verrà in seguito pubblicata in copertina per ricordare la morte del maggiore Toselli: *Il maggiore Toselli con gli ufficiali del suo battaglione, prima di Amba Alagi*, in: "La Tribuna. Supplemento

illustrato della Domenica", IV, 2, 12 gennaio 1896.

- 9 Dopo l'inizio delle scaramucce nei primi giorni di dicembre e dopo la ricerca da parte del generale Baratieri di prendere contatto con le truppe nemiche tra le montagne, furono proprio gli avamposti di Toselli a scontrarsi per primi con le truppe di Menelik, quando il primo dicembre 1895 ad Atzalà impegnarono in una breve scaramuccia l'avanguardia dell'esercito etiope, forte di 30.000 uomini al comando del ras Mekonnen; Toselli, che disponeva di soli 2.500 uomini in gran parte ascari, fece ripiegare tutte le sue truppe sul colle dell'Amba Alagi, e contemporaneamente richiese rinforzi ad Arimondi. Questi, che si trovava ad Adigrat, ordinò a Toselli di resistere il più a lungo possibile mentre lui radunava le sue forze per poter arrivare in appoggio, ma ricevette l'ordine da Baratieri di far ripiegare Toselli su di una posizione migliore senza interrompere il contatto con il nemico. Le difficoltà di comunicazione e il terreno impervio e mal conosciuto fecero sì che l'ordine di ripiegamento non raggiunse mai le truppe di Toselli che, circondate, vennero completamente distrutte in battaglia, perdendo anche il loro comandante. Un centinaio di superstiti raggiunse quello stesso pomeriggio il villaggio di Aderà, dove si incontrò con la colonna di rinforzi guidata da Arimondi; attaccata da truppe nemiche, la colonna ripiegò verso Macallè, dove giunse il giorno seguente.
- 10 *Amba Alagi. L'eroica morte del Maggiore Toselli*, in: "La Tribuna. Supplemento illustrato della Domenica", III, 51, 22 dicembre 1895; *il Monumento al maggiore Pietro Toselli, l'eroe di Amba Alagi, inauguratosi domenica scorsa a Peveragno*, in: "La Domenica del Corriere", I, 29, 23 luglio 1899.

- 11 Cfr. U. Fleres, *Ettore Ximenes. Sua vita e sue opere*, Bergamo, Istituto Arti Grafiche, 1928, pp. 78-80; L. Di Majo, scheda in *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia 1800-1900*, catalogo della mostra di Torino, Circolo Ufficiali 30 aprile-8 luglio 1990, a cura di M. Corgnati, G. Mellini, F. Poli, Torino, s.e., 1990, p. 91.
- 12 *Monumento nazionale al maggiore Toselli da innalzarsi a Peveragno*, in "L'Illustrazione Italiana", XXIII, 45, 8 novembre 1896.
- 13 "La Tribuna. Supplemento illustrato della Domenica", 11, 15 marzo 1896.
- 14 Cfr. *The battle of Adowa: the last rally of General Dabormida* [1 marzo 1896], in "The Graphic", 11 April 1896.
- 15 Esemplare in questo caso la copertina del "Le Petit Journal", del 28 agosto 1898, dove si riproduceva con una litografia a colori un dipinto di Paul Buffet, *Le Négus Ménélik à la bataille d'Adoua*, presentato con successo al Salon parigino di quell'anno.
- 16 *Ricordi di Abba Carima. La morte del generale Da Bormida*, in: "La Tribuna. Supplemento illustrato della Domenica", IV, 13, 29 marzo 1896.
- 17 E. Ximenes, *Sul Campo di Adua, Marzo Giugno 1896*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1897.
- 18 *La fine del colonnello Merini*, in: "La Tribuna. Supplemento illustrato della Domenica", 11, 15 marzo 1896.

3. La guerra in Libia e una nuova immagine del soldato

«Se c'è una guerra che sembri fatta per mostrare in azione quello schema poco lusinghiero dei rapporti tra guerra e stampa, è proprio questa. Paradossalmente – ma è un paradosso apparente – si può dire che *l'impresa di Libia* venga evocata, inventata, imposta proprio dalla e sulla stampa»¹. Chi a posteriori proverà a verificare puntigliosamente la mole di notizie riversata sull'opinione pubblica che faceva notare come la Libia fosse una terra dalle risorse inestimabili e una vera e propria terra promessa per quanti avessero voluto colonizzarla, si troverà di fronte a notizie, dati, statistiche e quant'altro alterate, gonfiate, interpretate quando non apertamente falsificate. La guerra di Libia, voluta dall'Italia di Giolitti come l'Italia di Crispi aveva voluto la campagna nel corno d'Africa, serviva da un lato a cancellare per sempre il ricordo della sciagurata rotta di Adua e dall'altro a ritessere le fila di quel sogno collettivo interrotto sulle montagne dell'Abissinia. Motivi di prestigio internazionale e di pressione demografica interna, ma anche la necessità di ricostruire l'immagine di un esercito efficiente. Da molti considerata come una sorta di preparazione per la grande guerra, la guerra italo-turca e in particolare la campagna di Libia, servirà soprattutto per coagulare la nuova idea di nazione, moderna ed europea, intorno alle forze armate.

Il ritorno in Africa viene evocato in nome della continuità con la forza di espansione imperiale dell'antica Roma – quella stessa forza che sarà con molta più forza invocata più di vent'anni dopo per tornare con ogni mezzo nel Corno

d'Africa -, ma anche in nome di una possibile modernizzazione. In favore della campagna si schierano le forze liberali al governo e i movimenti nazionalisti, divisi sul piano politico ma accomunati dalla visione della guerra «come meccanismo di accelerazione capitalistica, fattore di unione nazionale interclassista, occasione per raddrizzare la schiena agli italiani»².

Anche la copertura giornalistica sarà massiccia, questa volta anche con un'attenzione all'immagine più ampia e moderna, grazie soprattutto al miglioramento delle possibilità del mezzo fotografico, ma con dei pesanti distinguo: in tutti i sensi il comando delle operazioni è lasciato all'esercito com'ovvio, ma queste operazioni includono l'utilizzo del telegrafo, la concessione o meno di recarsi sui campi di battaglia o anche soltanto al di là di Tripoli, dove risiederanno per mesi tutti gli inviati. Di fatto i giornali saranno tutti obbligati a seguire pedissequamente le direttive dello stato maggiore e servirsi dei suoi bollettini, di solito estremamente sintetici quando non reticenti, specie in occasione di cattive notizie, ma tutto questo

non deve far pensare che fra gli addetti all'informazione - come tale, negata - e le autorità militari e politiche vi sia un perenne stato di tensione. In sostanza, v'è invece comunione di vedute sulle priorità: prima di tutto la Patria, e solo dopo, se, quando e in quanto possibile, la verità dei fatti e la corretta informazione. Altrimenti, *colore* e viva l'Esercito, il quale, in tempo di guerra, è esso stesso l'Italia. L'autonomia della stampa, la distinzione delle sfere di competenza, il "quarto potere", si rivelano per quello che sono: bellissimi principi, ma adatti ai tempi di pace e di ordinaria amministrazione³.

Con queste premesse, non è certo un caso che buona parte dell'immagine di questa nuova guerra venga costruita intorno alle fantasiose ma elegantissime tavole di Achille Beltrame, ben più efficace dei disegnatori de "La Tribuna Illustrata" che tre lustri prima avevano coperto, da Roma, le vicende abissine. "La Domenica del Corriere", nei due anni di operazioni sul suolo libico, dedica alla campagna tutte le copertine, con le sole eccezioni del fallito attentato a Vittorio Emanuele III e del naufragio del Titanic, notizie che evidentemente superavano per potenziale interesse del pubblico la contingenza della guerra in corso.

Il grande illustratore immagina cruento battaglie all'arma bianca dove il nemico è puntualmente schiacciato dal valore degli armati italiani, indipendentemente dal fatto che si tratti di fanti, bersaglieri o alpini: così, alla luce di un infuocato tramonto, «L'audacia d'una pattuglia dell'84° fanteria» mette rapidamente in fuga una sortita araba causandole gravissime perdite⁴; oppure, qualche mese più tardi, descrive con dovizia di particolari e una buona dose di teatralità, un improbabile episodio della battaglia per Derna, quando alcuni alpini⁵, corpo d'élite sempre più amato dagli italiani, avrebbero usato le schiene dei commilitoni per appoggiare le loro mitragliatrici durante una concitata azione contro il nemico. Ancora un alpino diventa quasi un Maciste cinematografico nel racconto di un episodio della battaglia del 27 febbraio 1912 presso Homs, quando, come recita la didascalia, «sorprende e fa prigioniero un arabo serrandolo tra le braccia»⁶.

In alternativa, Beltrame descrive le eroiche morti di soldati italiani invariabilmente sopraffatti da forze drammaticamente superiori o colpiti a tradimento, come quella tavola pubblicata agli inizi di febbraio del 1912 che descrive con toni granguignoleschi la morte di due graduati sopraffatti da una folla urlante di beduini⁷, o quella “eroica” del colonnello Nicolò Maddalena a Sidi Garbaa nei pressi di Derna il 16 maggio 1913⁸. Ma vengono omaggiati anche veri o presunti atti di patriottismo, quando l’ormai morente «capitan Carola, di cavalleria, ferito in Libia, vuol baciare lo stendardo prima di morire»⁹: un modo come un altro, per l’illustratore, di sostenere e rendere omaggio a un patriottismo largamente sentito nell’opinione pubblica italiana e ben sostenuto dalla stampa.

Beltrame è anche attento ai nuovi mezzi meccanici che vengono impiegati in quel teatro d’operazioni: mitragliatrici, autoblindi, aerei o anche semplici camion¹⁰, pur essendo ancora troppo poco documentato per tradurle in tavole adeguate al prestigio del suo giornale.

Proprio l’esplorazione delle potenzialità, belliche e non, di questi mezzi costituisce il più forte elemento di novità di tutta la guerra per quanto poco di questo traspaia dai resoconti giornalistici dell’epoca, imbrigliati nella diffusione di notizie in tal senso per ovvi motivi strategici. Per quanto nel 1911, l’Aeronautica, come oggi intesa, non esistesse ancora come arma a sé stante e non disponesse certo dei potenti mezzi che la tecnologia e l’industria aeronautica forniranno negli anni successivi, il suo utilizzo sperimentale offrirà spunti importanti per l’aggiornamento delle dotazioni belliche: la base per la creazione di un corpo aeronautico che troverà grande spazio nei cieli della incombente grande guerra.

Nei fatti, dopo la dichiarazione di guerra alla Turchia, furono inviati in Libia unitamente ai trasporti per le truppe e ai materiali per lo sviluppo delle operazioni militari, anche mezzi aerei di vario tipo che, sebbene di modestissime prestazioni e pilotati anche da esperti volontari civili, costituirono di fatto il primo utilizzo al mondo dell’aviazione in campo bellico, anche se con una portata inevitabilmente limitata. A questo va poi aggiunta la cospicua presenza di palloni frenati e dirigibili, più collaudati ma non meno importanti per una guerra moderna e che furono utilizzati in quasi tutti i settori in cui si svilupparono le operazioni. Sul teatro libico furono quindi inviate alcune squadriglie, di cui la prima destinata a Tripoli, giunse nell’ottobre 1911, poco dopo la “conquista” della città salutata da una memorabile copertina di Achille Beltrame¹¹. Successivamente furono mandati altri aerei e piloti destinati a Bengasi, a Derna e a Tobruk. Tutto il materiale, giunto in Libia via mare, fu montato in loco dagli stessi piloti, per necessità all’epoca anche meccanici dei loro mezzi, e dal personale addetto per consentire il loro successivo utilizzo. Il primo impiego di questi apparecchi sarà essenzialmente conoscitivo: saranno infatti effettuate numerose ricognizioni aeree in Tripolitania e in Cirenaica contribuendo, con i rilievi fotografici appositamente eseguiti, anche questa una sostanziale novità, a una maggiore conoscenza del terreno e alla compilazione di carte topografiche precise e aggiornate. L’osservazione aerea, prima e durante lo sviluppo di operazioni offensive, soprattutto nelle

non molte occasioni in cui si ebbe modo di combattere in campo aperto, consentì inoltre di ottenere informazioni sulle posizioni nemiche e di fornire quindi una migliore conoscenza del campo di battaglia limitando le perdite.

Oltre a questi fondamentali compiti ricognitivi, i piloti degli aerei e gli equipaggi dei dirigibili svolsero anche piccole azioni di bombardamento contro campi e posizioni turco-arabe, azioni naturalmente effettuate con i mezzi dell'epoca, tramite il semplice lancio da parte del pilota di granate a mano di vario tipo, rischiando anche di essere colpiti dalle fucilate degli attaccati. Per quanto non si trattasse certo di azioni devastanti, la presenza aerea avrà comunque un notevole effetto, specie sulle truppe regolari dell'esercito turco.

Nonostante queste indubbie novità, che senz'altro contribuiranno ad accrescere il prestigio delle forze armate italiane, la realtà di una guerra così complessa, fatta di piccoli scontri e non di epiche battaglie campali, evitate con cura dagli antagonisti delle truppe italiane per ovviare alla disparità delle forze e degli equipaggiamenti, viene sistematicamente ignorata anche dalle prime immagini fotografiche, che mostrano per lo più innocui movimenti delle truppe, gli unici in grado di essere documentati dai mezzi tecnici dell'epoca.

Emblematica in questo senso un'intera pagina dedicata a un trasferimento nel deserto del dicembre del 1911, dove dietro all'enfatico titolo «Scene dell'avanzata, della battaglia e della presa di Ain-Zara»¹², si nascondono dei tagli panoramici che sebbene portino la prestigiosa firma di Luigi Barzini¹³, cui verosimilmente spetta anche la stesura delle didascalie¹⁴, con la battaglia in questione hanno poco o nulla a che fare. Si tratta in realtà di immagini che si prestano benissimo a essere interpretate come una tranquilla esercitazione, con tanto di soldati sorridenti in posa e atteggiamenti rilassati: la guerra come una passeggiata. In questo senso, anche se senza grandi mistificazioni, si può leggere anche una foto pubblicata su «L'Illustrazione Italiana» del 10 maggio 1914 e intitolata «L'artiglieria prende posizione durante l'avanzata su Gedabia», che mostra un impegnativo traino tra le dune del deserto ma che poco ha a che fare con i preparativi di una battaglia.

Non mancano in questa documentazione quelli che oggi definiremmo divertenti cortocircuiti mediatici, come la foto di un gruppo di bersaglieri intenti a leggere un giornale e intitolata «Le notizie della guerra lette ad alta voce nel corpo di guardia d'una caserma»¹⁵.

Nella definizione della nuova immagine del soldato italiano, ormai completamente riscattato dallo smacco subito ad Adua, l'utilizzo della fotografia ha comunque un ruolo fondamentale: il mezzo viene sperimentato in modo massiccio, anche nel formato panoramico, per coprire giornalisticamente le vicende belliche. Tuttavia, complici le difficoltà di ripresa degli apparecchi dell'epoca, le immagini scattate sul campo paiono statiche e rigorosamente costruite in posa, ben lontano dagli effettivi luoghi di battaglia.

Oltre alle immagini personali e destinate alla fruizione familiare, come un ritratto equestre non privo di intenzioni esotiche di Armando Diaz, allora comandante del reggimento «Messina»¹⁶, proliferano a uso e consumo del pubblico

italiano immagini di “colore”, come quella del tenente Longo in groppa a un cammello¹⁷, o quella che mostra altri due quadrupedi locali impegnati nel trasporto di un’artiglieria tanto leggera da essere “someggiabile”¹⁸: si tratta ovviamente di “colore”, ma anche della volontà di mostrare un esercito moderno e adattabile alle circostanze, esattamente all’opposto dell’atteggiamento tenuto in Abissinia quindici anni prima.

Nelle immagini più bellicose, dove compaiono spesso cadaveri ma mai quelli italiani, il tono delle didascalie è spesso irridente nei confronti del nemico e ben distante dalla realtà delle operazioni sul campo, rese difficili dall’ostilità della popolazione locale, pronta ad allearsi con le truppe turche per respingere coloro che venivano percepiti come invasori. Si leggono così fotografie altrimenti festose ma etichettate in tutt’altro modo: una foto di allegri bersaglieri seminascosti in una improbabile trincea diventa un pretesto per uno sfrontato sberleffo al nemico: così recita infatti la relativa didascalia, «La vita allegra dei soldati nei posti più avanzati, alle trincee, in attesa del nemico che voglia farsi ammazzare»¹⁹, probabilmente un modo come un altro per superare le difficoltà e pilotare i sanguigni umori del pubblico italiano.

Nel quadro di questa sistematica e cosciente opera di mistificazione messa in atto dallo stato maggiore e dalla stampa italiana, volta a minimizzare le numerose difficoltà incontrate dalle truppe sul terreno, il racconto fotografico e quello pittorico appaiono completamente asserviti alle esigenze militari. Le copertine de “La Domenica del Corriere”, realizzate a migliaia di chilometri di distanza sulla base di resoconti spesso inventati o completamente travisati, si prestano egregiamente a questo compito. Ma anche molte delle foto pubblicate dallo stesso giornale paiono ispirate a criteri di pura propaganda: è infatti poco credibile che la “superba” fotografia che mostra le mitragliatrici del 34° reggimento sia stata effettivamente scattata «durante l’ultimo combattimento a Tobruk»²⁰, o che i bersaglieri «nelle trincee di Ain Zara» stiano effettivamente fronteggiando il nemico²¹: come spesso succedeva all’epoca, immagini così complesse e corali dovevano per ragioni squisitamente tecniche essere costruite in tranquillità nelle retrovie e con tutta evidenza le due scene di presunto combattimento appena citate non sono altro che, nel primo caso, della ripresa di un’esercitazione, mentre nel secondo siamo di fronte a una vera e propria messinscena a uso e consumo dell’opinione pubblica italiana, ancora poco avvezza a immagini fotografiche di tal fatta.

Del tutto reali sono invece le immagini che mostrano, o meglio esibiscono a uso e consumo del pubblico italiano, le feroci azioni di rappresaglia compiute dalle truppe coloniali, come quelle che mostrano alpini del Battaglione Edoardo davanti ai corpi ammassati dei libici caduti nell’assalto al muro della “Ridotta Lombardia”, o altre, vistosamente compiaciute, esibite all’opinione pubblica con indicazioni fuorvianti e per lo più menzognere; così una fucilazione di nemici, senza altre spiegazioni, diventa un’esemplare punizione: «Come vennero puniti i briganti che vigliaccamente fecero strage dei bersaglieri»²²; o ancora colpiscono le facce sorridenti della gran parte dei fanti impegnati nel «riconoscimento de-

gli arabi caduti nel combattimento del 12 marzo»²³, senza che sia data al lettore nessun'altra informazione utile alla contestualizzazione della scena. Queste piccole e rapide vittorie, così esibite, contribuiranno non poco a rafforzare l'immagine di un esercito che comincerà a essere percepito come moderno e vincente, oltre a ricevere una *facies* almeno parzialmente più democratica, visto che a occupare le pagine dei periodici illustrati saranno soprattutto sottufficiali e truppa, inevitabili protagonisti di un racconto sempre più corale e, almeno nelle intenzioni, vicino al pubblico di casa.

Ovviamente, a questa facciata non corrispondeva nessun mutamento di fatto nelle dinamiche interne delle forze armate: la catena gerarchica rimaneva invariata come rimanevano invariati i rapporti di forza tra truppa e comandi. Un dato quest'ultimo indirettamente palesato dai ricordi monumentali che si vorranno innalzare ai caduti a operazioni ancora in corso: prima come semplici tombe²⁴, e poi come monumenti veri e propri, dedicati sul posto «agli eroi ivi caduti», come nel caso di quello eretto nel maggio 1912, quasi in presa diretta, nel cimitero di Derna e dedicato «ai tredici valorosi alpini del battaglione Edolo, tutti lombardi»²⁵; o di quelli più strutturati, nella piazza Aziziah a Tripoli e del castello di Misurata²⁶, entrambi voluti dal comando militare e affidati a scultori-soldati in un'ottica autocelebrativa fino a quel punto inedita, ma che ben si inseriva nel taglio fortemente mediatico che si era voluto dare alla guerra. Nel primo caso ad opera dell'allora poco noto Turillo Sindoni²⁷, si era scelta un'impronta classicheggiante, con «due guerrieri romani, uno moribondo che abbraccia e bacia la bandiera, e l'altro in atto di combattere in difesa del compagno e del vessillo», un chiaro retaggio del consolidato culto risorgimentale della bandiera che torna anche, in forma leggermente diversa, nel gruppo pensato per il Castello di Misurata, «opera del soldato carrarese G. Pisani» che prevedeva «un gruppo di due figure: un ufficiale che difende la bandiera con la rivoltella spianata e un soldato di vedetta con la baionetta inastata». La variante principale riguardava quello che diventerà uno dei motivi dominanti all'indomani della prima guerra mondiale, la scelta cioè di calare il ricordo dei caduti nella contemporaneità e quindi di vestire i soldati con le divise dell'epoca, oppure di trasfigurarne la memoria nel nudo eroico.

L'altra opzione possibile, quella puramente celebrativa, verrà usata da Pio Piacentini nel progettare il poco più tardo monumento eretto a Bengasi per celebrare lo sbarco dei «garibaldini del mare» che con un colpo di mano si erano impadroniti della punta della Giuliana il 9 ottobre del 1911, agli inizi della campagna libica²⁸. L'architetto romano farà infatti porre sulla sommità del suo corto obelisco una «statua in bronzo di Roma vittoriosa, alta 6 m», opera di del fiorentino Giuseppe Guastalla, autore di numerose opere a carattere risorgimentale²⁹.

In questa chiave non mancheranno poi in patria proposte per progetti faraonici, come quello destinato a onorare la vittime della campagna in Tripolitania ideato da Vincenzo Jerace, con tanto di tempio centrale «formato di tronchi e di palme intrecciate»³⁰, a rimarcare l'immane esotismo che una proposta del genere poteva sottendere. Ma se il bozzetto di Jerace ha la dimensione di

un'interessante esercitazione, ricca di barocchismi ma di fatto irrealizzabile, il monumento al 5° alpini progettato da Emilio Bisi e destinato a Milano, troverà poi concreta realizzazione pochi mesi prima dell'entrata in guerra dell'Italia: si tratta in questo caso di una scultura ben più consueta e aderente allo spirito autocelebrativo del corpo, realizzata in bronzo e «illustrante l'episodio dei macigni usati dagli alpini contro i nemici poi che ebbero esaurite le munizioni», tradotta visivamente con la potente quanto improbabile immagine di un soldato colto nell'atto di scagliare un grande masso³¹, una scelta iconografica che avrà numerose ricadute negli anni successivi.

Di carattere strettamente privato sono invece altre prove destinate alla celebrazione familiare ma che trovano comunque spazio nelle cronache nazionali, dove il carattere monumentale delle sculture proposte declina verso il semplice ritratto che tuttavia non dimentica il carattere marziale dovuto a ufficiali caduti gloriosamente in battaglia; così il colonnello Giovanni Pastorelli, morto a Tripoli per le ferite riportate ad Ain-Zara, sarà eternato da Davide Calandra in uniforme coloniale e con lo sguardo fisso all'orizzonte in un monumento destinato alla natia Briga Marittima³²; d'altro canto il capitano Giuseppe Bruchi, che «cadde tra gli ultimi nella tragica giornata di Sciarra-Sciat (23 ottobre 1911)» al grido «i bersaglieri non si arrendono mai: avanti... e combattere sino alla morte!»³³, troverà pace in una robusta erma del cimitero di Cinigiano ad opera del senese Fulvio Corsini³⁴, senza rinunciare all'imprescindibile cappello piumato.

Sul piano mediatico, viste le premesse, non si poteva certo contare su di una stampa "terza" rispetto all'intento bellico; anzi, l'asservimento di fatto alle esigenze della propaganda di una guerra vista come mezzo di rinascita e riscatto nazionale, anche a costo dell'occultamento della verità, trova entusiasti difensori tra gli stessi giornalisti, in *primis* tra i più noti e importanti come Gualtiero Castellini, che nel suo *Nelle trincee di Tripoli* rivendica con orgoglio la sua funzione che oggi definiremo senz'altro *embedded*:

C'è bisogno di dire che i giornalisti sentono un poco l'impresa di Tripoli come la loro impresa? In Italia lo si è già capito. Il fervor di passione con cui questi uomini celebrano la nuovissima guerra ha, quasi sempre, un contenuto di intima gioia: Rare volte i giornalisti hanno sentito l'importanza del loro compito e il consentimento che li lega al pubblico come ora. Vi sono attualmente a Tripoli uomini che contano tre o quattro mesi di dimora africana in quest'anno; e non sono né funzionari né soldati: sono liberi scrittori come Bevione, come Corradini, come Piazza, come Vassallo che hanno potuto veramente essere informatori e precursori alla vigilia della guerra³⁵.

È su basi come queste che si fonderanno i rapporti della stampa italiana con lo Stato Maggiore dell'esercito durante la prima guerra mondiale, almeno fino alla tragica svolta di Caporetto, che renderà necessario un profondo ripensamento di quei parametri.



1

ACHILLE BELTRAME, *L'audacia d'una pattuglia dell'84° fanteria*, "La Domenica del Corriere", 3 dicembre 1911.



2

ACHILLE BELTRAME, *Le singolari prove di valore dei nostri soldati: mitragliatrici sorrette sul dorso dagli alpini a Derna*, "La Domenica del Corriere", 15 ottobre 1911.



3

ACHILLE BELTRAME, *Un episodio della battaglia del 27: un volontario alpino che sorprende e fa prigioniero un arabo serrandolo tra le braccia*, "La Domenica del Corriere", 10 marzo 1912.



4

ACHILLE BELTRAME, *Episodi di eroismo: il sergente Lorenzi, degli alpini, muore a Derna*, "La Domenica del Corriere", 4 febbraio 1912.



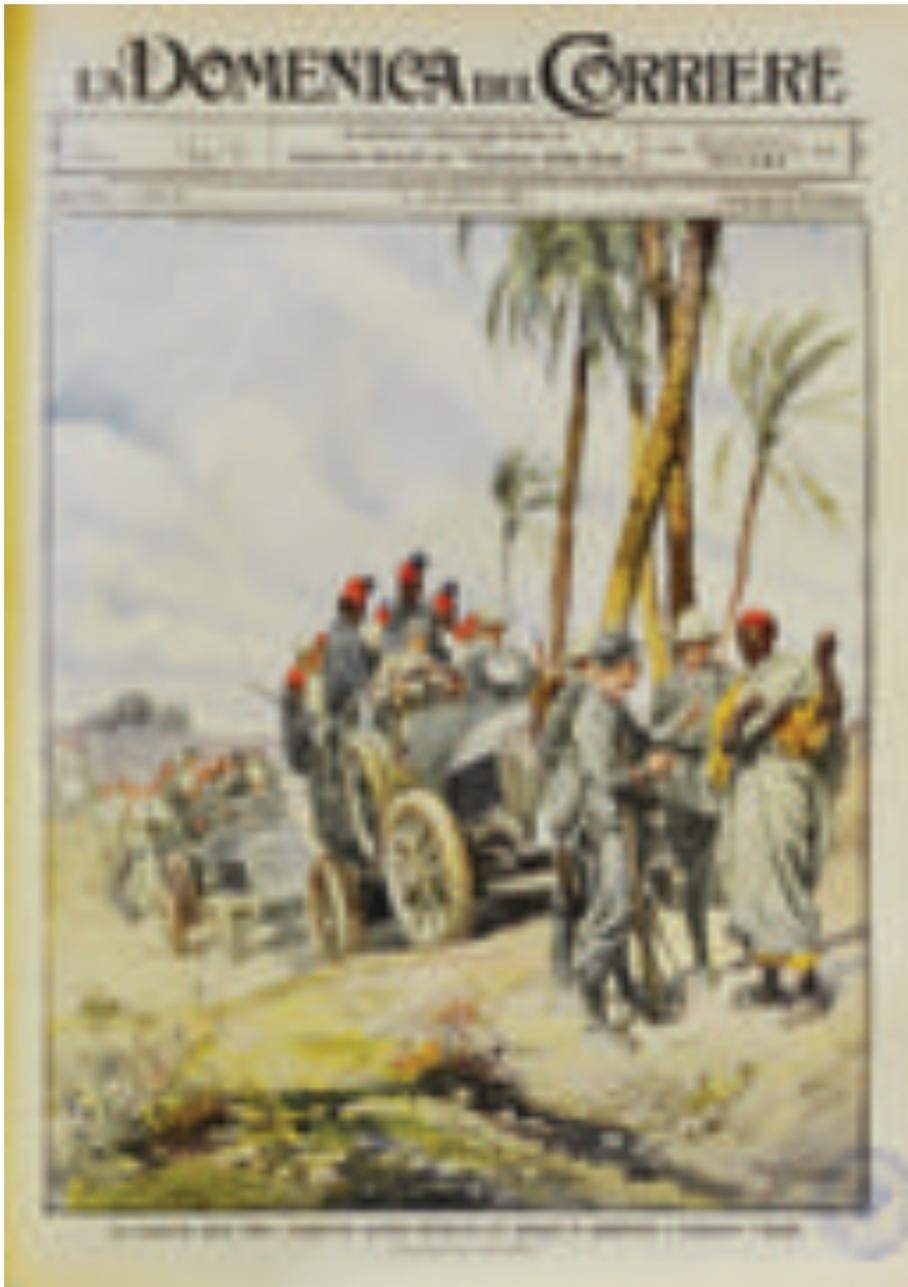
5

ACHILLE BELTRAME, *Il sanguinoso combattimento di Sidi Garbaa, presso Derna del 16 maggio: eroica morte del colonnello Nicolò Maddalena*, "La Domenica del Corriere", 1 giugno 1913.



6

ACHILLE BELTRAME, *Commovente episodio d'amor patrio: il caporal Carola, di cavalleria, ferito in Libia, vuol baciare lo stendardo prima di morire*, "La Domenica del Corriere", 2 agosto 1914.



7

ACHILLE BELTRAME, *La conquista della Libia: ricognizione pacifica all'interno per amcarsi le popolazioni e riconoscere i luoghi*, "La Domenica del Corriere", 8 febbraio 1914.



8

ACHILLE BELTRAME, *La conquista di Tripoli*, "La Domenica del Corriere", 15 ottobre 1911.



9

Scene dell'avanzata, della battaglia e della presa di Ain-Zara, "La Domenica del Corriere", 24 dicembre 1911.



10

L'artiglieria prende posizione durante l'avanzata su Gedabia, "L'Illustrazione Italiana", 10 maggio 1914.



11

Le notizie della guerra lette ad alta voce nel corpo di guardia d'una caserma, "La Domenica del Corriere", 19 novembre 1911.



12

Armando Diaz nell'oasi di Bu-Sciapir, 10 luglio 1912.



13

Il tenente Longo a Homs in giro sopra un cammello bardato a festa, "La Domenica del Corriere", 31 marzo 1912.



14

Artiglieria somigliabile in Tripolitania: cannoni portati facilmente dai cammelli fino nei posti più lontani, "La Domenica del Corriere", 28 aprile 1912.



15

La vita allegra dei soldati nei posti più avanzati, "La Domenica del Corriere", 3 dicembre 1911.



16

Superba fotografia eseguita durante l'ultimo combattimento a Tobruk: entra in azione la sezione mitragliatrici del 34° reggimento fanteria, "La Domenica del Corriere", 20 ottobre 1912.



17

Una delle più belle fotografie eseguite sin qui sulla guerra: alle trincee di Aid-Zara durante un combattimento, "La Domenica del Corriere", 11 febbraio 1912.



18

Alpini del Battaglione Edolo davanti ai corpi dei libici caduti nell'assalto al muro della "Ridotta Lombardia", novembre 1912.



19

Come vennero puniti i briganti che vigliaccamente fecero strage di bersaglieri, "La Domenica del Corriere", 20 ottobre 1912.



20

Bengasi: riconoscimento degli arabi caduti nel combattimento del 12 marzo, "La Domenica del Corriere", 14 aprile 1912.

21

Ai valorosi alpini caduti a Derna, "La Domenica del Corriere", 9 giugno 1912.



22

Nuovi monumenti in Libia.
Nella piazza Aziziah, a
Tripoli, "La Domenica del
Corriere", 22 giugno.



23

Nel castello di Misurata,
"La Domenica del
Corriere", 22 giugno 1913.



24

Nuovi monumenti. Al 5° Alpini,
a Milano, "La Domenica del
Corriere", 10 maggio 1914.



25

Al colonnello Pastorelli, "La Domenica del Corriere",
14 giugno 1914.



Monumento al colonnello Pastorelli.

26

Al capitano Bruchi, "La Domenica
del Corriere", 5 luglio 1914.



Monumento al capitano Bruchi a Cologno.

- 1 M. Isnenghi, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Milano, Mondadori, 1989, p. 164.
- 2 Ivi, p. 165.
- 3 Ivi, p. 167.
- 4 A. Beltrame, *L'audacia d'una pattuglia dell'84° fanteria uscita dalla trincee per inseguire un'orda di arabi, metà dei quali rimasero sul terreno*, in: "La Domenica del Corriere", XIII, 49, 3 dicembre 1911.
- 5 A. Beltrame, *Le singolari prove di valore dei nostri soldati: mitragliatrici sorrette sul dorso dagli alpini a Derna*, in: "La Domenica del Corriere", XIV, 14, 15 ottobre 1911.
- 6 A. Beltrame, *Un episodio della battaglia del 27: un volontario alpino che sorprende e fa prigioniero un arabo serrandolo tra le braccia*, in: "La Domenica del Corriere", XIV, 10, 10 marzo 1912. La tavola occupa la quarta di copertina, mentre in testata viene illustrato un attacco degli alpini presso la stessa località.
- 7 A. Beltrame, *Episodi di eroismo: il sergente Lorenzi, degli alpini, muore a Derna insieme all'ufficiale d'artiglieria ch'era accorso a difendere*, in: "La Domenica del Corriere", XIV, 5, 4 febbraio 1912.
- 8 A. Beltrame, *Il sanguinoso combattimento di Sidi Garbaa, presso Derna del 16 maggio: eroica morte del colonnello Nicolò Maddalena*, in: "La Domenica del Corriere", XV, 22, 1 giugno 1913.
- 9 A. Beltrame, *Commovente episodio d'amor patrio: il caporal Carola, di cavalleria, ferito in Libia, vuol baciare lo stendardo prima di morire*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 31, 2 agosto 1914.
- 10 A. Beltrame, *La conquista della Libia: ricognizione pacifica all'interno per amcarsi le popolazioni e riconoscere i luoghi*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 6, 8 febbraio 1914.
- 11 A. Beltrame, *La conquista di Tripoli: marinai che innalzano la prima bandiera sul forte turco Sultaniè già smantellato dalle nostre artiglierie*, in: "La Domenica del Corriere", XIII, 42, 15 ottobre 1911.
- 12 *Scene dell'avanzata, della battaglia e della presa di Ain-Zara*, in: "La Domenica del Corriere", 24 dicembre 1911
- 13 Sul celebre giornalista e inviato speciale, autore anche di numerosi reportage sulla prima guerra mondiale e di altri conflitti, si veda: D. Corucci, *Luigi Barzini. Un inviato speciale*, Perugia, Guerra, 1994; E. Magrì, *Luigi Barzini. Una vita da inviato*, Firenze, Mauro Pagliai, 2008.
- 14 Dall'alto in basso si legge: «La marcia attraverso il deserto del 2° reggimento granatieri»; «Avanzata dei baldi bersaglieri sotto il fuoco delle artiglierie [di cui naturalmente non c'è traccia n.d.r.]»; «Al comando: «Di corsa, via!» la prima linea parte veloce»; «La prima linea di bersaglieri sosta su le sabbie in attesa»; «Uno degli aspetti dell'avanzata generale verso Ain-Zara».
- 15 "La Domenica del Corriere", XIII, 47, 19 novembre 1911.
- 16 Cfr. Diaz, *Dalla Libia a Vittorio Veneto. Immagini dell'Archivio Diaz dei Musei Provinciali di Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, Musei Provinciali 30 ottobre 2008-9 febbraio 2009, a cura di A. Martina, Gorizia, Musei Provinciali di Gorizia, 2008, p. 25.
- 17 *Il tenente Longo a Homs in giro sopra un cammello bardato a festa*, in: "La Domenica del Corriere", XIV, 13, 31 marzo 1912.
- 18 *Artiglieria someggiabile in Tripolitania: cannoni portati facilmente dai cammelli fino nei posti più lontani*, in: "La Domenica del Corriere", XIV, 13, 28 aprile 1912.
- 19 "La Domenica del Corriere", XIII, 49, 3 dicembre 1911.
- 20 *Superba fotografia eseguita durante l'ultimo combattimento a*

Tobruk: entra in azione la sezione mitragliatrici del 34° reggimento fanteria, in: "La Domenica del Corriere", XIV, 42, 20 ottobre 1912.

21 Una delle più belle fotografie eseguite sin qui sulla guerra: alle trincee di Aid-Zara durante un combattimento, in: "La Domenica del Corriere", XIV, 6, 11 febbraio 1912.

22 "La Domenica del Corriere", XIII, 46, 12 novembre 1911.

23 Bengasi: riconoscimento degli arabi caduti nel combattimento del 12 marzo, in: "La Domenica del Corriere", XIV, 15, 14 aprile 1912.

24 Ad Ain-Zara: nei momenti liberi i soldati costruiscono le tombe per i compagni caduti combattendo, in: "La Domenica del Corriere", XIV, 11, 17 marzo 1912.

25 Ai valorosi alpini caduti a Derna, in: "La Domenica del Corriere", XIV, 23, 9 giugno 1912. Come recita l'articolo che illustra il semplice manufatto, un masso con un'aquila che regge la palma del martirio, «Autore del monumento dominato dall'aquila recante l'alloro su le armi intrecciate è il soldato Gigliotti, del 5° genio il quale diede forma concreta al bozzetto del tenente Lombardo».

26 Nuovi monumenti in Libia. Nella piazza Aziziah, a Tripoli, in: "La Domenica del Corriere", XV, 25, 22 giugno 1913; Nel castello di Misurata, in: "La Domenica del Corriere", XV, 25, 22 giugno 1913.

27 Cfr. Panzetta, *Dizionario degli scultori italiani*, p. 851. Dopo la prima guerra l'artista realizzerà una lunga serie di monumenti ai caduti.

28 Nuovi monumenti. Ai caduti per la conquista della Cirenaica, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 7, 14 febbraio 1915.

29 Cfr. Panzetta, *Dizionario degli scultori italiani*, p. 447.

30 In onore dei soldati in Libia, in: "La Domenica del Corriere", XIV, 30, 28 luglio 1912.

31 Nuovi monumenti. Al 5° Alpini, a Milano, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 19, 10 maggio 1914. Tra le non molte opere di questo tipo va ricordata almeno l'Italia che regge la Vittoria approntata dal veronese Tullio Montini per ricordare i caduti veronesi in Libia e posta nella piazza cittadina allora intitolata a Vittorio Emanuele (Onoranze ai caduti. Le nuove lapidi, in: "La Domenica del Corriere", XV, 47, 23 novembre 1913).

32 Al colonnello Pastorelli, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 24, 14 giugno 1914.

33 Al capitano Bruchi, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 27, 5 luglio 1914.

34 Sullo scultore cfr. Panzetta, *Dizionario degli scultori italiani*, p. 229.

35 G. Castellini, *Nelle trincee di Tripoli*, Bologna, Zanichelli, 1912, p. 23.

4. La prima guerra mondiale: lo scoppio delle ostilità

Con un telegramma datato 28 luglio 1914, a un mese esatto dal fatale attentato che a Sarajevo aveva visto soccombere l'erede al trono, l'arciduca Francesco Ferdinando, l'impero Austro Ungarico dichiara guerra alla Serbia: è l'inizio di quella che diventerà ben presto la prima guerra mondiale. Quell'evento fatale sarà ricordato in Italia soprattutto grazie a una memorabile tavola di Achille Beltrame¹, la prima di una lunga serie di immagini che, se da un lato struttureranno ancora a lungo l'immaginario degli italiani, dall'altro mostreranno ben presto la corda di fronte all'impetosa esattezza delle riprese fotografiche, con conseguenze importanti soprattutto sul piano della comunicazione giornalistica.

Tornando ai fatti, immediatamente dopo quella dichiarazione fatale, la Germania entra in conflitto con la Russia e la Francia, mentre invadendo il neutrale Belgio costringe all'intervento anche la Gran Bretagna, che schiererà ben presto le sue truppe coloniali sui diversi fronti. Il quadro interventista si chiuderà con la discesa in campo degli Stati Uniti, il 2 aprile 1917.

Sin dall'inizio delle ostilità gli eventi mostrano sotto tutti i profili un deciso cambio di paradigma rispetto alle guerre precedenti, costringendo a rapidi adattamenti tutte le forze in campo. Per la prima volta si vedono rapidamente schierare grandi eserciti di massa composti da milioni di persone, e l'enorme numero di uomini mobilitati porterà anche necessariamente a un nuovo modo di raccontare quegli eventi, in particolare sul piano visivo.

L'impreparazione agli effetti di questa guerra, che per le sue dinamiche prenderà di sorpresa letteralmente tutti, dagli stati maggiori ai governi, dalle popolazioni agli stessi soldati, lascerà interdetti anche gli addetti all'informazione. Di fronte all'impressionante moltitudine di uomini lanciati all'assalto come «carne da cannone», e al modo con cui verranno utilizzati in battaglia, a essere descritte non saranno più le grandi gesta dei comandanti sul campo, o almeno non solo, oggetto d'attenzione sarà soprattutto il frenetico movimento delle truppe, prima che le irresistibili avanzate dei mesi iniziali si arenino nel fango delle trincee, aprendo nuove dimensioni agli orrori della guerra, questa volta inattingibili per ogni possibile racconto visivo.

Di fronte a queste dinamiche risulta estremamente difficile tracciare in modo organico possibili linee di sviluppo di questo racconto, anche e soprattutto per quanto riguarda l'evoluzione dell'immagine del soldato, soprattutto di quello italiano, che conoscerà lungo il conflitto e anche oltre notevolissime mutazioni di cui, in questa sede, si cercherà almeno parzialmente di dar conto.

Di questa evoluzione si faranno ben presto portavoce i migliori illustratori del panorama editoriale, con in testa Achille Beltrame, impegnato per tutto il conflitto in un vertiginoso *tour de force* per adeguare le sue realizzazioni a una realtà in continua evoluzione².

I reportage fotografici pubblicati lungo tutto il 1914 e nei primi mesi dell'anno successivo dai giornali illustrati italiani sono per la maggior parte mutuati da pubblicazioni inglesi e francesi: in prima battuta ci si limiterà a riprodurre le divise delle forze in campo³, in seguito si passerà con enfasi scene di assalti all'arma bianca, anche se più spesso si tratta di riprese suggestive ma effettuate lontano dal luogo dei combattimenti: nel primo caso, "La Domenica del Corriere" del 11 luglio 1915 pubblicherà con enfasi «Gli zuavi alla baionetta», specificando che si trattava di una fotografia «di interesse grandissimo perché è la prima, da quando è incominciata la guerra che mostri da vicino una carica alla baionetta», specificando poi citando dal francese "L'Illustration", che

Gli zuavi – dice un comunicato ufficiale francese – erano senza zaino, ma avevano nel sacco viveri per tre giorni, duecentocinquanta cartucce, due granate a mano, e un sacco vuoto destinato a essere riempito di terra sul posto, per fornire un primo riparo nelle trincee conquistate e rivolte contro il nemico. All'ora fissata le prime compagnie uscirono allo scoperto. Centocinquanta o duecento metri le separavano dalla trincea nemica. Le baionette brillavano al sole. Si vide tutta la linea, con un sol movimento, avanzare. Il primo cavallone sommerse la trincea nemica...⁴.

Descrizione suggestiva e certamente veritiera ma ben lontana dalla realtà mostrata dalla foto, visto che si tratta di una (presunta) carica effettuata in pieno sole senza che peraltro siano in vista posizioni nemiche. Una situazione destinata a rimanere tale anche in seguito, e su tutti i fronti: è di appena un mese dopo infatti, un'immagine analoga ma riferita al fronte turco, ne sono protagoniste le truppe inglesi, anche queste ritratte in un'uscita da una trincea improvvisata a

uso e consumo del fotografo⁵. Più sincere, tra i tanti esempi possibili, suggestive immagini come quella che mostra «Una brigata di fanteria tedesca che avanza nei dintorni di Verdun»⁶, oppure, dall'altra parte del conflitto, la visione di «truppe di avanguardia in difesa, già impegnate in un combattimento»⁷, o ancora le «Le truppe anglo-francesi nella penisola di Gallipoli», impegnate nel trasporto di materiali nel «forte di Sedul Bahr, base di sbarco delle truppe alleate»⁸.

Solo negli anni successivi i reportage si faranno più fedeli, o quantomeno un po' più aderenti, alla realtà di una guerra ormai incancrenitasi in un conflitto di logoramento. Alcune delle immagini che arrivavano dal fronte occidentale, riprendendo i luoghi degli scontri più cruenti dopo la fine delle battaglie e mostrando invariabilmente le perdite del nemico⁹, sembravano terribili all'opinione pubblica italiana e come tali erano descritte dagli inviati dei giornali, anche se spesso questi ultimi erano tali solo di nome e svolgevano il loro lavoro dalle scrivanie delle redazioni basandosi sui comunicati ufficiali: si trattava tuttavia di fotografie scelte tra quelle meno d'effetto, dove la realtà della morte di massa era il più possibile occultata e non plateale come i moltissimi scatti censurati che solo di recente sono stati messi a disposizione di studiosi e pubblico¹⁰. Erano, quindi, immagini adatte a una platea ancora impreparata agli esiti di una guerra che già dopo i primi mesi, e i primi incauti entusiasmi, mostrava di essere ben diversa da quella ipotizzata dagli stati maggiori, almeno sul piano delle perdite umane e sul dispendio di materiali.

A causa dei suoi limiti tecnici, che non ne consentono l'utilizzo sul campo di battaglia, il mezzo fotografico si rivela tuttavia ancora inadatto a commentare efficacemente le nuove modalità di combattimento e il ruolo dei soldati, gli apparecchi fotografici sono ancora troppo ingombranti e difficili da trasportare nelle trincee, a questo va poi aggiunto che gli attacchi e i bombardamenti si svolgono in condizioni di luce decisamente inattuabili per la sensibilità dei supporti di ripresa dell'epoca¹¹. Queste difficoltà non impediscono però che gli stati maggiori, senza nessuna eccezione, predispongano un articolato servizio destinato alla raccolta di immagini fotografiche dei teatri di guerra, anche per via aerea a scopo evidentemente strategico. Questa straordinaria documentazione ufficiale, che per quanto riguarda l'esercito italiano si aggira sulle centinaia di migliaia di lastre e di negativi, solo una parte infinitesimale sarà resa nota durante il conflitto: *in primis* per intuibili ragioni strategiche ma soprattutto per scelta dei vertici militari, che destineranno all'effettiva visione del pubblico soltanto fotogrammi "depurati" da ogni possibile elemento "disturbante" agli occhi di un'opinione pubblica ancora impreparata.

Per sopperire alle lacune tecniche degli apparecchi fotografici nella prima parte del conflitto verrà lasciato largo spazio agli abili disegnatori presenti in prima linea e testimoni diretti degli eventi, gli unici in grado di tradurre dal punto di vista visivo la terribilità delle condizioni belliche, condizioni e situazioni che andavano ben oltre a quanto si era visto fino a quel momento sui campi di battaglia, complici soprattutto le nuove e micidiali armi messe in campo.

Si muove in questi termini un illustratore come Josè Simont, attivo soprattutto per il settimanale francese “L’Illustration”, spesso ripreso da “L’Illustrazione Italiana”, che mette progressivamente a fuoco una strumentazione pittorica di grande effetto senza nel contempo rinunciare alla maggiore fedeltà possibile ai fatti¹², con un atteggiamento che più tardi troverà in Italia un corrispettivo negli interventi pittorici dedicati alla “cronaca” della guerra da Giulio Aristide Sartorio.

Diverso invece l’atteggiamento di Achille Beltrame, il principe degli illustratori italiani, che pur avendo seguito da vicino i combattimenti come inviato di guerra, facendosi anche ritrarre ai posti d’osservazione della «trincea delle fresche»¹³, continuerà a dare alle sue tavole interpretazioni talvolta esagerate, e nei primi mesi di guerra al limite della caricatura.

Come racconterà lui stesso:

ho continuato ogni settimana a dipingere scene e paesaggi che non avevo mai visto. Le mie tavole, in milioni di copie, sono andate per tutto il mondo. Io sono rimasto attaccato alla Madonnina. Non ho mai visto una ferrovia sotterranea, una miniera di carbone, un indigeno della Papuaia. Ho assassinato, sulla carta, centinaia di persone, saccheggiato città, distrutto regioni intere, io che sono l’uomo meno sanguinario, più pacifico del mondo¹⁴.

Con questi presupposti risulta evidente la difficoltà per l’artista di affrontare temi mal conosciuti e senza potersi servire di fotografie: quando molto spesso, soprattutto nei primi mesi di guerra, sarà chiamato a commentare fatti di una guerra che pochi allora conoscevano, utilizzerà schemi compositivi riferibili nei loro parametri visivi a situazioni belliche del secolo precedente. Così, se l’appena citato Simont poteva “raccontare” con una certa efficacia la lotta per la conquista di un pezzo d’artiglieria, Beltrame tradurrà una scena analoga con un violentissimo corpo a corpo degno di una scena di battaglia seicentesca, con l’unico ovvio aggiornamento sulle uniformi, restituite in modo sempre puntuale e impeccabile¹⁵.

Le prime tavole dedicate ai combattimenti, dedicate rispettivamente a uno scontro tra truppe austriache e serbe sulla Sava e a un attacco tedesco ad Haelen mostrano comunque la capacità di Beltrame di organizzare composizioni di grande effetto¹⁶, ricche di dettagli e di “colore” anche se di dubbia attendibilità sul piano strettamente cronachistico: evidentissima nei casi appena descritti, resta proverbiale la sua capacità di popolare all’inverosimile le sue tavole, in una sorta di barocco *horror vacui* graditissimo al suo pubblico.

Da consumato “inventore” e allo stesso tempo profondo conoscitore della tradizione artistica italiana e non solo, Beltrame fa ampio e sistematico uso anche di vere e proprie citazioni auliche, certo più difficili da utilizzare per raccontare la prima guerra mondiale. In ogni caso il Turner del campo di Waterloo dopo la battaglia sarà evocato per descrivere i «contadini che in Alsazia accendono falò nei campi di battaglia per richiamare l’attenzione dell’assistenza medica»¹⁷, mentre snodi figurali più classici, raffaelliani, torneranno utili per raccontare il recipro-

co sostegno di due soldati francesi, «uno accecato ed uno ferito ad una gamba [che] si aiutano a vicenda per raggiungere l'ambulanza»¹⁸.

Se uno dei segreti dell'ultradecennale successo di Beltrame è «l'assoluta verisimiglianza del suo teatro di drammi e battaglie [ed] è garantita da una raffinata regia che affida alla probità scenografica dell'allestimento e della ricostruzione storica di luoghi, edifici, mezzi di trasporto, uniformi e costumi, sua pulsante verità»¹⁹, l'artista tenta progressivamente, non sempre riuscendoci, di aggiornarsi alle situazioni che la nuova guerra gli propone con cadenza pressoché quotidiana. Così, mentre riesce a descrivere con una certa efficacia uno dei problemi legati alla guerra di trincea, quello dei ricoveri sotterranei inadatti a sostenere i pesanti bombardamenti nemici in linea²⁰, si rivela del tutto impreparato a descrivere un taglio di reticolati, una prassi che diverrà tragicamente nota lungo tutto il conflitto per la sua terribile pericolosità ma che all'epoca, siamo nel febbraio del 1915, non era evidentemente nota al disegnatore, che fa utilizzare ai suoi fanti francesi delle improbabili accette e delle cesoie assolutamente sottodimensionate²¹.

Le nuove forze che entrano in campo in un conflitto ormai globalizzato, soprattutto le truppe britanniche, destano ovunque curiosità e spingono Beltrame a ricorrere a un'immagine che sembra uscita da una pagina tratta dai romanzi di Salgari, altro parlante esempio di viaggiatore sedentario, per descrivere un'azione dei battaglioni indiani nei pressi di Ostenda, ritratti con enormi turbanti mentre assalgono nottetempo all'arma bianca una polveriera tedesca nei pressi di Ostenda e strangolano le sentinelle come i tigrotti di Sandokan²².

In questa galleria di orrori veri o presunti, ma in ogni caso verisimili per il pubblico de "La Domenica del Corriere", Beltrame non potrà non raccontare, con i mezzi a disposizione, le conseguenze terribili dei micidiali attacchi con i gas, che fanno la loro la loro prima comparsa sul fronte occidentale, costringendo ad aggiornare velocemente la dotazione tecnologica degli eserciti: così, se pure il disegnatore non riesce a interpretare al meglio la sequenza degli avvenimenti di Ypres, la sua descrizione dei fanti francesi semisoffocati e morenti risulta talmente carica di pathos da restare comunque un'immagine aderente ai fatti²³.

In una guerra che appare ben presto dominata dalle nuove armi, a offrire numerosi spunti per le fantasiose interpretazioni dei disegnatori di tutta Europa sono anche le gesta belliche degli aviatori, molto difficili da commentare con i mezzi fotografici, ancora del tutto inadatti a raccontare quelle battaglie. I piloti si impongono subito come i nuovi cavalieri del cielo, eroi senza macchia e senza paura, distanti da una realtà terrena impregnata di sangue e fango perché pronti a ubbidire a regole tutte loro, soprattutto per quanto riguarda l'assoluto rispetto dell'avversario. In questo caso, a incrementare l'alone di leggenda che sorge intorno a queste figure, contribuisce anche la mancanza di divise di riferimento.

Sulle pagine de "La Domenica del Corriere" Achille Beltrame non manca di raccontare questa novità: in una tavola del 18 ottobre 1914, tratteggia a suo modo un «emozionante duello fra un aeroplano francese ed uno tedesco nella regione di Reims»²⁴, mentre pochi mesi dopo ingemma il suo personalissimo racconto

della «guerra modernissima» con la scena, stavolta credibilissima, dell'abbattimento a fucilate di un ricognitore tedesco nei pressi di Soissons²⁵.

«Sempre nuovi mezzi distruttivi nella guerra moderna: lotta fra due treni blindati», così il disegnatore vicentino intitola un'altra delle novità delle operazioni belliche: i pezzi d'artiglieria pesante montati su vagoni ferroviari per aumentarne la mobilità e per proteggere i convogli²⁶. Una scena descritta con una certa perizia e con un'impaginazione teatralmente chiara ed efficace, come di consueto adattissima alle capacità di comprensione del suo pubblico. Negli stessi mesi, con intenti del tutto diversi e con esiti diametralmente opposti, Gino Severini si stava cimentando con sintetica efficacia sul medesimo tema con il suo *Treno blindato in azione*, dove l'artista cortonese tocca probabilmente il punto più alto delle sue incursioni nei temi bellici e dove la mitografia futurista della velocità ritorna nell'incalzante sequenza verticale²⁷, la stessa che anima la tavola di Beltrame.



1

Achille Beltrame,
L'assassinio a Sarajevo
 dell'arciduca Francesco
 Ferdinando erede del
 trono d'Austria, e di sua
 moglie, "La Domenica del
 Corriere", 9 agosto 1914.



2

Divise militari. Fanteria
 francese, "La Domenica del
 Corriere", 16 agosto 1914.



3
 Gli zuavi alla baionetta, "La Domenica del Corriere", 11 luglio 1915.



4
 Una carica della Regia Divisione Navale inglese, "L'illustrazione Italiana", 15 agosto 1915.



5

Una brigata di fanteria tedesca che avanza nei dintorni di Verdun, "La Domenica del Corriere", 8 novembre 1914.



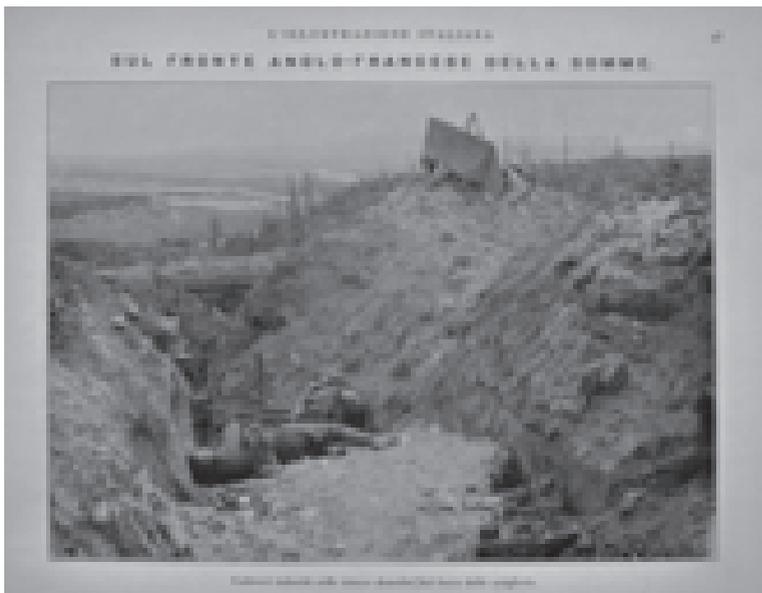
6

Ripresa delle ostilità da parte dell'esercito belga: truppe di avanguardia in difesa, già impegnate in un combattimento, "La Domenica del Corriere", 27 settembre 1914.



7

Le truppe anglo-francesi nella penisola di Gallipoli, "L'Illustrazione Italiana", 4 luglio 1915.



8

Sul fronte anglo-francese della Somme. Cadaveri tedeschi nelle trincee, "L'Illustrazione Italiana", 30 luglio 1916.



9

Cadaveri tedeschi nelle trincee dell'Alsazia, 22 maggio 1915.



10

JOSÈ SIMONT, *Come fu preso, il 25 settembre, in Francia, un pezzo d'artiglieria tedesco da 77*, "L'illustrazione Italiana", 5 dicembre 1915.



11

Il pittore della "La Domenica del Corriere" Achille Beltrame osserva le posizioni austriache da una feritoia della famosa "trincea delle frasche", "La Domenica del Corriere", 21 maggio 1916.



12

ACHILLE BELTRAME, *La guerra feroce: furibonda lotta fra "turcos" francesi ed artiglieri tedeschi intorno a Charleroi (Belgio)*, "La Domenica del Corriere", 6 settembre 1914.



13

ACHILLE BELTRAME, *Inizio della guerra austro-serba: combattimento presso il ponte sulla Sava*, "La Domenica del Corriere", 9 agosto 1914.



14

ACHILLE BELTRAME, *La battaglia di Haelen (Belgio): terribile attacco dei tedeschi, respinto dai belgi, attraverso i ponti militari*, "La Domenica del Corriere", 23 agosto 1914.

15

ACHILLE BELTRAME, *Le spietate conseguenze: contadini che in Alsazia accendono falò nei campi di battaglia per richiamare l'attenzione dell'assistenza medica*, "La Domenica del Corriere", 6 settembre 1914.



16

ACHILLE BELTRAME, *Episodi dei guerra: due soldati francesi, uno accecato ed uno ferito ad una gamba si aiutano a vicenda per raggiungere l'ambulanza*, "La Domenica del Corriere", 1 novembre 1914.



17

ACHILLE BELTRAME, *Gli episodi di guerra: truppe francesi poste in fuga da una trincea sotterranea bombardata dai nemici*, "La Domenica del Corriere", 1 novembre 1914.



18

ACHILLE BELTRAME, *La guerra moderna: come i soldati proteggono le rispettive posizioni e le difficoltà da superarsi per invadere il campo nemico*, "La Domenica del Corriere", 7 febbraio 1915.



19

ACHILLE BELTRAME, *La conquista di una polveriera presso Ostenda: sentinelle tedesche sorprese e strangolate dagli indiani*, "La Domenica del Corriere", 8 novembre 1914.



20

ACHILLE BELTRAME, *La brutta guerra: coi gas asfissianti e non con le armi, i tedeschi riescono a conquistar trincee presso Ypres*, "La Domenica del Corriere", 9 maggio 1915.

21

ACHILLE BELTRAME, *La guerra aerea: emozionante duello fra un aeroplano francese ed uno tedesco nella regione di Reims*, "La Domenica del Corriere", 18 ottobre 1914.



22

ACHILLE BELTRAME, *Guerra modernissima: aeroplano tedesco fatto cadere nelle trincee francesi, presso Soissons, il terzo in ventiquattro ore*, "La Domenica del Corriere", 11 aprile 1915.





23

ACHILLE BELTRAME, *Sempre nuovi mezzi distruttivi nella guerra moderna: lotta fra due treni blindati*, "La Domenica del Corriere", 10 gennaio 1915.



24

GINO SEVERINI, *Treno blindato in Azione*, 1915, New York, Museum of Modern Art.

- 1 A. Beltrame, *L'assassinio a Sarajevo dell'arciduca Francesco Ferdinando erede del trono d'Austria, e di sua moglie*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 27, 9 agosto 1914.
- 2 A questo proposito si veda: P. Pallottino, *Cinematografo Beltrame. Le copertine della domenica: epico film del Novecento*, in *Achille Beltrame (1871-1945). La sapienza del comunicare: illustrare con la pittura*, catalogo della mostra di Arzignano, Palazzo Municipale 22 settembre-3 novembre 1996, Milano, Electa, 1996, pp. 21-26.
- 3 Tra le altre quella della fanteria francese, notata per la completezza dell'equipaggiamento: *Divise militari. Fanteria francese*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 33, 16 agosto 1914.
- 4 *Gli zuavi alla baionetta*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 28, 11 luglio 1915.
- 5 *Una carica della Regia Divisione Navale inglese*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 33, 15 agosto 1915.
- 6 *Una brigata di fanteria tedesca che avanza nei dintorni di Verdun*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 45, 8 novembre 1914.
- 7 *Ripresa delle ostilità da parte dell'esercito belga: truppe di avanguardia in difesa, già impegnate in un combattimento*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 39, 27 settembre 1914.
- 8 *Le truppe anglo-francesi nella penisola di Gallipoli*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 27, 4 luglio 1915.
- 9 Tre le altre una veduta delle trincee tedesche: *Sul fronte anglo-francese della Somme. Cadaveri tedeschi nelle trincee*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 31, 30 luglio 1916.
- 10 Si veda, per esempio uno scatto del 22 maggio 1915 proveniente dagli archivi del Ministero della Guerra tedesco e che mostra una serie di *Cadaveri tedeschi nelle trincee dell'Alsazia* sconvolte da un bombardamento francese.
- 11 Su questi aspetti, oltre a L. Fabi, *La prima guerra mondiale, "Storia fotografica della società italiana"*, Roma, Editori riuniti, 1996; anche M. Galloni, *La tecnica fotografica nella prima guerra mondiale*, in *Al fronte. Cineoperatori e fotografi raccontano la Grande Guerra*, catalogo della mostra di Torino, Mole Antonelliana 28 gennaio-3 maggio 2015, Cinisello Balsamo, Silvana, 2015, pp. 17-19; S. Pesenti Compagnoni, *War frames. La Grande Guerra negli obiettivi di fotografi e operatori nel Regio Esercito Italiano*, in *Al fronte. Cineoperatori e fotografi*, pp. 15-22.
- 12 J. Simont, *Come fu preso, il 25 settembre, in Francia, un pezzo d'artiglieria tedesco da 77*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 49, 5 dicembre 1915.
- 13 *Il pittore della "La Domenica del Corriere" Achille Beltrame osserva le posizioni austriache da una feritoia della famosa "trincea delle frasche"*, in: "La Domenica del Corriere", XVIII, 19, 21 maggio 1916.
- 14 A. Beltrame, *Le mie tavole a colori*, in: "La Lettura", XXXV, 7, 1935, p. 620.
- 15 A. Beltrame, *La guerra feroce: furibonda lotta fra "turcos" francesi ed artiglieri tedeschi intorno a Charleroi (Belgio)*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 36, 6 settembre 1914.
- 16 A. Beltrame, *Inizio della guerra austro-serba: combattimento presso il ponte sulla Sava*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 32, 9 agosto 1914; A. Beltrame, *La battaglia di Haelen (Belgio): terribile attacco dei tedeschi, respinto dai belgi, attraverso i ponti militari*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 34, 23 agosto 1914.
- 17 A. Beltrame, *Le spietate conseguenze: contadini che in Alsazia accendono falò nei campi di battaglia per richiamare l'attenzione dell'assi-*

stenza medica, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 36, 6 settembre 1914.

18 A. Beltrame, *Episodi dei guerra: due soldati francesi, uno accecato ed uno ferito ad una gamba si aiutano a vicenda per raggiungere l'ambulanza*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 44, 1 novembre 1914.

19 Pallottino, *Cinematografo Beltrame*, p. 29.

20 A. Beltrame, *Gli episodi di guerra: truppe francesi poste in fuga da una trincea sotterranea bombardata dai nemici*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 44, 1 novembre 1914.

21 A. Beltrame, *La guerra moderna: come i soldati proteggono le rispettive posizioni e le difficoltà da superarsi per invadere il campo nemico*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 6, 7 febbraio 1915.

22 A. Beltrame, *La conquista di una polveriera presso Ostenda: sentinelle tedesche sorprese e strangolate dagli indiani*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 45, 8 novembre 1914.

23 A. Beltrame, *La brutta guerra: coi gas asfissianti e non con le armi, i tedeschi riescono a conquistare trincee presso Ypres*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 19, 9 maggio 1915.

24 A. Beltrame, *La guerra aerea: emozionante duello fra un aeroplano francese ed uno tedesco nella regione di Reims*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 42, 18 ottobre 1914.

25 A. Beltrame, *Guerra modernissima: aeroplano tedesco fatto cadere nelle trincee francesi, presso Soissons, il terzo in ventiquattro ore*, "La Domenica del Corriere", XVII, 15, 11 aprile 1915.

26 A. Beltrame, *Sempre nuovi mezzi distruttivi nella guerra moderna: lotta fra due treni blindati*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 2, 10 gennaio 1915.

27 Cfr. Gino Severini 1883-1996, catalogo della mostra di Rove-

reto, MART 17 settembre 2011-8 gennaio 2012, a cura di G. Belli, D. Fonti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 122-124.

5. «Nell'ora del cemento»: l'Italia in guerra

L'entrata nel conflitto dell'Italia al fianco dell'Intesa, pur con tutte le polemiche e le difficoltà con cui la decisione era maturata, viene salutata con grande entusiasmo dalla grande maggioranza dell'opinione pubblica e sottolineata con enfasi dalla maggior parte della stampa specializzata: l'illusione era quella di una guerra facile e breve, lontana dai massacri del fronte occidentale, che pure non avevano ancora raggiunto il loro apice, e ricca di soddisfazioni e onore per comandanti e truppa. Una speranza destinata ben presto a infrangersi di fronte a una realtà dei fatti ben diversa da quella prospettata dagli stati maggiori, ma che trovava in quei frangenti un'eloquente corrispondenza visiva nella copertina de "L'illustrazione Italiana" disegnata da Aldo Molinari e dedicata proprio all'entrata in guerra dell'Italia¹: nell'immagine, dominata da una luce aurorale, un caporale di fanteria suona la carica mentre alle sue spalle giganteggia l'evocativo e inequivocabile profilo della Vittoria di Samotracia, di certo una proposta grafica che non teneva in alcun conto nessun motivo scaramantico. In quello stesso contesto, risulta poi, a posteriori, poco lungimirante anche la scelta di scandire numericamente le settimane di guerra con la scritta «prima settimana della guerra d'Italia», evidentemente pensando a una campagna trionfale e di breve durata; si dovrà però giungere fino al numero 182 prima di chiudere la serie con l'annuncio della vittoria, dopo essere stati a un passo dalla capitolazione nei giorni bui seguiti alla rotta di Caporetto.

La scelta grafica di Molinari appare anomala anche sotto il profilo mediatico: il pubblico medio e alto borghese cui il suo giornale si rivolgeva era influenzato da uno strutturato pregiudizio che certo non poneva la Fanteria in cima alle proprie simpatie e aspettative; come possibile destinazione venivano preferiti corpi ritenuti più “nobili” come la Cavalleria, non a caso evocata nella litografia approntata per la quarta di copertina dello stesso fascicolo², o ancora gli Alpini, il più antico corpo di fanteria da montagna attivo nel mondo e primo frutto della riorganizzazione del neonato Regio Esercito Italiano³, che riscuoteva e riscuoterà larghi consensi per l’immagine ardimentosa che era andato costruendosi sin dalla sua istituzione nel 1872.

Nell’insistere sulla figura del fante, Molinari anticipava però un motivo iconografico che diventerà in seguito di utilizzo comune e soprattutto poneva l’accento sul corpo che segnerà i destini del conflitto: l’inserimento come figura chiave di un subordinato nel quadro della gerarchia militare, un caporale invece di un generale o quanto meno di un graduato. La scelta poteva in quel caso essere legata alla funzione del trombettiere, che non poteva appartenere certo un ufficiale, e quindi idealmente riferirsi alla più volte citata *Carica dei bersaglieri* di Cammarano, ma indicava comunque una linea di tendenza che sarà mantenuta in seguito, sia pure con qualche oscillazione, anche nelle molte immagini riprodotte dal giornale nella prima fase della guerra. Il dipinto di Cammarano sarà invece esplicitamente citato appena un paio di mesi dopo nell’illustrazione approntata da Luigi Bompard con il titolo *Avanti!... «Savoia!»*, per la copertina del numero del primo agosto 1915⁴, tutta centrata sull’onda emozionale dell’assalto come il capolavoro risorgimentale cui si ispirava.

Ben diversa, in occasione dell’entrata in guerra dell’Italia, la scelta di Achille Beltrame e della direzione, che sulle pagine de “La Domenica del Corriere” descriveva, in modo più sobrio, l’annuncio dell’apertura delle ostilità eseguito dal re e dalla famiglia reale sulla terrazza del Quirinale⁵, davanti a una folla festante e a un tripudio di tricolori, mentre in quarta di copertina, sempre ad opera di Beltrame, troneggiavano le divise e le dotazioni tecniche più avanzate dell’esercito, il tutto descritto con la consueta estrema attenzione al dettaglio⁶; una sorta di succinta guida illustrata offerta ai lettori per comprendere le dinamiche di una nuova guerra che si prevedeva trionfale. Anche la demolizione dell’«ingiusto confine» da parte di un trio di bersaglieri mentre il plotone procede di corsa, proposto da Beltrame nella copertina del numero successivo⁷, pare evocare il percorso facile e glorioso che tutta la stampa, compattata dall’evento dopo le sanguinose polemiche dei mesi precedenti, prevedeva e invocava.

In entrambi i casi, e pur con innegabili diversità, le linee editoriali dei due giornali rispecchiavano nei minimi dettagli gli indirizzi imposti dal governo e dallo stato maggiore, non dissimili da quanto previsto appena pochissimi anni prima per la campagna libica. In questo caso poi, dato che la linea del fronte era molto più facilmente accessibile a chiunque rispetto a quella libica, il controllo sulle fonti d’informazione si farà ancora più stringente, con una lunga serie di

restrizioni in larga parte concordate con editori e giornalisti, le cui firme migliori si troveranno ben presto “arruolate” al servizio degli alti comandi e di quello di Cadorna in particolare.

In questo contesto, nei primissimi mesi del conflitto verranno evitate tutte le immagini potenzialmente “disturbanti”, offrendo ai lettori una lettura quanto più possibile tranquillizzante della realtà del fronte, almeno per quanto riguarda le condizioni di vita e soprattutto sul numero delle perdite, elevatissimo sin dal momento in cui il fronte si era stabilizzato.

In realtà, sin dal 23 maggio, il giorno prima della dichiarazione di guerra, era stato promulgato un decreto in cui si vietava la pubblicazione di «notizie militari non comunicate da fonti ufficiali»: un dispositivo che metteva di fatto nelle mani del Comando Supremo il monopolio delle notizie sulla guerra italiana, il che equivaleva alla possibilità di orientare in tutto e per tutto l'opinione pubblica, per lo meno nei termini in cui quest'ultima era concepibile all'epoca. Tuttavia il decreto verrà interpretato in termini esclusivamente repressivi, con l'intenzione di evitare la diffusione di notizie capaci di «deprimere il morale della popolazione» e di «scuotere la fiducia nell'autorità dello Stato»⁸.

La mancanza di una strategia organica nel racconto degli eventi bellici sarà puntualmente stigmatizzata dal potente direttore del “Corriere della Sera”, Luigi Albertini, fautore di un controllo più organico sulla comunicazione della guerra da parte dello Stato e dei comandi militari, ma in modo da lasciar spazio alla mediazione giornalistica. Il giornalista auspicava infatti che di fronte all'ansia di notizie che avvertiva tra i suoi lettori fosse necessario da parte dei comandi un'informazione più capillare, in grado almeno di alimentare quel “colore” giornalistico indispensabile a suo dire per contenere il deficit informativo. Così aveva scritto al segretario personale di Salandra: «se non si lascia alla stampa l'incarico di tenere alti gli animi, di dare tutti quei particolari che non nuocciono alle operazioni militari, di cercare gli episodi che coloriscono la nostra impresa e tengono desto attorno ad essa l'interesse pubblico, si fa un'opera di depressione potente che nessun stato d'assedio, nessun potere eccezionale varrà a riparare»⁹.

Ben conscio delle potenzialità di una stampa ben indirizzata, Albertini proponeva in buona sostanza di riproporre gli strumenti già sperimentati durante la guerra di Libia per colmare il vuoto che si avvertiva tra la condizione dei combattenti e quella di coloro che, per un motivo o per l'altro, erano rimasti a casa: largo spazio ai pezzi dei corrispondenti dal fronte, ovviamente ben imbeccati dallo stato maggiore, e alle lettere dei soldati, ovviamente il tutto sotto lo stretto controllo delle autorità militari, cui evidentemente era riservata la scelta del “cosa” raccontare, mentre il “come” doveva essere appannaggio dei professionisti della stampa.

Pur con notevolissime resistenze, soprattutto da parte del “generalissimo” Cadorna, gran parte delle avvertenze formulate da Albertini troveranno attuazione durante l'estate del 1915: rimaneva una larvata insofferenza da parte del comando e soprattutto la difficoltà di fondo di “raccontare” una guerra che andava contro tutte le previsioni comunemente accettate e che prevedevano una strategia tutta d'attac-

co che però si era infranta troppo presto contro le trincee e dove i soldati, luminosi aedi della nuova Italia, erano scomparsi nelle cavità carsiche, schierati di fronte a un nemico altrettanto invisibile ma che continuava spietatamente a produrre vittime. «Come spiegare ai civili, digiuni di cose militari, una guerra di trincea che era tecnicamente insolubile, esteticamente poco rappresentabile e moralmente di un'estrema durezza?»¹⁰. Un problema che in prima battuta Cadorna e i suoi tenteranno di far cadere, ma che si farà sempre più stringente con l'avanzare dell'estate quando, di fronte a una situazione che i laconici bollettini di guerra continuavano a definire "invariata", si farà più avvertibile il bisogno di spiegare a un pubblico sempre più disorientato dal numero delle perdite che si stava combattendo una guerra ben diversa da quelle ottocentesche, dove non c'erano attacchi in campo aperto e conquiste territoriali nette e definitive, ma una battaglia lunga, quotidiana, logorante ed esasperante, dove poche decine di metri di terra martoriata cambiavano padrone anche diverse volte in una notte durante gli sterili attacchi e contrattacchi che si susseguivano spesso senza soluzione di continuità.

Di fronte a vere e proprie invenzioni giornalistiche, prodotto della necessità di raccontare qualcosa a qualunque costo, lo stesso Cadorna, il 22 luglio del 1915 interviene presso Salandra «pregandolo di invitare la stampa ad essere modesta nei titoli e più guardinga nell'annunciare vittorie che non esistevano» e soprattutto di evitare l'eccessiva esaltazione degli atti di valore dei singoli e dei singoli reparti che poteva nuocere alla compattezza dell'azione degli stessi¹¹.

Occorrerà attendere la metà di agosto per veder mutare almeno in parte l'atteggiamento del Comando verso la stampa, con una parziale apertura alla presenza di corrispondenti al fronte: nell'ottica del comando era necessario convincere l'opinione pubblica che i soldati erano entusiasti e pronti ai sacrifici necessari e che l'esercito faceva il possibile per sostenerli e tutelarli. Un presupposto che però si scontrava con la diffusione sempre più capillare e incontrollabile di testimonianze di tutt'altro tenore da parte dei protagonisti.

Sarà soltanto nei primi giorni del nuovo anno che Cadorna deciderà di affrontare una situazione sempre più deteriorata con provvedimenti di allentamento della censura, un rapporto più attivo con la stampa e un articolato programma di sostegno morale per le truppe¹². Gli effetti di questa sorta di santa alleanza, benedetta tra inevitabili alti e bassi anche da Albertini e Ugo Ojetti, "terranno" di fatto fino alla rotta di Caporetto, all'indomani della quale sarà necessario rifondarne completamente i presupposti, anche e soprattutto in virtù del deciso cambio di paradigma che quegli eventi avevano prodotto.

Vista la natura del tutto nuova delle operazioni belliche, che rendeva necessaria la messa a punto di una strumentazione narrativa adeguata anche dal punto di vista visivo: la prima fase delle ostilità sarà quindi coperta soprattutto dai disegnatori, in modo spesso fantasioso ma capace di riflettere, almeno in parte, le grandi aspettative sottese all'entrata in guerra.

Tra i moltissimi esempi possibili, l'immagine del combattente che viene proposta dai giornali italiani appare in questa fase quantomai stereotipata e artico-

lata su modalità di rappresentazione ancora ottocentesche, pensate quindi per scontri campali con grandi movimenti di truppe compatte in campo aperto: i bersaglieri vengono così disegnati in immaginose cariche o fotografati (nelle retrovie) in pose tutt'altro che guerriere¹³, più vicine a una scampagnata che a un conflitto, e così fanti e artiglieri in pagine pubblicate nel luglio 1915¹⁴. Un'immagine era anche accompagnata da un anonimo e improbabile articoletto dall'eloquente titolo *Più realisti del re* che vale la pena di riportare integralmente per restituire almeno in parte il tono tenuto da "La Domenica del Corriere": quando i comunicati ufficiali assicurano che la salute dei soldati è ottima e il morale altissimo, sembra logico che non si possa desiderare di più. Ma i nostri soldati pensano che i comunicati pecchino di modestia quanto a salute e a morale dei combattenti. Scrive infatti il caporal maggiore G. R. a un suo amico capostazione di Bergamo:

L'animo è sereno e tranquillo, la mente ha un pensiero ed una nostalgia. Il pensiero del papà e la nostalgia di essere dove ferve maggiormente la lotta. La salute dei soldati è ottima, il morale altissimo; ripeto le parole del comunicato giornaliero del Generalissimo, ma sono pallide espressioni in confronto della realtà. La salute non è ottima ma di ferro, il morale non altissimo ma di altezza inconcepibile. Questi bravi ragazzi fanno la partita alla morra, giocando i 5 centesimi, colla convinzione nel cuore di correre da un minuto all'altro al fuoco. Il rancio è ottimo, la tenda è la migliore fra le camere da letto per noi giovani, perché è ardente in noi il desiderio di mantenere e ingrandire quelle dei nostri padri¹⁵.

Su altre pagine, scandite dalle note dei comunicati ufficiali, si vede invece la fanteria descritta da Aldo Molinari occupare circospetta ma sicura non meglio identificate "terre irredente", quasi fosse un'esercitazione¹⁶.

Un discorso a parte merita invece la guerra in montagna, che offre a tutti gli illustratori e ai fotografi, Beltrame *in primis*, potenti slanci immaginifici, anche se non sempre aderenti alla realtà dei fatti. Così Gennaro D'Amato, sulla copertina de "L'Illustrazione Italiana" del 4 luglio 1915 può immaginare un folto drappello che prendono possesso delle montagne furtivi, vigili e indisturbati, come recita un estratto del comunicato ufficiale citato in calce all'immagine¹⁷.

Certamente più aderenti alla realtà ma non meno cariche di significati ulteriori alcune immagini fotografiche pubblicate da "L'Illustrazione Italiana" tra agosto e ottobre del 1915, dove protagoniste sono le truppe alpine, ora impegnate in attività di vedetta, ora nel posizionamento di una mitragliatrice, ora nel trasporto di pezzi d'artiglieria, sempre in condizioni e ad altezze proibitive e di fronte al nemico, almeno a giudicare da didascalie quantomeno imprecise¹⁸.

Decisamente e volutamente invernale è poi una copertina di Beltrame del 12 dicembre, che illustra la pittoresca tenuta di una sentinella ad alta quota¹⁹.

Nel quadro della politica di sdrammatizzazione delle vicende belliche portate avanti soprattutto da "L'Illustrazione Italiana", non mancano poi immagini ancor più rilassate e rilassanti, dove si tende a presentare la vita quotidiana dei soldati in prima linea, o almeno in quella che viene presentata come tale, nel modo più confortevole possibile; così tra l'estate e l'autunno del 1915 vengono proposte

a più riprese immagini relative alla preparazione del rancio²⁰, alla vita quotidiana in trincea²¹, alla scrittura di lettere destinate ai familiari²², o ancora, più raramente, a fasi di combattimento, come nel caso di una batteria di cannoni, che tuttavia pare ritratta in tutta tranquillità e non certo dopo una lunghissima serie di tiri come denunciato dalla didascalia²³.

Il rovescio della medaglia di queste immagini tranquillizzanti è costituito dalle interpretazioni per così dire “esagitate” degli assalti messe su carta da Achille Beltrame, che in questa primissima fase della guerra, di fatto ignaro delle reali modalità di esecuzione degli attacchi all’arma bianca, mette in scena epici assalti condotti da un numero enorme di soldati, soprattutto alpini, sempre vincitori subendo pochissime perdite. Si tratta di fatto di scene tratte da un repertorio ancora dichiaratamente ottocentesco che non teneva in alcun conto delle mutate condizioni della guerra di trincea di cui Beltrame, e con lui la stragrande maggioranza degli italiani, era ancora ignaro. Così, nell’immaginazione del grande illustratore, una semplice incursione di un drappello di alpini diventa un’impresa epica²⁴, oppure un’altro assalto alpino si risolve in una travolgente vittoria²⁵, mentre i fanti affrontano a mani nude il proibitivo compito di svellere i reticolati austriaci²⁶. Non meno retorico il racconto visivo dell’eroica morte della prima medaglia d’oro al valor militare decretata nella guerra, quella assegnata al tenente Raggi, rappresentato da Beltrame mentre guida l’assalto alla trincea nemica e, del tutto incurante del rischio, richiama con forza i suoi soldati davanti al nemico attonito da tanto coraggio²⁷: un’immagine costruita seguendo pedissequamente le indicazioni fornite dal bollettino ufficiale del comando supremo, a testimonianza ulteriore di quanto la comunicazione visiva fosse vincolata dai dettami dello stato maggiore.

Il nemico, con cui le stesse truppe fraternizzavano sino a pochi mesi prima ai confini del paese o su altri fronti puntualmente immortalato dai fotografi “ufficiali” e riprodotto sui principali giornali illustrati²⁸, non compare per il momento all’orizzonte visivo dell’opinione pubblica, ancora suggestionata dalle prospettive di una vittoria rapida e gloriosa se non come “carne da macello”: le uniche immagini che riguardano la sua attività sono infatti solo strazianti scene di massacri²⁹.

Un aspetto poco considerato dell’immagine della grande guerra, soprattutto nella sua prima fase, è quello relativo all’utilizzo della figura del soldato a fini commerciali: un impiego non legato cioè a compiti di propaganda bellica o a essa collegabili, ma a un puro esercizio economico. Nel momento dello sforzo bellico tutti i componenti delle varie armi dell’esercito diventano generici *testimonial* di campagne pubblicitarie che hanno come destinatario principale loro stessi.

Emblematica in questo senso la reiterata presenza di annunci riguardanti le penne Waterman, accompagnate da una notevole serie di disegni formati da Giuseppe Cappadonia, all’epoca già illustratore di fama e destinato a una luminosa carriera anche in altri campi dell’illustrazione³⁰. Per questa campagna l’artista spazia tra tutte le armi dell’esercito, offrendo tra il 1915 e il ‘17 un’ampia gamma di soluzioni con al centro la figura del soldato. La prima, pubblicata alla fine di

agosto del 1915, appare piuttosto semplice e vede un alpino marciare con un'enorme stilografica in spalla, accompagnato dalla scritta «La nuovissima Waterman's Ideal Fountain Pen speciale per i nostri valorosi combattenti!». Ancora un Alpino è il protagonista di una vignetta decisamente più elaborata, che uscirà anche nella versione a piena pagina sulle colonne de "L'Illustrazione Italiana"³¹; qui l'illustrazione prende quasi tutto il campo, un pianoro d'alta montagna dominato da una gigantesca stilografica dal cui pennino sventola il tricolore, guardato a vista dall'alpino con il fucile puntato, senza che sia necessaria alcuna altra informazione.

Di poco successiva un'immagine, sempre firmata da Cappadonia, destinata a box di dimensioni più contenute, dove paciose facce di fanti, cavalieri, bersaglieri e naturalmente alpini, appaiono concordi nell'affermare che «tutti i militari devono fornirsi di Waterman's». Negli stessi mesi trova spazio, questa volta a tutta pagina, un lanciere del Savoia cavalleria che al posto dell'arma d'ordinanza utilizza una gigantesca stilografica, «la miglior penna pel soldato al campo», dal cui pennino sventola il tricolore. Più fantasioso il box realizzato per la stagione autunnale, dove un fante in uniforme invernale assiso sul globo impugna il fucile e l'immane penna fuori scala accompagnato dal motto «...Non dimenticate l'utilità della penna in guerra, preferite la...».

Tra l'inverno e la primavera del 1917 Cappadonia appronta poi altre tre vignette molto efficaci: nella prima ancora una fante dall'aria assai soddisfatta guarda l'ormai consueta penna dicendo che «indispensabili mi sono il fucile e la Waterman», mentre nella seconda un camion destinato al trasporto militare visto di tre quarti e con il cassone pieno di penne, accompagnate dall'invito «Inviare ai vostri soldati una ...». Chiude la serie un'altra grafica "collettiva", dove cinque rappresentanti di altrettante armi indicano con decisione l'immane stilografica, come sempre riprodotta fuori scala, accompagnandola con l'entusiastica affermazione «la migliore fra tutte è la ...».

Meno inventive in questo specifico campo le scelte della diretta concorrente nel campo delle penne stilografiche, l'americana Parker, che per la campagna italiana utilizzerà la stessa immagine già diffusa sul mercato interno, dove si vede un soldato seduto in cima alla collina che utilizza una stilografica al posto della mitragliatrice da campo.

Soprattutto nel caso della Waterman si tratta di certo della campagna pubblicitaria più ampia e articolata in cui l'immagine del soldato sia stata usata in modo sistematico e con accuratezza di dettaglio. Ovviamente, vista anche la natura del prodotto, sono state privilegiate situazioni lontane dai combattimenti veri e propri, che del resto ben difficilmente avrebbero potuto offrire scenari alternativi a quelli effettivamente messi in opera.

Di un utilizzo così sistematico, anche se più limitato nel tempo, dell'immagine dei corpi militari si trova traccia anche nella campagna pubblicitaria della Kodak volta a promuovere uno dei suoi primi apparecchi fotografici portatili: corredata da una dettagliata restituzione grafica della fotocamera, la prima versione del box pubblicitario era accompagnata dalla dicitura «ogni ufficiale e soldato

dovrebbe provvedersi dell'apparecchio fotografico Vest Pocket Kodak. Dato il suo piccolo formato e minimo peso può essere comodamente portato in una tasca della divisa, senz'alcun disturbo». Nei mesi successivi verranno alternativamente inseriti un alpino, un bersagliere e un ufficiale di marina con il suo attendente, tutti impegnati nell'utilizzo del mezzo: un mezzo che effettivamente troverà una certa diffusione, soprattutto tra gli ufficiali che la utilizzeranno soprattutto, se non esclusivamente, per foto destinate alla propria famiglia e per documentare in modo leggero la realtà della trincea, ben sapendo che immagini più stringenti o problematiche non avrebbero di certo passato il controllo della censura se fossero state inviate ai familiari.

Che le esigenze belliche fossero di tutt'altro tipo è oggi fin troppo facile osservare, ma per l'opinione pubblica e per gli strateghi del marketing era evidentemente sin troppo facile pensare che, in barba a tutti i divieti di utilizzo di simili apparecchi sulla linea del fronte, questi potessero essere oggetti effettivamente appetibili per i militari impegnati nei combattimenti, verosimilmente ufficiali e sottoufficiali visto il costo non eccessivo ma comunque elevato del dispositivo. Del resto nel giugno del 1915 e fino a tutto settembre dello stesso anno, il racconto degli eventi bellici offerto all'opinione pubblica italiana è ancora tutto animato dall'entusiastico afflato iniziale e solo verso settembre lo stato maggiore conosce le prime difficoltà nel comunicare efficacemente le drammatiche perdite riportate nelle battaglie del Carso. A quelle date, le Arti Grafiche di Milano potevano del resto ancora pubblicizzare, non si sa con quale riscontro economico, una serie di 50 cartoline che illustravano «la nostra guerra vittoriosa contro l'esecrato nemico austriaco [...] Episodi principali dei combattimenti finora avuti; atti di valore, ingressi delle nostre truppe vittoriose nelle località conquistate, attacchi alla baionetta; scalata del Monte Nero, scontri navali, bombardamenti da parte dei nostri dirigibili, cattura d'aeroplano austriaco, duelli d'artiglieria», il tutto con l'avvertenza che «i numerosi episodi più salienti sono riprodotti dal vero».

In un contesto in cui il messaggio pubblicitario era comunque molto selettivo e per lo più rivolto a un pubblico di fascia alta e medio alta³², e visto che il ceto popolare ne era certamente escluso, resta abbastanza oscuro come una proposta di questo tipo potesse trovare accoglienza, se non considerando il fatto che era in corso da parte della stampa e dello stato maggiore una progressiva messa a fuoco degli strumenti della propaganda, e anche una serie di cartoline dal soggetto in larga parte arbitrario, o comunque dalla realizzazione presumibilmente molto fantasiosa, poteva servire ad «amministrare» un consenso verso la guerra sempre più difficile da mantenere. Del resto sin dal giugno del 1915 veniva pubblicizzata su «La Domenica del Corriere» una raccolta di «dischi patriottici per grafofono», pagabili comodamente a rate e adatti per celebrare «ogni vittoria italiana», come auspicava l'eloquente immagine di un bersagliere intento a sventolare un grande tricolore.

Nel quadro di questa «comunicazione tra omologhi», visto che il linguaggio pubblicitario a quelle date non poteva essere definito altrimenti, considerato anche che il tasso di analfabetismo sfiorava il 40 % e che tra le forze armate, contan-

do i semianalfabeti, si arrivava alla metà degli effettivi³³, è abbastanza scontato pensare che queste campagne fossero indirizzate soprattutto al corpo ufficiali e ai pochi militari di truppa in possesso di un grado di istruzione sufficiente a comprendere il messaggio proposto.

Decisamente elitarie in questo senso alcune proposte che per qualità grafica e collocazione editoriale meritano quantomeno alcune annotazioni: anche la celebre e versatile matita di Marcello Dudovich si presterà infatti a graziose quanto improbabili incursioni su messaggi promozionali a tema bellico; suoi sono per esempio quattro fogli pubblicitari pubblicati a colori sulla sovracoperta della prestigiosa “Rivista mensile del Touring Club Italiano” ed evocanti in vario modo la dimensione del conflitto in corso. Nel primo, presentato nel novembre del 1915, il disegnatore triestino immagina un quantomeno improbabile rifornimento di cioccolato al latte Talmone alle prime linee alpine, ovviamente trasportato a dorso di mulo nel contesto di un tramonto sulle cime imbiancate. Non meno evocativi (e improbabili) i successivi: in un caso si vede un soldato accompagnato da una crocerossina mentre di aggira tra i feriti con una cassa di Vermouth Cinzano, notoriamente un genere di prima necessità, mentre nell’altro, approntato per il numero di dicembre del 1916, una notte di veglia e canti in trincea al lume delle stelle è allietata da una enorme bottiglia di Cordial Campari. Di tono diverso e più serio, ma di collegamento se possibile ancora più artificioso nel rapportarsi con i temi bellici, lo scompartimento di un treno dove alcuni alti ufficiali studiano con grande attenzione una mappa alla luce di un accumulatore Hensemberger «fornitori delle F.S. Italiano per l’illuminazione dei treni». Ultima in ordine di tempo una giovane sposina che prepara con amorevole attenzione un paio di scarponcini militari targati “Calzaturificio di Varese” e destinati con tutta evidenza al marito al fronte, il cui ritratto in uniforme si individua senza difficoltà sulla parete di fondo.

Sul piano strettamente commerciale si trattava in tutti i casi di esercitazioni grafiche, una sorta di strenna, più che di campagne vere e proprie, dove più che l’approssimazione al target ideale spiccava la bontà esecutiva di vignette “marchiate” dalla firma di Dudovich, sempre impeccabile nel confezionare i propri prodotti. Sul piano commerciale le ditte interessate erano infatti da tempo inserzioniste tradizionali della rivista, il cui target medio alto trovava piena corrispondenza in un pubblico molto sensibile e attento ai destini bellici e che per questo non aveva nemmeno bisogno di slogan di alcun tipo per interessarsi a quel tipo di proposte³⁴.

Il fatto che gli eventi bellici fossero comunque un elemento fortemente presente nell’immaginario collettivo dell’epoca è testimoniato dal fatto che un colosso della produzione farmaceutica e di prodotti di bellezza come la Carlo Erba di Milano avesse scelto di chiamare «Assalto !!», con tanto di doppio punto esclamativo, quello che definiva «il profumo del momento»³⁵: non è chiaro quali potessero essere i riferimenti bellici delle fragranze scelte e nemmeno quale potesse essere il pubblico di riferimento, di certo oggi, a distanza di un secolo, appare

quantomeno curiosa, se non platealmente irrispettosa, la scelta di associare un profumo a uno dei momenti sulla carta più “gloriosi” della vita di un soldato per un pubblico ignaro delle reali dinamiche di eventi tristemente ben noti ai protagonisti delle trincee.

Meno palese e diretto ma non meno tendenzioso il legame tra le vicende belliche e lo smalto Johnson’s KYX «indispensabile per le vostre unghie», dove il prodotto, come si intuisce dalla gustosa vignetta allegata, serviva alla giovane protagonista soprattutto per far colpo sul giovane tenente in licenza: ancora una volta un utilizzo disinvolto e “leggero” dell’immagine del soldato a fini commerciali, ma nel contempo una testimonianza eloquente di quanto gli eventi bellici fossero entrati nella vita di ogni giorno ben prima dello «scatto in avanti» fatto dalla propaganda all’indomani della disfatta di Caporetto³⁶.

Più semplice e immediato il messaggio del cioccolato «Vittoria» proposto dalla ditta Bonatti & C. di Milano, «il cioccolato degli Alleati», come eloquentemente sottolineato dal gruppo di soldati alla carica vestite con tutte le uniformi alleate: dagli alpini alle truppe australiane³⁷.

Su di un altro versante non mancheranno nemmeno inserzioni espressamente dedicate ai bisogni diretti dei soldati, anche se dalla natura delle proposte sembra inevitabilmente diretta verso un pubblico piuttosto selezionato. Tra i prodotti proposti non mancano quelli di natura medica, come l’«Urodonal», che «è per il reumatismo ciò che il chinino è per la febbre», pubblicizzato attraverso una vignetta, non firmata ma forse attribuibile a Umberto Brunelleschi, dove campeggia una graziosa crocerossina seduta su una panchina, colta nella preparazione del medicinale per due feriti che gli stanno a fianco, un sottoufficiale italiano e uno zuavo di colore³⁸.

Le incursioni in questo campo non risparmiano nemmeno le necessità più intime: i notissimi problemi gastrointestinali dei soldati al fronte possono essere affrontati grazie al miracoloso lassativo Jubol, come indica un fante in divisa invernale, una delle pochissime immagini fotografiche utilizzate in questo campo specifico, dove molto spesso la natura della materia trattata suggerisce nella quasi totalità l’uso di prove grafiche talvolta, come si è visto, assai fantasiose. Ancora alla fine del 1918, a guerra finita, «il più potente Antisettico Urinario», il Pagèol, «preparato dai laboratori dell’Urodonal presenta le medesime garanzie scientifiche», utilizzava il dialogo tra due graduati per presentare il prodotto³⁹.

Tra le produzioni espressamente dedicati ai soldati presentate più spesso dai giornali italiani si ritrovano quelle della ditta Suardi di Milano, che propone un ampio ventaglio di prodotti «per militari»: dalle «uniformi» ai «cappotti», dalla «maglieria da montagna» alle «soprascarpe impermeabili per la neve», o anche, in separata sede la «fascia a maglia elastica “La Vittoria” con allacciatura brevettata». Ma forniture simili, con l’aggiunta di bracciali, orologi, lampadine e altro, venivano proposte dalla Tradi & Bonfiglio, sempre di Milano. Tra i prodotti proposti incuriosisce un «orologio-braccialetto luminoso al “radium” di prima qualità», importato dalla ditta Massari, ancora di Milano che pare il centro di

irradiazione principe per questo tipo di forniture⁴⁰, mentre di carattere scoutistico pare essere «Lo scaldarancio alpino», da mandare «ai nostri soldati» per riscaldare facilmente le vivande in trincea.

Di carattere squisitamente tecnico sono invece alcuni prodotti di utilizzo quasi esclusivamente bellico: si apre con un «Periscopio cannocchiale prodigioso», accompagnato da una semplice vignetta che ne illustra uno dei possibili impieghi e da un lungo testo che ne illustra le caratteristiche, compresa l'autorizzazione ottenuta per la «fabbricazione e vendita dal Ministero della Guerra». Il prodotto era poi corredato da un'accurata invocazione: «genitori, parenti, amici, tutti che tanto tenete alla vita dei Vostri cari che combattono, mandate loro il nostro cannocchiale, che è del tipo di quelli adottati dagli eserciti alleati»⁴¹. Ancor più dettagliata la pagina informativa del «Salvagente italiano ad azione automatica "FERT"» brevettato dalla ditta Giuseppe Negri di Parma e dedicato alle navi da crociera ma anche e soprattutto alla marina militare.

Chiudono questa rassegna le tristemente famose «Corazze Corsi», che insieme ad altre proposte di questo tipo creeranno non pochi lutti tra soldati di prima linea, mandati allo sbaraglio contro le mitragliatrici nemiche. Del resto, sarebbe bastato leggere i dettagli dell'insero pubblicitario pubblicato agli inizi di luglio del 1915 per capire che protezioni di quel tipo non avrebbero razionalmente potuto trovare nessun impiego pratico al fronte, visto che erano in grado appena di resistere a un singolo colpo di fucile, sparato però dalla distanza di 300 metri e senza aver verificato gli effetti sul potenziale fruitore della corazza, visto che il test era stato eseguito sulla nuda protezione: per quanto queste corazze abbiano goduto di un brevissimo momento di fortuna da parte di alcuni alti ufficiali, si trattava evidentemente di un cattivo investimento sotto tutti i profili.

Cessate ben presto la gran parte delle manifestazioni pubblicitarie sin qua descritte, nell'ultimo anno di guerra la sensazione di una vittoria imminente favorisce anche l'intervento pubblicitario di aziende direttamente impegnate nello sforzo bellico nell'evidente e più che giustificato tentativo di consolidare a propria posizione sul mercato in vista di una riconversione ormai ritenuta non troppo lontana. Si muoverà in questo senso L'Isotta Fraschini, che presenterà nelle riviste illustrate intere pagine dedicate ai propri motori impiegati nelle più diverse operazioni belliche, da quelle automobilistiche a quelle marine passando per le celeberrime unità utilizzate dall'aeronautica, che costituivano il fiore all'occhiello della ditta milanese.

Ricordando le recenti imprese realizzate a servizio dell'esercito ma nel contempo occhieggiando già a una prossima ricostruzione di dipana poi la campagna pubblicitaria della ditta Puricelli di Milano «strade e cave [...] compressori, frantoi, sfangatrici, carri botte», che nell'autunno del 1918 acquista grandi spazi pubblicitari dove troneggiano grandi macchine per la costruzione di strade e infrastrutture per lo più maneggiate da militari; l'avvisaglia di una nuova stagione ormai alle porte e destinata ben presto a lasciarsi alle spalle la tragedia di tre anni e mezzo di un conflitto durissimo anche sul piano della comunicazione.



1

ALDO MOLINARI, *Lo squillo di guerra*, "L'Illustrazione Italiana", 30 maggio 1915.



2

ALDOLFO MAGRINI, *Il nostro Esercito. Savoia Cavalleria*, "L'Illustrazione Italiana", 30 maggio 1915.



3

LUIGI BOMPARD, *Avanti!... «Savoia!»*, "L'Illustrazione Italiana", 1 agosto 1915.



4

ACHILLE BELTRAME, *Una scena indimenticabile, nell'ora del cimento: il Re, dal Quirinale, sventola il tricolore e grida «Viva l'Italia!»*, "La Domenica del Corriere", 30 maggio 1915.



5

ACHILLE BELTRAME, *Le uniformi dell'Esercito Italiano: come sono vestiti gli uomini combattenti per la grandezza della Patria*, "La Domenica del Corriere", 30 maggio 1915.

6

ACHILLE BELTRAME, *L'Esercito Italiano è in marcia: scompare l'ingiusto confine, cadono gli emblemi del nemico*, "La Domenica del Corriere", 6 giugno 1915.



7

Alla guerra, coi bersaglieri, "La Domenica del Corriere", 4 luglio 1915.



8

In marcia verso il monte; Una compagnia del ...fanteria al fuoco tra acqua e nebbia, "L'Illustrazione Italiana", 11 luglio 1915.



9

La nostra guerra: episodi e quadretti, "La Domenica del Corriere", 18 luglio 1915.



10

ALDO MOLINARI, *L'occupazione delle prime terre irredente*, "L'Illustrazione Italiana", 4 luglio 1915.



11

GENNARO D'AMATO, *Gli alpini all'assalto delle Dolomiti*, "L'Illustrazione Italiana", 4 luglio 1915.

12

*La nostra guerra in alta montagna.
Vedette alpine a 3000 metri!,
"L'Illustrazione Italiana", 29
agosto 1915.*



13

*Le mitragliatrici in alta
montagna. Attenti al nemico!...,
"L'Illustrazione Italiana", 24
ottobre 1915.*



14

Pezzo d'artiglieria che sale a oltre 3000 metri, "L'Illustrazione Italiana", 31 ottobre 1915.



15

ACHILLE BELTRAME, Sugli estremi limiti della guerra: una nostra sentinella avanzata, nella pittoresca tenuta invernale, "La Domenica del Corriere", 12 dicembre 1915.



16

La preparazione del rancio, "L'Illustrazione Italiana", 4 luglio 1915.



17

Sul teatro della nostra guerra in Carnia, "L'Illustrazione Italiana", 3 ottobre 1915.



18

Alpini scrivono a casa in una pausa dei combattimenti, "L'Illustrazione Italiana", 1 agosto 1915.



19

Una batteria d'assedio dopo 8 ore di tiro continuo contro le posizioni nemiche, "L'Illustrazione Italiana", 10 ottobre 1915.

20

ACHILLE BELTRAME, *Al passo di Valle Inferno: un plotone di alpini, dopo un'eroica lotta, strappa una trincea a forze nemiche superiori*, "La Domenica del Corriere", 13 giugno 1915.



21

ACHILLE BELTRAME, *Sul versante settentrionale del Pal Grande: un nostro riparto alpino attacca e conquista un trinceramento nemico*, "La Domenica del Corriere", 11 luglio 1915.



22

ACHILLE BELTRAME, *Valore di uomini contro insidie di mezzi: una delle eroiche sorprese dei nostri contro le formidabili difese austriache*, "La Domenica del Corriere", 18 luglio 1915.



23

ACHILLE BELTRAME, *Come morì l'eroico tenente Raggi, cui è stata assegnata la prima medaglia d'oro al valore*, "La Domenica del Corriere", 10 ottobre 1915.



24

Sott'ufficiali italiani e austriaci fraternizzanti alla frontiera albanese-montenegrina, "La Domenica del Corriere", 12 luglio 1914.



25

Un quadro impressionante: cadaveri di assalitori bulgari presso i reticolati delle posizioni francesi nella Macedonia serba, "L'Illustrazione Italiana", 19 dicembre 1915.

GIUSEPPE CAPPADONIA, Vignetta pubblicitaria delle penne Waterman, "La Domenica del Corriere", 29 agosto 1915.

La settimana **Waterman's Ideal Fountain Pen** perché gli uomini e le donne desiderano.

Penna a riempimento automatico e sicurezza.

Il riempimento automatico e la sicurezza della penna Waterman's Ideal, sono le sue caratteristiche più preziose. La penna è riempita automaticamente e non necessita di ricaricare. La penna è anche molto resistente e non si rompe mai.

Il riempimento è fatto automaticamente e la penna è molto resistente. La penna è anche molto resistente e non si rompe mai.

WATERMAN IDEAL N. 12 P.S.F. Lire 22,-
N. 14 P.S.F. „ 22,-

Con la penna Waterman's Ideal, la scrittura è più facile e più sicura.

CARLO DISALEDI - Via Boni, 1 - MILANO

Indirizzo del punto vendita in ogni città di cui si ha notizia, presso il negoziante più vicino.

Richiedi pure nelle principali Case di Negozio, assicurandoti il nome del

Waterman P. S. F.

Waterman's Ideal fountain Pen

MILANO: CARLO DISALEDI & C. WATERMAN & CO. NEW YORK.

Indirizzo del punto vendita in ogni città di cui si ha notizia, presso il negoziante più vicino.

GIUSEPPE CAPPADONIA, Pagina pubblicitaria delle penne Waterman, "L'Illustrazione Italiana", 12 settembre 1915.



28

GIUSEPPE CAPPADONIA, *Pagina pubblicitaria delle penne Waterman, "L'Illustrazione Italiana", 4 giugno 1916.*



31

MARCELLO DUDOVICH, *Pagina pubblicitaria del Vermouth Cinzano, "Rivista mensile del Touring Club", XXII, dicembre 1916.*

32

MARCELLO DUDOVICH, *Pagina pubblicitaria del Calzaturificio di Varese, "Rivista mensile del Touring Club", XXII, giugno 1916.*



Vignetta pubblicitaria dello smalto
Johnson Kyx, "L'Illustrazione
Italiana", 26 novembre 1916.



34

Vignetta pubblicitaria
del cioccolato Vittoria,
"La Domenica del
Corriere", 9 settembre
1917.



37

Vignetta pubblicitaria del farmaco Pagéol, "L'Illustrazione Italiana", 1 dicembre 1918.



38

Vignetta pubblicitaria dell'orologio al radium, "L'Illustrazione Italiana", 26 novembre 1915.

- 1 A. Molinari, *Lo squillo di guerra*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 23, 30 maggio 1915.
- 2 A. Magrini, *Il nostro Esercito. Savoia Cavalleria*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 23, 30 maggio 1915.
- 3 Sull'argomento: E. Fadella, *Storia delle truppe alpine: 1872-1972*, Milano, Cavalotti Landoni, 1972; G. Oliva, *Storia degli alpini*, Milano, Mondadori, 2010.
- 4 L. Bompard, *Avanti!... «Savoia!»*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 31, 1 agosto 1915.
- 5 A. Beltrame, *Una scena indimenticabile, nell'ora del cimento: il Re, dal Quirinale, sventola il tricolore e grida «Viva l'Italia!»*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 22, 30 maggio 1915.
- 6 A. Beltrame, *Le uniformi dell'Esercito Italiano: come sono vestiti gli uomini combattenti per la grandezza della Patria*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 22, 30 maggio 1915.
- 7 A. Beltrame, *L'Esercito Italiano è in marcia: scompare l'ingiusto confine, cadono gli emblemi del nemico*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 23, 6 giugno 1915.
- 8 G. Licata, *Storia e linguaggio dei corrispondenti di guerra*, Milano, G. Miano, 1972, pp. 113-114; Sul tema anche U. Ojetti, *Lettere alla moglie*, 1915-1919, Firenze, Sansoni, 1964, p.8.
- 9 L. Albertini, *Epistolario 1911-1926*, Milano, Mondadori, 1968, I, p. 263.
- 10 A. Sema, "Cose piccole" e "piccole cose". *Momenti e concetti della propaganda di guerra italiana nel primo conflitto mondiale*, in: *L'arma della persuasione. Parole e immagini di Propaganda nella Grande Guerra*, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Dornberg Tasso 29 giugno - 4 novembre 1991, a cura di M. Masau Dan, D. Porcedda, Monfalcone, Edizioni della Laguna-Cooperativa Mitt, 1991, p. 48.
- 11 Cfr. P. Melograni, *Storia politica della grande guerra, 1915-1918*, Bari, Laterza, 1972, p. 57.
- 12 Albertini, *Epistolario*, II, pp. 517-518.
- 13 Cfr. *Alla guerra, coi bersaglieri*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 27, 4 luglio 1915.
- 14 Cfr. *In marcia verso il monte; Una compagnia del ... fanteria al fuoco tra acqua e nebbia*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 28, 11 luglio 1915; *La nostra guerra: episodi e quadretti*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 18 luglio 1915.
- 15 *Più realisti del re*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 18 luglio 1915.
- 16 A. Molinari, *L'occupazione delle prime terre irredente*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 27, 4 luglio 1915.
- 17 G. D'Amato, *Gli alpini all'assalto delle Dolomiti*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 27, 4 luglio 1915. Così la didascalia: "... Gli alpini erano armati di fucile, baionetta e bombe a mano, e dovevano gettarsi sul nemico senza possibilmente sparare per non dare l'allarme. Alcuni reparti si tolsero perfino le scarpe e coi piedi fasciati, al buio, fecero un'ascensione che sembra quasi incredibile".
- 18 Nell'ordine di pubblicazione: *La nostra guerra in alta montagna. Vedette alpine a 3000 metri!*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 35, 29 agosto 1915; *Le mitragliatrici in alta montagna. Attenti al nemico!...*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 43, 24 ottobre 1915; *Pezzo d'artiglieria che sale a oltre 3000 metri*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 44, 31 ottobre 1915.
- 19 Achille Beltrame, *Sugli estremi limiti della guerra: una nostra sentinella avanzata, nella pittoresca tenuta invernale*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 50, 12 dicembre 1915.

- 20 *La preparazione del rancio*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 27, 4 luglio 1915.
- 21 *Sul teatro della nostra guerra in Carnia*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 40, 3 ottobre 1915. L'immagine, palesemente riferibile a un accampamento delle retrovie, è tuttavia presentata come "una trincea avanzata a soli 30 metri dalle trincee nemiche in una nostra posizione verso la vallata dell'Anger. I reticolati che coprono la trincea e la sormontano come una siepe, servono per riparare i soldati dal lancio delle bombe a mano".
- 22 *Alpini scrivono a casa in una pausa dei combattimenti*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 31, 1 agosto 1915.
- 23 *Una batteria d'assedio dopo 8 ore di tiro continuo contro le posizioni nemiche*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 41, 10 ottobre 1915.
- 24 A. Beltrame, *Al passo di Valle Inferno: un plotone di alpini, dopo un'eroica lotta, strappa una trincea a forze nemiche superiori*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 24, 13 giugno 1915.
- 25 A. Beltrame, *Sul versante settentrionale del Pal Grande: un nostro riparto alpino attacca e conquista un trinceramento nemico*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 28, 11 luglio 1915.
- 26 A. Beltrame, *Valore di uomini contro insidie di mezzi: una delle eroiche sorprese dei nostri contro le formidabili difese austriache*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 29, 18 luglio 1915.
- 27 A. Beltrame, *Come morì l'eroico tenente Raggi, cui è stata assegnata la prima medaglia d'oro al valore*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 41, 10 ottobre 1915.
- 28 Si veda ad esempio una foto scattata sulla frontiera tra Albania e Montenegro e pubblicata nel luglio 1914: *Sott'ufficiali italiani e austriaci fraternizzanti alla frontiera albanese-montenegrina*, in: "La Domenica del Corriere", XVI, 28, 12 luglio 1914.
- 29 Si veda tra le altre un'immagine proposta nel numero prenatalizio de "L'Illustrazione Italiana": *Un quadro impressionante: cadaveri di assalitori bulgari presso i reticolati delle posizioni francesi nella Macedonia serba*, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 51, 19 dicembre 1915.
- 30 Cfr. G. Guarda, *Giuseppe Cappadonia pioniere dalla pubblicità al cinema*, in: "Supra", 2, 1971, pp. 31-37.
- 31 "L'Illustrazione Italiana", XLII, 37, 12 settembre 1915.
- 32 Cfr. G. P. Cesarani, *Storia della pubblicità in Italia*, Bari 1988, pp. 14-16.
- 33 Cfr. M. Isnenghi, *Giornali di rincea*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 64-65.
- 34 Del resto una scelta di questo tipo era già stata fatta, anche se con risultati grafici non all'altezza, già nel marzo del 1911, quando per pubblicizzare il ciclo FIAT e i pneumatici Pirelli era stato usato un bersagliere ciclista colto in primo piano in prossimità di un passo alpino ("Rivista mensile del Touring Club", XVII, 3, marzo 1911).
- 35 La campagna pubblicitaria comincia agli inizi dell'estate 1916 con una serie di fondi pagina che compaiono su "L'Illustrazione Italiana".
- 36 La vignetta verrà infatti pubblicata sulle pagine de "L'Illustrazione Italiana" a partire dal novembre del 1916.
- 37 Curioso che l'immagine fosse completata dalla dicitura "Ai militari in zona di guerra spediamo gratis un'elegantissima serie di cartoline illustrate".
- 38 Tra le virtù attribuite al medicinale: "netta il rene, lava il fegato e le articolazioni; dissolve l'acido urico, attiva la nutrizione, ed ossida i grassi".
- 39 L'immagine era accompagnata dalla seguente didascalia: "Il Maggiore Medico: - Oh, amico mio! Fortunatamente abbiamo il Pagèol per guarirti".
- 40 Una pubblicità presentata a più riprese nel settembre del 1915 sulle colonne de "La Domenica del Corriere".
- 41 L'insero compare tra le colonne de "La Domenica del Corriere" del 17 ottobre 1915.

6. Soldati: racconti dal fronte

Lungo tutto l'arco della guerra la rappresentazione dei soldati al fronte sarà ampiamente pilotata dal Comando supremo: ogni immagine fotografica era infatti sottoposta al controllo preventivo degli uffici dell'esercito, che provvedevano quindi alla distribuzione presso giornali, riviste, imprese editoriali, oltre che agli enti territoriali e alle associazioni, specie quelle combattentistiche.

Il racconto della quotidianità del soldato è la parte sicuramente più efficace del sistema mediatico atto a rendere sostenibile l'ipotesi bellica: gli stati maggiori degli eserciti di tutti gli schieramenti presteranno nel corso degli anni di guerra sempre maggiore attenzione a questi aspetti, organizzando nei teatri di guerra dei veri e propri set cinematografici, funzionali alla produzione di immagini rassicurare l'opinione pubblica¹. Con lo stesso scopo verranno quindi sistematicamente pubblicate fotografie di ogni nuovo armamento e anche, *a latere*, della vita di trincea.

Rientrano in questo contesto alcune copertine de "L'Illustrazione Italiana" che mostrano da un lato nuove specialità dell'esercito come i mitraglieri, destinati a giocare un ruolo fondamentale negli anni successivi, e dall'altro foto e disegni incentrati sul corpo più amato, quello degli alpini, esaltato nelle sue proverbiali doti di coraggio e perseveranza², anche nella tenuta da alta montagna³. Non manca poi un improbabile «taglio di reticolati in pieno giorno», operato da un fante dall'uniforme immacolata, e i baffi impomatati⁴. Si trattava infatti di scatti realiz-

zati con tutta evidenza nelle retrovie, a uso e consumo dell'opinione pubblica che evidentemente non doveva essere turbata da immagini più crude ma anche più rispondenti alla realtà. Non mancavano poi suggestive riprese che arrivavano dal fronte occidentale, scelte evidentemente per la loro efficacia visiva, come la foto notturna di un tiro dell'artiglieria francese nei pressi di Verdun⁵.

Oltre alle lettere e alle cartoline illustrate, la fotografia rimarrà per i soldati di tutti gli eserciti il documento più eloquente da inviare ai familiari come testimonianza della propria buona salute.

Le immagini che giungono dal fronte, anche quelle scattate dagli stessi soldati, hanno spesso un tono informale e talvolta goliardico, anche se un velo di inquietudine traspare spesso negli atteggiamenti di chi ha conosciuto la prima linea. Eloquente in questo senso può essere il confronto tra la foto "ufficiale" del sottotenente Aldo Padoa scattata prima della partenza per il fronte, in uniforme da parata e con lo sguardo orgoglioso dei giovani pronti a sacrificarsi per la patria, e quella ripresa pochi mesi dopo sul Carso, dove il giovanissimo sottoufficiale appare già indurito da quell'esperienza, che si concluderà tragicamente il 13 novembre del 1915 nei dintorni di Oslavia e che gli varrà la medaglia d'argento al valore. Non dissimile la sorte del più celebre maggiore d'artiglieria Carlo Ederle, il cui sacrificio sarà premiato con la medaglia d'oro e verrà ricordato sulle pagine dei giornali nazionali con un'immagine senz'altro inconsueta per il suo rango¹⁴. Il ritratto fotografico del tenente medico Floriano Ferrazzi mostra poi come fosse tutt'altro che infrequente che i soldati, soprattutto i graduati, provvedessero spesso a documentare autonomamente la vita militare, per quanto questa attività fosse soggetta in zona di guerra a precise e assai stringenti norme, soprattutto per quanto riguardava la diffusione di quelle immagini¹⁵.

IL COMBATTIMENTO E LE SUE CONSEGUENZE

Il momento più temuto tra i militari in prima linea era quello l'assalto alle trincee nemiche, della cui imminenza spesso i soldati di entrambe le parti si accorgevano per l'odore di alcool che proveniva dai camminamenti opposti, visto che era prassi consueta, da ambo le parti, somministrare forti quantità di "cordiale" per inibire la paura. Dai resoconti scritti, parecchi dei quali pubblicati a distanza di anni dalla fine della guerra, si apprende che era il sibilo del fischiello degli ufficiali a ordinare l'assalto alle linee nemiche: così interi plotoni si lanciavano contro i nemici all'arma bianca, con la baionetta innestata, pronti a cadere come mosche falciati dalle mitragliatrici. Lo strazio era amplificato dal fatto che molti di quanti restavano feriti sul terreno, erano destinati a morire tra atroci sofferenze perché lo spazio tra le due linee di trincee rappresentava la cosiddetta terra di nessuno, un vero e proprio coacervo di morti, feriti, mutilati, crateri e filo spinato, interdetto anche ai soccorritori che si sarebbero esposti al fuoco nemico. Per sfuggire a questo quadro apocalittico, allora inaccessibile o quasi ai mezzi foto-

grafici, diversi soldati erano pronti a tutto, anche all'autolesionismo o al suicidio, pur di evitare tali massacri: molti, ricevuta la cartolina di precetto, si davano alla macchia, altri, una volta ottenuta una breve licenza, si volatilizzavano. Tutti episodi che, una volta scoperti, erano duramente repressi dai comandi militari, con processi istruiti sommariamente dove, soprattutto sotto il comando di Cadorna, la condanna a morte era la pena assegnata più spesso.

Le poche immagini relative ad assalti "veri", e non simulati nelle retrovie a uso e consumo dei media¹⁶, non mostrano che in minima parte la drammaticità di quei momenti e spesso sono soltanto fotogrammi estratti dalle brevi riprese cinematografiche che era possibile effettuare nelle fasi iniziali delle azioni¹⁷: niente o quasi ci rimane per sintetizzare visivamente il momento in cui gli assalitori si trovavano a incrociare il fuoco nemico, che il più delle volte spezzava sul nascere ogni velleità offensiva. Qui i soldati appaiono veramente come foglie al vento, e la scarsa qualità delle riprese fotografiche, il più delle volte mosse o non perfettamente a fuoco¹⁸, contribuisce a farli apparire come presenze quasi ectoplasmatiche, in balia del loro fragile destino. Uniche possibili testimonianze le cronache disegnate da Achille Beltrame, che dopo le sue ripetute visite al fronte, a partire dalla seconda metà del 1916 mette progressivamente a fuoco architetture visive molto più vicine alla realtà di quanto non avesse fatto nel primo anno di conflitto: emblematico in questo senso il suo racconto di un assalto notturno condotto sotto la pioggia, dove i soldati appaiono realmente come fucelli di fronte agli eventi¹⁹.

Ben più note e anche ben più documentate sul piano fotografico sono invece le terrificanti conseguenze in termini di vite umane degli assalti stessi e dei bombardamenti ad essi propedeutici. Tra le moltissime immagini di questo tipo presenti negli archivi ufficiali di tutti paesi belligeranti, per la gran parte mai pubblicate durante il conflitto proprio per la loro crudezza intollerabile per il grande pubblico, compaiono infatti numerose scene raccapriccianti di soldati immolatisi sui reticolati, dilaniati dai tiri dell'artiglieria o uccisi dai gas, evidentemente ripresi a operazioni concluse e in situazioni non pericolose. Così, in questa parzialissima galleria degli orrori, si allineano i morti di una trincea italiana dopo un bombardamento sul fronte del Carso alla fine dell'estate 1915, sorpresi in uno dei rari momenti di svago, oppure uno dei tanti scatti relativi alle vittime del famigerato attacco compiuti con i gas dagli austriaci sul monte San Michele il 30 giugno 1916. Non ha invece nome il soldato italiano morto sui reticolati nel 1916 e nemmeno alcuni dei moltissimi caduti tedeschi nella battaglia di Guillemont nel settembre dello stesso anno. Verso la fine della guerra questo tipo di testimonianze si infittisce e qualcosa comincia a comparire anche sulle pagine dei giornali illustrati italiani, ovviamente relative a caduti nemici: così non troveranno spazio la terribile fotografia di una trincea austriaca dopo un bombardamento sul fronte del Piave nel 1918 o quella di un soldato austriaco rovesciato sui reticolati del Piave nel giugno dello stesso anno, immagini pubblicate solo molti anni dopo la fine del conflitto; tuttavia, a differenza di queste ultime, sa-

ranno in qualche modo ritenute accettabili dalla censura del comando supremo foto meno drammatiche ma non per questo meno crudeli che illustrano *Cadaveri nemici sull'argine del Piave*, o altri caduti *In una via di Nervesa: Affratellati nella morte dopo un assalto alla baionetta*, la sintesi quasi perfetta di un'inutile strage²⁰.

Del tutto assenti sono invece testimonianze visive relative agli atti di auto-mutilazione o di suicidio che spesso precedevano i momenti del combattimento: realtà peraltro affiorate solo a distanza di anni grazie alla memorialistica e alle testimonianze dirette, all'epoca dei fatti assolutamente inconfessabili al grande pubblico. Mai diffuse all'epoca anche le poche immagini sopravvissute relative ai numerosissimi casi di shock da combattimento, spesso considerati atti di simulazione o peggio di codardia e solo in pochi casi trattati a livello clinico, con esiti invalidanti facilmente intuibili, uno dei tanti terribili retaggi della guerra.

Di questo triste campionario, comune a tutte le parti in conflitto, trasparirà sulla stampa italiana soltanto quanto relativo al nemico: le trincee ricolme di cadaveri saranno invariabilmente quelle austro-ungariche, mentre per ragioni propagandistiche si eviterà accuratamente di dare visibilità alle perdite italiane. Mostrare una trincea con corpi dilaniati o un avamposto con soldati sorpresi dall'azione dei gas non avrebbe certo contribuito a una causa bellica a lungo vacillante. Se quindi le immagini dei caduti presentate dalla stampa italiana erano invariabilmente quelle dei soldati austro-ungarici - tedeschi quando si trattava del fronte occidentale - maggior spazio troveranno i resoconti visivi delle altre vittime, feriti e prigionieri²¹, questi ultimi invariabilmente austriaci visto che l'Italia, unica tra i belligeranti, usava una politica molto rigida riguardo i propri soldati catturati dal nemico, considerati, soprattutto all'indomani di Caporetto, alla stregua di disertori o quantomeno di codardi e per questo, di fatto, irrappresentabili a tutti i livelli.

Grande attenzione verrà invece riservata dalla stampa alla gestione dei feriti, che per il loro numero estremamente elevato erano una presenza costante e ineludibile, per quanto si cercasse di sottostimare la portata del fenomeno agli occhi dell'opinione pubblica.

Com'è noto, feriti o ammalati, a seconda della loro gravità, venivano smistati tra i posti di medicazione organizzati in prima linea, che trattavano i casi più leggeri, e le sezioni di sanità allestite nelle retrovie. Per i casi gravi venivano poi organizzati trasporti negli ospedali delle più vicine città: nonostante questa organizzazione, messa comunque a dura prova dal numero altissimo, almeno un terzo di loro era destinato a non sopravvivere. Le rappresentazioni di queste realtà, molto spesso drammatiche da ambo i fronti, come dimostrano alcune delle foto riprodotte, trovavano pochissimo spazio sulla stampa, dove i comandi lasciavano filtrare solo immagini più rassicuranti, che mettevano in luce l'efficacia delle strutture mediche e la prontezza dei soccorsi, e calcando invece la mano sulle mancanze del nemico o degli alleati. Così sulle pagine de "L'Illustrazione Italiana" trovano spazio uno scatto fotografico relativo a un improvvisato (e pericolosissimo) trasporto di un ferito con la teleferica²², e, a distanza di pochi nu-

meri, un confronto a distanza tra un concitatissimo posto di prima medicazione inglese e una ben più rilassata e ordinata infermeria italiana a cielo aperto: una sorta di corollario alle vittoriose avanzate di quei giorni come recita anche la didascalia, dove peraltro si segnala la provenienza della foto dal «Laboratorio fotografico del Comando Supremo»²³. Si trattava evidentemente di un'eccezione, con feriti lievi e sorridenti per lo scampato pericolo; venivano invece taciute, dal punto di vista visivo, situazioni più frequenti e ben documentate, come il faticoso trasporto a spalle lungo gli stretti camminamenti, o dall'altra parte del fronte, le pietose condizioni di un fante assistito da una volontaria: ma giudicate non adatte alla pubblicazione per la loro brutale immediatezza. Di fatto però l'immagine del soldato ferito, soprattutto se in gravi condizioni, rimarrà costantemente sottotraccia, quasi occultata e sopraffatta da altri e più "fotogenici" eventi.

Per contro le situazioni sanitarie, anche quelle precarie degli ospedali improvvisati a ridosso delle retrovie come quello austriaco allestito in una chiesa del goriziano riprodotto in una cartolina del 1916, presentavano una grande varietà di soluzioni e spesso, quando le ferite non erano troppo gravi, costituivano per molti una sorta di isola felice nello squallore della guerra, come insegna anche la vasta memorialistica relativa al conflitto. Le immagini a loro relative, per quanto il più lontane possibile dalla "marzialità" dell'immagine del soldato, avranno una certa diffusione soprattutto in forma di cartoline fotografiche a bassa tiratura, per lo più spedite dai degenti ai familiari come prova del proprio stato di salute.

Solo dopo la rotta di Caporetto, in un quadro operativo radicalmente mutato visto che da una guerra d'offesa si era passati alla disperata difesa del suolo patrio, le immagini dei feriti e dei «nostri gloriosi mutilati» e le testimonianze del loro sacrificio potranno essere utilizzate, sia direttamente che attraverso traduzioni grafiche, per sostenere il comune sforzo contro un nemico ormai alle porte; una strategia che nel campo avverso era stata invece utilizzata con efficacia sin dai primi momenti della guerra²⁴. Emblematica in questo senso una copertina de "L'Illustrazione Italiana" disegnata da Aldo Molinari nel febbraio del 1918, dove si riproponeva con grande efficacia grafica l'infuocato discorso di un ufficiale che avendo perso una gamba in combattimento scaldava i cuori della platea sottolineando la necessità del sacrificio di tutti.

L'immagine del soldato, ferito, mutilato o nel pieno delle proprie forze diverrà comunque centrale nel nuovo orientamento del comando supremo dopo Caporetto, sia attraverso una nuova e più organica opera di propaganda all'interno dell'esercito, sia con un diverso atteggiamento nei confronti dell'opinione pubblica, cui non si potevano più tacere le difficoltà di una guerra sempre più difficile che minacciava ormai da vicino il territorio nazionale. Decisiva in questo senso la campagna per il prestito nazionale destinato a finanziare le operazioni belliche, che dopo essere stata prospettata a più riprese negli anni precedenti e soprattutto nei primi mesi del 1917, sostenuta anche grazie a immagini come quella ideata da Achille Mauzan per il celebre manifesto «Fate tutti il vostro dovere!», troverà nuovo slancio nel 1918 con il concorso efficacissimo dei migliori

disegnatori italiani, che faranno leva proprio sulla figura del soldato, visto finalmente come “prodotto” del popolo e non come semplice strumento nelle mani del comando supremo, per convincere la popolazione a sottoscrivere²⁵.

ARTISTI IN GUERRA

Sul rapporto tra gli artisti e la loro partecipazione agli eventi bellici non è ancora stato dato alle stampe un testo organico, anche se negli ultimi anni, dalla ricorrenza del centocinquantesimo dell'Unità d'Italia al centenario della Grande Guerra, alcuni autori, soprattutto nel campo dei cataloghi di mostre²⁶, hanno dato alcuni contributi estremamente importanti per definire meglio l'orizzonte del problema. Se in questa sede pare fuori luogo tentare una sintesi in questo senso, vale però senz'altro la pena provare a indagare la consistenza e le modalità con cui questi stessi artisti, a vario livello, hanno interpretato la figura del soldato.

Seguendo questa chiave, va notato come una prima scrematura il tal senso si può trovare già nell'atteggiamento dei giornali illustrati, “L'Illustrazione Italiana” per prima. Sulle pagine della rivista milanese troverà infatti spazio sin dal 1916 una vera e propria rubrica a cadenza irregolare destinata a dare spazio ai disegni di giovani e meno giovani artisti inquadrati nella truppa, autori di opere più o meno curate ed efficaci perché in gran parte pensate per una fruizione personale. Lavori che comunque avevano dovuto passare per la censura del comando supremo e che quindi ci appaiono già in gran parte “scremati” di quella parte di autenticità che ci si aspetterebbe di trovare. Non va tuttavia dimenticato che, per testimonianza diretta di molti dei protagonisti, erano gli stessi autori a scegliere immagini non particolarmente cruente, anche per favorire un processo di personale decantazione dagli orrori della guerra, troppo marcati nella maggior parte dei casi per essere anche “rappresentabili” dai protagonisti.

Tra i primi in ordine di tempo, nel dicembre del 1915, a trovar spazio sulle pagine del giornale milanese un ritratto a carboncino di Anselmo Bucci, riprodotto a piena pagina con tanto di nota esplicativa:

nel mandarci dal fronte questo schizzo dal vero fatto mentre tuonava il cannone, il pittore Anselmo Bucci, volontario ciclista, aggiungeva la nota seguente: «Nel mattino grigio gli austriaci bombardano con accanimento le posizioni espugnate da noi nella notte, le retrovie e la fontana. Vado alla fonte carico di borracce; vi incontro un magnifico alpino; gli propongo su due piedi un ritratto. Gli *shrapnells* un po' alti, un po' bassi, scoppiano intorno a noi sulla strada: non batte ciglio quel montanaro tenace! Finito lo schizzo, il bossolo di un 105 ruzzola ai nostri piedi. Lo raccolgo e torno alla trincea assai contento»²⁷.

Nell'annotazione misto di incoscienza, sprezzo del pericolo di matrice futurista (si era arruolato nel battaglione ciclisti insieme a tutti gli appartenenti al movimento futurista²⁸), entusiasmo da recluta e altro ancora, tutti ingredienti che concorrono a tracciare il percorso di un pittore che sarà tra i più prolifici in Ita-

lia nel “raccontare” la guerra con una serie di raccolte di incisioni, la più celebre *Croquis du front italien*, pubblicata a Parigi nel 1917, e alcuni dipinti, esposti già nel 1917 in un’applaudita personale genovese²⁹. Lavori incisivi e disincantati, che sembrano puntare soprattutto all’asciutto racconto dell’umanità dei partecipanti al conflitto.

Diversa in questo senso una rapida ma efficacissima illustrazione firmata da Plinio Codognato, destinato a diventare nel dopoguerra uno dei più celebri cartellonisti italiani e noto all’epoca soprattutto per aver illustrato nel 1907 il romanzo fantastico di Luigi Motta *L’aquila dell’Indostan* e per aver realizzato nel 1913 il cartellone pubblicitario relativo alla prima rappresentazione dell’*Aida* di Verdi all’Arena di Verona³⁰. Nel suo *Le fulminee mitragliatrici*, pubblicato a piena pagina nel fascicolo del 16 luglio 1916 de “L’Illustrazione Italiana”³¹, l’artista veronese sembra mediare al meglio l’idea di dinamicità sottesa dalle nuove armi e l’aspetto “trionfalistico” della guerra; non stupisce quindi la pubblicazione di un’immagine così lontana dall’iconografia “ufficiale” e straordinariamente vicina a quei manifesti legati al mercato automobilistico che Codognato metterà a punto a guerra finita.

Più tradizionali e legate alla quotidianità del fronte sono le numerose altre testimonianze grafiche pubblicate dalla rivista milanese, per esempio quelle del misconosciuto Renato Mazzola, presentate nell’ottobre del 1916³², che traducono con grande spontaneità situazioni usuali della guerra di montagna, che si ritrovano anche in altri “appunti” visivi personali: una visione puntuale ma tutt’altro che problematica della condizione dei soldati del fronte, percepita come ineluttabile quotidianità cui rassegnarsi, e come tale ben accetta ad alti comandi desiderosi di messaggi rassicuranti da inviare all’opinione pubblica.

Si muove su questi registri, ma con una maggiore consapevolezza artistica, anche la copiosa produzione di Aldo Carpi, che nelle sue prove più “strutturate” troverà ampio spazio sulle pagine de “L’Illustrazione Italiana” in virtù di un’inegabile efficacia comunicativa, figlia anche della sua sensibilità religiosa; esemplari in questo senso i disegni che illustrano con semplicità ma anche con senso di umana partecipazione le vicende dei prigionieri austriaci sul fronte serbo³³, grafiche che nel 1918 gli varranno la Medaglia d’oro del Ministero della Pubblica Istruzione. Congedato nel 1919, Carpi riprenderà poi con successo la sua lunga attività di pittore e decoratore, conclusasi soltanto nel 1873³⁴. Non altrettanto fortunato in questo senso Giuseppe Camona, morto per malattia nell’agosto del 1917, dopo essere stato più volte presente sulle pagine delle principali riviste italiane con i suoi disegni essenziali e mirati soprattutto a indagare l’animo dei soldati, colti sempre in malinconiche situazioni di riposo³⁵.

Di tutt’altro genere invece le grafiche di un giovanissimo artista, Romano Dazzi, la cui vicenda merita sicuramente un discorso a parte trattandosi di un vero e proprio “caso” artistico. Nell’aprile 1918 “L’Illustrazione Italiana” ospita infatti uno scritto di Ugo Ojetti che presenta una nutrita selezione di disegni di guerra opera dell’allora appena tredicenne Romano³⁶, figlio dell’affermato sculto-

re carrarese Arturo Dazzi³⁷. Come recita il testo, il giovanissimo figlio d'arte «detesta la scultura, s'infischia del marmo e dei monumenti, e più ancora dell'accademia e della scuola. Egli non sa che disegnare. E la sua scuola è il cinematografo»: ed è proprio questa ispirazione cinematografica che caratterizza il dinamismo delle proposte, lontane dalle ben più pacate formulazioni di chi alla guerra aveva partecipato realmente e ispirate piuttosto allo spirito eroico che poteva albergare nell'animo di un adolescente. Di certo la vena disegnativa di Romano Dazzi troverà ampi spazi nel dopoguerra, grazie anche al prodigarsi di Ojetti, che firmerà intorno al 1924 un'ampia e prestigiosa antologia dei disegni del giovane, che in quegli anni verrà anche incaricato dal governo italiano di documentare le operazioni militari nelle colonie libiche³⁸.

A questo tipo di immagini, come si è visto più o meno spontanee, si affiancheranno sui giornali le prove grafiche prodotte dai disegnatori professionisti ingaggiati con puntuali compiti di documentazione visiva: ovviamente, se nel primo caso l'immagine proposta è nella maggior parte dei casi fresca e immediata, informale e lontana dalle pesantezze di una quotidianità opprimente, nel secondo appare ben più convenzionale, condizionata com'è dai voleri della committenza anche se tecnicamente spesso molto più apprezzabile, e apprezzata, dal grande pubblico.

Oltre all'onnipresente Beltrame, cui si è già ampiamente fatto cenno, vale la pena citare le reiterate presenze sulle pagine de "L'Illustrazione Italiana" di tavole realizzate da celebri disegnatori attivi per la quasi omonima rivista francese "L'Illustration": è il caso di Josè Simont, ospitato a più riprese con le sue efficacissime riprese "fotografiche" degli scontri più cruenti, poi diffuse in tutta europa³⁹. Esemplare tra le altre una sua applauditissima e densissima "veduta" del carnaio di Verdun, visivamente molto efficace ma ancora tutta ottocentesca nell'impaginazione corale e dilatata.

Di tutt'altro genere i lavori di un altro celebre disegnatore legato alla rivista francese, il parigino Georges Bertin, detto Scott, autore poliedrico attivo nell'estate del 1917 anche sul fronte italiano⁴⁰, dove realizzerà diversi "ritratti" di uniformi del regio esercito⁴¹, nonché una sorta di allegoria dell'amicizia tra Francia e Italia, suggellata in un paesaggio montano dalla stretta di mano tra un alpino e un soldato francese⁴²: una composizione chiaramente ispirata (in controparte) al celebre dipinto di Gustave Courbet *Bonjour Monsieur Courbet* che si guadagnerà la copertina della rivista accompagnata dall'eloquente didascalia «I guardiani delle Alpi: Come il primo giorno, così oggi e domani».

Accanto a queste sporadiche ma assai significative presenze straniere, rimane tuttavia centrale il ruolo degli illustratori italiani, che concorrono a vario titolo a definire con sempre maggiore puntualità i confini visivi di una guerra che diventa tragicamente più "concreta" con il passare dei mesi. Una situazione che necessita di una sempre maggiore puntualità da parte dei cronisti perché la narrazione risulti efficace agli occhi del pubblico. In questo senso si cimenta anche un maestro nell'illustrazione di romanzi come Giuseppe Biasi, autore di diverse

tavole che racconto con tratti quasi poetici le imprese degli alpini sulle dolomiti. Anche Aldo Molinari, dopo l'improvvisa allegoria che aveva suggellato l'esordio de "L'Illustrazione Italiana" al momento dell'entrata in guerra dell'Italia, viene inviato al fronte nell'ultimo anno di guerra e si dimostra capace di mutare radicalmente le sue modalità narrative a contatto con la realtà degli eventi. L'artista opta via via per rappresentazioni sempre più crude, dirette e soprattutto efficaci, che si muovono in linea con la mutata politica comunicativa del suo giornale e del comando supremo⁴³.

Con l'inevitabile eccezione rappresentata dalle proposte dei futuristi e pochi altri episodi, nella grafica e nella pittura nate dalla guerra la figura del soldato appare comunque centrale e assolutamente dominante: è il soldato come massa corporea, come individualità a trovarsi al centro dell'esperienza figurativa indipendentemente dal medium, grafico o pittorico, utilizzato. Il corpo del soldato nel contesto della trincea è spesso l'oggetto principale della creazione artistica sia degli artisti-soldato, sia degli inviati della stampa.

Quando i mezzi fotografici non sono in grado di documentare efficacemente la crudezza delle azioni belliche, allora deve intervenire la sensibilità di un grande pittore come Giulio Aristide Sartorio, incaricato dal Ministero della guerra di eseguire dei veri e propri *reportage* vivendoli sul campo. Arruolatosi nel gruppo delle Guardie Volontarie a Cavallo nel 1915 nonostante i cinquantacinque anni d'età; l'artista, catturato dagli austriaci, verrà imprigionato per due anni a Mauthausen e liberato grazie all'intercessione di papa Benedetto XV nel luglio del 1917. Sartorio tornerà immediatamente sulla linea del Piave violando gli accordi internazionali sui prigionieri rilasciati; nell'ultimo anno di guerra sul fronte orientale dipingerà così un ciclo di oltre cento dipinti che documentano gli eventi bellici dall'estate del '17 all'ultima vittoriosa battaglia di Vittorio Veneto, passando per la bolgia infernale della rotta di Caporetto. Opere che comprendono una sessantina di olii più finiti realizzati su diversi supporti, talvolta di fortuna, e numerosi studi più abbozzati a tempera, pastello o carboncino⁴⁴. L'artista romano sarà così autore di alcune delle più efficaci immagini dei combattimenti svoltisi tra il 1917 e la fine delle ostilità, molte delle quali riproposte con accurate riproduzioni sulle pagine di alcuni dei principali giornali illustrati⁴⁵.

Tra tutti i pittori italiani presenti sul teatro di guerra sarà sicuramente il più capace nel conciliare l'iconografia ufficiale del combattente con la realtà della trincea senza per questo perdere niente dell'efficacia della propria espressione artistica. Molto di questa efficacia si deve anche alla sua grande familiarità con il mezzo fotografico, maturata nel cenacolo romano del conte Primoli con d'Annunzio, Michetti e la Serao e progressivamente messo a punto durante l'esecuzione del monumentale fregio dell'aula del palazzo di Montecitorio. Per l'esecuzione di ogni singolo dipinto Sartorio si servì di studi grafici presi sul posto, ma anche di uno o più scatti fotografici, talvolta composti in un'unica visione simultanea. Molte di queste immagini sono conservate presso l'Archivio Eredi Sartorio di Roma, ognuna racchiusa in una busta recante il numero romano di

riferimento e il titolo del dipinto⁴⁶; una parte consistente di questi scatti proviene dal Fondo Ufficiale dei Foto cine-amatori dell'Esercito Italiano e trova riscontro anche in immagini pubblicate dai giornali, altri scatti furono invece eseguiti dallo stesso Sartorio.

Tutti i dipinti, spesso con dettagliate iscrizioni relative al luogo, all'evento raffigurato e alla datazione, e con il numero romano di riferimento alla fotografia, sono innervati da questa ispirazione fotografica, in cui l'elemento prevalente è dato proprio dall'aspetto otticamente assai perspicuo della rappresentazione che sul piano pittorico (ovviamente nei dipinti a olio più rifiniti) si traduce nella distribuzione di luci e atmosfere sempre alte e nitide e nella stesura di cromie squillanti e talvolta molto contrastate.

Rinnegando una volta di più le formule del realismo ottocentesco, già ampiamente messe in discussione nel corso della sua carriera, Sartorio mette in scena quello che può essere definito un diverso principio di realtà, dove di fatto l'artista apre a diversi processi di percezione che rimodulano il concetto stesso di verosimiglianza.

Il risultato, che è poi quello che distanzia ogni dipinto dalla singola fotografia di riferimento, è una resa realistica priva di coinvolgimento (una sorta di iper-realtà), mondata da ogni aspetto drammatico, da ogni partecipazione patetica, emotiva. Sono opere documento di scenari, di situazioni, di operazioni, di battaglie in cui l'orrore della guerra, anche nei suoi aspetti più drammatici o privati (il trasporto della salma; la carne pulsante dei soldati ammassati di notte, a riposo durante la ritirata di Caporetto), è trasfigurato, sublimato dall'aspetto scenografico determinato dall'impalcatura fotografica. A essere minutamente documentata non è la guerra degli umili ma la guerra collettiva degli eserciti⁴⁷.

Non dissimile, anche se numericamente assai meno ricca, la produzione "bellica" di un artista di chiara fama come il lombardo Lodovico Pogliaghi, celebre soprattutto per le sue realizzazioni a carattere sacro. Anche lui, come Sartorio e nonostante avesse ormai quasi sessant'anni (era nato nel 1857) e un fisico tutt'altro che prestante, si arruolò nel 1915 e venne incaricato dal Comando Supremo di illustrare i luoghi del fronte. Di questo incarico rimane un piccolo gruppo di dipinti compiuti con dense pennellate a monocromo conservati al Museo Centrale del Risorgimento di Roma insieme a una nutrita serie di disegni e schizzi, tutti o quasi relativi a luoghi del fronte orientale delle Dolomiti, dove le montagne diventano le protagoniste pressoché assolute delle tele.

Nel quadro di queste prove Pogliaghi avrebbe disegnato anche cartoline, ricordi, manifesti, distintivi e alcune incisioni apparse su "L'Illustrazione Italiana", tutte dedicate ai temi della guerra. Rispetto alla varietà compositiva e cromatica delle numerose proposte di Sartorio, pur mostrando spesso un empito di realtà vicino a quello del romano, Pogliaghi mostra di prediligere atmosfere più fredde e contenute, che proiettano le sue realizzazioni in una sorta di silente atemporalità, dove i rumori della guerra passano in secondo piano, quasi sopraffatti dalla maestosa e impervia linea delle Dolomiti, appena popolata dalla minuta presen-

za degli alpini. Una parte consistente di questi dipinti, compiuti quasi febbrilmente tra 1915 e 1916, sarà esposta quello stesso anno alla mostra italiana di guerra tenutasi a Londra.

Altro pittore piuttosto in età che partecipa agli eventi bellici come “cronista visivo” è il goriziano Italo Brass, che già dal 1911 aveva rinunciato alla cittadinanza austriaca in favore di quella italiana, che tuttavia otterrà soltanto nel 1916. Allo scoppio della guerra Brass aveva ottenuto dal duca d’Aosta il permesso di viaggiare sugli autocarri di servizio della III Armata per riprodurre le zone delle operazioni militari, a lui del resto ben note. I migliori frutti di questo lavoro, rielaborati e trasformati in dipinti, troveranno spazio in una lussuosa pubblicazione della milanese Alfieri e Lacroix dal titolo *Sulle orme di San Marco. Impressioni di guerra del pittore Italo Brass*, realizzata nel 1917 con l’auspicio e l’approvazione del Comando Supremo⁴⁸. Nella nota introduttiva Brass ricordava che

la linea che mi guidò nel tracciare l’opera fatta con amore d’arte e di patria; opera che idealmente s’unisce con le battaglie e le glorie e le memorie che saranno il retaggio più alto degli italiani d’oggi alla storia avvenire. Vorrei che essa fosse tale da consacrarla alla memoria di coloro che caddero, di coloro che soffrirono, di coloro che s’immolarono al sacrificio supremo per liberare le terre della loro terra, per redimere il sangue del loro sangue; vorrei che nelle immagini dei luoghi e degli uomini fosse rispecchiato il carattere dei paesi, lo spirito dei guerrieri così come sono in queste epiche giornate di lotta in cui pare che dalle zolle fangose perennemente fumighi il sacro sangue dei morti e sulle colonne marcianti al fuoco aleggino come numi tutelari le anime degli eroi sacrati alla vittoria⁴⁹.

In questo esibito sforzo patriottico il vedutista Brass, nelle sue figurette snelle e sfarfallanti di antica matrice guardesca, riesce anche a tradurre il dramma umano dei suoi protagonisti, siano essi i soldati italiani ma anche i primi prigionieri austriaci scortati dalla cavalleria nell’Ottobre 1915: un’immagine dove si compongono le due anime dell’artista, in bilico tra l’Italia che agognava e l’Austria in cui era cresciuto. Più centrate sulle figure dei soldati altre prove legate ai quei momenti, come il *Ricovero fanti in “caverna” sul fronte Giulio*, databile al 1916, che documenta lo scavo di molte caverne in prossimità alle zone d’attacco per proteggere dal fuoco dell’artiglieria nemica le truppe di rincalzo che si approssimavano alla prima linea. Rimane anche in questo caso evidente il valore di testimonianza umana, relativa in questo caso allo stato di precarietà che traspare dai volti appena accennati dei soldati ritratti, fissi in una maschera di dolore e preoccupazione.

Se l’atteggiamento di artisti in qualche modo legati alla tradizione come quelli appena citati rimane centrato sull’efficacia della documentazione, diverso e senz’altro più problematico è l’approccio al tema di altri pittori-soldato, più giovani e soprattutto meno legati all’ufficialità delle commissioni del comando supremo.

Se si esclude la rappresentazione delle tecnologiche e “nuovissime” “macchine” della guerra, appannaggio di letture avanguardistiche che esulano da questo contesto, la parte di gran lunga più cospicua della produzione dei pittori durante il conflitto si incentra su tre generi “classici” come la ritrattistica, il pae-

saggio, anche se in un'accezione non propriamente canonica, e la pittura di battaglie. I ritratti si manterranno su filoni consueti e saranno realizzati talvolta durante le pause dei combattimenti ma molto più spesso nelle retrovie, privilegiando sempre una chiave intimista quando non saranno frutto di commissioni specifiche. Anche la paesaggistica rimane aderente ai canoni del genere, ma con un'ovvia e inedita attenzione alla componente umana, che spesso diventa parte integrante e ineliminabile dell'ambiente rappresentato: il paesaggio di guerra, nelle sue formulazioni migliori, di fatto è un paesaggio di situazioni. Ben diversa l'evoluzione della battagliaistica, che cambierà profondamente natura in funzione del radicale cambiamento dell'oggetto da rappresentare e dei suoi attori principali, i soldati.

Il genere militare sarà profondamente rinnovato, perpetuando e arricchendo una fortuna ormai plurisecolare, complice la grande varietà di linguaggi formali messa in campo dagli artisti che partecipano a questo rinnovamento: dalle ultime e multiformi propaggini del realismo tardo-ottocentesco, passando attraverso il lessico simbolista per arrivare al ricco vocabolario delle avanguardie. Una parte essenziale di questo rinnovamento è ovviamente funzione del racconto di una guerra che si presenta agli occhi degli artisti in modo ben diverso da quanto era stato offerto nei decenni precedenti ai pittori di battaglie. L'incredibile crudeltà delle situazioni vissute durante i combattimenti, la mancanza di situazioni pittoricamente rappresentabili spinge molti a cercare vie diverse o trasversali nel racconto, fissando in molti casi la propria attenzione su aspetti più puntuali e circostanziati delle singole azioni dei soldati oppure, più spesso, ricorrendo a registri più tradizionali, consolidati e "illustrativi", legati al tipico registro eroico derivato dal retaggio ottocentesco appena aggiornato al proprio linguaggio formale.

Tra i primi si distinguono quelli che saranno all'indomani della guerra i protagonisti assoluti del "rinnovamento" formale di Novecento, Mario Sironi in testa, protagonista attivissimo sul piano della propaganda e dell'illustrazioni giornalistica, ma anche capace di alcune folgoranti intuizioni formali nel campo specifico della pittura e della rappresentazione dei soldati. Esempio in questo senso, tra le tante prove possibili, l'estrema sinteticità con cui tratteggia l'azione di un grosso pezzo di artiglieria, dove l'azione degli uomini pare perfettamente integrata a quella della macchina, tanto da risultarne indistinguibile.

Più legata a canoni rappresentativi consueti la produzione di Anselmo Bucci e di Achille Funi: il primo passa dalla sintetica ed entusiasta schiettezza dei ritratti dei primi mesi di guerra, cui si è già fatto cenno, a una pittura più densa e meditata negli anni successivi per arrivare a raccolte di incisioni come *Finis Austriae* che raccontano con efficacia il disincanto cui lo aveva portato gli anni di guerra e la frequentazione dell'ambiente militare. Il suo *Cannone* del 1917 pare un'eloquente contraltare all'appena citato dipinto di Sironi: divisi nell'approccio formale al tema, i due sembrano condividere la dimensione spietata e spersonalizzante di quelle situazioni, con gli uomini ridotti a macchine al servizio della guerra. Più aerea la posizione di Funi, che predilige sintetici disegni di situazioni aliene dai

combattimenti, quasi considerasse quelle prove come una sorta di oasi di tranquillità nell'inferno del fronte.

Comune a questi artisti la contrapposizione tra la staticità che caratterizza le scene di trincea e il movimento più sostenuto delle rappresentazioni di battaglia. E non è senza significato se nelle operazioni di attacco gli artisti rappresentino tanto di frequente degli uomini senza espressione, simili l'uno all'altro e foglie autunnali di uno stesso albero come nella calzante immagine del poeta-soldato Ungaretti. Duri, insensibili, lo sguardo impenetrabile, i soldati appaiono tutti uguali, privati di ogni connotato individuale e trasformati in carne da cannone, come se la parte più intima e profonda del combattente si inaridisca fino a diventare totalmente disanimata al cospetto del grande gioco della guerra. Le parole di Erich Maria Remarque in un romanzo chiave nel racconto dell'esperienza di guerra come *Niente di nuovo sul fronte occidentale*, paiono paradigmatiche più di ogni possibile rappresentazione visiva: «corriamo curvi come gatti, travolti da quest'onda che ci porta e ci fa crudeli, ci fa briganti, assassini, demoni magari, da quest'onda che moltiplica le nostre energie nell'angoscia e nella rabbia e nella sete di vita, e ci fa cercare e conquistare la salvezza».

In questo senso si allineano alcune prove di Roberto Iras Baldessari, che pur non partecipando direttamente agli eventi bellici, e anzi forse proprio per non essere stato testimone di quegli orrori, ne trae ispirazione per alcuni testi pittorici che dimostrano come un artista avvicinosi al movimento futurista fiorentino nel 1915 ed entratovi definitivamente nel 1916, potesse sentire ancora l'onda lunga degli ideali risorgimentali, di quello slancio che allo scoppio del conflitto aveva stretto moltissimi giovani in un amplissimo patto di ideale solidarietà nazionale stretto in nome di un consolidamento territoriale e morale dell'Italia. Nel suo *Assalto in trincea degli italiani* dipinto tra il 1917 e il 1918⁵⁰, costruito su di un'ipotesi compositiva piramidale dove prevale la figura centrale, Baldassari mette a punto un linguaggio formale che è già un'eloquente esemplificazione di quella che sarà negli anni successivi la sua traduzione geometrizzante e monumentalizzata di quella particolare declinazione futurista elaborata da Rosai e Soffici negli ambienti del caffè fiorentino delle Giubbe Rosse, sensibilissimi alla lezione dell'ultimo Boccioni.

Una posizione, o almeno un comune sentire, che si ritrova in parte anche nelle prove di un artista di tutt'altra accezione e sensibilità come Galileo Chini, che tra il 1917 e il '18 dipinge due tele ispirate alla vicenda del bersagliere conte Federico Grifeo, ufficiale aspirante morto eroicamente appena ventitreenne durante la battaglia di Flondar del 25 maggio del 1917 e che per questo verrà ricordato con una medaglia d'oro alla memoria. Pur rimanendo fedele al suo linguaggio tardo secessionista, Chini utilizza uno stile sintetico, fatto di nitore disegnativo e di registri cromatici altissimi, che danno alle scene un impianto epico e allo stesso tempo una dimensione sospesa, atemporale, dominata dalla dimensione quasi sovraumana del sacrificio dell'eroe.

Carattere didascalico e con chiari intenti propagandistici hanno invece molte delle realizzazioni grafiche di un maestro dell'illustrazione come Duilio Cambel-

lotti, che nel 1917 realizza una serie di tavole destinate a “Il piccolissimo”, un giornale distribuito gratuitamente ai giovani del Lazio, diretto da Giovanni Cena ed edito dalla sezione propaganda del Comitato Laziale dell’unione insegnanti allo scopo, tra gli altri, di «illustrare le sacrosante ragioni della nostra guerra»⁵¹. L’opera di Cambellotti pare perfettamente in linea con le intenzioni del giornale grazie al suo registro narrativo semplice e di immediata comprensione, ma non privo di una profonda efficacia formale e contenutistica, dove lo sforzo propagandistico si fonde con una profonda condivisione di quegli ideali da parte dell’autore.

All’opposto delle posizioni di Baldessari e Chini e di chi come loro credeva nella guerra come evento purificatore, sta invece una visione decisamente antieroica, passata all’epoca molto sottotraccia, che è testimoniata da un numero piuttosto ridotto di artisti, e che trova una sintesi probante nei disegni di Giuseppe Cominetti, talmente centrati sulla sofferenza umana da risultare privi di ambientazione, con tormentate figure tratteggiate a carboncino che si muovono in uno spazio indistinto.

I trecento disegni di guerra nati dalla sua esperienza bellica, maturata prima sul fronte francese delle Argonne e poi su quelli italiani del Carso e del monte Grappa, risentono sul piano formale dei contatti con l’ambiente futurista maturati in Francia, ma al tempo stesso se ne distaccano nettamente vista la lettura tormentata e profondamente negativa che l’artista da della guerra tecnologica dell’uomo moderno così cara invece ai futuristi della prima ora.

Un caso esemplare tra i tanti artisti che parteciparono agli eventi bellici senza dimenticarne mai gli esiti, può essere considerato quello di Edgardo Rossaro, che se pure non può certo essere considerato un capofila, rimane una figura emblematica per come ha vissuto, pittoricamente e non, l’esperienza della guerra. Il pittore era nato a Vercelli il 7 marzo 1882 e dopo la sua formazione itinerante aveva esordito a Firenze nel 1908 per proseguire in un percorso che lo aveva visto presente, nei decenni successivi, a moltissime esposizioni in Italia e all’estero⁵².

In seguito all’intervento italiano nella prima guerra mondiale, il primo giugno 1915 Rossaro parte da Firenze per arruolarsi volontario nel Corpo Volontari Alpini Battaglione “Cadore”, in quel momento in fase di costituzione con il comando affidato al capitano Celso Coletti. Nonostante fosse stato riformato per insufficienza toracica alla visita di leva della sua classe, l’ultratrentenne Edgardo non resiste al richiamo della Patria ed essendo nativo in una terra di lunga tradizione alpina, sceglie di arruolarsi fra gli alpini del Cadore. Viene così indirizzato al fronte Bellunese, teatro privilegiato di molti scontri. Pur nel contesto della cruda realtà di una guerra fatta di assalti, sofferenze, notti di gelo, morti, il carattere sereno e ottimista di Rossaro gli farà ricordare “giocondamente” i quattro anni trascorsi sotto le armi: intitolerà infatti il suo libro di ricordi, uscito nel 1939, proprio *La mia guerra gioconda*, illustrandolo con 37 disegni realizzati al fronte⁵³.

Nel primo anno di combattimenti con la sua compagnia prende parte alla maggior parte delle operazioni sul fronte di Monte Avanza, Peralba, Laghi d’Olbe in Val di Sesis. Agli inizi del 1916 combatte a Col della Varda, a Cima Forame e alla

Croda Rossa di Sesto. Pur non partecipandovi in prima persona, Rossaro assiste poi alle operazioni di preparazione e di conquista del Passo della Sentinella: un'azione che vede come principale protagonista il trentino Italo Lunelli, volontario e aspirante ufficiale, poi decorato con Medaglia d'Oro proprio per il valore dimostrato nell'occasione. Rossaro immortalerà Lunelli in un grande foglio a pastello, oggi conservato all'Archivio storico del Comune di Belluno, che lo ritrae mentre si approssima al combattimento scendendo silenziosamente in cordata: un'immagine ravvicinata di taglio ardito e di grande efficacia visiva.

Grazie alle sue qualità di disegnatore ha spesso l'incarico da parte del comando di riprodurre le zone di combattimento dove nella notte riporta le vampe dell'artiglieria nemica per favorirne l'individuazione. Oltre a queste prove, i suoi taccuini raccoglieranno come in un diario i vari momenti della sua personalissima guerra⁵⁴: la messa al campo, le corvée di muli, le ascensioni più o meno ardite, la vita in trincea, la morte.

Disegni che in parte riproporrà, riveduti e corretti, durante la sua collaborazione con il giornale "L'Alpino", organo ufficiale dell'Associazione Nazionale Alpini, cominciata con il numero del 15 novembre 1937 e proseguita fino al 15 marzo di quattro anni dopo, quando comparirà la sua ultima illustrazione⁵⁵.

Nel gennaio del 1916, dopo essere rientrato da una triste licenza a Vercelli per la morte della madre, viene chiamato a Belluno dal generale Attilio Vigeveno, responsabile dell'Ufficio informazioni truppe operanti che, avendo avuto modo di apprezzare i suoi disegni, lo incarica di riprodurre una panoramica completa delle posizioni nemiche lungo tutto il fronte della IV Armata, dalla Cavallazza ad occidente, fino a Monte Avanza ad oriente. Edgardo svolge quell'impegnativa missione dal 20 febbraio fino al 20 agosto del 1916 quando ritorna al suo reparto volontari.

Il 17 giugno 1916 viene riconosciuto "abile arruolato": viene così iscritto come soldato di leva e di conseguenza confermato nel servizio volontario intrapreso in forza al Battaglione Pieve di Cadore del 7° Reggimento Alpini, dove rimane fino alla rotta di Caporetto che lo porterà a riparare a Padova, lontano dal suo amato Cadore. Alla fine di maggio del 1918 rientra al 7° Alpini in linea sul Monte Grappa con il grado di Sottotenente guadagnato frequentando a Ravenna l'apposito corso. Sul Grappa riceve l'ordine di trasferimento presso il Comando sugli altipiani dove viene aggregato alla redazione del giornale di trincea "L'Astico", voluto dall'ufficio propaganda dell'esercito e diretto dal sottotenente degli alpini Piero Jahier⁵⁶: un giornale che diventerà portavoce tra i più quotati della nuova linea propagandistica voluta dalle forze armate dopo Caporetto. Qui Rossaro rimarrà fino alla conclusione della guerra collaborando in vario modo ma non firmando alcun intervento. Il 7 marzo 1919 viene inviato in licenza in attesa del congedo che giunge il 23 dello stesso mese: non rivestirà più la divisa se non, con grande piacere, in occasione delle adunate del reggimento e del corpo degli alpini.

Rientrato alla vita civile riprende la sua carriera artistica: nel 1921 da Firenze si trasferisce a Milano dove collabora alla rivista "Il Perseo" che nell'acceso dibattito

fra “novecentisti” e “passatisti” apertosi in quegli anni era il portavoce di questi ultimi, e quindi, nel 1925, definitivamente a Rapallo, dove continuerà la sua attività e dove si spegnerà nel 1972⁵⁷.

Del periodo bellico, quello che più interessa nel presente contesto, restano numerosi schizzi e bozzetti, a pastello e carboncino, e alcuni olii che illustrano la vita delle truppe sulle montagne, in particolare sulla Croda Rossa del Popèra, oltre a ritratti di gran parte del corpo, a partire dal comandante Celso Coletti, dipinto in due occasioni, a figura intera e in una efficacissima e vivace ripresa ravvicinata del volto⁵⁸.

Le fonti ricordano anche un quadro inviato a una esposizione nazionale tenuta a Roma e organizzata per dare al pubblico un’idea più definita della guerra; il verdetto è impietoso: «il quadro non rappresenta che un episodio della guerra, non la guerra; i soldati si distinguono come Italiani soltanto dalla divisa grigio-verde. Se essi portassero una divisa azzurra o cachi, l’episodio potrebbe essere di qualsiasi altro esercito o nazione». Si trattava dell’illustrazione del trasporto faticoso e rischioso di un alpino ferito giù dalle crode sulle quali era avvenuta la mischia, una scelta che, pur inappuntabile sul piano artistico, certamente non poteva rappresentare adeguatamente una visione della guerra che per la commissione istitutrice della mostra doveva essere «eroica nello slancio dell’assalto per amore della Patria»⁵⁹. Il dipinto verrà comunque riprodotto in tricromia diventando la cartolina ufficiale dei Volontari del Cadore.

Del viscerale rapporto con il periodo trascorso tra le cime dolomitiche durante la Grande Guerra, Rossaro testimonia in modo esemplare in un’inedita lettera inviata alla fine del 1930 all’amico e compagno d’armi Virginio Doglioni che per la sua efficacia vale la pena di riprodurre per intero:

Milano, 18.12.30. Caro Doglioni. Sono lieto di saperti sempre operante e Cadorino. Dico Cadorino perché non avendo saputo più nulla di te – pure chiedendone a vecchi camerati – ti credevo assente da Belluno e forse dall’Italia.

Ecco perché pur passando più volte per il Cadore non sono venuto a cercarti.

Ora, sarò ben contento di vedere le tue nuove opere schierate con quelle dei Veri Camerati⁶⁰. Verrai a Milano per l’inaugurazione della mostra? Ti vedrei tanto volentieri. Se mi sarà possibile avrei in animo di fare una scappata in Cadore per la neve: ma ora anche quella che ci era compagna fedele per tanti mesi ai belli anni della Guerra, pare abbia fatto divorzio col Cadore. L’anno per fare alcuni studi ho dovuto andare fino a Carbonin. Se mi riuscirà di venire questo inverno non mancherò di venirti a salutare. E non ti lamentare di stare in Cadore. Così potessi io levarmi di qui. Tu non sai quante amarezze abbia la vita di un pittore onesto tra i tanti arrivisti che pullulano in queste fogne dorate. Non per nulla per me la Guerra rimane la sola oasi di pace della mia vita. E con quanta nostalgia la penso: La gioia di conoscere quale era e dove era il nemico lealissimo, mentre al fianco non avevi che Amici veri e i falsi, i vili, gli sleali, i furbi, gli arrivisti, i carrieristi, i cacciatori di medaglie, le jene; erano tutti imboscati alla bassa e si sarebbero ben guardati dal venire ai nidi delle Aquile. - Ora, aquile e galline e cornacchie e pavoni e avvoltoi, sono confusi e vince chi attende il cadavere del compagno. Lavora in pace Tu fra l’aria pura e se a volte le oche folkloristiche ti possono dare noia, pensa che sono innoque ed umoristiche e, con un po’ di fantasia, allungando loro il

collo se ne fanno dei cigni. - I quali non sono stati indegnamente tra gli Aquilotti.
Ciao. Attendo la tua iscrizione. Buon Natale a Te e ai Tuoi. Affettuosamente: Edgardo⁶¹.

Un riferimento, quello al periodo di guerra vissuto come momento più qualificante della propria esistenza, comune a molti combattenti di ogni fronte, soprattutto tra coloro che erano partiti per il fronte come volontari, che avevano trovato nell'esperienza bellica, nonostante le sofferenze patite e la disillusione che aveva colto i milioni di giovani andati al fronte con la brama, spesso incosciente, dell'impresa valorosa, uno straordinario momento di esperienza comunitaria, destinato a protrarsi nel tempo, anche per Rossaro, grazie all'attività delle associazioni combattentistiche, specie quelle di corpi come quello degli alpini, amatissimo e seguito con attenzione a tutti i livelli ancor oggi⁶²: un fenomeno che George Mosse ha chiamato «Mito dell'Esperienza della Guerra» e che ha interessato una parte consistente di quanti erano sopravvissuti ai disastri della guerra e mal si erano adattati al ritorno alla vita "normale", per quanto si potesse definire in tal modo la situazione di gran parte dell'Europa dopo la fine delle ostilità⁶³.

Per quanto alcuni dipinti di Rossaro, a metà tra il ritratto e la scena di battaglia, possano essere associati a quel consapevole processo di mutazione antropologica verso la bestialità registrato, tra gli altri, da Edmondo Bacci o da Giuseppe Cominetti, e, in seguito, in gran parte tradotto dalla memorialistica di guerra, la sua posizione rimane assai diversa. I suoi soldati, pur privati della loro identità individuale e gettati nel novero massificato dei combattenti, mantengono una loro dolente umanità pur ritratti nella morsa del freddo e della notte durante una di quelle infinite e snervanti pause che avevano segnato, soprattutto in montagna, la guerra di posizione sfiancando i combattenti. Esempio in tal senso un olio di collezione privata⁶⁴, *In Trincea*, datato 1917, che mostra l'interno di una baracca in alta quota di notte, un contesto ben diverso dalla solare musicalità di quelle stesse baracche viste dall'esterno in una luce quasi aurorale: due facce di una stessa medaglia.



1

Come i nostri alpini raggiungono
punte quasi inaccessibili,
"L'Illustrazione Italiana",
22 ottobre 1916.



2

Una nostra Vedetta a 3000 metri, in
vista del nemico, "L'Illustrazione
Italiana", 13 febbraio 1916.



3

Taglio di reticolato in pieno giorno, "L'Illustrazione Italiana", 9 luglio 1916.



4

*L'artiglieria francese a Verdun,
"L'Illustrazione Italiana",
10 settembre 1916.*

5

*Nelle trincee alle falde del Coni
Zugna in un momento di sosta,
"L'Illustrazione Italiana",
9 luglio 1916.*





6
Un soldato scrive una lettera in una trincea del fronte carsico, 1916.



7
Soldati italiani in trincea con maschere antigas del tipo Ciamician-Pesci, 1916.



8
Un soldato vicino a un grosso proiettile austriaco inesplosivo, 1916.



9

Un soldato in trincea si protegge in una nicchia, 1916.



10

Soldati sotto un riparo di fortuna in una postazione dell'Hermada, 1916.



11

Vita di trincea al nostro fronte, "L'Illustrazione Italiana", 12 marzo 1916.

12

Un camminamento presso Castelnuovo, "L'Illustrazione Italiana", 30 gennaio 1916.





13

La battaglia di Gorizia. Nei camminamenti del Podgora durante l'azione, "L'Illustrazione Italiana", 20 agosto 1916.

14

Trincea di prima linea oltre Loquizza (un proiettile da 305 inesplosivo), "L'Illustrazione Italiana", 19 novembre 1916.





15

Sulla Quota 21 bis: riposo in trincea, "L'Illustrazione Italiana", 26 agosto 1917.



16

Un Camminamento tra Casa Diruta e Casa due pini, dove più inferi il bombardamento austriaco nella notte 9-10 febbraio, "L'Illustrazione Italiana", 18 febbraio 1917.



17

Le nuove posizioni conquistate ad est di Monfalcone, "L'Illustrazione Italiana", 20 agosto 1916.



18

*Le nostre mitragliatrici
in azione presso Fossalta,
"L'Illustrazione Italiana",
7 luglio 1918.*



19

Nel campo nemico. Nelle linee austriache sull'Isonzo. Un osservatorio d'artiglieria e un ricovero per gli ufficiali, "La Domenica del Corriere", 2 aprile 1916.

20

24 maggio: Morti austriaci in una trincea, "L'Illustrazione Italiana", 3 giugno 1917.





21

Rifugio austriaco per ufficiali a più di dieci metri sotto terra, "L'Illustrazione Italiana", 6 agosto 1916.



22

Il sottotenente Aldo Padoa, caduto a Oslavia il 13 novembre 1915, decorato con medaglia d'argento, 1915.



23

Il sottotenente Aldo Padoa in tenuta da combattimento, 1915.



24

*Il maggiore D'artiglieria Carlo Ederle,
decorato con medaglia d'oro,
"L'Illustrazione Italiana",
3 febbraio 1918.*



25

Il tenente medico Floriano Ferrazzi con la sua fotocamera, 1917.



26

Truppe d'assalto austriache in posa per simulare un attacco sul fronte dell'Isonzo, 1917.



*La controffensiva austro-ungarica sull'Isonzo:
Truppe d'assalto che escono dalle trincee.*

27

*La controffensiva austro-ungarica sull'Isonzo: Truppe d'assalto che escono dalle trincee,
"L'Illustrazione Italiana", 22 luglio 1917.*



28

Un'ondata di assalto esce dalle trincee inglesi al sud di Arras, "La Domenica del Corriere", 29 aprile 1917.



29

Un attacco italiano sul fronte dell'Isonzo nei pressi di Jamiano, "L'Illustrazione Italiana", 3 giugno 1917.

30

ACHILLE BELTRAME, *Un assalto notturno, sotto un diluvio di pioggia, per la conquista di Quota 144*, "La Domenica del Corriere", 1 ottobre 1916.



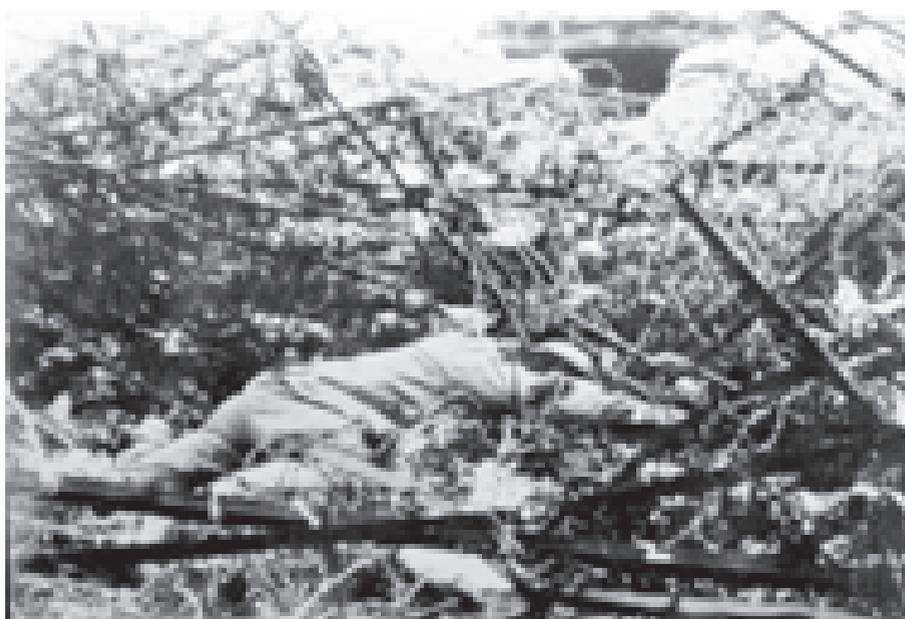
31

Una trincea italiana dopo un bombardamento sul fronte del Carso, 1915.



32

Soldati italiani uccisi dai gas austriaci sul monte San Michele, 30 giugno 1916.



33

Soldato italiano morto sui reticolati del fronte orientale, 1916.



34

Caduti tedeschi nella battaglia di Guillemont, settembre 1916.



35

Una trincea austriaca dopo un bombardamento sul fronte del Piave, 1918.



36

Un soldato austriaco rovesciato sui reticolati sul fronte del Piave, giugno 1918.



37

Cadaveri nemici sull'argine del Piave, "L'Illustrazione Italiana", 2 dicembre 1917.



In una via di Nervesa: Affratellati nella morte dopo un assalto alla baionetta.

38

In una via di Nervesa: Affratellati nella morte dopo un assalto alla baionetta, "L'Illustrazione Italiana", 7 luglio 1918.



39

Soldato inglese in preda a uno shock da combattimento, 1916.



40

Sul Sabotino: Soldati che salgono e prigionieri che scendono, "L'Illustrazione Italiana", 20 agosto 1916.



41

Prigionieri austriaci catturati a Fagarè di Piave, "L'Illustrazione Italiana", 9 dicembre 1917.



42

Il trasporto dei feriti in alta montagna: Un ferito trasportato a mezzo della teleferica, "L'Illustrazione Italiana", 13 febbraio 1916.



43

I primi soccorsi ai feriti dietro la linea del fuoco, "L'Illustrazione Italiana", 13 maggio 1917.



44

A Boneti, durante l'azione 22-25 maggio: Feriti in attesa delle autoblancche, "L'Illustrazione Italiana", 3 giugno 1917.



45

Trasporto di un ferito verso un posto di ricovero sul fronte dell'Isonzo, 1916.



46

Un ferito austro-ungarico assistito da una volontaria prima di essere evacuato, 1916.



47

Un ospedale militare austro-ungarico allestito nella cappella laterale della chiesa di San'Egidio di Sutta/Sveto, cartolina illustrata, 1917.



48

Un ospedale militare austro-ungarico, cartolina illustrata, 1917.



49

Un gruppo di convalescenti in ospedale militare austro-ungarico, cartolina illustrata, 1917.



50

ALDO MOLINARI, *Nei teatri i nostri gloriosi mutilati esortano i cittadini alla resistenza e alla fede*, "L'Illustrazione Italiana", 3 febbraio 1918.

51

HANS HOHLWEIN, *Rote Kreuz Sammlung 1914*, manifesto di propaganda.



52

ACHILLE LUCIANO MAUZAN, *Fate tutti il vostro dovere!*, manifesto di propaganda.



53

ANSELMO BUCCI, *L'alpino in guerra*, "L'Illustrazione Italiana", 19 dicembre 1915.



54

Le fulminee Automitragliatrici. Disegno dal vero del soldato Plinio Codognato, "L'Illustrazione Italiana", 16 luglio 1916.



55

Impressioni di soldati pittori al fronte. Schizzi di Renato Mazzola, "L'Illustrazione Italiana", 15 ottobre 1916.



56

ALDO CARPI, Fra i prigionieri austriaci che transitarono in Albania dopo l'invasione della Serbia, "L'Illustrazione Italiana", 19 novembre 1916.



57

GIUSEPPE CAMONA, *Il territoriale*, "L'illustrazione Italiana", 3 dicembre 1916.



58

Pittori soldati al fronte. Giuseppe Camona, "L'illustrazione Italiana", 24 dicembre 1916.



59

U. OJETTI, *I disegni di Guerra di Romano Dazzi tredicenne*, *Il balzo dalla trincea*, "L'Illustrazione Italiana", 21 aprile 1918.



60

U. OJETTI, *I disegni di Guerra di Romano Dazzi tredicenne*, *La pattuglia di marina*, "L'Illustrazione Italiana", 21 aprile 1918.



61

Josè SIMONT, *La lotta per un "entonnoir"*, "L'illustrazione Italiana", 23 aprile 1916.



62

GEORGES SCOTT, *Francia e Italia nel terzo anniversario della guerra mondiale*, "L'illustrazione Italiana", 5 agosto 1917.



63

GEORGES SCOTT, *Un lanciere «Vittorio Emanuele»*, "L'illustrazione Italiana", 19 agosto 1917.

64

GIUSEPPE BIASI, *Una scalata notturna sulle Dolomiti*, "L'illustrazione Italiana", 9 aprile 1916.



65

ALDO MOLINARI, *Val D'Astico*, "L'illustrazione Italiana", 3 giugno 1918.



66

GIULIO ARISTIDE SARTORIO, *Sul Montello: 22 giugno*, "L'Illustrazione Italiana", 15 settembre 1918.



67

GIULIO ARISTIDE SARTORIO, *Sul Montello: 22 giugno* 1918, 1918, Roma, Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale.



68

La mostra delle impressioni di guerra di G. A. Sartorio a Roma nella Sala degli Orazi e Curiazi in Campidoglio, "L'illustrazione Italiana", 27 gennaio 1918.



69

GIULIO ARISTIDE SARTORIO, *Bombardamento di quota*, 1917, Roma, Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale.



70

GIULIO ARISTIDE SARTORIO, *Gli austriaci ripassano il Piave*, 1918, Roma, Ministero degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale.



71

LODOVICO POGLIAGHI,
Postazione degli alpini sulle Alpi,
Roma, Museo Centrale del
Risorgimento.



72

ITALICO BRASS, *Prigionieri austriaci sul Carso scortati dalla cavalleria* – Ottobre 1915, da *Sulle orme di San Marco. Impressioni di guerra del pittore Italo Brass*, Milano 1917.



73

ITALICO BRASS, *Ricovero fanti in "caverna" sul fronte Giulio*, 1916, collezione privata.



74

MARIO SIRONI, *Scena di guerra*, 1917-18, collezione privata.



75

ANSELMO BUCCI, *Cannone*, 1917, collezione privata.



76

ACHILLE FUNI, *Sull'Isonzo*, Milano, Castello Sforzesco, Civico Gabinetto dei Disegni.



77

ROBERTO IRAS BALDESSARI, *Assalto in trincea degli italiani*, 1917-18, collezione privata.



78

GALILEO CHINI, *Scena di guerra. La morte dell'aspirante ufficiale Federico Grifeo, medaglia d'oro al Valor militare (25 maggio 1917), 1917-18, collezione privata.*



79

DUILIO CABELLOTTI, *Il ritorno, 1917, collezione privata.*



80

GIUSEPPE COMINETTI, *Il fante ferito*, 1916, collezione privata.



81

EDGARDO ROSSARO, *Autoritratto*, 1918, Belluno, Museo Civico.



82

EDGARDO ROSSARO, *In trincea*, 1917, collezione privata.

- 1 A questo proposito cfr. Fabi, *La prima guerra mondiale*, pp. 6-8.
- 2 Esempio a questo proposito l'immagine di un alpino che tornava nelle retrovie usando una teleferica, diventata subito nel titolo una prova d'ardimento e di efficienza delle strutture: *Come i nostri alpini raggiungono punte quasi inaccessibili*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 43, 22 ottobre 1916.
- 3 Celebre in questo senso un'immagine pubblicata in copertina nel numero de "L'Illustrazione Italiana" del 13 febbraio 1916 e presentata con il titolo *Una nostra Vedetta a 3000 metri, in vista del nemico*: una sorta di contraltare fotografico al fantasioso disegno pubblicato pochi mesi prima su "La Domenica del Corriere".
- 4 *Taglio di reticolato in pieno giorno*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 28, 9 luglio 1916.
- 5 *L'artiglieria francese a Verdun*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 36, 10 settembre 1916.
- 6 Si leggono in questo senso immagini pubblicate da "L'Illustrazione Italiana" (*Nelle trincee alle falde del Coni Zugna in un momento di sosta*, 9 luglio 1916), o altre riprese nell'estate del 1916 da diversi giornali anche se con tagli diversi.
- 7 Cfr. Fabi, *La prima guerra mondiale*, pp. 80-81.
- 8 Su questo tipo di immagini insisterà soprattutto "L'Illustrazione Italiana" nella prima parte del 1916, con foto pubblicate, il 30 gennaio 1916 (*Vita di trincea al nostro fronte*), 12 marzo 1916 (*Un camminamento presso Castelnuovo*) e il 20 agosto 1916, nei momenti successivi alla conquista di Gorizia (*La battaglia di Gorizia. Nei camminamenti del Podgora durante l'azione*).
- 9 *Trincea di prima linea oltre Loquizza (un proiettile da 305 inesplosivo)*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 47, 19 novembre 1916.
- 10 *Sulla Quota 21 bis: riposo in trincea*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 34, 26 agosto 1917.
- 11 Si veda a titolo di esempio immagini come *Un Camminamento tra Casa Diruta e Casa due pini, dove più infieri il bombardamento austriaco nella notte 9-10 febbraio* ("L'Illustrazione Italiana", 18 febbraio 1917), *Le nuove posizioni conquistate ad est di Monfalcone* ("L'Illustrazione Italiana", 20 agosto 1918), *Le nostre mitragliatrici in azione presso Fossalta* ("L'Illustrazione Italiana", 7 luglio 1918).
- 12 Valgano a titolo di esempio due immagini pubblicate tra la primavera e l'estate del 1916: *Nel campo nemico. Nelle linee austriache sull'Isonzo. Un osservatorio d'artiglieria e un ricovero per gli ufficiali*, in: "La Domenica del Corriere", XVIII, 14, 2 aprile 1916; *Rifugio austriaco per ufficiali a più di dieci metri sotto terra*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 32, 6 agosto 1916.
- 13 Cfr. *24 maggio: Morti austriaci in una trincea*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIV, 22, 3 giugno 1917.
- 14 Cfr. *Il maggiore D'artiglieria Carlo Ederle, decorato con medaglia d'oro*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLV, 5, 3 febbraio 1918.
- 15 Cfr. Fabi, *La prima guerra mondiale*, pp. 92-93.
- 16 Emblematiche, tra i molti esempi possibili, una foto della propaganda austroungarica che mostra la simulazione di un attacco, e un'altra, pubblicata su "L'Illustrazione Italiana" del 22 luglio 1917 con il titolo *La controffensiva austro-ungarica sull'Isonzo: Truppe d'assalto che escono dalle trincee*, ma che pare anch'essa costruita a tavolino tanto studiate sono l'inquadratura e la regia luminosa.
- 17 Preziosa, e decisamente più credibile, un fotogramma che mostra la fase iniziale di un attacco delle truppe inglesi sul fronte di Arras, accompagnato dalla fioca

luce dell'alba e dalle nuvole delle esplosioni (*Un'ondata di assalto esce dalle trincee inglesi al sud di Arras*, in: "La Domenica del Corriere", XIX, 17, 29 aprile 1917).

18 Esempio in questo senso un'immagine, una delle pochissime di tal fatta pubblicate dalla stampa italiana, che illustra *Un attacco italiano sul fronte dell'Isonzo nei pressi di Jamiano*, presentata su una doppia pagina de "L'Illustrazione Italiana", del 3 giugno 1917 e pertanto difficile da riprodurre, ma che coglie con estrema efficacia la drammaticità del momento.

19 A. Beltrame, *Un assalto notturno, sotto un diluvio di pioggia, per la conquista di Quota 144*, in: "La Domenica del Corriere", XVIII, 40, 1 ottobre 1916.

20 La prima immagine era stata pubblicata su "L'Illustrazione Italiana" del 2 dicembre 1917, mentre la seconda troverà posto sul numero del 7 luglio 1918 della stessa rivista.

21 A titolo di esempio si può citare un'evocativo scatto intitolato *Sul Sabotino: Soldati che salgono e prigionieri che scendono* ("L'Illustrazione Italiana", 20 agosto 1916) testimonianza degli effimeri successi sul fronte isontino, o l'impietosa foto che ritrae *Prigionieri austriaci catturati a Fagarè di Piave* ("L'Illustrazione Italiana", 9 dicembre 1917) che camminano a stento, magrissimi e feriti, tra due circospette sentinelle italiane.

22 *Il trasporto dei feriti in alta montagna: Un ferito trasportato a mezzo della teleferica*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 7, 13 febbraio 1916.

23 Per l'immagine dell'infermeria inglese cfr. *I primi soccorsi ai feriti dietro la linea del fuoco*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIV, 19, 13 maggio 1917. Per lo scatto relativo ai feriti italiani: *La vittoriosa nostra avanzata sul Carso. A Boneti, durante l'azione 22-25 maggio: Feriti in attesa delle*

autoambulanze, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIV, 22, 3 giugno 1917.

24 È il caso di uno dei manifesti approntati dalla propaganda austriaca fin dai primi mesi di guerra per sostenere l'azione della Croce Rossa nazionale.

25 Un'efficace ricognizione di questi prodotti grafici in K. Bruno, *La propaganda italiana per i prestiti di guerra*, in *L'arma della persuasione*, pp. 267-285 (si tratta della traduzione di un articolo uscito nel 1917 e ampiamente rivisto e ampliato sul piano del corredo iconografico). Molti materiali sono inoltre disponibili all'indirizzo <http://digiteca.bsmc.it/#>.

26 Su tutte *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, catalogo della mostra di Milano, Gallerie d'Italia 1 aprile - 23 agosto 2015, a cura di F. Mazzocca, F. Leone, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015.

27 A. Bucci, *L'alpino in guerra*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 51, 19 dicembre 1915.

28 Cfr. E. Pontiggia, *Biografia di Alberto Bucci*, in *Bucci e il "Novecento". Un artista marchigiano fra modernità e classicità*, catalogo della mostra di Macerata, Pinacoteca Comunale, Fossombrone, Quadreria Cesarini 19 giugno - 12 settembre 1999, a cura di E. Pontiggia, Skira, Ginevra-Milano, 1999, pp. 155-157.

29 Si veda a questo proposito E. Pontiggia, *schede*, in *Bucci e il "Novecento"*, pp. 70-75.

30 F. Martinelli, *Plinio Codognato e l'arte della pubblicità tra Verona, Milano e Torino*, Verona, Quinta Parete Editore, 2011.

31 *Le fulminee Automitragliatrici. Disegno dal vero del soldato Plinio Codognato*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 29, 16 luglio 1916.

32 *Impressioni di soldati pittori al fronte. Schizzi di Renato Mazzola*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 42, 15 ottobre 1916.

33 A. Carpi, *Fra i prigionieri austriaci che transitarono in Albania dopo l'invasione della Serbia*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 47, 19 novembre 1916.

34 A. Ghisalberti, ad vocem *Carpi de' Resmini Aldo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 20, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977, pp. 604-608.

35 Cfr. G. Camona, *Il territoriale*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 49-50, 3 dicembre 1916; *Pittori soldati al fronte. Giuseppe Camona*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 52, 24 dicembre 1916.

36 U. Ojetti, *I disegni di Guerra di Romano Dazzi tredicesimo*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLV, 16, 21 aprile 1918, pp. 313-316.

37 Su Arturo Dazzi cfr. A. V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore*, Ospe-daletto, Pacini editore, 2012.

38 Cfr. U. Ojetti, *I disegni di Romano Dazzi*, Milano, Bestetti e Tuminelli, [1924]; *Disegni di Romano Dazzi*, a cura di G. De Lorenzi, Firenze, Leo Olschki, 1987.

39 Sull'artista cfr. F. Mourier-Martinez, *José Simont Guillén: Batallas pintadas de la primera guerra mundial*, Tours, Université de Tours, Etudes hispaniques, 1982; S. Escala Romeu, *El dibuixant Josep Simont i Guillén (1875-1968), reporter gràfic de la I Guerra Mundial. Un dibuixant d'actualitat a l'època de la naixent fotografia de reportage*, Barcelona, Le éditions Rafael Dalmau, 2002.

40 Sull'importanza della lezione di Scott: "Ses planches cocardières, qu'elles retracent des faits héroïques ou de simples épisodes vécus quotidiennement par le troupier, émeuvent le public, sublimement son patriotisme. Le secret de Scott: des dessins inspirés, nerveux, vigoureux, marqués du sceau de l'atelier de Détaille. Il influença profondément plusieurs générations, plus fortement qu'aucun autre dessinateur de l'Illustration"

J.-N. Marchandiau, *L'illustration, vie et mort d'un journal*, Paris, Privat, 1987, p. 186.

41 Si veda tra gli altri un'elegantissimo ritratto equestre ad acquerello di un lanciere della cavalleria: G. Scott, *Un lanciere «Vittorio Emanuele»*, in: "L'illustrazione Italiana", XLIV, 33, 19 agosto 1917.

42 G. Scott, *Francia e Italia nel terzo anniversario della guerra mondiale*, in: "L'illustrazione Italiana", XLIV, 31, 5 agosto 1917.

43 Si veda a tal proposito un carboncino del giugno 1918 che illustra le posizioni italiane "durante il bombardamento di preparazione austro-ungarico, in un rifugio in Val d'Astico" ("L'illustrazione Italiana", XLV, 25, 3 giugno 1918).

44 Nel 1924 sessantuno di questi dipinti furono imbarcati da Sartorio sulla regia nave Italia, un residuo bellico riqualificato con lo scopo di recarsi in tournée in America Latina ricolma di prodotti dell'industria, delle manifatture, dell'artigianato e dell'arte italiane. Tra le seicento opere d'arte prese a bordo (cinquecento dipinti, cento sculture) vi erano anche cento olii di Sartorio (tra cui i sessantuno di guerra) che l'artista intendeva esporre in mostre personali da realizzarsi sia in mare che a terra. Per l'occasione era anche stato nominato segretario governativo dell'impresa responsabile per la sezione Belle Arti (sull'argomento si veda anche: *Sartorio 1924. Crociera della Regia Nave "Italia" nell'America Latina*, catalogo della mostra di Roma, Istituto Italo-Latino americano 9 dicembre 1999 - 5 febbraio 2000, a cura di B. Mantura, M. P. Maino, B. Osio, De Luca, 1999). Cinquantotto dei sessantuno dipinti di guerra dell'artista romano furono acquistati nella sosta a San Paolo del Brasile da un gruppo di oriundi Veneti che ne fece dono alla Casa degli Italiani della città. Qui rimasero nella fino al 1999,

quando il Circolo ne decise la vendita per problemi finanziari. Con l'aiuto delle istituzioni e delle autorità consolari italiani, nel 2000 i dipinti furono acquistati in blocco, trasportati in Italia, restaurati e sistemati negli uffici romani del Ministero degli Affari Esteri. Tra i dipinti appartenenti al ciclo e non imbarcati per il Sud America nel 1924, una quarantina di studi in varie tecniche e qualche olio furono trattenuti nello studio e in gran parte ceduti nel 1934 al Museo Civico del Risorgimento di Milano dopo la morte dell'artista. Nella sede milanese furono in parte distrutti durante i bombardamenti del secondo conflitto mondiale e i quindici pastelli superstiti furono spostati al Museo di Storia Contemporanea nel dopoguerra. L'intera vicenda del ciclo è stata attentamente ricostruita per la prima volta da Renato Miracco attraverso lo studio di una consistente e inedita documentazione scritta e fotografica proveniente dall'Archivio Eredi Sartorio. In occasione della mostra *Giulio Aristide Sartorio. Impressioni di guerra (1917-1918)*, (Palazzo Montecitorio, Sala della Regina 22 ottobre - 10 novembre 2002, a cura di R. Miracco, Roma, Camera dei deputati, 2002) è stata esposta una parte cospicua del ciclo, comprendente i lavori del Ministero degli Affari Esteri, le opere delle collezioni civiche milanesi e altri lavori provenienti dal lotto delle opere vendute da Sartorio prima della traslazione del lotto rimasto nel suo studio alla volta del Castello Sforzesco.

45 In particolare su "L'illustrazione Italiana", che ospiterà più volte accurate trascrizioni litografiche delle sue realizzazioni e anche un'ampia e assai illustrata recensione della sua personale del gennaio 1918 nella sala degli Orazi e Curiazi in Campidoglio (*La mostra delle impressioni di guerra di G. A. Sartorio a Roma nella Sala degli*

Orazi e Curiazi in Campidoglio, in: "L'illustrazione Italiana", XLV, 4, 27 gennaio 1918), dove saranno esposti quarantacinque olii.

46 *Giulio Aristide Sartorio. Impressioni di guerra*, p. 62.

47 F. Leone, *Pittori-soldato dal fronte: il ciclo-documento di Sartorio e una nota su Pogliaghi*, in *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, pp. 108-109.

48 Sul volume cfr. A. Delneri, *Grande Guerra: "diario pittorico" di Italo Brass*, in *Italo Brass, reporter della Grande Guerra*, catalogo della mostra di Gorizia, Castello di Gorizia 4 novembre 2008 - 31 gennaio 2009, a cura di A. Delneri, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2008, pp. 17-68.

49 *Sulle orme di San Marco. Impressioni di guerra del pittore Italo Brass di Gorizia*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1917, s.n.

50 M. Scudiero, R. M. Baldessari. *Catalogo Ragionato delle opere futureste*, I, L'Editore, 1989, p. 234.

51 Su questi temi E. Angelini, M. Vittori, *Duilio Cambellotti. Il monumento ai caduti di Priverno*, Priverno, Comune di Priverno, 1999, pp. 104-112.

52 Per una recente ricognizione sull'attività del pittore si rimanda a G. Scotti, *Edgardo Rossaro. Autobiografia e altri scritti*, Ferrara, Liberty House, 2004; si veda inoltre M. De Grassi, *Belluno*, in *Pittura nel Veneto*, I, Milano, Electa, 2006, pp. 233-235; *Novecento Bellunese. Le collezioni civiche nel secondo dopoguerra*, a cura di M. De Grassi, Belluno, Comune di Belluno, 2006; M. De Grassi, *Edgardo Rossaro*, in *Pittura nel Veneto*, III, Milano, Electa 2008, p. 344.

53 E. Rossaro, *La mia guerra gioconda*, Roma, 10° Reggimento Alpini, 1939. Poi ripubblicata nel 1999: E. Rossaro, *Con gli alpini in guerra sulle Dolomiti*, a cura di L. Viazzi, Milano, Mursia, 1999.

54 I taccuini sono in parte conservati conservati nel Fondo Volontari Alpini "Feltre e Cadore" dell'Archivio Storico del Comune di Belluno.

55 Cfr. G. Martelli, *Il soggiorno ferrarese del pittore e scrittore alpino Edgardo Rossaro*, consultato il 28 aprile 2016 all'indirizzo http://www.noialpini.it/rossaro_edgardo.htm.

56 Su "L'Astico" e la sua attività si veda almeno: *L'Astico. Giornale delle trincee*; 1919. *Il nuovo contadino*, a cura di M. Isnenghi, Padova, Il Rinoceronte, 1964, pp. 19-43; M. Isnenghi, *Giornali di trincea. 1915-1918*, Torino, Einaudi, 1977, pp.

57 *In questi anni allestisce diverse personali, tra queste vanno ricordate almeno quella di Ferrara del 1923 (Mostra individuale del pittore Edgardo Rossaro. XII della serie organizzata dalla Società Benvenuto Tisi da Garofalo, Ferrara, Studio Editoriale Ferrarese, 1923), e quella del marzo 1927 alla galleria del Corso di Milano (Esposizione individuale del pittore Edgardo Rossaro, 12-26 marzo 1927, Galleria del Corso di G. Guglielmi, corso Vittorio Emanuele 22, Milano), presentata da Corrado Vicenzi, che con amara ironia metteva in luce soprattutto le difficoltà postbelliche dell'artista: «la guerra... Oh, che non doveva bastare ad un volontario esser tornato sano e salvo? Dei suoi compagni cadorini, dal giovinetto Battisti al contrabbandiere sessuagenario, erano tornati un buon terzo. Dunque, stesse contento! C'era da star contenti davvero: una certa casetta a Pieve di Cadore, dove aveva raccolti studi suoi per lunghi mesi, prima della guerra, era stata saccheggiata e ruinata; lo scoppio d'una polveriera, a Firenze, gli aveva fatto volar via a pezzi la maggior parte del suo lavoro di dieci anni. Poi, chi lo conosceva più il reduce?»*

58 Già proprietà dell'Associazione Volontari Alpini, è con molti altri conservato all'Archivio storico del Comune di Belluno.

59 *Ivi*.

60 Si tratta evidentemente di un riferimento preciso e voluto al cameratismo creatosi in tempo di guerra, ben diverso da quello imposto dalla retorica del regime fascista.

61 Belluno, Archivio Storico del Comune, Fondo Doglioni, *Lettera di Edgardo Rossaro a Virginio Doglioni*. carta intestata "Camerata degli Artisti Combattenti d'Italia", 18 dicembre 1930.

62 Su questo aspetto si veda almeno C. De Marco, *Il mito degli alpini*, Udine, Gaspari, 2004.

63 G. L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Roma-Bari, Laterza, 1990, p. 9 e ss.

64 F. Leone, *La battaglia e il fronte: dalle gesta al disinganno*, in *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, pp. 148, 153.

7. Fratelli nella morte

Già durante la guerra, da entrambe le parti in conflitto, si era posto il problema di come dare soddisfacente sepoltura all'enorme numero dei caduti "prodotti" da "l'inutile strage": ci si trovava infatti in una situazione in cui non sempre era possibile recuperare e riconoscere tutti i corpi dei morti in battaglia, che spesso rimanevano tra le opposte linee nemiche insepolti e straziati dai continui scambi d'artiglieria. Con tutte le difficoltà del caso, i primi cimiteri militari cominciano così, inizialmente in maniera estemporanea, poi in modo sistematico e in parte regolamentato da precise direttive ministeriali, a sorgere dislocati poco lontano dalla linea dei combattimenti, talvolta esposti ai veloci e magari temporanei spostamenti del fronte e non estranei, nemmeno loro, a improvvidi e casuali cannoneggiamenti.

In un contesto di questo tipo, dove la provvisorietà delle situazioni era un elemento ineliminabile e tutt'altro che scontato, uno dei problemi più urgenti sarà *in primis* l'identificazione dei singoli caduti, e quindi, già durante il conflitto, la mappatura dei luoghi di sepoltura per poter dare ai primi delle esequie degne di questo nome: un modo per esorcizzare uno sterminio che per la prima volta nella storia si poteva definire di massa, dato che una morte anonima era il timore più grande sia per i soldati che per le loro famiglie, destinate in quel caso a non avere nemmeno un luogo dove piangere i propri defunti. Problemi di cui gli stati maggiori si renderanno conto già dopo i primissimi mesi di guerra, quando si troveranno alle prese con un numero di perdite largamente superiore al previsto,

tanto da dover ovviare il più velocemente possibile anche a lacune organizzative: in molti dei diari dei protagonisti, romanziati o meno e pubblicati ben dopo la fine del conflitto, si trova traccia dell'apprensione che suscitava nelle retrovie l'arrivo di automezzi carichi di bare, segno evidente per i più dell'approssimarsi di un'offensiva su larga scala.

In un moto di partecipazione a un lutto che diventerà via via sempre più collettivo fino a diventare pienamente "nazionale", a cui si univano esigenze di autopromozione editoriale, "L'Illustrazione Italiana" aveva cominciato già nell'estate del 1915 a raccogliere le foto inviate dai familiari dei caduti e a pubblicarle in meste pagine rievocative, pagine che con il trascorrere del tempo inevitabilmente si facevano sempre più frequenti. Si trattava nella maggior parte dei casi di graduati, che facevano riferimento al tessuto culturale e sociale dei lettori privilegiati della rivista; nella scelta delle immagini per la pubblicazione i caduti erano rigorosamente ritratti in divisa in un atteggiamento ben lontano dalle situazioni di guerra, seguendo così una prassi già utilizzata per ricordare i caduti delle battaglie del Risorgimento. Questa pratica sarà tuttavia presto abbandonata da parte della direzione della rivista, perché evidentemente quella mesta sfilata, oltre a richiedere un numero esorbitante di pagine, di certo non avrebbe contribuito a risollevarne il morale dell'opinione pubblica, già provato dalle notizie tutt'altro che esaltanti che arrivavano dal fronte.

Oltre a questi "ricordi", durante il primo anno di guerra la stampa, specie quella illustrata, racconta con studiate e ben selezionate immagini anche i semplici riti funebri che si svolgono a ridosso della linea di battaglia, talvolta nemmeno legati alla morte in combattimento oppure riferiti agli onori militari resi a un ufficiale nemico, come nel caso della copertina dedicata da "L'Illustrazione Italiana" a un alpino morto a causa di una valanga in zona di guerra¹, o del rilievo dato all'immagine delle esequie riservate a un ufficiale austriaco caduto in montagna e recuperato dagli alpini italiani²; o ancora il racconto visivo dei semplici funerali da campo di un non meglio precisato "eroe", perché come tale doveva essere percepita dal pubblico italiano la fotografia, a dire il vero ben composta e attentamente studiata³, dove il protagonista non appare nemmeno all'interno di una bara, ma si intravede semplicemente disteso sulla lettiga, quasi steso dormendo in attesa che si compia il suo destino ultraterreno.

Più composta e "giornalistica" un'immagine presentata sulle pagine de "L'Illustrazione Italiana" alla fine dell'estate del 1917, pochissimi mesi prima che si compia la disfatta di Caporetto, che mostra le esequie con tanto di picchetto d'onore celebrate a uno sconosciuto artigliere mentre sullo sfondo campeggia l'edificio del seminario di Gorizia letteralmente crivellato dai colpi⁴.

Tutte queste manifestazioni venivano così in gran parte preparate e impaginate soprattutto a uso e consumo di un'opinione pubblica che diventava con il trascorrere dei mesi sempre più esigente e, se possibile, meno manipolabile o meno disposta ad accettare passivamente tutto quanto le veniva proposto. Per proseguire in questo senso non verranno poi trascurate cerimonie più elaborate e con tutta

evidenza più “mediatiche” per la notorietà del personaggi coinvolti, come l’acoglienza riservata alle pubbliche esequie del maggiore Giovanni Randaccio, alla cui veglia a Monfalcone interviene anche Gabriele d’Annunzio⁵, protagonista di quegli eventi e grande cantore delle gesta dell’amico e di tutto il conflitto.

Negli ultimi anni di guerra la cura delle sepolture dei caduti e il suo utilizzo a fini propagandistici, fino a quel momento piuttosto trascurata o quanto meno sporadica, conosce un notevole incremento sul piano della comunicazione ufficiale: soprattutto in occasione della ricorrenza del due novembre, quando da parte delle riviste illustrate vengono dedicate al tema copertine e intere pagine, anticipando in questo modo quella sorta di culto collettivo della memoria dei caduti che caratterizzerà i primissimi anni del dopoguerra per diventare poi una delle strutture portanti dell’ideologia del regime fascista.

L’immagine del soldato, ormai ridotta al solo copricapo⁶, viene talvolta utilizzata come eloquente sprone per i commilitoni ancora impegnati in battaglia: illuminante in tal senso una cartolina stampata a cura della III armata, già affrancata e distribuita gratuitamente alla truppa, che oltre a riprendere quasi alla lettera la composizione della foto appena ricordata, è accompagnata da una scritta quanto mai eloquente (e retorica), «le voci dei nostri morti gridano: quando?».

Una risposta ideale a quel quesito così interessato si avrà solo dopo la vittoria, quando Mario Bazzi potrà disegnare un’eloquente *Resurrezione* sulle pagine de “La Trincea”, uno dei più interessanti giornali cosiddetti di trincea, direttamente redatti dai soldati delle singole armate durante l’ultimo anno di guerra⁷. In quei mesi, soprattutto a partire dall’estate, si intensificherà sui giornali illustrati la pubblicazione di fotogrammi sempre più cruenti, riservati come sempre a caduti nemici per sottolineare l’abbandono a cui questi ultimi erano stati lasciati dai comandi austriaci, quasi che il dilagare e il dilatarsi della guerra favorisse una pratica visiva impensabile fino a non molti mesi prima. In rarissimi casi trovano addirittura spazio morti italiani, anche se la loro presenza diventa strumentale al racconto del loro eroismo: così una foto pubblicata da “La Domenica del Corriere” del 21 luglio del 1918 porta una didascalia singolare e a suo modo assai efficace: «Un epico duello. Un gigante austriaco e un piccolo eroico caporale italiano entrambi morti in un combattimento singolare a colpi di baionetta e di bombe a mano sul ponte di Nervesa».

Del resto la diffusione di immagini di propri caduti a fini propagandistici era tutt’altro che inusuale per i comandi austro-ungarici, che attraverso un apposito ufficio del Ministero della Guerra, il Kriegspressequartier⁸, si servivano di queste immagini per rafforzare nei soldati e nell’opinione pubblica lo spirito patriottico e la necessità per tutti di condividere le responsabilità e i sacrifici (anche quello estremo) che la difesa della patria necessariamente comprendeva. A questo scopo erano leciti anche interventi di fotoritocco al fine di rendere più efficaci immagini di per sé traumatizzanti, come nel caso di uno scatto della primavera del 1916 del fotografo ungherese Rudolph Balogh, opportunamente tagliato e “migliorato” per diventare in seguito una diffusissima immagine di propaganda⁹.

Nel caso italiano invece, molte delle immagini pubblicate nell'estate del 1918 per segnalare offensive nemiche e controffensive, avevano con tutta evidenza lo scopo di "raccontare" le difficoltà e la feroce resistenza incontrate dall'esercito imperiale nel primo caso e di segnalare «la disfatta degli austro-ungheresi sul nostro fronte» nel secondo¹⁰, facendo intendere come la travolgente avanzata italiana lasciasse il terreno seminato di cadaveri avversari.

La realtà, indifferentemente dai periodi presi in esame e dal nome del fotografo, era tuttavia ancora una volta distante da quella evidenziata dalle foto ufficiali: le sepolture erano nella maggior parte dei casi molto più sbrigative di come venivano descritte dai giornali, in quanto le truppe erano costrette a velocizzare le pratiche visti il numero molto elevato dei cadaveri e la violenza dei combattimenti che tenevano impegnati tutti gli effettivi.

Come raccontano numerose immagini scattate dai fotografi ufficiali dell'esercito e mai pubblicate all'epoca e come ripetutamente denunciato dalla memorialistica di guerra di ogni fronte, i cadaveri in realtà si ammassavano in disordine nei pressi dei camposanti in attesa di una sepoltura anche sommaria, che poteva arrivare anche dopo diversi giorni, alla prima pausa nei combattimenti, con le conseguenze igieniche che è facile intuire.

Le terribili testimonianze visive di questa forzata incuria appartengono a entrambi i fronti, senza distinzioni di fatto, e ancora una volta affratellano nella sventura i soldati, indipendentemente dalla loro appartenenza. Le uniche difformità si possono riscontrare nell'utilizzo più disinvolto da parte della stampa e della propaganda austriache delle immagini dei cadaveri "amici", talvolta utilizzate, con le opportune censure, per spronare esercito e opinione pubblica con l'esempio di quelli che, a prescindere dalle circostanze della loro morte, diventavano a quel punto invariabilmente eroi morti in combattimento.

Oltre alle innegabili difficoltà logistiche, dovute alla sostanziale impossibilità di trasportare i corpi dei defunti lontano dai luoghi delle battaglie, c'erano anche profonde ragioni simboliche nella scelta di inumare i corpi dei propri caduti nelle terre conquistate: questa prassi, largamente seguita dagli italiani, significava anche sancire una sorta di diritto di proprietà su quegli stessi luoghi, visto che «le tombe dei caduti nel territorio redento segnano un diritto su quei luoghi conquistato con il sangue»¹¹. La simbologia legata ai territori teatro del conflitto non si ferma qui, ma, oltre a ricordare la vittoria, evoca nel contempo memorie di gesta eroiche e di persone, prima di essere soldati, che a queste gesta avevano preso parte. Questi luoghi, soprattutto quelli dove i combattimenti erano stati più cruenti, cominceranno ben presto ad essere considerati sacri alla patria perché teatro appunto di gesta belliche gloriose, ma nel contempo bagnati dal sangue di tanti soldati italiani, influenzando così le politiche iconografiche e simboliche di quella che di lì a pochissimi anni verrà definita "monumentomania"¹².

«Dove era un luogo pianeggiante o suolo scavabile» – rammenta Mario Rigoni Stern ne *L'anno della vittoria* – «c'era un cimitero piccolo o grande: a ridosso dei paesi, nelle contrade, nei pascoli delle malghe, o dove erano sorti gli ospedali da

campo. Ma oltre a questi che avevano un segno, una lapide una croce o un cippo, c'erano altre migliaia di sepolture provvisorie di singoli caduti, o di gruppi dove era avvenuto un assalto, dove aveva colpito una raffica di mitragliatrice, dove erano cadute salve di batterie, o dove c'era stato un posto di medicazione. Inoltre fuori dalle strade di arroccamento o lontano dalle contrade, ancora molti erano i soldati che restavano insepolti». A guerra finita, prima ancora di poter pensare a come celebrare il ricordo di quei soldati morti sui campi di battaglia, occorrerà quindi in prima battuta pensare a come offrire a tutti i caduti una sepoltura degna di questo nome. Ancora nel luglio del 1919 diversi giornali denunciano una situazione che definire macabra appare senz'altro un'eufemismo, e reclamano la necessità «che si rimuovano e si seppelliscano avanzi di cadaveri e carogne in putredine che a tutt'oggi appestano» l'altopiano dei Sette Comuni; anche se situazioni simili non mancano di certo in altri luoghi, primi tra tutti i teatri delle battaglie del Carso, costellati di piccoli e grandi cimiteri più o meno improvvisati.

Per ovviare a questi problemi, verrà così istituita presso il Ministero dell'Interno la Commissione Nazionale per le Onoranze ai Militari d'Italia e dei Paesi Alleati Morti in Guerra¹³, mentre nel gennaio 1920 l'incarico di procedere nella raccolta e nella sepoltura dei morti viene affidato al Ministero della Guerra, che istituisce un Ufficio Centrale per la Cura e le Onoranze alle Salme dei Caduti (COSCG), con sede prima a Udine e quindi dal 1926 a Padova, che ha il compito di rintracciare ed esumare le salme disperse e di raccogliere in appositi cimiteri. Questi stessi cimiteri saranno però concepiti come provvisori, destinati a fare spazio, entro un decennio, a una «sepoltura perpetua», ossia a una «sistemazione definitiva delle sepolture militari», come dirà il Commissario straordinario per le onoranze ai caduti in guerra generale Giovanni Faracovi¹⁴.

Il lungo processo di esumazione inaugurato a guerra appena finita troverà infine una concretizzazione negli anni trenta, nel contesto dei grandi ossari costruiti nei pressi dei teatri di guerra, primo tra tutti quello di Redipuglia, completato però solo nel 1938¹⁵, un luogo dove l'immagine del soldato concepito come entità "umana" conosce la sua totale eclisse, in favore di una trasfigurazione collettiva nel nome della Patria.

Nel frattempo, ossia già a guerra in corso, ma soprattutto appena dopo la sua conclusione, l'intero territorio nazionale è interessato da quella che Enrico Janni, in un articolo comparso sull'ultimo fascicolo di "Emporium" del 1918, battezzava già come una «invasione monumentale»¹⁶. Un'espressione profetica anche se largamente preventivabile, nel giro di qualche anno infatti, una percentuale estremamente alta dei borghi, dei paesi e delle città italiane verrà dotata di uno o più monumenti, di fattura, soggetto, dimensioni e materiali le più varie possibili, e dedicati ai caduti offerti alla patria da ogni località¹⁷.

Se la sepoltura dei caduti è pertinenza dell'esercito e del governo, e conosce come si è visto una gestione centralizzata, la commemorazione sarà invece a lungo deputata agli attori agenti a vario titolo sul territorio: dalle associazioni combattentistiche ai gruppi di opinione, dalle amministrazioni ai singoli citta-

dini, come nel celebre caso dei due monumenti di Appiano Gentile e Valduggia commissionati ad Adolfo Wildt da Guido Chierichetti¹⁸, esempi quantomai eccezionali di proposte a tutti gli effetti simboliste che mai sarebbero potute partire da un comitato civico, tanto andavano al di fuori di un comune sentire appiattito su scelte rigorosamente figurative. Eccezioni a parte, da un lato, quello della sepoltura, si ha l'emanazione di provvedimenti sistematicamente presi dall'alto e spesso contro il volere di reduci e parenti, dall'altro, quello della celebrazione, la proliferazione di iniziative sostanzialmente tanto autonome da far sollevare gli scudi a diversi intellettuali spaventati dalla scarsa qualità artistica di queste realizzazioni incontrollate.

Queste proliferazioni sono il frutto di numerose esigenze, quella per i parenti, di commemorare singoli caduti; quelle di determinate categorie o comunità, tese a sottolineare il contributo offerto alla patria dai propri appartenenti e di rendere omaggi a chi ha donato la propria vita per una causa comune. Ma si tratta anche, per le amministrazioni, di mettere d'accordo i diversi attori, spesso portatori di idee contrapposte sulla guerra, sui suoi effetti e su come procedere nelle celebrazioni.

Tutte queste esigenze, talvolta concordi e più spesso invece in reciproco contrasto, si sovrappongono e s'intrecciano nelle vicende delle singole costruzioni: basta vedere la configurazione assunta dai monumenti ai caduti e dalle infinite tipologie adottate, dove quelle che prevedono la presenza di immagini di soldati è certamente importante ma sicuramente minoritaria. Altro discorso riguarda poi il come la figura del soldato viene utilizzata in rapporto al significato che si vuole prevalga nella "lettura" del monumento stesso: uno degli aspetti in questo senso riguarda soprattutto il tipo di narrazione che viene scelto, si tratta di ricordare il sacrificio collettivo di una comunità o si tratta di celebrare la vittoria di una nazione? Difficile dare una risposta univoca, questo tipo di scelta è funzione di un'infinità di variabili di tipo geografico, storico, politico e anche di gusto (oltre che naturalmente di fondi a disposizione), ma talvolta sfugge anche a ogni possibile classificazione logica.

Se in questa sede manca lo spazio per un'analisi puntuale di queste tendenze, va tuttavia notato come per una parte assai consistente di questi monumenti si faccia ricorso a una serie di tipologie trite se non completamente usurate in quanto derivate dalla tradizione commemorativa risorgimentale, e per questo piuttosto uniformi nella maggior parte dei paesi belligeranti. In virtù dell'impressionante casistica di varianti tipologiche e iconografiche, il "paesaggio" che i monumenti ai caduti configurano appare pertanto sconfinato, dove è difficile poter rintracciare linee-guida probanti e valide ovunque, in quanto ogni singolo monumento appare come il prodotto di una serie di compromessi tra i vari interessi delle comunità che ne gestiscono la progettazione e la costruzione.

In mancanza di un registro completo della manifestazione della "monumentomania", va registrato come in linea di massima il margine di autonomia concesso alla dimensione locale, larghissimo alla fine della guerra, si venga progressivamen-

te ad assottigliare dopo la marcia su Roma, in virtù soprattutto del grande valore simbolico che il fascismo attribuirà al “culto” laico dei caduti e della vittoria.

A questo proposito va poi considerato come uno dei motivi scatenanti della moltiplicazione delle iniziative per commemorare i caduti a livello locale sia stato la sostanziale incapacità del governo centrale di mettere in atto sin dalla fine della guerra un progetto celebrativo organico o quantomeno abbastanza coerente da poter essere condiviso dalle comunità interessate, che di fatto appartenevano a tutto il paese. A complicare questo quadro contribuivano poi le “nuove” realtà territoriali, gran parte delle quali era stata teatro di scontri durissimi ed erano per questo “sacre” alla patria: luoghi dove però la memoria del conflitto e dei sacrifici da esso causati non aveva e non poteva avere una direzione univoca, visto che in molti casi i caduti avevano in quei luoghi “colori” diversi, che ben difficilmente potevano essere assimilati se non nel nome dalla comune *pietas* cristiana¹⁹.

In questo quadro di generale *deregulation* fa eccezione l'attenzione riservata alla vicenda del Milite Ignoto e della solenne cerimonia riservata alla sua traslazione da Aquileia a Roma, compiuta tra la fine di ottobre e l'inizio di novembre del 1921 durante il governo dell'ex socialista Ivanoe Bonomi²⁰. Quella cerimonia costituiva il principale, e di fatto ultimo, tentativo da parte del blocco politico avverso al movimento fascista di sottrargli quell'egemonia nella commemorazione della Grande Guerra e dei suoi “eroi” che avrebbe assunto di lì a poco. Tentativo evidentemente tardivo, visto che Mussolini diventerà presidente del consiglio l'anno successivo e comincerà sin da subito a dettare le linee di sviluppo del nuovo “culto patriottico”, che ovviamente ingloberà lo stesso Milite Ignoto. Un culto dove però la figura del soldato, parte integrante del “sistema” del ricordo fino a quel momento, verrà di fatto omessa in favore di una sorta di traslitterazione simbolica che lo consegnerà a un destino “mitico” e di fatto alieno alla dimensione comunitaria che l'immagine del combattente aveva assunto all'indomani della guerra.

LA “MONUMENTOMANIA”

I primi piccoli monumenti dedicati ai compagni caduti in battaglia cominciano a sorgere già sul teatro di guerra, il più delle volte come semplice ricordo, in altri casi come opere più strutturate, in altri casi ancora come strutture effimere realizzate nelle retrovie, esemplare in tal senso la testimonianza fotografica di Monumento ai caduti eretto provvisoriamente nella zona di Ceneda nel 1918; non mancano poi negli ultimi mesi del conflitto autentiche e giocose goliardate con finalità mediatiche, come nel caso del «monumento... vivo. - Un bel gruppo simbolico a una festa di bersaglieri alla fronte» pubblicato sulle pagine de “La Domenica del Corriere” del primo settembre 1918.

Ben più strutturati sono invece due grandi gruppi scultorei pensati per il cimitero militare di Aquileia, attivo fin dai primissimi mesi della guerra: opere realizzate tra il 1916 e il 1921 e che per molti versi possono essere considerate delle

autentiche pietre miliari nella storia della scultura monumentale legata alla prima guerra mondiale: si tratta di grande bronzo firmato da Ettore Ximenes, e di un marmo di Edmondo Furlan. Il primo è noto con il titolo *L'angelo della Carità*; anche se l'opera era comparsa per la prima volta, quando era ancora in lavorazione, sulle pagine di "Arte Cristiana" con l'eloquente titolo *Il Sacrificio* e una sua cartolina dell'epoca lo etichettava invece come «Cristo per l'umanità, il soldato d'Italia per la Patria»²¹. L'artista, partito volontario per il fronte, era allora impegnato in una nutrita serie di opere legate alla situazione di guerra, tra le quali la progettazione del cimitero militare di Sdraussina²², che gli varranno anche una medaglia d'argento al valor militare consegnatagli personalmente dal comandante della III armata, il duca d'Aosta, e aveva modellato il gruppo, forse in origine destinato proprio a Sdraussina, durante il conflitto in uno studio che gli era stato messo a disposizione dallo stato maggiore della III armata a Cervignano, nei pressi del comando stanziato presso la villa Attems-Bresciani.

Celebre a livello internazionale per le sue realizzazioni monumentali, Ximenes sceglie in questo caso un'iconografia quantomeno insolita, assimilando il sacrificio del soldato a quello di una sua soccorritrice, una crocerossina, vista come una creatura angelica capace di sostenerlo nel momento finale. È possibile che nella scelta di un tema così particolare abbiano pesato i buonissimi rapporti esistenti tra lo scultore e il ramo cadetto della casa regnante: nel volto della crocerossina di Aquileia si possono infatti ravvisare i tratti somatici di Elena d'Orleans, moglie del duca d'Aosta e per tutta la prima guerra mondiale ispettrice generale delle infermiere volontarie della Croce Rossa Italiana²³, una circostanza che unita ai rapporti con il duca d'Aosta potrebbe senz'altro aver ispirato l'artista a rendere contemporaneamente omaggio ai soldati caduti e al lavoro, all'impegno e alla devozione delle crocerossine nella zona di guerra.

Sin dalla sua fase di gestazione l'opera aveva necessariamente attirato l'attenzione di don Celso Costantini, chiamato nel 1916 a sovrintendere alla basilica di Aquileia e ai lavori di sistemazione del cimitero di guerra, che aveva apprezzato il «gruppo serrato, costruito con saldezza, modellato con largo senso decorativo, in cui gli elementi veristici si trasfigurano e splendono in un altissimo concetto. È un'opera di grande eloquenza e di pura bellezza»²⁴, e, aggiungiamo, il primo gruppo a scala colossale che veniva concepito in funzione della celebrazione degli eventi bellici.

Diversa e non meno accattivante la vicenda relativa all'altro grande gruppo scultoreo presente nel cimitero aquileiese: *Il crocifisso ed il sacrificio del combattente*, noto anche come *il Cristo*, realizzato da Edmondo Furlan tra il 1916 e il 1921²⁵. Il monumento, iniziato sul finire del 1916, prevedeva in origine il Cristo in croce e i due caduti posti semplicemente ai suoi piedi; ma su suggerimento di Costantini, il bozzetto fu modificato staccando il braccio destro del Cristo e indirizzandolo verso i due caduti²⁶. In questo modo l'opera di Furlan si riallaccia all'iconografia del soldato caduto tra le braccia di Cristo, comune durante e dopo il conflitto e che, come ha notato George L. Mosse, trasferisce la credenza tradizionale del

martirio e della resurrezione di Cristo alla nazione, rappresentata dai propri caduti²⁷. Cristo inoltre, scende dalla croce anche per confortare quanti si immolano per la redenzione della patria per condurli a sé nella comunione del sacrificio, umano e divino²⁸. Questa idealizzazione dal forte valore simbolico si accompagna poi sul piano realizzativo al linguaggio scultoreo ancora tardo-ottocentesco che aveva caratterizzato la formazione milanese di Furlan.

L'opera era già in avanzato stato di lavorazione quando Furlan dovette abbandonarla sotto la tettoia del museo di Aquileia a causa della ritirata di Caporetto. Risparmiato dagli austriaci, il gruppo venne ripreso dopo la guerra e completato soltanto nel 1920 e collocato nel cimitero degli eroi nella primavera dell'anno successivo accolto dal plauso di autorità e dei parenti dei caduti oltre che della critica, che notava la «profonda risonanza nell'animo dei soldati ed ancor oggi, per il concetto a cui si è ispirato lo scultore, non può non suscitare viva commozione nell'animo dei visitatori»²⁹. Ancora nel 1947 si notava la diretta filiazione dall'esperienza bellica dell'opera: «l'artista che sul Carso aveva visto soffrire e morire, ha reso qui con forte realismo, con toccante sincerità l'estremo istante in cui la vita abbandona il corpo. Tutto indica il momento del trapasso. Il busto in cui c'è la scintilla dell'arte, ha avuto specialmente durante la guerra, ed avrà ognora, ammirazione sentita»³⁰.

Al di là dei giudizi stilistici, altamente opinabili, resta evidente la fortissima valenza simbolica che questi due esempi offrivano anche sul piano iconografico: entrambe le opere ponevano infatti l'accento non su valori come l'eroismo o lo sprezzo del pericolo o ancora sulla forza delle armi; ma si affidavano invece ai consolidati valori cristiani del sacrificio, del solo soldato nel caso di Furlan, del soldato e della crocerossina per quanto riguarda Ximenes: l'inequivocabile gesto del Cristo scolpito da Furlan testimonia infatti della precisa volontà di assimilare all'estremo sacrificio di Cristo l'estremo sacrificio del soldato, che per la prima volta non viene visto come un condottiero, ma nella sua unità di combattente privo di uno specifico grado militare perché assimilato alla totalità di un popolo in guerra. Una strada era stata aperta, che non sarà senza echi nemmeno all'indomani della fine della guerra.

Se le prime opere commemorative cominciano quindi a sorgere già durante la guerra, è con la fine del conflitto che inizia una loro diffusione capillare, andando a comporre quella che Ettore Janni aveva sin da subito battezzato come l'«invasione monumentale» :

Monumenti! Monumenti! Statue, obelischi, colonne, marmo e bronzo! Chi non ha una proposta di monumento da 'lanciare' è indegno di aver presieduto, sia pure nella comunità d'un villaggio, alla resistenza ch'ebbe il suo premio; e chi la proposta non accetta con immediato fervore e non offre denaro – e sopra tutto non si fa generoso del denaro altrui – è ben sicuro di nutrire nel suo ben fatto cuore un patriottismo insospettabile? Gli scultori! Ecco una categoria di lavoratori – i lavoratori della gloria – che non corre il rischio di soffrire i disagi della disoccupazione. Cento Comitati sono costituiti in uffici di collocamento per gli scultori che hanno marmo da avviare o da sciupare. [...] Vi saranno concorsi: quanti concorsi! E quante polemiche... Ma insomma

ci sarà lavoro per tutti. Rimangono migliaia di piazze libere nei borghi della più grande Italia e fin nelle città maggiori. Pare impossibile, ma ne rimangono³¹.

Un brano paradigmatico per inquadrare da subito il problema; quel che colpisce maggiormente è la data di pubblicazione dell'articolo, a soli due mesi dalla firma dei trattati di pace. Il problema fondamentale che viene presagito nel contesto di questo dilagare di opere commemorative, è la loro scarsa qualità: «Se si innalzassero 100 monumenti, novanta sarebbero ignobili, cinque appena sopportabili, quattro decenti e uno (io sono ottimista) bello», aggiungendo che «talune rappresentano per gl'immeritevoli defunti il supplizio postumo della gogna», lamentando poi che una brutta opera sarebbe rimasta «a corruzione del gusto del pubblico [...] decine e forse centinaia d'anni». Tutte osservazioni che troveranno poi ampio riscontro nella realtà dei fatti.

Ma quale soluzione proporre per arginare un desiderio più che legittimo? Ettore Janni comunica la sua risposta nello stesso contributo, peraltro riproposto insieme ad altri dello stesso tono anche negli anni immediatamente successivi da diversi quotidiani: «Se monumenti si devono innalzare, siano pochi, siano possibilmente grandiosi, come se ne vedevano al tempo di Tito e Napoleone. Gesta titaniche non si frantumano in monumentini di provincia». Vale a dire seguire l'esempio di altri paesi belligeranti e alleati dell'Italia come Inghilterra e Francia.

Janni proponeva poi anche una soluzione alternativa: affidare la memoria dei soldati defunti a opere che potremmo definire di pubblica utilità: scuole, ospedali, asili, dove poteva essere affissa una targa dedicatoria alla memoria dei concittadini caduti; una proposta che troverà sporadiche ma significative adesioni.

D'altro canto anche un altro "cantore" della guerra come Ugo Ojetti condivide la critica alla scarsa qualità di molti monumenti, ma è ben lontano dal condannare la costruzione di questi ultimi, ritenendo invece che questi rispondano a «sentimenti lodevoli e costumi antichi quanto l'umanità». Ojetti ritiene dunque che i monumenti si debbano costruire e che il problema della mancanza di valore artistico vada risolto in altro modo, ma sin dal titolo del suo primo intervento a questo proposito si avverte un significativo slittamento di paradigma: parla infatti di monumenti alla vittoria e non di monumenti ai caduti. A suo parere si dovrebbero emanare almeno due norme:

Prima norma: per porre od erigere alla vista del pubblico qualsiasi ricordo monumentale, anche un solo busto, in onore di uomini o fatti della guerra, s'avrà sempre da bandire un concorso nazionale le cui regole dovranno sempre essere approvate dal Sovraintendente ai Monumenti e dal Sovraintendente agli oggetti d'arte della regione; e questi due responsabili faranno di diritto parte della giuria. Seconda norma: il ministero della guerra non accorderà più [...] un solo chilo di bronzo [...] se il progetto del monumento che si erogherà con quel bronzo e la scelta del luogo dove si erigerà, non saranno stati approvati dal Consiglio Superiore delle belle arti a sezioni riunite³².

Proposte che sono dunque rivolte a evitare che la libera iniziativa faccia da padrona all'interno di questo campo. Pur essendo consapevole che le direttive da lui

proposte non avrebbero potuto garantire con certezza la realizzazione di opere di pregio, Ojetti riteneva che avrebbero almeno limitato i danni e stimolato la concorrenza tra gli artisti, come non sarebbe potuto avvenire con la commissione diretta di un monumento. Per quanto riguarda invece le caratteristiche stilistiche Ojetti auspica un richiamo ai monumenti romani come fonte d'ispirazione «Trofei, are, archi, colonne, fontane.... [...] Le sculture e le epigrafi su quelle architetture serene [...] potranno senza dubbio dirci tutto quello che vorremo. [...] E, in cima, la statua di un anonimo fante, se lo scultore sarà un artista e avrà una fede e uno stile, starà bene quanto la statua di un imperatore».

Accanto alla questione della capillare diffusione di queste opere in tutta la penisola, va poi messa in conto la peculiarità dei monumenti eretti nelle zone dove la guerra si era combattuta, e qui occorre soffermarsi su uno dei luoghi simbolo di quegli scontri: il monte San Michele nei pressi di Gorizia, che, com'è ben noto, fino all'agosto 1916 era stato uno dei baluardi della difesa austriaca, divenuto retrovia italiana dopo gli avanzamenti prodotti dalla Sesta battaglia dell'Isonzo. Un luogo dove più di ogni altro aveva senso fosse celebrata l'immagine straziata del vero protagonista della guerra, il fante.

IL MONUMENTO AL FANTE

«La guerra, il sacrificio, l'eroismo hanno trovato nell'umile e sublime figura del Fante la loro più chiara e più pura sintesi. Il Fante è l'esercito intero»: così recitava nel giugno del 1919 l'appello lanciato dal Comitato Nazionale per la glorificazione del Fante Italiano per una sottoscrizione in favore di un grande monumento da erigersi sul monte San Michele, uno dei luoghi più significativi dell'intero conflitto per l'enorme numero di soldati di ambo le parti che vi avevano trovato la morte.

La decisione, che pur veniva da un ampio fronte capeggiato soprattutto da ex combattenti, scatenerà sin da subito notevoli polemiche, che terranno impegnata l'opinione pubblica e i gruppi contrapposti di favorevoli e contrari per oltre due anni, con polemiche a tratti sanguinose e non senza conseguenze per lo sviluppo delle vicende della scultura monumentale italiana. Nel programma di concorso, la cui indeterminatezza ha un precedente forse soltanto nel primo bando per il Monumento a Vittorio Emanuele II a Roma, veniva specificato che:

si dovrà scorgere la massa marmorea profilarsi nel chiero cielo, ricordando così ai viandanti e ai conterranei che lassù fu il nostro battesimo; lassù vi fu aspra lotta, lotta di disagi, di sofferenze, di umiltà [...] Soltanto una grande opera d'arte che dal luogo tragico si elevi in linea purissima, potrà dare ai superstiti della lotta ed ai venturi nipoti, la superiorità religiosa del ricordo e della riconoscenza. Nel monumento saranno custodite le ossa dei Morti, centinaia di migliaia di Morti, e lassù trarranno nei secoli, in pellegrinaggio, tutti gli italiani³³.

Si trattava quindi, nelle intenzioni del comitato, di un luogo dove la dimensione della memoria era assolutamente preponderante, compresa l'intenzione di realizzare un grande sacrario destinato a contenere gran parte delle salme dei caduti italiani, in quel momento sparse in centinaia di piccoli cimiteri sparsi lungo il fronte e oggetto in quegli stessi mesi di un grande progetto di riordino e sistemazione. Decisamente, e volutamente, trascurata la dimensione della guerra vittoriosa.

Già la proposta di una costruzione di questo genere scatenerà una ridda di voci di vario tenore, primo a intervenire Celso Costantini, preoccupato di una possibile profanazione a un luogo che definiva senza mezzi termini sacro:

S'è formato un Comitato per erigere sul S. Michele un grandioso monumento al Fante. Noi ci associamo al proposito di rendere omaggio al fante – simbolo di ogni combattente – sia che si onori in lui il soldato caduto per la patria, sia che si voglia glorificare le gesta eroiche del nostro esercito, che da solo ha sconfitto il nemico, determinando pure la vittoria degli alleati. Non ci piace però l'idea del monumento sul S. Michele: è il S. Michele stesso il più nobile e il più degno monumento. Perché deformare quella sua immagine, irrigidita in un'espressione di tremenda passione e d'infinito dolore, con un elemento rettorico, portando anche lassù la volgare nota delle piazze italiane piene di quei monumenti recenti che ci sembrano tanto piccoli ora e hanno quasi l'aria di domandarci scusa se sussistono tuttavia dopo la grande guerra e la vittoria finale?³⁴.

La soluzione prospettata dal religioso era in realtà non dissimile, almeno nello spirito, a quella che verrà ipotizzata in seguito da Eugenio Baroni, protagonista assoluto della vicenda concorsuale.

Il concorso pubblico bandito nel gennaio successivo vedrà la partecipazione di numerosi architetti e scultori: tra progetti tipicamente architettonici e molto teatrali come quelli di Guido Cirilli e Giuseppe Mancini spiccava quello del genovese Baroni, pluridecorato durante il conflitto.

Degli ottanta progetti presentati al concorso ne saranno scelti cinque per partecipare al secondo grado di giudizio: si trattava di quattro prove a carattere essenzialmente architettonico, quelle di Griffini e Mezzanotte, Giuseppe Mancini, Guido Cirilli e Alessandro Limongelli, mentre a sviluppo prevalentemente scultoreo era quello del genovese Eugenio Baroni, tenente degli alpini durante la guerra.

La stampa specializzata non mancherà sin da subito di rilevare come i cinque progetti scelti risultassero assolutamente eterogenei e di ben difficile realizzazione. Sulle varie proposte si apre un ampio dibattito nell'opinione pubblica e nella critica specializzata, tanto acceso da creare veri e propri partiti in un crescendo parossistico. Del resto la posta in gioco era particolarmente rilevante, visto che si trattava di uno dei luoghi simbolo della guerra, dove la memoria per il sacrificio dei troppi caduti trascolorava facilmente nella retorica della vittoria e nei suoi utilizzi politici.

Prima di addentrarsi nella disamina della proposta che più si presta alla definizione della figura del soldato, quella di Eugenio Baroni, vale la pena di esaminare brevemente i quattro progetti che spiccano per i loro valori architettonici,

oggetto di disamine diversissime e a tratti opposte. facendoci guidare in particolare dal giudizio di Roberto Papini, tra i commentatori più lucidi di questa prima fase³⁵. Pur trovando elementi positivi in tutti i progetti, e manifestando fiducia nell'esito del concorso, l'intellettuale trova che «nessuno dei cinque progetti rappresenta per ora la soluzione del complesso e tremendo problema», esprimendo una personale preferenza per «qualche linea semplice e severa, qualche espressione d'arte né complicata di simboli né frastagliata da vecchie, trite figurazioni tradizionali». A suo dire il progetto di Griffini e Mezzanotte presenta una divisione tra l'ossario e la parte monumentale, quest'ultima viene concepita come un tempio, posto quasi sulla sommità del monte. Queste due parti trovano raccordo attraverso scalinate che giungono fino alla vetta. Papini ritiene che il maggiore pregio di questa proposta risieda nella concordanza tra architettura e struttura del monte, ritenendo tuttavia che manchi organicità ed unità, a causa della contrapposizione tra diversi stili. Il progetto di Mancini si sviluppa in altezza, la pianta del monumento è pentagonale e su di essa si eleva una struttura piramidale. Sulla cima è disposta una lanterna da cui si sarebbe dovuta diffondere la luce a fasci concentrici. Papini, se loda la semplicità dell'idea originale, critica invece l'eccessivo gusto scenografico. Il progetto di Cirilli prevede un'ara posta alla sommità di un basamento curvo conico poggiante su un grande piedistallo a pianta quadrata. Su ogni spigolo del piedistallo è collocato un tripode ed è prevista una fascia bronzea scolpita posta attorno alla base, ed individuata da Papini come uno dei maggiori difetti dell'opera, perché viene ritenuta superflua. La proposta di Limongelli prevede una rotonda traforata d'archi disposta su uno zoccolo a pianta ottagonale, scoperta sulla sommità. Papini loda la semplicità e solennità dell'insieme, ma critica il suo indugiare in incerti dettagli, e il fatto di aver tralasciato la connessione dell'edificio con l'ambiente.

Baroni aveva invece concepito una grande scalinata in forma di croce adagiata sul fianco della collina, immaginando il cammino del fante verso la guerra come il percorso dell'uomo verso il mistero della morte, esemplato da una sorta di via crucis composta da otto giganteschi gruppi scultorei che iniziavano con il distacco del soldato dalla sua terra e si concludevano nella figura della vedetta posta a futura memoria per sorvegliare le terre redente.

Sugli esiti di questa prima fase concorsuale viene indetta una mostra che avrà un grande successo di pubblico, con quest'ultimo che sposa senz'altro la prova concorsuale di Baroni. Il progetto del genovese trova ampi riscontri anche tra la critica specializzata; tra gli altri, incontra i favori di Raffaele Calzini:

Con tutti i suoi difetti, coi legittimi dubbi che non può non far sorgere il pensiero della sua traduzione su vastissima scala, il progetto di Eugenio Baroni (*Fante*), rimane il più geniale, il più nuovo, quello percorso e animato dal soffio della più grande ed umana idealità. Tanto vero che esso è commovente, che il pubblico lo ha guardato e discusso ammirando, perché vi ha trovato maggior poesia elementare, cioè maggior arte. Il Baroni, e questo è il suo torto, si è ispirato troppo da vicino alla passione cristiana. Ora, se è vero che noi non si vuol fare un monumento alla guerra, una glorificazione della

guerra, è anche vero che si vuol creare un simulacro alla volontà energica, all'umanità non rassegnata ma combattente, all'ostinazione e al martirio per il quale il sacrificio è un mezzo, non un fine. La trovata della pianta a croce latina e quel suddividersi per stazioni e gli episodi della madre e della caduta del fante, richiamano troppo le soste di Gesù nel cammino al Calvario. E poi, da che punto e come risulterà visibile sulla montagna questa mole che deve apparire piatta come un aeroplano abbattuto? E non perderanno le statue ingrandite di otto volte il vero, il loro sintetismo attualmente così efficace? Ed è opportuna la disposizione della latissime spalle della scala che vietano al visitatore di comunicare col paesaggio che pur dovrebbe essere uno dei primi elementi di realtà e di commozione? Vedremo alla seconda prova come l'autore della "carena vivente" del monumento a Quarto, avrà modificato e sviluppato il suo bellissimo tema. L'inno funebre si intona per larghissimi tempi di scalée in scalée come in una sinfonia: dall'episodio che è alla base dove la madre (una povera donna magra tutt'anima come le sante gotiche) ricrea nel dolore del figliuolo perché parta, alla platea somma dove da un lato il fante ridivenuto colono apre eroicamente il suo solco non nella terra, ma nel tempo, e si vela con la mano agli occhi: e dall'altro lato attorno al superstite che agita il moncherino come un aspersorio, al cieco in ascolto, passa una nuvola di fanfare, di ombre e di melodie supreme, tutto è così nuovo, così ispirato, così santo e legato al cuore della nostra generazione, che non si può non lodarlo con l'animo. Il solo gruppo della "falciata" (malgrado qualche reminiscenza di Maunier e di Rodin), con l'uomo va innanzi mascherato il viso e in elmetto, lanciando la sia mortale semente a manate, mentre dietro lui il colpito si fa corona con le braccia, e lo stramazza si raggomitola in una posa spaventosa e grottesca, basterebbe a proclamare in Eugenio Baroni un artista non di ingegno, ma di genio³⁶.

Concludendo con un lapidario e controcorrente «Almeno nel concorso attuale si vengono schierando forze nuove e trapela un'ansia di rinnovamento al di fuori e al disopra delle vie consuete».

I progetti vincitori arrivano a questa seconda fase del concorso poco mutati, non rispondendo adeguatamente alle indicazioni date dalla giuria di primo grado. L'esito finale sarà la dichiarazione dell'annullamento del concorso, in quanto nessuno dei cinque progetti risponderà «all'alto scopo e al sacro luogo cui il comitato promotore destinava il monumento»³⁷. Anche per questa fase della gara venne organizzata una mostra, ospitata a Roma presso Palazzo Venezia, dove i progetti che ricevono le maggiori attenzioni del pubblico e della critica sono quelli di Eugenio Baroni e Alessandro Limongelli. Quest'ultimo coglie una delle critiche principali al suo primo progetto e collega maggiormente l'edificio al luogo su cui doveva sorgere, per questo modifica il basamento legandolo alla roccia di modo che paresse radicato direttamente sulla cima. L'ispirazione, come lui stesso afferma, gli venne dall'architettura classica. Afferma di aver preso ispirazione da grandi monumenti antichi, come l'acquedotto di Claudio e il Mausoleo di Cecilia Metella. Progetta quindi un edificio circolare, traforato da grandi archi, ponendo un anello chiuso e percorribile alla sua sommità, dal quale sarebbero stati visibili i luoghi delle battaglie. Accanto all'ispirazione classica troviamo nell'impianto dell'opera anche dei rimandi alla recente architettura monumentale tedesca. Quel che colpisce è che per lo stesso progetto, ci si troverà di fronte a due filoni di critiche completamente opposti: da un lato viene proclamato

«italianissimo, serenamente latino»³⁸, mentre da altri è stato accusato di plagio all'architettura tedesca. Esempio su questi aspetti la lettura di Marcello Piacentini, che rileva come entrambe le valutazioni siano, almeno superficialmente, vere. Infatti, mentre all'Italia manca una recente tradizione per quanto riguarda l'arte monumentale, la Germania, nel più recente passato, elaborò una propria architettura monumentale. Tuttavia gli artisti tedeschi dovettero studiare approfonditamente l'arte classica romana per raggiungere tali risultati, e ciò che ne emerge è un'architettura «solida, ciclopica, chiusa, piranesiana, efficacissima nel monumento funerario», concludendo poi che «è dunque tedesca perché i tedeschi l'hanno iniziata: ma è nostra, essenzialmente, indiscutibilmente nostra, perché è fatta con la *roba nostra*». Un altro elemento rivelato da Limongelli è la sua intenzione di non voler realizzare un'opera funeraria, ma un monumento celebrativo della grandezza degli eroi morti per la patria. Di ben altro tenore è invece il progetto di Eugenio Baroni, che, attraverso le sue opere scultoree organizzate in stazioni, mette in luce il dramma della vita – e della morte – del fante in battaglia. L'impostazione architettonica rispecchia la morfologia del colle visto che, secondo Baroni, il San Michele è esso stesso un monumento.

Il fascicolo di presentazione, più volte editato³⁹, è esso stesso un'opera d'arte, non tanto per le scelte grafiche quanto per il tono ispirato e a tratti autenticamente poetico che Baroni sceglie per descrivere il suo progetto; così, ad esempio, descrive le stazioni:

Opera pel Fante. Il dovere duro e santo. La realtà vissuta e patita. La vittoria secolare – grande e pacata – che *ricorda, lavora e vigila*, non quella che urlò qualche giorno in piazza. Il Fante senta che l'opera è a lui consacrata, sì che non abbia a dire: «che cosa è questo? Io non ci sono».

Stazione I. - L'appello – Il Fante abbandona la madre.

Stazione II. - L'ascesa – Il Fante s'è avviato col suo fardello.

L'anima della madre lo segue in preghiera.

Stazione III. - La caduta – Il Fante cade sotto il suo fardello.

L'anima della madre lo rialza. In una notte, ascendendo il Grappa, al soldato stremato sì che non poteva più rialzarsi, quando anche la minaccia per incitarlo si spegneva da sé sulle labbra, bastò dire: «Sù, figliuolo, tua madre ti vede», perché, sfibbiando le cinghie delle mitragliatrici come si fa per le some, i soldati si rialzassero a uno a uno e si ritirassero gemendo: «Mamma, oh mamma mia».

Stazione IV. - Il Fante dona il suo pane ai fanciulli.

Durante la marcia d'inseguimento dal Grappa su Feltre, il 1° novembre 1918, l'autore aveva dovuto necessariamente proibire ai suoi soldati di dare il loro pane alle popolazioni via via liberate.

Il dramma finora si svolge sul rovescio del monte; la salita ora conduce sulla cima, alla stazione V.

Stazione V. - La falciata – Il Fante cade l'ultima volta.

Ormai allo scoperto e contro lo sfondo del cielo il sacrificio si compie sotto la raffica delle mitragliatrici.

Stazione VI. - I mutilati -

Gli scampati dalla morte. C'è uno, l'uomo dal moncherino, che parla rievocando all'altro, al cieco in ascolto. La madre gli placa il cuore.

Stazione VII. - Il reduce -

Il fante è tornato al suo lavoro.

Il viandante volge verso l'ultima stazione dedicata ai sopravvissuti e che vedrà gradatamente scomparire discendendo verso l'uscita. E sia come ammonimento.

Stazione VIII e ultima. - La vedetta -

Il figlio del fante ha ripreso il dovere della pace. Vigilare. Così sia⁴⁰.

Partecipi dello spirito autenticamente militare che animava il progetto sono anche la gran parte dei "appunti" aggiunti da Baroni nei fascicoli dedicati al progetto, pensieri che precisano via via i diversi aspetti della sua concezione della guerra e del ruolo del soldato:

Il soggetto drammatico si presterebbe a strappare l'applauso, Sarebbe facile, Avviene invece di irrigidirsi. Perché il vero fu tanto tremendo... Non declamava il fante, no. La guerra vissuta in trincea durante l'azione fu cosa che non si può saper dire. Ogni ora fu un monumento al dovere. Ma era tutto semplice e schietto. Non vidi una sola bravata, non udii una sola parola, né vidi un solo gesto che sapesse di melodrammatico. Di bravate ce ne saranno state, e anche non melodrammatiche; ma furono casi isolati, e non son quelli che fecero la guerra; la guerra fu qualcosa di più: fu il dovere. E dal primo all'ultimo giorno fu un solo ininterrotto e lento gesto eroico compiuto da tutti⁴¹.

Nonostante i riscontri ottenuti, la giuria decise di annullare il concorso ritenendo che nessuno dei progetti presentati fosse adatto all'alto scopo cui era preposto. Lapidario a questo proposito ancora Piacentini: «Formuliamo l'augurio che la terza prova (la quale ricomincerà... *ab ovo*) sia definitiva anche perché il pubblico d'oltralpe e d'oltremare sappia che le nostre capacità artistiche non sono affatto esaurite e tra sé di noi non rida»⁴²; ma capace anche di analisi ben più compiute e articolate:

Il concorso per il Monumento al Fante è stato annullato. La commissione giudicatrice non ha stimato nessuno dei cinque lavori degno dell'esecuzione: nessuno degno cioè di rappresentare in una sintesi plastica il sacrificio del soldato italiano e la sua glorificazione. Non entriamo in merito al verdetto, che vuol significare *in Italia si può fare di più; si ritenti la prova*. La stampa quasi unanime e la maggioranza del pubblico non sono stati dello stesso avviso, né è detto che un secondo concorso, dato l'esito del primo, possa incoraggiare molti artisti all'ardua impresa. Esaminiamo brevemente la cause dell'accadimento. Il senso dell'arte monumentale è oggi realmente assai lontano da noi. La nostra epoca è tutta intessuta di problemi materiali, e l'architettura affannosamente e solamente cerca la forma della casa economica, della scuola igienica e del teatro comodo e spazioso. Gli uomini pensano alla religione e alla filosofia, soltanto nei momenti d'ozio, o di riposo, sfogliando le riviste. Noi quindi non possiamo pensare ai templi né alle cattedrali: quando queste ci abbisognano, ricorriamo al prestito. Molto meno pensiamo ai monumenti privi di scopo pratico. L'arte monumentale è oggi estranea a noi, come l'*epica* nella letteratura: oggi non si scrivono che romanzi e novelle e qualche lirica di poche strofe. Se dovessimo scrivere un poema, copieremmo più o meno bene l'Orlando Furioso. [...] Il grande monumento da circa quaranta anni non ci ha più occupato la mente. Gli altri argomenti architettonici, gli alberghi, i teatri, le scuole, le case hanno assorbito tutte le nostre forze e soltanto intorno ad essi abbiamo creato tutto un sistema di studi e di vedute. E questo fatto si è avverato in tutto il mondo, meno che in Germania. Qui si preparava, lentamente ma tenacemente, la

guerra che voleva dare all'Impero il dominio universale. La letteratura, l'arte, la musica tutto tendeva alla formazione di quest'abito mentale di conquista. I guerrieri ferrati sorreggenti l'immensa spada, immancabili in ogni monumento, le pitture glorificanti l'eroe Sigfrido, i grandi affreschi dell'Herler e del Klinger tutto concorrevano all'esaltazione della razza, tutto concorrevano a spronare gli uomini verso la guerra, verso la gloria. Qui perciò nacque anche un'architettura monumentale, pesante e massiccia quanto lo spirito che la suggeriva: e il monumento di Lipsia, a noi ostico ed indigesto, rappresenta indubbiamente la razza e rivela l'anima del popolo. Da noi, ripeto, tutto ciò non è avvenuto: la guerra ci ha sorpresi in un periodo di tranquillità, e i problemi amari che hanno seguito immediatamente la vittoria, hanno assai inceppato il volo del sogno e della fantasia. Come dunque poteva nascere, in simili condizioni, un monumento superiore, tipico, perfetto, rispondente al fatto da commemorare e alla razza? Ma ci si dirà che, come è stata profondamente sentita la guerra, così dovrà sentirsi la sua glorificazione. Ed allora, anziché contentarsi, sarà giusto ritentare la prova. Gli ulteriori studi ci diranno se la giuria ha avuto ragione. Soltanto, a proposito di questo concorso, vogliamo richiamare l'attenzione su di un fatto che troppo spesso tra noi si ripete, e che occorre fialmente chiarire. Alludo ai plagi dell'architettura tedesca. Da noi insomma (consoliamoci che avviene pure in Francia, e su più larga scala!) succede questo: che appena ci allontaniamo da quell'architettura consueta e banale che allietta tutte le nostre città, appena tentiamo qualche cosa di diverso (e tanto più se questa qualche cosa è semplice, sobria, nuda), ci si grida che è plagio tedesco. Cosicché per essere italiani, dovremmo per sempre fossilizzarci nelle sole *ristampe*. Qualche volta, per il Concorso al Fante, il fatto è stato ancor più singolare. I progetti del Limongelli, sobrio, serio, sano, è stato proclamato italianissimo, serenamente latino. D'un tratto, da altri, è stato irreparabilmente condannato, perché tedesco. Come possibile concepire due così opposti giudizi su di una estesa opera? Chiariamoci bene, dunque. Superficialmente appaiono vere tutte e due le definizioni; in sostanza sono tutte e due, se non false, per lo meno inesatte e incomplete. La verità è questa. I tedeschi (Kreis, Hartmann, Schmitz, Berndl) da circa 20 anni studiano il *nostro classico*, specialmente l'arcaico, il repubblicano, analiticamente, e non soltanto nella sua veste esterna, ma ancora nella sua essenza strutturale, e perfino nei resti, nei ruderi. Ne è nata una architettura solida, ciclopica, chiusa piranesiana, efficacissima nel monumento funerario. È dunque tedesca perché i tedeschi l'hanno iniziata: ma è nostra, essenzialmente, indiscutibilmente nostra, perché è fatta con la *roba nostra*. La materia prima è italiana, la confezione tedesca. Dovevamo fare tutto noi, beninteso a modo nostro. Essi invece ci hanno preceduto, ci hanno pensato prima. E dobbiamo per questo, come dei bambini imbronciati, rinnegare la verità e chiudere gli occhi? Potremo dolercene: vorrei bene che l'Italia potesse vantarsi di questo nuovo umanesimo. Ma la verità è una sola, e deve venire fuori: è bene per tutti chiarirci una buona volta. Si son doluti i Romani d'aver assimilato l'architettura greca di rifare i templi come facevano i Greci? Non sene son doluti. Invece di perdersi in inutili e sterili querimonie, hanno accettato l'arte più matura, l'hanno, col tempo, fatta loro, l'hanno trasformata, e ne hanno creata una nuova. Lo stesso è avvenuto per il romanico e per il gotico scesi in Italia, lo stesso per la Rinascenza e il Barocco risaliti d'Italia in tutta Europa. Come è possibile immaginare (oggi meno che mai) che due o più civiltà si possano sviluppare contemporaneamente e vicine, indipendenti ed estranee una all'altra? Come non ammettere che flussi e riflussi debbano forzatamente stabilirsi tra loro? Come non comprendere che opporsi a ciò è indice di impotenza, è timore di annegarsi completamente nelle acque altrui, senz'ala forza di prendere soltanto il buono degli altri, per iniettarlo nel proprio sangue? So che oggi questo argomentatore è contro-corrente, s'è rimessa in valore Via Condotti e il Babuino, e cisi rifà italiani, non guardando molto indietro, non ritemprandoci avanti a Piero della Francesca o ad

Andrea del Castagno, ma, - dimentichi di tutte le conquiste di questi ultimi tempi – parafrasando Nino Costa o Francesco Jacovacci. - Ma passerà pure questa, e chissà dove andremo a sbattere! Tornando a noi dunque, è puerile è ingenuo gridare al plagio. È buono il lavoro? Questo basti. Quanto più resteremo impigliati in queste discussioni retoriche, tanto più tarderemo la formazione di una nostra arte⁴³.

Tuttavia, al netto delle polemiche giornalistiche, il Comitato Organizzatore non si dimostra concorde con il giudizio della Giuria e decide di agire in maniera indipendente, chiedendo al solo Baroni di riproporre la sua opera, senza specificare modi e tempi di valutazione. A seguito delle numerose polemiche sorte a causa della decisione del comitato, viene concesso anche ad altri artisti di poter presentare dei proprio elaborati, ma risulta chiaro, dall'impostazione della mostra, che si vuole dare risalto al solo Baroni, presente con vedute, abbozzi e sviluppi a grandezza naturale dei gruppi. Lo stesso comitato giustifica le motivazioni delle proprie scelte all'interno della *Relazione della Presidenza del Comitato per il Monumento-Ossario del S. Michele*⁴⁴. Il comitato, oltre a rivendicare la propria libertà d'azione, riacquistata a seguito dell'annullamento del concorso, ritiene che il progetto del genovese abbia raccolto la maggioranza dei consensi da parte di «combattenti, famiglie di caduti, critici, artisti, gente di ogni grado di cultura, d'ogni parte d'Italia, come quella che traduceva con magnifica forza di commozione il pensiero e il sentimento del popolo dinanzi ai suoi morti». Il Comitato afferma che, in qualità di Ente Morale, avrebbe avuto il diritto di commissionare direttamente l'opera ad Eugenio Baroni, ma di aver scelto di affidare la decisione finale al pubblico. Nell'intenzione di indire una sorta di referendum, alla mostra sono presenti dei registri, messi a disposizione di chi avesse voluto esprimere un proprio giudizio. All'interno della menzionata *Relazione* vengono riportati alcuni dei pareri espressi sui registri. Quello che sembra il filo conduttore delle diverse opinioni proposte è l'emozione e il sentimento che il monumento suscita nell'osservatore. Quest'opera commuove, suggella il sacrificio compiuto dal fante e, con la presenza della madre, anche il sacrificio di coloro che hanno visto partire per il fronte i propri figli, mariti, padri. In un afflato davvero nazional-popolare, pare che la maggioranza della popolazione sia favorevole alla “via crucis” di Baroni e che questa opera risponda al desiderio di chi ha combattuto o di chi ha perduto i propri cari durante la guerra.

Ma attorno a questa “terza fase del concorso” si raccolgono anche numerose critiche. Sia per il modo con cui la commissione ha deciso di aggirare la decisione della giuria e procedere per proprio conto, ma anche, e soprattutto, sul progetto di Baroni. Le critiche a lui rivolte sono principalmente di ordine ideologico e vengono da quegli ambienti vicini al fascismo che avrebbero voluto un'opera puntata sulla celebrazione della vittoria. Oltre all'aspetto ideologico viene biasimato lo stesso impianto dell'opera che non si presta a una solenne visione d'insieme. L'elemento architettonico viene subordinato a quello scultoreo, tanto che la croce latina verrà vista da Papini quasi esclusivamente come basamento ed elemento di raccordo tra i diversi gruppi scultorei.

Nell'ottobre del 1922 Benito Mussolini diventa presidente del consiglio. Nella seduta di governo del 3 novembre viene pubblicato un decreto che indica come monumenti nazionali quelle località dove si erano svolti gli episodi più cruenti della guerra e quindi inviolabili in assenza di un apposito decreto legge del governo: l'intero monte San Michele rientra tra questi luoghi "consacrati" al culto della patria. Nonostante questo il 2 dicembre il comitato, dopo qualche mese di silenzio, decide infine di dare il via ai lavori per la costruzione del monumento di Baroni.

Dopo un feroce dibattito che coinvolgerà gran parte degli intellettuali di punta⁴⁵, il progetto verrà abbandonato per volere dello stesso Mussolini, poco propenso a identificarsi in una soluzione troppo concentrata sull'esaltazione del sacrificio piuttosto che sulla celebrazione della vittoria. Una vicenda, quest'ultima, che si porrà come decisivo spartiacque per le scelte tematiche della scultura monumentale degli anni successivi. Inferocito per la decisione, Baroni restituirà polemicamente tutte le medaglie conquistate. Solo in seguito il gruppo de *I mutilati* verrà tradotto in bronzo e collocato nella Casa del mutilato di Genova.

SOLDATI DI BRONZO E DI MARMO

Mentre il dibattito sul monumento al fante trova ampio spazio sui giornali tanto da diventare un vero e proprio "caso", la proliferazione monumentale prosegue imperterrita, seguita dalla stampa illustrata che provvede puntualmente a informare l'opinione pubblica ora con vere e proprie rubriche periodiche, ora con informazioni più frammentarie. Nel primo caso è "L'Illustrazione Italiana" a creare la fortunata pagina "Per ricordare la Vittoria e gli Eroi", che pubblica le immagini dei monumenti inviate ai giornali dai vari comitati che si erano occupati della loro costruzione. Più defilata la posizione de "La Domenica del Corriere", che pur senza sistematicità dà spazio a moltissime immagini relative ai monumenti.

Tra queste numerosissime prove non mancano, in momenti diversi, alcune sculture di grande pregio, degne di figurare nelle migliori esposizioni internazionali. È il caso, tra gli altri, del monumento a Enrico Toti realizzato nel 1919 da Arturo Dazzi per il parco del Pincio di Roma⁴⁶, una formula visiva ben presto imitata dal veneziano Annibale De Lotto per il monumento ai caduti di Calalzo, senza tuttavia nemmeno avvicinarsi alla novità della proposta di Dazzi⁴⁷.

A questa stagione partecipano artisti ormai largamente affermati come Leonardo Bistolfi, autore tra gli altri della splendido monumento ai caduti della sua città d'origine, Casale Monferrato, e altri giovani emergenti sul panorama artistico come Domenico Rambelli, che firma il controverso monumento di Viareggio e del meno noto *Fante che dorme* per la municipalità di Brisighella, tra le prove più interessanti della sua carriera⁴⁸.

La novità più evidente della politica celebrativa che segue il primo conflitto mondiale è quella che è stata definita la "democratizzazione" dei monumenti, dove

i protagonisti del ricordo non sono più soltanto gli alti ufficiali ma gli uomini di truppa, quei fanti che erano stati l'ossatura dell'esercito. Soprattutto nei centri minori questi soldati incarna al meglio le aspettative di un pubblico poco avvezzo alle novità artistiche, facendo così la fortuna di scultori saldamente ancorati alle pratiche accademiche. Tra questi va sicuramente annoverato Aurelio Mistruzzi, artista friulano che lascerà nella sua terra d'origine numerose testimonianze, prima tra tutte il celebre *Fante vittorioso*, realizzato per la prima volta a Basiliano, inaugurato il 24 aprile 1921 e quindi replicato su tutto il territorio nazionale in ben sette esemplari⁴⁹. A questo seguiranno nel 1924 il monumento di Martignacco, un fiero *Fante in piedi*, e quello seminudo di Bertiole, oltre a molti altri. Tra le proposte dei molti scultori impegnati in questo campo spicca il soldato di Roveredo in Piano, datato 1924 e realizzato dallo specialista Torquato Tamagnini, che indica la strada della gloria ai propri commilitoni, mentre l'anno precedente, per il monumento di Cordovado, il torinese Carlo Fait aveva scelto una posa più convenzionale, dove il fante impugna con una mano il moschetto e con l'altra il tricolore.

Commoventi le vicende relative al *Soldato morente* di Dardago, inaugurato il 23 ottobre 1921 dopo che un comitato cittadino aveva affidato la progettazione e la costruzione del monumento a scarpellini e scultori del paese, capitanati dallo scultore Leone Burigana e in buona parte compagni d'armi dei caduti.

A partire dalla seconda metà degli anni Venti si assiste a un mutamento sia contenutistico che formale: sacrari e monumenti ai caduti passano dalla preponderante espressione di cordoglio per il primo lutto di massa nazionale a una sempre più marcata esaltazione della valenza politica offerta dalla Vittoria, tradotta attraverso formule magniloquenti e sempre più retoriche.

La rappresentazione della figura del combattente conosce negli anni significative evoluzioni, per lo più in chiave ostentatamente simbolica. Lo fa un artista di punta come Libero Andreotti, che nel gruppo realizzato per Roncade associa un soldato morto a una stilizzata Vittoria impegnata a sorreggerlo. Nelle opere degli scultori più legati alla tradizione accademica come Aurelio Mistruzzi, il soldato si avvicina sempre di più all'ideale classico, come nel michelangiolesco gruppo centrale del monumento di Pordenone. Anche Attilio Selva, classicista di formazione ma allo stesso tempo attento alle novità della scena internazionale, modella in forma sempre più aulica le proprie sculture, a cominciare dall'enfatico gruppo di Villa Santina per arrivare diversi anni più tardi ai militi modellati per i pili portabandiera di piazza Unità a Trieste, voluti dall'Automobil Club Italiano per ricordare gli autisti morti in guerra⁵⁰. Per la decorazione delle opere architettoniche si scelgono spesso forme colossali, squadrate e piuttosto semplificate, come nel caso dei colossi realizzati da Silvio Olivo per la facciata del tempio ossario di Udine⁵¹, che declinano in forma evocativa le armi principali dell'esercito italiano.

Il monumento ai caduti di Genova è il frutto di un grande concorso nazionale bandito dal Comune ligure del 1923, uno dei primi a essere celebrato con questa formula per quanto riguarda i ricordi della Grande Guerra⁵². Il tema prescelto per il bando era incentrato sul motivo dell'arco trionfale, che gran parte della critica, Ugo Ojetti *in primis*, vedeva come la forma monumentale migliore per esprimere i contenuti della Vittoria e del ricordo e allo stesso tempo inserirsi al meglio nel tessuto urbano, che in questo caso era addirittura uno spazio creato *ex novo* interrando un tratto del torrente Bisagno.

Tra le varie proposte risulterà vincitore il progetto di Marcello Piacentini, scelto per il suo linguaggio spiccatamente classicista ma anche per la ricchezza decorativa offerta dal contributo dello scultore Arturo Dazzi. Per quanto ormai impregnate del linguaggio retorico del regime fascista – le vicende costruttive si trascineranno fino al 1931 – le prove offerte dalla coppia di artisti si pongono come un punto d'arrivo per quanto riguarda l'interpretazione della figura del soldato e portano alle estreme conseguenze quella deriva “muscolare” che era stata impressa dalla politica culturale fascista. Un segno assai eloquente di questa deriva è dato dagli entusiastici commenti che appaiono su molte riviste italiane, specializzate e non; commenti cui pare importante dar voce in ordine sparso:

merito grande, quello del Dazzi, di aver portato a compimento – in un'epoca in cui la poesia è frammento, ancora, e particolarismo d'immagini e l'arte è tentativo o calcolata ricerca di ingenuità o residuo di accademica gonfiezza – un'opera che è un poema di vita: merito grande nella storia non della scultura soltanto, ma di tutto lo spirito italiano, che dopo il Rinascimento ritrova finalmente se stesso in questa opera colossale⁵³,

così annotava Augusto Garsia sulle pagine di una rivista come “Il Giornale di Politica e di Letteratura”, che certo non era solita occuparsi di cose artistiche e tantomeno monumentali. Meno angolato e ben più attento a cogliere gli aspetti “di regime” è invece il commento di Antonio Maraini:

Architettura e scultura sono nell'opera così intimamente connesse che è impossibile scindere l'una dall'altra. Le riproduzioni dicono meglio di qualunque parola come ciò sia. Corre il fregio di un duplice ordine a coronare il fastigio dell'Arco, colorando il massiccio blocco di un chiaro scuro potente quanto un bugnato ed espressivo quanto la narrazione degli eventi eroici che rievoca. Tutto vi è scolpito con una perfetta aderenza della figurazione al suo subordinato compito di complemento architettonico [...] L'eroismo delle varie armi e il fervore delle maggiori battaglie, hanno trovato in lui un'interprete pronto a sentire l'irruenza dell'attacco e la pietà dell'assistenza, la tensione della difesa e la meditazione della preghiera, un interprete attento all'ambiente, sasso di montagna, acqua di fiume, tronco di bosco e agli umili fedeli compagni dell'uomo, ai cavalli, ai muli. Qualche volta questa ricerca di aderenza alla realtà è tanta, da far quasi rammaricare la verità non sia stata maggiormente trasfigurata, anche solo spaziando il ritmo compositivo, troppo continuo, insistente, tormentato; ed è tanto puntuale da ingenerare un certo senso di monotonia nella trattazione che fog-

gia un po' tutto, muscolo e stoffa, sasso e ferro, in volumi d'un tondo sbalzo. Ma sono queste, più che mende, caratteristiche proprie della plastica di Dazzi, temperamento di statuario naturalista dai partiti risolti e grandiosi con un senso drammatico e operistico, direi quasi per spiegarmi, che non cura le distinzioni sottili e raffinate. Sicché il fondo la vitalità e il risalto che nel suo fregio colpiscono a prima vista, possono ben giustificare la rinuncia ad altre qualità; di cui tengono il posto con vigoria virile. Che è poi proprio quel che un monumento al valore vittorioso intende esaltare⁵⁴.

Ancora Maraini poneva poi l'accento sui valori narrativi dei fregi:

Così l'Arco di Genova riassume nella figurazione plastica da cui è istoriato, la guerra, come nessun altro dei monumenti dedicati ai caduti. È quanto dire che esso risponde al suo scopo commemorativo e glorificatore al di sopra di tutti, non solo per la sua mole e la solennità del motivo, ma anche proprio per il modo con il quale la sua funzione è stata concepita dall'architetto. E non facciamo confronti, con il Monumento per esempio ai caduti di Milano, bello di linea sebbene freddo e muto [...] Ma certo che solo sentendo il bisogno di indirizzarsi al popolo tutto, come con una cattedrale o con un teatro, si possono e si debbono affrontare le architetture dedicate ad affermare, nei secoli, il momento storico d'una Nazione. In questo è il merito maggiore di Marcello Piacentini, mi consenta egli di chiamarlo affettuosamente così, da collega anziché da Accademico. E nell'averlo voluto e saputo fare nel più sonante cadenzato latino nostro⁵⁵,

concetti che trovavano una sorta di ideale continuazione nelle parole di un altro commentatore, questa volta genovese, Cesare Marchisio; parole tuttavia ben attente a inserirsi in un coro celebrativo che non sembra avere uguali per questo tipo di interventi monumentali:

L'opera è sorta idealmente nutrita dalla ninfa vitale dei sentimenti di tutti il popolo ligure. Gli artefici, nella loro sensibilità, hanno potuto intuire tali sentimenti della collettività, han saputo comprenderli e farli propri, e volendo ciò che il popolo intravedeva, e rendendosi interpreti nel tradurre la visione in realtà, han creato opera definitiva, che al popolo sa parlare direttamente con mirabile chiarezza di linguaggio, mantenendosi semplice e lineare pur toccando le vette supreme della perfezione artistica. Il segreto di questa rispondenza sta soprattutto nella felicità della concezione stessa dell'opera; il monumento doveva onorare i Caduti, ma doveva anche esaltare la Vittoria nata dal loro sacrificio; doveva avere il carattere di un Tempio sacro ai riti della Patria, ma doveva sorgere in una piazza piena di sole e di luce posta nel centro di una città piena di traffici; celebrava dei Morti, ma un popolo che cammina sa essere forte e sereno di fronte al sacrificio ineluttabile e glorioso, e ne trae energie nuove per procedere innanzi. Di qui l'Arco, creazione di quell'arte eminentemente collettiva che è l'architettura, ed espressione tipica dell'architettura di Roma; simbolo, anzi, di romanità, cioè di serena fermezza. Unito, in Roma, all'idea del trionfo, l'Arco diventa, della gloria di Roma, espressione solenne, e si sposa con la scultura per mezzo di quelle decorazioni plastiche che sono peculiari appunto dell'arco trionfale romano e che diedero luogo a quell'arte storica che è il ramo più spiccatamente originale dell'arte figurativa romana. Soltanto l'Arco, quindi, poteva riassumere in sé la esaltazione del sacrificio e della vittoria e in pari tempo rispondere appieno alle complesse esigenze d'ambiente. Concezioni diverse, tradotte in monumenti nelle piazze d'Italia e di fuori,

non hanno forse raggiunto la chiarezza e l'altezza di linguaggio dell'Arco di trionfo. Un canto v'è – è vero – di natura profondamente diversa, altissimo, esaltazione sublime della guerra e della vittoria, del sacrificio e della gloria del Fante d'Italia; ma esso, non ancor del tutto realizzato, è stato unicamente concepito pel luogo istesso ove il dramma eroico si svolge; in quell'ambiente solo esso dovrebbe levarsi, formando tutt'una cosa col luogo sacro: nell'interno di una Città esso non potrebbe sussistere. Ben quindi hanno fatto i Genovesi, a volere che il Monumento destinato a tramandare nel tempo, con la nostra Vittoria, l'epoca nostra, e i sentimenti degli italiani d'oggi, assumesse forme architettoniche [...] Nell'accingersi al concepimento dell'opera, il Piacentini ha voluto anzitutto affrontare e risolvere i due fondamentali problemi preliminari. Il primo consisteva nel rapporto che doveva intercorrere, nella realizzazione dell'opera, fra l'idea di commemorazione dei Caduti e quella di esaltazione della Vittoria, mentre il secondo riguardava il rapporto che doveva esistere fra la struttura architettonica e la decorazione plastica, e cioè quale forma e grado di collaborazione doveva stabilirsi tra l'architetto e lo scultore [...] quando in Roma, l'Arco diventa espressione solenne della gloria militare, tosto in esso l'architettura si dispone con la scultura, che degli eserciti plasticamente rievoca le vicende, fusione che alfine assume l'importanza di canone fondamentale nella foggia definitiva dell'arco classico. Importanza perfettamente sentita dall'architetto del Monumento di Genova, il quale giustamente fin dal principio – e questo è stato merito grande – si è unito allo scultore, con lui ideando e definendo tutta l'opera⁵⁶.

Lo stesso Marchisio sconfinava poi in toni quasi agiografici nel descrivere con attenzione le tappe di avvicinamento a questa nuova formulazione del racconto storico:

È allora che i due artefici intraprendono un lungo viaggio di studio e di conoscenza artistica, è allora che Piacentini e Dazzi girano tutta quanta l'Italia, con frequentissime soste là dove restano i segni tangibili della vita e dell'arte dei più antichi popoli italici. Monumenti intatti e sereni e ruderi tragici, archi imperiali e colonne coclidi, arche nude e lontane e sarcofagi fioriti di decorazioni o popolati di figure, antiche mura militari che son monumenti di architettura e pulpiti sereni e porte ornate che son glorie de' primi scultori: ecco l'oggetto di tale pellegrinaggio artistico. E le fonti dell'arte nostra si discoprono, si fan chiare ai loro occhi le leggi che ne governano l'evoluzione, e facile diventa, grazie alla piena comprensione di quella che è l'essenza di quest'arte, intuire ciò che v'ha d'eterno e distinguerlo da ciò che è frutto di contingente favore, sentire quand'è vera e logica la semplicità ed insieme apprezzare il fasto quand'esso ha un'effettiva ragion d'essere.

Essi ricercano le *fonti* dell'arte italiana, s'indugiano specialmente nello studio dell'arte etrusca, poi in quello della primitiva Roma, comparando infine con le creazioni e le idee del periodo del Rinascimento. Nel tempo istesso poi, i due artefici da questa vita in comune, essendo uno la guida dell'altro, han tratto anche compiuta conoscenza, ciascuno, dell'arte in cui era maestro il compagno, conoscenza reciproca che ha generato poi un'identità di sentire nel concepimento di ciascuna parte dell'opera, riuscita così veramente unitaria.

Da questa visione del passato più tipicamente italico da parte dei due artefici innegabilmente e profondamente moderni è sorta l'opera quale la vediamo, di cui è essenza la tradizione architettonica italiana, ringiovanita dalle aspirazioni moderne. Non quindi riproduzione più o meno fedele e retorica del passato, ma opera in cui le sane leggi del grande passato son linfe vitali sia nella concezione generale che nella trattazione della

materia, ma risultato però originale e nostro. Classica, cioè, ma rigidamente disciplinata dalla logica moderna del costruire, tendente alla massima espressione con la massima semplicità di mezzi, scartato tutto ciò che, pur bello e magnifico in Roma e nel cinquecento, appariva superfluo oggi perché senza ragion d'essere nel nostro tempo. Giusto equilibrio, quindi, tra le tendenze modernissime ed il prodotto della tradizione, qual si addiceva ad un'opera del genere: opera fresca e pura, pur traendo origine dalle forme possenti di Roma repubblicana ed imperiale, che, evolutesi poi nel luminoso cinquecento palladiano, mostrano pur sempre di saper rinascere in giovinezza nuova⁵⁷.

Non dissimile il tono usato nella descrizione dei fregi, che illumina anche su quanto fossero cambiate le esigenze narrative rispetto agli anni immediatamente successivi alla fine della guerra, animati molto spesso dalla ricerca di riscontro puntuale con l'immagine dei protagonisti della guerra:

il Monumento, che pur nel Sacratio ha i nomi di tutti i genovesi Caduti, assume più vasta importanza, acquista carattere nazionale, e nel fregio esalta tutto il popolo italiano, tutto l'esercito con tutte le armi di terra, di mare e dell'aria. Ci dice tutta la guerra d'Italia, come fu: ed ecco chi combatte in trincea e chi combatte sulle montagne, chi accorre dal mare e chi s'alza nel cielo, chi lotta corpo a corpo col pugnale e chi a distanza coi cannoni formidabili, chi coopera costruendo ponti e rifugi, chi raccoglie il soldato ferito e infine chi gli dà il conforto della fede di Dio. Tutto il popolo in armi è eternato nel marmo per testimoniare ai venturi quello che fu lo sforzo d'Italia, ed ogni parte dell'esercito meraviglioso v'è ricordata; i Fanti e gli Alpini, gli Artiglieri e i Mitraglieri, la Cavalleria e il Genio, La Marina e la Aviazione, come vi sono ricordati i fiumi sacri alle vittorie – l'Isonzo e il Piave – e le Dame della Croce Rossa, e i Cappellani delle trincee. Tutti i sentimenti vi sono espressi, da quello del dovere a quello del sacrificio, da quello della responsabilità alle ebbrezze dell'assalto ed el volo, dalla sofferenza alla pietà, alla fede. E così tutti i volti, che son veri, e tutti i caratteri, attraverso le fisionomie inconfondibili degli uomini di tutte le Regioni d'Italia, resi con umanità profonda e che danno un senso di drammatica realtà della vita⁵⁸.

Un dispiegamento narrativo che testimonia di come a distanza d'anni dalla fine del conflitto fosse venuta in gran parte meno l'immediatezza del racconto del sacrificio dei caduti e di come il tema si fosse trasferito sull'enfasi da dare alla Vittoria.

Nel suo articolarsi intorno a un decennio (o quasi) cruciale, la vicenda costruttiva del monumento ai caduti di Genova si poneva quindi come un paradigma pressoché perfetto per leggere l'evoluzione della scultura monumentale italiana, soprattutto per quanto riguarda il suo progressivo "asservimento" alle ragioni della politica, culturale e non, del regime fascista.

Un paradigma che passava anche per un deciso ripensamento della figura stessa del combattente, passato da una raffigurazione prevalentemente naturalistica e aderente alla realtà del fronte a una progressiva idealizzazione: un processo che passava ora attraverso l'utilizzo sempre più massiccio del nudo eroico, fino ad arrivare a esiti quasi comici nelle loro formulazioni più estreme, ora aderendo a un linguaggio più "moderno", frutto di una diffusa contaminazione del linguaggio monumentale con quello della scultura da esposizione.

Un ripensamento del mestiere attraverso la pratica medievale di cantiere e di reciproco scambio di informazioni da parte delle maestranze che si innestava sulla prospettiva ogettiana del recupero integrale della tradizione classica attraverso la tipologia dell'arco trionfale; ma anche di una sua lettura prettamente narrativa e soprattutto celebrativa.

Che il fregio fosse considerato dai contemporanei una sorta di punto d'arrivo per la scultura narrativa di quegli anni è univocamente attestato dalla stampa, nazionale e non, che se pure in un contesto che non era più quello della sanguinose prese di posizione dei tempi del monumento al fante, rimaneva comunque piuttosto attento alle politiche monumentali. Nel caso di Genova si era poi di fronte a quella che era di fatto la mole più importante dedicata ai caduti in tutto il paese oltre che la più ampia antologia visiva dei combattenti italiani messa a punto sino a quel momento, nonostante le migliaia di racconti scultorei sparsi per tutto il territorio nazionale.

Colpiva tra i contributi riservati dalla critica al monumento l'attenzione rivolta ai singoli brani dei rilievi che fregiano i quattro lati della parte superiore offrendo una straordinaria illustrazione delle imprese belliche e mostrando con grande efficacia le attività di tutte le armi schierate nel conflitto: dai fanti immortalati durante il passaggio di un ponte ai genieri; dalla pattuglia di cavalleria agli artiglieri incaricati del faticoso spostamento di un pezzo; dall'assalto degli alpini al combattimento all'arma bianca; dai marinai impegnati in uno sbarco agli avieri intenti a far partire un biplano da caccia; fino a raccontare la vita di trincea, il lavoro dei genieri, la messa al campo e la cura dei feriti. Un racconto che si collocava nella scia degli aulici esempi dell'Impero romano, ma che ben si sposava anche con la funzione urbanistica e di raccordo visivo che il monumento, collocato al centro di una grande piazza, era chiamato a svolgere.

EPILOGO

All'inizio degli anni Trenta, in un clima culturale ormai dominato dal mito della Nuova Roma fortemente caldeggiato dal regime, si colloca l'ultimo dei grandi monumenti ai caduti: quello completato nel 1934 da Attilio Selva per il colle di San Giusto a Trieste dopo un iter durato molti anni⁵⁹. Un gruppo dove ormai gli elementi di continuità con il mito della Grande Guerra sono completamente sublimati nel richiamo al mondo classico: i soldati impegnati nel trasporto del compagno morto sono lasciati completamente nudi e armati del solo scudo, mentre nel primo bozzetto, datato 1925, vestivano almeno l'elmetto. Per quanto rientrasse nelle corde di Selva un approccio fortemente "emotivo" alla dimensione monumentale, la dimensione classicista del suo mestiere e la retorica che ne era sottesa lo porterà a una visione sempre più idealizzata dei campi di battaglia. Ricorda Giulio Cesari a tal proposito in un intervento del 1932:

la guerra era stata per lui non soltanto un fatto morale e una necessità fatale e storica, ma anche uno spettacolo di inimmaginata grandezza, che non poteva non esaltare il suo animo d'artista. Al fronte egli si sorprende nei volti dei suoi compagni d'arme il passaggio d'un pensiero o la rivelazione d'uno stato d'animo; oppure si soffermava ad assistere al passaggio di artiglierie pesanti e di carriaggi, al movimento interminabile e sempre rinnovato, di masse d'uomini nelle quali riconosceva i diversi climi e le diverse nature della nostra Patria, così varia e così simile. Un riflesso di quelle impressioni della grande guerra Selva lo portò necessariamente in tutte le sue opere successive, che hanno un rapporto con il tremendo periodo nel quale lo sterminato campo di battaglia che andava dallo Stelvio al Timavo fu come un immenso crogiuolo nel quale le anime, i corpi, il sangue, i pensieri degli italiani, si mescolarono e si fusero perché ne uscisse la nuova Italia⁶⁰.

In controtendenza si pone invece il monumento dedicato a uno dei grandi generali di quella guerra, Emanuele Filiberto di Savoia, duca d'Aosta e comandante "invitto" della III armata, spentosi nel 1931. Il tormentato e ben noto iter concorsuale che si colloca tra quello stesso 1931 e il 1933⁶¹, vede prevalere con enormi polemiche il progetto di Eugenio Baroni su quello di Arturo Martini: una vittoria che per lo scultore genovese valeva anche come parziale risarcimento per la sfortunata vicenda del monumento al fante.

Senza entrare nei termini di una vicenda già ampiamente indagata, va segnalato per pertinenza al contesto di questo volume che una delle proposte concorsuali di Martini, quella relativa al concorso di secondo grado, prevedeva la presenza sui grandi basamenti laterali di una serie di rilievi figurativi che nelle intenzioni dello scultore dovevano mettere in scena alcune delle vicende belliche della III armata. Dalle immagini dei bozzetti di questi rilievi si individua però, forse per la prima volta nel campo della scultura monumentale, il tentativo di leggere i fatti della guerra nella loro evidenza tragica, senza nemmeno indulgere nelle tentazioni simboliste cui anche Baroni aveva ceduto nel suo confrontarsi con il progetto per il San Michele. I fanti di Martini giacciono avvilluppati nei reticolati e galleggiano ormai cadaveri sul Piave ingrossato dalla pioggia, muiono impotenti durante gli attacchi con i gas asfissianti e lottano a mani nude durante gli assalti con una naturalezza e una libertà fino ad allora mai viste⁶². Non sapremo mai quanta della spontaneità dei bozzetti sarebbe stata trasferita negli enormi rilievi del monumento, ma come sempre la capacità affabulatoria dello scultore trevigiano avrebbe certamente dato un contributo importante a una nuova lettura della figura del soldato della prima guerra mondiale.

Il monumento, dopo molte e ulteriori vicissitudini, sarà innalzato in piazza Castello a Torino nel 1937, con grande concorso di pubblico. Nella sua fase realizzativa verrà completato da Publio Morbiducci per la prematura morte dell'autore a causa dei postumi di una malattia contratta in guerra, ed è probabilmente l'ultima grande illustrazione pubblica dedicata all'immagine reale dei soldati della prima guerra mondiale: le otto colossali figure in bronzo che fiancheggiano la figura del duca, simboleggiano infatti con notevole realismo alcune delle specialità presenti nella III armata; una rappresentazione ancora debitrice delle cadenze tardo-seces-

sioniste care all'artista e che non sembra indulgere alle stilizzazioni così gradite al regime, rimanendo così fedele allo spirito raffinato e nobile di uno scultore-soldato coerente come Baroni: un degno epilogo per la lunga stagione monumentale che si esauriva a pochissimi anni dallo scoppio di un nuovo e ancor più distruttivo conflitto, come a dire che tutti quei morti, purtroppo, non avevano insegnato nulla.



1

Caduti combattendo per la patria, "L'Illustrazione Italiana", 4 luglio 1915.



2

Morti sul campo dell'onore, "L'Illustrazione Italiana", 8 agosto 1915.



3

Dopo la valanga. Gli onori militari a un alpino vittima delle valanghe in zona di guerra, "L'Illustrazione Italiana", 19 marzo 1916.



4

Nostrì soldati onorano i morti nemici. Onori funebri resi ad un ufficiale austriaco, "L'Illustrazione Italiana", 15 agosto 1915.



5

Il funerale d'un eroe in zona di guerra, "L'Illustrazione Italiana", 24 ottobre 1915.



6

Onori a un artigliere caduto, "L'Illustrazione Italiana", 22 settembre 1917.



7

Ai nostri eroi: 2 novembre 1917. Una tomba a Brestovec, "L'illustrazione Italiana", 4 novembre 1917.



8

GIUSEPPE MAZZONI, *Dalle doline del Carso le voci dei nostri morti gridano: quando?*, cartolina di propaganda, 1918.



9

MARIO BAZZI, *Resurrezione*, "La Trincea", 10 novembre 1918.



10

Un epico duello. Un gigante austriaco e un piccolo eroico caporale italiano entrambi morti in un combattimento singolare a colpi di baionetta e di bombe a mano sul ponte di Nervesa, "La Domenica del Corriere", 21 luglio 1918.



11

RUDOLPH BALOGH, Caduto ungherese sul fronte del Carso con annotazioni per migliorare l'inquadratura, primavera 1916.



12

Un capitano degli arditi austriaci davanti alle nostre linee, "L'Illustrazione Italiana", 30 giugno 1918.



13

La disfatta degli austro-ungheresi sul nostro fronte. A Nervesa: il terreno della battaglia dopo la fuga del nemico, "L'Illustrazione Italiana", 7 luglio 1918.



14

Caduti italiani in attesa di sepoltura in un cimitero del Vallone, 1917.



15

Caduti italiani presso quota 208 in attesa di essere sepolti, 1916.



16

Caduti austriaci in attesa di sepoltura sul fronte del Carso, 1917



17

Caduti austriaci in attesa di sepoltura nei pressi di Nabresina, 1917.



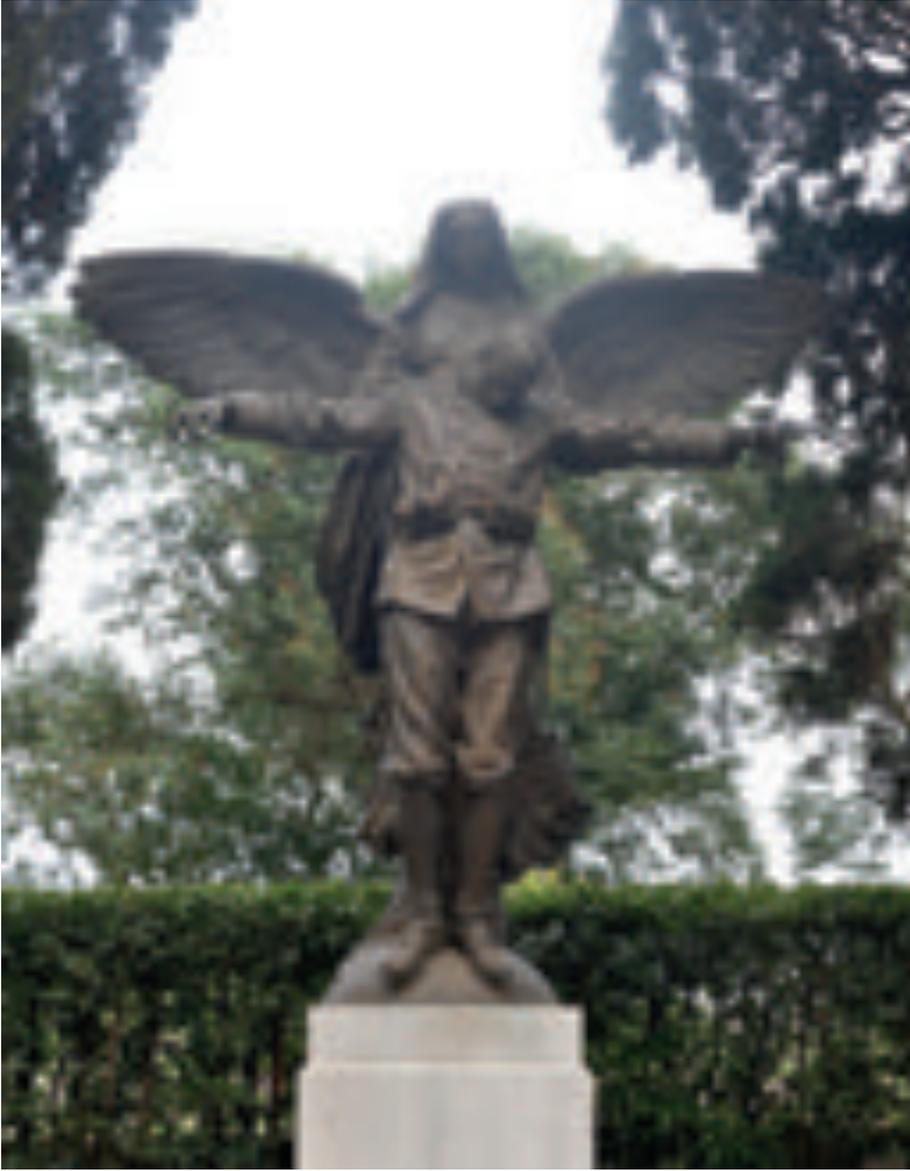
18

Monumento ai caduti eretto
provvisoriamente nella zona di
Ceneda, 1918.



19

Il monumento... vivo, "La Domenica
del Corriere", 1 settembre 1918.



20

ETTORE XIMENES, *L'angelo della Carità*, 1917, Aquileia, Cimitero degli eroi.



21

EDMONDO FURLAN, *Il Sacrificio*, 1917-21, Aquileia, Cimitero degli eroi.



22

GUIDO CIRILLI, *Progetto per il Monumento al Fante*, concorso di I grado, prospetto, 1920.



23

GIUSEPPE MANCINI, *Progetto per il Monumento al Fante*, concorso di I grado, prospetto, 1920.



24

EUGENIO BARONI, *Progetto per il Monumento al Fante*, concorso di *I grado*, modello, 1920.



25

EUGENIO BARONI, *Progetto per il Monumento al Fante*, concorso di *I grado*, Stazione III, *La caduta*, 1920



26

EUGENIO BARONI, *Progetto per il Monumento al Fante*, concorso di I grado, Stazione V, La falciata, 1920.



27

EUGENIO BARONI, *Progetto per il Monumento al Fante*, concorso di I grado, L'ingresso all'ossario e il reduce, 1920.



28

EUGENIO BARONI, *Progetto per il Monumento al Fante, concorso di II grado, Fronte posteriore, 1921.*



29

EUGENIO BARONI, *Progetto per il Monumento al Fante, concorso di II grado, la vedetta, 1921.*



30

EUGENIO BARONI, *I mutilati, Genova, Casa del Mutilato, 1938.*



31

Per ricordare la guerra e gli eroi, "L'Illustrazione Italiana", 11 giugno 1922.



32

Per ricordare la guerra e gli eroi,
 "L'Illustrazione Italiana", 31
 dicembre 1922.



33

Per ricordare la guerra e gli eroi,
 "L'Illustrazione Italiana", 12 agosto
 1923.

Monumento ai caduti in guerra
 inaugurato a Brovello il 15 agosto
 opera dello scultore Confalonieri di
 Milano, "La Domenica del Corriere",
 29 agosto 1920.



Brivio ai suoi caduti, "La Domenica del Corriere", 26 dicembre 1920.



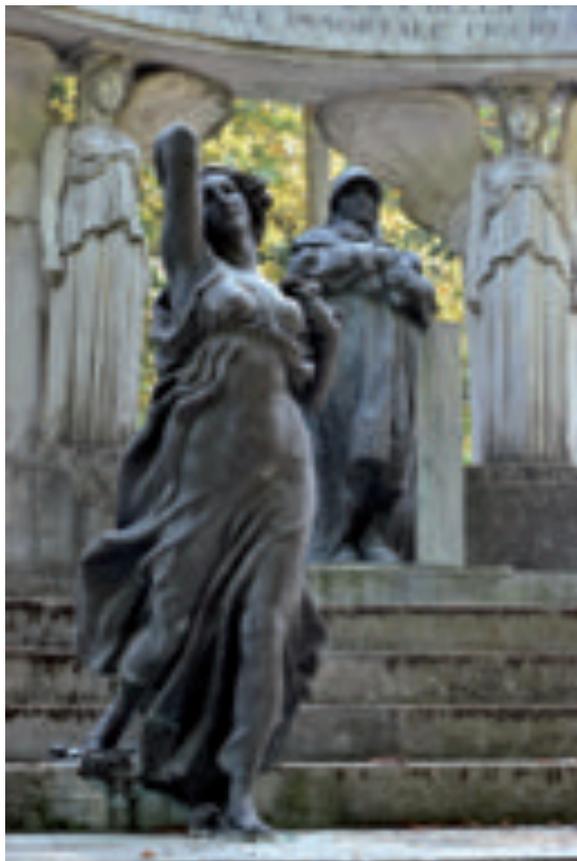
36

Il monumento a Enrico Toti, dello scultore Arturo Dazzi, inaugurato nel viale Valadier al Pincio il 4 giugno, alla presenza dei Sovrani, "L'Illustrazione Italiana", 11 giugno 1922.



37

ANNIBALE DE LOTTO, Monumento ai caduti, Calalzo di Cadore, 1923.



38

LEONARDO BISTOLFI,
Monumento ai caduti, particolare,
Casale Monferrato, 1928.



39

DOMENICO RAMBELLI,
Monumento ai caduti,
Brisighella, 1927.



40

AURELIO MISTRUZZI,
Monumento ai caduti,
Basiliano, 1921.



41

AURELIO MISTRUZZI,
Monumento ai caduti,
Martignacco, 1924.



42

AURELIO MISTRUZZI,
Monumento ai caduti,
Bertiolo, 1924.



43

TORQUATO TAMAGNINI,
Monumento ai caduti,
Roveredo in Piano, 1924.



44

CARLO FAIT, *Monumento ai caduti*, Cordovado, 1923.



45

LEONE BURIGANA, *Monumento ai caduti*, Dardago, 1921.



46

LIBERO ANDREOTTI, *Monumento ai caduti*, Roncade, 1922.



47

AURELIO MISTRUZZI, *Monumento ai caduti*, Pordenone, 1925-1929.



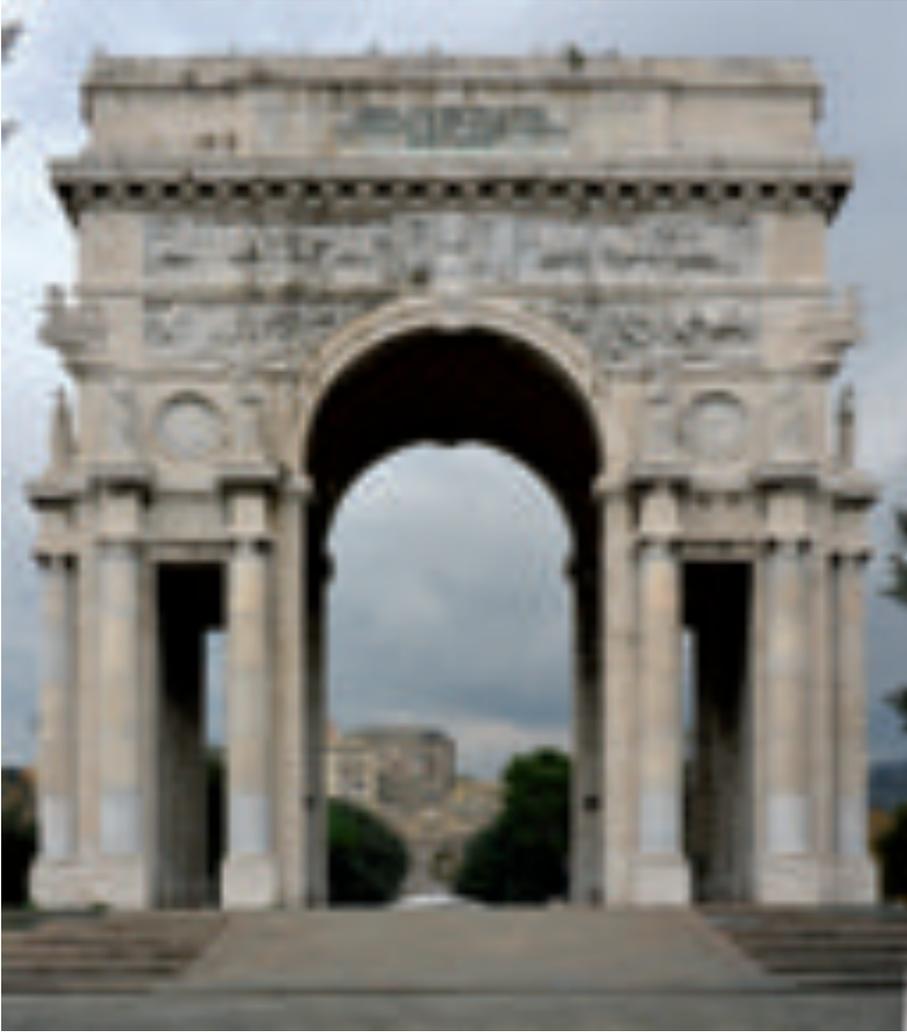
48
ATTILIO SELVA, *Monumento ai caduti*, Villa
Santina, 1926.



49
ATTILIO SELVA, *Monumento agli autisti
caduti in guerra*, Trieste, 1933



50
SILVIO OLIVO, *Il fante*, Udine, Tempio
Ossario, 1938.



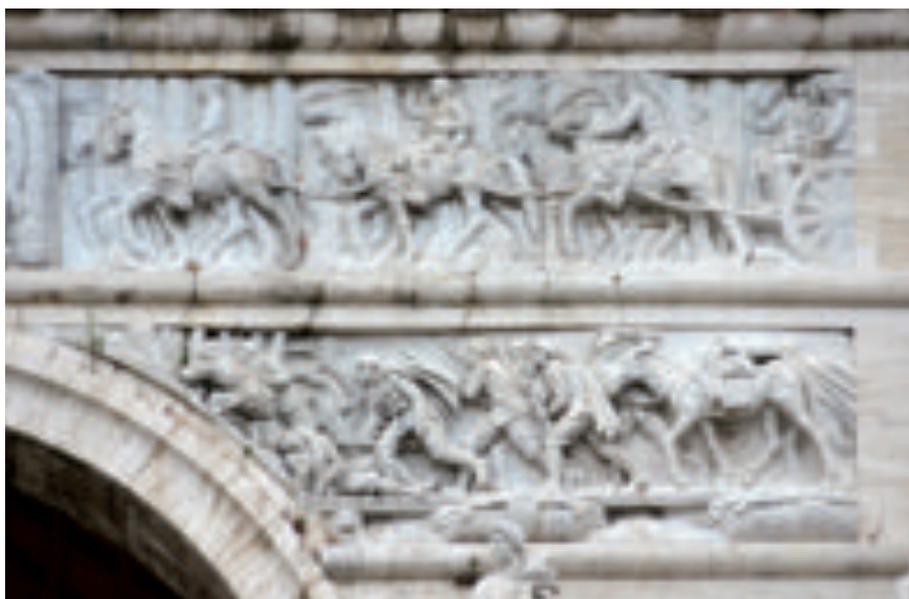
51

MARCELLO PIACENTINI, ARTURO DAZZI, *Monumento ai caduti*, Genova, 1923-1931.



52

ARTURO DAZZI, *I cavalieri; Gli artiglieri*, Genova, Monumento ai caduti, 1923-1931.



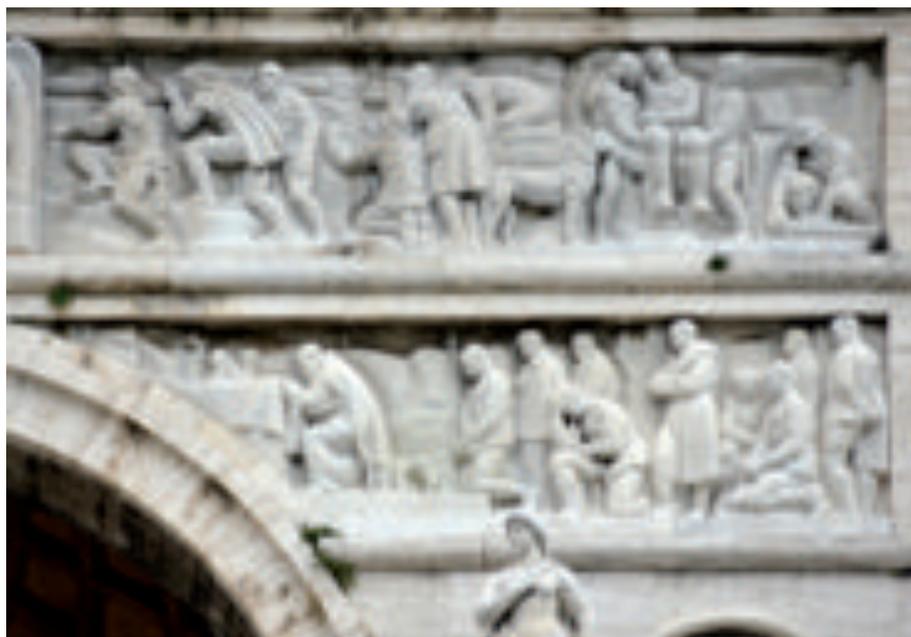
53

ARTURO DAZZI, *I rifornimenti; I fanti all'assalto*, Genova, Monumento ai caduti, 1923-1931



54

ARTURO DAZZI, *Gli alpini all'assalto; La cura dei feriti*, Genova, Monumento ai caduti, 1923-1931.



55

ARTURO DAZZI, *La trincea; La messa al campo*, Genova, Monumento ai caduti, 1923-1931.



56

ARTURO DAZZI, *Lo sbarco dei marinai; Gli aviatori*, Genova, Monumento ai caduti, 1923-1931.



57

ARTURO DAZZI, *La lotta all'arma bianca; Il genio al lavoro*, Genova, Monumento ai caduti, 1923-1931.



58

ATTILIO SELVA, *Monumento ai Caduti*, Trieste, 1925-1934.



59

ARTURO MARTINI, *I reticolati*,
1932, foto d'epoca.



60

ARTURO MARTINI, *Il Piave*, 1932,
foto d'epoca.



61

ARTURO MARTINI, *I gas asfissianti*, 1932, foto d'epoca.



62

ARTURO MARTINI, *L'assalto*, 1932, foto d'epoca.



63

EUGENIO BARONI, *Monumento al Duca d'Aosta*, Torino, 1937.



64

EUGENIO BARONI, *Monumento al Duca d'Aosta*, particolare, Torino, 1937.

- 1 *Dopo la valanga. Gli onori militari a un alpino vittima delle valanghe in zona di guerra*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 12, 19 marzo 1916.
- 2 *Nostri soldati onorano i morti nemici. Onori funebri resi ad un ufficiale austriaco*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 33, 15 agosto 1915.
- 3 *Il funerale d'un eroe in zona di guerra*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 43, 24 ottobre 1915.
- 4 *Onori a un artigliere caduto*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIV, 38, 22 settembre 1917.
- 5 *I funerali del maggiore Giovanni Randaccio a Monfalcone. Il Poeta veglia la salma dell'Eroe*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIV, 23, 10 giugno 1917.
- 6 Si veda a questo proposito la copertina de "L'Illustrazione Italiana" del 2 novembre 1917, dove campeggia l'immagine di una croce sovrastata da un elmetto (*Ai nostri eroi: 2 novembre 1917. Una tomba a Brestovec*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIV, 44, 4 novembre 1917).
- 7 Sull'argomento cfr. M. Isenghi, *Giornali di trincea. 1915-1918*, Torino, Einaudi, 1977.
- 8 A questo proposito cfr. Fabi, *La prima guerra mondiale*, pp. 36-37.
- 9 *Ivi*, p. 37.
- 10 Tra gli esempi possibili cfr. *Un capitano degli arditi austriaci davanti alle nostre linee*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLV, 25, 30 giugno 1918. La didascalia della foto, pubblicata in copertina, portava poi in aggiunta una significativa citazione: «Voi guardavate alla pianura soleggiata d'Italia. È venuto ora il momento per scendervi. (Proclama di Conrad alle sue truppe la vigilia dell'attacco)». Per quanto riguarda invece la repentina e vittoriosa controffensiva italiana fa testo l'impressionante immagine del greto di un fiume cosperso di cadaveri (*La disfatta degli austro-*
- ungheresi sul nostro fronte. A Nervesa: Il terreno della battaglia dopo la fuga del nemico*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLV, 25, 7 luglio 1918). Entrambe le foto citate portano poi la dichiarazione d'appartenenza al Laboratorio fotografico del comando supremo.
- 11 L. Bregantin, *Per non morire mai. La percezione della morte in guerra e il culto dei caduti nel primo conflitto mondiale*, Il Poligrafo, Padova, 2010, p. 22.
- 12 Su quest'ultimo aspetto, su cui si tornerà più avanti, resta fondamentale F. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in: *La scultura monumentale negli anni del fascismo: Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, a cura di P. Fossati, Torino, Allemandi, 1992, pp. 134-99.
- 13 Su questo e su tutti gli altri aspetti relativi allo sviluppo dei cimiteri di guerra cfr. Bregantin, *Per non morire mai. La percezione della morte*.
- 14 *Ivi*, p. 47.
- 15 Su Redipuglia cfr. A. M. Fiore, *Il sacrario di Redipuglia di Greppi e Castiglioni 1936-1938*, in *Le pietre della memoria. Monumenti sul confine orientale*, a cura di P. Nicoloso, Udine, Gaspari, 2015, pp. 133-154.
- 16 E. Janni, *L'invasione monumentale*, in: "Emporium", XLVIII, 288, dicembre 1918.
- 17 Un interessante tentativo di classificazione di questi monumenti, la cui schedatura complessiva è in corso d'opera da parte del MIBACT, in: C. Cresti, "Metafisica del provinciale: l'Italia dei Monumenti ai Caduti", in: *La Metafisica: gli anni Venti*, II, a cura di R. Barilli, F. Solmi, catalogo della mostra di Bologna, Galleria d'arte moderna, maggio-agosto 1980, Bologna, Grafis, 1980, pp. 707-710; C. Cresti, *Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei Monumenti ai caduti*, Firenze, Angelo Pontecorbi Editore, 2006.

18 Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura*, p. 140.

19 Esempio in questo senso il caso del Trentino, ben descritto in G. Isola, *I monumenti ai caduti della prima guerra mondiale nell'area trentina*, in *La memoria pia. I monumenti ai caduti della I guerra mondiale nell'area Trentino Tirolese*, a cura di G. Isola, Trento, Università degli Studi di Trento, 1997, pp. 9-20.

20 V. Labita, "Il Milite Ignoto. Dalle trincee all'altare della patria", in: *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceausescu*, a cura di S. Bertelli, C. Grottanelli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990, pp. 120-153.

21 C. Costantini, *Il gruppo dello scultore Ximenes*, in: "Arte Cristiana", IV, 9, 15 settembre 1916, p. 279. Nella sua monografia sullo scultore, Ugo Fleres assegnerà al gruppo ancora un altro titolo, riportato anche in una cartolina dell'epoca: «nel Camposanto degli eroi, in Aquileia, un gruppo al quale s'è dato un titolo troppo lungo, "Cristo per l'umanità, il soldato d'Italia per la Patria", ciò che prova la indeterminatezza nel concetto. Noi, scossi e pieni d'ammirazione per la tragica opera statuarica di Ximenes, ci permetteremo chiamarla "Aquileja redenta"» U. Fleres, *Ettore Ximenes sua vita e sue opere*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1928, pp. 222-223.

22 A questo proposito cfr. *Cimiteri del Carso*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIV, 44, 4 novembre 1917, pp. 380-381.

23 La nobildonna ricevette per la sua opera una medaglia d'argento al valor militare, tre croci al merito di guerra e il suo operato ispirò *La canzone di Elena di Francia*, sesta dei *Canti della guerra d'Oltremare* date alle stampe da Gabriele D'Annunzio nel 1912 per celebrare la guerra di Libia.

24 Costantini, *Il gruppo dello scultore*, p. 279. Un giudizio evidentemente di circostanza che lo stesso Costantini modificherà radicalmente diversi anni più tardi "Peccato che il realismo materialistico, con cui è riprodotto il gruppo, abbassi la luce d'arte del monumento": C. Costantini, *Foglie Secche esperienze e memorie di un vecchio prete*, Roma, Tipografia artistica, 1948, p. 203.

25 Di origine milanese, Edmondo Furlan si era iscritto il 28 febbraio 1902 alla scuola di Ornato, una scuola degli Artefici di Brera. Durante la guerra fu inviato sul Carso, nella "trincea della frasche", dove venne notato da Cadorna per le sue capacità artistiche e, su ordine del re, fu mandato ad Aquileia, sotto la protezione di Celso Costantini, qui realizzò diverse sculture e lavorò anche nell'ambito degli scavi e del Museo di Aquileia dal 1915 al 1920 (P. Battistuta, *Un episodio di arte funeraria connesso al tema della guerra*, in *Artisti in viaggio. '900. Presenze Foreste in Friuli Venezia Giulia*, atti del convegno a cura di M. P. Fratton, Venezia, Cafoscarina, 2011, pp. 42-48).

26 L. Bertogna, *Aquileia Il Cimitero degli Eroi - Il Milite Ignoto Cerimonia - Apoteosi - Gloria*, Aquileia, s.e., 1977, p. 22.

27 Cfr. Mosse, *Le guerre mondiali*, p. 135; M. Bortolotti, *Il "Cimitero degli Eroi"*, in: "Quaderni Aquileiesi", 8, 2002, p. 25.

28 Così si espresse a questo proposito Giovanni Brusin nel 1925: "Cristo stacca un braccio dalla croce per confortare un fante che regge un suo compagno morto disteso a terra e che si volge al Crocifisso in segno di implorazione. E Cristo scende dall'eternità del suo dolore ad abbracciare chi ha patito, recingendolo dell'aureola di santo. La passione che portò l'Italia attraverso il martirio alla sua redenzione ha il riscontro nella passione e morte

di Cristo - che è il primo e il più grande martire - per la Redenzione dell'Umanità: tale è il semplice concetto informatore del gruppo" (G. Brusin, *Il Cimitero degli Eroi di Aquileia*, in: "La Panarie", 1925, pp. 330-331; Idem, *I cinquant'anni dei Militi ignoti di Aquileia*, in: "Il Friuli - Rivista Turistica dell'epit di Udine", 6, 1971, p. 10).

29 G. Cirilli *La sistemazione del piazzale della Basilica, il cimitero e la tomba dei 10 militi ignoti*, in: *La Basilica di Aquileia*, Bologna, Zanichelli, 1933, p. 386. Al Museo storico della Fanteria a Roma esiste una redazione in bronzo del gruppo, che secondo le indicazioni museali rappresenta il «Redentore sulla Croce nell'atto di piegarsi a sorreggere due fante morenti costituente il Sacario eretto a ricordo dei Caduti dell'Arma» (www.esercito.difesa.it).

30 G. Brusin, *Aquileia e Grado Guida Storico-Artistica*, Aquileia, Edizioni "La Vigna", 1947, p. 50.

31 Janni, *L'invasione monumentale*, p. 284.

32 U. Ojetti, *Monumenti alla vittoria*, in "Il Corriere della Sera", 3 aprile 1919.

33 *Programma di concorso per il monumento-ossario intitolato al fante italiano*, Milano, Padoan, [1920], p. 4.

34 C. Costantini, *La Via Sacra del Carso e il Monumento al Fante*, in "Arte Cristiana", VII, 9, 15 settembre 1919, p. 164.

35 R. Papini, *Il concorso per il monumento al Fante*, in: "Emporium", L, luglio-agosto 1920, pp. 89-96.

36 R. Calzini, *Il grande concorso nazionale per "Il Monumento al Fante"*, in "L'Illustrazione Italiana", SLVII, 33, 15 agosto 1920, pp. 200-201.

37 R. Papini, *Il secondo concorso per il Monumento al Fante*, in: "Emporium", LVI, luglio-agosto 1922, p. 58.

38 M. Piacentini, *Commenti e polemiche. Considerazioni sul*

- concorso per il monumento al Fante, in "Architettura e Arti Decorative", luglio-agosto 1921, pp. 212-213.
- 39 E. Baroni, *Il bozzetto "Fante" nel concorso nazionale per il monumento-ossario al Fante sul monte San Michele*, Milano, Magnani, 1921. Il testo verrà poi ripubblicato l'anno successivo con minime varianti sul testo e alcune difformità nel corredo iconografico: E. Baroni, *Il monumento-ossario al Fante sul monte San Michele*, Milano, Magnani, 1922: Con maggiori varianti l'edizione del 1926 pensata a corredo della mostra personale dell'artista allestita alla Biennale veneziana di quell'anno, con radicali differenze nell'apparato fotografico: E. Baroni, *Il monumento al Fante*, Milano, Magnani, 1926.
- 40 Baroni, *Il bozzetto "Fante" nel concorso nazionale*, pp. 10-11.
- 41 Ivi, p. 33.
- 42 M. Piacentini, *Concorso per il monumento al Fante*, in "Architettura e Arti Decorative", luglio-agosto 1921, p. 199.
- 43 Piacentini, *Commenti e polemiche. Considerazioni sul concorso*, pp. 215-216.
- 44 *Relazione della Presidenza del Comitato per il Monumento-Ossario del S. Michele. A commento dell'ordine del giorno del 5 Dicembre 1922*, Milano, Padoan, 1922.
- 45 Si rimanda per questo a Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura*, pp. 198-203. e al più recente: M. Savorra, *Il monumento al Fante sul monte San Michele al Carso 1920-1922*, in *Le pietre della memoria*, pp. 71-92.
- 46 Sul monumento si veda il recente T. Casini, *Eroi della Grande Guerra al Pincio: riti memoriali, oblio e iconoclastia*, in "Elephant Castle laboratorio dell'immaginario", dicembre 2015, pp. 8-16 (con bibliografia precedente).
- 47 Sulla scultura M. De Grassi, *Annibale De Lotto (1877-1932)*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2003, pp. 82-84, 174.
- 48 Su Rambelli cfr. C. Beltrami, *Domenico Rambelli: il monumento ai caduti di Viareggio e l'elaborazione di un linguaggio monumentale*, in "Elephant Castle laboratorio dell'immaginario", dicembre 2015, pp. 3-22 (con bibliografia precedente).
- 49 Sui monumenti di Mistruzzi si veda soprattutto: A. Imbellone, *Aurelio Mistruzzi una vita per l'arte*, Roma, Palombi Editori, 2011, pp. 123-136.
- 50 La figura di Attilio Selva non ha ancora trovato adeguata collocazione storiografica, per un recente ma non esaustivo approccio si veda Attilio Selva (1888-1970). *Sculture*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Antonacci 8-20 giugno 2008, a cura di F. Antonacci, G. Caterina De Feo, Roma, Antonacci, 2008; G. Caterina De Feo, *Attilio Selva (Trieste 1888 - Roma 1970) scultore a Villa Strohl-fern*, catalogo della mostra di Roma, Villa Strohl-fern aprile 2010, Roma, Associazione Amici di Villa Strohl-fern, 2010. In particolare sul monumento di Villa Santina cfr. *Villa Santina ai suoi morti per la patria nella patria viventi immortali 1915-1918*, Udine, s.e., 1926; De Feo, *Attilio Selva (Trieste 1888 - Roma 1970) scultore*, pp. 32-33. *Per i pili portabandiera: Per Trieste Attilio Selva. I Pili di Piazza dell'Unità*, in: "Dedalo", XII, 3, luglio 1932, pp. 817-818; *Simbolico dono del R.A.C.I. a Trieste*, in: "Il Mattino", 31 agosto 1932; *Le colossali porta antenne di Trieste fuse a Napoli*, in "Il Mattino", 31 agosto 1932; *Il monumento per piazza Unità*, in: "Il Piccolo", 2 settembre 1932; *L'opera artistica di Attilio Selva illustrata nella Rivista del Comune*, in: "Il Piccolo della sera", 6 settembre 1932; *I pili di Piazza Unità consegnati da Attilio Selva al sen. Pitacco*, in: "Il Piccolo", 6 settembre 1932.
- 51 Cfr. M. De Sabbata, *Sul "far grande" in scultura. Episodi monumentali nel primo Novecento in Friuli Venezia Giulia*, in *Scultura in Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Pordenone, a cura di A. Del Puppo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 54-55.
- 52 Cfr. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura*, pp. 146-148.
- 53 A. Garsia, *Arturo Dazzi e il poema della guerra*, in "Il Giornale di Politica e di Letteratura", VI, ottobre 1930, p. 2.
- 54 A. Maraini, *L'Arco ai Caduti di Genova*, in "Bollettino d'Arte", XXV, s. III, 1931, 1, p. 35.
- 55 Ivi, p. 40.
- 56 C. Marchisio, *L'arco trionfale ai caduti genovesi e alla vittoria italiana*, in: "Genova Rivista municipale", XI, 1931, 6, pp. 418, 422.
- 57 *L'arco trionfale ai caduti genovesi*, p. 422.
- 58 *L'arco trionfale ai caduti genovesi*, p. 426.
- 59 *Sul monumento: Il monumento alla redenzione e ai volontari triestini caduti in guerra*, in: "Il popolo d'Italia", 31 agosto 1935; *Trieste esultante saluta il re vittorioso mentre la parola fatidica del Duce risuona alta e ammonitrice nel mondo*, in: "Il Piccolo", 1 settembre 1935; *Ammirazione del popolo per il Monumento ai caduti*, in: "Il Piccolo", 3 settembre 1935; U. Apollonio, *Il monumento ai caduti*, in: "Emporium", LXXXII, 490, ottobre 1935, pp. 222-224; *Il monumento ai caduti di Trieste*, in: "Architettura", XIV, novembre 1935, pp. 621-625; *Un riepilogo della vicenda in De Feo, Attilio Selva (Trieste 1888 - Roma 1970) scultore*, pp. 60-62.
- 60 G. Cesari, *Lo scultore Attilio Selva*, in: "Rivista mensile della città di Trieste", X, maggio 1932, pp. 219-223.
- 61 *Sull'argomento si veda soprattutto: M. T. Roberto, I concorsi per il monumento nazionale al duca d'Aosta*, in *La scultura monumentale negli anni del fascismo*, pp. 39-122.
- 62 *Le immagini in: Roberto, I concorsi per il monumento*, tavv. 58-65.

8. La prima guerra in letteratura.

Tra retorica e realtà della trincea

PAOLO QUAZZOLO

La “letteratura di guerra” costituisce una pagina importante nella storia dell’uomo: in ogni epoca gli autori hanno sentito l’esigenza di raccontare uno degli aspetti più spaventosi dell’esistenza umana, descrivendo i teatri di combattimento, narrando esperienze personali, riferendo degli orrori, spesso immotivati, che macchiano la storia dei popoli. Ma vi sono stati anche coloro che hanno sentito il bisogno di descrivere la guerra da una prospettiva del tutto diversa, esaltandone i significati, incitando il prossimo alla violenza, vedendo nei conflitti una sorta di liberazione e purificazione dai mali che affliggono le nazioni.

Il primo conflitto mondiale, in particolare, ha lasciato testimonianza dei propri orrori attraverso innumerevoli scritti di varia natura, che vanno dal saggio alla lirica, dal diario alle corrispondenze, dall’articolo giornalistico alle narrazioni, sino ai discorsi d’annunziani ricchi di enfasi o alle pagine provocatorie dei futuristi. Molte di queste testimonianze sono opera di giovani i quali, partiti volontari per la guerra, ne rimasero vittime, avendo appena il tempo di testimoniare gli orrori. Altri viceversa ebbero l’opportunità di tornare, traendo da questa esperienza chi motivo di riflessione sulla follia dei conflitti, chi viceversa motivo di esaltazione dalle violenze vissute. Il montaggio teatrale che ha accompagnato la mostra *Gli eroi sono tutti giovani e belli – L’immagine del soldato tra retorica e realtà (1870-1935)* ha voluto offrire agli spettatori un percorso analogo a quello dell’esibizione, mostrando che anche in letteratura si sono alternate immagini

del soldato e della guerra diametralmente opposte: quella artificiosa e falsa, volta a propagandare una realtà spesso distorta e non veritiera; e quella reale, testimoniata da coloro che vissero la guerra in prima persona, sperimentando il terrore per la morte, il freddo, la fame, la solitudine, la devastazione della trincea.

Il montaggio teatrale, presentato sotto forma di lettura a leggio¹, ha potuto proporre solo una piccola porzione di un corpus composto da innumerevoli scritti che, attraverso la prospettiva retorica oppure tramite la dimensione drammatica della vita vissuta, danno testimonianza della prima guerra mondiale. Una scelta che ha voluto privilegiare alcuni autori e alcuni passi molto noti, ma anche portare all'attenzione dell'ascoltatore componimenti meno conosciuti, nel tentativo di ricomporre, attraverso le contrastanti prospettive, un quadro sufficientemente completo e articolato.

Le letture sceniche si aprono con un componimento in verità assai lontano dal periodo cronologico preso in esame: *Alla candida pace* del poeta latino Tibullo², tratta dal primo libro delle Elegie³. Nel componimento, forse scritto in quel clima di tensione che precedette la battaglia navale di Azio (31 a.C.), l'autore, che fu al seguito di Messalla⁴ in alcune campagne militari in oriente, maledice la guerra e rimpiange un'ipotetica età dell'oro, in cui regnava la Pace e dove tutti vivevano in serenità e concordia. «Quis fuit, horrendos primus qui protulit enses?» si interroga Tibullo. La cupidigia per l'oro fece sì che l'uomo, sono ad allora mite e ragionevole, volgesse contro i suoi simili quelle armi che un tempo aveva creato esclusivamente per cacciare le belve. E da allora gli uomini non hanno più conosciuto la pace. «Quis furor est atram bellis accersere Mortem?» si interroga ancora il poeta: quale senso ha affrettare con la guerra la morte, quando questa ci è già molto vicina e ci coglie all'improvviso?

Questa antica elegia, scritta oltre duemila anni fa, ci ricorda che il tema della guerra è sempre stato presente nell'arte e, sin dalle epoche più lontane, è stato destinato a divenire una sorta di leitmotiv letterario. L'orrore che Tibullo esprime in questi versi anticipa simili sentimenti che percorreranno tanti componimenti degli scrittori novecenteschi.

Gabriele D'Annunzio⁵, autore estremamente poliedrico, fu un convinto sostenitore dell'ingresso in guerra dell'Italia. Rientrato in Patria dalla Francia, dove si era recato nel 1910 per fuggire al dissesto finanziario, l'autore, giunto a Roma, si affaccia, la sera del 12 maggio, al balcone dell'Hotel Regina e, accolto da alcune migliaia di persone, si rivolge alla folla osannante con un'orazione ricca di enfasi e immagini suggestive. Nel *Discorso ai Romani* viene perorata la necessità di un intervento italiano in guerra, facendo leva su temi quali la romanità, le terzine di Dante, l'impresa dei Mille, la grandezza dell'Italia. Il vocabolario ridondante, la possente descrizione delle acciaierie liguri ove si fabbricano i cannoni, il riferimento a Goffredo Mameli (Dov'è la Vittoria? chiedeva il poeta giovinetto caduto sotto le vostre mura), il finale costruito con un sapiente crescendo (Spazzate dunque, spazzate tutte le lordure, ricacciate nella Cloaca tutte le putredini! Viva Roma senza onta! Viva la grande e pura Italia!), forniscono un'immagine eroica e ce-

lebratrice della guerra, unico mezzo per allontanare lo straniero e richiamare in vita l'orgoglio di una nazione. Si respira, in questo discorso, un clima di esaltazione che testimonia non solo la convinta partecipazione dell'autore ma anche l'entusiasmo che una parte non trascurabile degli italiani condivideva in quei giorni.

Sulla stessa linea di pensiero, ma con modi completamente diversi, si pongono Filippo Tommaso Marinetti e i futuristi. Accesi interventisti, schierati contro qualsiasi attaccamento al passato, protesi verso un esaltante futuro popolato di macchine, i futuristi hanno spesso utilizzato immagini vivaci e provocatorie per esprimere il loro credo. Nel 1908 Filippo Tommaso Marinetti⁶ affascinato dal mito della macchina e della velocità, ma soprattutto desideroso di provocare il perbenismo della cultura borghese, elabora una dichiarazione poetica sotto forma di manifesto. Pubblicato senza troppa eco su alcuni giornali italiani di provincia, il 20 febbraio 1909 Marinetti riesce a far uscire il suo *Manifesto del Futurismo* sulla prima pagina del quotidiano parigino "Le Figaro", ottenendo così vasta eco a livello europeo. Articolato in una serie di punti consecutivi, il *Manifesto* presenta un tono dichiaratamente aggressivo in cui, al fianco del gusto per la provocazione e alla volontà di distruggere ogni traccia del passato, si affianca l'esaltazione della guerra, il disprezzo per i deboli e per la pace, l'elaborazione di un'ideologia militarista e autoritaria: non a caso, nel 1919, Marinetti fu tra i fondatori dei Fasci di combattimento. Il *Manifesto* rivela quindi atteggiamenti contrari alla morale borghese, antifemministi, aggressivi e violenti. In esso la guerra è vista quale "sola igiene del mondo", e il militarismo, il gesto distruttore e il sacrificio della propria vita per la Patria, quali mezzi per trasformare il mondo attraverso un'autentica rivoluzione sociale.

Su un fronte diverso sembra viceversa schierarsi Vladimir Vladimirovi

Majakovskij⁷, nella sua lirica *La guerra è dichiarata* composta nel 1914. Il poeta fu uno dei migliori esponenti del Futurismo russo, di cui fu autore, nello stesso 1914, del manifesto intitolato *Schiaffo al gusto del pubblico*. Anch'egli animato da un gusto provocatore, propugnò per una poesia antiromantica, innovatrice, destinata a cantare la rivoluzione, caratterizzata dal verso libero e da un linguaggio essenziale e spregiudicato. Oltre al rinnovamento letterario Majakovskij si propose l'obiettivo di rivolgersi alle masse popolari e ai movimenti operai con costanti riferimenti all'attualità storica e politica della Russia di allora. Indicato quale "poeta della rivoluzione", negli ultimi anni subì una profonda disillusione di fronte alle trasformazioni burocratiche imposte dal regime di Stalin. Nonostante la sua condivisione delle idee futuriste e la sua personalità provocatrice, Majakovskij esprime ne *La guerra è dichiarata* un profondo senso di turbamento per il conflitto che sta per iniziare. Girando per le vie della sua città il poeta immagina di udire gli strilloni annunciare lo scoppio della guerra: i Paesi della Triplice Alleanza (Italia, Germania e Austria) hanno scatenato il conflitto e molti reagiscono accorrendo esaltati alle armi. La vuota retorica delle future vittorie, i frenetici preparativi degli eserciti, il rombo lontano del cannone, non possono tuttavia distogliere l'autore da nefasti presagi di morte e dal convincimento che

la guerra non potrà portare altro che dolore: «E dalla notte, lugubrementemente listata a nero / scorreva, scorreva un rigagnolo di sangue purpureo».

Una visione diversa della guerra, vista questa volta dal suo interno, la offre Pietro Jahier⁸ nel brano *Reclute* tratto dal volume in prosa e versi *Con me e con gli Alpini* (1919) scritto al fronte tra il 1916 e il 1917. Collaboratore tra i più significativi della rivista fiorentina “La Voce”, Jahier partecipò volontario al primo conflitto mondiale in qualità di sottotenente degli Alpini. Forte di una solida educazione religiosa, vide nella guerra un ideale luogo di solidarietà dove gli uomini, travolti da un comune e drammatico destino, elaborano una nuova filosofia di vita, in cui perdono ogni significato le vecchie divisioni sociali, i ruoli e i rapporti della vita validi in tempo di pace. *Reclute* è la melanconica rappresentazione di un gruppo di uomini costretti a partire militari per la guerra. Smarriti, incapaci a reagire, sprofondati in un evento più grande di loro e del quale, probabilmente, neppure comprendono il significato, i militari vengono accompagnati dal narratore alla vestizione. Una sorta di rito iniziatico nel quale, smessi gli abiti civili e indossate le divise, sembra che ciascuno perda la propria personalità per confondersi in un indistinto grigiore. «Tutto uniforme, tutto uguale – ammonisce l'autore – eppure ciascuno con i suoi ricordi e i suoi affetti; ciascuno con la sua storia di uomo».

Colui che più di tutti ha incarnato, attraverso la sua poesia, l'orrore della guerra è stato sicuramente Giuseppe Ungaretti⁹. Convinto interventista, parte volontario per la guerra come soldato semplice nel 1915. Sul sanguinoso fronte del Carso scopre tuttavia il vero volto del conflitto che si stava combattendo: l'orrore quotidiano della trincea, la solitudine disperata, il freddo, la fame, la paura della morte. Dal dolore per un male insensato e universale nascono pagine memorabili che saranno pubblicate nel 1916 da un giovane ufficiale ammiratore di Ungaretti, Ettore Serra, con il titolo *Il porto Sepolto*. La raccolta, caratterizzata da un linguaggio scarno ed essenziale, riflette dolorosamente sulla crudeltà e sull'assurdità della guerra. «Nella mia poesia – ha scritto l'autore commentando la raccolta – non c'è traccia d'odio per il nemico, né per nessuno; c'è la presa di coscienza della condizione umana, della fraternità degli uomini nella sofferenza, dell'estrema precarietà della loro condizione». *Veglia*, scritta nel dicembre del 1915, è il doloroso racconto di un fatto veramente accaduto: la veglia durante l'intera notte accanto al cadavere di un commilitone rimasto ucciso nel conflitto. Dall'iniziale situazione di angoscia causata dal contatto diretto con la morte, si genera un irresistibile desiderio di vita, rafforzato dall'idea di sentirsi, forse, prossimo alla fine: «Non sono mai stato / tanto / attaccato alla vita». *Dannazione*, scritta nel giugno del 1916, propone in soli tre versi una profonda riflessione sul mondo finito dell'essere umano e il desiderio di Dio. *Fratelli*, scritta nel luglio del 1916, offre l'immagine di un incontro notturno tra due gruppi di soldati: mentre infuria la battaglia, c'è appena il tempo per scambiarsi qualche informazione. Nel buio risuona quasi magicamente la parola che sembrava essere dimenticata: fratelli. La lirica è l'ennesima riflessione sulla violenza della guerra e sulla perdita dei valori più elementari che essa provoca. Consapevolezza della fragilità dell'uo-

mo e senso di un comune destino di morte caratterizzano questa che è tra le liriche più celebri di Ungaretti.

Sono una creatura, composta nell'agosto del 1916, mette a confronto l'aridità dei territori carsici del San Michele con un pianto ormai senza lacrime che sgorga dal cuore desolato del poeta. Il perdurare del dramma della guerra ha reso ormai impossibile ogni lacrima, ma a chi avrà la fortuna di sopravvivere agli orrori del conflitto è riservato un dolore ancora più profondo e incurabile: «La morte / si sconta / vivendo». Sempre nell'agosto del '16 viene scritta *In dormiveglia*. La lirica prende il titolo dall'ultima parola del componimento ed è una sorta di istantanea: ancora una notte "violentata", come scrive il poeta, dai combattimenti tra gli opposti fronti. L'autore ode le raffiche di mitragliatrici e le esplosioni che crivellano il suolo, mentre i soldati stanno drammaticamente rannicchiati al riparo delle trincee. *San Martino del Carso*, scritta nell'agosto del 1916, è forse una delle liriche più celebri e più intimamente drammatiche di tutta la raccolta. Poche parole, scarne ed essenziali, servono a descrivere le devastazioni della guerra. San Martino del Carso, paesino situato sotto il San Michele, è stato raso al suolo e non resta che morte e desolazione: tanti amici del poeta sono stati uccisi ma nessuno manca nel suo cuore, un cuore che è parimenti devastato dai dolori provocati da questa immane tragedia. Una lirica che può essere considerata quale grande metafora della guerra, ma anche immagine della stessa esistenza umana destinata, inevitabilmente, a essere segnata da perdite e lutti. Il senso di abbandono e solitudine emerge infine in *Un'altra notte*, composta nell'aprile del 1917. Nell'oscurità più assoluta, nel freddo e nel silenzio della notte, il poeta si sente abbandonato da tutto e da tutti, solo a contatto con un misterioso e dolente infinito.

Ritroviamo nuovamente Marinetti con *Zang tumb tumb*, curiosa quanto sperimentale descrizione di un conflitto a fuoco. Il poema risale al 1914 e intende celebrare la bellezza della guerra; nel caso specifico il conflitto tra i turchi e i bulgari del 1912¹⁰. Il lavoro è ampiamente sperimentale e si propone di ottenere un effetto fonosimbolico, ossia di trasmettere al lettore le impressioni descritte attraverso l'uso particolare del suono delle parole e della loro disposizione grafica sul foglio. Una tecnica che rompe polemicamente con il passato e che apre il passo alla poetica delle "parole in libertà". Nel brano proposto Marinetti descrive il bombardamento di Adrianopoli, cercando di riprodurre le sensazioni visive e acustiche della battaglia: esplosioni, sibili, colpi di mitragliatrice, nitriti, zoccoli di cavalli, che vanno a comporre una sorta di bizzarra partitura orchestrale. Un brano che, in accordo con i contenuti del *Manifesto*, ripropone l'esaltazione della guerra e l'ammirazione per la moderna bellezza delle macchine.

Fra il 1914 e il 1918 Gabriele D'Annunzio componeva i *Canti della guerra latina*, contenuti in *Asterope*, il quinto libro delle *Laudi del cielo, del mare, della terra e degli eroi* uscito postumo nel 1949. *Per i cittadini* è una lirica in cui viene esaltata la necessità della guerra e in cui vengono spronati all'eroicità i combattenti. L'immagine proposta dal poeta crea una sorta di contrapposizione: nonostante gli orrori della trincea, sorta di orribile bolgia, il fango, le ferite, il dolore fisico, la fatica del

combattere, l'orgoglio non viene meno e il soldato, eroico e coraggioso, balza in piedi pronto ad affrontare una nuova giornata.

All'esaltazione della guerra presente in Marinetti e D'Annunzio, si contrappongono le riflessioni di Renato Serra¹¹ nel passo *Esame di coscienza di un letterato*. Partito volontario nell'aprile del 1915, l'autore ebbe appena il tempo di pubblicare il brano qui proposto, prima di trovare la morte al fronte, durante un'azione di guerra, nel luglio dello stesso anno. Prima di partire, Serra si interroga sulle posizioni del letterato di fronte alla guerra, dando spazio ad ampi squarci autobiografici. La sua posizione oscilla costantemente tra stati d'animo differenti: da un lato le necessità di impegnarsi attivamente nella vita partecipando alla grande causa della guerra; dall'altro la tentazione, tipica del letterato, di isolarsi in un mondo tutto suo. Ma ciò non è possibile, in quanto l'intellettuale ha il dovere morale di condividere attivamente il destino del popolo di cui canta i sentimenti. A un esordio in cui l'autore sembra dare spiegazioni razionali alla guerra, si sostituisce via via un sentimento di angoscia: l'unico modo per superarlo è la riscoperta di valori quali la fratellanza, la semplicità, il vivere dignitoso. Ma per il resto, Serra conclude che la guerra «è una perdita cieca, un dolore, uno sperpero, una distruzione enorme e inutile».

Senza dubbio uno dei testi più sconcertanti e violenti che siano stati scritti in quegli anni è *Amiamo la guerra* di Giovanni Papini¹². Intellettuale vivacissimo, convinto interventista, fu fondatore di alcune riviste letterarie quali "Il Leonardo" (1903) e "Lacerba" (1913-15), nonché collaboratore alla "Voce". Caratterizzato da una scrittura fortemente polemica, aggressiva e sarcastica, Papini si spese in favore dell'ingresso in guerra dell'Italia, spesso con scritti considerati dalla critica aberranti, che lo condussero ad affermare, appunto, la necessità di amare la guerra. Il saggio, apparso su "Lacerba" il 1° ottobre 1914, violento e sottilmente ironico, inneggia alla violenza e alla guerra di cui vengono considerati tutti i benefici: essa elimina un bel po' di persone lasciando «meno bocche intorno a una tavola» e togliendo di circolazione «un'infinità di uomini che vivevano perché erano nati»; giova all'agricoltura in quanto i campi di battaglia, finiti i conflitti, «rendono, per molti anni, assai più di prima senz'altra spesa di concio. Che bei cavoli mangeranno i francesi dove s'ammucchiaronò i fanti tedeschi e che grasse patate si caveranno in Galizia quest'altro anno!»; infine i bombardamenti «fanno piazza pulita fra le vecchie case e le vecchie cose. Quei villaggi sudici che i soldatucci incendiarono saranno rifatti più belli e più igienici». Lasciano sconcertati affermazioni di questo genere, ma tuttavia rendono testimonianza di una follia che fu comune a molti uomini di quel tempo e che, in seguito, avrebbe generato altre aberrazioni.

Al capo opposto di Papini si pone Carlo Emilio Gadda¹³ con il suo *Giornale di guerra e di prigionia*. Scritto nel 1915, è il primo libro dell'autore milanese e costituisce un amaro sfogo contro le precarie condizioni in cui operava il nostro esercito. Si tratta di una testimonianza cruda e immediata che dimostra i risvolti meno appariscenti della guerra, quando questa è combattuta con povertà di ri-

sorse. Sostanzialmente interventista, Gadda partecipa al conflitto in qualità di ufficiale degli Alpini: le illusioni per una guerra capace di riscattare l'Italia ben presto vengono sostituite da un'immagine molto più realistica e devastante. Non solo gli orrori quotidiani della trincea, ma anche un elenco pressoché infinito di contrattempi, insensatezze e meschinità provocano nell'autore rabbia e disillusione. Chi porta il vero peso della guerra, ci dice Gadda, sono proprio quegli uomini che combattono nelle trincee e che sono vestiti e calzati in modo precario. «Scarpe di cuoio scadente e troppo fresco per l'uso, cucite con filo leggero da abiti anzi che con spago, a macchina anzi che a mano. Dopo due o tre giorni di uso si aprono, si spaccano, si scuciono, i fogli delle soles si distaccano nell'umidità l'uno dall'altro. Un mese di servizio le mette fuori d'uso». Delinquenti sono coloro che forniscono questi equipaggiamenti, frodatori dell'erario e rovina morale dell'esercito. «Io mi auguro – scrive con rabbia l'autore – che possano morir tisici, o di fame, o che vedano i loro figli scannati a colpi di scure». Ma l'ira di Gadda non si ferma qui: essa investe anche gli uomini del potere, quegli «acquosi pancioni di ministri e di senatori e di direttori e di generaloni: chissà come crederanno di aver provveduto alle sorti del paese con i loro discorsi, visite al fronte, interviste, ecc. Ma guardino, ma vedano, ma pensino come è calzato il 5° Alpini!».

Delicata e profondamente commovente è la lirica *Viatico* di Clemente Rebora¹⁴, contenuta nelle *Poesie sparse* (1947) e scritta nel 1918. Il poeta partecipò al primo conflitto mondiale rimanendo ferito a una tempia. Al termine della guerra pubblicò numerosi lavori in cui descrive le disumane condizioni di vita dei soldati. Dedicatosi in seguito all'insegnamento, conobbe una conversione religiosa che lo condusse, nel 1936, a consacrarsi sacerdote. *Viatico* è lo straziante lamento di un soldato ferito che chiede inutilmente aiuto ai compagni: il suo pianto sconvolge a tal punto l'autore il quale, non riuscendo più a sopportarne le grida, chiede al ferito «lasciaci in silenzio / grazie, fratello». Nell'inferno della guerra assistiamo a una sorta di drammatico rovesciamento delle prospettive: i vivi chiedono al moribondo di lasciarli in pace perché mentre per lui le sofferenze stanno per terminare (affretta l'agonia / tu puoi finire), per loro l'orrore della guerra continua. Il titolo ha molteplici significati: viatico era, per gli antichi romani, la provvista di viaggio; per la religione cattolica indica l'eucarestia che viene somministrata a coloro che sono in pericolo di vita; più in generale indica il conforto che viene dato a chi sta per morire.

Il 28 maggio del 1917 si consumava una sanguinosa battaglia presso le risorgive del Timavo. Ce la descrive Gabriele D'Annunzio in un brano intitolato *La battaglia del Timavo*, in cui l'autore narra con toni epici ed eroici il sacrificio del maggiore Giovanni Randaccio¹⁵. Protagonista dello scontro con gli austriaci fu il 77° Battaglione Toscana, i cui soldati erano soprannominati "i Lupi di Toscana". Lo scopo dell'impresa era quello di conquistare una rupe a quota 28¹⁶, per proseguire poi verso il Castello di Duino sul quale issare il tricolore italiano, visibile sin dal golfo di Trieste, così da indurre la città alla rivolta contro gli austro-ungarici. L'enfatica descrizione d'annunziana trasfigura il giovane soldato ferito a morte

facendone un campione mitologico: «L'eroe non poteva non morire vittorioso. Era bellissimo, come se lo riscolpisce nel marmo sepolcrale quel medesimo artiere della stirpe che lo aveva formato in carne».

Anche Umberto Saba¹⁷ ha offerto il suo contributo alla letteratura sul primo conflitto mondiale con la breve raccolta *Poesie scritte durante la guerra* (1920). Le otto liriche offrono una serie di immagini che ritraggono alcuni momenti della grande tragedia comune: *La stazione* è l'istantanea della partenza notturna di un convoglio ferroviario, tra lacrime trattenute a stento e l'angoscia per una separazione forse definitiva. *Milano 1917* ritrae viceversa gli esiti drammatici della guerra, ove le vie della grande città sono piene di reduci e mutilati.

Giulio Camber Barni¹⁸, avvocato e poeta, allo scoppio della prima guerra è richiamato tra le file dell'esercito austro-ungarico dal quale tuttavia diserta per fuggire in Italia e arruolarsi in fanteria a Udine. *Carlino* è una graziosa lirica, quasi uno squarcio di serenità fra tanti lutti, contenuta nella raccolta *La Buffa* (1935), soprannome con cui si indicava in gergo militare la fanteria. È la storia di un cane randagio capitato, chissà come, in trincea. Divenuto la mascotte del battaglione, egli si aggira libero e felice per le linee militari, offrendo amicizia e conforto ai soldati. Ma, ironia del destino, il protagonista della lirica, dopo aver trovato una nuova casa, la benevolenza dei soldati e un vitto assicurato, per troppa ingordigia conosce una brutta sorte: «volevi conquistare / una bistecca, frita, / e... ti se' rovesciato / addosso una marmitta». Un delicato omaggio al più fedele amico dell'uomo, compagno e protagonista di tante azioni del primo conflitto mondiale.

La guerra combattuta lungo il confine orientale ha avuto quale testimone anche un occhio esterno, quello dello scrittore nordamericano Ernest Hemingway¹⁹, che ha consegnato alla storia della letteratura di guerra uno dei suoi più celebri romanzi, *Addio alle armi*. Il lavoro, scritto tra il 1928 e il 1929 e pubblicato nel '29²⁰, è un resoconto delle ultime fasi della guerra. Esso è basato in parte su esperienze autobiografiche dell'autore il quale, giunto in Italia nel 1918, prestò servizio di assistenza nelle trincee, rimanendo ferito durante un attacco. Il brano qui proposto è tratto dalla conclusione del XXX capitolo del Libro Terzo. Vi si narra la drammatica quanto fortunosa fuga del protagonista, Frederic, dopo la devastante ritirata di Caporetto. L'esercito italiano, ormai allo sbando, sta ripiegando confusamente: i molti disertori vengono catturati, processati sommariamente e fucilati. Il protagonista sta per fare la medesima fine, ma tenta l'ultima carta, quella della fuga. Approfittando di un momento di distrazione, riesce a gettarsi nel fiume, a evitare gli spari dei suoi inseguitori e a mettersi avventurosamente in salvo.

Il montaggio teatrale, così come si è aperto con una lirica composta al di fuori dell'arco temporale analizzato, allo stesso modo si chiude con alcuni componimenti che hanno visto la luce dopo il primo conflitto mondiale e che si riferiscono a un'altra grande tragedia, quella della seconda guerra. A ricordare, ancora una volta, che la tragedia della guerra non è mai finita ed essa è fatalmente destinata ad accompagnare l'uomo lungo tutta la sua esistenza.

Bertolt Brecht²¹ è stato uno dei maggiori uomini di teatro del Novecento europeo. Drammaturgo, regista, teorico della scena, ideatore di una innovativa tecnica di recitazione, è stato anche poeta. Tra le sue liriche ve ne sono alcune dedicate alla guerra, contenute nella raccolta *Poesie di Svendborg* (1937). **Generale, il tuo carro armato è una macchina potente** è suddivisa in tre strofe: all'interno di ciascuna si propone una sorta di contrapposizione. Il carro armato è una perfetta macchina da guerra, ma per funzionare ha bisogno di un carrista; il bombardiere è potente ma per funzionare ha bisogno di un meccanico; l'uomo, infine, è quanto di più perfetto ci sia ma, conclude ironicamente Brecht, ha il difetto di saper pensare. Un'affermazione polemica nella quale, tuttavia, è collocata anche la speranza di una possibile salvezza: solo con il pensiero e con il buon senso l'uomo potrà, forse, salvare se stesso dalle guerre. Senza prospettive di un futuro migliore è viceversa **La guerra che verrà**. In questo caso il drammaturgo ci ricorda in modo disincantato che le guerre si succederanno l'una all'altra senza fine e che alla conclusione di ciascuna di esse sempre e inesorabilmente vincitori e vinti ne dovranno, entrambi, sopportarne le devastanti conseguenze.

Avvocato, politico e scrittore, Manlio Cecovini²² ha partecipato alla seconda guerra mondiale quale ufficiale degli Alpini, combattendo nella campagna di Grecia e Albania. La drammatica esperienza è stata narrata nel suo primo romanzo – forse il più intenso dell'intera produzione dell'autore triestino – **Ponte Perati – La Julia in Grecia** (1954, più volte ripubblicato). La pagina finale del romanzo, qui proposta, vuole lasciare la speranza di un futuro migliore, la necessità, dopo una tragedia immane e totalizzante, di riconquistare la normalità della vita e di guardare avanti con la consapevolezza che tanto orrore non si debba più ripetere. Ma, in coloro che questa tragedia hanno vissuto, il ritorno alla normale quotidianità non potrà essere facile e immediato. Terminato infatti il suo scritto, l'autore afferma «Farò dunque punto e chiuderò questa cartella. Non voglio rileggere; non voglio rileggere neppure una riga. Forse tra anni, incontrando un amico, lo inviterò a passare un'ora con me, davanti a un bicchiere di vino. Ci sederemo comodi, coi piedi sulla poltrona di fronte, e, nella nebbiolina delle pipe rispolverate per l'occasione, tirerò fuori questi fogli e leggerò. [...] Allora sì sarà bello ricordare; oggi no, è ancor presto».

GLI EROI SONO TUTTI GIOVANI E BELLI

Montaggio teatrale

a cura di Paolo Quazzolo

TIBULLO

Alla candida pace (da *Elegie*)

Chi fu colui che per primo trasse fuori
Le orrende spade? Oh come fiero, oh come
Veramente di ferro egli ebbe il cuore!

Allor la strage, allor la guerra sorse
Per le stirpi degli uomini, e più breve
Alla morte crudel la via s'aperse.

O colpa, forse, il misero non ebbe
Ma noi volgemmo in nostro danno l'arma
Ch'ei ci diè contro le selvagge fiere?

Fu la colpa del ricco oro; non guerre
V'erano quando innanzi alle vivande
Si disponeva un calice di faggio;

Non fortezze, non v'erano trincee,
E il mandriano placido dormiva
Tra le pecore sue variopinte.
[...]

Quale follia cercar nelle battaglie
L'atra Morte! Già troppo ella è vicina
E con tacito pie' furtiva avanza
[...]

[...]

C'è chi mette cinquant'anni a morire nel suo letto. C'è chi mette cinquant'anni a compiere nel suo letto il suo disfacimento. È possibile che noi lasciamo imporre dagli stranieri di dentro e di fuori, dai nemici domestici e intrusi, questo genere di morte alla nazione che ieri, con un fremito di potenza, sollevò sopra il suo mare il simulacro del suo più fiero mito, la statua della sua volontà romana, o cittadini?

[...]

Il nostro Genio ci chiama a porre la nostra impronta su la materia rifusa e confusa del nuovo mondo. Ripassa nel nostro cielo quel soffio che spira nelle terzine prodigiose in cui Dante rappresenta il volo dell'aquila romana, o cittadini, il volo dell'aquila vostra.

[...]

Il fuoco di Vesta, o Romani, io lo vidi ieri ardere nelle grandi acciaierie liguri, nelle fucine che vampeggiano di giorno e di notte, senza tregua. L'acqua di Giuturna, o Romani, io la vidi ieri colare a temprar piastre, a raffreddar le frese che lavorano l'anima dei cannoni.

L'Italia s'arma, e non per la parata burlesca ma pel combattimento severo. Ode da troppo tempo il lagno di chi laggiù oggi soffre la fame del corpo, la fame dell'anima, lo stupro obbrobrioso, tutti gli strazi.

Calpesta dal barbaro atroce,
o madre che dormi, ti chiama
una figlia che gronda di sangue.

Or è cinquantacinque anni, in questa sera, in quest'ora stessa, i Mille s'addormentavano per risvegliarsi all'alba e per andare avanti, sempre avanti, non contro il destino, ma verso il destino, che ai puri occhi loro faceva con la luce una sola bellezza.

Si risvegli Roma domani nel sole della sua necessità, e getti il grido del suo diritto, il grido della sua giustizia, il grido della sua rivendicazione, che tutta la terra attende, collegata contro la barbarie.

Dov'è la Vittoria? chiedeva il poeta giovinetto caduto sotto le vostre mura, mentre anelava di poter morire su l'alpe orientale, in faccia all'Austriaco.

O giovinezza di Roma, credi in ciò che ei credette; credi, sopra tutto e sopra tutti, contro tutti e contro tutto, che veramente Iddio creò schiava di Roma la Vittoria.

Com'è romano forti cose operare e patire, così è romano vincere e vivere nella vita eterna della Patria.

Spazzate dunque, spazzate tutte le lordure, ricacciate nella Cloaca tutte le putredini!

Viva Roma senza onta! Viva la grande e pura Italia!

FILIPPO TOMMASO MARINETTI
dal *Manifesto del Futurismo*

Noi vogliamo cantare l'amor del pericolo, l'abitudine all'energia e alla temerità.

Il coraggio, l'audacia, la ribellione, saranno elementi essenziali della nostra poesia.

Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno.

Non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro. La poesia deve essere concepita come un violento assalto contro le forze ignote, per ridurle a prostrarsi davanti all'uomo.

Noi siamo sul promontorio estremo dei secoli!... Perché dovremmo guardarci alle spalle, se vogliamo sfondare le misteriose porte dell'Impossibile? Il Tempo e lo Spazio morirono ieri. Noi viviamo già nell'assoluto, poiché abbiamo già creata l'eterna velocità onnipresente.

Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna.

Ritti sulla cima del mondo, noi scagliamo, una volta ancora, la nostra sfida alle stelle!...

VLADIMIR VLADIMIROVIČ MAJAKOVSKIJ

La guerra è dichiarata

«Edizione della sera! Della sera! Della sera!
Italia! Germania! Austria!»
E sulla piazza, lugubrementemente listata di nero,
si effuse un rigagnolo di sangue purpureo!
Un caffè infranse il proprio muso a sangue,
imporporato da un grido ferino:
«Il veleno del sangue nei giuochi del Reno!
I tuoni degli obici sul marmo di Roma!»
Dal cielo lacerato contro gli aculei delle baionette
gocciolavano lacrime di stelle come farina in uno staccio,
e la pietà, schiacciata dalle suole, strillava:
«Ah, lasciatemi, lasciatemi, lasciatemi!»
I generali di bronzo sullo zoccolo a faccette
supplicavano: «Sferrateci, e noi andremo!»
Scalpitavano i baci della cavalleria che prendeva commiato,
e i fanti desideravano la vittoria-assassina.
Alla città accatastata giunse mostruosa nel sogno
la voce di basso del cannone sghignazzante,
mentre da occidente cadeva rossa neve
in brandelli succosi di carne umana.
La piazza si gonfiava, una compagnia dopo l'altra,
sulla sua fronte stizzita si gonfiavano le vene.
«Aspettate, noi asciugheremo le sciabole
sulla seta delle cocottes nei viali di Vienna!»
Gli strilloni si sgolavano: «Edizione della sera!
Italia! Germania! Austria!»
E dalla notte, lugubrementemente listata di nero,
scorrevà, scorrevà un rigagnolo di sangue purpureo.

PIETRO JAHIER

da *Con me e con gli Alpini – “Reclute”*

Sono andato a vestire le reclute al Deposito degli Alpini. Non erano reclute comuni. Niente fiori al cappello, niente allegrezza, niente canzoni. Questi son padri tristi e quieti che non si aspettavano la chiamata. A trentadue anni, saltare non è più un piacere; cambiare non è più distrazione. Stavano silenziosi e tranquilli come una squadra operaia che aspetti il turno di paga. Un solo “signore” tra loro, strano nel soprabito a campana. Tutti contadini in giacchetta. Si provavano le uniformi, si mettevano i fregi con imbarazzo come roba non da loro; con un senso di ridicolo penoso. I giovani li han da mostrare alle morose; ma questi, bisognerà che rimettano l’abito vecchio per non spaventare i bambini. Si son lasciati incolonnare senza chiedere nemmeno dove andavamo... Pioveva lugubramente, qualcuno aveva sotto braccio l’ombrello che ormai non si può più aprire. Andavano già al passo; da soli, naturalmente disciplinati. E si scusavano di non sapere. Li ho accompagnati ai paglioni. Ogni tre uomini, due. Nessuna osservazione. Poi, al silenzio, son ripassato. Camminavo in mezzo ai corpi abbandonati sul grigio. Tutto uniforme, tutto uguale; eppure ciascuno i suoi ricordi e i suoi affetti; ciascuno una sua storia di uomo. Ho sentito di dar loro un segno di cura. Ho detto «buonanotte figlioli». E tutti han risposto «buonanotte». Nessuno era addormentato.

GIUSEPPE UNGARETTI

Poesie di guerra (in *L'Allegria, Vita di un uomo. Tutte le poesie*)

Ero in presenza della morte, in presenza della natura, di una natura che imparavo a conoscere in modo terribile. Dal momento che arrivo ad essere un uomo che fa la guerra, non è l'idea di uccidere o di essere ucciso che mi tormenta: ero un uomo che non voleva altro per sé se non i rapporti con l'assoluto, l'assoluto che era rappresentato dalla morte. Nella mia poesia non c'è traccia d'odio per il nemico, né per nessuno; c'è la presa di coscienza della condizione umana, della fraternità degli uomini nella sofferenza, dell'estrema precarietà della loro condizione. C'è volontà d'espressione, necessità d'espressione, nel *Porto sepolto*, quell'esaltazione quasi selvaggia dello slancio vitale, dell'appetito di vivere, che è moltiplicato dalla prossimità e dalla quotidiana frequentazione della morte. Viviamo nella contraddizione. Posso essere un rivoltoso, ma non amo la guerra. Sono anzi un uomo della pace. Non l'amavo neanche allora, mi pareva che la guerra s'imponesse per eliminare la guerra. Erano bolle, ma gli uomini a volte si illudono e si mettono dietro alle bolle.

Veglia

Cima Quattro il 23 dicembre 1915

Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore

Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita

Dannazione

Mariano il 29 giugno 1916

Chiuso fra cose mortali
(Anche il cielo stellato finirà)
Perché bramo Dio?

Fratelli

Mariano il 15 luglio 1916

Di che reggimento siete
fratelli?

Parola tremante
nella notte

Foglia appena nata

Nell'aria spasimante
involontaria rivolta
dell'uomo presente alla sua
fragilità

Fratelli

Zang tumb tumb

Ogni 5 secondi cannoni da assedio sventrare spazio con un accordo **tam-tuuumb** ammutinamento di 500 echi per azzannarlo sminuzzarlo sparpagliarlo all'infinito nel centro di quei **tam-tuuumb** spiaccicati (ampiezza 50 chilometri quadrati) balzare scoppi tagli pugni batterie tiro rapido violenza ferocia regolarità questo basso grave scandere gli strani folli a gigantissimi acuti della battaglia Furia affanno

orecchie occhi
narici aperti attenti

forza che gioia vedere udire fiutare tutto tutto **taratatata** delle mitragliatrici strillare a perdfiato sotto morsi schiaffffi **traak-raak** frustate **pic-pac-pum-tumb** bizzzarrie salti altezza 200 m. della fucileria giù giù in fondo all'orchestra stagni

diguazzare buoi buffali
Pungoli carri **pluff plaff** impennar si di cavalli flic flac

Zing zing sciaaack ilari nitriti **iiiiii...** scalpiccii tintinii 3 battaglioni bulgari in marcia **crooc craaac** [LENTO DUE TEMPI] Sciumi Maritza o Karvavena **crooc craaac** grida degli ufficiali sbataccchiare come piatti d'otttttone **pan** di qua **paaak** di là **cing buuum cing ciak** [PRESTO] **ciaciaciaciaciaak** su giù là là intorno in alto attenzione sulla testa **ciaack** bello Vampe

vampe

vampe

vampe

vampe

vampe

vampe

vampe

ribalta dei forti dietro quel fumo Sciukri Pascià comunica telefonicamente con 27 forti in turco in tedesco allò **Ibrahim Rudolf allò allò** attori ruoli echi suggeritori scenari di fumo foreste applausi odore di fieno fango sterco non sento più i miei piedi gelati odore di salnitro di marcio Timmmpani flauti clarini dovunque basso alto uccelli cinguettare beatitudine ombrie **cip cip cip**

brezza verde mandre **don-dan-don-din-bèèè tam-tumb-tumb-tumb-tumb-tumb-** Orchestra pazzi bastonare professori d'orchestra questi bastonatissimi suoooooonare suoooooonare Graaaaandi fragori non cancellare precisare ritttttagliandoli rumori più piccoli minutisssssimi rottami di echi nel teatro ampiezza 300 chilometri

Fiumi Maritza Tungia sdraiati

Monti Ròdopi ritti alture palchi loggione

2000 shrapnels sbracciarsi esplodere fazzoletti bianchissimi pieni d'oro **Tumb-tumb** 2000 granate protese strappare con schianti capigliature tenebre **zang-tumb-zang-tuum-tuum** orchestra dei rumori di guerra gonfiarsi sotto una nota di silenzio

tenuta nell'alto cielo pallone sferico dorato sorvegliare tiri parco aerostatico Kady-Keuy

GABRIELE D'ANNUNZIO

Per i cittadini (da *Laudi – Canti della guerra latina*)

II.

Quando si leva l'alba dei guerrieri
su la città di cenere ove il passo
dei primi artieri
è come d'avanguardia scalpitare,
e tu ansi nel mare
dei sogni con un'ansia in cuor confusa,
e all'anima socchiusa
ecco t'appare
più vicina dei sogni
la trincea tetra, la penosa bolgia,
tra maceria e steccaia
il fango imputridito
le piaghe non fasciate
i morti non sepolti
gli smorti vólti
dei vivi senza sonno
fitti nel limo sino all'anguinaia,
e il cuor ti morde l'onta,
e balzi in piedi, e l'anima t'è pronta
ad ogni evento
ad ogni prova
ad ogni dono,
e tutto armato di dolor t'avanzi
ed imprendi, nel giorno che t'è innanzi,
il taciturno tuo combattimento:
 quivi è l'Iddio verace,
 e sia lodato.

22 gennaio 1916

[...]

La guerra non mi riguarda. La guerra che altri fanno, la guerra che avremmo potuta fare... Se c'è uno che lo sappia, sono io, prima di tutti.

È una così vecchia lezione! La guerra è un fatto, come tanti altri in questo mondo; è enorme, ma è quello solo; accanto agli altri, che sono stati, e che saranno: non vi aggiunge; non vi toglie nulla. Non cambia nulla, assolutamente, nel mondo. Neanche la letteratura.

[...]

Sempre lo stesso ritornello: la guerra non cambia niente. Non migliora, non redime, non cancella; per sé sola. Non fa miracoli. Non paga i debiti, non lava i peccati. In questo mondo, che non conosce più la grazia.

Il cuore dura fatica ad ammetterlo. Vorremmo che quelli che hanno faticato, sofferto, resistito per una causa che è sempre santa, quando fa soffrire, uscissero dalla prova come quasi da un lavacro: più puri tutti. E quelli che muoiono, almeno quelli, che fossero ingranditi, santificati; senza macchia e senza colpa.

E poi no. Né il sacrificio né la morte aggiungono nulla a una vita, a un'opera, a un'eredità. Il lavoro che uno ha compiuto resta quello che era. Mancheremmo al rispetto che è dovuto all'uomo e alla sua opera, se portassimo nel valutarla qualche criterio estraneo, qualche voto di simpatia, o piuttosto di pietà. Che è un'offesa: verso chi ha lavorato.

[...]

Crediamo pure, per un momento, che gli oppressi saranno vendicati e gli oppressori saranno abbassati; l'esito finale sarà tutta la giustizia e tutto il bene possibile su questa terra. Ma non c'è bene che paghi la lagrima pianta invano, il lamento del ferito che è rimasto solo, il dolore del tormentato di cui nessuno ha avuto notizia, il sangue e lo strazio umano che non ha servito a niente. Il bene degli altri, di quelli che restano, non compensa il male, abbandonato senza rimedio nell'eternità.

Forse il beneficio della guerra, come di tutte le cose, è in sé stessa: un sacrificio che si fa, un dovere che si adempie. Si impara a soffrire, a resistere, a contentarsi di poco, a vivere più degnamente, con più seria fraternità, con più religiosa semplicità, individui e nazioni: finché non disimparino...

Ma del resto è una perdita cieca, un dolore, uno sperpero, una distruzione enorme e inutile.

GIUSEPPE UNGARETTI
da *Poesie di guerra*

Sono una creatura

Valloncello di Cima Quattro il 5 agosto 1916

Come questa pietra
del S. Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata

Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede

La morte
si sconta
vivendo

In dormiveglia

Valloncello di Cima Quattro il 6 agosto 1916

Assisto la notte violentata

L'aria è crivellata
come una trina
dalle schioppettate
degli uomini
ritratti
nelle trincee
come le lumache nel loro guscio

Mi pare
che un affannato
nugolo di scalpellini
batta il lastricato
di pietra di lava

delle mie strade
ed io l'ascolti
non vedendo
in dormiveglia

San Martino del Carso

Valloncello dell'Albero Isolato il 27 agosto 1916

Di queste case
non è rimasto
che qualche
brandello di muro

Di tanti
che mi corrispondevano
non è rimasto
neppure tanto

Ma nel cuore
nessuna croce manca

È il mio cuore
il paese più straziato

Un'altra notte

Vallone il 20 aprile 1917

In quest'oscuro
colle mani
gelate
distinguo
il mio viso

Mi vedo abbandonato nell'infinito

Finalmente è arrivato il giorno dell'ira dopo i lunghi crepuscoli della paura. Finalmente stanno pagando la decima dell'anime per la ripulitura della terra.

Ci voleva, alla fine, un caldo bagno di sangue nero dopo tanti umidicci e tiepidumi di latte materno e di lacrime fraterne. Ci voleva una bella innaffiatura di sangue per l'arsura dell'agosto; e una rossa svinatura per le vendemmie di settembre; e una muraglia di svampate per i freschi di settembre.

È finita la siesta della vigliaccheria, della diplomazia, dell'ipocrisia e della pacioseria. I fratelli sono sempre buoni ad ammazzare i fratelli! I civili son pronti a tornar selvaggi, gli uomini non rinnegano le madri belve.

Non si contentano più dell'omicidio al minuto.

Siamo troppi. La guerra è una operazione malthusiana. C'è un di troppo di qua e un di troppo di là che si premono. La guerra rimette in pari le partite. Fa il vuoto perché si respiri meglio. Lascia meno bocche intorno alla stessa tavola. E leva di torno un'infinità di uomini che vivevano perché erano nati; che mangiavano per vivere, che lavoravano per mangiare e maledicevano il lavoro senza il coraggio di rifiutar la vita.

Fra le tante migliaia di carogne abbracciate nella morte e non più diverse che nel colore dei panni, quanti saranno, non dico da piangere, ma da rammentare? Ci metterei la testa che non arrivano ai diti delle mani e dei piedi messi insieme. E codesta perdita, se non fosse anche un guadagno per la memoria, sarebbe a mille doppi compensata dalle tante centinaia di migliaia di antipatici, farabutti, idioti, odiosi, sfruttatori, disutili, bestioni e disgraziati che si son levati dal mondo in maniera spiccia, nobile, eroica e forse, per chi resta, vantaggiosa.

Non si rinfaccino, a uso di perorazione, le lacrime delle mamme. A cosa possono servire le madri, dopo una certa età, se non a piangere. E quando furono ingravidate non piansero: bisogna pagare anche il piacere. E chissà che qualcuna di quelle madri lacrimose non abbia maltrattato e maledetto il figliolo prima che i manifesti lo chiamassero al campo. Lasciamole piangere: dopo aver pianto si sta meglio.

[...]

La guerra, infine, giova all'agricoltura e alla modernità. I campi di battaglia rendono, per molti anni, assai più di prima senz'altra spesa di concio. Che bei cavoli mangeranno i francesi dove s'ammucchiarono i fanti tedeschi e che grasse patate si caveranno in Galizia quest'altro anno!

E il fuoco degli scorridori e il dirutamento dei mortai fanno piazza pulita fra le vecchie case e le vecchie cose. Quei villaggi sudici che i soldatacci incendiarono saranno rifatti più belli e più igienici. E rimarranno anche troppe cattedrali gotiche e troppe chiese e troppe biblioteche e troppi castelli per gli abbrutimenti e i rapimenti e i rompimenti dei viaggiatori e dei professori.

[...]

Amiamo la guerra ed assaporiamola da buongustai finché dura. La guerra è spaventosa – e appunto perché spaventosa e tremenda e terribile e distruggitrice dobbiamo amarla con tutto il nostro cuore di maschi.

Edolo, 20 settembre 1915

I nostri uomini sono calzati in modo da far pietà. Scarpe di cuoio scadente e troppo fresco per l'uso, cucite con filo leggero da abiti anzi che con spago, a macchina anzi che a mano. Dopo due o tre giorni di uso si aprono, si spaccano, si scuciono, i fogli delle suole si distaccano nell'umidità l'uno dall'altro. Un mese di servizio le mette fuori d'uso. Questo fatto ridonda a totale danno, oltre che dell'economia dell'erario, del morale delle truppe costrette alla vergogna di questa lacerazione, e, in guerra, alle orribili sofferenze del gelo!

Quanta abnegazione è in questi uomini così sacrificati a 38 anni, e così trattati! Come scuso, io, il loro brontolamenti, la loro poca disciplina! E si portano il vero peso della guerra, peso morale, finanziario, corporale, e sono i peggio trattati. Quanto delinquono coloro che per frode o per incuria li calzano in questo modo; se ieri avessi avuto innanzi un fabbricante di calzature, l'avrei provocato a una rissa, per finirlo a coltellate. Noi italiani siamo troppo acquiescenti al male; davanti alle cause della nostra rovina morale diciamo: «Eh ben!», e lasciamo andare. Non è esagerazione il riconoscere come necessaria un'estrema sanzione per i frodatori dell'erario in questi giorni, poiché il loro delitto, oltre che frode, è rovina morale dell'esercito. Io mi auguro che possano morir tisici, o di fame, o che vedano i loro figli scannati a colpi di scure. Non posso far nulla. Sono ufficiale, sono per giuramento legato a un patto infrangibile di disciplina, e poi la censura mi sequestrerebbe ogni protesta.

[...]

Chissà quelle mucche gravide, quegli acquosi pancioni di ministri e di senatori e di direttori e di generaloni: chissà come crederanno di aver provveduto alle sorti del paese con i loro discorsi, visite al fronte, interviste, ecc. Ma guardino, ma vedano, ma pensino come è calzato il 5° Alpini! Ma Salandra, ma quello scemo balbuziente d'un re, ma quei duchi e quei deputati che vanno «a veder le trincee», domandino conto a noi, a me, del come sono calzati i miei uomini. E mi vedrebbe il re, mi vedrebbe Salandra uscir dai gangheri e farmi mettere agli arresti in fortezza. Ma parlerei franco e avrei la coscienza tranquilla. Ora tutti declinano la responsabilità. I fornitori ai materiali, i collaudatori ai fornitori, gli ufficiali superiori agli inferiori, attribuiscono la colpa, tutti si levano dal proprio posto quando le responsabilità stringono. È ora di finirla: è ora di impiccare chi rovina il paese. Non mi darò pace se non avrò fatto qualche cosa. E alla prima occasione farò.

CLEMENTE REBORA
Viatico (da *Le poesie*)

O ferito laggiù nel valloncello,
tanto invocasti
se tre compagni interi
cadder per te che quasi più non eri.
Tra melma e sangue
tronco senza gambe
e il tuo lamento ancora,
pietà di noi rimasti
a rantolarci e non ha fine l'ora,
affretta l'agonia,
tu puoi finire,
e nel conforto ti sia
nella demenza che non sa impazzire,
mentre sosta il momento
il sonno sul cervello,
lasciaci in silenzio
grazie, fratello.

GABRIELE D'ANNUNZIO

La battaglia del Timavo, 28 maggio 1917

Giovanni Randaccio, che era insensibile dalla cintola in su, che non aveva quasi più polso, che si raffreddava a poco a poco, Giovanni Randaccio non pensava se non alla vittoria. «Gabriele dimmi, la quota 28 è tenuta?...»

[...]

«Dimmi! Dimmi!» Chiedeva a ogni tratto il mio grande compagno del Timavo, mentre il suo martirio passava dalla paglia alla barella, dalla barella al carro, dal carro alla branda. «Dimmi! La quota è tenuta dai nostri? È sempre tenuta?...».

[...]

L'eroe non poteva non morire vittorioso. Era bellissimo, come se lo riscolpisse nel marmo sepolcrale quel medesimo artiere della stirpe che lo aveva formato in carne. Respirava e soffriva tuttavia; ma era già la perfezione della sua propria statua, simile al guerriero supino di Ravenna spoglio del suo arnese e della sua spada lunga, col coperto di lana bruna e rozza.

La menzogna mi attraversò l'anima come un guizzo abbagliante di folgore celeste! Mi chinai sul caro fratello, e risposi: «Sì, Nino, la quota è tenuta. La quota 28 è nostra».

La menzogna illuminava anche quella fronte immortale!

Per raccogliere l'ultima forza e l'ultima fede egli cancellò il sorriso quasi infantile della vittoria, e severo mi rispose: «Me lo giuri? Gabriele, me lo giuri?».

UMBERTO SABA

Poesie scritte durante la guerra (da *Il Canzoniere*)

La stazione

La stazione ricordi, a notte, piena
d'ultimi addii, di mal frenati pianti,
che la tradotta in partenza affollava?
Una trombetta giù in fondo suonava
l'avanti;
e il tuo cuore, il tuo cuore agghiacciava

Milano 1917

Per ogni via un soldato – un fante – zoppo
va poggiato pian piano al suo bastone,
che nella mano libera ha un fagotto

GIULIO CAMBER BARNI

Carlino (da *La Buffa*)

Anima vagabonda
dalla coda pellucchiata
buon compagno randagio
di qualche notte stellata!

Non ho capito bene
come ti sei arruolato:
se in qualità di cane
oppure di soldato:

certamente di notte,
in mezzo alla confusione,
hai scambiato per un baroccio
la carretta munizione.

E tutta quella notte,
hai trovato un nuovo padrone
e sei rimasto in forza
al nostro battaglione.

Ma eri un libertario:
non rispondevi all'appello,
non salutavi nessuno,
nemmeno il colonnello.

E tanti ti invidiavano
la tua pelliccia nera,
tanti poveri bipedi,
lungo la trincera.

Ma certe cose brutte
non le potevi capire,
e continuavi quindi
ad andare e venire,

a incoraggiare tutti
a sopportar tante pene,
così come la pioggia
e le giornate serene.
Solo con i topi

ti mostravi crudele
anche perché – cane –
non potevi mangiare le mele.

Sognavi i polli arrostiti
ed eri un po' bambino,
anima di poeta,
mio povero Carlino!

Per questo tu se' morto,
sul far della mattina,
facendo una pattuglia
in mezzo alla cucina:

volevi conquistare
una bistecca, frita,
e... ti se' rovesciato
addosso una marmitta.

Due carabinieri condussero il tenente colonnello verso la riva del fiume. Camminava nella pioggia, vecchio, a capo scoperto, con un carabiniere per parte. Non vidi la fucilazione ma udii gli spari. Stavano interrogando un altro. Anche quest'ufficiale si era allontanato dalle sue truppe. Non gli permisero di dare una spiegazione. Quando lessero la sentenza sul notes pianse e quando lo fucilarono stavano interrogandone un altro. Facevano in modo di essere occupati a interrogare il prossimo mentre veniva fucilato quello che era stato interrogato prima. In questo modo era evidente che non potevano ripensarci. Non sapevo se aspettare l'interrogatorio o tentare subito la fuga. Era evidente che secondo loro ero un tedesco in uniforme italiana, vedevo come lavoravano i loro cervelli; posto che avessero cervelli e che lavorassero. Erano tutti giovanotti e stavano tutti salvando la patria. Il secondo esercito andava ricostituito di là del Tagliamento. Stavano giustiziando gli ufficiali dal grado di maggiore in su che si erano separati dalle loro truppe. Agivano pure in modo sommario con gli agitatori tedeschi in uniforme italiana. Avevano elmetti d'acciaio. Soltanto due di noi avevano l'elmetto. Qualche carabiniere l'aveva. Gli altri carabinieri avevano il cappello grande, la lucerna. Li chiamavano *aeroplani*. Eravamo in piedi nella pioggia e ci prendevano uno per uno per interrogarci e fucilarci. Finora avevano fucilato tutti quelli che avevano interrogato. Quelli che interrogavano avevano un bel disinteresse e quella devozione a una rigida giustizia caratteristica degli uomini che si trovano a contatto con la morte senza correre rischi. Stavano interrogando il colonnello di un reggimento di linea. Altri tre ufficiali erano stati aggiunti a noi.

«Dov'era il tuo reggimento?».

Guardai i carabinieri. Guardavano i nuovi venuti. Gli altri guardavano il colonnello. Mi chinai, mi feci largo tra i due uomini, e corsi a testa bassa verso il fiume. Inciampai sulla riva e caddi con un tonfo. L'acqua era molto fredda e rimasi sott'acqua finché potei. Mi sentivo trascinare dalla corrente e rimasti sott'acqua finché credetti di non riuscire mai più a venire a galla. Appena venni a galla presi fiato e tornai sotto. Era facile restare sotto con tutti quei vestiti e gli scarponi. Quando venni a galla la seconda volta vidi un trave davanti a me e lo raggiunsi e lo afferrai con una mano. Tenni la testa al riparo, e nemmeno guardai oltre il trave. Non volevo vedere la riva. Avevano sparato mentre correvo e sparato quando venni a galla la prima volta. Li udii quando ero quasi fuori dall'acqua. Ora non sparavano. Il trave dondolava nella corrente e lo tenni con una mano. Guardai la riva. Pareva che si allontanasse molto in fretta. C'era molto legno nel fiume. L'acqua era molto fredda. Passammo la vegetazione di un isolotto a fior d'acqua. Mi ressi al trave con tutt'e due le mani e mi lasciai trascinare. La sponda ormai era scomparsa.

BERTOLT BRECHT

Generale, il tuo carro armato è una macchina potente

Generale, il tuo carro armato è una macchina potente
spiana un bosco e sfracella cento uomini.
Ma ha un difetto:
ha bisogno di un carrista.

Generale, il tuo bombardiere è potente.
Vola più rapido d'una tempesta e porta più di un elefante.
Ma ha un difetto:
ha bisogno di un meccanico.

Generale, l'uomo fa di tutto.
Può volare e può uccidere.
Ma ha un difetto:
può pensare.

La guerra che verrà

La guerra che verrà
non è la prima. Prima
ci sono state altre guerre.
Alla fine dell'ultima
c'erano vincitori e vinti.
Fra i vinti la povera gente
faceva la fame. Fra i vincitori
faceva la fame la povera gente egualmente.

È sempre così delle grandi avventure che uno ha sofferto nel proprio cuore e sulla propria pelle: viste di lontano, neppur si notano, perdono le proprie caratteristiche e diventano numeri, tanti numeri che messi insieme formano il bollettino. Il resto non è che sentimento, poesia!

Strategia, tattica, logistica, buon senso: monopolio dei comandanti, che Dio gli abbia in gloria. Noi, poveri cristi, siamo fatti per battere i tacchi e dire signorsì. Farò dunque punto e chiuderò questa cartella. Non voglio rileggere; non voglio rileggere neppure una riga. Forse tra anni, incontrando un amico, lo inviterò a passare un'ora con me, davanti a un bicchiere di vino. Ci sederemo comodi, coi piedi sulla poltrona di fronte, e, nella nebbiolina delle pipe rispolverate per l'occasione, tirerò fuori questi fogli e leggerò. E ci sembrerà di aver ancora ai piedi le scarpe schiodate e sformate, use a calcare il fango delle piste, e il nostro orecchio crederà di percepire di nuovo l'urlo delle granate nemiche e il tuono rabbioso dei nostri pezzi; la voce lontana dei muli si ridesterà improvvisamente nel nostro cuore e l'odore del filare e del rancio ci saranno d'un tratto presenti colla magica immediatezza delle cose dimenticate e miracolosamente ritrovate. Allora sì sarà bello ricordare; oggi no, è ancor presto.



1

Le grandi manifestazioni contro il "giolittismo": Gabriele d'Annunzio parla al popolo di Roma, "La Domenica del Corriere", 20 maggio 1915.



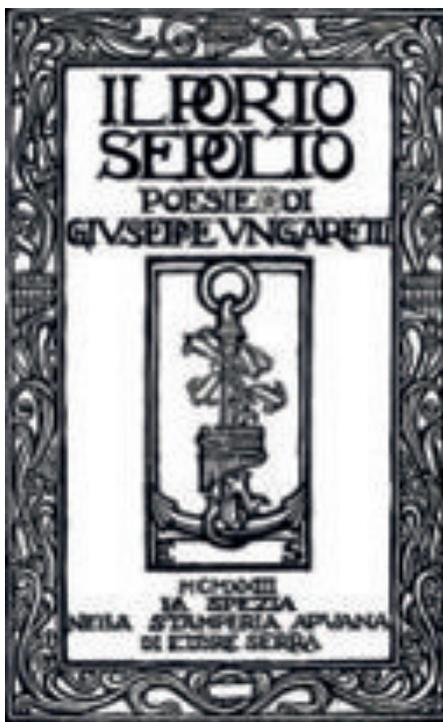
3

Pietro Jahier in uniforme da alpino, 1916.



4

Giuseppe Ungaretti in uniforme sul fronte del Carso, 1916.



5

Frontespizio della seconda edizione de Il porto sepolto di Giuseppe Ungaretti, 1923



6

Una trincea italiana nei pressi del San Michele, 1916.



7

Le fortificazioni italiane sul San Michele, 1918.



8

Renato Serra in uniforme, 1916.



9

Giovanni Papini nel 1914.



10

Carlo Emilio Gadda al fronte, 1916.



11

Alpino sulle Dolomiti, 1916.



12

Clemente Rebora in uniforme, 1916.



13

I funerali del maggiore Giovanni Randaccio a Monfalcone. Il Poeta veglia la salma dell'Eroe, "L'Illustrazione Italiana", 10 giugno 1917.



14

Umberto Saba in uniforme, 1916.



15

*Ernst Hemingway alla guida
di un'ambulanza, 1917.*

NOTE

- 1 Le letture sono state realizzate dalla Casa del Lavoratore Teatrale di Trieste. Al leggio si sono alternati, di volta in volta, Elke Burul, Roberta Colacino, Adriano Giraldi, Marzia Postogna, Paola Saitta, Maurizio Zacchigna, Lorenzo Zuffi.
- 2 Albio Tibullo, Gabii (?) 54 a.C. – Roma 19 a.C., circa.
- 3 I, 10.
- 4 Marco Valerio Messalla Corvino (64 a.C – 8 d.C) fu militare e protettore delle arti.
- 5 Gabriele D’Annunzio, Pescara 1863 – Gardone Riviera 1938.
- 6 Filippo Tommaso Marinetti, Alessandria d’Egitto 1876 – Bellagio 1944.
- 7 Vladimir Vladimirovi Majakovskij, Bagdadi 1893 – Mosca 1930.
- 8 Pietro Jahier, Genova 1884 – Firenze 1966.
- 9 Giuseppe Ungaretti, Alessandria d’Egitto 1888 – Milano 1970.
- 10 Il conflitto era scoppiato per motivi di carattere etnico. Bulgaria e Turchia, che sarebbero stati separati dalla Grecia al termine del primo conflitto mondiale, erano all’epoca ancora tra loro confinanti.
- 11 Renato Serra, Cesena 1884 – Gorizia 1915.
- 12 Giovanni Papini, Firenze, 1881 – 1956.
- 13 Carlo Emilio Gadda, Milano 1893 – Roma 1973.
- 14 Clemete Rebora, Milano 1885 – Stresa 1957.
- 15 A Giovanni Randaccio (Torino 1884 - San Giovanni del Timavo 1917) è intitolato l’acquedotto di Trieste che si diparte proprio nei pressi dei luoghi ove si combatté la sanguinosa battaglia.
- 16 Sulla rupe oggi, a ricordo della battaglia, è stato collocato il monumento ai “Lupi di Toscana”.
- 17 Umberto Saba, Trieste 1883 – Gorizia 1957.
- 18 Giulio Camber Barni, Trieste 1891 – Albania 1841.
- 19 Ernest Hemingway, Oak Park 1899 – Ketchum 1961.
- 20 Curiosamente *Addio alle armi* uscì in volume il 27 settembre 1929, un mese prima del crollo della borsa. Il fatto tuttavia non ne pregiudicò la diffusione e l’immediato successo.
- 21 Bertolt Brecht, Augusta 1898 – Berlino 1956.
- 22 Manlio Cecovini, Trieste 1914 – 2010.

Bibliografia

Gli affreschi di San Martino della battaglia. Il risorgimento dipinto nel ciclo della Gran Torre, a cura di S. Regonelli, Torino, Allemandi, 2011.

M. Agulhon, *Marianne au combat. L'imagerie et le symbolique républicaine de 1789 à 1880*, Paris, Flammarion, 1979.

Ad Ain-Zara: nei momenti liberi i soldati costruiscono le tombe per i compagni caduti combattendo, in: "La Domenica del Corriere", n. 11, 17 marzo 1912.

Un'alata lettera di D'Annunzio per il monumento al Fante sul San Michele, in: "Il Giornale d'Italia", 10 giugno 1921.

A. Albertazzi, *L'inferno carsico*, Bologna, Cappelli, 1971.

L. Albertini, *Epistolario 1911-1926, II, La grande guerra*, a cura di O. Bariè, Milano, Mondadori, 1968.

L. Alberton Vinco da Sesso, "Dal Zotto Antonio", ad vocem in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 32, Roma, Istituto per l'Enciclopedia italiana, 1986.

Album di Solferino e S. Martino, Milano, G. Civelli, 1874.

R. Alessi, *Dall'Isonzo al Piave. Lettere clandestine di un corrispondente di guerra*, Milano, Mondadori, 1966.

U. Alfassio Grimaldi, *La stampa di Salò*, Milano, Bompiani, 1979.

C. Alvaro, *Vent'anni*, Milano, Bompiani, 1953.

Amba Alagi, *L'eroica morte del Maggiore Toselli*, in: "La Tribuna. Supplemento illustrato della Domenica", n. 51, 22 dicembre 1895.

B. Anderson, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi*, trad. di M. Vignale, Roma, Manifestolibri, 1996.

E. Angelini, M. Vittori, Duilio Cambellotti, *Il monumento ai caduti di Priverno*, Priverno, Comune di Priverno, 1999.

L. Angelini, *Cronache fiorentine: il nuovo teatro Savoja a Firenze*, in: "Emporium", n. 340, aprile 1923, pp. 268-72.

G. Antona Traversi Grismondi, *Il santuario della patria. Cimitero militare di Redipuglia "Invitti della 3^a Armata"*, Padova, Ufficio centrale cure onoranze salme caduti in guerra, 1927.

Antonio Dal Zotto, in: "Illustrazione italiana", n. 10, marzo 1918, p. 200.

U. Apollonio, *Il monumento ai caduti*, in: "Emporium", LXXXII, 490, ottobre 1935, pp. 222-224.

Appendice Esposizione delle Belle Arti nel Palazzo Nazionale di Brera II, in: "La Perseveranza", n. 300, 18 settembre 1860, p. 2.

A. Aquarone, *L'organizzazione dello stato totalitario*, Torino, Einaudi, 1995.

Architetti e ingegneri italiani dal Levante al Magrèb 1848-1945, a cura di E. Godoli, M. Giacomelli, Firenze, M&M, 2005.

Architettura italiana d'oltremare 1870-1940, a cura di G. Gresleri, P. G. Massaretti, S. Zagnoni, Venezia, Marsilio, 1993.

P. Ariès, *L'homme devant la mort*, Paris, Edition du Seuil, 1977.

P. Ariès, *Storia della morte in occidente*, trad. di S. Vegezzi, Milano, Rizzoli, 2001.

Artiglieria somleggiabile in Tripolitania: cannoni portati facilmente dai cammelli fino nei posti più lontani, in: "La Domenica del Corriere", n. 13, 28 aprile 1912.

L'Astico. Giornale delle trincee; 1919. Il nuovo contadino, a cura di M. Isnenghi, Padova, Il Rinoceronte, 1964.

Attilio Selva (1888-1970). *Sculture*, catalogo della mostra di Roma, Galleria Antonacci 8-20 giugno 2008, a cura di F. Antonacci, G. Caterina De Feo, Roma, Antonacci, 2008.

S. Audoin Rouzeau, *La violenza, la crociata, il lutto. La Grande Guerra e la storia del Novecento*, trad. di S. Vacca, Torino, Einaudi, 2000.

M. Augè, *Le forme dell'oblio. Dimenticare per vivere*, trad. di R. Salvadori, Milano, Il saggiatore, 2000.

G. Aurea, *Eugenio Baroni*, in: "Arte Cristiana", n. 1, gennaio 1936, pp. 7-9.

Autobiografia del fascismo, a cura di E. Nizza, Milano, La Pietra, 1974.

- c. b., *Un progetto di monumento che è una rivelazione, il fante ha trovato il suo degno poeta*, in: "Il Secolo", 11 luglio 1920.
- A. Baldini, *Nostro purgatorio. Fatti personali al tempo della guerra italiana 1915-1917*, Milano, Treves, 1918.
- G. Bandi, *I Mille, da Genova a Capua*, Firenze, Tip. Adriano Salani Edit., 1902.
- A. M. Banti, *La nazione del Risorgimento. Parentela, santità e onore alle origini dell'Italia unita*, Torino, Einaudi, 2000.
- A. Barbero, *La guerra in Europa dal Rinascimento a Napoleone*, Roma, Carocci, 2003.
- E. Baroni, *Il bozzetto "Fante" nel concorso nazionale per il monumento-ossario al Fante sul monte San Michele*, Milano, Magnani, 1921.
- E. Baroni, *Il monumento-ossario al Fante sul monte San Michele*, Milano, Magnani, 1922.
- E. Baroni, *Il monumento al Fante*, Milano, Magnani, 1926.
- G. Barozzi, *Guida del Museo storico italiano della guerra di Rovereto*, Calliano, Manfrini, 1979.
- L. Bartolini, *Il ritorno sul Carso*, Milano, Mondadori, 1930.
- P. Battistuta, "Un episodio di arte funeraria connesso al tema della guerra", in *Artisti in viaggio. '900. Presenze Foreste in Friuli Venezia Giulia*, atti del convegno a cura di M. P. Frattolin, Venezia, Cafoscarina, 2011, pp. 32-48.
- The battle of Adowa: the last rally of General Dabormida* [1 marzo 1896], in: "The Graphic", 11 April 1896.
- N. Beccastrini, *Ricordi*, Milano-Roma-Napoli, Società Editrice Dante Alighieri, 1918.
- A. Becker, *Les monuments aux morts, mémoire de la Grande Guerre*, Paris, Errance, 1998.
- A. Beltrame, *L'assassinio a Sarajevo dell'arciduca Francesco Ferdinando erede del trono d'Austria, e di sua moglie*, in: "La Domenica del Corriere", n. 27, 9 agosto 1914.
- A. Beltrame, *L'audacia d'una pattuglia dell'84° fanteria uscita dalla trincee per inseguire un'orda di arabi, metà dei quali rimasero sul terreno*, in: "La Domenica del Corriere", n. 49, 3 dicembre 1911.
- A. Beltrame, *La battaglia di Haelen (Belgio): terribile attacco dei tedeschi, respinto dai belgi, attraverso i ponti militari*, in: "La Domenica del Corriere", n. 34, 23 agosto 1914.
- A. Beltrame, *La brutta guerra: coi gas asfissianti e non con le armi, i tedeschi riescono a conquistare trincee presso Ypres*, in: "La Domenica del Corriere", n. 19, 9 maggio 1915.
- A. Beltrame, *Commovente episodio d'amor patrio: il caporal Carola, di cavalleria, ferito in Libia, vuol baciare lo stendardo prima di morire*, in: "La Domenica del Corriere", n. 31, 2 agosto 1914.
- A. Beltrame, *La conquista della Libia: ricognizione pacifica all'interno per amcarsi le popolazioni e riconoscere i luoghi*, in: "La Domenica del Corriere", n. 6, 8 febbraio 1914.

- A. Beltrame, *La conquista di una polveriera presso Ostenda: sentinelle tedesche sorprese e strangolate dagli indiani*, in: "La Domenica del Corriere", n. 45, 8 novembre 1914.
- A. Beltrame, *La conquista di Tripoli: marinai che innalzano la prima bandiera sul forte turco Sultaniè già smantellato dalle nostre artiglierie*, in: "La Domenica del Corriere", n. 42, 15 ottobre 1911.
- A. Beltrame, *Episodi di eroismo: il sergente Lorenzi, degli alpini, muore a Derna insieme all'ufficiale d'artiglieria ch'era accorso a difendere*, in: "La Domenica del Corriere", n. 5, 4 febbraio 1912.
- A. Beltrame, *Episodi di guerra: due soldati francesi, uno accecato ed uno ferito ad una gamba si aiutano a vicenda per raggiungere l'ambulanza*, in: "La Domenica del Corriere", n. 44, 1 novembre 1914.
- A. Beltrame, *Gli episodi di guerra: truppe francesi poste in fuga da una trincea sotterranea bombardata dai nemici*, in: "La Domenica del Corriere", n. 44, 1 novembre 1914.
- A. Beltrame, *Un episodio della battaglia del 27: un volontario alpino che sorprende e fa prigioniero un arabo serrandolo tra le braccia*, in: "La Domenica del Corriere", n. 10, 10 marzo 1912.
- A. Beltrame, *La guerra aerea: emozionante duello fra un aeroplano francese ed uno tedesco nella regione di Reims*, in: "La Domenica del Corriere", n. 42, 18 ottobre 1914.
- A. Beltrame, *La guerra feroce: furibonda lotta fra "turcos" francesi ed artiglieri tedeschi intorno a Charleroi (Belgio)*, in: "La Domenica del Corriere", n. 36, 6 settembre 1914.
- A. Beltrame, *La guerra moderna: come i soldati proteggono le rispettive posizioni e le difficoltà da superarsi per invadere il campo nemico*, in: "La Domenica del Corriere", n. 6, 7 febbraio 1915.
- A. Beltrame, *Guerra modernissima: aeroplano tedesco fatto cadere nelle trincee francesi, presso Soissons, il terzo in ventiquattro ore*, in: "La Domenica del Corriere", n. 15, 11 aprile 1915.
- A. Beltrame, *Inizio della guerra austro-serba: combattimento presso il ponte sulla Sava*, in: "La Domenica del Corriere", n. 32, 9 agosto 1914.
- A. Beltrame, *Il sanguinoso combattimento di Sidi Garbaa, presso Derna del 16 maggio: eroica morte del colonnello Nicolò Maddalena*, in: "La Domenica del Corriere", n. 22, 1 giugno 1913.
- A. Beltrame, *Una scena indimenticabile, nell'ora del cimento: il Re, dal Quirinale, sventola il tricolore e grida «Viva l'Italia!»*, in: "La Domenica del Corriere", n. 22, 30 maggio 1915.
- A. Beltrame, *Sempre nuovi mezzi distruttivi nella guerra moderna: lotta fra due treni blindati*, in: "La Domenica del Corriere", n. 2, 10 gennaio 1915.
- A. Beltrame, *Le singolari prove di valore dei nostri soldati: mitragliatrici sorrette sul dorso dagli alpini a Derna*, in: "La Domenica del Corriere", n. 14, 15 ottobre 1911.

- A. Beltrame, *Le spietate conseguenze: contadini che in Alsazia accendono falò nei campi di battaglia per richiamare l'attenzione dell'assistenza medica*, in: "La Domenica del Corriere", n. 36, 6 settembre 1914.
- A. Beltrame, *Le uniformi dell'Esercito Italiano: come sono vestiti gli uomini combattenti per la grandezza della Patria*, in: "La Domenica del Corriere", n. 22, 30 maggio 1915.
- A. Beltrame, *Le mie tavole a colori*, in: "La Lettura", n. 7, 1935, pp. 614-622.
- C. Beltrami, "I monumenti che hanno fatto gli italiani", in: *Scolpire gli eroi. La scultura al servizio della memoria*, catalogo della mostra di Padova, Palazzo della Ragione 20 aprile - 26 giugno 2011, a cura di C. Beltrami, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 18-32.
- C. Beltrami, *Domenico Rambelli: il monumento ai caduti di Viareggio e l'elaborazione di un linguaggio monumentale*, in: "Elephant Castle laboratorio dell'immaginario", dicembre 2015, pp. 3-22.
- Bengasi: riconoscimento degli arabi caduti nel combattimento del 12 marzo*, in: "La Domenica del Corriere", n. 15, 14 aprile 1912.
- G. Bergamo, *Frammenti di vita (addentellato filosofico)*, Padova, Zannoni, 1943.
- L. Berggren, *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Roma, Artemide, 1996.
- L. Bertogna, *Aquileia Il Cimitero degli Eroi - Il Milite Ignoto Cerimonia - Apoteosi - Gloria*, Aquileia, s.e., 1977.
- P. Bertoli, *La grande avventura 1915-1918. Tre anni di guerra con i bersaglieri, con gli alpini e negli ospedali da campo*, Milano, Baldini & Castoldi, 1969.
- M. Biancale, *Michele Cammarano*, Milano-Roma, Arti Grafiche Bertarelli, 1936.
- B. Bianchi, *La follia e la fuga. Nevrosi di guerra, diserzione e disobbedienza nell'esercito italiano (1915-1918)*, Roma, Bulzoni, 2001.
- Bismarck e il Monumento per la glorificazione del Fante italiano*, in: "La Perseveranza", 4 giugno 1921.
- L. Bissolati, *Diario di guerra*, Torino, Einaudi, 1935.
- M. Bloch, *La guerra e le false notizie. Ricordi (1914-1915) e riflessioni (1921)*, trad. di G. De Paola, Roma, Donzelli, 1994.
- L. Bompard, *Avanti!... «Savoia!»*, in: "L'Illustrazione Italiana", 1 agosto 1915.
- C. Boito, *Il monumento nazionale a Vittorio Emanuele*, in: "Nuova Antologia", LXIV, agosto 1882, p. 641.
- C. Boito, "Relazione al governo del Re", in: *Monumento nazionale a Giuseppe Garibaldi sul Gianicolo in Roma: leggi, decreto reale, programma di concorso, relazione della commissione reale*, Roma, Forzani e C., 1885.
- C. Bon, *Il Concorso Ricasoli nel 1859: le opere di pittura*, in: "Ricerche di Storia dell'arte", n. 23, 1985, pp. 10-31.

- S. Bordini, *Storia del Panorama. La visione totale nella pittura del XIX secolo*, Roma, Officina edizioni, 1984.
- G. A. Borgese, *Rubè*, Milano, Treves, 1923.
- M. Bortolotti, *Il "Cimitero degli Eroi"*, in: "Quaderni Aquileiesi", 8, 2002, pp. 11-26.
- J. Bourke, *Le seduzioni della guerra. Miti e storie di soldati in battaglia*, trad. di M. C. Coldagelli, D. Ballarini, Roma, Carocci, 2001.
- L. Brasini, *L'opera architettonica e urbanistica di Armando Brasini dall'urbe massima al ponte sullo stretto di Messina*, Roma, s.e., 1979.
- L. Bregantin, *Caduti nell'oblio. I soldati di Pontelongo scomparsi nella Grande Guerra*, Portogruaro, Nuovadimensione, 2003.
- L. Bregantin, "Culto dei caduti e luoghi di riposo nell'arco alpino", in: *La Grande Guerra nell'arco alpino. Esperienze e memoria*, a cura di H. Kuprian, O. Uberegger, Innsbruck, U. Wagner, 2006, pp. 383-96.
- L. Bregantin, "La Grande Guerra tra le calli", in *Venezia, Treviso e Padova nella Grande Guerra*, a cura di D. Ceschin, Treviso, Istresco, 2008, pp. 11-58.
- L. Bregantin, "Inni per inutili stragi? Monumenti e memorie della prima guerra mondiale", in: *Forze armate e beni culturali. Distruggere, costruire, valorizzare*, a cura di N. Labanca, L. Tomassini, Milano, Unicopli, 2007, pp. 187-207.
- L. Bregantin, "I morti", in: *La Grande Guerra. Uomini e luoghi del '15-'18*, a cura di M. Isnenghi, D. Ceschin, Torino, Utet, 2008, pp. 236-43.
- L. Bregantin, *Per non morire mai. La percezione della morte in guerra e il culto dei caduti nel primo conflitto mondiale*, Il Poligrafo, Padova, 2010.
- E. Bricchetto, "Stampa e guerra: scrittura e riscrittura della Strafexpedition", in: *1916, la Strafexpedition: gli altipiani vicentini nella tragedia della grande guerra*, a cura di V. Corà, P. Pozzato, Udine, Gaspari, 2003, pp. 192-200.
- Una brigata di fanteria tedesca che avanza nei dintorni di Verdun*, in: "La Domenica del Corriere", n. 45, 8 novembre 1914.
- P. Brown, *Il culto dei santi. L'origine e la diffusione di una nuova religiosità*, trad. di L. Repici Cambiano, Torino, Einaudi, 2002.
- G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano 1895-1945*, Roma, Editori Riuniti, 1979.
- G. P. Brunetta, *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Roma, Editori Riuniti, 1982.
- K. Bruno, "La propaganda italiana per i prestiti di guerra", in: *L'arma della persuasione. Parole e Immagini di Propaganda nella Grande Guerra*, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Dornberg Tasso 29 giugno – 4 novembre 1991, a cura di M. Masau Dan, D. Porcedda, Monfalcone, Edizioni della Laguna-Cooperativa Mitt, 1991, pp. 267-285.
- G. Brusin, *Il Cimitero degli Eroi di Aquileia*, in: "La Panarie", XII, 337, 1925, pp. 323-337.

- G. Brusin, *Aquileia e Grado Guida Storico-Artistica*, Aquileia, Edizioni «La Vigna», 1947.
- G. Brusin, *I cinquant'anni dei Militi ignoti di Aquileia*, in: "Il Friuli - Rivista Turistica dell'epo di Udine", n. 6, 1971, pp. 8-10.
- L. Bruti Liberati, *Il clero italiano nella Grande Guerra*, Roma, Editori Riuniti, 1982.
- A. Bucci, *L'alpino in guerra*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 51, 19 dicembre 1915.
- G. Bussi, *Forse nessuno leggerà queste parole. Diario della grande guerra*, Roma, Meltemi, 2002.
- P. Caccia Dominioni, *1915-1919. Diario di guerra*, Milano, Mursia, 1993.
- A. Caccianiga, *Statue e quadri di Venezia (Fuori Esposizione)*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 28, 3 luglio 1887, p. 11.
- Il cadavere*, in: "Micrologus: natura, scienze e società medievali", n. 7, 1999.
- L. Cadeddu, *La leggenda del soldato sconosciuto all'Altare della Patria*, Udine, Gaspari, 2001.
- L. Cadorna, *Lettere famigliari*, Milano, Mondadori, 1967.
- E. Caimi, *Un episodio della guerra di Crimea dipinto da Gerolamo Induno*, in: "Gemme d'Arti Italiane", XVI, 1861, p. 71.
- O. Calabrese, *Garibaldi tra Ivanhoe e Sandokan*, Milano, Electa 1982.
- M. R. Calderoni, *La fucilazione dell'alpino Ortis*, Milano, Mursia, 1999.
- R. Calzini, *Il grande concorso nazionale per "Il Monumento al Fante"*, in "L'illustrazione Italiana", n. 33, 15 agosto 1920, pp. 200-201.
- C. Canal, *La retorica della morte. I monumenti ai caduti della grande guerra*, in: "Rivista di storia contemporanea", n. 4, ottobre 1982, pp. 659-69.
- P. V. Cannistraro, *Margherita Sarfatti. L'altra donna del duce*, trad. di C. Lazzari, Milano, Mondadori, 1993.
- Al capitano Bruchi*, in: "La Domenica del Corriere", n. 27, 5 luglio 1914.
- Un capitano degli arditi austriaci davanti alle nostre linee*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 25, 30 giugno 1918.
- I cappellani militari nell'esercito italiano*, in: "La Civiltà Cattolica", n. 1580, 15 aprile 1916, pp. 201-08.
- I cappellani militari nell'esercito italiano*, in: "La Civiltà Cattolica", n. 1581, 6 maggio 1916, pp. 330-38.
- I cappellani militari nell'esercito italiano*, in: "La Civiltà Cattolica", n. 1582, 20 maggio, pp. 421-31.
- Il cappellano del Cadore. Diario di guerra di don Emilio Campi cappellano del battaglione Pieve di Cadore*, a cura di G. Magrin, M. F. Fiorin, Udine, Gaspari, 2000.
- F. Cappellano, *Disciplina e giustizia militare nell'ultimo anno della grande guerra*, in: "Storia Militare", n. 98, novembre 2001, pp. 4-16.

- N. Cardano, "Il cavallo sull'altare", in: *Il Vittoriano. Materiali per una storia*, catalogo della mostra di Roma, Roma, F.lli Palombi, 1986, vol. I, pp. 13-93.
- Una carica della Regia Divisione Navale inglese*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 33, 15 agosto 1915.
- A. Carpi, *Fra i prigionieri austriaci che transitarono in Albania dopo l'invasione della Serbia*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 47, 19 novembre 1916.
- La cartolina art nouveau*, a cura di G. Fanelli, E. Godoli, Firenze, Giunti Martello, 1985.
- T. Casini, *Eroi della Grande Guerra al Pincio: riti memoriali, oblio e iconoclastia*, in "Elephant Castle laboratorio dell'immaginario", dicembre 2015, pp. 8-16.
- G. Castelletti, *Il Cimitero Militare Italiano a Valona*, in: "Le vie d'Italia", n. 5, maggio 1933, pp. 395-98.
- G. Castellini, *Nelle trincee di Tripoli*, Bologna, Zanichelli, 1912, p. 23.
- Il Castello di Gorizia dichiarato Monumento nazionale*, in: "La Voce di Gorizia", 4 gennaio 1927.
- Il Castello di Gorizia e il Monumento Nazionale*, in: "La Voce dell'Isonzo", 16 agosto 1923.
- Il castello di Gorizia rinasce dalla rovina. Le scoperte fatte nei lavori di ricostruzione*, in: "Il Piccolo della Sera", 27 gennaio 1923.
- Nel castello di Misurata*, in: "La Domenica del Corriere", n. 25, 22 giugno 1913.
- V. Castronovo, *La stampa italiana dall'Unità al fascismo*, Bari, Laterza, 1970.
- E. Cecchi, *Giovanni Fattori*, in: "Valori Plastici", nn. 1-2, 1920, p. 5.
- E. Cecchinato, *La rivoluzione restaurata. Il 1848 a Venezia fra memoria e oblio*, Padova, Il Poligrafo, 2003.
- G. P. Cesarani, *Storia della pubblicità in Italia*, Bari, Laterza, 1988.
- G. Cesari, *Lo scultore Attilio Selva*, in: "Rivista mensile della città di Trieste", X, maggio 1932, pp. 219-223.
- D. Ceschin, *Gli esuli di Caporetto. I profughi italiani durante la Grande Guerra*, Roma-Bari, Laterza, 2006.
- C'era una volta la DC*, a cura di L. Romano, P. Scabello, Roma, Savelli, 1975.
- C'era una volta il Duce. Il Regime in cartolina*, a cura di G. Vettori, Roma, Savelli, 1975.
- F. Chabod, *L'idea di nazione*, Bari, Laterza, 1961.
- Chiedo notizie o di vita o di morte. Lettere a don Giovanni Rossi cappellano militare della Grande Guerra*, a cura di G. Borella, D. Borgato, R. Marcato, Rovereto, Museo Storico italiano della guerra, 2004.
- F. Chinellato, *Eroi ritrovati. Caduti vigontini dal 1912 al 1947*, Vigonza, Comune – Sommacampagna, Cierre, 2007.
- L. Chirtani, *VI Esposizione nazionale artistica, Venezia 1887, Quadri e statue*, Milano, Treves, 1887, pp. 27-30.

- Ciccio e Cola, *XX settembre. Il monumento a Garibaldi*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 38, 22 settembre 1895, p. 178.
- Cimiteri del Carso*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIV, 44, 4 novembre 1917, pp. 380-381.
- B. Cinelli, *Firenze 1861: anomalie di una Esposizione*, in: "Ricerche di Storia dell'arte", n. 18, 1982, pp. 21-36.
- G. Cirilli, "La sistemazione del piazzale della Basilica, il cimitero e la tomba dei 10 militi ignoti", in: *La Basilica di Aquileia*, Bologna, Zanichelli, 1933, pp. 377-392.
- G. Cobòl, *Attraverso la Zona Sacra*, in: "Le vie d'Italia", n. 1, gennaio 1922, pp. 32-42.
- G. Cobòl, *In pellegrinaggio ai cimiteri di guerra*, in: "Le vie d'Italia", n. 11, novembre 1922, pp. 1081-1087.
- A. Codignola, *La resistenza de "I combattenti di Assisi"*, Modena, Stem, 1965.
- C. Collodi, *Appendice artistica*, in: "La Nazione", 25 marzo 1860, p. 1.
- Al colonnello Pastorelli*, in: "La Domenica del Corriere", n. 24, 14 giugno 1914.
- Combattre et mourir pendant la Grande Guerre (1914-1925)*, a cura di T. Hardier, J. F. Jagielski, Paris, Imago, 2001.
- G. Comisso, *Giorni di guerra*, Milano, Mondadori, 1980.
- Concorso per il monumento al fante*, in: "Architettura e Arti Decorative", n. 2, 1921, pp. 197-207.
- Concorso per il Monumento al fante sul San Michele*, in: "L'Architettura Italiana", n. 10, 1 ottobre 1920.
- Il concorso per il Monumento al Fante. Un tentativo di arte tedesca*, in: "La Sera", 4 giugno 1921.
- Il Concorso per il Monumento nazionale a Giuseppe Garibaldi sul Gianicolo in Roma*, in: "Gazzetta Ufficiale", n. 267, 14 novembre 1883.
- Il concorso per il monumento a Vittorio Emanuele a Torino*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 21, 26 aprile 1879, p. 286.
- Concorso per un nuovo ponte sul Tevere a Roma*, in: "Architettura e Arti Decorative", n. 2, luglio-agosto 1921, p. 180.
- Concorso per un serbatoio d'acqua a villa Umberto I a Roma*, in: "Architettura e Arti Decorative", n. 2, luglio-agosto 1921, p. 192.
- La cooperazione della preghiera in tempo di guerra*, in: "La Civiltà Cattolica", n. 1611, 26 luglio 1917, pp. 193-205.
- C. Cortese, *Diario di guerra (1916-1917)*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 1998.
- D. Corucci, *Luigi Barzini. Un inviato speciale*, Perugia, Guerra, 1994.
- C. Costantini, *Il gruppo dello scultore Ximenes*, in: "Arte Cristiana", n. 9, 15 settembre, 1916, p. 279.
- C. Costantini, *La via sacra del Carso e il Monumento al Fante*, in: "Arte Cristiana", n. 9, settembre, 1919, pp. 162-164.

- C. Costantini, *Foglie Secche esperienze e memorie di un vecchio prete*, Roma, Tipografia artistica, 1948.
- L. Cremonini, *Una piccola storia sconosciuta. I cimiteri militari di Conco*, Conco, s. e., 1999.
- C. Cresti, "Metafisica del provinciale: l'Italia dei Monumenti ai Caduti", in: *La Metafisica: gli anni Venti*, II, a cura di R. Barilli, F. Solmi, catalogo della mostra di Bologna, Galleria d'arte moderna, maggio-agosto 1980, Bologna, Grafis, 1980, pp. 707-10.
- C. Cresti, *Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei Monumenti ai caduti*, Firenze, Angelo Pontecorbi Editore, 2006.
- Cronache di architettura 1914-1957. Antologia degli scritti di Roberto Papini*, a cura di R. De Simone, Firenze, Edifir, 1998, pp. 11-14.
- G. Cugini, *Eugenio Baroni. L'Aedo in pietra della risorta potenza italica*, in: "Cremona", novembre 1935, pp. 629-43.
- La cultura artistica a Siena nell'Ottocento*, a cura di C. Sisi, E. Spalletti, Cinisello Balsamo-Siena, Pizzi-Monte dei Paschi di Siena, 1994.
- G. D'Amato, *Gli alpini all'assalto delle Dolomiti*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 27, 4 luglio 1915.
- G. Damerini, *Cimiteri di guerra in montagna*, in: "Le vie d'Italia", n. 4, aprile 1922, pp. 377-82.
- T. Dandolo, *Panorama di Firenze. La esposizione nazionale del 1861. La Villa Demidoff a S. Donato*, Milano, Schiepatti, 1863, p. 161.
- U. D'Andrea, *I bivacchi della gloria. Tre anni con i fanti della Brigata Liguria*, Milano, L'Eroica, 1919.
- G. D'Annunzio, *Diari di guerra. 1914 - 1918*, Milano, Mondadori, 2002.
- J. Davies Douglas, *Morte, riti e credenze. La retorica dei riti funebri*, trad. di G. Fubini, Torino, Paravia, 2000.
- C. De Carlo, *Noi per noi. Memorie d'oltre Piave*, Bologna, Zanichelli, 1927.
- Decreto del Governo della Toscana del 23 settembre 1859 con il bando del concorso*, in: "Il Monitore Toscano", 24 settembre 1859.
- G. C. De Feo, *Attilio Selva (Trieste 1888 - Roma 1970) scultore a Villa Strohl-fern*, catalogo della mostra di Roma, Villa Strohl-fern aprile 2010, Roma, Associazione Amici di Villa Strohl-fern, 2010.
- M. De Grassi, *Annibale De Lotto (1877-1932)*, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2003.
- C. Delcroix, *Guerra di popolo*, Firenze, Vallecchi, 1923.
- Deliberazione del Direttorio del Fascio*, in: "La Voce di Gorizia", 8 dicembre 1923.
- P. Del Negro, "La leva militare in Italia dall'unità alla grande guerra", in: *Operai e contadini nella grande guerra*, a cura di M. Isnenghi, Bologna, Cappelli, 1982, pp. 49-55.

- A. Delneri, "Grande Guerra: "diario pittorico" di Italo Brass", in *Italo Brass, reporter della Grande Guerra*, catalogo della mostra di Gorizia, Castello di Gorizia 4 novembre 2008 – 31 gennaio 2009, a cura di A. Delneri, Mariano del Friuli, Edizioni della Laguna, 2008, pp. 17-68.
- A. De Luigi, *Le battaglie garibaldine di Monterotondo e Mentana in un monumento di Firenze*, in: "Annali della Associazione Nomentana di Storia e Archeologia", 2007, pp. 146-148
- C. De Marco, *Il mito degli alpini*, Udine, Gaspari, 2004.
- M. De Micheli, *Manifesti della seconda guerra mondiale*, Milano, Fabbri, 1972.
- G. De Mori, *L'Ossario del Pasubio*, in: "Le Tre Venezie", n. 8, agosto 1926, pp. 10-14.
- M. De Sabbata, "Sul "far grande" in scultura. Episodi monumentali nel primo Novecento in Friuli Venezia Giulia", in *Scultura in Friuli Venezia Giulia*, catalogo della mostra di Pordenone, a cura di A. Del Puppo, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 54-55.
- G. De Sanctis. *Gli affreschi di C. Maccari nel Senato*, Roma, Tip. Camera dei Deputati, 1889.
- Diaz. *Dalla Libia a Vittorio Veneto. Immagini dell'Archivio Diaz dei Musei Provinciali di Gorizia*, catalogo della mostra di Gorizia, Musei Provinciali 30 ottobre 2008-9 febbraio 2009, a cura di A. Martina, Gorizia, Musei Provinciali di Gorizia, 2008, p. 25.
- E. Di Majo, "Scheda", in: *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, a cura di E. di Majo, M. Lanfranconi, Milano, Electa, 2006, pp. 230, 241.
- L. Di Maio, "Scheda", in *Il lauro e il bronzo. La scultura celebrativa in Italia 1800-1900*, catalogo della mostra di Torino, Circolo Ufficiali 30 aprile-8 luglio 1990, a cura di M. Corgnati, G. Mellini, F. Poli, Torino, s.e., 1990, p. 91.
- Disegni di Romano Dazzi*, a cura di G. De Lorenzi, Firenze, Leo Olschki, 1987.
- La disfatta degli austro-ungheresi sul nostro fronte. A Nervesa: Il terreno della battaglia dopo la fuga del nemico*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLV, 25, 7 luglio 1918.
- Divise militari. Fanteria francese*, in: "La Domenica del Corriere", n. 33, 16 agosto 1914.
- P. Dogliani, *Les monuments aux morts de la Grande Guerre en Italie*, in: "Guerres mondiales et conflits contemporains", n. 167, 1992, pp. 87-94.
- P. Dogliani, "Redipuglia", in: *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 375-89.
- M. Donadei, *L'Italia delle cartoline 1848-1919*, Cuneo, L'Arciere, 1977.
- M. Donadei, *L'Italia delle cartoline 1919-1945*, Cuneo, L'Arciere, 1978.
- Dopo la valanga. Gli onori militari a un alpino vittima delle valanghe in zona di guerra*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIII, 12, 19 marzo 1916.
- Il Duce sui campi di battaglia del Carso e dell'Isonzo*, in: "Il Popolo d'Italia", 13 settembre 1938.

- Gli *Eccetera della Settimana*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 27, 4 luglio 1880, p. 462.
- Era come a mietere. Testimonianze orali e scritte di soldati nella grande guerra con immagini inedite*, a cura di F. Foresti, P. Morisi, M. Resca, Bologna, Strada Maestra, 1982.
- S. Escala Romeu, *El dibuixant Josep Simont i Guillén (1875-1968), reporter gràfic de la I Guerra Mundial. Un dibuixant d'actualitats a l'època de la naixent fotografia de reportatge*, Barcelona, Le éditions Rafael Dalmau, 2002.
- L. Fabi, *Gente di trincea. La grande guerra sul Carso e sull'Isonzo*, Milano, Mursia, 1994.
- L. Fabi, *La prima guerra mondiale*, "Storia fotografica della società italiana", Roma, Editori riuniti, 1996.
- E. Fadella, *Storia delle truppe alpine: 1872-1972*, Milano, Cavalotti Landoni, 1972.
- A. Faeti, *Guardare le figure*, Torino, Einaudi, 1972.
- Fantasmî di bronzo: guida ai monumenti di Torino, 1808-1937*, - a cura di - I. Cremona, Torino, Martano, 1978.
- G. Fattori, *Scritti autobiografici editi e inediti con tutti i ritratti dipinti e fotografie dell'artista noti o ritrovati*, a cura di F. Errico, Roma, De Luca, 1980.
- Fattori da Magenta a Montebello*, catalogo della mostra di Livorno, Cisternino del Poccianti dicembre 1983-gennaio 1984, a cura di C. Bonagura, L. Dinelli, L. Bernardini, Roma, De Luca, 1983.
- A. Favole, *Resti di umanità. Vita sociale del corpo dopo la morte*, Roma-Bari, Laterza, 2003.
- R. Favre, *La mort dans la littérature et le pensèe françaises au siècle des lumiere*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1978.
- F. Fergonzi, "Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale", in: *La scultura monumentale negli anni del fascismo: Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, a cura di P. Fossati, Torino, Allemandi, 1992, pp. 134-99.
- P. Ferrari, *Vita di guerra e di prigionia. Dall'Isonzo al Carso, diario 1915-1918*, Milano, Mursia, 2004.
- Fiaccolata d'Eroi. Numero unico in memoria dei Fratelli Caduti combattendo, nato nel dolore e fiorito di promesse in una primavera rigogliosa di italianità, nel Penitenziario di Nisida*, Napoli, Stab. Tip. Francesco Giannini & Figli, 1927.
- G. Filastò, *Sulla via di Trieste. Diario di guerra di Gaetano Filasto, caduto sul Carso il 14 ottobre 1916*, Catania, Vincenzo Giannotta editore, 1918.
- A. M. Fiore, "Il sacrario di Redipuglia di Greppi e Castiglioni 1936-1938," in *Le pietre della memoria. Monumenti sul confine orientale*, a cura di P. Nicoloso, Udine, Gaspari, 2015, pp. 133-154.
- F. Filippi, *Esposizione Nazionale di Belle Arti. III. Primi impressioni*, in: "La Lombardia", 28 agosto 1872, p. [4].
- La fine del colonnello Merini*, in: "La Tribuna. Supplemento illustrato della Domenica", n. 11, 15 marzo 1896.

- A. M. Fiore, *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: il sacrario di Redipuglia di Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni (1933-1941)*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Venezia 2001, p. 7.
- F. Fiorini, *Quale alfabetismo. Storia e problemi dell'analfabetismo e dell'alfabetizzazione*, Torino, Loescher, 1988.
- C. Fisogni, *Alla Commissione Nazionale per le onoranze ai Caduti in Guerra. Proposte per la costruzione di Cappelle-Ossari, destinate alla sistemazione definitiva delle Salme dei Caduti in guerra*, Brescia, s. e., 1923.
- C. Fisogni, *Per i reduci delle battaglie patrie e coloniali. Una proposta della Società di Solferino e S. Martino e gli Ossari d'Italia*, Brescia, Tip. Pio Istituto Pavoni, 1914.
- U. Fleres, *Ettore Ximenes. Sua vita e sue opere*, Bergamo, Istituto Arti Grafiche, 1928, pp. 78-80.
- V. Forlì, *La sanità militare*, in: "Rivista mensile del Touring Club Italiano", 8 agosto 1916, pp. 419-24.
- F. Fossati, *Diario di guerra. Dalla Libia all'Isonzo 1913-1919*, Chiari, Nordpress, 2003.
- M. Franzinelli, *Il ritorno dello spirito. I cappellani militari nella seconda guerra mondiale*, Treviso, Pagus, 1991.
- A. Frescura, *Diario di un imboscato*, Milano Mursia, 1981.
- Sul fronte anglo-francese della Somme. Cadaveri tedeschi nelle trincee*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 31, 30 luglio 1916.
- Il funerale d'un eroe in zona di guerra*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 43, 24 ottobre 1915.
- I funerali del maggiore Giovanni Randaccio a Monfalcone. Il Poeta veglia la salma dell'Eroe*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLIV, 23, 10 giugno 1917.
- G. Frontali, *La prima estate di guerra*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- A. Fuiano, *Credo nella resurrezione degli Eroi*, Milano, Corticelli, 1941.
- P. Fussell, *La grande guerra e la memoria moderna*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- F. G., *Per il monumento al Fante*, in: "Giornale d'Italia", 14 luglio 1920.
- C. E. Gadda, *Il castello di Udine*, Milano, Garzanti, 1999.
- C. E. Gadda, *Giornale di guerra e di prigionia*, Milano, Garzanti, 1999.
- N. Galimberti, *Gli Ossari di guerra. L'Ufficio Centrale di Padova per le onoranze alle salme*, Padova, Soc. Coop. Tipografica, 1932.
- M. Galloni, "La tecnica fotografica nella prima guerra mondiale", in: *Al fronte. Cineoperatori e fotografi raccontano la Grande Guerra*, catalogo della mostra di Torino, Mole Antonelliana 28 gennaio-3 maggio 2015, Cinisello Balsamo, Silvana, 2015, pp. 17-19.
- Garibaldi. Una vita a più immagini*, a cura di D. Mack Smith, Firenze, Passigli, 1982.

- G. Garrone, *Lettere e diari di guerra 1914-1918*, Milano, Garzanti, 1974.
- A. Garsia, *Arturo Dazzi e il poema della guerra*, in "Il Giornale di Politica e di Letteratura", VI, ottobre 1930, pp. 1-36.
- L. Gasparotto, *Diario di un fante*, Chiari, Nordpress, 2002.
- A. Gatti, *Caporetto. Diario di guerra (maggio-dicembre 1917)*, Bologna, Il Mulino, 1964.
- E. Gellner, *Nazioni e nazionalismi*, Roma, Editori Riuniti, 1985.
- E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 2001.
- E. Gentile, *Le origini dell'ideologia fascista (1918-1925)*, Bologna, Il Mulino, 1996.
- E. Gentile, *La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo stato nel regime fascista*, Roma, La Nuova Italia Scientifica, 1995.
- A Ghisalberti, ad vocem *Carpi de' Resmini Aldo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 20, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 1977.
- A. Gibelli, *La grande guerra degli italiani. 1915-1918*, Milano, Sansoni, 1998.
- A. Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Torino, Bollati Boringhieri, 1991.
- Gi-bus, *Vie, piazze e corsi di Torino illustrati nei nomi, nelle persone, nei luoghi e nelle date*, in: "Torino. Rassegna mensile della città", n. 6, giugno 1936.
- Il gigante avvelenato Enrico Sacchetti*, a cura di P. Pallottino, Bologna, Cappelli, 1978.
- Q. Giglioli, *La tomba di L. Munazio Planco a Gaeta*, in: "Architettura e Arti Decorative", n. 6, marzo-aprile 1922, pp. 507-25.
- A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Milano, Feltrinelli, 1976.
- M. Gilbert, *La grande storia della prima guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 1998.
- R. Giuliani, *Le vittorie di Dio. Note ed episodi della trincea*, Torino, Stella di San Domenico, 1936.
- Giulio Aristide Sartorio. *Impressioni di guerra (1917-1918)*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo Montecitorio, Sala della Regina 22 ottobre - 10 novembre 2002, a cura di R. Miracco, Roma, Camera dei deputati, 2002.
1807. Giuseppe Garibaldi. 1882. *Una biografia per immagini*, catalogo della mostra di Milano, a cura di M. Brignoli, D. L. Massagrande, S. Schiaffini, Milano, Comune di Milano, 1982.
- B. Godino, *Monumenti celebrativi 'd'italianità' nelle piazze fiorentine (1865-1902): repertorio documentario. I monumenti a Manfredo Fanti di Pio Fedi (1865-1872), a Daniele Manin di Urbano Nono (1890), ai Caduti della Patria (1880-1882), ai Caduti di Mentana di Oreste Calzolari (1889-1902)*, in: "Bollettino della Società di Studi Fiorentini", n. 20, 2011, pp. 113-20.
- P. Gorgolini, *Pagine eroiche della grande epopea (1915-1918)*, Torino, Paravia, 1935.

La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte, catalogo della mostra di Milano, Gallerie d'Italia 1 aprile – 23 agosto 2015, a cura di F. Mazzocca, F. Leone, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015.

La Grande Guerra. Esperienza memoria immagini, a cura di D. Leoni, C. Zadra, Bologna, Il Mulino, 1986.

V. Gransinigh, "Dalla periferia al centro e ritorno: la scultura in Friuli nell'Ottocento", in: *Arte in Friuli. Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di P. Pastres, Udine, Società Filologica Friulana, 2010, pp. 119-31.

G. Guerzoni, *Garibaldi*, Firenze, Giunti Barbera, 1882, p. 22.

Alla guerra, coi bersaglieri, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 27, 4 luglio 1915.

La Grande Guerra. Operai e contadini lombardi nel primo conflitto mondiale, a cura di D. Fontana, M. Pieretti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1980.

m.g.s. [Margherita Grassini Sarfatti], *Il comunicato del Comitato per il Monumento al Fante*, in: "Il Popolo d'Italia", 19 gennaio 1922.

m.g.s. [Margherita Grassini Sarfatti], *Il monumento al Fante. Punto e a capo*, in: "Il Popolo d'Italia", 4 febbraio 1922.

E. A. Griffini, *Il Monumento al fante sul San Michele*, Milano 1921.

P. Grimal, *Enciclopedia dei miti*, trad. di P. A. Borgheggiani, Milano, Garzanti, 1990.

G. Guarda, *Giuseppe Cappadonia pioniere dalla pubblicità al cinema*, in: "Sipra", 2, 1971, pp. 31-37.

Guerra e acculturazione fotografica. Uno sguardo coloniale sull'Albania, a cura di A. Gibelli, M. Quaini, in: "Movimento operaio e socialista", 1982, p. 3.

La guerra in Africa. Combattimento di Debra Ailà, in: "La Tribuna. Supplemento illustrato della Domenica", n. 43, 27 ottobre 1895.

La guerra in cartolina. Cartoline della Grande guerra 1914-1918, Tuglie, Comune di Tuglie, 1982.

La guerra rappresentata, in: "Rivista di storia e critica della fotografia", n. 1, 1980.

M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, Milano 1987.

E. J. Hobsbawm, *Nazioni e nazionalismi dal 1870. Programma, mito, realtà*, Torino, Einaudi, 1992.

A. Imbellone, *Aurelio Mistruzzi una vita per l'arte*, Roma, Palombi Editori, 2011.

Immagine coordinata per un impero. Etiopia 1935-1936, a cura di A. Mignemi, Novara, Gruppo Editoriale Forma, 1984.

1943-45. *L'immagine della RSI nella propaganda*, a cura della Fondazione Luigi Micheletti, Milano, Mazzotta, 1985.

Immagine della Grande Guerra, da Caporetto a Vittorio Veneto, 1915-1918. Collezione Luigi Marzocchi (1888-1970) del reparto fotografico del Comando supremo, catalogo della mostra di Vittorio Veneto, 1988, s.l., s.n., 1988.

- Impressioni di soldati pittori al fronte. Schizzi di Renato Mazzola*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLII, 42, 15 ottobre 1916.
- Inedito dal fronte 1915-1918*, a cura di C. Fanti, C. Bonvicini, I, Bologna, Europrom, 1988.
- L'invenzione della tradizione*, a cura di E. J. Hobsbawm, T. Ranger, Torino, Einaudi, 1987.
- M. Isnenghi, *Giornali di trincea. 1915-1918*, Torino, Einaudi, 1977.
- M. Isnenghi, *La Grande Guerra*, Firenze, Giunti, 1993.
- M. Isnenghi, "La Grande Guerra", in: *I luoghi della memoria. Strutture ed eventi dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Roma-Bari, Laterza, 1997, pp. 273-309.
- M. Isnenghi, *La Grande Guerra. 1914-1918*, Scandicci, La Nuova Italia, 2000.
- M. Isnenghi, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Milano, Mondadori, 1989, pp. 164-65, 167.
- M. Isnenghi, *Il mito della Grande guerra*, Bologna, Il Mulino, 1989.
- M. Isnenghi, *La tragedia necessaria. Da Caporetto all'Otto settembre*, Bologna, Il Mulino, 1999.
- G. Isola, "I monumenti ai caduti della prima guerra mondiale nell'area trentina", in *La memoria pia. I monumenti ai caduti della I guerra mondiale nell'area Trentino-Tirolese*, - a cura di - G. Isola, Trento, Università degli Studi di Trento, 1997, pp. 9-20.
- Istituto Nazionale di Studi Giuseppe Garibaldi, *Qui sostò Garibaldi. Itinerari garibaldini in Italia*, a cura di E. Garibaldi, Fasano, Schena, 1982.
- L'Italia dei quarantacinque giorni: studio e documenti*, - a cura di - N. Gallerano, L. Ganapini, M. Legnani, Milano, Istituto Nazionale Movimento di Liberazione in Italia, 1969.
- P. Jahier, *Con me e con gli alpini*, Torino, Einaudi 1943.
- P. Jahier, "Quelli che han seminato con lacrime mieteranno con canti (Salmi di David)", in: 1918. *L'Astico. Giornale delle trincee. 1919. Il nuovo contadino*, a cura di M. Isnenghi, Padova, Il Rinoceronte, 1964, pp. 163-66.
- E. Janni, *L'invasione monumentale*, in: "Emporium", XLVIII, 288, dicembre 1918.
- E. Janni, *Lo scandalo del monumento*, in: "La Sera", 1 marzo 1923.
- E. Jünger, *Nelle tempeste d'acciaio*, trad. di G. Zampaglione, Parma, Guanda, 1990.
- J. Keegan, *La grande storia della guerra. Dalla preistoria ai giorni nostri*, Milano, Mondadori, 1994.
- J. Keegan, *Il volto della battaglia*, trad. di F. Saba Sardi, Milano, Il saggiatore, 2001.
- V. G. Kiernan, *Il duello. Onore e aristocrazia nella storia europea*, Venezia, Marsilio, 1991.
- M. Krleza, *La battaglia di Bistrica Lesna*, Pordenone, Studio Tesi, 1982.
- N. Labanca, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Bologna, Il Mulino, 2002.

N. Labanca, *Uno sguardo coloniale. Immagine propaganda nella fotografia e nelle illustrazioni del primo colonialismo italiano (1882-1886)*, in: "Archivio Fotografico Toscano", n. 8, 1988.

V. Labita, "Il Milite Ignoto. Dalle trincee all'altare della patria", in: *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceausescu*, a cura di S. Bertelli, C. Grottanelli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990, pp. 120-53.

Una laboriosa seduta del Direttorio dei volontari, in: "La Voce di Gorizia", 27 novembre 1926.

A. V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore*, Ospedaletto, Pacini editore, 2012.

A. Lancellotti, *Il concorso per il Monumento al Fante*, in: "Corriere d'Italia", 1 giugno 1921.

A. Lancellotti, *Giornalismo eroico*, Roma, Fianna, 1924.

E. J. Leed, *Terra di nessuno*, Bologna, Il Mulino, 1985.

G. Lenci, "Caduti dimenticati. I morti per malattie", in: *La grande guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. Leoni, C. Zadra, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 231-36.

F. Leone, "La battaglia e il fronte: dalle gesta al disinganno", in: *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, catalogo della mostra di Milano, Gallerie d'Italia 1 aprile – 23 agosto 2015, a cura di F. Mazzocca, F. Leone, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015, pp. 148-149.

F. Leone, "Pittori-soldato dal fronte: il ciclo-documento di Sartorio e una nota su Pogliaghi", in: *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, catalogo della mostra di Milano, Gallerie d'Italia 1 aprile – 23 agosto 2015, a cura di F. Mazzocca, F. Leone, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015, pp. 108-109.

Lettere dal fronte. Lettere di studenti caduti nella guerra 1915-1918, a cura di M. Malan, Vittorio Veneto, Grafica, 1969.

Lettere e scritti di caduti per la Patria, a cura di M. De Benedetti, Roma, Treves, 1926.

G. Licata, *Storia del "Corriere della Sera"*, Milano, Rizzoli, 1976.

G. Licata, *Storia e linguaggio dei corrispondenti di guerra: dall'epoca napoleonica al Vietnam*, Milano, G. Miano, 1972.

Les lieux de la mémoire. I. La République, a cura di P. Nora, Paris, Gallimard, 1984.

G. Liuzzi, *I servizi logistici nella guerra*, Milano, Corbaccio, 1934.

L. Lommi, *Diario di guerra di un bersagliere*, Bologna, Officina arti grafiche A. Casini, 1919.

C. A. Loverre, "L'architettura necessaria". *Culto del caduto ed estetica della politica*, in: "Parametro", n. 213, marzo-aprile 1996, p. 21.

G. Lugli, *La decorazione dei colombari romani*, in: "Architettura e Arti Decorative", n. 3, settembre-ottobre 1921, pp. 219-41.

"I luoghi dell'epopea garibaldina: reportage bellico e veduta nella fotografia dell'Ottocento", a cura di M. Miraglia, in: *Garibaldi, Arte e Storia*, catalogo della mo-

- stra di Roma, Palazzo Venezia, 23 giugno-31 dicembre 1982, Firenze, CentroDi, 1982, nn. 273-334.
- M. Lupano, *Marcello Piacentini*, Roma-Bari, Laterza, 1991, p. 181.
- D. Lupi, *Parchi e viali della Rimembranza*, Firenze, Bemporad, 1936.
- S. Luzzatto, *Il terrore ricordato. Memoria e tradizione dell'esperienza rivoluzionaria*, Torino, Einaudi, 2000.
- Il maggiore Toselli con gli ufficiali del suo battaglione, prima di Amba Alagi*, in: "La Tribuna. Supplemento illustrato della Domenica", n. 2, 12 gennaio 1896.
- E. Magrì, *Luigi Barzini. Una vita da inviato*, Firenze, Mauro Pagliai, 2008.
- A. Magrini, *Il nostro Esercito. Savoia Cavalleria*, in: "L'Illustrazione Italiana", 30 maggio 1915.
- A. Magnani, *Fiamme d'eroismo*, Roma, Tipografia Operaia Romana, 1921.
- C. Malaparte, *Viva Caporetto! La rivolta dei santi maledetti*, Milano, Mondadori, 1980.
- P. Maltese, *La Terra Promessa*, Milano, Sugar, 1968.
- G. Manacorda, *Proposta per la consacrazione dell'altipiano carsico a monumento della guerra nazionale*, Milano, Bestetti e Tumminelli, 1919.
- F. Mangone, *La morte e l'eroe: archiscultura monumentale in Italia, 1890-1922*, in: "La Nuova Città", n. 9, settembre-dicembre, 1995.
- F. Mangone, *Saverio Dioguardi*, Bari, Mario Adda, 1996, pp. 56-70.
- F. Mantovani, *La "Campana dei Caduti" a Rovereto*, in: "Le Tre Venezie", n. 6, giugno 1939, pp. 189-90.
- A. Maraini, *L'Arco ai Caduti di Genova*, in: "Bollettino d'Arte", XXV, s. III, 1931, 1, pp. 32-35.
- G. Marchiori, *Scultura italiana dell'Ottocento*, Milano, A. Mondadori, 1960, p. 164.
- C. Marchisio, *L'arco trionfale ai caduti genovesi e alla vittoria italiana*, in: "Genova Rivista municipale", XI, 1931, 6, pp. 418-432.
- In marcia verso il monte; Una compagnia del ... fanteria al fuoco tra acqua e nebbia*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 28, 11 luglio 1915.
- M. Mariani, *Colloqui con la morte. Impressioni di guerra e novelle di trincea*, Milano, Sonzogno, 1919.
- M. Mariani, *Saette nell'abisso*, Milano, Sonzogno, 1926.
- F. T. Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, Milano, Vitagliano, 1921.
- F. T. Marinetti, *Taccuini 1915-1921*, a cura di A. Bertoni, Bologna, Il Mulino, 1987.
- F. T. Marinetti, *Teoria e invenzione futurista. Manifesti, scritti politici, romanzi, parole in libertà*, a cura di L. De Maria, Milano, Mondadori 1968.
- J.-C. Martin, "La Vandée, région-mémoire", in: *Les lieux de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.
- F. Martinelli, *Plinio Codognato e l'arte della pubblicità tra Verona, Milano e Torino*, Verona, Quinta Parete Editore, 2011.

- S. Marzorati, *Margherita Sarfatti. Saggio biografico*, Como, Nodo Libri, 1990.
- La matita di zucchero* Antonio Rubino, a cura di P. Pallottino, Bologna, Cappelli, 1978.
- D. Matteoni, "Città e architettura: dalla "Livorno scomparsa" alla ricostruzione", in: F. Cagianelli, D. Matteoni, *Livorno, la costruzione di un'immagine*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 63-69.
- A. Mazzanti, *L'Unità d'Italia. Testimonianze risorgimentali nei musei e nel territorio della Toscana: una proposta di itinerario*, Firenze, Regione Toscana, 2011, pp. 54-55.
- F. Mazzocca, "L'immagine di Garibaldi da Lega a Guttuso. I percorsi di un mito universale", in: *Garibaldi Il Mito. Da Lega a Guttuso*, catalogo della mostra di Genova, Palazzo Ducale 17 novembre 2007 – 2 marzo 2008, a cura di F. Mazzocca, A. Villari, Firenze, Giunti, 2007, pp. 16, 25-26.
- F. Mazzocca, "Soldati e pittori soldati. Epopea e cronaca della guerra nella pittura di battaglie del Risorgimento italiano", in: 1861. *I pittori del Risorgimento*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra di Roma, Scuderie del Quirinale, 6 ottobre 2010-16 gennaio 2011, Milano, Skira, 2010, pp. 21-40.
- C. Medana, *La storia di Via Garibaldi e del monumento a lui dedicato*, in: "I caval 'd brons", n. 10, ottobre 1984.
- P. Melograni, *Storia politica della grande guerra. 1915-1918*, Milano, Mondadori, 1998.
- La mémoire des Français. Quarante ans de commémorations de la seconde guerre mondiale*, a cura dell'Institut d'Histoire du temps présent, Paris, Editions du Centre National de la recherche scientifique, 1986.
- La memoria perduta: monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, a cura di B. Tobia, C. Brice, V. Vidotto, Roma, Nuova Argos, 1998.
- Il memoriale per il Monumento al Fante sul Colle del Castello di Gorizia*, in: "Il Piccolo", 27 luglio 1923.
- J.-N. Marchandiau, *L'Illustration, vie et mort d'un journal*, Paris, Privat, 1987.
- S. Michalski, *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997*, London, Reaktion Books, 1998.
- R. Michelesi, *Dove riposano gli eroi della Grande Guerra*, in: "Le vie d'Italia", n. 11, novembre 1939, pp. 1436-43.
- R. Michelesi, *Monte Grappa, tu sei la mia Patria!*, in: "Le vie d'Italia", n. 8, agosto 1928, pp. 629-38.
- A. Miorandi, *Guida del Museo storico della Guerra di Rovereto*, in: "I quattro Vicariati e le zone limitrofe", n. 56, luglio 1984.
- M. Missori, *Governi, alte cariche dello stato e prefetti del Regno d'Italia*, Roma, Bulzoni, 1978.
- A. Molinari, *Lo squillo di guerra*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 22, 30 maggio 1915.
- A. Molinari, *L'occupazione delle prime terre irredente*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 27, 27, 4 luglio 1915.

M. Mondini, *Le sentinelle della memoria. I monumenti ai caduti e la costruzione della rimembranza nell'Italia nord orientale (1919-1939)*, in: "Annali della Fondazione Luigi Einaudi", 2006, pp. 273-93.

P. Monelli, *Le scarpe al sole. Cronache di gaie e di tristi avventure d'alpini di muli e di vino*, Vicenza, Neri Pozza, 1994.

R. Monteleone, "I monumenti italiani ai caduti della Grande Guerra", in: *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. Leoni, C. Zadra, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 631-62.

S. Monti Buzzetti, *Scusate la calligrafia. Lettere dal fronte*, Milano, Terre di mezzo, 2008.

Il Monumento e il Castello, in: "La Voce dell'Isonzo", 16 ottobre 1923.

Il monumento ai caduti di Trieste, in: "Architettura", XIV, novembre 1935, pp. 621-625.

Il monumento alla redenzione e ai volontari triestini caduti in guerra, in: "Il popolo d'Italia", 31 agosto 1935.

Il monumento a Garibaldi a Milano, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 43, 14 ottobre 1888, pp. 338-39.

Il Monumento al maggiore Pietro Toselli, l'eroe di Amba Alagi, inauguratosi domenica scorsa a Peveragno, in: "La Domenica del Corriere", n. 29, 23 luglio 1899.

Monumento nazionale al maggiore Toselli da innalzarsi a Peveragno, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 45, 8 novembre 1896.

Per il Monumento nazionale alla Vittoria, in: "La Voce di Gorizia", 27 gennaio 1924.

Il Monumento Nazionale alla Vittoria sul Colle del Castello a Gorizia, in: "La Voce di Gorizia", 1 gennaio 1924.

Il monumento del re Vittorio Emanuele II in San Martino, Milano, G. Civelli, Milano 1880.

Per il Monumento della Vittoria, in: "La Voce di Gorizia", 11 dicembre 1923.

Il monumento a Vittorio Emanuele a Torino, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 16, 18 aprile 1886, p. 359.

Il monumento a Vittorio Emanuele a Napoli, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 22, 30 maggio 1897, p. 400.

R. Morozzo Della Rocca, *La fede e la guerra. Cappellani militari e preti-soldato (1915-1919)*, Roma, Edizioni Studium, 1980.

R. Morretta, *A tu per tu... (La vita vissuta in trincea)*, Parma, Stab. Tip. Silvio Orsatti, 1917.

La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica, a cura di L. Klinkhammer, O. Janz, Roma, Donzelli, 2008.

G. L. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Roma-Bari, Laterza, 1990.

- G. L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania dalle guerre napoleoniche al Terzo Reich*, Bologna, Il Mulino, 1975.
- La mostra delle impressioni di guerra di G. A. Sartorio a Roma nella Sala degli Orazi e Curiazi in Campidoglio*, in: "L'Illustrazione Italiana", XLV, 4, 27 gennaio 1918.
- F. Mourier-Martinez, José Simont Guillén: *Batallas pintadas de la primera guerra mundial*, Tours, Université de Tours, Etudes hispaniques, 1982.
- Municipio di Genova, Museo del Risorgimento*, a cura di A. Neri, Milano, Alfieri & Lacroix, 1915.
- Museo Nazionale del Risorgimento Italiano*, Torino, Piazza, 1985.
- L. Musini, *Diario di un fante del Carso*, Ravenna, Tip. Editrice Ravennate Mutilati, 1934.
- Necrologio di Antonio Dal Zotto*, in: "Gazzetta di Venezia", 20, 21, 22 febbraio 1918.
- A. Negri, *Monumenti ai caduti nella prima guerra mondiale. Un'indagine in Lombardia*, in: "Notiziario dell'Istituto storico della Resistenza in cuneo e Provincia", n. 28, 1985.
- A. Negri, *Alla ricerca di un paesaggio artistico italiano. 1918-1928*, in: "Quaderni Piacentini", n. 6, 1982.
- B. Newhall, *The History of Photography*, ed. ita. *Storia della fotografia*, Torino, Einaudi, 1984.
- G. Nicodemi, *Domenico e Gerolamo Induno, 37 disegni*, Milano, Gorlich 1945.
- P. Nicoloso, *Gli architetti di Mussolini*, Milano, Angeli, 1999.
- P. Nicoloso, *Mussolini architetto, propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino, Einaudi, 2008.
- I. Nievo, "Confessioni di un italiano", in: *Ippolito Nievo. Opere*, a cura di S. Romagnoli, Milano-Napoli, Ricciardi, 1952.
- Non abbiamo marcato il passo*, in: "La Voce di Gorizia", 10 gennaio 1924.
- Non omnis moriar. Gli opuscoli di necrologio per i caduti italiani nella Grande Guerra*, a cura di F. Dolci, O. Janz, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2003.
- Nostri soldati onorano i morti nemici. Onori funebri resi ad un ufficiale austriaco*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 33, 15 agosto 1915.
- Ai nostri eroi: 2 novembre 1917. Una tomba a Brestovec*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 44, 4 novembre 1917.
- Nuovi monumenti in Libia. Nella piazza Aziziah, a Tripoli*, in: "La Domenica del Corriere", n. 25, 22 giugno 1913.
- Nuovi monumenti. Al 5° Alpini, a Milano*, in: "La Domenica del Corriere", n. 19, 10 maggio 1914.
- U. Ojetti, *I disegni di Guerra di Romano Dazzi tredicenne*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 16, 21 aprile 1918, pp. 313-316.

- U. Ojetti, *I disegni di Romano Dazzi*, Milano, Bestetti e Tuminelli, [1924].
- U. Ojetti, *Cose viste*, Milano, Treves, 1925.
- U. Ojetti, *Il colle del castello di Gorizia e il Monumento alla Vittoria*, in: "Dedalo", n. 2, 1923-1924, p. 327.
- U. O. [Ugo Ojetti], *Cronache d'arte. Il monumento al fante*, in: "Corriere della Sera", 20 luglio 1920.
- U. Ojetti, *Lettere alla moglie 1915-1919*, a cura di F. Ojetti, Firenze, Sansoni, 1964.
- U. Ojetti, *Monumenti alla vittoria*, in "Il Corriere della Sera", 3 aprile 1919.
- U. Ojetti, *Monumento della Vittoria a Gorizia*, in: "La Voce dell'Isonzo", 9 ottobre 1923.
- G. Oliva, *Storia degli alpini*, Milano, Mondadori, 2010.
- A. Olivetti, "I dipinti di Cesare Maccari nel Palazzo del Senato a Roma (1882-1888)", in: *Il buono e il cattivo governo. Rappresentazioni nelle Arti dal Medioevo al Novecento*, a cura di G. Pavanello, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 67-81.
- L'omaggio del Duce ai Caduti triestini e agli Invitti della III Armata*, in: "Il Popolo d'Italia", 20 settembre 1938, p. 3.
- A. Omodeo, *Momenti della vita di guerra. Dai diari alle lettere dei caduti 1915-1918*, Torino, Einaudi, 1968.
- Onoranze ai caduti. Le nuove lapidi*, in: "La Domenica del Corriere", n. 47, 23 novembre 1913.
- In onore dei soldati in Libia*, in: "La Domenica del Corriere", n. 30, 28 luglio 1912.
- Onori a un artigliere caduto*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 38, 22 settembre 1917.
- P. Orano, *L'Urbe Massima. L'architettura e la decorazione di Armando Brasini*, Roma, Formiggini, 1917.
- Orazioni e proclami di S.A.R. Emanuele Filiberto di Savoia Duca d'Aosta*, a cura di un fante della Terza Armata, Bologna, Zanichelli, 1926.
- P. Pallottino, "Cinematografo Beltrame. Le copertine della domenica: epico film del Novecento", in *Achille Beltrame (1871-1945). La sapienza del comunicare: illustrare con la pittura*, catalogo della mostra di Arzignano, Palazzo Municipale 22 settembre-3 novembre 1996, Milano, Electa, 1996, pp. 21-29.
- F. Paltrinieri, *Gli anni di guerra quali vibrarono in cuore italiano*, Bologna, Zanichelli, 1920.
- A. Panzetta, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, Torino, Editoday, 2003.
- R. Paolucci, *Per quelli che più non ritornarono*, Napoli, Stab. Tip. Francesco Giannini, 1919.
- V. Paolucci, *La stampa periodica della Repubblica sociale*, Urbino, Argalia, 1982.
- F. Paolucci Di Calboli, *La patria, l'amore, la guerra. Lettere e scritti 1911-1919*, Bologna, Clueb, 1999.

- R. Papini, *Il concorso per il monumento al fante*, in: "Emporium", nn. 307-308, luglio-agosto 1920, pp. 89-96.
- R. Papini, *Il secondo concorso per il monumento al fante*, in: "Emporium", n. 325, gennaio 1922, pp. 52-58.
- L. Passeri, *Monte San Michele ed altre cronache di guerra. (Fronte italiano 1915-1918)*, Milano, Marangoni, 1933.
- F. Pastonchi, *Cimiteri alpestri*, in: "Touring Club Italiano", 11 novembre 1916, pp. 597-601.
- B. Pau-Heyriès, *Le transfert des corps militaires de la Grande Guerre. Étude comparée France-Italie 1914-1939*, tesi di dottorato, Université Montpellier III-Paul Valéry, dicembre 2004.
- G. D. Perrucchetti, *Sulla difesa di alcuni valichi alpini. L'ordinamento militare territoriale della zona di frontiera alpina*, in: "La Rivista Militare", n. 1, maggio 1872.
- S. Pesenti Compagnoni, "War frames. La Grande Guerra negli obiettivi di fotografi e operatori nel Regio Esercito Italiano", in: *Al fronte. Cineoperatori e fotografi raccontano la Grande Guerra*, catalogo della mostra di Torino, Mole Antonelliana 28 gennaio-3 maggio 2015, Cinisello Balsamo, Silvana, 2015, pp. 15-22.
- M. Piacentini, *Commenti e polemiche. Considerazioni sul concorso per il monumento al fante*, in: "Architettura e Arti Decorative", febbraio-marzo 1921, pp. 212-16.
- M. Piacentini, *Concorso per il monumento al Fante*, in "Architettura e Arti Decorative", luglio-agosto 1921, pp. 198-201.
- E. Pichelan, *Pontelongo un luogo buono per vivere. Storia per parole e immagini di un paese sul Bacchiglione (1876-1976)*, Portogruaro, Nuovadimensione, 2004.
- P. Pieri, *La prima guerra mondiale 1914-1918. Problemi di storia militare*, Udine, Gaspari, 1998.
- G. Pieropan, *Ortigara 1917. Il sacrificio della sesta armata*, Milano, Mursia, 1997.
- La pietà verso i defunti e la recente costituzione incrutentum*, in: "La Civiltà Cattolica", 27 agosto-10 settembre 1915, pp. 52-64.
- L. Pignotti, *Figure d'assalto. Le cartoline della grande guerra*, Rovereto, Museo della guerra, 1985.
- S. Pinto, "Il pretesto bellico, Girolamo Induno in Crimea", in: *Garibaldi arte e storia*, catalogo della mostra di Roma, Museo del Risorgimento, a cura di S. Pinto, Firenze, Centro Di, 1982, p. 162.
- M. Pisani, *Architetture di Armando Brasini*, Roma, Officina Edizioni, 1996, pp. 9, 22, 23.
- Il pittore della "La Domenica del Corriere" Achille Beltrame osserva le posizioni austriache da una feritoia della famosa "trincea delle frasche"*, in: "La Domenica del Corriere", n. 19, 21 maggio 1916.
- La pittura nel Veneto. L'Ottocento, II*, a cura di G. Pavanello, Milano, Electa, 2003.

Più realisti del re, in: "La Domenica del Corriere", XVII, 18 luglio 1915.

Plotone di esecuzione. I processi della prima guerra mondiale, a cura di E. Forcella, A. Monticane, Roma-Bari, Laterza, 1998.

M. Pluviano, *Le fucilazioni sommarie nella prima guerra mondiale*, Udine, Gaspari, 2004.

C. Poggiali, *Diario A O I: 15 giugno 1936 - 4 ottobre 1937, gli appunti segreti dell'inviato del Corriere della sera*, Milano, Longanesi, 1971.

R. Pogue Harrison, *Il dominio dei morti*, trad. di P. Meneghelli, Roma, Fazi, 2004.

L. Pollini, *Le veglie al Carso*, Milano, Ceschina, 1931.

E. Pontiggia, "Biografia di Alberto Bucci", in *Bucci e il "Novecento". Un artista marchigiano fra modernità e classicità*, catalogo della mostra di Macerata, Pinacoteca Comunale, Fossombrone, Quadreria Cesarini 19 giugno - 12 settembre 1999, a cura di E. Pontiggia, Skira, Ginevra-Milano, 1999, pp. 155-157.

M. Pozzetto, *Max Fabiani architetto*, Gorizia, Comune di Gorizia, 1966.

G. Procacci, *Dalla rassegnazione alla rivolta. Mentalità e comportamenti popolari nella grande guerra*, Roma, Bulzoni, 1999.

G. Procacci, *Soldati e prigionieri italiani nella grande guerra*, Torino, Bollati Borin-ghieri, 1993.

Programma di concorso per il monumento-ossario intitolato al fante italiano, Milano, Padoan, [1920].

Una protesta di D'Annunzio contro la profanazione del San Michele, in: "Epoca", 10 giugno 1921.

e. r., *Il monumento al Fante*, in: "Epoca", 1 giugno 1921.

M. Ragon, *Lo spazio della morte. Saggio sull'architettura, la decorazione e l'urbanistica funeraria*, trad. di G. Prisco, Napoli, Guida, 1986.

S. Regonelli, "Scheda", in: 1861. *I pittori del Risorgimento*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra di Roma, Scuderie del Quirinale, 6 ottobre 2010-16 gennaio 2011, Milano, Skira, 2010, pp. 78-81.

S. Regonelli, "Una "torre storica", in: *Gli affreschi di San Martino della battaglia. Il risorgimento dipinto nel ciclo della Gran Torre*, a cura di S. Regonelli, Torino, Allemandi, 2011, pp. 29-35.

Relazione della Presidenza del Comitato per il Monumento-Ossario del S. Michele. A commento dell'ordine del giorno del 5 Dicembre 1922, Milano, Padoan, 1922.

T. Ribezzi, "Scheda", in: *Tra Venezia e Vienna. Le Arti a Udine nell'Ottocento*, a cura di G. Bergamini catalogo della mostra di Udine, Chiesa di San Francesco, 19 novembre 2004 - 30 aprile 2005, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2004, pp. 512-15.

Ricordi di Abba Carima. La morte del generale Da Bormida, in: "La Tribuna. Supplemento illustrato della Domenica", n. 13, 29 marzo 1896.

- M. Ridolfi, *Le feste nazionali*, Bologna, Il Mulino, 2003.
- I. Rinaudo, *Sur la place*, in: "Cahiers d'histoire", nn. 3-4, 1987.
- Ripresa delle ostilità da parte dell'esercito belga: truppe di avanguardia in difesa, già impegnate in un combattimento*, in: "La Domenica del Corriere", n. 39, 27 settembre 1914.
- "Il Risorgimento e l'idea di un'Arte Nazionale", a cura di S. Pinto, in: *Garibaldi, Arte e Storia*, catalogo della mostra di Roma, Palazzo Venezia, 23 giugno-31 dicembre 1982, Firenze, CentroDi, 1982, pp. 17-212.
- Risorgimento pavese. Saggi documenti immagini*, Pavia, Formicon, 1982.
- K. Robbins, *La prima guerra mondiale*, trad. di M. P. Lunati Figurelli, Milano, Mondadori, 1999.
- M. T. Roberto, "I concorsi per il monumento nazionale al duca d'Aosta", in: *La scultura monumentale negli anni del fascismo: Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, a cura di P. Fossati, Torino, Allemandi, 1992, pp. 39-122.
- G. Rochat, *Breve storia dell'esercito italiano dal 1861 al 1943*, Torino, Einaudi, 1978.
- G. Rochat, *L'esercito italiano in pace e in guerra. Studi di storia militare*, Milano, R.A.R.A., 1991.
- E. Rossaro, *La mia guerra gioconda*, Roma, 10° Reggimento Alpini, 1939.
- E. Rossaro, *Con gli alpini in guerra sulle Dolomiti*, a cura di L. Viazzi, Milano, Mursia, 1999.
- G. Rovani, *Appendice. Esposizione di Belle Arti nel palazzo di Brera*, in: "Gazzetta Ufficiale di Milano", 12 settembre 1863.
- R. Ruggeri, *Le guerre coloniali italiane (1885-1900)*, Milano, Editrice Militare Italiana, 1988.
- G. Rovani, *Esposizione di Belle Arti nelle sale di Brera*, in: "Gazzetta Ufficiale di Milano", 12 settembre 1862.
- G. Sabatucci, *I combattenti nel primo dopoguerra*, Roma-Bari, Laterza, 1974.
- G. Saggiori, *Padova nella storia delle sue strade*, Padova, Saggion, 1972.
- C. Salsa, *Trincee. Confidenze di un fante*, Milano, Mursia, 1982.
- San Martino e Solferino 1859-1870*, in: "L'opinione", 26 giugno 1870.
- F. Saporì, *I bozzetti per il monumento al Fante*, in: "La Sera", 8 giugno 1921.
- Sartorio 1924. Crociera della Regia Nave "Italia" nell'America Latina*, catalogo della mostra di Roma, Istituto Italo-Latino americano 9 dicembre 1999 – 5 febbraio 2000, a cura di B. Mantura, M. P. Maino, B. Osio, De Luca, 1999.
- M. Savorra, *Enrico Agostino Griffini. La casa, il monumento, la città*, Napoli, Electa Napoli, 2000, pp. 29-43.
- M. Savorra, *Enrico Agostino Griffini 1887-1952. Inventario analitico dell'archivio*, Padova, Il Poligrafo, 2007.

M. Savorra, "Le memorie delle battaglie: I monumenti ai caduti per l'indipendenza d'Italia", in: *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, a cura di M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, Milano, Skira, 2007, pp. 288-97.

M. Savorra, "La rappresentazione del dolore e l'immagine dell'eroe: il monumento al Fante", in: *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, a cura di M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, Milano, Skira, 2007, pp. 364-73.

G. Sbodio, *Marte e le Muse. Memorie di guerra*, Ivrea, F. Viassone, 1930.

S. Scarocchia, *Albert Speer e Marcello Piacentini. L'architettura del totalitarismo negli anni trenta*, Milano, Skira, 1999, p. 50.

Schizzi d'artista, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 34, 22 agosto 1880, p. 114.

G. Scott, *Un lanciere «Vittorio Emanuele»*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 33, 19 agosto 1917.

G. Scott, *Francia e Italia nel terzo anniversario della guerra mondiale*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 31, 5 agosto 1917.

G. Scotti, *Edgardo Rossaro. Autobiografia e altri scritti*, Ferrara, Liberty House, 2004.

Scritture di guerra 1. Riccardo Malesardi, Giuseppe Masera, Rosina Fedrozzi Masera, Evaristo Masera, Mario Raffaelli, a cura di G. Fait, Trento, Museo del risorgimento e della lotta per la libertà – Rovereto, Museo storico italiano della guerra, 1995.

Scritture di guerra 2. Ezechiele Marzari, Decimo Rizzoli, G. Z., a cura di G. Fait, Trento, Museo del risorgimento e della lotta per la libertà – Rovereto, Museo storico italiano della guerra, 1995.

M. Scudiero, R.M. Baldessari. *Catalogo Ragionato delle opere futuriste, 1*, Trento, L'Editore, 1989.

Seconda Esposizione internazionale d'arte della città di Venezia, Catalogo illustrato, Venezia, Ferrari, 1897, pp. 3, 106, 143.

Seduta del Direttorio del Fascio, in: "La Voce di Gorizia", 16 novembre 1926.

P. Selvatico, *Arte ed artisti*, Padova, Libreria Sacchetto, 1863.

A. Sema, "'Cose piccole' e 'piccole cose'. Momenti e concetti della propaganda di guerra italiana nel primo conflitto mondiale", in: *L'arma della persuasione. Parole e immagini di Propaganda nella Grande Guerra*, catalogo della mostra di Gorizia, Palazzo Dornberg Tasso 29 giugno – 4 novembre 1991, a cura di M. Masau Dan, D. Porcedda, Monfalcone, Edizioni della Laguna-Cooperativa Mitt, 1991, pp. 41-94.

G. Semeria, *I nostri cappellani militari*, in: "Touring Club Italiano", n. 9, settembre 1916, pp. 481-86.

A. Serpieri, *Le classi rurali italiane*, Bari, Laterza, 1930.

Gino Severini 1883-1996, catalogo della mostra di Rovereto, MART, 17 settembre 2011-8 gennaio 2012, a cura di G. Belli, D. Fonti, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011.

- E. M. Simini, *Lapidi e donne della grande guerra in Veneto: Schio e Magrè 1916-17*, in: "Venetica, Rivista di storia delle Venezie", n. 12, luglio-dicembre 1989, pp. 124-41.
- J. Simont, *Come fu preso, il 25 settembre, in Francia, un pezzo d'artiglieria tedesco da 77*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 49, 5 dicembre 1915.
- La Società del Museo Trentino del Risorgimento e della Lotta per la Libertà, nel Cinquantenario della sua fondazione 1923-1973*, a cura di B. Rizzi, Trento, 1973.
- A. Soffici, *Kobilek. Giornale di battaglia*, Firenze, Vallecchi, 1919.
- A. Soffici, *La ritirata del Friuli*, Firenze, Vallecchi, 1934.
- W. Sofsky, *Saggio sulla violenza*, trad. di B. Trapani, L. Lamberti, Torino, Einaudi, 1998.
- U. Soragni, *Il Monumento alla Vittoria di Bolzano. Architettura e scultura per la città italiana (1926-1938)*, Vicenza, Neri Pozza, 1993.
- L. Sorrentino, *Da Bel Ami a Lili Marlen*, Milano, Bompiani, 1980.
- L. Spitzer, *Lettere di prigionieri di guerra italiani. 1915-1918*, trad. di R. Solmi, Torino, Boringhieri, 1976.
- Storia della stampa italiana*, a cura di V. Castronovo, N. Tranfaglia, Bari, Laterza, 1976-1980.
- G. Stuparich, *Colloqui con mio fratello*, Venezia, Marsilio, 1985.
- G. Stuparich, *Guerra del '15 (1931)*, Torino, Einaudi, 1980.
- G. Stuparich, *Ritorneranno (1941)*, Milano, Garzanti, 1976.
- G. Stuparich, *Il ritorno del padre*, Torino, Einaudi, 1989.
- Sulle orme di San Marco. Impressioni di guerra del pittore Italo Brass di Gorizia*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1917.
- Superba fotografia eseguita durante l'ultimo combattimento a Tobruk: entra in azione la sezione mitragliatrici del 34° reggimento fanteria*, in: "La Domenica del Corriere", n. 42, 20 ottobre 1912.
- C. Tenca, *Esposizione di Belle Arti nel palazzo di Brera II*, in: "Il Crepuscolo. Rivista settimanale di Scienze, Lettere, Arti, Industria e Commercio", n. 16, 9 ottobre 1859, p. [3].
- Il tenente Longo a Homs in giro sopra un cammello bardato a festa*, in: "La Domenica del Corriere", n. 13, 31 marzo 1912.
- M. Tinti, *Il cinema teatro Savoja a Firenze*, in: "Architettura e Arti Decorative", n. 6, febbraio 1923, pp. 207-16.
- B. Tobia, *Una patria per gli italiani. Spazi, itinerari, monumenti nell'Italia unita (1870-1900)*, Roma-Bari, Laterza, 1991.
- B. Tobia, "Il Vittoriano", in: *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, I, a cura di M. Isnenghi, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 243-44.

- M. Tobino, *Il deserto della Libia*, Milano, Mondadori, 2001.
- F. Todero, *Le metamorfosi della memoria. La grande guerra tra modernità e tradizione*, Udine, Del Bianco, 2002.
- F. Todero, *Morire per la patria. I volontari del "Litorale adriatico" nella Grande Guerra*, Udine, Gaspari, 2005.
- F. Todero, *Pagine della grande guerra. Scrittori in grigioverde*, Milano, Mursia, 1999.
- A. Tonetto, *Carissima moglie. Lettere dal fronte della Grande Guerra da Ca' savio a Caporetto 1916-1917*, a cura di L. Bregantin, Padova, Nova Charta, 2007.
- A. Tortato, *La prigionia di guerra in Italia. 1915-1919*, Milano, Mursia, 2004.
- Tradizione e innovazione nell'architettura di Roma capitale 1870-1930*, a cura di G. Strappa, Roma, Kappa, 1989.
- Le truppe anglo-francesi nella penisola di Gallipoli*, in: "L'Illustrazione Italiana", n. 27, 4 luglio 1915.
- Una delle più belle fotografie eseguite sin qui sulla guerra: alle trincee di Aid-Zara durante un combattimento*, in: "La Domenica del Corriere", n. 6, 11 febbraio 1912.
- L. Urettini, *Il giovane Comisso e le sue lettere a casa (1914-1920)*, Padova, Francisci, 1985.
- Ai valorosi alpini caduti a Derna*, in: "La Domenica del Corriere", n. 23, 9 giugno 1912.
- L. Vanzetto, *Cima Grappa luogo conteso dalle memorie. Un percorso didattico tra fatti e rappresentazioni della storia del XX secolo*, Crespano del Grappa, Comune-Treviso, Istituto per la storia della Resistenza e della società contemporanea della Marca Trevigiana, 2001.
- L. Vanzetto, "Contadini e grande guerra in aree campione del Veneto (1910-1922)", in: *Operai e contadini nella grande guerra*, a cura di M. Isnenghi, Bologna, Cappelli, 1982, pp. 72-103.
- L. Vanzetto, *Guida storica ai monumenti di Cima Grappa*, Verona, Cierre, 2001.
- L. Vanzetto, "Monte Grappa", in *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, I, a cura di M. Isnenghi, Roma-Bari, Laterza, 1996, pp. 391-402.
- Venezia nell'Ottocento. Immagini e mito*, catalogo della mostra di Venezia, Ala Napoleonica e Museo Correr, dicembre 1983-marzo 1984, a cura di G. Pavanello, G. Romanelli, Milano, Electa, 1983.
- Venezia Quarantotto. Episodi, luoghi e protagonisti di una rivoluzione 1848-49*, catalogo della mostra di Venezia, Museo Correr, 14 novembre 1998 - 7 marzo 1999, a cura di G. Romanelli, M. Gottardi, F. Lugato, C. Tonini, Milano, Electa, 1998, pp. 199-202.
- Venezia che spera. L'Unione all'Italia (1859-1866)*, catalogo della mostra di Venezia, a cura di C. Crisafulli, F. Lugato, C. Tonini, Venezia, Marsilio, 2011, p. 130.
- A. Ventrone, *Piccola storia della Grande Guerra*, Roma, Donzelli, 2005.
- G. Verrini, *Polistena nella quarta guerra della Indipendenza Italiana e negli albori del Fascismo*, Polistena, Stab. Tip. R. Pascale, 1933.

Villa Santina ai suoi morti per la patria nella patria viventi immortali 1915-1918, Udine, s.e., 1926.

A. Villari, "Scheda", in: 1861. *I pittori del Risorgimento*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra di Roma, Scuderie del Quirinale, 6 ottobre 2010-16 gennaio 2011, Milano, Skira, 2010, pp. 74-75, n. I.3.

A. Villari, "Scheda", in: 1861. *I pittori del Risorgimento*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra di Roma, Scuderie del Quirinale, 6 ottobre 2010-16 gennaio 2011, Milano, Skira, 2010, pp. 160-163.

E. Viola, *Combattenti e Mussolini dopo il congresso di Assisi*, Firenze, L'Impronta, 1975.

L. Vitali, *Il Risorgimento nella fotografia*, Torino, Einaudi, 1979.

Il Vittoriano. Materiali per una storia, catalogo della mostra di Roma, vol. I, Roma, F.lli Palombi, 1986..

M. Vovelle, *La morte e l'occidente. Dal 1300 ai giorni nostri*, Roma-Bari, Laterza, 2000.

J. Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, trad. di N. Rainò, Bologna, Il Mulino, 1998.

E. Ximenes, *Sul Campo di Adua, Marzo Giugno 1896*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1897.

F. Z., *L'Albo d'Oro dei militari caduti nella guerra nazionale 1915-1918*, in: "Le vie d'Italia", n. 6, giugno 1928, pp. 435-41.

S. Zagnoni, *Dal monumento al fante ad una nuova tipologia monumentale. Appunti per un'iconologia politica*, in: "Parametro", n. 213, marzo-aprile 1996.

I. Zannier, *Breve storia della fotografia*, Milano, Il Castello, 1974.

I. Zannier, *Storia e tecnica della fotografia*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

P. Zatti, "Scheda" in: 1861. *I pittori del Risorgimento*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra di Roma, Scuderie del Quirinale, 6 ottobre 2010-16 gennaio 2011, Milano, Skira, 2010, pp. 146-49.

Gli zuavi alla baionetta, in: "La Domenica del Corriere", n. 28, 11 luglio 1915.

G. Zucconi, "Architetture per un culto laico degli eroi", in: *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, a cura di M. Giuffrè, F. Mangone, S. Pace, O. Selvafolta, Milano, Skira, 2007, pp. 342-47.

