

ISTITUTO REGIONALE PER LA STORIA DELLA RESISTENZA
E DELL'ETÀ CONTEMPORANEA NEL FRIULI VENEZIA GIULIA

QUALESTORIA

Rivista di storia contemporanea

1

**Sguardi ostili sul Novecento:
identità e costruzione del nemico**

a cura di Maurizio Lorber



qs

Anno L, N.ro 1, Giugno 2022

EUT

Tariffa Regime Libero / Poste Italiane S.p.A. / Spedizione in Abbonamento Postale 70% / DCB Trieste

ISTITUTO REGIONALE PER LA STORIA DELLA RESISTENZA
E DELL'ETÀ CONTEMPORANEA NEL FRIULI VENEZIA GIULIA

QUALESTORIA

Rivista di storia contemporanea

1

**Sguardi ostili sul Novecento:
identità e costruzione del nemico**

*Hostile looks in the twentieth century:
identity and construction of the enemy*

a cura di Maurizio Lorber

qs

Anno L, N.ro 1, Giugno 2022

«QUALESTORIA» 1 2022
Rivista di storia contemporanea
Periodico semestrale

Realizzata con il contributo della



Direttore scientifico

Luca G. Manenti

Vicedirettore scientifico

Raoul Pupo

Direttore responsabile

Pierluigi Sabatti

Redazione

Diana Verch

Comitato scientifico

Pamela Ballinger, Alberto Basciani, Giuseppe Battelli, Marco Bellabarba, Gabriele D'Ottavio, Paolo Ferrari, Filippo Focardi, Aleksej Kalc, Georg Meyr, Giorgio Mezzalana, Marco Mondini, Egon Pelikan, Paolo Pezzino, Giovanna Procacci, Silvia Salvatici, Stefano Santoro, Marta Verginella, Rolf Wörsdörfer

Comitato di redazione

Patrizia Audenino, Fulvia Benolich, Giulia Caccamo, Štefan Čok, Giuliana Ferrisi, Lorenzo Ielen, Patrick Karlsen, Carla Konta, Luca G. Manenti, Enrico Miletto, Gloria Nemeč, Raoul Pupo, Federico Tenca Montini, Federico Carlo Simonelli, Fabio Todero, Fabio Verardo, Diana Verch, Gianluca Volpi

Direzione, redazione e amministrazione

Istituto regionale per la storia della Resistenza e dell'Età contemporanea nel Friuli Venezia Giulia

Salita di Grotta 38, 34136 Trieste

telefono: 040.44004 fax: 0404528784

mail: qualestoria@irsrecfvg.eu

sito: <http://www.irsrecfvg.eu/editoria/rivista>

«Qualestoria» è la rivista dell'Irsrec FVG, fondata nel 1973 come «Bollettino dell'Istituto regionale per la storia del movimento di liberazione nel Friuli Venezia Giulia». Ospita contributi di autori italiani e stranieri, promuovendo la pubblicazione di numeri monografici e miscelanei. La rivista propone tradizionalmente tematiche legate alla storia contemporanea dell'area alto-adriatica e delle zone di frontiera, rivolgendo particolare attenzione allo studio e alla storiografia dei paesi dell'Europa centro-orientale e balcanica. Le proposte di pubblicazione vanno inviate all'indirizzo e-mail della redazione. Saranno preventivamente valutate da esperti interni ed esterni al Comitato di redazione. I saggi pubblicati nella sezione «Studi e ricerche» sono sottoposti in forma anonima a double-blind peer review. «Qualestoria» è attualmente presente nei seguenti indici: Bibliografia storica nazionale, Catalogo italiano dei periodici (Acnp), Essper, Gbv (Gemeinsame Bibliotheksverbund), Google Scholar, Res. È inoltre inserita dall'Anvur nella lista delle riviste scientifiche ai fini dell'abilitazione scientifica nazionale. La rivista non si intende impegnata dalle interpretazioni e vedute espresse da articoli e note firmati.

ISSN: 0393-6082

Registrazione del Tribunale di Trieste n. 455 del 23 febbraio 1978.

Iscrizione al Roc n. 16557 del 29 giugno 2000.

© 2020, Istituto regionale per la storia della Resistenza e dell'Età contemporanea nel Friuli Venezia Giulia

Abbonamento annuale: ordinario 30 €, sostenitore 60 €, estero 41,5 €

Costo di un singolo numero: 15 €. Fascicoli arretrati: 15 €

C.c.p. 12692349 intestato a Irsrec

BANCOPOSTA IT 48 H 07601 02200 000012692349

Unicredit IT 90 Z 02008 02230 000005469067

Tariffa regime libero/ Poste italiane S.p.A./ Spedizione in abbonamento postale 70%/ DCB Trieste

Fotocomposizione:

EUT Edizioni Università di Trieste

Via E. Weiss, 21 – 34128 Trieste

eut@units.it

<http://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Copertina: *Guess who did the crime?* photo by Eliseo Ortiz.

SOMMARIO
CONTENTS

Sguardi ostili sul Novecento: identità e costruzione del nemico
Hostile looks in the twentieth century: identity and construction of the enemy

a cura di Maurizio Lorber

Studi e ricerche <i>Studies and researches</i>		9
Maurizio Lorber	Qualcuno da odiare. Immagine e parola nella costruzione del nemico <i>Someone to hate: Images and Words to Built the Enemy</i>	9
Ugo Volli	“Ira invecchiata” o retorica di parte? L’odio nella tradizione occidentale e nella politica contemporanea <i>“Aged wrath” or partisan rhetoric? Hatred in the Western tradition and contemporary politics</i>	23
Martial Guédron	Il maiale politico. Variazioni su di una figura d’infamia <i>The political pig. Variations on a figure of infamy</i>	41
Simone Furlani	Costruire (e decostruire) l’altro: filosofia, intercultura e differenza <i>Constructing (and Deconstructing) the Other: Philosophy, Interculture and Difference</i>	53
Massimo De Grassi	Dimenticare il nemico (dopo averlo costruito): pratiche di de-visualizzazione dell’avversario nei monumenti ai caduti della Prima guerra mondiale	67

*Forget the enemy (after building it):
practices of de-visualization of the oppo-
nent in the monuments to the First World
War's fallen*

Federico Tenca Montini L'Italia vista dalla Jugoslavia (1945-
1954) 87
Italy seen from Yugoslavia (1945-1954)

**Aspetti di una relazione complicata: Italia e Albania dalla prima
guerra mondiale alla Guerra fredda** 101
*Aspects of a complicated relationship: Italy and Albania from World
War I to the Cold War*
a cura di Alberto Basciani

Alberto Basciani Introduzione 101

Alberto Basciani L'Albania di Zog nelle fotografie di La-
rissa Quaroni Cegodaeff (1928-1931) 105
*The Albania of Zog in the photographs of
Larissa Quaroni Cegodaeff (1928-1931)*

Alessandro Sette Occultamento di una disfatta diploma-
tico-militare. La spedizione italiana in
Albania (1914-1920) nei giudizi della
Commissione parlamentare d'inchiesta
sulle spese di guerra 113
*Covering-up a diplomatic-military de-
feat. The Italian expedition to Albania
(1914-1920) in the appraisals of the
Parliamentary Commission of Inquiry
on war expenditures*

Giovanni Villari Il confino nell'Albania fascista 133
Confinement in fascist Albania

Settimio Stallone	Vicini, ma non amici. Italia democratica e Albania comunista negli anni della Guerra fredda <i>Neighbors, but no Friends. Italo-Albanian Relations during the Cold War</i>	149
Antonio D'Alessandri	Gli studi albanologici in Italia, Ernesto Koliqi e le iniziative culturali italiane verso l'Albania <i>The Albanological Studies in Italy, Ernesto Koliqi and the Italian Cultural Initiatives Towards Albania</i>	165
Documenti e problemi <i>Records and issues</i>		179
Orietta Altieri (Alt)	Klaus Voigt. Una bio-bibliografia <i>Klaus Voigt. A bio-bibliography</i>	179
Iara Meloni	Un umiliante privilegio. Aurelia Benco nelle carte della Questura di Bologna <i>A humiliating privilege. Aurelia Benco in the Police Headquarters archive in Bologna</i>	191
Renzo Villa	«Something so unusual to us»: il tour occidentale di Lûdmila Mihajlovna Pavličenko, <i>girl sniper</i> sovietica <i>«Something so unusual to us» the western tour of Lûdmila Mihajlovna Pavličenko, Soviet "girl sniper"</i>	205
Giovanni Modaffari	<i>The geographer who hid Giuseppe Mazzini under his bed: the forgotten story of Antonio Snider Pellegrini and his role in the Italian Revolutions of 1848-1849</i>	229

Alessandro Barile	Il secolo breve del comunismo italiano. Il ricordo pubblico del Partito comunista italiano a un secolo dalla sua fondazione (1921-2021) <i>The short century of Italian communism. The public memory of the Italian Communist Party one century after its foundation (1921-2021)</i>	251
Marco Cuzzi	Il “ragno” nazionalista: l’esperienza di Patria y Libertad nel Cile di Salvador Allende <i>The nationalist “spider”: the experience of Patria y Libertad in Salvador Allende’s Chile</i>	267
Giulia Giorgi	<i>Nationality as a Burden or Advantage in Art. How National Identity Became the Core of a Cultural Conflict on the Adriatic North-East Coastline at the beginning of the 20th century</i>	287
Messa a fuoco: la parola agli storici <i>Focus: historians speaking</i>		299
Monumentalistica Interventi di Alice Ciulla, Renzo Villa, Valeria Deplano		299
Note critiche <i>Reviews</i>		309
Matteo Anastasi	Francesca Zilio, «Unirsi e non restare spettatori immobili di ciò che accade nel mondo». Mariano Rumor, l’integrazione europea e la distensione, a c. di Benedetto Coccia, Editrice APES, Roma 2019	309

Alessandro Mella	Franco Ressico, <i>Carlo Cadorna (1809-1891) Uno statista del Risorgimento con e oltre Cavour</i> , BastogiLibri, Roma 2020	313
Aurelio Slataper	Elena Aga Rossi, <i>Cefalonia. La resistenza, l'eccidio, il mito</i> , il Mulino, Bologna 2021	315
Giovanni Farese	Paolo Rago, <i>Prima della fine. Le relazioni italiano-albanesi nella fase conclusiva della Guerra fredda</i> , Laterza, Roma-Bari 2021	319
Serena Terziani	Patrizia Gabrielli, <i>Il comune alle donne. Le dodici sindache del 1946</i> , Affinità elettive, Ancona 2021	323
Gli autori di questo numero		327

Dimenticare il nemico (dopo averlo costruito): pratiche di de-visualizzazione dell'avversario nei monumenti ai caduti della Prima guerra mondiale

di Massimo De Grassi

Forget the enemy (after building it): practices of de-visualization of the opponent in the monuments to the First World War's fallen

The contribution focuses on the evolution of the image of the enemy in monuments, starting with the wars of independence, such as the Tower of San Martino to close with the long season of monuments to the fallen. The contrast between the systematic use of denigrating images of the enemy throughout the war season and their almost total disappearance after the end of the war was emphasized, when the new "cult of the fallen" will make the representation of the opponent fought for so long progressively irrelevant.

Keywords: Iconography, Propaganda, Monuments, First World War, Sculpture

Parole chiave: Iconografia, Propaganda, Monumenti, Prima guerra mondiale, Scultura

La tradizione risorgimentale

Nella secolare tradizione della pittura di battaglie la rappresentazione dei combattimenti prevedeva necessariamente la presenza del nemico: si trattava di scontri all'arma bianca, con grovigli di corpi dove spesso era difficile distinguere gli effettivi schieramenti; una tradizione rimasta tale almeno fino alla prima guerra mondiale, quando le mutate condizioni dei combattimenti produrranno inevitabilmente un drammatico cambio di registro nel racconto visivo di quegli eventi, che porteranno a un modo del tutto nuovo di rappresentare (o non rappresentare) gli avversari.

Prima di quell'evento e nel quadro della celebrazione del percorso unitario dello Stato italiano, una struttura monumentale particolarmente rilevante per l'oggetto del presente contributo è senz'altro 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 in occasione del ventunesimo anniversario della battaglia, alla presenza di re Umberto I, del ministro della Guerra e di rappresentanti degli imperi francese e austro-ungarico¹.

Si trattava di un monumento senz'altro anomalo, per genesi, contenuti e strutture, nel panorama che in quegli anni andava consolidandosi in Italia: l'idea era nata dopo la scomparsa di Vittorio Emanuele II per opera di un comitato per erigere un ricordo monumentale². La progettazione del grandioso complesso verrà affidata a

¹ Cfr. *Album di Solferino e S. Martino*, G. Civelli, Milano 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)*, Laterza, Roma-Bari 1991, pp. 181-200.

² «sul luogo che appartiene virtualmente a tutta l'Italia, sul suolo santificato dal sangue di mille e mille caduti per

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.

La tipologia scelta, quella della torre colossale, rispondeva a modelli diversi: il rimando più immediato va alle colonne coelidi 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. Logisticamente simili perché percorribili all'interno, nella colonna romana il percorso era però limitato a una stretta scala a chiocciola. Diversa invece la collocazione dell'apparato didascalico-decorativo, che nella colonna Traiana era dispiegato all'esterno, 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 tra il modello antico e la torre lombarda era che la prima era frutto dell'interessata liberalità di un sovrano, mentre la seconda aveva visto la partecipazione di decine di enti e migliaia di sottoscrittori: un'opera collettiva ricca di intenti celebrativi ed educativi³.

Questa evidenza non esaurisce i possibili riferimenti tipologici e narrativi: 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 extracittadina di gran parte di quelle opere⁴. Notava acutamente Bruno Tobia che la decisione di collocare una torre così imponente sulla cima 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»⁵.

Ma al di là degli aspetti strutturali, la vera novità del complesso risiedeva nelle scelte narrative-decorative dispiegate ai piani superiori, che ripercorrono in senso cronologicamente ascendente alcune delle tappe del travagliato percorso risorgimentale, in una sequenza che nella sua organizzazione strutturale rende ancor più evidente il citato richiamo alle colonne trionfali, che prevedevano un'ampia presenza di immagini del nemico, rappresentato per lo più come fiero antagonista ma invariabilmente sconfitto.

I brani sono presentati in un formato panoramico che segue le superfici curvilinee delle pareti e ripercorrono gli episodi fondamentali delle guerre d'indipendenza

l'indipendenza della nazione intera, con a capo il Re unificatore»: *Il monumento del re Vittorio Emanuele II in San Martino*, G. Civelli, Milano 1880, p. 5.

³ Cfr. S. Regonelli, *Una "torre storica"*, in *Gli affreschi di San Martino della battaglia*, p. 30.

⁴ Cfr. S. Michalski, *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997*, Reaktion Books, London 1998, pp. 56-66.

⁵ Cfr. B. Tobia, *Una patria per gli italiani*, cit., 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*, il Mulino, Bologna 1975, pp. 67-68.

e di unificazione nazionale. Realizzati fra il 1890 e il 1893 grazie a un'ulteriore sottoscrizione pubblica e al concorso di molti alti ufficiali, i dipinti verranno affidati a specialisti del genere come Vittorio Bressanin, Giuseppe Vizzotto Alberti, Vincenzo De Stefani e Raffaele Pontremoli⁶.

Sviluppati in ordine cronologico e dal basso in alto, i brani narrativi partivano da 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, dipinta dal veronese Vittorio De Stefani⁷. La tappa successiva era stata affidata al veneziano Bressanin, e illustrava un momento dell'assedio della città lagunare da parte delle truppe austriache durante il 1849, uno dei pochissimi brani del ciclo a non presentare immagini del nemico, ambientato com'era in uno degli ultimi baluardi della resistenza, forte Sant'Antonio, spazzato dal bombardamento austriaco. Il tono della narrazione torna 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. 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 Guerra⁸, 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.

In questo contesto non poteva mancare un riferimento al ruolo militare dei garibaldini: si sceglie infatti di far rappresentare a Giuseppe Vizzotto Alberti il combattimento tra questi e le truppe del re di Napoli, Francesco II di Borbone, presso

⁶ Per i primi si veda *La pittura in Veneto. L'Ottocento*, v. 2, a c. di G. Pavanello, Electa, Milano 2003, *ad vocem*. Si trattava di artisti veneti, a parte Pontremoli, un piemontese ormai quasi sessantenne. In questa preponderanza territoriale così marcata, per di più imperniata su giovani, è stata giustamente individuata una scelta economica più che stilistica, cfr. B. Tobia, *Una patria per gli italiani*, cit., p. 189.

⁷ Il veronese metteva così 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 panoramico. Sul ciclo cfr. G. De Sanctis, *Gli affreschi di C. Maccari nel Senato*, Tip. Camera dei Deputati, 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 c. di G. Pavanello, Marsilio, Venezia 2004, pp. 67-81.

⁸ 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 Villafraanca*, 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. B. Tobia, *Una patria per gli italiani*, cit., p. 196.

Capua; un momento della battaglia del Volturno, combattuta tra il 26 settembre e il 2 ottobre 1860.

Nel ciclo 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 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.

Chiude la rassegna l'inevitabile dedica alla conquista di Roma, sino a quel momento l'episodio cruciale e conclusivo dell'esperienza risorgimentale, con *La morte del Maggiore Giacomo Pagliari presso la Porta Pia*.

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 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 visitatore»⁹.

Del resto, Camillo Boito assegnava al monumento 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 simboliche»¹⁰.

Rappresentazioni che avevano necessariamente bisogno anche di una loro controparte, che non poteva che essere incarnata dal nemico, raffigurato come soverchiantе e sanguinario quando era necessario documentare sconfitte come quelle di Adua e di Dogali, ma al tempo stesso pronto a essere sopraffatto dal valore delle “nostre” truppe quando naturalmente si trattava di celebrare vittorie.

Di questi stereotipi, enfatizzati anche dal desiderio di esorcizzare lo spettro delle fallimentari avventure coloniali, si nutriranno i resoconti della guerra italo-turca combattuta sul territorio libico, che oltre al tradizionale materiale illustrativo, esemplato dalle celebri copertine de «La Domenica del Corriere» di Achille Beltrame, si gioverà anche per la prima volta di una ricca documentazione fotografica costruita ad hoc¹¹.

⁹ Ivi, p. 200.

¹⁰ C. Boito, *Il monumento nazionale a Vittorio Emanuele*, in «Nuova Antologia», LXIV, agosto 1882, pp. 640-668, qui p. 641.

¹¹ Una pratica che diverrà sistematica in seguito, sul tema: A. Del Boca, N. Labanca, *L'impero africano del fascismo nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma 2002, pp. 9-10 e ss.

Nelle immagini più bellicose, dove talvolta compaiono cadaveri degli avversari irrisi dagli italiani, il tono delle didascalie è spesso sarcastico nei confronti del nemico e ben distante dalla realtà delle operazioni sul campo, documentabili in modo ancora molto parziale dal mezzo fotografico¹². Una foto di bersaglieri seminascosti in una improbabile trincea diventa così un pretesto per uno sfrontato sberleffo a un invisibile avversario: «La vita allegra dei soldati nei posti più avanzati, alle trincee, in attesa del nemico che voglia farsi ammazzare»¹³, un modo come un altro per superare le difficoltà di una campagna complessa e pilotare gli umori dell'opinione pubblica italiana. Beltrame descrive le morti eroiche di soldati italiani, sempre sopraffatti da forze drammaticamente superiori o colpiti a tradimento, come nella tavola pubblicata agli inizi di febbraio del 1912 che descrive con toni granguignoleschi la morte di due graduati sopraffatti da una folla urlante di beduini¹⁴, o quella “eroica” del colonnello Nicolò Maddalena a Sidi Garbaa nei pressi di Derna il 16 maggio 1913¹⁵. Per l'illustratore un modo per rendere omaggio a un patriottismo largamente sentito nell'opinione pubblica italiana perché ben sostenuto dal governo e da una stampa completamente asservita a quest'ultimo.

La prima guerra mondiale

Lo scoppio della prima guerra mondiale e la piega che prendono i combattimenti sin dall'inizio delle ostilità mostrano sotto tutti i profili un deciso cambio di paradigma rispetto alle guerre precedenti, costringendo a rapidi adattamenti tutte le forze in campo: l'enorme numero di uomini mobilitati e la carneficina provocata dallo scontro di queste masse d'uomini e di mezzi porterà poi necessariamente a rivedere i registri narrativi, in particolare sul piano visivo.

Nell'impossibilità di raccontare fino in fondo la realtà di quella guerra, Beltrame si affiderà a un'epica visiva che si allontanerà progressivamente dall'effettivo sviluppo degli eventi, troppo crudi per essere mostrati a un'opinione pubblica sempre più critica dopo gli iniziali entusiasmi¹⁶.

A questo proposito Giuseppe Prezzolini nel novembre del 1915 annotava sul suo diario: «Riflessioni generali: non ho trovato uno che odiasse il nemico, che avesse voglia di ammazzare un austriaco, ma la maggior parte avrebbe fatto il proprio dovere con tranquillità se i superiori avessero fatto il loro dovere con intelligenza.

¹² M. De Grassi, *“Gli eroi son tutti giovani e belli”*. *Iconografia del soldato*, Eut, Trieste, 2016, pp. 90-95.

¹³ «La Domenica del Corriere», 3 dicembre 1911.

¹⁴ 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», 4 febbraio 1912.

¹⁵ A. Beltrame, *Il sanguinoso combattimento di Sidi Garbaa, presso Derna del 16 maggio: eroica morte del colonnello Nicolò Maddalena*, in «La Domenica del Corriere», 1 giugno 1913.

¹⁶ Su questi temi, e in particolare sulle posizioni prese dalla stampa, si veda soprattutto: M. Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare*, il Mulino, Bologna 2014, pp. 39-48.

L'italiano non è soldato. Nemmeno io sono soldato. Lo facciamo per necessità. Tutto dipende dai capi, farlo bene o male»¹⁷.

Il nemico, fatta eccezione per alcuni episodi immortalati dai fotografi “ufficiali” e riprodotti sui principali giornali illustrati in cui i soldati italiani fraternizzavano con le truppe austriache nel luglio del 1914¹⁸, non compare per il momento all'orizzonte visivo dell'opinione pubblica, ancora suggestionata dalle prospettive di una vittoria rapida. Le uniche immagini che riguardano l'attività degli schieramenti avversari saranno per gran parte del periodo bellico solo strazianti scene di massacri, invariabilmente di truppe austro-ungariche¹⁹, con corpi esibiti come carne da macello con chiari intenti propagandistici²⁰, mentre si eviterà il più possibile di dare visibilità alle perdite italiane²¹.

In questo quadro, nell'autunno del 1915 le Arti Grafiche di Milano potevano ancora pubblicizzare, non si sa con quale riscontro economico, una serie di 50 cartoline che illustravano «la nostra guerra vittoriosa contro l'eseccato nemico austriaco [...] Episodii 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».

A queste immagini si assoceranno poi, negli anni successivi, quelle veicolate attraverso una serie di album tematici, in forma editoriale ben più raffinata, da parte dello stesso comando supremo a fini propagandistici.

Il cambio di passo nel campo della comunicazione compiuto dalla Stato maggiore dopo Caporetto prevedeva ovviamente anche un nuovo modo di “vedere” il nemico: la necessità di creare un fronte compatto nei combattenti e nell'opinione pubblica per arginare le truppe avversarie richiedeva una loro “demonizzazione”, soprattutto sul piano visivo, ben più accorta e sistematica di quanto messo in atto negli anni precedenti. In questo senso, un veicolo fondamentale per la costruzione di un'immagine di tal fatta rimangono i giornali di trincea²², sia per quanto riguarda i fogli più spontanei e immediati, sia per quelli più strutturati e organici al Comando supremo, con questi ultimi che si serviranno dei vignettisti e illustratori più pre-

¹⁷ G. Prezzolini, *Diario 1900-1941*, Rusconi, Milano, 1978, p. 185.

¹⁸ 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», 12 luglio 1914.

¹⁹ 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*, 19 dicembre 1915. Più in generale M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., pp. 213-216.

²⁰ Sul tema G. De Luna, *Il corpo del nemico ucciso. Violenza e morte nella guerra contemporanea*, Einaudi, Torino 2006, pp. 71-76.

²¹ Su quest'ultimo aspetto si veda in particolare: M. Pizzo, *La Grande Guerra in fotografia*, in *La Prima guerra mondiale 1914-1918. Materiali e fonti. Catalogo della mostra*, a c. di id., Gangemi, Roma 2014, pp. 60-81, qui pp. 62-63.

²² Sull'argomento cfr. M. Isnenghi, *Giornali di trincea. 1915-1918*, Einaudi, Torino 1977.

stigiosi per mettere in ridicolo austriaci e tedeschi, nella maggior parte delle volte impersonati dai loro comandanti militari o dai loro sovrani.

Nel contempo, quegli stessi giornali non mancavano di omaggiare con grande calore la morte gloriosa dei propri commilitoni. Un esempio tra i tanti quello proposto sulle colonne di «Sempre Avanti. Giornale del soldato italiano in Francia» del 10 novembre 1918, che accomunava i caduti sul suolo francese ai «compagni che avete lasciati nei cimiteri arsi del Carso, o in quelli candidi del Trentino, o tra le aiuole fiorite dell'Isonzo o in vista delle linee sacre d'Aquileia», mentre a piè di pagina un'irridente poesiola accompagnava un'immagine del celebre monumento a Hindenburg, danneggiato e cadente²³.

Su questo terreno si innesterà anche una nuova modalità di racconto da parte della stampa ufficiale, meno evasivo e più diretto e puntuale, specie, com'è naturale, se si trattava di segnalare i successi italiani.

Molte delle immagini pubblicate nell'estate del 1918 per segnalare offensive nemiche e controffensive, avevano con tutta evidenza lo scopo di evidenziare 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 secondo, facendo intendere come la travolgente risposta italiana lasciasse il terreno seminato di cadaveri avversari.

Per quanto riguarda invece la repentina e vittoriosa controffensiva italiana, fa testo l'impressionante immagine del greto del Piave a Nervesa cosparso di cadaveri nemici nei primi giorni del luglio dell'ultimo anno di guerra²⁴.

In quei mesi, soprattutto a partire dall'estate, si intensificherà sui giornali illustrati la pubblicazione di fotogrammi sempre più cruenti, riservati sistematicamente a descrivere gli avversari morti per sottolineare l'abbandono in 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 spazio morti italiani, e in quel caso se la loro presenza diventa strumentale al racconto del loro eroismo²⁵: 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 anche per i comandi austro-ungarici, che attraverso un appo-

²³ «Ai piedi del monumento a Hindenburg. Fesso da tutti i lati del colossale/ Simulacro di legno perde i chiodi,/ Come perde i soldati il generale/ Che vuole vincer la guerra in tutti i modi./ E il cittadin che passa impensierito/ Borbotta dentro sé: "Tutto è finito,/ "se si fosse supposto un tal passivo/ Forse era meglio d'inchiodarlo vivo"»: *Riflessioni. Ai piedi del monumento a Hindenburg*, in «Sempre Avanti. Giornale del soldato italiano in Francia», 10 novembre 1918, p. 10.

²⁴ *La disfatta degli austro-ungheresi sul nostro fronte. A Nervesa: Il terreno della battaglia dopo la fuga del nemico*, in: «L'Illustrazione Italiana», 7 luglio 1918.

²⁵ Cfr. M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., pp. 214-216.

sito ufficio del ministero della Guerra, il Kriegspressequartier²⁶, 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.

All'indomani della guerra, la celeberrima chiusa del *Bollettino della Vittoria* firmato da Armando Diaz, fotografava lo stato di fatto del rapporto con l'avversario con frasi lapidarie: «I resti di quello che fu uno dei più potenti eserciti del mondo risalgono in disordine e senza speranza le valli che avevano discese con orgogliosa sicurezza». L'atteggiamento nei confronti di un nemico ormai sconfitto cambia radicalmente, lasciando spazio, dopo le inevitabili e necessarie celebrazioni, ad altre e più profonde riflessioni sullo stato del paese e sulla portata della guerra²⁷:

Là ove una semplice e rozza croce ricordava il luogo di sepoltura di qualcuno dei nostri eroi si vede spesso un piccolo monumentino in cemento e in pietra che l'iniziativa e la pietà di questi custodi della morte hanno saputo far sorgere; e per opera loro tali monumentini aumentano man mano di numero, croci nuove sono apposte sulle tombe e in ogni parte dei sacri recinti nascono fiori. E questi nostri soldati che onorano in tal modo la memoria dei fratelli caduti compiono opera modesta ma pur grande perché conservano alle generazioni future le are presso le quali quelle si ispireranno, e, nel ricordo del sacrificio di tante giovani vite, avvieranno a sempre maggiori destini la grande Italia nostra²⁸.

La stagione monumentale

Con la fine del conflitto e la risistemazione dei cimiteri di guerra, si aprirà un nuovo capitolo nella narrazione degli esiti della guerra; un capitolo che vedrà partecipi pressoché tutte le comunità del territorio interessate dai lutti bellici e che, a partire dalle grandi città fino ad arrivare alle più sperdute frazioni, vorranno erigere ricordi monumentali per commemorare quei caduti. Un fenomeno che assumerà nel tempo proporzioni enormi e che Ettore Janni, già alla fine del 1918 dalle pagine di «Emporium» aveva definito «la minaccia della grande invasione monumentale che incombe sui popoli vincitori»²⁹, una «minaccia» che tuttavia troverà ben presto attuazione, sia per quanto riguarda opere realizzate sulle scene di battaglia, sia per le ben più numerose testimonianze della pietà collettiva assemblate dalle comunità cittadine.

L'oggetto principale di questo contributo diventa quindi quello di individuare quale sia stato il ruolo svolto dalla rappresentazione del nemico nel novero dell'e-

²⁶ A questo proposito cfr. L. Fabi, *La prima guerra mondiale (1915-1918)*, Storia fotografica della società italiana, Editori riuniti, Roma 1996, pp. 36-37.

²⁷ Cfr. M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., pp. 315-321.

²⁸ Cfr. *Relazione periodica sul servizio delle notizie presso la I armata. 15 luglio 1917*, in 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.

²⁹ E. Janni, *L'invasione monumentale*, in «Emporium», dicembre 1918.

norme numero dei ricordi monumentali legati alla Grande guerra, che si rispecchia necessariamente nel novero altrettanto cospicuo di soluzioni iconografiche proposte, dove tuttavia la presenza del nemico rimarrà sempre e comunque marginale.

Un'immagine che non poteva certo essere applicata alla realtà delle cosiddette terre redente, dove poteva succedere che anche all'interno di una stessa famiglia i componenti avessero fatto scelte di campo opposte. Ma, al di là di questi casi, l'atteggiamento prevalente rimane quello della celebrazione del lutto attraverso richiami prettamente religiosi consumati come una sorta di rito collettivo come le Pietà e la Crocifissione, dove il sacrificio del soldato veniva assimilato a quello di Cristo³⁰, e dove la raffigurazione dell'avversario non doveva trovar posto, come invece era avvenuto in alcuni momenti quando quella stessa simbologia, la Crocifissione, era stata usata proprio per stigmatizzare il comportamento del nemico. Si legge in questo modo la vignetta di Mario Sironi apparsa sulle pagine de «Il Montello», dove un soldato tedesco appariva affisso a una croce celtica, con l'eloquente didascalia «La fine di un pirata del secolo XX»³¹.

In questa direzione aveva suscitato non poche polemiche e proteste ufficiali, anche a livello diplomatico, la rappresentazione plastica di un efferato (e assai controverso) episodio attribuito alle truppe tedesche durante la seconda battaglia di Ypres nell'aprile del 1915, dove queste avrebbero inchiodato alla porta di una stalla il cadavere di un sergente canadese per poi deriderlo³². Nel suo altorilievo in bronzo intitolato *Canada's Golghota* e datato 1918, lo scultore britannico Francis Derwent Wood aveva riprodotto la scena con grande realismo, attenendosi al racconto di alcuni (presunti) testimoni.

La scultura, oggi conservata al Canadian War Museum di Toronto, era stata inclusa nella mostra della collezione Canadian War Memorial Fund, allestita alla Burlington House di Londra e che doveva essere aperta nel gennaio 1919, poco prima dell'inizio della conferenza di pace di Parigi. In virtù del tema così scopertamente polemico, l'opera era stata riprodotta da più di un quotidiano britannico³³, suscitando inevitabilmente una reazione diplomatica del governo tedesco, che aveva chiesto formalmente a quello canadese di riconoscere pubblicamente la veridicità dell'episodio narrato e di fornire le prove dell'accaduto ottenendo, dopo una serie di botta e risposta, il ritiro della scultura dalla mostra e il suo lungo oblio.

³⁰ Sul tema J. Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande Guerra nella storia culturale europea*, il Mulino, Bologna 1998, pp. 129-134; P. Battistuta, *Un episodio di arte funeraria connesso al tema della guerra*, in *Artisti in viaggio. '900. Presenze Foreste in Friuli Venezia Giulia*, a c. di M.P. Frattolin, Cafoscarina, Venezia 2011, pp. 42-48.

³¹ F. Leone, *La battaglia e il fronte: dalle gesta al disinganno*, in *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, a c. di F. Mazzocca, F. Leone, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 148-149.

³² Cfr. <https://www.warmuseum.ca/collections/artifact/1023526> consultato il 10 gennaio 2022. Un'immagine fotografica del bozzetto è conservata alla Royal Academy di Londra (cfr. <https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/work-of-art/canadas-golgotha>, consultato il 25 gennaio 2022). Sullo scultore si veda: M. Whitey, *The Sculpture of Francis Derwent Wood*, Lund Humphries, London 2015, passim. Un inquadramento generale della vicenda in M. Tippett, *Art at the Service of War. Canada, Art, and the Great War*, University of Toronto Press, Toronto 1984, pp. 65-66, tav. 20; J. Winter, *Il lutto e la memoria*, cit., pp. 131-133.

³³M. Tippett, *Art at the Service of War*, cit., p. 66.

Fatta luce su questi episodi, controversi ma significativi nella loro eccezionalità, e prima di analizzare i pochissimi momenti in cui la presenza del nemico si manifesta direttamente nel contesto di opere monumentali, occorre tener conto di alcune vicende molto particolari ma allo stesso tempo sintomatiche di alcune linee di tendenza, minoritarie ma non per questo meno significative nel panorama italiano.

In questo senso i casi del progettato e mai realizzato monumento al fante destinato al monte San Michele e quello al Milite ignoto paiono paradigmatiche del mutevole atteggiamento nel confronto del ricordo dei caduti³⁴.

«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 veniva da un fronte molto ampio, capeggiato soprattutto da ex combattenti, e che, per le complesse dinamiche che innescherà, terrà impegnata l'opinione pubblica e i gruppi contrapposti di favorevoli e contrari per oltre due anni, con polemiche fortissime e non senza conseguenze per lo sviluppo delle vicende della scultura monumentale italiana.

La descrizione formulata dal Comitato continuava poi così: «ogni zolla della sacra terra contesa e liberata ha bevuto il suo sangue; ogni punto delle nostre rocce alpine cha lacerato le sue membra: e nulla valse a domarlo, né la preponderante forza dei nemici, né la loro crudeltà né fa la lunghezza della guerra, né la continuità degli oscuri sacrifici. Volle tenacemente la Vittoria e la Vittoria dovette, alla fine, essere sua»³⁵.

Nelle intenzioni del comitato, il monumento avrebbe dovuto essere 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 collocate 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, era stata trascurata la dimensione vittoriosa della guerra. Nel progetto risultato vincitore dai complessi sviluppi del concorso, firmato da Eugenio Baroni, si leggevano infatti gli auspici di una parte consistente dell'opinione pubblica, quella più legata a una lettura della celebrazione come momento di condivisione di una memoria collettiva:

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

³⁴ Sull'atteggiamento nei confronti del ricordo cfr. P. Dogliani, *Les monuments aux morts de la Grande guerre en Italie*, in «Guerres mondiales et conflits contemporains», *Les monuments aux morts de la Première guerre mondiale*, n. 167, 1992, pp. 87-94; M. Isnenghi, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, il Mulino, Bologna 2005, pp. 342-345; Q. Antonelli, *Cento anni di Grande guerra. Cerimonie, monumenti, memorie e contromemorie*, Donzelli Roma 2018, pp. 58-61.

³⁵ *Statuto e Regolamento Generale del comitato nazionale per il Monumento ossario al fante italiano*, Amedeo Nicola & C., Milano-Varese [1921], pp. 12-13.

geniale, il più nuovo, quello percorso e animato dal soffio della più grande ed umana idealità [...] 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? [...] L'inno funebre si intona per larghissimi tempi di scaléa in scaléa 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 Meunier 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 stramazzato si raggomitola in una posa spaventosa e grottesca, basterebbe a proclamare in Eugenio Baroni un artista non di ingegno, ma di genio³⁶.

Partecipi dello spirito militare che animava il progetto sono anche la gran parte degli "appunti" aggiunti da Baroni nei fascicoli dedicati al progetto, pensieri che precisano via via i diversi aspetti della sua concezione della guerra, del ruolo del soldato e di quello del nemico:

«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»³⁷.

Pensieri dove la raffigurazione o l'evocazione del nemico avevano spazi necessariamente limitati, concentrati com'erano sulla dimensione del sacrificio, per quanto non mancassero riferimenti e invettive, non inusuali in un fervente anti austriaco come Baroni³⁸, che così scriveva in un appunto datato 25 novembre 1918:

³⁶ R. Calzini, *Il grande concorso nazionale per "Il Monumento al Fante"*, in «L'illustrazione Italiana», 15 agosto 1920, pp. 200-201.

³⁷ Ivi, p. 33.

³⁸ Baroni era stato autore del monumento dei *Mille* a Quarto che fu inaugurato da Gabriele D'Annunzio il 5 maggio 1915 con un roboante discorso interventista. Pur scartato anni prima alla visita di leva, Baroni riuscì ad arruolarsi come volontario per poi combattere come tenente degli alpini sul Carso e sul fronte alpino, rimanendo ferito in due occasioni e ricevendo due medaglie d'argento al valor militare. Secondo i biografi, la sua avversione all'Austria derivava dalle vicissitudini del padre Edoardo, pilota navale della marina asburgica e condannato a una

Ormai è tempo di festa. Ma non di oblio. Se agli uomini di governo spetta l'assecondare, il disciplinare uomini e cose, noi tutti non dimentichiamo nemmeno per un giorno ciò che soffrimmo. La vendetta sia chiara, esatta, continua, serena, eterna d'ogni giorno ed ogni ora. Voi tutti per quello che soffriste, pur lontani dalle trincee, noi per quello che vedemmo. A voi nulla racconterò di Feltre, né cosa sia servita per giungervi, né cosa c'era al cimitero, né cosa udimmo da donne, dai vecchi, dai bimbi. Non voglio sentirvi maledire, voi, nate per la dolce casa. Voglio che mi crediate e che ricordiate, e che lo soffiaste nel sangue dei vostri figli. Ogni bruttura, ogni esempio, tutto il disonore, l'immaginabile e l'inimmaginabile fu compiuto dal tedesco. Affermatelo come un giuramento, propagatelo come il seme del pane, trasmettetelo come l'eredità dell'onore. Dio ha tutto veduto e se non lo credessi dovrei bestemmiarlo³⁹.

Proprio in virtù di questa sua pericolosità, per Baroni (e per moltissimi altri ex ufficiali) il nemico può essere trascurato e disprezzato, ma non dimenticato; nel suo sfortunato monumento la vedetta è creata a quello scopo, vigilare idealmente sugli esiti a lungo termine della guerra: l'ultima stazione della via crucis laica immaginata dallo scultore è infatti destinata alle generazioni future, con il compito di vegliare sulle conquiste ottenute a così caro prezzo:

Le tre figurazioni di pace non sono rumorose, poiché nessuno vi grida nemmeno "viva l'Italia"; ma esse, che nel loro insieme sono la espressione umana della resurrezione, hanno un senso di vittoria e di grandezza: il reduce torna fieramente al lavoro, i mutilati narrano le gesta, e il nuovo soldato vigila i morti e i nuovi confini. È la vittoria [...] la vedetta non è figura di rassegnazione, ma la espressione *terminale* forte e viva della conquista e dell'attiva difesa. Tre simulacri «della volontà energica, non rassegnata ma combattente, dell'ostinazione e del martirio per il quale il sacrificio è un mezzo, non un fine»⁴⁰.

La visione di Baroni, pur avendo numerosissimi estimatori, non troverà poi attuazione, scartata nel 1922 dopo lunghe polemiche con un decreto del nuovo presidente del Consiglio, giustificato dalla scarsa aderenza alla nuova lettura che si voleva dare agli eventi bellici, tutta centrata sulla celebrazione della vittoria.

lunga pena detentiva per i suoi atti irredentisti: S. Paglieri, *Lo scultore Baroni*, Cooperativa grafica Genova, pp. 7-11. Altri rimandi sul tema in R. Boccardi, *Eugenio Baroni soldato. Lettere di guerra*, 10° Reggimento Alpini, Roma 1937, passim.

³⁹ E. Baroni, *Il bozzetto "Fante" nel concorso nazionale per il monumento-ossario al Fante sul monte San Michele*, Magnani, Milano 1922, p. 56. Nella prima redazione del volumetto pubblicato nel 1920 in occasione della prima fase del concorso era stato più esplicito nel ricordare l'episodio: «Fanti, ricordatevi anche quanto vedeste e udiste a Feltre nel giorno della liberazione: le case saccheggiate, le donne e i bimbi consunti che gridavano: "Benedetti! Dio santo che patimento!", e vi baciavano la giubba e le impugnature delle mitragliatrici; ricordatevi il cimitero con tutti quei bambini insepolti e disfatti, e quella morta giovinetta bellissima con le gonne rialzate, le cosce aperte e il moncone di scopa confitto nella vagina. Ricordatevi! e non per la vendetta, ma per la eredità delle memorie». Cfr. ivi, p. 56. Un episodio, quello di Feltre, che peraltro non trova riscontro nelle cronache locali.

⁴⁰ Ivi, p. 30.

Pochi mesi prima aveva invece trovato compimento un'altra vicenda sintomatica di un approccio alle esperienze belliche mirato ad esaltare gli aspetti legati al sacrificio e al compianto dei caduti, quella 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 Bonomi⁴¹. Quella cerimonia costituiva il principale, e di fatto ultimo, tentativo da parte del blocco liberale di sottrarre al movimento fascista quell'egemonia nella commemorazione della Grande guerra e dei suoi "eroi" che avrebbe assunto di lì a poco⁴². 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". Un culto dove però la dimensione del lutto, parte dominante del "sistema" del ricordo fino a quel momento, verrà fatta passare in secondo piano in favore di una sorta di traslitterazione simbolica che consegnerà l'immagine del soldato, insieme a quella del suo sacrificio, a un destino "mitico" e di fatto alieno alla dimensione consolatoria che aveva assunto all'indomani della guerra e che portava con sé anche un modo affatto diverso di "leggere" la presenza del nemico⁴³.

Sul piano cronologico un esempio precoce e illuminante di questa linea di tendenza era stato il monumento celebrativo della vittoria del Piave, eretto nel 1920 a Fagarè su disegno di Ciro Marchetti per ricordare le battaglie là combattute nell'estate di due anni prima. Si trattava di una struttura non prodotta dalla volontà popolare ma voluta dall'Esercito, un contesto dove ovviamente l'impronta ufficiale e celebrativa degli aspetti più propriamente militari era prevalente: se la struttura architettonica era semplice e modellata su modelli classici, molto più interessanti per l'ambito del presente contributo sono i quattro bassorilievi in marmo di Carrara realizzati da Andrea Valli, destinati a raffigurare alcuni momenti chiave del percorso bellico: si cominciava con *L'entrata dell'Italia in guerra* (24 maggio 1915), seguiva *La barbarie nemica sul suolo della Patria* (24 ottobre 1917) derivata dalla rotta di Caporetto, con *Di qui non si passa* (15 giugno 1918) si raccontava il vittorioso contenimento dell'ultima grande offensiva nemica, e si chiudeva con il *Trionfo delle armi italiane* (3 novembre 1918)⁴⁴.

Sin dall'individuazione della tipologia strutturale del monumento si era scelta una narrazione di matrice classicista, mantenuta anche nelle scelte figurative dei rilievi, improntati al canone del nudo eroico, secondo una prospettiva condivisa nel campo della decorazione "ufficiale", come dimostrano i palesi richiami del primo e del quarto dei pannelli ai fregi di Giulio Aristide Sartorio per l'aula di Montecitorio,

⁴¹ 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 c. di S. Bertelli, C. Grottanelli, Ponte alle Grazie, Firenze 1990, pp. 120-153; K. Paronitti, *Gloria: apoteosi del Soldato Ignoto*, in «Elephant&Castle», I monumenti della Grande guerra, a c. di C. Beltrami, dicembre 2015, pp. 5-28.

⁴² Sul monumento cfr. Cfr. M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., pp. 42-47; e soprattutto: B. Tobia, *L'altare della Patria*, il Mulino, Bologna 1998, pp. 61-87.

⁴³ Cfr. M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., pp. 326-331.

⁴⁴ S. Zagnoni, *La scultura nell'architettura dei monumenti ossario militari italiani*, in «Tutela&Restauro», 2020, pp. 49-51.

inaugurata a Roma sette anni prima⁴⁵, al netto naturalmente degli ostentati richiami alla guerra appena conclusa. Diverso invece il caso dei due rilievi dedicati agli episodi bellici in senso stretto. *Di qui non si passa* entrava nel merito dei feroci scontri consumatisi nel giugno del 1918 in quei luoghi, trasferendo la realtà di quei fatti in una dimensione mitica, trasformando i contendenti in eroi della classicità, distinguibili dai prototipi figurativi, nel caso specifico individuabili nella quattrocentesca *Battaglia degli ignudi* di Pietro Pollaiuolo, soltanto dalla dotazione di elmetti moderni.

Ma se una trasposizione di questo tipo, sia pure con moltissime varianti, sarà tutt'altro che infrequente negli sviluppi della scultura monumentale dedicata alla prima guerra mondiale, del tutto nuovo era invece l'altro rilievo, dedicato agli infelici esiti dell'invasione nemica della pianura friulana e veneta all'indomani della rotta di Caporetto. Dall'esame del vasto panorama iconografico reso recentemente consultabile⁴⁶, si tratta infatti di uno dei rarissimi esempi di trasposizione scultorea di vicende legate agli effetti della guerra sulla popolazione civile. Per quanto mediata a livello figurativo dall'utilizzo del nudo eroico, la scena sembra condensare visivamente gli stereotipi e le invettive reiterate dalla stampa italiana negli anni della guerra: netta l'allusione alle distruzioni provocate dai bombardamenti aerei su Venezia, esecrati da tutta la stampa europea e ricordati dal brutale martellamento del soldato su di una campana fregiata dal leone di San Marco, ma anche alle sofferenze arrecate alla popolazione civile durante l'occupazione, evidenziate dal feroce atteggiamento dei nemici, riconoscibilissimi dalla forma dell'elmetto, intenti a rapinare e uccidere. Una raffigurazione rarissima in ambito monumentale e destinata in seguito a diventare fonte di imbarazzo, durante l'occupazione tedesca seguita all'armistizio dell'8 settembre 1943⁴⁷.

Nel 1935 infatti, su progetto di Pietro Del Fabro e nel quadro di un programma di monumentalizzazione delle sepolture dei caduti voluta del regime, verrà creato un nuovo sacrario destinato ad accogliere i gloriosi resti di soldati caduti nelle dure battaglie del Piave (1917-18) provenienti da ottanta cimiteri di guerra del basso Piave. Un complesso strutturato ad esedra per abbracciare il preesistente monumento rimosso nel 1939, mentre i rilievi appena citati saranno collocati alle estremità della facciata del nuovo complesso, per poi essere provvisoriamente asportati e ricollocati dopo la fine della guerra.

Se gli esempi appena citati rientravano nell'eccezionalità delle commemorazioni "ufficiali", l'atteggiamento delle comunità interessate dal lutto, quasi tutte, non lasciano, soprattutto negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra, spazi al racconto di qualcosa di diverso dalla commemorazione.

Il tema della *pietas* collettiva, declinato dalle singole comunità, diventa un concetto, nella stragrande maggioranza dei casi, dove una lettura "ostile" del nemico non trova spazi particolari oltre ai rarissimi esempi citati e ai rilievi di Arturo Dazzi

⁴⁵ *Il fregio di Giulio Aristide Sartorio*, a c. di R. Miracco, Leonardo, Milano 2007, passim.

⁴⁶ Per la sitografia di riferimento si veda la nota 49.

⁴⁷ S. Zagnoni, *La scultura nell'architettura*, cit., pp. 48-52.

per l'arco monumentale di Genova⁴⁸, in cui il nemico è raffigurato, questa volta correttamente vestito, nelle scene di combattimento dei fregi dell'ordine superiore.

Più che con citazioni dirette, la vastità del dolore e la sua condivisione comunitaria si esprimono al più attraverso la sottolineatura del valore, dell'orgoglio militare, del sacrificio, non certo con immagini che evidenzino la presenza dell'avversario. Nella tragedia collettiva e nella necessità di onorare i morti il nemico rimane sottotraccia e non viene mai (o quasi) citato esplicitamente⁴⁹, né come combattente né come sconfitto; la coscienza collettiva modellata sulla *pietas* sembra prevalere sulla ragione di stato. Il nemico, così disprezzato dalla propaganda bellica, pur nella rivendicazione del sacrificio eroico dei propri cari, diventa così uno spettro, inutile almeno quanto la strage perpetuata.

Questo non toglie che nella lettura iconografica di questi temi, anche dopo la "revisione" compiuta dal regime a scapito della dimensione consolatoria che quei monumenti avevano avuto, la presenza di quel nemico sia stata di fatto cancellata ed esorcizzata nell'immediato dopoguerra, comparando fisicamente in un numero insignificante di casi ed evocato come presenza-assenza in pochi altri, quelli che rappresentano soldati colpiti a morte o in atto di combattere⁵⁰, mentre nella grande maggioranza dei casi il soldato o la Vittoria testimoniano con la loro sola presenza il significato della guerra e dei sacrifici compiuti.

Esempio quanto mai eloquente del cambio di passo nella narrazione degli eventi dopo l'avvento del fascismo, è il contributo del capitano Mangiarotti apparso su di un fascicolo di «Esercito e Nazione» del gennaio 1927, dove venivano declinati con grande chiarezza i temi mussoliniani e l'approccio del regime alla celebrazione dei caduti:

La rappresentazione di un fatto guerresco [...] può assumere due forme: una comunemente detta *eroica*, la quale consiste nella sua esposizione, o con una maggiore esattezza storica, e questo è il modo più usato, oppure simbolicamente, inneggiando al valore, al sacrificio, e facendo soprattutto risaltare il sentimento del dovere conscientemente compiuto. L'altra forma, che diremo *dolorante*, invece, rappresenta l'azione con speciale riguardo alle conseguenze dolorose e disastrose della guerra. E noi daremo qui di seguito un rapido sguardo a questa forma [...] per non sembrare consenzienti ad alcune sue interpretazioni, quando in esse [...] non scaturisca chiaro il carattere ineluttabile ed eroicamente doveroso della guerra e la religione del caduto, e sembri invece che l'artista si compiaccia di soffondere un sentimento di commiserazione o,

⁴⁸ Sul ciclo si veda soprattutto: A. Garsia, *Arturo Dazzi e il poema della guerra*, in «Il Giornale di Politica e di Letteratura», ottobre 1930, pp. 1-36.

⁴⁹ Oltre alla vastissima bibliografia sull'argomento, fanno testo soprattutto le sistematiche campagne di censimento dei monumenti avviate e in gran parte concluse dal ministero dei beni culturali, consultabili sul sito <https://catalogo.beniculturali.it/itinerario/censimento-monumenti-ai-caduti-della-prima-guerra-mondiale>. A ulteriore integrazione sono stati consultati: *14-18 documenti e immagini della grande guerra* (<http://www.14-18.it/lapidi>); *Centenario Prima Guerra Mondiale 2014-2018* (<http://luoghi.centenario1914-1918.it/?tipoluogo=monumenti>); *Pietre della memoria. Il segno della storia* (<https://www.pietredellamemoria.it>).

⁵⁰ Un'analisi di questo tipo in C. Cresti, *Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei monumenti ai caduti*, Angelo Pontecorboli, Firenze 2006, pp. 82-90.

peggio, di disprezzo e di odio per l'azione bellica e per i caduti [...] la figurazione dolorante della guerra costituisce indubbiamente un aspetto molto importante dell'arte [...] però dev'essere giustamente valutata, affinché non lasci nell'animo un'espressione erronea o falsa del fato bellico. Se il sacrificio della vita terrena, considerato nella sua singolarità, è causa di tristezza per l'individuo, esso invece, fu e sarà sempre, per i grandi popoli, motivo di orgoglio. È questa la concezione fascistica della guerra, che ci fa glorificare, non piangere i nostri caduti, ce li fa rappresentare ritti, fieri, con la spada alta, con l'alloro nel pugno, e non cadaveri cadenti, come purtroppo veggonsi in moltissimi monumenti ai nostri eroi, i quali meritano invece ben altro ricordo! Pur separati dal vincolo corporale, col quale i nostri morti manifestarono la loro personalità, questa non è perita; essa seguita a vivere dintorno a noi, nella nostra mente, nei nostri affetti, negli esempi che ci tramandarono, nelle pagine di storia che li ricordano, nelle tradizioni di gloria che li avvolgono, insomma essa è più viva che mai, e noi vogliamo che i simboli che li rappresentano, ce li mostrino superbi, coi muscoli vibranti, con lo sguardo alto e consapevole, ossia li vogliamo veder vivo come furono e sono, così come nel magnifico simbolo che lo scalpello dello Ierace eresse ai fanti del piccolo paese calabro di Stefanàconi⁵¹.

L'offrire il petto all'anniversario citato da Mangiarotti, «che ci fa glorificare, non piangere i nostri caduti, ce li fa rappresentare ritti, fieri, con la spada alta, con l'alloro nel pugno, e non cadaveri cadenti»⁵², non certo con immagini che evidenzino la presenza di un nemico ormai sconfitto.

Nello scritto di Mangiarotti compare la legittimazione della scelta iconografica di uno scultore come Francesco Ierace⁵³, largamente superata sul piano strettamente artistico, legata com'era a un realismo tardo-ottocentesco di matrice accademica di cui lo scultore era appunto uno dei rappresentanti più quotati. La stessa collocazione quanto mai caratterizzata del contributo, posto all'interno di una rivista esplicitamente destinata ai militari di carriera, la diceva lunga sull'effettivo cambio di direzione ormai posto in atto anche tra quegli stessi militari che erano stati tra i primi sostenitori del progetto baroniano.

Nonostante il suo naturalismo un po' datato, o forse proprio grazie questo, la proposta iconografica di Ierace troverà numerosissimi riscontri, sia pure con molte varianti, ma conservando quella dimensione gloriosa concentrata soprattutto nell'evidenziazione dello sprezzo del pericolo.

In questo contesto si inseriscono due monumenti ai caduti, quello progettato tra il 1923 e il 1924 per Agrigento da Mario Rutelli⁵⁴, e quello realizzato intorno al 1925 da Filippo Cifariello per Bitonto. Entrambi si staccano notevolmente dal panorama consolidato: il primo coniugava in un complesso di grandi dimensioni l'allegoria

⁵¹ L.A. Maggiorotti, *L'espressione del dolore nella pittura bellica*, in «Esercito e Nazione», gennaio 1927, pp. 33-39.

⁵² Ivi, p. 39.

⁵³ Sullo scultore cfr. *Francesco Jerace scultore (1853-1937)*, a c. di G. Russo, E.d.E., Roma 2002, passim.

⁵⁴ Sul monumento si veda soprattutto: M. Bonomo, G. Poidomani, «L'Italia chiamò». *La Sicilia e la Grande Guerra*, Carocci, Roma, pp. 184-186.

della Vittoria, posta sulla sommità di un obelisco, con, ai lati del basamento, un'allegoria bucolica, che simboleggiava il ritorno a casa del fante, il quale compariva anche sull'altro lato nell'atto di calpestare il nemico, rappresentato come il barbaro irsuto tipico delle colonne trionfali romane. Nel caso di Bitonto, l'elaborato complesso presentava invece un fante completamente nudo, colto nell'atto di riporre spada nel fodero in segno di pace, con elmo coevo ma dotato di cimiero e con il piede destro poggiato sul corpo di un'allegoria dell'Austria accasciata sul globo terracqueo.

Scelte sicuramente inusuali, entrambe di chiara ascendenza classica ma risolte ora nelle declinazioni liberty di Rutelli, ora nel naturalismo baroccheggianti che era la cifra stilistica dominante di Cifariello⁵⁵. Una scelta, quella della comunità di Bitonto, che tuttavia non aveva mancato di suscitare polemiche, sia per il nudo sin troppo esibito sia soprattutto per la presenza di un'immagine, quella della nazione sconfitta, così scopertamente ostile ed estranea al culto dei caduti. Di fatto, anche per questo, il monumento avrà vita breve, in quanto sarà fuso all'inizio degli anni Quaranta insieme alla ringhiera della villa comunale per fornire bronzo per il nuovo sforzo bellico⁵⁶.

Questa lettura "antichizzante", centrata sulla sottomissione del nemico sconfitto, troverà una tardiva e inaspettata riproposizione a distanza di diversi anni da parte di uno degli scultori più in vista del panorama "istituzionale" del ventennio, il già citato Arturo Dazzi, collaboratore di Marcello Piacentini in alcune delle sue opere monumentali più significative come i due archi trionfali di Genova, già ricordato, e Bolzano, per il quale aveva creato una stilizzatissima *Vittoria sagittaria*⁵⁷.

Nel realizzare nel 1926 il monumento ai caduti di Fabriano Dazzi aveva inserito, oltre al gruppo del *Sacrificio* e una figura della *Madre*, una *Vittoria* di chiara matrice classicista, presentata anche come scultura autonoma alla Biennale veneziana di quello stesso anno⁵⁸: un'opera perfettamente in linea con la propria produzione di impronta classicheggiante, derivata com'era dalle figure allegoriche dell'arco trionfale di Genova. Nel contesto di questo contributo appare però assai singolare che la stessa scultura, con variazioni non significative, verrà ricomposta a distanza di oltre dieci anni, in un gruppo inedito e stilisticamente poco felice donato dallo scultore a Forte dei Marmi su richiesta delle autorità locali il 24 maggio del 1937, a ricordo dell'entrata in guerra dell'Italia⁵⁹. La *Vittoria* era stata collocata con i piedi

⁵⁵ V. Pica, *Artisti contemporanei: Filippo Cifariello*, in «Emporium», v. 19, 1904, pp. 169-185; F. Cifariello, *Tre vite in una*, Bottega d'arte, Livorno 1931; G. del Rosso, *Giulio Cozzoli e i monumenti ai Caduti della Grande Guerra*, in "Spes contra spem". Studi in memoria di Mons. Domenico Amato, a c. di L.M. de Palma, La Nuova Mezzina, Molfetta 2019, pp. 301-304.

⁵⁶ Cfr. *1900-1945 dalla microstoria alla macrostoria. Sviluppo Sociale Economico Industriale di Molfetta, Giovinezza, Bisceglie, Bitonto*, La Nuova Mezzina, Molfetta 2009, p. 213.

⁵⁷ Cfr. U. Soragni, *Il Monumento alla Vittoria di Bolzano. Architettura e scultura per la città italiana (1926-1938)*, Neri Pozza, Vicenza 1993; A.V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore*, Pacini, Ospedaletto 2012, pp. 523-54.

⁵⁸ Ivi, pp. 48-49. Sulla presenza di Venezia: *Catalogo della 15. Esposizione Internazionale d'Arte della città di Venezia*, Officine grafiche Ferrari, Venezia 1926, p. 147.

⁵⁹ Cfr. A.V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore*, cit., pp. 115-116.

ben piantati sulla schiena di un nemico sconfitto, seminudo e raccolto in sé stesso, senza mostrare il proprio volto. Una sorta di variante, ai limiti del grottesco, del *Genio della Vittoria* realizzato da Michelangelo per il Salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio a Firenze. Si trattava cronologicamente di uno degli ultimi ricordi monumentali della prima guerra mondiale, un'opera che si nutriva di una scelta iconografica tardiva e fuorviante, forse ispirata dai gerarchi locali e lontana dalle forme consuete di narrazione della Grande guerra.

Con questo episodio così circostanziato l'evocazione di quella vittoria ormai lontana diventava sinistramente prossima allo scoppio di una nuova guerra, di cui già si potevano avvertire le prime avvisaglie, destinata a essere ancora più violenta e sanguinosa.



1. Mario Sironi, *La fine di un pirata del XX secolo*. Tavola preparatoria per «Il Montello», 1918



2. Francis Darwent Wood, *Canada's Golgotha*, bronzo. Toronto, Canadian War Museum



3. Andrea Valli, *La barbarie nemica sul suolo della Patria* (24 ottobre 1917), Fagarè, Sacrario Militare



4. Andrea Valli, *Di qui non si passa* (15 giugno 1918). Fagarè, Sacrario Militare