

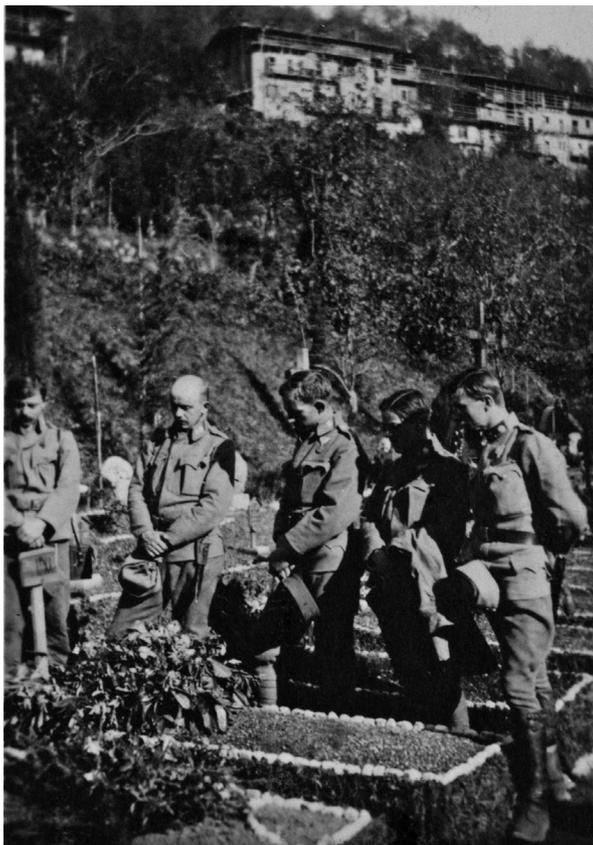
Il progetto monumentale in Italia tra le due guerre

Massimo Martignoni

Alla memoria del capitano Filippo Quaglia della brigata Pisa, promosso per merito di guerra. Colpito il 29 giugno 1916 a S. Martino del Carso da gas velenosi lanciati dal ... [testo illeggibile] nemico moriva il 20 agosto 1918 dopo aver consacrato alla grandezza d'Italia ed alla causa del diritto e della giustizia la ... [testo illeggibile] eletta e l'ardente giovinezza ... [testo illeggibile] e la fidanzata piangendo [testo illeggibile].

È una delle numerose e toccanti testimonianze della prima guerra mondiale presenti nei portici all'ingresso del cimitero monumentale di Milano. Il testo illeggibile è dovuto alla consunzione portata dal tempo e dalle intemperie. Un altro esempio poco distante. "Professore Nestore Boni, tenente mitragliere, n. 15 ottobre 1884 – m. 4 marzo 1918. Famiglia e patria furono unico e costante ideale di sua nobilissima vita la moglie Maria e la piccola Angela su questo marmo rinnovano la sua promessa d'amore che in vita li congiunse". Ancora, più in là. "A perenne memoria del prode mitragliere Ennio Sabbia d'anni 21 che le speranze strenuamente votava alla patria genitori e sorelle nel loro imperituro dolore implorano dal Dio delle misericordie l'eterno premio. Carso 3 gennaio 1916". Addentrandosi negli spazi ombrosi del cimitero, pregni di mistero e di memorie, non è difficile incontrare altri ricordi della Grande Guerra. Alla semplice lapide affissa al muro si aggiungono ora sepolture più elaborate e ricche, anche se prevale sempre una certa frugale compostezza. A mezzo busto, quasi sorridente, Domenico Tadini, tenente del 5° alpini, è ricordato quale "animo elevato tutto fede nei destini della patria. Cadeva sul Castellaccio il 10 marzo 1916 mentre donava mente braccio attività per la grandezza d'Italia". Da un'altra parte, sotto le volte magniloquenti delle gallerie superiori, tra poeti e benefattori, scienziati, architetti e padri di famiglia, un giovane imberbe, il sottotenente Glauco Nulli guarda a testa alta nel vuoto. Le belle labbra carnose, il viso tondeggiante, buono. È sereno, si direbbe. "4 – VIII 1895 – Colbricon 22 – V – 1917". 22 anni ancora da compiere. Non una bella età per morire.

Nello spiazzo che si apre in forma di emiciclo ai piedi del famedio dei milanesi, nella parte interna del cimitero, a poca distanza tra loro sono posti due significativi monumenti dello scultore Armando Violi. Il primo viene realizzato nel 1924 per Luigi Fossati, che ha all'incirca la stessa età di Glauco Nulli quando perde la vita il 28 ottobre 1918, una settimana prima della fine del conflitto. "Tenebrosa notte avvolse l'anima eroica che conobbe inenarrabili tormenti di quattro lunghe ore di penosa agonia sotto le rosse zolle del Montello". Violi interpreta con teatrale drammaticità, ispirato da alti esempi della storia dell'arte, l'atroce fine del ragazzo. Il corpo si contorce nel dolore



Cimitero militare austro-ungarico, Campi, 1917 circa (Archivio Provinciale di Bolzano, Fondo Pfeiffersberg)

e nella paura: non è l'estasi divina di Ludovica Albertoni, che Gian Lorenzo Bernini aveva ritratto in un sensuale incresparsi di vesti e di membra, ma la postura è simile. In primo piano, come faceva Caravaggio con i piedi dei santi martiri e delle madonne, sono messi in bella vista gli scarponi dalle soles robuste di Luigi Fossati. La gamba destra però è già inerte e malamente appoggiata all'altra per non scivolare. Le forze lo stanno lasciando. Il suo elmetto con il numero del battaglione 94 è posato a terra poco lontano. Tanto non serve più. Il monumento è tanto più interessante, oltre che le sue innegabili qualità plastiche, per questo suo modo diretto e crudo di rappresentare la morte in guerra, senza filtri simbolico-allegorici: un modo che il Fascismo in ascesa non troverà conveniente tollerare.

La tomba di un solo anno successiva che Violi realizza a pochi metri da quella di Fossati ne è in qualche modo una prova. Il caduto non è più un essere tormentato e sofferente. Come un antico eroe o un cavaliere medievale Carlo Bazzi, morto a San Martino del Carso il 13 marzo 1916 e primo milanese decorato con medaglia d'oro, semplicemente riposa, i bei lineamenti quasi da attore che risaltano nel bianco candore del marmo, la spada appoggiata sul petto. Un'immagine di compostezza e virtù, non fosse per la medusa che urla sotto di lui, gorgone mostruosa, avviluppando con i serpenti della criniera il coltello del giovane.

Perché iniziare da qui, da Milano, un'indagine sul progetto monumentale in Italia negli anni tra le due guerre mondiali? Perché è qui che si trova una delle "due opere di straordinario, eccezionale rilievo innovatore", come scrive Bruno Zevi, "che determinano il reingresso dell'Italia nel circuito artistico europeo dopo l'oscurantismo e la retorica del fascismo"². Zevi non parla infatti di edifici ma di due lavori commemorativi: il monumento ai martiri delle Fosse Ardeatine (di Aprile, Calcabrina, Cardarelli, Fiorentino e Perugini) a Roma (1949) e, appunto, il monumento ai caduti nei campi nazisti dei BBPR nell'emiciclo del cimitero milanese (1945). La configurazione delle due opere è un chiaro segnale della ritrovata democrazia italiana. Un greve, soffocante masso di copertura, simbolo della barbarie dittatoriale, alle Fosse Ardeatine; un traliccio che smaterializza il concetto di monumentalità nel caso dei BBPR (che avevano visto imprigionati a Mauthausen le due B della loro sigla, quella di Gian Luigi Banfi e Lodovico Belgiojoso, il primo dei quali senza farvi mai più ritorno).

Zevi fa ripartire tutto da quei due lavori perché egli rifiuta per ragioni ideologiche (in parte molto condivisibili) l'eredità della produzione

1 Questo saggio è stato pubblicato in origine come "Il monumento e gli architetti italiani 1920-1940", e inserito nel volume di Jeffrey T. SCHNAPP (a cura di), *In cima*. Giuseppe Terragni per Margherita Sarfatti, Venezia 2004; qui viene riproposto con una nuova introduzione e con alcune variazioni. Il testo inoltre è integrato da un approfondimento del contesto trentino e altoatesino/sudtirolese già sviluppato dall'autore nel volume, Patrizia MARCHESONI/Massimo MARTIGNONI (a cura di), *Monumenti della Grande Guerra: progetti e realizzazioni in Trentino 1916-1935*, Trento 1998.

2 Bruno Zevi, *Architetture di eventi*. In: Teo DUCCI (a cura di), *In memoria della deportazione - opere di architetti italiani*, Milano 1997, p. 7.

monumentale degli anni Venti e Trenta. Un'eredità, tuttavia, che non è liquidabile con una semplice alzata di spalle. Non lo è per ragioni storiche e documentarie, perché attraverso l'erezione dei monumenti si può leggere lo spirito e la realtà di un'epoca, bella o brutta che sia, e non lo è nemmeno, nel caso italiano sarebbe forse più giusto dire soprattutto, per ragioni estetiche. Nel periodo compreso tra i due conflitti mondiali, sull'onda delle innumerevoli occasioni celebrative stimulate dai due grandi filoni della guerra combattuta e vinta e della glorificazione della nuova era fascista, la quasi totalità dei progettisti italiani si occupa di monumenti. Non è un dato di secondaria importanza. Non sono solo progettisti minori a occuparsi di ciò, oppure pochi talentuosi accecati dal fervore ideologico: al contrario, quello monumentale è tema affrontato dai migliori progettisti italiani del tempo, quelli che si ritrovano ora nelle pagine dei libri di storia dell'architettura moderna. Come non tenerne conto? Come non pensare alla asciutta bellezza dei sacrari immaginati da Adalberto Libera, o alla metafisica interpretazione del sacrificio collettivo nei grandi ossari nazionali di Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni, luoghi di mistica, rarefatta misura?

La corsa al monumento si diffonde nei paesi che avevano partecipato alla Grande Guerra subito dopo la fine delle ostilità. Anche in Italia l'ecatombe produce un fenomeno celebrativo di massa che coinvolge le comunità civili, le autorità religiose e militari, intere legioni di artisti. La retorica abbonda, l'ispirazione è spesso grossolana, lontana dalla sofisticata tradizione antica. Passato il primo momento di frenesia collettiva, si inizia a osservare questo processo con maggiore severità. Un conto è il giusto ricordo dei morti, un altro la mancanza di idee e il diletterismo. Le critiche si concentrano sul protrarsi di una concezione monumentale ottocentesca, scultorea e convenzionale.³ “Purtroppo quasi tutti i monumenti commemorativi della guerra di redenzione sono vere e proprie profanazioni del sentimento patriottico e dell'arte. L'artista vero, quello che ha vissuto il tema, è quasi sempre costretto a lasciare il posto ai maneggioni che hanno sempre in pronto i loro sgorbi.”⁴

Una risposta a questa mancanza di una regia complessiva viene dagli architetti sensibili alle procedure di ambientamento progettuale, così diffuse negli anni Venti, i quali tentano di allargare il compito celebrativo al ridisegno del luogo dove il monumento deve essere collocato, in accordo con la realtà storica o naturale circostante. Il principio è di riunire “armonicamente entro

3 Una documentata ricostruzione del dibattito che caratterizza la statuaria pubblica italiana tra le due guerre è in Flavio FERGONZI, *Dalla monumentomania alla scultura monumentale*. In: Paolo FOSSATI (a cura di), *La scultura monumentale negli anni del fascismo*. Arturo Martini e il monumento al duca D'Aosta, Torino 1992, pp. 133–200. Per un approfondimento degli aspetti architettonici cfr. Un tema del moderno: i sacrari della “Grande Guerra”. In: *Parametro*, 231, numero monografico a cura di Stefano Zagnoni, marzo aprile 1996.

4 CINZIO, Il concorso per il monumento-ossario dei caduti romani da erigersi al Verano. In: *Architettura e Arti Decorative*, 7, marzo 1923, p. 255. Fergonzi (*Dalla monumentomania*, p. 145) attribuisce lo pseudonimo “Cinzio” a Marcello Piacentini.

l'architettura tutte le manifestazioni d'arte: come era nel bel tempo antico e come dovrà essere nuovamente"⁵. Il monumento di Enrico Del Debbio e dello scultore Volterrani ad Anagni (1924–1927) è un significativo esempio di intervento che si appoggia al tema celebrativo per attuare un ridisegno urbanistico del luogo prescelto, integrando una parte architettonica e urbana con una parte a giardino, sistemata a parco della Rimembranza.⁶

Giuseppe Gerola, primo direttore delle Belle Arti della Venezia Tridentina, nel 1922 interviene in prima persona nella questione dei monumenti ai caduti organizzando un concorso volto a mettere in luce una serie di criteri progettuali applicabili sul territorio dell'intera regione. Anche se saranno solo una decina i lavori eseguiti in sintonia con queste direttive, si tratta di una iniziativa rimarchevole per vari motivi.

Le motivazioni che spingono Gerola a scendere in campo trovano origine nel dibattito che anima l'intera situazione italiana sull'onda dell'enfasi monumentalistica del dopoguerra.

Si ponga mente a tutta quella immensa volgarità che dilaga per tutta Italia in quelle tante espressioni scioche, orrende, meschine che deturpano le belle piazze armoniose e raccolte, e mettono in vanitosa mostra una incredibile povertà di idee e di mezzi d'arte, quando si ricordino le tante piramidi tronche e le aquile ferite, e i fanti che gettano bombe (opere che converrà un giorno relegare nei giardini e avvolgere pietosamente di edera e di rose).⁷

Quando Gustavo Giovannoni scrive queste cose, presentando nel maggio 1923 i risultati del concorso trentino su "Architettura e Arti Decorative", egli testimonia una insofferenza che in molti stanno provando nei confronti dell'incontrollata attività monumentale del momento. Era stato dunque sollecito, nel dicembre 1918 Ettore Janni a preconizzare su "Emporium" la "minaccia della grande invasione monumentale che incombe sui popoli vincitori [...] Monumenti! Monumenti! Statue, obelischi, colonne, marmo e bronzo!"⁸

Per porre un freno all'invasione viene emanata nell'agosto 1920 una circolare (circolare Rosadi) nella quale si invitano "le autorità comunali a non permettere l'erezione in luoghi pubblici di monumenti commemorativi dei fatti e dei caduti di guerra, prima che i relativi progetti non abbiano

5 Gustavo GIOVANNONI, *Recenti opere di Guido Cirilli*. In: *Architettura e Arti Decorative*, 5, gennaio 1924, p. 227.

6 *Concorso per il monumento ai caduti di Anagni*. In: *Architettura e Arti Decorative*, 3–4, novembre dicembre 1925, pp. 156–158; *Il monumento ai caduti in Anagni*. In: *Architettura e Arti Decorative*, 9, maggio 1929, pp. 404–408. L'istituzione dei parchi e dei viali della Rimembranza risale al 1922.

7 g.g. [Gustavo Giovannoni], *Concorso per piccoli monumenti memoriali nel Trentino*. In: *Architettura e Arti Decorative*, 9, maggio 1923, p. 362.

8 Ettore JANNI, *L'invasione monumentale*. In: *Emporium*, Bergamo, dicembre 1918, n. 288, pp. 283–284.



Ossario per i caduti della Prima guerra mondiale, Passo del Tonale, realizzato nel 1924 (Josef Steinacher)

ottenuto il nulla osta dalla competente Soprintendenza ai monumenti”.⁹ Gerola interviene su “Architettura e Arti Decorative” (sempre nel maggio 1923) per rimarcare la possibilità di controllo che tale circolare consente alle soprintendenze. Passando poi a illustrare i risultati del suo operato in Trentino, Gerola ritiene tuttavia che la strada più agevole per arginare la proliferazione dei monumenti sia quella di creare un accordo con gli architetti e gli scultori (delle singole regioni) per fornire modelli artisticamente validi ai vari comitati spontanei per monumenti (obbligando di fatto questi ultimi ad avvalersi degli esempi proposti). Vale la pena di registrare la voluta ambiguità con cui Gerola gira intorno alla spinosa questione locale dei monumenti ai caduti austro-ungarici: prima affermando che la commissione regionale incaricata (ai sensi della circolare Rosadi) di controllare l’attività dei comitati spontanei ha provveduto a respingere in varie occasioni bozzetti “inopportuni” per ragioni non precisate; dopo dichiarando con apparente nonchalance che “non si deve dimenticare che una buona parte dei monumenti, specialmente dell’Alto Adige, non sono destinati a ricordare i nostri soldati caduti per la Patria, bensì gli sventurati combattenti austriaci, immolati per una causa che non era la loro”.¹⁰ Dunque per Gerola è lecito ricordare sul suolo divenuto italiano i caduti nell’esercito nemico (cioè, in sostanza, tutti i caduti sudtirolesi e quasi tutti quelli trentini).

⁹ Giuseppe GEROLA, *Commenti e polemiche (A proposito del caso di Lainate)*. In: *Architettura e Arti Decorative*, maggio 1923, p. 367.

¹⁰ *Ibidem*.

Patrocinato dall'amministrazione provinciale il concorso "fra gli artisti della Venezia Tridentina per bozzetti e schizzi di piccoli monumenti architettonici da erigersi in memoria dei caduti nella guerra mondiale" viene indetto nel marzo 1922 con scadenza al 10 aprile successivo. Le condizioni che si pongono ai partecipanti sono precise. Si chiede innanzitutto "di bandire dal nostro paese i soliti modelli convenzionali, privi di significato, vuoti di sentimento e destituiti di ogni gusto artistico: le solite piramidi, i soliti obelischi, le solite croci, le solite statue". Si indicano i cimiteri quali luoghi da privilegiare per il collocamento e solo eccezionalmente le piazze o altri spazi pubblici:

ma soprattutto si esige che i concorrenti, nel progettare i loro bozzetti si capacitino della necessita di ambientare i monumenti alla nostra regione, creando opere veramente originali e che traducano il personale sentimento dell'artista, e che al tempo stesso si armonizzino colle costumanze, colle tradizioni, col carattere naturale di questa nostra terra montana: per il che potrà eventualmente cercarsi lo spunto nei più modesti ma caratteristici monumenti del paese, quali le vecchie edicole, i tabernacoli (capitelli), le croci, i cippi, sparsi in tante parti della regione.¹¹

La competizione attira una trentina di partecipanti, con diversi lavori fuori concorso, l'esposizione dei materiali si tiene fra aprile e maggio al castello del Buonconsiglio a Trento. Un resoconto critico della mostra è fornito da Giorgio Wenter Marini, premiato nella circostanza con uno dei tre premi assegnati, altri due vanno a Ettore Sottsass senior e a Franz Petek. L'architetto roveretano rileva come dato significativo l'alta partecipazione di artisti sudtirolesi. Si è già notato altrove che questo è in effetti uno dei rari momenti d'incontro regionale fra artisti delle due distinte comunità linguistiche negli anni fra le due guerre. Come Gerola, anche Wenter Marini pare volutamente ignorare il problema politico della commemorazione dei caduti per l'Austria. Le sue considerazioni ambientali sono in questo senso quasi ingenue, nel loro candore:

il primo pregio di questi lavori e quello di presentare a prima vista una fisionomia particolare. Troviamo i tedeschi fatti appositamente per figurare in terra atesina e troviamo gli italiani per l'ambiente italiano. Nessuno pretende od impone invertire la cosa, perché l'arte deve essere emanazione della vita e dei costumi e deve fondersi in uno con le costumanze, con lo spirito, con l'idioma parlato.

Wenter Marini apprezza ovviamente il dato di fondo che accomuna la rassegna:

queste figurazioni sono nell'ambiente. Cioè, il monumentino è visto nella parete ove è pensato o nel centro della piccola piazza presso alla vecchia chiesuola. È molto simpatico ritrovare così la mente creatrice ed evocatrice dell'autore nel momento di vita vissuta e di poesia, che s'indugia nella sua creazione e la circonda di tanti particolari, tanto, da vederla realmente e presentarla in forma concreta.¹²

11 Per I monumenti ai caduti in Guerra. In: Il nuovo Trentino, 7 marzo 1922.

12 Wenter MARINI, Ancora del concorso della Giunta Provinciale per I monumentini ai caduti. In: Il nuovo Trentino, 5 maggio 1922.

I piccoli monumenti sono generalmente inseriti in luoghi silenziosi e appartati, che trasmettono un naturale senso di raccoglimento. Il principio “architettonico” regola con ordine e discrezione la scala dei rapporti proporzionali: il dettaglio decorativo è subordinato all’opera; l’opera al contesto. Tutto ciò toglie all’idea della commemorazione qualsiasi accento retorico. I morti in guerra non sono eroi da esaltare, ma contadini, paesani, semplici cittadini, il cui ricordo va ricondotto senza enfasi nelle pieghe della memoria collettiva della comunità: con piccoli segni rispettosi accanto alle pietre antiche e agli spazi pubblici.¹³

Questa politica di dialogo e di cauta apertura culturale, rivolta anche alla componente di lingua tedesca della regione, viene interrotta nel 1926 dalla decisione di Benito Mussolini di erigere a Bolzano il monumento alla Vittoria. L’arco trionfale di Marcello Piacentini, inaugurato due anni dopo, indica che il fascismo ha deciso di finirlo con antipatriottici sentimenti di dolore e pietà associati alla guerra. L’iscrizione latina posta nell’architrave dell’arco bolzanino è perentoria e ha il valore di un cippo confinario romano: “Hic patriae fines siste signa hinc ceteros excoluimus lingua legibus artibus”.

L’esempio fornito dal Mausoleo a Cesare Battisti documenta in modo chiaro la trasformazione in senso fascista della “cultura monumentale” nell’Italia degli anni Venti e Trenta. Lo strano dosso che si innalza ai margini del centro antico di Trento, Doss Trento, o Verruca, tozzo cilindro dal profilo accidentato, suscita fra le due guerre numerose proposte e discussioni in merito al suo utilizzo in chiave monumentale.

Sorta di naturale e ciclopico stilobate, la breve altura sembra perfetta per rappresentare il motivo più suggestivo ed eroico delle battaglie combattute da questi parti: la guerra delle cime. E poi il dosso è un sito storico, il respiro dei secoli vi ha lasciato testimonianze archeologiche. Infine, è il dosso di Battisti: il martire. Queste, in sintesi, le tappe che portano alla realizzazione dell’opera.

Giugno 1917. Vittorio Zippel, il sindaco di Trento depresso e arrestato dagli austriaci perché si era rifiutato di dichiarare decaduta la carica di deputato di Cesare Battisti, è in carcere a Graz. Durante la prigionia tiene un diario nel quale vi sono riflessioni sulla sua città e progetti per il futuro – futuro che non gli sarà parco di soddisfazioni: sarà il primo sindaco della città dopo l’annessione all’Italia, e poi senatore del regno. Pensare a Trento lo aiuta a superare le difficoltà del momento, anche se già si preoccupa per i problemi economici e amministrativi che si presenteranno al termine del conflitto. Il progetto di Zippel è quello di restituire alla città il possesso e la fruizione del Doss Trento, vincolato al momento alla proprietà e alle decisioni dell’erario militare. Grazie al suo impegno, nel 1921, il governo italiano trasferì la

13 Giuseppe GEROLA, I piccoli monumenti ai caduti nel Trentino. In: Rivista della Venezia Tridentina, 1928, n. 2-3, p. 12.

proprietà del Doss Trento, assieme all'antica polveriera austriaca, alla città di Trento. Si poteva così cominciare a pensare ad un suo possibile utilizzo.

Giugno 1920. Al dosso ritorna Ugo Ojetti. Quanto scrive su „Dedalo“ ne segna l'ingresso fra i luoghi simbolicamente rilevanti del panorama postbellico. Anch'egli, calandosi nelle memorie antiche del sito, ne coglie la naturale forza rappresentativa:

Trento, di là dal nuovo corso dell'Adige deviata, è dominata da una collinetta rotonda, rupestre e isolata, pianeggiante sul colmo e prativa, chiamata adesso il Dosso di Trento e nei secoli andati la Verruca. Dal lato opposto della città le sorge in faccia il Castello del Buon Consiglio. Ai piedi ora le sta l'aguzza chiesetta di San'Apollinare che è la più antica delle chiese di Trento.¹⁴

La novità dell'intervento di Ojetti sta però in una proposta, che non verrà più abbandonata. “Ora il monumento a Cesare Battisti deve sorgere su questo Dosso”. Premettendo che per ricordare Battisti sarà necessario evitare “la solita volgare riproduzione della sua persona fisica, in marmo o in bronzo”, Ojetti sostiene che l'opera “dovrà custodire anche i resti di lui e significare qualcosa di più che un ricordo visivo per gl'immemori” e per questo “dovrebbe avere, secondo il desiderio di molti amici e fedeli di lui, la forma d'un piccolo tempio, candido e classico. Così la stessa sua architettura rivelerà subito, da quell'altura, l'indomita e latina italianità dell'eroe che vi si onorerà e venererà”. Ojetti riporta come esempio la tomba di Giuseppe Mazzini al cimitero genovese di Staglieno e suggerisce, per evitare effetti plateali, che il sacello battistiano “non sorga sulla cima del Dosso di Trento e non si profili nella piena luce del cielo: ma piuttosto sia costruito a metà del Dosso [...] contro la roccia grigia e i verdi cespugli”.¹⁵

L'immagine di un colle intero dedicato a Battisti comincia presto a fare breccia. Tra il desiderio di un monumento a Battisti nella sua città natale e l'effettiva realizzazione passano quasi vent'anni. Le tappe di questo interminabile periodo sono scandite da un lato da un iter burocratico travagliato e da lunghi periodi di stallo operativo – determinante il colpo di mano di Mussolini nel 1926, la decisione di costruire il monumento alla Vittoria a Bolzano.

Il 15 giugno 1926 la commissione per il monumento esamina il nuovo progetto preparato dall'architetto veronese Ettore Fagioli. In luglio l'architetto illustra il suo lavoro sulla rivista “Trentino”; sempre all'inizio dello stesso mese l'architetto decide di presentarlo per la prima volta personalmente alla vedova Battisti, inviandole una lettera e la riproduzione di alcuni schizzi:

Nel centro di un ampio giro di colonne colossali (alte metri 18) si erge una grande ara ornata di festoni di quercia sui cui lati figurano due attonili raffiguranti due episodi significativi del nostro Martire. L'ara di notte sarà illuminata e sarà visibile in distanza dalla valle (...) Sotto a quest'ara vi è una cripta o ipogeo che ha luce dall'alto.

14 Ugo OJETTI, Pel monumento a Battisti in Trento. In: Dedalo, Firenze, giugno 1920, n. 1, pp. 71–72.

15 OJETTI, Pel monumento, pp. 71–72.

Qui sarà collocato il sarcofago di granito contenente le spoglie di Cesare Battisti. L'accesso a questa cripta è situato sul basamento esterno delle colonne. Nel complesso il Monumento si presenta da lontano sul colle, austero e solenne e si profila con il candore del marmo contro il cielo. Il motivo architettonico che arieggia ad un tempio circolare è per se stesso una cosa nuova ed originale ed io ci tengo soprattutto a non ripetere motivi e sistemi architettonici abusati.¹⁶

Considerato generalmente pedestre e freddamente neoclassico, il mausoleo battistiano testimonia in realtà da parte del veronese Fagioli un'appassionata e continua ricerca formale, con decine e decine di fantasiose elaborazioni sul tema dell'ara e della rotonda colonnata che mettono in luce il gusto scenografico e baroccheggiante di Fagioli, al tempo uno dei più interessanti artefici di quella ripresa di motivi "eclettici di ritorno" presente in certa architettura italiana degli anni Venti.

Scriva l'architetto nel 1935: "Ho cercato di sfrondare di ogni inutile dettaglio l'essenza dell'idea propostami, dando il massimo valore alla nobiltà della materia e ad un giuoco decorativo delle masse."¹⁷

È per rispondere alle mutazioni del gusto che egli si è trovato infatti costretto a smussare le vigorose e chiaroscurate volumetrie dei primi studi e ad accordarsi, nell'accademismo degli alzati, al clima novecentista ormai imperante negli anni Trenta. Ma rimane pur sempre, anche nel risultato finale, quell'idea "incombente e suggestiva" a segnare l'intera vicenda progettuale di Fagioli nella città di Battisti.¹⁸ La figura di Cesare Battisti compone con quelle di Damiano Chiesa e Fabio Filzi una triade del sacrificio che ha una grandissima rilevanza nell'ambito propagandistico e simbolico della Grande Guerra. Elevati fin dal 1916 nella visione collettiva alla dimensione di "martiri", a loro sono dedicati in tutta Italia monumenti e intitolazione di spazi pubblici.¹⁹

L'arco trionfale di Piacentini a Bolzano e il tempio circolare di Fagioli a Trento per Battisti testimoniano in tempi diversi l'affermazione del modello architettonico su quello scultoreo. La formula "architettura e obbediente scultura", sostenuta da Ugo Ojetti già nel 1919²⁰, aveva però stentato a prevalere. Questo per vari motivi. Il primo è l'agguerrita concorrenza da parte degli scultori, in continuità con una radicata concezione risorgimentale. Il secondo è il fallimento dei grandi concorsi nazionali – per il monumento al

16 Lettera di Ettore Fagioli a Ernesta Battisti, 6 luglio 1926, MST-ABT, EBB/66.

17 Rossana BOSSAGLIA, Introduzione. In: Ettore FAGIOLI, quaderno 62, del Centro Studi e Archivio della Comunicazione dell'Università di Parma (CSAC), Parma 1984.

18 MARTIGNONI, Il territorio e la memoria, pp. 23–49.

19 Nils Arne SØRENSEN, Zwischen regionaler und nationaler Erinnerung. In: Hermann W. J. KUPRIAN/Oswald ÜBEREGGER (a cura di), Der Erste Weltkrieg im Alpenraum. Erfahrung, Deutung, Erinnerung, La Grande Guerra nell'arco alpino. Esperienza e memoria (Pubblicazioni dell'Archivio provinciale di Bolzano 23), Bolzano 2006, pp. 397–411, p. 405.

20 Ugo OJETTI, Monumenti alla vittoria. In: Corriere della Sera, 3 aprile 1919, ora in FERGONZI, Dalla monumentomania, p. 203.



Mausoleo di Cesare Battisti, Trento, particolare (Museo storico in Trento, Foto Pedrotti)



Busto di Cesare Battisti nel Monumento alla Vittoria (Bolzano, Archivio Provinciale di Bolzano)

Fante sul monte San Michele, oggetto di una scia polemica che si allunga per tutto il decennio, per i caduti romani al Verano, per i caduti milanesi – che genera una mancanza di fiducia sulla conclusione di queste competizioni.²¹ Il terzo e ultimo, infine, è dato dalla difficoltà di produrre da parte degli architetti proposte concrete e realizzabili. È su questo ultimo tasto che insiste un'approfondita analisi dedicata al concorso per il monumento-ossario al Verano, dove erano stati segnalati i progetti di Aschieri, Brasini, Del Debbio, De Renzi e Marchi, De Vico, Fasolo, Limongelli, Sandri, pubblicata nel marzo 1923 su "Architettura e Arti Decorative". "Molti dei progetti presentati", è scritto, "non erano che delle idee svolte con cura eccessiva e con raffinato senso del pittoresco, ma in fondo nient'altro che delle idee, perché i concorrenti si preoccuparono di figurare davanti al pubblico e alla critica, più che d'essere concreti, come impongono le ferree leggi della pratica architettonica".²² I problemi che impediscono agli architetti di emergere nelle gare non si devono così solo alla "mentalità meschina" e all'"incompetenza" dei comitati e di pubblici enti preposti alla gestione delle competizioni. Per riuscire ad affermarsi "è necessario che gli architetti si organizzino, che facciano pesare l'autorità e

21 In merito alle vicende concorsuali citate cfr. FERGONZI, *Dalla monumentomania*, pp. 141–148. Nell'affossamento del concorso per il monumento al Fante un ruolo notevole spetta a Margherita Sarfatti con i suoi articoli polemici su "Popolo d'Italia" tra il 1920 e il 1922. Il fallimento del concorso di Milano – M.P. [Marcello Piacentini], *Concorso per il monumento ai caduti di Milano*. In: *Architettura e Arti Decorative*, 9, maggio 1925, pp. 410–432 – non impedisce che l'opera, per scelta di Mussolini, venga affidata a un gruppo di architetti (Muzio, Ponti, Cabiati, Alpago Novello, Buzzi, sculture di Wild e altri) e inaugurata nel 1928 presso Sant' Ambrogio.

22 CINZIO, *Il concorso per il monumento-ossario*, p. 259.

la dignità che viene loro da un'arte professata con sincerità di vocazione, con intensità di studio, con vasta preparazione culturale".²³

Nel 1926, in occasione di un altro concorso non andato a buon fine, per il monumento alla Guardia di Finanza a Roma, Armando Melis ipotizza anche una diversa ragione per spiegare l'impasse concorsuale.

Se si vuole guardare un poco a fondo la questione non si può fare a meno di riconoscere, e lo provano tutti i concorsi che in Italia si sono fatti per celebrare i fasti della Grande Guerra, che [...] le opere non sono mai riuscite a cogliere [...] unanimità di consensi [...]. Colpa degli artisti? Non credo. Diciamo francamente piuttosto che siamo in un momento particolare della nostra arte che non sente la monumentalità. [...] Giorni fa uno dei più geniali rappresentanti delle correnti più fresche dell'architettura moderna mi diceva candidamente di non *sentire la monumentalità*.²⁴

Bagliori estremi di una linea storica che dalla romanità alla rinascenza, attraverso i secoli, si proietta nel Novecento, molti progetti monumentali degli anni Venti sono intrisi di un pittoricismo chiaroscurale e magniloquente. È soprattutto l'ambiente romano a esprimere un'insieme di opere che bene rappresentano questo gusto scenografico, piranesiano, dove cripte e ipogei soffocanti si stagliano sul gigantismo eroico degli alzati. In un dibattito che mira a espungere gli elementi "stranieri" per arrivare a un nuovo linguaggio nazionale, esemplare è il carattere "italianissimo, serenamente latino" dei lavori di Alessandro Limongelli²⁵, il suo "tentativo di rielaborare con senso tutto personale le forme della più augusta e severa romanità"²⁶.

Con l'arco di Genova (1923–1931), l'arco di Bolzano (1926–1928), il mausoleo del generale Cadorna a Pallanza (1929–1932), Marcello Piacentini è l'artefice della svolta nella politica monumentale adottata dal fascismo a partire dalla seconda metà degli anni Venti. Al di là delle questioni ideologiche connesse all'appropriazione del mito della Grande Guerra come elemento fondante della nuova era mussoliniana, la severità architettonica proposta da Piacentini diventa il filo conduttore per tutte le principali realizzazioni successive.

"Moderare o abolire l'ornato, approfondire la plastica esclusivamente all'articolazione della struttura: ecco l'aspra medicina atta a ricostituire la sintesi

23 Ibidem, pp. 255–258.

24 Armando MELIS, Bozzetti per il monumento al Finanziere. In: *L'Architettura Italiana*, 12, dicembre 1926, pp. 135–136. Anche Piacentini si era espresso qualche anno prima in termini analoghi: "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"; Marcello PIACENTINI, Considerazioni sul concorso per il monumento al fante. In: *Architettura e Arti Decorative*, 2, luglio agosto 1921, p. 215. Dopo un successivo concorso – cfr. *Architettura e Arti Decorative*, 1–2, settembre ottobre 1927, il monumento alla Guardia di Finanza viene realizzato nel 1930 dall'architetto Alfio Fallica in collaborazione con lo scultore Amleto Cataldi: Vittorio VIDOTTO/Bruno TOBIA/Catherine BRICE (a cura di), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Roma 1998, pp. 92–93.

25 Prematura morte di Alessandro Limongelli. In: *Architettura*, 2, febbraio 1932, p. 103.

26 PIACENTINI, Considerazioni sul concorso, p. 216.



Rilievo in bronzo nel Monumento alla Vittoria, Bolzano: angeli che accompagnano i caduti dal campo di battaglia in cielo (Archivio Provinciale di Bolzano)

unitaria tra la costruzione e la forma, tra il mezzo e l'espressione."²⁷ La formula suggerita da Plinio Marconi nel 1933 vale particolarmente per gli interventi monumentali. Nel corso degli anni Trenta le indicazioni più significative vengono dal lavoro progettuale per il sacrario fascista, dalle realizzazioni degli ossari nazionali, un campo nel quale emerge l'opera congiunta di Greppi e Castiglioni, e da alcuni concorsi che vedono impegnati anche gli architetti razionalisti.

La figura del caduto per la causa viene ad associarsi, nell'Italia fascista come nella Germania nazista, a quella del caduto nella Grande Guerra. L'apparato iconografico e cerimoniale che serve a ricordarli è lo stesso. "Presente". Con questa parola i caduti, di guerra o fascisti, rispondono all'appello del duce. Lavorando sulla forza evocativa del termine, l'ambiente che Adalberto Libera e Antonio Valente allestiscono nel palazzo delle Esposizioni di Roma come sacrario per i caduti fascisti, alla mostra della Rivoluzione Fascista inaugurata il 28 ottobre 1932, ha una efficacia comunicativa straordinaria. Austero e suggestivo, è organizzato attorno a una croce metallica centrale che porta la scritta "per la patria immortale!" ed è circondata da fasce luminose che ripetono ossessivamente "Presente". "Stupendo religioso sacrario dei caduti", scrive Margherita Sarfatti, "dove universale è il sentimento di religioso stupore

27 Plinio MARCONI, Il momento architettonico. In: Architettura, numero speciale dedicato alla V Triennale di Milano, 1933, p. 103.



Ossario a Oslania (57.200 morti), in prossimità del confine sloveno, non lontano da Gorizia, completato nel 1938 (Josef Steinacher)

e di tacito e commosso raccoglimento”²⁸. La soluzione adottata elimina il ricorso alla scultura. Sono i volumi architettonici, resi solenni attraverso un calcolato ritmo ascensionale e circolare, che diventano scultorei, si fanno monumento. A questo impianto Libera torna in occasione del concorso per il palazzo del Littorio a Roma (1934). Qui l’atmosfera è ancora più rarefatta e trascendentale: la grande croce è al centro di un disco sospeso che ripete senza sosta la magica parola. Nello stesso concorso romano, Giuseppe Samonà propone per il sacrario una configurazione simile, con un monolite centrale, statico, avvolto da un corpo curvo.

Il sacrario disegnato per il palazzo del Littorio dai BBPR prevede invece ritmi e proporzioni rigide, ortogonali. La sottigliezza delle lastre marmoree che dalla cripta, aperta e visibile, si innalzano fino alla luce del soffitto forato, indica una direzione progettuale intesa a coniugare leggerezza e monumentalità. È una via insolita nel panorama del tempo. A questo principio di smaterializzazione dell’oggetto monumentale i BBPR ritornano nel 1937 con il concorso per la Vittoria Africana a piazzale Fiume a Milano. Nel loro lavoro, escluso dal novero dei premiati “per essersi discostati dal tema”²⁹, dialogano

28 Margherita SARFATTI, *Architettura, arte e simbolo alla Mostra del Fascismo*. In: *Architettura*, 1, gennaio 1933, p. 7. Il sacrario e in generale la mostra della Rivoluzione sono visti da lei come segnale prorompente di un vero “stile fascista”. Sugli aspetti iconografici e sociologici della mostra: Jeffrey T. SCHNAPP, *Anno X la Mostra della Rivoluzione fascista del 1932*, Pisa/Roma 2003.

29 E. TEDESCHI, *Concorso per il monumento alla Vittoria in Milano*. In: *Architettura*, 11, novembre 1937, p. 645.

due strutture aperte: il sacrario, sollevato dal terreno e ipetrale, e la transenna che lo avvolge, in granito rosa lucido. Al concorso altre proposte vanno in direzione di un superamento della massa chiusa e compatta. Enrico Ciuti e Renzo Zavanella, con Lucio Fontana, disegnano due muraglie parallele che rinviano concettualmente alla struttura dell'arco romano (tipologia richiesta dal bando). Per Franco Albini e il suo gruppo "il monumento è pensato come una cella rettangolare lunga e stretta, aperta in alto, uno spazio mistico o sacro ma continuamente accessibile al popolo, limitato da quattro alte mura e dal cielo"³⁰. "I nostri caduti non potevano avere un monumento più solenne e duraturo. Esso sfiderà i secoli e forse anche i millenni."³¹ Mussolini, in visita nel settembre 1938 in Friuli Venezia Giulia, è impressionato dalla forza simbolica del sacrario di Redipuglia, non ancora del tutto ultimato. Una colossale scalinata di 22 gradoni di pietra bianca del Carso che si arrampicano per trecento metri sulla collina, la tomba in porfido scuro del Duca d'Aosta in primo piano, la parola "Presente" ripetuta ottomila volte, centomila caduti (di cui oltre la metà ignoti) sepolti. Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni perfezionano a Redipuglia una formula compositiva di militare compostezza già applicata con successo al sacrario del Grappa (1933–1935) e ripetuta poi con alcune varianti in una serie di ossari minori.³² Metafisici allestimenti del sacrificio collettivo e della morte, queste inquietanti architetture, capisaldi della monumentalistica italiana del Novecento, sono ormai parte integrante del paesaggio che corre lungo la linea dell'antico fronte austro-italiano.

Presentata come una "grande vittoria", la partecipazione italiana al concorso per il mausoleo di Atatürk ad Ankara (1942) è un'ultima occasione monumentale prima della fine del fascismo. Viene premiato Arnaldo Foschini, autore di un blocco ermetico e squadrato, sono segnalati i progetti di Giovanni Muzio, archeologica rivisitazione della struttura piramidale, e di Giuseppe Vaccaro con Gino Franzì, che propongono una gigantesca arca immersa in un bosco. Al tema dell'arca si appoggia anche Adalberto Libera.³³ Libera esaspera il carattere funebre della composizione: il mausoleo

30 Concorso per il monumento alla Vittoria in Milano. Dalla relazione Albini, Camus, Palanti. In: *Rassegna di Architettura*, 7-8, luglio agosto 1937, p. 310: la rivista indica come autori Albini, Camus e Palanti, mentre per Tedeschi (Concorso per il monumento alla Vittoria) gli autori sono Albini, Gardella, Palanti e Romano.

31 *Morti più vivi dei vivi*. In: *Il Popolo del Friuli*, 20 settembre 1938, riportato in Paolo NICOLOSO, *Settembre 1938: Mussolini nella Venezia Giulia. Indirizzi totalitari e architetture per il fascismo*. In: Enrico BIASIN/Raffaella CANCI/Stefano PERULLI (a cura di), *Torviscosa: esemplarità di un progetto*, Udine 2003, pp. 13–26.

32 Sul tema dei sacrari *Parametro*, 231, numero monografico, marzo aprile 1996, (in particolare, su Redipuglia, Massimo BORTOLOTTI, *Progetti e realizzazioni in Friuli Venezia Giulia, 1931–1938*, pp. 33–40).

33 Marcello PIACENTINI, *Il concorso internazionale pel monumento all'Atatürk Kemal Pascià ad Ankara*. In: *Architettura*, 11, novembre 1942, pp. 347–367. Muzio e Libera avevano collaborato dal 1939 al progetto per "Acropoli Alpina" sul Doss Trento (con loro anche Mario Cereghini, Giancarlo Maroni, Silvio Zaniboni); cfr. *Monumenti della grande guerra: progetti e realizzazioni in Trentino*, p. 63.



L'ossario più imponente venne realizzato dall'architetto Giovanni Greppi e dallo scultore Giannino Castiglioni a Redipuglia, in provincia di Gorizia. Il monumento nazionale doveva rappresentare l'interpretazione metafisica del sacrificio collettivo. Il complesso fu inaugurato nel 1938 e custodisce le spoglie di oltre 100.000 caduti della Prima guerra mondiale (Johann Jaritz)



La commemorazione dei caduti assumeva le forme di una cerimonia nella quale all'elencazione dei nomi la massa rispondeva con il motto fascista „presente“. Questo appello per il Duce divenne il rituale più significativo della religione di Stato fascista (Johann Jaritz)

è un plumbeo, enorme sarcofago, sormontato da una copertura spiovente. L'interno è privo di finestre e illuminato artificialmente. "Secondo l'autore, il senso di chiuso che ne deriva determinerà sul visitatore un effetto psicologico di raccoglimento, mentre l'essere la sala sospesa su pilastri produrrà su di lui un senso di distacco dalla vita normale".³⁴ Un'opera platealmente opposta a quel principio di leggerezza che Gio Ponti, in un articolo pubblicato sulla rivista "Stile" nel maggio 1942, indicava tra i caratteri principali dell'architettura di Libera. Nel commento di Marcello Piacentini le arche di Vaccaro-Franzi e di Libera sono "visioni non narrative, né commemorative, ma simboliche, staccate dal tempo e soprattutto dalla realtà"³⁵.

"Una notevolissima ricerca di volumi elementari, puri ed eterni. L'impaginazione delle forme, delle luci, delle scritte; l'intelligente impostazione della scultura"; soprattutto "l'onesta sincerità".³⁶ In questi termini viene lodato su "Casabella Costruzioni" il sacrario dei caduti fascisti a Milano – nell'edificio di Piero Portaluppi da poco completato in piazza San Sepolcro – opera collettiva di un gruppo di giovani architetti milanesi, Gianni Albricci, Mario Tevarotto, Marco Zanuso, Luigi Mattioni, Gianluigi Reggio, Mario Salvadè, e di uno scultore, Lucio Fontana. Un sacrario visibile dalla strada attraverso una parete vetrata, un sacrario in vetrina. Alle pagine iniziali della rivista, nello stesso numero (gennaio 1941), il direttore Giuseppe Pagano pubblica uno dei suoi articoli più importanti: "Potremo salvarci dalle false tradizioni e dalle ossessioni monumentali?"

Massimo Martignoni, *Italianische Monumentaldenkmäler der Zwischenkriegszeit*

In den politischen Totenkult wurden in Italien nach 1918 gewaltige Energien investiert. Die Gefallenenerehrungen und die Kriegsdenkmäler, die sich nun in ganz Italien verbreiteten, gelten als der erste flächendeckende und verschiedene Milieus übergreifende politische Kult des geeinten Italien und verhalfen einer quasi-patriotischen Zivilreligion zum Durchbruch. Die Kriegserfahrung sollte auch bei der nationalen Selbstfindung Italiens helfen. In den ersten Nachkriegsjahren dominierten zunächst noch Trauer und auch pazifistische Friedhofsprojekte wurden realisiert, die den Krieg anklagten.

In den neu annektierten Grenzgebieten wie Trentino-Südtirol waren Kriegsdenkmäler ein besonderes Politikum. Wie sollten die Denkmälbauer mit der Tatsache umgehen, dass fast alle Südtiroler und Trentiner in der k.u.k.-Armee

34 Ibidem, p. 347.

35 Ibidem.

36 Costruzioni, Sacrario dei caduti fascisti nella nuova federazione di Milano. In: Casabella Costruzioni, p. 44.

gekämpft hatten und damit „die Gegner“ waren? Architekten wie Giuseppe Gerola und Giorgio Wenter Marini wollten mit ihren Denkmalprojekten Anfang der 1920er-Jahre an „alle Gefallenen des Krieges“ erinnern. Für sie waren die gefallenen Soldaten keine „Helden“, sondern Bauern, Hirten, Arbeiter, Bürger. Diese Politik des Dialogs und der vorsichtigen Versöhnung wurde 1926 durch die Entscheidung Mussolinis beendet, in Bozen das Siegesdenkmal mit seinem offensiven Charakter zu errichten. Mit den Triumphbögen in Bozen (1926–1928) und Genua (1923–1931) sowie dem Mausoleum für General Cadorna in Pallanza (1929–1932) hatte Mussolinis bevorzugter Architekt Marcello Piacentini dem neuen Denkmalstil des Faschismus zum Durchbruch verholfen. Nun wurden die Toten vom Regime offen instrumentalisiert, darunter auch der Trentiner Sozialist Cesare Battisti. In Trient war es Battistis Hinrichtung durch das österreichische Militär, die einen willkommenen Anlass zur Mythologisierung Trients und der „unerlösten“ Gebiete bot. Der Veroneser Architekt Ettore Fagioli realisierte 1935 das Mausoleum für Battisti auf dem Doss Trento, einem Felsen, nicht weit von der Innenstadt entfernt. Auf diesem befanden sich ein früheres Munitionsdepot der österreichischen Armee sowie ein Fort, welches von Teilen der Bevölkerung als Symbol der Unterdrückung wahrgenommen wurde.

Der große Weltkrieg lieferte viel Material für den politischen Gebrauch und Missbrauch: Helden, Opfer, Blut, Erinnerung und Gedenken sind Elemente, mit denen an starke Traditionen angeknüpft werden konnte und bildeten Anknüpfungspunkte für den jungen Faschismus, der noch keine festen ideologischen Wurzeln hatte. Der Monumentalbau der italienischen Architekten der 1930er-Jahre widmete sich besonders der Heroisierung des Faschismus.

Das wird besonders an den großen Beinhäusern (Ossarien) deutlich, die im Rahmen eines staatsweiten Programmes zur Auflösung der Soldatenfriedhöfe des Ersten Weltkrieges und Umbettung in kollektive Beerdigungsstätten errichtet wurden. Die Umgestaltungen wurden im Rahmen einer groß angelegten Erneuerungsaktion durchgeführt, bei der 40 der signifikantesten Stätten des Ersten Weltkriegs einem patriotischen „maquillage“ unterzogen wurden. Ossarien und Soldatendenkmäler wurden zu Symbolorten der Nation gemacht. Die größte Anlage dieser Art wurde von den Ossarien-Erbauern des Regimes, dem Architekten Giovanni Greppi und dem Bildhauer Giannino Castiglioni, in Redipuglia in der Provinz Görz errichtet. Sie wurde 1938 eingeweiht und beherbergt 100.000 Gefallene des Ersten Weltkriegs. Der faschistische Kampfruf „Presente!“ („Bereit!“) prangt von diesem Denkmal wie eine Drohung. Die italienische Zulassung zum Architekturwettbewerb für das Mausoleum von Atatürk in Ankara (1942) wurde vom Regime als „grande vittoria“ gefeiert, es war gleichzeitig die letzte Gelegenheit für den untergehenden Mussolini-Faschismus Großdenkmäler zu planen.