



Comune di Botticino

UN ALTARE PER IL MILITE IGNOTO

**1921-2021. Cento anni di storia
del Monumento nazionale in pietra di Botticino**



*Atti del convegno del 6 novembre 2021
a cura di Massimo Tedeschi*



Comune di Botticino

UN ALTARE PER IL MILITE IGNOTO

**1921-2021. Cento anni di storia
del Monumento nazionale in pietra di Botticino**

Atti del convegno del 6 novembre 2021
a cura di Massimo Tedeschi

Comune di Botticino

Coordinamento editoriale
Monica Marzadri

Progetto grafico e stampa
La Grafica - Brescia

ISBN: 978-8890985003



9 788890 985003

Ottobre 2022

Indice

Prefazione <i>Gianbattista Quecchia</i> , Sindaco di Botticino	5
Introduzione <i>Massimo Tedeschi</i> , coordinatore scientifico del convegno	7
La tomba del Milite Ignoto: genesi e realizzazione di un'idea <i>Massimo Tedeschi</i>	9
I corpi e i nomi. Il culto monumentale dei caduti nelle guerre nazionali <i>Emanuele Cerutti</i>	27
La Piazza «fascista», il balcone, l'Altare della Patria I monumenti durante il Fascismo e il loro uso simbolico <i>Rolando Anni</i>	39
«The most colossal monument in the world» L'Altare della Patria e il Milite Ignoto visti dalla stampa americana <i>Maria Paola Pasini</i>	45
Cantori, detrattori e demolitori. L'Altare della Patria nella polemica architettonica del Novecento <i>Antonio Rapaggi</i>	53
Conservazione, restauro e valorizzazione: cinque anni di lavoro al Monumento a Vittorio Emanuele II <i>Gabriella Musto</i>	61
Apparato iconografico	69

Prefazione

Il Convegno «Un Altare per il Milite Ignoto» si inserisce nell'ambito delle celebrazioni tenutesi in tutta Italia nel 2021 per ricordare il centesimo anniversario della traslazione delle spoglie del Milite Ignoto da Aquileia a Roma.

Tale ricorrenza ha assunto un significato particolare a Botticino dove non poteva mancare un momento di riflessione e approfondimento per ricordare il luogo in cui venne tumulata la salma del Soldato senza nome: l'Altare della Patria, il Vittoriano, il più imponente monumento italiano del '900, simbolo della libertà e dell'unità nazionale, orgoglio di tutti gli Italiani, ma soprattutto orgoglio di Botticino dalle cui cave furono estratti i 40mila metri cubi di pietra con cui venne realizzato.

Per riattualizzare il forte legame che unisce l'Altare della Patria con il bacino estrattivo l'Amministrazione Comunale decideva di organizzare un convegno che, coinvolgendo relatori di fama nazionale, affrontasse gli aspetti storici, artistico-architettonici e simbolici del monumento.

Durante il convegno, che ha avuto luogo il 6 Novembre 2021 presso il teatro Lucia e che ha visto la presenza di numerose autorità civili e politiche, sono intervenuti in qualità di oratori il giornalista e storico Massimo Tedeschi, lo storico Rolando Anni, direttore dell'Archivio storico della Resistenza bresciana e dell'età contemporanea dell'Università Cattolica di Brescia, lo studioso di storia dell'arte e dell'architettura Antonio Rapaggi, lo storico Emanuele Cerutti, direttore della Fondazione del Museo del Nastro Azzurro di Salò, la professoressa Maria Paola Pasini, docente di Storia del turismo e di Marketing territoriale dell'Università Cattolica di Brescia e la dottoressa Gabriella Musto, funzionario direttivo del MiC e già direttrice del Monumento a Vittorio Emanuele II. Questa pubblicazione nasce dalla volontà di raccogliere gli atti del Convegno per ricordare questo evento che per Botticino ha assunto un significato assai rilevante.

Gianbattista Quecchia
Sindaco di Botticino

Introduzione

Il legame fra l'Altare della Patria e Botticino merita di essere continuamente ricordato e ravvivato. Il monumento ebbe un ruolo decisivo nell'affermazione del Botticino a livello nazionale e internazionale. Una prima occasione per evidenziare questo legame fu naturalmente l'inaugurazione ufficiale, avvenuta il 4 giugno 1911, ma non meno importante fu la decisione di collocare nel Vittoriano la tomba del Milite Ignoto. I motivi per cui questo avvenne, e le modalità con cui la cerimonia si svolse il 4 novembre 1921, sono ricordati nel primo saggio del presente volume. La vicenda va collocata nel fenomeno, più generale, del culto dei caduti nelle guerre nazionali: è il tema trattato da Emanuele Cerutti. Salito al potere il fascismo, piazza Venezia - su cui si affaccia il monumento - assunse una valenza particolare, che si colloca nella più ampia questione dell'uso degli spazi pubblici per le manifestazioni di regime: è il tema trattato da Rolando Anni. Il Vittoriano non può essere ridotto a episodio nazionale: la stampa americana si occupò diffusamente del monumento e ad esso è dovuta la fortuna della pietra botticinese sul mercato americano: sono i due processi illustrati da Maria Paola Pasi. In ambito italiano il Monumento a Vittorio Emanuele è rimasto al centro di polemiche in ambito artistico, culturale e architettonico per tutto il Novecento: una vicenda complessa e affascinante affrontata da Antonio Rapaggi. Infine il Vittoriano, oggi, è una "macchina culturale" di grande complessità, che pone originalissimi problemi di gestione, manutenzione e restauro: ne scrive Gabriella Musto. Il convegno svoltosi il 6 novembre a Botticino, coordinato dall'assessore alla Cultura del Comune di Botticino Irina Mai, ha offerto, sulla storia dell'Altare della Patria, sguardi da angolature diverse che convergono però nel segnalare lo straordinario interesse della vicenda di questo monumento: un interesse che torna puntualmente a beneficio di Botticino.

Massimo Tedeschi
coordinatore scientifico del convegno
Un Altare per il milite ignoto

La tomba del Milite Ignoto: genesì e realizzazione di un'idea

Massimo Tedeschi

Il 4 novembre del 1921 una folla traboccante assistette a Roma alla tumulazione all'interno dell'Altare della Patria della salma di un anonimo militare italiano caduto durante la I Guerra Mondiale: fu, da allora e per sempre, il «Milite Ignoto», il perno di infinite cerimonie pubbliche, non solo militari ma anche civili, nazionali, repubblicane.

La collocazione della tomba del Milite Ignoto (inizialmente non prevista, successivamente non scontata), contenente una salma sconosciuta e chiusa da una lapide tutto sommato modesta, ebbe la forza di attribuire un nuovo significato all'intero complesso del Vittoriano, oscurò l'intento originale del monumento (celebrare Vittorio Emanuele II), prevalse come fulcro simbolico rispetto alla colossale statua equestre del «Padre della Patria», diventando un inno in pietra alle virtù del cittadino-soldato, dell'individuo-massa, dell'italiano comune.

Così «ri-semantizzato», rivestito e innervato di nuovi significati simbolici, il colossale monumento in pietra di Botticino realizzato fra il 1885 e il 1925 (al momento della posa della Tomba del Milite Ignoto molti dettagli erano da completare e la statua della Dea Roma nella sua versione definitiva non era ancora stata collocata) acquistò nuova centralità come monumento-simbolo dell'unità e dell'identità nazionale.

Ripercorrere come si giunse a questa rigenerazione semantica del Vittoriano significa ripercorrere pagine emozionanti della Storia italiana.

Il culto dei caduti, l'idea del «Milite Ignoto»

L'enorme numero di vittime della I Guerra mondiale, con stime di 16 milioni di morti (civili e militari) e 20 milioni di feriti e mutilati, basta a indicare l'impatto che questo evento ebbe, generando lutti individuali e collettivi che esigevano un'elaborazione, un risarcimento, reclamando riti e simboli che riconciliassero le comunità con se stesse e con la propria storia recente.

I cimiteri di guerra erano - inizialmente - collocati accanto a quelli civili. Poi il moltiplicarsi delle salme indusse a ricorrere a specifici cimiteri provvisori, piccoli, incerti nelle forme e nelle architetture (i lavori per il Sacrario di Redipuglia inizieranno solo nel 1935 e si concluderanno nel 1938), che mal si prestavano ad affollate cerimonie pubbliche. Peggio ancora - sia detto per inciso - andava ai caduti in località impervie o esposte al tiro degli avversari: i loro resti erano condannati alla consunzione o a tombe che si limitavano a poveri cumuli di sassi.

Per rendere presenti i caduti, sepolti lontano da casa o miseramente

dispersi, le comunità optarono per la collocazione di monumenti locali ai caduti che incoraggiarono nuovi linguaggi scultorei, inedite soluzioni plastiche, spesso in equilibrio fra la poetica del singolo artista e la retorica degli intenti della committenza. Tali monumenti diventavano «sedi di uno scambio simbolico, dove i vivi riconoscono un certo grado di indebitamento con i caduti che non sarà mai interamente ripagato»¹. I monumenti ai caduti assolvevano anche a un secondo compito, più intimo e personale: «Ci si appellava a un'espressione collettiva, nel marmo e nel rituale, per aiutare singole persone (madri, padri, mogli, figli, figlie e commilitoni) ad accettare la cruda realtà della morte in guerra»².

Una svolta, ad alto valore simbolico, venne impressa in Europa dalle tombe ai Militi Ignoti. «Il personaggio del soldato ignoto - è stato osservato - sorge in seguito ai perfezionamenti dei mezzi di sterminio che moltiplicavano enormemente il numero dei caduti non identificati»³. Una circostanza che poneva gli Stati e le comunità di fronte a problemi inediti: «Questa particolare della dimensione della morte di massa nella Prima guerra mondiale costituì un gigantesco fatto sociale e un trauma difficile da esprimere con i tradizionali culti mortuari»⁴.

Si pose insomma il problema di come ricordare, specificamente, queste migliaia di morti senza nome, rappresentativi peraltro di un sacrificio ancora più vasto e diffuso.

Il dibattito si sviluppò precocemente anche in Italia, ma la nuda cronologia depone a favore di una primazia anglosassone.

La prima tomba di un Milite Ignoto (citata come *The Tomb of The Unknown Warrior*) venne infatti inaugurata l'11 novembre 1920⁵ nell'Abbazia di Westminster a Londra; contemporanea fu la collocazione di un'analogo tomba a Parigi, precisamente sotto l'Arco di Trionfo, a perpetua memoria dei caduti delle Forze armate francesi.

Risulta che l'idea di una tomba che commemorasse un caduto di cui si era persa l'identità, e attraverso di lui ricordasse tutti i caduti della nazione, venne per la prima volta al reverendo David Railton, cappellano militare delle truppe britanniche impegnate sul Fronte Occidentale, allorché vide la sepoltura provvisoria di un militare britannico sconosciuto su cui una mano pietosa aveva apposto a matita su un foglio la scritta *An Unknown British Soldier* (Un soldato britannico sconosciuto). Finita la guerra e rientrato nei ranghi civili il reverendo Railton diede corso alla sua idea e scrisse al decano di Westminster, Herbert Ryle, proponendo che un soldato britannico non identificato caduto sui campi di battaglia in Francia fosse sepolto - con una cerimonia solenne - tra le tombe reali nell'Abbazia di Westminster. Si sarebbe trattato del massimo riconoscimento e risarcimento postumo alle migliaia di caduti nelle trincee e nei campi di battaglia francesi. La forte valenza simbolica del gesto fece breccia, trovò fra i suoi più calorosi sostenitori il premier David Lloyd George, e così si giunse rapidamente alla posa della tomba l'11 novembre del '20.

L'idea prende piede anche in Italia

La prima dichiarazione d'intenti in Italia a favore della collocazione in un luogo ad alto significato simbolico di una tomba dedicata a un caduto ignoto risale al 17 luglio 1920 ed è opera di due associazioni combattentistiche: la "Garibaldi. Società dei Reduci delle patrie battaglie" e la "Unus - Unione Nazionale Ufficiali e Soldati" che approvano la proposta del presidente della seconda associazione, Giulio Douhet⁶.

La dichiarazione congiunta delle due associazioni chiede «che la salma di un soldato italiano, che non si sia riusciti a identificare, rimasto

-
1. J. WINTER, *Il lutto e la memoria. La Grande guerra nella storia culturale europea*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 135.
 2. Ibidem
 3. V. LABITA, *Il Milite ignoto. Dalle trincee all'Altare della patria*, in S. BERTELLI, G. GROTTANELLI. (a cura di) *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceaușescu*, Ponte alle Grazie, Firenze 1990, p.120.
 4. Ibidem
 5. Data dell'armistizio fra Francia e Gran Bretagna da una parte, Germania dall'altra.
 6. M. PIZZO, *Il Mito del Milite Ignoto*, in *4 novembre 1921-4 novembre 2011, mostra Il Milite ignoto da Aquileia a Roma*. Complesso monumentale del Vittoriano 4 novembre 2011 - 6 gennaio 2012, Gangemi editore, Roma 2011, p. 31.

ucciso in combattimento, sul campo, venga solennemente trasportata a Roma e collocata al Pantheon — simbolo della grandezza di tutti i soldati d'Italia, segno della riconoscenza dell'Italia verso tutti i suoi figli, altare del sacro culto della Patria».

Le quattro idee portanti di quanto avverrà il 4 novembre del 1921 sono già chiaramente enucleate: la scelta di un caduto anonimo, il trasporto solenne a Roma, l'intento celebrativo rivolto a tutti i soldati italiani, la valenza patriottica della cerimonia.

Dohuet immagina una tomba collocata al Pantheon per mettere sullo stesso livello (o sullo stesso piedestallo) i re, alcuni geni della nazione e il caduto anonimo. È l'unico punto — decisivo, come vedremo — in cui gli eventi smentiranno l'intuizione del colonnello. Il nesso fra la sepoltura del Milite Ignoto e il Pantheon derivava probabilmente a Douhet dall'esperienza francese, di cui il giornale dell'Unus, «*Il Dovero*», aveva scritto nel numero del 7-8 agosto 1919: a Parigi infatti il Senato aveva stabilito che «i nomi di tutti i caduti fossero scritti su registri da conservare al Pantheon»⁸.

Tornando al caso italiano, Dohuet precisa ed approfondisce il suo pensiero sul «*Dovero*» del 24 agosto 1920, insistendo sul valore del viaggio della salma verso la capitale come straordinaria occasione per un solenne rito nazionale: «Nel giorno in cui la sacra Salma trionfalmente giungerà al suo luogo di eterno riposo, in quel giorno tutta l'Italia deve vibrare all'unisono, in una concorde armonia d'affetti. Tutti i cittadini debbono far ala alla via trionfale, unendosi in un unanime senso di elevazione ideale nel comune atto di riverenza verso il Figlio ed il Fratello di tutti, spentosi nella Difesa della Madre Comune».

Una visione potente e suggestiva che troverà puntuale attuazione. Si passa così dalla guerra di massa a un grande rito di massa che sancirà la fine definitiva del conflitto, la riconciliazione della nazione con questa tragedia straziante attraverso l'omaggio a un caduto anonimo che simboleggia tutti i cittadini-soldati-vittime caduti nelle contingenze belliche. In quanto fattore di unificazione e pacificazione postuma il Milite Ignoto è figlio del XIX secolo e della stagione in cui i movimenti politici di massa avevano «cominciato ad avvertire l'esigenza di possedere anche da morti i loro eroi per incontrarsi e manifestare pubblicamente attorno alle loro salme»⁷.

Celebrare attraverso un singolo caduto tutti i caduti era anche un modo, sia detto per inciso, per seppellire — sotto un omaggio corale e indistinto ai defunti — le fosche pagine rappresentate dalle diserzioni, dalle decimazioni, dalle esecuzioni capitali al fronte che a oltre due anni dalla guerra continuavano a essere terreno della propaganda socialista, anarchica e comunista e a fare della memoria della guerra un fattore divisivo, un oggetto di polemica politica oltre che un motivo di strazio per molte famiglie.

Chi era Giulio Dohuet

Il fatto che l'idea di una tomba del Milite Ignoto sia stata introdotta e diffusa in Italia da Giulio Dohuet è degno di nota: Douhet non era infatti un personaggio qualsiasi dell'*establishment* militare nazionale, era anzi uno degli alti ufficiali che svilupparono un pensiero strategico preveggenze per l'epoca. Circostanza che contribuì ad accentuare i suoi contrasti con i vertici militari, ovvero i suoi diretti superiori.

Douhet (1869-1930) era nato a Caserta da una famiglia di origini savoiarde. A vent'anni frequenta l'Accademia militare di Modena da cui esce con il grado di sottotenente dei bersaglieri. Ottiene anche la laurea in Ingegneria al Politecnico di Torino. La sua carriera militare

7. LABITA 1990, p. 128.

8. Ibidem, p. 129.

conosce una svolta, da cui discenderà il suo contributo alle strategie belliche moderne, nel 1911: quell'anno, mentre è in corso il conflitto italo-turco, Douhet viene incaricato di scrivere una relazione sull'uso dell'aviazione in guerra. Il primo utilizzo della neo-nata aviazione per scopi bellici fu fatto proprio dagli italiani durante le operazioni militari in Libia. Il primo bombardamento avvenne l'1 novembre 1911 ed ebbe come bersaglio le postazioni turche ad Ain Zara. Contro i fautori dell'uso dell'aviazione esclusivamente per avvistamenti o per mitragliamenti a bassa quota, Douhet sostenne che l'unico uso efficace era il bombardamento ad alta quota.

Il Servizio Aeronautico viene istituito da una legge del 27 giugno 1912. Viene creato il Battaglione Aviatori presso la Direzione Generale Genio e Artiglieria, con reparti e scuole di volo all'aeroporto di Torino-Mirafiori. Douhet, promosso al grado di maggiore, diviene comandante del battaglione il 13 novembre 1913 e subito imprime la sua visione strategica modernissima: struttura il battaglione in squadriglie autonome del punto di vista organizzativo e logistico ideando e costruendo aviorimesse perfettamente attrezzate e facilmente smontabili.

Sempre nel 1913 Douhet, nella sua veste di comandante del Battaglione Aviatori, promuove l'iniziativa di raccogliere tutti i cimeli aeronautici militari italiani (a partire da quelli ottenuti nel 1884 dai primi genieri imbarcati sugli aerostati). Nasce da lì la collezione che ha trovato dapprima sede a Castel Sant'Angelo a Roma come Museo Storico del Genio e infine, dopo numerose vicissitudini, a Vigna di Valle come Museo storico dell'Aeronautica Militare.

Contemporaneamente Douhet sviluppa le sue riflessioni teoriche sulla guerra aerea affidate a un primo libro intitolato *Regole per l'uso degli aeroplani in guerra*, considerato dai detrattori troppo radicale. Nella seconda metà del 1914 Douhet, pur senza averne titolo, anzi in contrasto con il suo diretto superiore, si assume la responsabilità di far avviare alla Caproni la costruzione del bombardiere trimotore Ca.31. Per questo atto temerario, ai limiti dell'insubordinazione, Douhet viene allontanato dall'Aviazione. Passa alla Fanteria e viene destinato a Edolo come Capo di stato maggiore della 5ª Divisione. Allo scoppio della I Guerra mondiale è sul fronte dell'Adamello.

Douhet, non dimentico delle sue convinzioni, invoca massicci investimenti statali per la costruzione di aerei da bombardamento per ottenere il controllo dell'aria e privare il nemico delle proprie difese. Fra le sue proposte, all'epoca assai controverse e contrastate, c'è la costruzione di cinquecento bombardieri in grado di sganciare sulle linee avversarie 125 tonnellate di bombe al giorno. È una proposta volta a interrompere l'estenuante, sanguinosa quanto inconcludente guerra di trincea. Nel 1916 scrive ai superiori e ai vertici politici per promuovere le proprie idee e criticare l'incompetenza in materia degli alti comandi. Le critiche aperte al Capo di Stato maggiore generale Luigi Cadorna gli attirano l'ostilità delle alte gerarchie. Douhet affida le sue riflessioni e le sue critiche nei confronti dello Stato Maggiore a un memoriale indirizzato a Leonida Bissolati, socialista interventista, che nel 1917 diverrà ministro dell'Assistenza Militare. Il memoriale viene però intercettato e questo fatto porta all'arresto di Douhet e al suo processo per «diffusione di notizie riservate». Condannato a un anno di carcere militare, Douhet lo sconta nel forte di Fenestrelle (in val Chisone, in provincia di Torino) dopo di che, nell'ottobre 1917, viene posto in congedo.

Dopo Caporetto, nel dicembre del 1917, viene tuttavia richiamato in servizio come capo della neo costituita direzione generale di Aviazione del Ministero delle armi e munizioni. Incarico che abbandona, polemicamente, nel giugno 1918 dopo essere entrato in contrasto con

l'Ansaldo per questioni di commesse.

Nel 1920, mentre ha il grado di colonnello in congedo, fonda l'Unione nazionale ufficiali e soldati e, come abbiamo visto, promuove la collocazione nella capitale di una tomba dedicata a un Milite Ignoto.

Nel frattempo il Tribunale supremo di guerra e marina nel novembre 1920 annulla la condanna del 1916 e lo reintegra in servizio con il grado di maggiore generale, grado con il quale viene posto in aspettativa. Tenace difensore delle proprie idee, poco malleabile e poco incline al compromesso, Douhet ha una carriera militare a singhiozzo, sostanzialmente amputata, il che non gli impedisce di portare al massimo livello di sviluppo teorico le sue idee belliche.

Nel 1921 pubblica, a cura del ministero della Guerra, *Il dominio dell'aria*, il suo libro più noto, che ottiene molta fortuna all'estero, compresa l'Unione Sovietica. Prima del precoce decesso, avvenuto nel 1930, Douhet si avvicina al Fascismo e difende le sue idee anche con libri di narrativa che oggi definiremmo distopici. In essi (*La vittoria alata* e *La guerra del '19*) immagina, rispettivamente, un conflitto franco-tedesco vinto negli anni Trenta dalla Germania grazie alla supremazia nel cielo, e la I Guerra mondiale persa dagli Imperi centrali per colpa dei massicci bombardamenti aerei anziché della logorante guerra di trincea.

Nella proposta di Douhet per la creazione della tomba del Milite Ignoto ricorrono, sotterranei, chiari motivi anti-cadorniani. Al supremo comandante delle Forze Armate italiane Douhet imputava inefficacia nel comando, testardaggine nel seguire errati principi strategici, disprezzo per le vite sacrificate per obiettivi irraggiungibili. Inoltre Douhet (come molti altri) non poteva perdonare a Cadorna il comunicato che dopo Caporetto attribuiva alla viltà dei combattenti le cause della disfatta: «La mancata resistenza di reparti della II° Armata vilmente ritirati senza combattere, o ignominiosamente arresi al nemico, ha permesso alle forze austro germaniche di rompere la nostra ala sinistra sulla fronte Giulia. Gli sforzi valorosi delle altre truppe non sono riusciti ad impedire all'avversario di penetrare nel sacro suolo della Patria. La nostra linea si ripiega secondo il piano stabilito».

A questa visione, che auto-assolveva i vertici militari scaricando sulla truppa le colpe della disfatta, Douhet opponeva l'esaltazione quasi mistica del soldato italiano: «Tutto sopportò e vinse il nostro Soldato. Dall'ingiuria gratuita dei politicanti e dei giornalisti che cominciarono a meravigliarsi del suo valore, alla calunnia feroce diramata per il mondo a carico di una terribile responsabilità. Tutto sopportò e tutto vinse, da solo, nonostante. Perciò al Soldato bisogna conferire il sommo onore, quello cui nessuno dei suoi condottieri può aspirare neppure nei suoi più folli sogni di ambizione. Nel Pantheon deve trovare la sua tomba alla stessa altezza dei re e del Genio»⁹.

La svolta: dal Pantheon all'Altare della Patria

La scelta di creare una Tomba del Milite Ignoto e le finalità assegnate a questa iniziativa, nonché le modalità con cui doveva realizzarsi - come un grande rito civile nazionale - sono in larga parte figlie, come abbiamo visto, di Giulio Douhet, oltre che dell'emulazione (o se si preferisce della consonanza) rispetto ad analoghe iniziative che andavano prendendo piede in Europa.

Le indicazioni di Douhet vennero tuttavia contraddette, e smentite nei fatti, su un punto essenziale: il luogo della collocazione della tomba. La sua proposta iniziale, di collocare il Milite Ignoto al Pantheon accanto ai sovrani e ad espressioni del Genio nazionale, venne sopravanzata

9. PIZZO 2011, p.31.

e scalzata dall'idea di collocare la Tomba nel cuore dell'Altare della Patria, ai piedi della statua della Dea Roma, fulcro simbolico e prospettico dell'intero fregio dello scultore bresciano Angelo Zanelli.

Fosse stata collocata al Pantheon, la tomba sarebbe stata al più meta di cerimonie reducistiche e religiose come accade a Westminster, trovandosi in un ambiente comunque ristretto se non claustrofobico. Anche la scelta di spazi aperti o di altri monumenti meno imponenti, come l'Arco di Trionfo a Parigi, oggi al centro di un trafficatissimo snodo viario cittadino, avrebbe fortemente limitato la carica scenografica della Tomba e dei riti ad essa connessi.

La scelta di collocarla nell'Altare della Patria, *unicum* monumentale che non ha eguali nelle altre capitali europee, ha invece finito per esaltare la valenza simbolica e unitaria del Milite Ignoto, richiamando l'attenzione mediatica sul monumento in pietra di Botticino più e più volte nel corso di un secolo.

Tuttora, vale la pena ricordarlo, il presidente della Repubblica Italiana rende omaggio alla Tomba del Milite Ignoto in almeno tre circostanze ogni anno: il 25 aprile, Festa della Liberazione dall'occupazione nazifascista e dal regime fascista; il 2 giugno Festa della Repubblica italiana e il 4 novembre, Giornata dell'unità nazionale e delle Forze Armate¹⁰. In ognuna di queste circostanze il cerimoniale attira sulla Tomba l'attenzione dei media, oltre che di una folla spontanea. Né va dimenticato che è invalsa la prassi secondo cui i capi di Stato stranieri in visita ufficiale a Roma rendono a loro volta omaggio al Milite Ignoto. Accadde nel 1938 con Adolf Hitler (che curiosamente, in nome della nuova alleanza, si trovò a rendere omaggio proprio ai militari che avevano combattuto contro i suoi connazionali, in una guerra a cui lui stesso aveva preso parte) e accadde, ad esempio, con il presidente americano John Fitzgerald Kennedy nel luglio del 1963.

La collocazione della Tomba all'interno dell'Altare della Patria fu insomma decisiva sia per la popolarità del Milite Ignoto, sia per la visibilità del monumento in Botticino che l'accoglieva.

Ma come si giunse a questa scelta che uno storico avvertito come Bruno Tobia equipara a «un colpo di genio»¹¹?

Essa sta racchiusa in un progetto di legge per la «Sepoltura della salma di un soldato ignoto» presentata alla Camera dei deputati il 20 giugno 1921. Lo firmarono il ministro della Guerra Giulio Rodinò, il presidente del Consiglio dei ministri e ministro dell'Interno Giovanni Giolitti (al suo quinto governo) e il ministro del Tesoro Ivanoe Bonomi. Sette giorni dopo, il 27 giugno, Giolitti si dimise per gli esiti delle elezioni politiche svolte a maggio, ma il progetto di legge non si fermò.

Il testo accompagnatorio reca una motivazione illuminante: «Le salme dei militari morti in guerra (...) sono, per metà quasi, di individui non riconosciuti. (...) Una qualsiasi di quelle salme, scelta a caso tra quella muta e inerte folla ignota, ha la virtù di un simbolo e di un monito; perché rappresenta, da sola, l'eroismo del soldato italiano che con la propria morte, con la soppressione assoluta della propria individualità, ha contribuito ad assicurare la vita e il prestigio della Patria, ad imporre il nome di essa al rispetto ed all'ammirazione del mondo; perché ammonisce, infine, che l'essere stato italiano ed essere caduto per l'Italia è titolo bastevole per i supremi onori e la sempiterna venerazione, all'infuori di ogni altro segno identificatore»¹².

Il 28 giugno relatore del progetto di legge alla Camera per la commissione «Esercito e Marina Militare» fu l'onorevole Cesare Maria De Vecchi, futuro quadrumviro della Marcia su Roma, esponente del fascismo vicino a Casa Savoia. Nel suo intervento De Vecchi indicò come data della sepoltura il 4 novembre 1921 (terzo anniversario della Vit-

10. La tomba del Milite Ignoto è sempre piantonata da due militari (posizionati alle estremità della tomba) appartenenti alle diverse armi delle forze armate italiane che si alternano nel servizio. Originariamente era prevista una durata decennale per ogni arma: nei primi dieci anni il picchetto d'onore fu composto da Reali Carabinieri e il 24 maggio 1932 ci fu il passaggio di consegne alla Fanteria. Attualmente i militari prestano un servizio di guardia di un'ora con riposo di quattro ore; poiché l'Altare della Patria è considerato zona militare, la guardia d'onore è armata e munita di munizioni.

11. B. TOBIA, *L'Altare della Patria*, Il Mulino, Bologna 1998, p. 73.

12. PIZZO 2011, pp. 32-33.

toria) e come luogo l'Altare della Patria, «perché quivi il popolo potrà, meglio che altrove, in grandi pellegrinaggi rendere i più alti onori al morto che è tutti i morti, che è primo e supremo artefice della nuova storia».

Singolare l'iter per l'approvazione della legge, la cui discussione era all'ordine del giorno il 4 agosto. Luigi Gasparotto, ministro della Guerra del nuovo governo Bonomi, chiese agli oratori di rinunciare a pronunciare discorsi e proseguire all'approvazione della legge «senza abuso di parole», anche per evitare interventi antimilitaristi. La richiesta fu approvata. Il 5 agosto si svolse la votazione a scrutinio segreto che fece registrare 199 voti favorevoli e 35 contrari.

Al Senato il disegno di legge fu presentato dal ministro Gasparotto il 6 agosto; il senatore Pasquale Del Giudice fu relatore dell'Ufficio Centrale presieduto da Giuseppe Della Noce. Il 10 agosto si svolse la discussione con interventi del generale Armando Diaz, del relatore Del Giudice, del senatore Antonio Fradeletto (che aveva fatto parte della commissione che aveva scelto la proposta di Angelo Zanelli per il fregio scultoreo, e che confermava la possibilità della sepoltura nell'Altare della Patria) e del ministro Gasparotto. La legge, approvata con votazione a scrutinio segreto il giorno stesso, viene firmata da Vittorio Emanuele III l'11 agosto e pubblicata in Gazzetta ufficiale il 20 agosto.

Rimane un ultimo dubbio circa la collocazione della tomba nell'enorme complesso in pietra di Botticino. Il generale Fochetti, su incarico del ministero della Guerra, incontra i membri della Direzione artistica del monumento. Gli vengono proposti quattro diversi luoghi, «due nell'interno, due all'esterno. Egli non esitò ad escludere i locali interni, per quanto fossero stati scelti fra i più nobili, con una motivazione morale e civile» che fa subito breccia, «e cioè che la tomba dell'oscuro soldato, personificazione senza nome della virtù popolare, doveva essere immediatamente in vista, illuminata dal sole di Roma, a perenne contatto col popolo»¹³.

La decisione di collocare la Tomba del Milite Ignoto rafforzava il ruolo dell'Altare della Patria come fulcro delle celebrazioni patriottiche legate al ricordo della I Guerra mondiale.

Già il 4 novembre del 1919 presso il Vittoriano si era svolta una celebrazione militare con distribuzione di medaglie mentre il 4 novembre 1920, secondo anniversario della vittoria, era stata inaugurata proprio sull'Altare della Patria un'iscrizione con il bollettino della Vittoria firmato dal generale Armando Diaz. Il lungo testo termina con la celebre frase: «I resti di quello che fu uno dei più potenti eserciti del mondo risalgono in disordine e senza speranza le valli, che avevano disceso con orgogliosa sicurezza». Mentre la lapide con il bollettino veniva inaugurata, attorno facevano siepe le bandiere dei reparti che avevano partecipato al conflitto. In questo modo il Vittoriano entrava spontaneamente fra i luoghi-simbolo deputati alla celebrazione della Grande Guerra.

La collocazione dell'iscrizione del Bollettino della Vittoria, in quello stesso periodo, accomunava peraltro monumenti e palazzi civici, sedi pubbliche e istituti statali, piazze e vie di tutte le città italiane, a corollario o compendio dei monumenti ai caduti. Queste colossali lapidi che recano scolpito il lungo testo firmato da Armando Diaz assumono «il valore di una scrittura paradigmatica che chiude il periodo bellico e apre quello monumentale». «Il testo, esaltando il patriottismo e l'eroismo dei tanti combattenti sui campi di battaglia, fissa la cornice simbolica della Vittoria».¹⁴

Fu poi un Regio Decreto del 28 ottobre successivo a dichiarare festivo il giorno 4 novembre 1921, che cadeva di venerdì e che doveva

13. LABITA 1990, p. 130.

essere «dedicato alla celebrazione delle onoranze al soldato ignoto». La festività del 4 novembre venne stabilita l'anno successivo, il 1922, come Giornata della Vittoria.

La scelta della salma

Presso il ministero della Guerra viene istituito un Ufficio Onoranze Soldato Ignoto che, il 30 settembre 2021, dirama una dettagliatissima circolare di 9 pagine a firma del ministro Gasparotto in cui viene definito ogni dettaglio del cerimoniale¹⁵.

I registi dell'evento si trovano di fronte a un problema non semplice: la creazione di un rito espressivo di una nuova religione civile.

A delinearla contribuirono due scelte che ridussero l'enfasi retorica ma al tempo stesso potenziarono la suggestione del rito. Durante tutte le cerimonie le varie bande di volta in volta mobilitate vennero invitate a non eseguire altre musiche, sia pure solenni e "ufficiali", che non fossero *La canzone del Piave*: da allora e per sempre colonna sonora delle celebrazioni dei caduti italiani di tutte le guerre. La seconda scelta fu l'indicazione che nessuno pronunciasse discorsi, neppure al momento della tumulazione. Persino il re si limitò a deporre un ramo d'alloro sul feretro, nulla più. La bara del Milite Ignoto non doveva diventare occasione per esercizi retorici, piedestallo per la retorica magniloquente di questo o quel politico, di questo o quel generale: il silenzio che avvolse e ammantò tutto il rito ne accrebbe la potenza simbolica, la forza evocativa, la densità emotiva.

Un terzo elemento, a dire il vero, accentuò la popolarità, la corallità dell'intero rito, e fu il ruolo da protagoniste che vi ebbero le donne. Una scelta non scontata, trattandosi di un rito eminentemente militare, e dunque maschile. Ma il ruolo assunto dalle donne come madri e spose di caduti le proiettò nelle prime file delle cerimonie, e le figure femminili in gramaglie accentuarono il pathos, la solennità e la corallità del rito.

Si stabilì che la salma del Milite Ignoto doveva essere scelta fra i resti di undici caduti anonimi che avevano perso la vita al fronte nelle undici grandi battaglie che avevano contrappuntato la guerra italo-austriaca. Le salme avrebbero dovuto confluire ad Aquileia. La stessa scelta del Milite Ignoto ha rappresentato un capitolo avventuroso dell'intera vicenda. Il problema era di scegliere salme che fossero indiscutibilmente anonime, non riconoscibili per mostrine o altro, e al tempo stesso di essere certi che si trattasse di resti di soldati italiani (e non austriaci o tedeschi, com'era facile accadesse viste le condizioni in cui i resti dei caduti venivano spesso trovati). Per procedere all'individuazione delle undici salme venne dunque istituita una Commissione formata da decorati di guerra con diversi gradi militari: il generale Giuseppe Paolini, il colonnello Vincenzo Paladini, il tenente Augusto Tognasso, il sergente Ivanoe Vaccarini, il caporal maggiore Giuseppe Sartori, il soldato Massimo Moro.

I sei membri della commissione dovettero ispezionare numerosi cimiteri di guerra e assistere a diverse esumazioni, cercando di fare in modo che i resti trasferiti ad Aquileia per la scelta fatale appartenessero a diverse armi (Marina compresa). La commissione ispezionò salme conservate in undici cimiteri di guerra di diverse località: Rovereto, Dolomiti, Altipiani, Grappa, Montello, Basso Piave, Cadore, Gorizia, Basso Isonzo, S. Michele, Castagnevizza. Naturalmente le salme non confluirono tutte insieme e simultaneamente ad Aquileia ma formarono un corteo funebre che andava via via ingrossando le proprie fila: il primo concentramento vide 6 salme riunite a Udine in Castello; poi, il 18 ot-

14. PIZZO 2011, p. 30.

15. Copia anastatica della circolare è riprodotta in *4 novembre 1921-4 novembre 2011, mostra Il Milite ignoto da Aquileia a Roma*. Complesso monumentale del Vittoriano 4 novembre 2011 - 6 gennaio 2012, Gangemi editore, Roma 2011, pp. 73-81.

tobre, le salme divennero 7 a Gorizia. Il 21 ottobre venne allestita una «cappella ardente» sempre nella chiesa di S. Ignazio a Gorizia. Infine, il 27 ottobre, tutte le salme vennero trasferite nella basilica di Aquileia.

La circolare del 30 settembre aveva indicato genericamente che a designare la salma da tumulare a Roma dovesse essere «la madre di un caduto non riconosciuto». La scelta nominativa venne fatta dal generale di Corpo d'armata Carlo Sanna, in quel momento comandante del Corpo d'armata di Trieste. Sulla figura femminile investita dell'alto compito erano circolate diverse congetture¹⁶. Si pensò a una madre che da Livorno aveva compiuto un pellegrinaggio a piedi fino in Friuli per cercare la salma del figlio disperso; a un'altra che aveva assistito a 150 esumazioni sperando di riconoscere fra quei resti la salma del figlio caduto. In omaggio alla città di Trieste la scelta cadde invece su un'oscura popolana triestina: Maria Bergamas, figlia di Giacomo Blasizza e Orla Mauro, nata a Gradisca il 27 gennaio 1867, «madre del caduto Antonio Bergamas, morto sul Cimone il 18 giugno 1916, volontario irredento nel 137° Battaglione Fanteria, decorato medaglia d'argento, e non identificato»¹⁷.

Il 28 ottobre, nella basilica di Aquileia, dopo che le bare schierate (e mescolate all'ultimo minuto, per accrescere l'aleatorietà della scelta) erano state benedette con un rito religioso, Maria Bergamas, accompagnata da quattro ufficiali decorati con medaglia d'oro, si accostò alle undici bare (sei a destra e cinque a sinistra dell'altare). Vinta dall'emozione, si inginocchiò e iniziò a piangere, portando le mani al volto, prima ancora di salire i gradini dell'abside. Tutti i presenti l'imitarono, inginocchiandosi a loro volta. Poi la Bergamas cominciò a sfilare davanti alle bare, iniziando da destra. Già davanti alla seconda invocò il nome del figlio. Giunta alla penultima si accasciò: anziché deporvi il fiore bianco che le era stato consegnato come segnale distintivo, lei adagiò sulla bara il proprio velo nero. Venne considerata l'indicazione inequivocabile di una scelta: quella divenne la bara del Milite Ignoto. Le altre dieci vennero tumulate nel piccolo cimitero di guerra adiacente la Basilica di Aquileia dove tuttora si trovano insieme alle spoglie della stessa Maria Bergamas, «madre d'Italia», morta nel 1953.

Il viaggio in treno

Lo stesso giorno, il 28 ottobre, alla stazione di Aquileia inizia la parte più «nazionale» del rito, quella che mobiliterà metà Paese e commuoverà l'Italia intera. La bara viene posta su un carro ferroviario, adagiata su un affusto di cannone. Il carro è stato disegnato appositamente dall'architetto Guido Cirilli che ha previsto una sobria copertura sostenuta da colonne, in modo da assicurare la vista della bara da entrambi i lati del treno. Il feretro poggia su piedestalli formati da bombe a mano. Il carro reca scritte, su una fiancata, le date MCMXV - MCMXVIII; sull'altra campeggia invece la citazione dantesca «L'ombra sua torna ch'era dipartita» (Inferno, IV, 81).

Il lungo convoglio comprende quindici vagoni per accogliere le corone di fiori che saranno presentate come omaggio lungo il percorso (alla fine se ne conteranno 1.500, a cui si aggiungeranno le 1.000 convenute direttamente a Roma) mentre la scorta d'onore è alloggiata in carrozze di prima e di seconda classe.

Il treno muove dalla stazione di Aquileia la mattina del 29 ottobre alle ore 8. Le soste nelle stazioni minori non possono durare più di cinque minuti. Tappe più lunghe sono previste nelle stazioni maggiori: Udine, Conegliano, Treviso, Venezia, Rovigo, Ferrara, Firenze, Arezzo, Roma (dove il convoglio è atteso alla stazione Portonaccio, oggi Roma

16. O. CAVARA, *Una madre triestina ha scelto la salma ignota che assurgerà all'apoteosi di Roma*, «Corriere della Sera», 29 ottobre 1921, p. 2.

17. Comando del Corpo d'armata di Trieste. Lettera del gen. Carlo Sanna al Ministero della Guerra Ufficio Onoranze Soldato Ignoto del 19 ottobre 1921 in cui si designa Maria Bergamas come la madre che sceglierà la salma del Soldato Ignoto, Roma, Archivio del Museo centrale del Risorgimento, ms. 993, Copia anastatica in *4 novembre 1921-4 novembre 2011, mostra Il Milite ignoto da Aquileia a Roma*. Complesso monumentale del Vittoriano 4 novembre 2011 - 6 gennaio 2012, Gangemi editore, Roma 2011, p. 105.

Termini, alle ore 9 del 2 novembre). La circolare del ministero, come abbiamo visto, precisa che «sono vietati i discorsi» e che l'unica accoglienza musicale può essere rappresentata dall'esecuzione della Canzone del Piave, una volta sola, «al momento della fermata del convoglio». Durante le fermate notturne intermedie (Venezia, Bologna e Arezzo) è previsto il cambio del personale che accompagna il treno, formato da «senatori, deputati, sindaci, madri, vedove, combattenti e mutilati». Anche le ferrovie si mettono a disposizione per un momento così solenne fornendo due locomotive FS 740 mentre i macchinisti sono scelti tra i decorati di guerra.

Quello che la circolare e le disposizioni dall'alto non possono disporre, e che invece avviene oltre ogni aspettativa, è il concorso di popolo: silenzioso, corale, commovente. Non solo presso ogni stazione, ma anche lungo in tragitto vengono visti contadini e contadine, bambini, ragazze e ragazzi gettare fiori, inginocchiarsi, pregare, piangere.

«Accade - ha sottolineato Bruno Tobia - la rara circostanza secondo la quale il rito diventa, da perseguita costruzione ideologica, un fatto sentitamente vero, verificando così la schiettezza della proposta da cui nacque e l'intuizione felice dell'idea che esprime, proprio nel momento in cui perde, almeno in parte, il connotato retorico originario e il segno apologetico del suo intento iniziale». Dopo un biennio convulso, insomma, si respira la «mutata atmosfera da cui erano circondati i valori nazionali».¹⁸

La circostanza è confermata dalle corrispondenze giornalistiche, dai reportage fotografici ufficiali che costituiscono parte significativa della documentazione dell'Ufficio Onoranze Soldato Ignoto¹⁹ e da un pionieristico resoconto filmato intitolato *Gloria. Apoteosi del soldato ignoto*²⁰, documento storico cinematografico ufficiale donato dalla Federazione artistica cinematografica italiana e dalla Unione fototecnici agli Orfani di guerra. Tre minuti di girato di alta qualità bastano a formare un film muto con accompagnamento al pianoforte che restituisce il «clima» di quelle giornate in un crescendo emotivo e narrativo.

La mattina del 2 novembre, alla stazione del Portonaccio, la bara viene accolta dal re e dalla famiglia reale, da bandiere, stendardi e labari dell'Esercito, della Marina e della Guardia di Finanza, con generali, comandanti d'armata, capi di stato maggiore dell'Esercito e della Marina. Insieme alle più alte cariche dello Stato sono presenti decorati di medaglia d'oro e rappresentanze di mutilati, di madri e vedove di caduti e di ex combattenti, secondo una gerarchia del compianto che si era già ripetuta lungo tutto il percorso del treno.

La bara, posta su un affusto di cannone, viene trasportata alla basilica di Santa Maria degli Angeli affiancata da decorati della medaglia d'oro e seguita a piedi dal re Vittorio Emanuele III e dalle più alte cariche dello Stato. In piazza Esedra viene benedetta dal vescovo Angelo Bartolomasi e viene poi portata all'interno della basilica a spalla e posta su un catafalco.

Il feretro rimane della basilica fino al 4 novembre vegliata da un picchetto d'onore formato da quattro ufficiali, quattro sottufficiali, quattro caporali, quattro soldati, quattro mutilati e quattro ex combattenti. L'omaggio del popolo è continuo durante tutte le giornate del 2 e 3 novembre.

In quei momenti spicca l'assenza, o quanto meno la posizione defilata, di tre protagonisti delle vicende belliche. Il comandante supremo, il condottiero della Vittoria, Armando Diaz, è per così dire un assente giustificato, trovandosi egli in quei giorni in missione negli Stati Uniti dove presenzierà a una cerimonia per il Milite Ignoto italiano nella cattedrale di Saint Patrick. Luigi Cadorna fa solo una rapida apparizione

18. TOBIA 1998, p. 75.

19. E. MARTINEZ, *La rassegna stampa della cerimonia del Milite Ignoto: una fonte storica*, in *4 novembre 1921 - 4 novembre 2011, mostra Il Milite ignoto da Aquileia a Roma*. Complesso monumentale del Vittoriano 4 novembre 2011 - 6 gennaio 2012, Gangemi editore, Roma 2011, pp. 49-59.

20. <https://youtu.be/1FIREYKCw30>

a Firenze, dove prende parte alla commemorazione dell'anniversario della Vittoria in Santa Croce²¹. D'Annunzio infine non si fa vedere: è ancora un esule in patria, arrivato da soli nove mesi nella tenuta di Cagnacco a Gardone Riviera, sul lago di Garda; la ferita del Natale di sangue per lui è ancora viva, il divieto di discorsi pubblici limita la sua iniziativa e poi l'eroe delle imprese eclatanti forse fatica a sintonizzarsi con la cerimonia per un caduto senza nome. Viene semplicemente segnalata una corona d'alloro portata a Roma da quattro ex legionari fiammanti, con la scritta dettata dal poeta: *Lazare, veni foras*²².

La mattina del 4 novembre 1921, terzo anniversario della Vittoria, la bara viene caricata su un affusto di cannone alle 8.30. Un lungo corteo con rappresentanze delle diverse armi (Esercito, Marina, Guardia di Finanza e Guardia di Pubblica Sicurezza), folto di 753 bandiere e 7.000 gagliardetti di associazioni combattentistiche, precede il feretro seguito a sua volta da dieci madri e da dieci vedove di caduti, che divengono le autentiche vestali di questo rito mesto e glorioso al tempo stesso. Seguono, in seconda e terza fila, alte cariche dello Stato e dell'Esercito, e poi rappresentanze di mutilati e di ex combattenti. Il corteo si snoda lungo via Nazionale, lambisce i padiglioni dell'Esposizione, approda infine a piazza Venezia.

Quando giunge all'Altare della Patria il corteo trova ad attenderlo il re Vittorio Emanuele III con la famiglia reale e le più alte cariche dello Stato, insieme - ancora una volta - a rappresentanze di madri e di vedove di caduti (se ne contano 6.000), rappresentanze di grandi mutilati, rappresentanze di associazioni e di ex combattenti. Al momento dell'arrivo del corteo, alle 10.15-10.25, la piazza è colma all'inverosimile. La bara viene sollevata da otto artiglieri che subito dopo la passano a otto ufficiali decorati di guerra: sono loro a portare la bara a spalle lungo la scalinata e a deporla davanti al loculo predisposto ai piedi della statua della Dea Roma. In tutta la città e in tutto il Paese si sciolgono le campane, fino ad allora mute, e vengono sparate 21 salve di cannone.

La lapide, in marmo di Botticino come tutto l'apparato decorativo del monumento, presenta una semplice iscrizione: IGNOTO MILITI («Al soldato ignoto» in latino) e nella parte inferiore le date MCMXV e MCMXVIII. L'unica decorazione è una corona di foglie d'alloro in bronzo con l'iscrizione AI PRODI CADUTI / NELLA GRANDE GUERRA LIBERATRICE / LE DONNE D'ITALIA / MCMXXI. Il ruolo cerimoniale delle donne è consacrato anche nella decorazione perenne della tomba.

Con il «rompete le righe» cala il sipario sulla «più grande manifestazione patriottica corale che l'Italia unitaria abbia mai visto»²³. Una manifestazione in cui il sottofondo di silenzio, l'assenza di esercizi retorici, le note musicali limitate alla *Canzone del Piave* e la massiccia presenza di vedove e madri di guerra hanno accentuato la solennità e l'intensità dell'evento.

Tre giorni dopo, proprio a Roma, si aprirà il congresso dei Fasci di combattimento (accompagnato da scontri e violenze) e un anno dopo ci sarà la marcia su Roma. La tregua è durata pochissimo ma l'eco di quei momenti durerà a lungo.

Se Roma vede l'apoteosi del rito nazionale, in contemporanea riti «minori» vengono celebrati in numerose città italiane. Le rassegne stampa riferiscono di cerimonie a Firenze, Milano, Torino, Perugia, Bologna, Venezia, Lecce, Pisa, Bergamo, Abbazia, Carrara, Napoli, Palermo, Genova, Capodistria, Monfalcone, Oristano, Modena, Fiume, Pola, Palanza, Trento, Trieste.

A Brescia la contemporanea celebrazione romana del Milite Ignoto impronta di sé tutta la cerimonia per il terzo anniversario della Vittoria: migliaia di persone, ex combattenti, decorati, grandi invalidi, vedove e

21. *Tutta Firenze accorsa in Santa Croce*, «Corriere della Sera», 5 novembre 1921, p. 2. Nella stessa edizione e nella stessa pagina il quotidiano milanese pubblicava un articolo dal titolo *L'assente* in cui da un lato si proponeva una solenne riabilitazione di Cadorna, dall'altra si avanzava un sottile rimprovero per il suo mancato omaggio al Milite Ignoto. Il tentativo di riabilitazione di Cadorna, rimosso dopo Caporetto, contrassegna le giornate dedicate al Milite ignoto. Lo stesso «Corriere della Sera», nell'edizione del 2 novembre, aveva segnalato l'iniziativa del «Messaggero» che proponeva un moto corale di gratitudine verso Cadorna (*Il dovere di gratitudine verso Cadorna*, «Corriere della Sera», 2 novembre 1921, p. 1) mentre il 4 novembre aveva ricordato un'analoga iniziativa del giornale «La Tribuna», di fatto associandosi ad essa (*Un pensiero a Luigi Cadorna*, «Corriere della Sera», 4 novembre 1921, p. 1). L'edizione del 7 novembre, poi, dava conto di manifestazioni di consenso di cui Cadorna era stato fatto segno durante una celebrazione patriottica a Firenze (*Vibranti cerimonie patriottiche a Firenze. Calorose dimostrazioni a Cadorna*, «Corriere della Sera», 7 novembre 1921, p. 1).

22. *Le corone delle città italiane sulla tomba. L'omaggio floreale di D'Annunzio*, «Corriere della Sera», 5 novembre 1921, p. 1.

23. TOBIA 1998, p. 73.

madri di soldati caduti, rappresentanti di associazioni d'arma gremiscono piazza della Loggia e sfilano silenziosamente per via X Giornate, corso Palestro, via Verdi, via Milano fino al cimitero Vantiniano dove viene celebrata la messa al campo²⁴.

Ampio il numero di città estere come Tripoli, Bengasi, Bruxelles, Innsbruck, Oppeln in Alta Slesia, New York, Parigi, Londra, Berlino, Vienna, Praga, Atene, Lugano, Barcellona, Budapest, Rotterdam, Lisbona e San Paolo del Brasile dove il Milite Ignoto italiano viene ricordato. A New York presenza il generale Armando Diaz, al centro di un corteo che attraversa Madison Avenue e la Quinta strada per approdare alla cattedrale di Saint Patrick; a Parigi è la chiesa della Madeleine a ospitare una cerimonia il 5 novembre; a Berlino e Vienna, ex capitali nemiche, il rituale si ripete: in Germania la cerimonia è accompagnata dal baritono Mattia Battistini, in Austria la funzione religiosa si tiene accanto alle tombe dei militari italiani morti prigionieri sulle rive del Danubio. A San Paolo del Brasile sempre il 5 novembre una folla di immigrati confluisce nella chiesa di Santa Maria degli italiani mentre l'intera città sospende ogni attività²⁵.

I lavori dopo il Milite Ignoto

La cerimonia per il Milite Ignoto ha avuto il valore di una ri-consacrazione dell'Altare della Patria, e del conferimento di un nuovo significato al monumento in Botticino.

Ne dà conto, poche settimane dopo la cerimonia, un severo critico del monumento quale Ugo Ojetti²⁶ sul «*Corriere della Sera*»²⁷.

Il giornalista ricorda che già in precedenza una ritualità spontanea aveva fatto del Vittoriano il fulcro delle commemorazioni dei caduti, sottolineando «quanto la guerra abbia giovato al gran monumento (moralmente, s'intende), facendone una méta sacra cui soldati, reduci, vedove, madri vanno a sciogliere un voto come pellegrini e a ripetere un giuramento». Rispetto a questa spontanea devozione popolare la cerimonia del 4 novembre 1921 aveva rappresentato il compimento di una «santificazione»: «Il vuoto cenotafio oggi è un santo sepolcro, il simbolo s'è fatto, con quelle reliquie, realtà». Il Vittoriano ne è stato come per incanto vivificato. E così «un monumento pur condotto innanzi stancamente per quasi quarant'anni, tra critiche, dubbii e silenzi e sbadigli, è apparso al centro dell'anima nazionale: l'unica mole monumentale che la terza Italia, nella sua indifferenza per tutta la storia e le esperienze sue di millennii, abbia voluto e saputo, bene o male, innalzare alla sua fede, alla sua forza, alla sua conquistata unità».

Ojetti solleva il problema del completamento del monumento, che a quasi quarant'anni dalla posa della prima pietra avvenuta nel 1885, non poteva ancora dirsi finito. Non a caso il cronista del principale quotidiano nazionale dava notizia di una riunione, avvenuta due giorni dopo la sepoltura del Milite Ignoto, della Commissione reale per il monumento a re Vittorio, svoltasi «nel nudo stanzone dentro l'attico sul sommoportico». Quasi un sopralluogo per definire l'iter del completamento del Vittoriano. Infatti la commissione decide seduta stante di bandire due concorsi per dettagli non insignificanti: «Uno per le quattro statue sedute contro lo stilobate del portico, sulla platea dietro la statua equestre, le statue allegoriche di Trento, Trieste, Pola e Zara» (le città riconquistate all'Italia durante la I Guerra mondiale); «uno, minore, per gli stendardi e le bandiere di seta da innalzare sui pennoni di bronzo del monumento, e pei loro pomi, lance e cimieri dorati».

In questa circostanza Ojetti dà anche notizia di un dibattito sviluppatosi nei mesi precedenti circa l'opportunità di movimentare la mas-

24. *L'omaggio di Brescia ai caduti*, «Il Cittadino di Brescia», 5 novembre 1921, p. 2; *Con un grandioso imponente corteo Brescia celebra la grandezza del Soldato Ignoto*, «La Provincia di Brescia», 5 novembre 1921, p. 2; *Brescia esalta la Vittoria e l'Ignoto Milite con rito austero e solenne*, «La Sentinella», 5 novembre 1921, p. 2.

25. MARTINEZ 2011, p. 56.

26. Ugo Ojetti (1871-1946) è stato un giornalista italiano, critico d'arte, memorialista. Volontario durante la Prima Guerra mondiale, ricevette l'incarico specifico di proteggere dai bombardamenti aerei le opere d'arte di Venezia. Nel marzo 1918 fu nominato Regio Commissario per la propaganda sul nemico. Fu incaricato di scrivere il testo del volantino, stampato in 350.000 copie in italiano e in tedesco, che fu lanciato il 9 agosto 1918 nei cieli di Vienna dalla squadriglia comandata da Gabriele D'Annunzio. Fu tra i firmatari del Manifesto degli intellettuali fascisti nel 1925 e venne nominato Accademico d'Italia nel 1930. Fece parte fino al 1933 del consiglio d'amministrazione dell'Enciclopedia Italiana. Fondò e diresse riviste letterarie, collaborò con diverse testate. Diresse il «*Corriere della Sera*» nel 1926-27. Nel 1927 pubblicò da Treves *Il monumento a Vittorio Emanuele in Roma e le sue avventure* che raccoglieva lettere e giudizi di Leonardo Bistolfi, Lodovico Pogliaghi, Benedetto Croce, Corrado Ricci, Alfredo D'Andrade, Ernesto Basile, Antonio Fradeletto, Camillo Boito, Gabriele D'Annunzio

27. U. OJETTI, *Il monumento a re Vittorio sul Campidoglio*, «*Corriere della Sera*», 24 novembre 1921

sa bianca del Vittoriano colorandone alcuni dettagli. Una eventualità che da teorica si fece pratica, con alcuni esperimenti. Ogetti, capofila del partito secondo cui «il monumento, nato bianco, bianco doveva restare», sottolinea con compiacimento che «sulle prove fatte in questi giorni che ciascuno ha potuto considerare, la policromia del monumento è stata condannata all'unanimità». L'esito aveva avuto effetti anche sul fregio a mosaico da realizzare in alto sulla parete di fondo del colonnato, mosaico che aveva acquistato in leggerezza, su cartoni di Rizzi e Bargellini.

Nel momento in cui Ogetti scrive è imminente anche la fusione delle due monumentali quadrighe, rispettivamente del Bartolini e del Fontana, da collocarsi sulla sommità del monumento (dove, in realtà, arriveranno solo nel 1927). Il fregio di Angelo Zanelli invece è pressoché compiuto e «nell'anno venturo saranno a posto anche le colossali sculture adesso in cantiere», annota il cronista. Per la soluzione definitiva circa la Dea Roma, culmine simbolico del fregio e dell'intero monumento, Ogetti sostiene ormai «essere deliberato» ch'essa sia di «marmi rari e gravi colori»: ipotesi che, come vedremo, sarà scartata a favore di una statua in pietra bianca di Botticino, come il resto del monumento.

Restano, spiega Ogetti, da completare le sale interne al Vittoriano, e resta da deciderne la funzione: se la sala delle bandiere è a buon punto, o almeno lo è il pavimento disegnato da Ludovico Pogliaghi ispirandosi a un pavimento delle terme di Caracalla, secondo il giornalista romano sarebbe all'epoca tramontata l'idea di collocare nel Vittoriano il Museo del Risorgimento (che invece troverà casa proprio lì, sulla base di un regio decreto del 17 maggio 1906 e sarà inaugurato nel 1935)²⁸ per i problemi di illuminazione dei molti documenti cartacei e dell'archivio.

Ogetti auspicava, di converso, la creazione di un'esposizione molto sintetica ed espressiva di alcuni cimeli risorgimentali. Nella circostanza il commentatore del «*Corriere della Sera*» rilanciava un'altra sua battaglia persa: quella per la rimozione dei due grandi gruppi bronzei affacciati su piazza Venezia, all'inizio della scala: si tratta del gruppo «Il Pensiero» di Giulio Monteverde e dell'«Azione» di Francesco Jerace, alti quasi una decina di metri, che secondo Ogetti erano figli del progetto originale dell'Altare della Patria, poi profondamente mutato. Essendo stati «ordinati, concepiti, eseguiti» quando non s'aveva una idea chiara delle fattezze che avrebbe avuto il monumento finito, essi «deformano e squilibrano tutta l'architettura del monumento, rompono l'adagiato salire delle scale, dei ripiani, dei parapetti verso l'Altare della Patria, verso la statua del Re, verso il sommo portico».

Come che sia, a fine del 1921 risulta che la Commissione reale è ormai prossima allo scioglimento. Essa ha scontato veri e propri conflitti di interesse (trovandosi a giudicare opere dei propri componenti) tuttavia Ogetti riconosce che ai suoi componenti «si deve se, attraverso a tanti anni, lungaggini e incertezze, la maestà del destino di questa mole è rimasta intatta».

Sciolta la commissione e la sottocommissione tecnico artistica presieduta da Antonio Fradeletto, la responsabilità del compimento dell'opera (e la spesa degli ultimi 15-16 milioni di lire) passa direttamente al ministero dei Lavori pubblici che l'articolista chiama ad una oculata gestione dell'imponente somma.

La conclusione dei lavori richiederà, in realtà, altri 14 anni e solo in una prima fase (quella relativa alla realizzazione della Dea Roma) avrà ancora come protagonista la pietra di Botticino e il suo più insigne interprete artistico, Angelo Zanelli.

28. S. ONGER, *Un altare per la Patria*, in M. TEDESCHI (a cura di) *Altare della Patria. Cento anni di un monumento 'bresciano'*, Grafo, Brescia 2011, p. 15.

L'origine del monumento

L'idea di erigere un monumento a Vittorio Emanuele II era sorta subito dopo la morte del Padre della Patria, avvenuta il 9 gennaio 1878 quando il re sabauda aveva 57 anni. Già il 10 gennaio il Consiglio comunale di Roma deliberava l'intenzione e un primo impegno di spesa, ma il 4 aprile successivo un apposito disegno di legge venne presentato alla Camera dall'allora ministro degli Interni, il bresciano Giuseppe Zanardelli, che legherà il suo nome a quest'opera anche nelle fasi successive. La legge venne promulgata il 16 maggio 1878 e portò il 25 luglio 1880 all'approvazione di una legge-bando per un concorso di idee internazionale «aperto» (nelle soluzioni e nella collocazione del monumento). Giunsero 293 progetti, 3 vennero premiati ma nessuno venne realizzato.

Il 13 settembre 1882 una commissione guidata dal presidente del Consiglio Agostino Depretis indicò il luogo dove erigere il monumento, sul colle Capitolino. Il secondo concorso bandito il 18 dicembre 1882 rispondeva a questa scelta. Stavolta le proposte furono 98 e alla fine a prevalere fu quella del conte Giuseppe Sacconi, scelta il 24 giugno del 1884. La posa della prima pietra di un cantiere che sventurerà uno dei colli più antichi di Roma (quello della sua fondazione) e si rivelerà di straordinaria complessità (alla fine saranno sbancati 70mila metri cubi di materiale) avvenne il 22 marzo 1885.

Per quanto possa apparire strano, a quella data non era stato ancora scelto il materiale con il quale sarebbe stata realizzata l'imponente mole. Il Botticino sbaragliò una rosa di agguerriti concorrenti solo nella seduta della Commissione ministeriale del 2 luglio 1889. Il Botticino vinse la concorrenza non solo del marmo di Carrara (poco adatto a sopportare pressioni di enormi masse architettoniche) ma anche della pietra d'Istria e del marmo di Aulla che aveva ingenti costi di trasporto. Lo stesso Sacconi e il direttore dei lavori Giulio Crimini avevano effettuato visite in numerose cave nazionali. Il Botticino prevalse sui concorrenti per «colore, resistenza, compattezza»²⁹.

La scelta inattesa della pietra bresciana non passò inosservata sulla stampa romana. Il «*Messaggero*» e il «*Fanfulla*», vicini alla destra storica, videro in tutto ciò la regia di Giuseppe Zanardelli. Sacconi dovette prendere carta e penna e scrive al «*Messaggero*» (che pubblicò la sua lettera il 6 ottobre 1889) per rivendicare la scelta del Botticino assumendone tutta la responsabilità. Tesi alla quale il «*Fanfulla*», il 7 ottobre, replicò con un salace articolo che concludeva ammonendo: «Mettete il lutto ai travertini del Colosseo: la loro gloria fu! *Quod non fecerunt Barbari, fecerunt Botticini*» (gioco di parole che fa il verso a un celebre motto sul saccheggio della Roma antica effettuato dalla famiglia Barberini)³⁰.

Molti fattori oggettivi in realtà giocavano a favore della pietra bresciana: il suo colore, che evocava i grandi monumenti classici; la sua resistenza alle elevate pressioni; la sua adattabilità a decorazioni scultoree; gli impieghi che proprio in quegli anni, grazie all'impresa Lombardi di Rezzato, andava ottenendo a Vienna dove veniva utilizzata per la realizzazione di dettagli architettonici del Municipio, della Borsa, del Palazzo di giustizia e soprattutto del Parlamento, come pure per la costruzione a Roma del ponte Regina Margherita³¹.

L'impiego del Botticino, previsto inizialmente solo per il portico sommitale (4mila metri cubi o poco più) si estese infine all'intero edificio toccando la colossale mole di 40mila metri cubi. Alla scelta della pietra bresciana contribuì l'iniziativa del cavaliere Davide Lombardi che sulla materia sensibilizzò l'amico Giuseppe Zanardelli e riuscì a

29. M. TEDESCHI, *La belle époque del marmo di Botticino*, in M. TEDESCHI 2011, p. 53.

30. R. GALLOTTI, *Il marmo di Botticino alla conquista di Roma. Il ruolo di Zanardelli, le polemiche giornalistiche*, in M. TEDESCHI 2011, p. 34.

tessere una rete di relazioni, e a sviluppare una efficacissima opera di *lobbying* con l'aiuto del nipote Adolfo Lombardi, avvocato e uomo d'affari che viveva a Roma. In questa rete entrarono Camillo Boito, Giuseppe Sacconi, l'ingegnere Carlo Ceppi, Cesare Correnti, l'onorevole Francesco De Renzis che - come membri della commissione o ad altro titolo comunque influente - ebbero ruolo nella scelta del Botticino e vennero contattati direttamente da Zanardelli oppure da altri autorevoli esponenti del *coté* zanardelliano come l'architetto Antonio Tagliaferri o lo scultore Odoardo Tabacchi, autore della statua ad Arnaldo da Brescia nell'omonima piazza bresciana³².

Il primo contratto per la fornitura di pietra per il grande monumento nazionale venne firmato il 12 agosto 1889 da Davide Lombardi. Le prime forniture furono del 1892. Il contratto ben presto venne esteso all'impresa di Simone Gaffuri. Il sodalizio fra i due imprenditori rezzatesi procedette burrascosamente - anche per colpa delle coeve forniture al Palazzo di Giustizia di Roma - e si interruppe il 25 marzo del 1903 quando l'impresa Gaffuri e Massardi divenne assegnataria in proprio della fornitura di metà del marmo necessario per il monumento. Il nuovo contratto tuttavia durò poco e nel 1907, dopo una lunga serie di contestazioni sulle forniture, il ministero sciolse il contratto con la Gaffuri e Massardi: da quella data la ditta Davide Lombardi fu l'unica titolare del contratto.

Le forniture proseguiranno anche dopo l'inaugurazione del monumento (incompleto) avvenuta il 4 giugno del 1911, e persino dopo la creazione della tomba del Milite Ignoto, avvenuta il 4 novembre 1921.

A quella data, come abbiamo visto, andava ancora completato il grande fregio, lungo 70 metri, commissionato ad Angelo Zanelli. Lo scultore bresciano, nativo di San Felice, il 19 gennaio 1909 era stato proposto come vincitore del Concorso nazionale per il fregio dalla commissione presieduta da Antonio Fradeletto. Il ministro Pietro Bertolini aveva voluto tenere ancora in gioco la proposta del toscano Arturo Dazzi e così si era giunti nel 1911 a una singolare soluzione: entrambi i fregi, realizzati al vero in gesso, sarebbero stati montati *in situ*. Quello di Zanelli era installato al momento dell'inaugurazione del 1911, quello di Dazzi venne installato nei mesi successivi. Anche dopo aver visto entrambi i lavori in questo modo, il 30 novembre 1911 la giuria assegnò la vittoria a Zanelli e al suo progetto di raffigurare due cortei allegorici: quello del lavoro che «vivifica e feconda», quello dell'amor patrio che «pugna e vince».

La Dea Roma e il Sacello del Milite Ignoto

Il fulcro simbolico dell'Altare della Patria doveva essere la statua della Dea Roma, di cui - oltre ai primi studi che la raffigurano seduta in trono - si conoscono quattro versioni, sempre nella posa in piedi, munita di elmo e armi, coperta da un peplo. La prima soluzione è quella presente nel bozzetto presentato al concorso del 1909, che rappresenta una divinità che incede con posa morbida e dinamica³³. La seconda, assai più marziale, è quella presente nelle immagini dell'inaugurazione del 1911: Roma è raffigurata come una Minerva Italica³⁴, le forme ellenizzanti pervadono la statua, dall'elmo al drappeggio. La terza è quella che figura sul piedestallo al momento dell'inaugurazione della tomba del Milite Ignoto: la ricchezza del panneggio è passata attraverso la lezione dell'art déco. La quarta e ultima è quella che viene eseguita nel 1925 e si trova tuttora nell'Altare della Patria: essa «segna il passaggio definitivo di Zanelli e della scultura italiana al novecentismo monumentale dalle forme tettoniche, magniloquenti, androgine»³⁵. Una

31. ONGER 2011, pp. 11-13.

32. TEDESCHI 2011, pp. 55-56.

33. M. VALOTTI, *Angelo Zanelli e l'Altare della Patria. Nel laboratorio dello scultore: viaggi, letture scoperte*, in M. TEDESCHI 2011, p. 133.

34. V. TERRAROLI, *Il complesso monumentale del Vittoriano: architettura, sculture e decorazioni*, in M. TEDESCHI 2011, p. 122.

figura che - rispetto al mito risorgimentale della Dea Roma - ambisce ormai a farsi simbolo della Patria e, in epoca più recente, della stessa Repubblica.

Le trattative per la fornitura del masso necessario a realizzare la colossale statua hanno inizio il 28 novembre 1922³⁶. Il Genio Civile avanza a Davide Lombardi un'offerta di 45 mila lire. Dopo rilanci e mediazioni si arriverà a una cifra quasi doppia, pari a 85 mila lire. I lavori per cavare e trasportare l'imponente monolite sono in effetti molto impegnativi. Il 31 maggio del 1923 un tecnico certifica le misure del maso di metri 5,60 per 3,25 per 2,00. Il 28 luglio tocca allo stesso Zanelli effettuare un sopralluogo in cava e constatare che la massa marmorea è «di qualità idonea allo scopo».

Il masso viene spedito a Roma su un carro ferroviario che reclamizza la fornitura e il fornitore (un'operazione di marketing che costerà all'azienda rezzatese 50 lire). Le ferrovie certificano che il blocco ha un volume di 14,9 metri cubi e un peso di 41,9 tonnellate. Il viaggio a Roma si completa il 23 novembre 1923.

Una volta sbazzata nei capannoni di Porta Maggiore dagli scalpellini guidati dal capocantiere Andrea Pasini, e perfezionata da Angelo Zanelli, la Dea Roma marmorea pesava ancora circa 30 tonnellate. Come portarla fino all'Altare della Patria? La statua, sdraiata, venne "lizzata": cioè legata su una slitta di legno e trainata da un compressore stradale a vapore del peso di 18 tonnellate. Un autocarro e un carro seguivano questo singolare corteo per fornire tutto il materiale necessario (due argani, tavole, legname, binde, paletti, funi metalliche e di canapa, doghe di riserva). Al trasporto furono addetti 35 operai. I 3,6 km di percorso - quasi tutti in leggera discesa con una sola, lieve salita e una pendenza dell'8 per cento nei pressi del Colosseo - vennero percorsi in 30 ore, alla velocità media di 120 metri all'ora. Giunta al Vittoriano, la statua venne innalzata e innestata sul suo basamento. Ai piedi la statua ha infatti un maschio di 45 centimetri per 45, e uno spessore di 5 centimetri. Fra il "maschio" e l'incavo del basamento, al momento della posa, vennero collocate alcune monete dell'epoca e una piccola lastra in piombo con la data del compimento dell'impresa: 31 marzo 1925.

Pochi giorni dopo, e precisamente il 21 aprile del 1925, anniversario della fondazione di Roma, la statua veniva ufficialmente inaugurata andando a formare un corpo unico, di elevato valore simbolico, con la sottostante tomba del Milite Ignoto, creando un insieme iconico che costituisce un pezzo dell'identità italiana e dell'immaginario ad essa legato³⁷. La collocazione della statua della Dea Roma è, dal punto di vista del legame fra l'Altare della Patria e il bacino estrattivo del Botticino, l'atto più alto e, di fatto, quello conclusivo, sebbene permangano dopo di allora forniture specifiche per opere di manutenzione e riparazione.

Due altre importanti novità attendono però l'Altare della Patria e sono destinate a ridisegnarne ulteriormente ruolo e funzioni.

La prima, e più vistosa, è l'apertura a tempo record, fra il 1931 e il 1932, di via dell'Impero - oggi via dei Fori Imperiali - che mette in collegamento diretto il Vittoriano, monumento della «Terza Roma», con il monumento per eccellenza della «Prima Roma», il Colosseo. Gli ulteriori sventramenti che, a destra del monumento, fra il 1933 e il 1939 portano alla creazione della via del Mare (oggi via Teatro Marcello) fanno sì che il Vittoriano, un tempo raggiungibile di fatto solo attraverso l'imbutto di via del Corso, si venga a trovare al centro di un nevralgico sistema viario della capitale che fa perno su Piazza Venezia, lo slargo dove Benito Mussolini ha stabilito fin dal 1929 il proprio quartier generale.

La seconda novità è tutta interna al Vittoriano ma ha un forte valore simbolico, ed è la creazione del sacello del Milite Ignoto. Come abbia-

35. Ibidem, p. 125.

36. La vicenda della statua della Dea Roma è ricostruita in M. TEDESCHI, *La belle époque del marmo di Botticino*, in M. TEDESCHI 2011, pp. 76-78.

37. Ibidem

mo visto la tomba del Milite Ignoto è il fulcro di una religione laica, che unisce il Paese al di là e al di sopra di simboli religiosi o confessionali. La spinta per munire l'intero complesso di una cappella memoriale riprende però fiato nel 1924, in occasione di un temporaneo spostamento del feretro del Milite Ignoto per la necessità di compiere alcuni lavori sotto l'Altare della Patria. Il giornalista e scrittore Primo Acciaresi rilanciò con vigore la necessità di realizzare un sacello, una cappella dove celebrare riti religiosi. Madri e vedove dei caduti, insieme a varie associazioni combattentistiche, sposarono con calore questa proposta. Venne stilato un primo imponente progetto, che prevedeva vaste gallerie e diverse scalee. Motivi di costo e opportunità indussero ad abbracciare la soluzione poi effettivamente praticata, che è quella di una cappella di dimensioni relativamente contenute. L'ara sepolcrale, incassata nella parete ed inserita in una nicchia, corrisponde alla lastra tombale dell'esterno ed è decorata dalla motivazione della Medaglia d'oro conferita al Milite Ignoto³⁸. Sulle pareti i mosaici bizantineggianti di Giulio Bargellini riproducono la Madonna di Loreto, San Martino, San Giorgio, San Sebastiano e Santa Barbara, ovvero i protettori delle diverse Armi.

Il sacello venne inaugurato nel maggio del 1935, in corrispondenza con il ventennale dell'inizio della I Guerra Mondiale, insieme al Sacrario delle bandiere. A mezzo secolo di distanza dalla posa della prima pietra del monumento a Vittorio Emanuele II uno spazio e alcuni simboli religiosi trovavano cittadinanza nel più grande monumento nazionale. Ma, quel che qui interessa segnalare, è il materiale con cui la cappella a croce greca è realizzata: il pavimento è fatto di lastre di marmo del Carso, l'altare è stato ricavato da un blocco di roccia del Monte Grappa, le une e l'altro a ricordo dei luoghi in cui si combatté la Prima Guerra mondiale. Il tutto conferisce al sacello una tonalità sepolcrale, smorza la luminosità dell'ambiente e altera il nitore classicheggiante che la pietra di Botticino conferisce all'intero monumento. Il citazionismo bellico, il patriottismo in forma lapidea avevano prevalso su tradizione e rapporti commerciali in esclusiva. Il legame fra l'Altare della Patria e la candida pietra di Botticino subiva una cesura, uno strappo.

38. PIZZO 2011, p. 43.

I corpi e i nomi. Il culto monumentale dei caduti nelle guerre nazionali

di Emanuele Cerutti

Alle ore 10 del 4 novembre 1921 la tumulazione di un soldato senza nome nel Vittoriano concludeva un grande rito. Esso aveva nei corpi e nei nomi dei morti in guerra i due principali capisaldi di fenomeni complessi, commisti, come la nazionalizzazione delle masse e l'ancestrale rapporto fra l'essere umano e la morte.

Per comprendere oggi la poliedricità e le articolate interconnessioni di questo evento dal forte impatto emotivo e simbolico si deve fare un salto indietro nel tempo di almeno 200 anni.

Origini lontane, ovvero la prima fase del culto della nazione.

Il fatto epocale, lo spartiacque da cui partire è la Rivoluzione francese, apportatrice di nuovi valori. Con essa la legittimità del potere non era più riposta nel sovrano, che era tale per volere divino, ma nella nazione. Questo essenziale passaggio concettuale fu l'atto di nascita della coscrizione obbligatoria, per mezzo della quale si combatteva per la nuova entità statale¹. Le guerre rivoluzionarie e napoleoniche furono combattute da masse rilevanti e fino ad allora impensate di coscritti, i quali non sempre accettarono di buon grado la loro sorte².

Il destino dei deceduti in queste guerre fu analogo a quello delle vittime dei conflitti precedenti, cioè si seppellivano i caduti dove capitava senza poi monumentalizzare i tumuli; del resto erano alcuni secoli che la civiltà cristiana riservava scarsa attenzione ai corpi, eccezion fatta per quelli di personalità eminenti. Si vedano, ad esempio, gli oltre tremila corpi di reduci della *Grand Armée* rinvenuti in fosse comuni a Vilnius nel 2001, deceduti per malattie, fame e freddo dopo la ritirata di Russia³. Qualcosa stava cambiando, però. Alcuni monumenti, come quelli alle vittorie di Marengo, Rivoli o Castiglione, esaltavano sì la figura di Napoleone, al pari di più datate state equestri di condottieri, tuttavia in questi manufatti – ecco la novità – si ricordavano anche i semplici gregari, ancorché in modo collettivo e sommario, accennando o elencando le unità operative cui essi erano appartenuti.

Questo culto laico, strutturato su nuovi modelli e nuove retoriche, sopravvisse alla caduta di Napoleone e si diffuse in Europa. Francesco Giuseppe d'Asburgo, ad esempio, già nel 1852 fece erigere a Buda un monumento al generale Hentzi ed ai 418 militi (fra cui 35 italiani del regno Lombardo-Veneto) che morirono con lui nell'assedio posto dai rivoltosi d'Ungheria nel 1849 e, parimenti, nel 1867 gli ungheresi ne dedicarono uno, sul medesimo colle, agli *Honved* ribelli morti nell'identico fatto d'arme⁴. Invece, dopo la battaglia di Sedan, il governo

1. Quanto esposto e argomentato in questo saggio, quando non altrimenti specificato, rimanda a E. CERUTTI (e relativa bibliografia): "Fecero di petti gagliardi insormontabile barriera". *Percezioni della morte e sepolcreti (1870-1940)*, in F. BIANCHI, G. VECCHIO (a cura di), *Chiese e popoli delle Venezie nella Grande guerra*, Viella, Roma 2016, pp. 99-130; *Bresciani alla Grande guerra. Una storia nazionale*, Angeli, Milano 2017; *Memorie nella pietra e nel bronzo. Monumenti celebrativi e identità nazionale*, in «Impegno. Rassegna di Religione, Attualità e Cultura», XXVIII (2018), 1, pp. 21-38; *Sui campi di battaglia. Turismo patriottico e nascente società dei consumi di massa*, in G. VECCHIO (a cura di), *Mazzolari e la Prima guerra mondiale. Dalla trincea alla parrocchia*, Morcelliana, Brescia 2019, pp. 27-46; *Memoria e consenso. L'attività della federazione bresciana dell'Associazione nazionale combattenti nei suoi bollettini*, in S. ONGER (a cura di), *Brescia e la Grande guerra*, Grafo, Brescia 2019, pp. 443-458; "In faccia ai nostri monti ove soffrimmo, in faccia alle trincee dove morimmo". *Profilo storico e sociale del Comitato-ossario di Castel Dante*, in M. BERTOLOTTI (a cura di), *Storie e memorie della Grande Guerra*, Tre Lune, Mantova 2021, pp. 97-132; «Le Termopoli bresciane sono sul Tonale». *Vicende dell'ossario al Passo del Tonale e memorie della guerra nazionale 1915-1918, atti del convegno Guerra e ricostruzione. Ponte di Legno a 100 anni dalla rinascita*, in press.
2. F. DELLA PERUTA, *Esercito e società nell'Italia napoleonica. Dalla Cisalpina al Regno d'Italia*, Angeli, Milano 1988.
3. M. SIGNOLI et alii, *Discovery of a mass grave of Napoleonic period in Lithuania (1812, Vilnius)*, «Comptes Rendus Palevol», 3 (2004), pp. 219-227.
4. «La Civiltà Cattolica», serie 17ª, vol. V, fasc. 1167, 28-1-1899, pp. 367 ss.

belga, timoroso di epidemie, assoldò un chimico che «aprì le fosse [comuni], vi sparse del catrame e gli dette fuoco col petrolio», ma roventi furono le proteste prussiane che, è chiaro, avrebbero voluto procedere in modo ben diverso per esaltare i facitori del *zwischen Reich*⁵.

L'Italia è un caso di studio notevole poiché proprio nel corso del XIX secolo si collocano il Risorgimento e i grandi sforzi dello Stato unitario, e di una parte della società civile, per creare e stimolare il senso d'appartenenza a un'identità nazionale. Le guerre d'indipendenza, o le rivolte ad esse collegate, causarono nella fazione filo-unitaria circa settemila morti, in genere sepolti nei medesimi luoghi del decesso⁶. Così ricordava un ufficiale piemontese, incaricato dei servizi d'ambulanza della 5ª divisione di fanteria, l'indomani della battaglia di San Martino: «Né tampoco potrò mai dimenticare questa notte [dal 24 al 25 giugno] perché entrato in un androne e sdraiato sopra un po' di fieno, era letteralmente in mezzo ai morti e feriti, sia amici che nemici. [...] Per lo più si scavavano grandi fosse per seppellirne 15-20-25 ad una volta; [...] Il seppellimento non fu e non poteva essere che un lavoro precipitato e incompleto»⁷.

Le celebrazioni monumentali furono contemporanee agli eventi, meglio se vittoriosi. Vittorio Emanuele II, ad esempio, a sole poche settimane dal titanico scontro del 24 giugno, aveva intenzione di creare un grandioso monumento per celebrare la vittoria franco-piemontese, mentre ad appena un anno dalla vittoria di Castelfidardo, il 27 settembre 1861, i due principi di casa Savoia parteciparono alla posa della prima pietra d'una opera ideata da due notabili liberali del luogo⁸. Anche circa le onoranze ai corpi vi sono timidi indizi coevi. Un ignoto bresciano, a soli quattro mesi dalla grande carneficina, confrontando la riverenza verso le tombe dei feriti deceduti a Brescia e ivi inumati con la desolazione dei campi di battaglia sulle colline moreniche, scriveva: «Perché se ne trascurano così miseramente i cadaveri?»⁹. E sempre Brescia, a meno di due anni dalla cacciata degli Asburgo, decise il recupero e le onoranze in un avello apposito all'interno del cimitero monumentale dei resti d'una cinquantina di insorti nella celebre decade del 1849¹⁰.

Comunque il vero inizio delle cure monumentali ai resti dei morti nelle patrie battaglie, conseguita la quasi completa unità politico-territoriale, data 1870 con l'inaugurazione degli ossari di Castelfidardo, Solferino e San Martino. Soprattutto questi ultimi due diedero l'abbrivio a quel fenomeno: data la mole ragguardevole di ossa da sistemare, l'iniziativa fu propagandata e finanziata, divenendo così celebre, in tutta Italia. Da quell'anno e fino al 1914 sorsero in Italia una trentina di strutture per i caduti nel Risorgimento, che avevano alcuni importanti caratteri comuni. Quasi tutte ebbero origine nella società civile (o meglio, da una sua parte) ed ebbero prevalente colore locale. Le ossa, in almeno 8 casi, in un compiaciuto gusto macabro-orroroso forse riandante alla cultura romantica e simile all'uso pedagogico che nei secoli passati la Chiesa aveva fatto della morte (e della sua paura), erano ostentate, esposte ai visitatori, mentre l'identità dei singoli non era tutelata, essendo l'ossame frammisto.

Ciò non vuol dire che l'individualità fosse considerata di scarsa importanza. Le esumazioni dei resti, in genere, furono fatte ad almeno 10 anni dai fatti, quindi parte dei contrassegni identificativi era andata dispersa o era divenuta illeggibile. Nel 1861, nel disseppellire gli insorti bresciani, fra tanti sconosciuti si poté identificare solo la salma di don Andrea Gabetti grazie a una scarpa e alla fibula, proprie degli ecclesiastici. Parimenti, il 18 novembre 1869, aprendo una fossa comune a San Martino, si rinvennero 12 salme senza nome; solo si seppe, dai numeri

-
5. PH. ARIÈS, *L'uomo e la morte dal medioevo ad oggi*, Roma-Bari, Laterza, 1980, p. 646. Nel celebre scontro morirono circa 6.000 uomini.
 6. La cifra sale se si computano gli ex alleati, gli ex nemici o le perdite nella guerra civile nel Sud Italia. Su quest'ultimo tema si rimanda a C. PINTO, *La guerra per il Mezzogiorno. Italiani, borbonici e briganti 1860-1870*, Laterza, Roma-Bari, 2019⁴.
 7. L. CADORNA, *Il generale Raffaele Cadorna nel Risorgimento italiano*, Treves, Milano 1922, p. 124. In base a ritrovamenti di bottoni e medaglie ammalorate, sembra che in alcune zone della battaglia furono accesi dei roghi per «interrompere la putrefazione dei cadaveri che [...] minacciava la salute degli abitanti»; Società di Solferino e S. Martino, *Guida del museo storico di Solferino*, Cordani, Milano 1933, p. 36.
 8. *Il monumento di Solferino*, «La Sentinella», 29-11-1859. *Ai vittoriosi di Castelfidardo*, numero speciale della rivista «Picenum», IX (1912), 7-9, pp. 42-46.
 9. *La commemorazione dei morti*, «La Sentinella», 8-11-1859.
 10. F. ODORICI, *Rinvenimento delle ossa di vittime bresciane della rivolta del 1849*, «Rivista dei comuni italiani», 20-6-1861, pp. 3-10.

sui bottoni, che si trattava di militari del 12°, 14° e 18° reggimento fanteria; però due giorni dopo, in una tomba isolata, insieme alle ossa si «ritrovò un portafoglio con entro una carta dalla quale erano scritte le seguenti parole, Barbieri Giovanni d'anni 21 nato a Vercelli»¹¹. La trascuratezza del vincolo conservativo corpi-identità non deve stupire. Nei cimiteri, anche dopo l'editto di Saint Cloud (1804), avvenivano estumulazioni saltuarie, tranne nel caso di personalità o di cittadini abbienti, in seguito alle quali le ossa rimaste venivano confuse e i nomi obliati, eccezion fatta per le famiglie non in condizioni miserabili che potevano permettersi delle piccole steli od obelischi commemorativi. Quindi era già una novità rimarchevole la volontà di preservare i resti di chi era morto nel compimento di un progetto politico; la loro memoria collettiva sarebbe sopravvissuta con quell'idea.

L'identità individuale del caduto stava comunque divenendo oggetto di accurate attenzioni. Sui campi di battaglia cominciarono ad apparire monumenti o epigrafi riportanti i nomi dei morti. Questi manufatti erano posti o da commilitoni, o dai familiari o su iniziativa di frange della società civile locale. È importante ricordare, aspetto poco noto e oscurato dal dilagare dei monumenti per i morti nella guerra 1915-1918, che anche prima di allora le comunità d'origine ricordarono i propri figli. Ad esempio a Casalmaggiore, già nel 1864, una lapide apposta nel comune ricordava i sei «CASALESÌ - CHE PUGNARONO E CADDERO - PER FARE LIBERA ED UNA - ITALIA», mentre la società dei reduci di Asti, nel 1891, nominò su una lapide posta sulla facciata del municipio i 33 commilitoni morti dal 1848 al 1866, compresi quelli in Crimea, in un preciso elenco che specificava persino il grado ed il reparto del defunto¹².

L'elaborazione del lutto da parte dei familiari dei morti nel Risorgimento non è stata oggetto di analisi sistematiche. Forse, specie nelle classi popolari, prevalse un'ancestrale rassegnazione in cui la morte in guerra del proprio caro era collocata fra i cataclismi ciclici - pestilenze, carestie, guerre - che colpivano l'umanità. Ciò non toglie che una parte delle famiglie d'estrazione popolare, difficile da quantificare, interpretasse il proprio dolore in una dimensione patriottica. Angelo Boggio Bertinet da Oriomosso rimase orfano a soli cinque mesi perché suo papà Antonio, muratore, soldato del 4° regg. fanteria, morì a 26 anni nella battaglia di Novara. Nonostante avesse vissuto in ristrettezze con la madre - rimasta vedova fino alla morte, per 52 anni -, una volta divenuto impresario edile, onorò nel 1884 la memoria del padre con una lapide patriottico-commemorativa, che così principiava: «ONORE E RIVERENZA AGLI EROI MARTIRI DELL'ITALICA INDIPENDENZA»¹³. Forme più intime dell'elaborazione del lutto, come la traslazione dei resti del proprio caro nel paese natio, erano impensabili per i più, dato il contesto socio-economico e tecnologico. Caso rarissimo, e pertanto degno di nota, è quello di Antonio Ponzetti da Soresina. Milite del Corpo volontari italiani, fu ferito a morte nella battaglia del 3 luglio 1866 a Monte Suello, ove rimase il corpo «FINCHÉ LA PIETÀ DEI PARENTI - DOPO ARDUE E AFFANNOSE RICERCHE - NE SCOPERSE I RESTI MORTALI» che furono traslati a tempo di record, l'11 gennaio 1867, al cimitero avito¹⁴.

In conclusione: nel primo cinquantennio postunitario un canone celebrativo, in cui rientravano anche i musei, si era formato con precise ritualità e messaggi¹⁵. Inoltre anche la dimensione antropologica della morte stava vivendo un ulteriore sviluppo: una nuova religione laica creava i martiri della nazione - non importava se fossero stati d'accordo o meno con l'idea per cui morivano - i cui corpi e nomi erano da tramandare ai posteri. Queste ritualità valsero anche per le guerre coloniali, ma nuovi eventi erano alle porte¹⁶.

11. Archivio Società Solferino e S. Martino, Desenzano del Garda (da ora ASSSM), carte da ordinare.

12. Sopralluoghi del 29-10-2015 e 7-9-2012.

13. O. BOGGIO MARZET, P. CIRRI, M. E. VILLA, (a cura di), *La prima guerra d'indipendenza vista da un soldato. Lettere del biellese Pietro Antonio Boggio Bertinet*, Interlinea, Novara 2005, pp. 20-22.

14. Sopralluogo 17-2-2008.

15. Sui musei cfr. M. BAIONI, *Vedere per credere. Il racconto museale dell'Italia unita*, Viella, Roma 2020.

16. Cfr. l'analisi complessiva e aggiornata dell'esperienza italiana in Africa in N. LABANCA, *Oltremare. Storia dell'espansione coloniale italiana*, Il Mulino, Bologna 2007.

Il grande trauma nel grande caos: la «quarta guerra di redenzione»¹⁷

Nel 1915 la morte in guerra era codificata nel Regio esercito in modo preciso. I cadaveri si sarebbero dovuti sotterrare nei più vicini cimiteri civili; se questa soluzione risultava impossibile si sarebbero dovute creare sul luogo delle tombe con specifici caratteri. Anche la certificazione del decesso, e quindi la tutela dell'identità dell'individuo, seguiva procedure precise. Dalla salma si sarebbe dovuto prelevare il piastrino di riconoscimento o il libretto personale, mezzi identificativi del caduto, affinché i dati anagrafici riportati fossero trascritti nei registri dello stato civile che le unità operanti avevano l'obbligo di tenere. Dopodiché i dati sarebbero stati trasmessi al ministero della Guerra in Roma, e da qui ai rispettivi sindaci di tutta Italia per la notifica ufficiale alla famiglia. La realtà, però, fu scompaginata da cause contingenti, come la durata e l'intensità del conflitto, la sua estensione geografica, il numero di persone coinvolte, la loro dispersione territoriale e l'impenso numero di decessi.

In 41 mesi di guerra, lungo i circa 650 km del fronte italo-austriaco, accorciatosi a circa 360 km nell'autunno 1917, i sepolcreti si divisero in quattro tipi. Dapprima c'erano quelli conformi alle prescrizioni, cioè riquadri militari presso o all'interno di cimiteri civili, che erano allestiti dalle medesime unità combattenti o sanitarie; la loro manutenzione variava al variare delle circostanze. I fanti della brigata *Casale*, ad esempio, rimasero nell'identico settore per più di un anno, e poterono così creare a Lucinico un vero e proprio cimitero di reparto, con tanto di monumento ai caduti dell'11° fanteria, completo di un'epigrafe con i rispettivi nomi. Parimenti, a Perteole, retrovia della Terza armata e sede di ospedali da campo fino all'ottobre 1917, il settore militare del cimitero fu persino abbellito da un ingresso e una cappella monumentali¹⁸.

Tuttavia la distanza dai centri abitati, l'asprezza dei luoghi delle azioni, le pressanti e continue necessità di servizio, crearono dal nulla nuovi recinti in località adatte alla triste bisogna. Sicché i fanti del 31° e del 135° svenantisi sulle balze del Civaron (Valsugana) nella controffensiva in Trentino dell'estate 1916, prepararono un cimitero alle falde del monte, in Val Coalba, a tiro del nemico¹⁹. Le medesime ragioni pratiche causavano anche il sorgere di tombe isolate, singole o a piccoli gruppi. Infine c'erano quei corpi, anche smembrati, che non si erano potuti recuperare perché scomparsi, non visti, in boschi o calanchi o perché il nemico ne aveva impedito il recupero. Queste salme furono rastrellate nei primi anni del dopoguerra, o addirittura decenni dopo, come accadde nel novembre 1953, quando sul Coston d'Arsiero si rinvennero ben 28 salme di soldati italiani, per lo più del 201° fanteria, morti nel maggio 1916 durante l'offensiva imperiale in Trentino²⁰.

Queste dinamiche riguardarono anche i sepolcreti per i militari italiani all'estero - Albania, Macedonia e Francia, eccetto il caso speciale dei prigionieri - e l'Italia tutta, che era disseminata di ospedali arretrati dove si spensero infermi colà decentrati, poi inumati nei cimiteri locali. Fu così per Alfredo Conconi da Cremona, fonditore, sergente del 135° fanteria, ferito a morte sul Civaron il 15 settembre 1916, che si spense in ospedale a Modena per postumi a sei mesi e mezzo dal fatto d'arme²¹. Alcune città arretrate, già allora, provvidero ad onorare quei riquadri militari con appositi monumenti, come Alessandria, che eresse un obelisco in mezzo alle tombe²².

La tutela dell'identità di un defunto, però, passava anche dalla conservazione dei suoi dati anagrafici, e dal loro legame con i resti mortali. Il termine «disperso» indicava un nome senza corpo, ossia un soggetto

17. Così l'epigrafe sull'obelisco ai morti negli ospedali di Alessandria; *Il monumento per la tomba dei caduti ad Alessandria*, «La Stampa», 3-11-1917.

18. P. CACCIA DOMINIONI, *1915-1919. Diario di guerra*, Mursia, Milano 1996, pp. 61-63; «La Guerra Italiana», 4ª serie, n. 5, p. 70; C. FISOGNI, *Per onorare la memoria dei militari morti in guerra. Quello che si è fatto e quello che si deve fare*, Tipografia Istituto Pavoni, Brescia 1919, pp. 15 s.

19. C.A. FERRARIO, *La Brigata Siena in Valsugana*, Stucchi, Milano 1942, p. 40 s.

20. AA.VV., *Cimitero monumentale Medaglia d'oro Pietro Marocco Arsiero*, G. Fuga, Arsiero 1955, pp. 19-21.

21. ASCr, fondo Distretto militare di Cremona, leva 1895, 1ª categoria, matricola 227 (da ora: DM[località], leva/categoria/matricola). Veterano a soli 21 anni, aveva meritato la medaglia di bronzo al valore in un'azione al Civaron il 1° luglio 1916.

22. «L'Illustrazione Italiana», 45 (1918), n. 18, p. 36; *Il monumento* cit.

di cui, dopo un'azione, non era ancora stato accertato lo status di prigioniero di guerra o il decesso, per la ratifica del quale erano necessari due testimoni oculari. Cosa diversa, invece, era un corpo senza nome, cioè i militi ignoti. Come avveniva, quindi, la separazione del nome dal corpo?

Dopo un'azione, tramite i capisquadra, ogni compagnia faceva l'appello: ogni nome mancante, dalle testimonianze dei superstiti, veniva contrassegnato come morto, ferito o disperso; indi si trasmettevano le liste ai comandi superiori per le necessarie pratiche matricolari e per gli altri bisogni di servizio (rancio, complementi). Per il recupero dei cadaveri il nemico concedeva delle tregue *ad hoc*, ma non sempre lo permetteva per ragioni di propria sicurezza e anche perché ciò costituiva una sottile, tremenda forma di guerra psicologica: i morti putrescenti degli attaccanti fungevano da monito orribile per atterrire gl'italiani «invasori». Così si usciva al calar delle tenebre o con il favore della nebbia, come testimoniano i casi riferiti alla prima metà del 1916 del 77° fanteria sul Sabotino o della 29ª divisione di fanteria sul San Michele²³. Da tutti i corpi recuperati, anche dai morti negli ospedali, venivano prelevati il piastrino di riconoscimento o altri mezzi identificativi necessari ai registri dello stato civile; quindi, verbalizzato il decesso, il corpo era identificato dal contrassegno tombale. Per le salme non recuperate nella terra di nessuno, invece, il decesso era ufficialmente registrato dal piastrino prelevato, o da altro, ma il corpo diveniva così senza nome, come certo accadde nei casi del 118° fanteria a Monfalcone (autunno 1915) o del battaglione *Monte Arvenis* al Monte Cucco di Pozze (estate 1916). I corpi smembrati dalle granate, va da sé, recavano dubbi maggiori nelle identificazioni, determinando problemi talvolta insormontabili.

Si diventava militi ignoti anche perché i contrassegni posti sulla fossa venivano deteriorati dal tempo, specie se si trattava di labili scritte a lapis su croci di legno. Questa circostanza era comune alle tombe approntate sia dagli italiani che dagli imperiali, i quali, fra l'altro, più spesso adottavano le sepolture collettive, anche stratificate. Ad esempio Emilio Zarantonello, studente, alpino del Vicenza, risultò disperso nell'azione di Monte Corno il 10 luglio 1916, ma nel febbraio 1917 le autorità asburgiche comunicarono la sua sorte: il corpo era stato rinvenuto e seppellito su quelle balze da vertigine²⁴. Anche Antonio Dalla Via da Forni, muratore, caporal maggiore zappatore del Monte Berico, fu tra i dispersi nello sfondamento germanico sul Cukli (Tolmino), ma i suoi resti, forse, finirono nelle fosse comuni che in seguito furono approntate, anche da prigionieri italiani, e che erano contrassegnate solo dal numero dei corpi contenuti²⁵.

Infine ebbero un ruolo anche i tipi di piastrino di riconoscimento in uso nel Regio esercito. Fino al maggio 1916 fu distribuito un piastrino, adottato nel 1892, consistente in una lamina di zinco riportante in inchiostro indelebile: cognome, nome, classe, categoria di leva e distretto militare d'appartenenza, nonché il numero di matricola. In seguito, invece, fu adottata una «tessera militare», cioè una striscia di carta contenuta in un astuccino di latta recante i dati predetti ma anche le vaccinazioni somministrate al militare. Essa subì le traversie del precedente, cioè il sistematico prelevamento dal cadavere; però, data la sua consistenza, era più facile che si deperisse. Una singolare controprova è data dai tumulati nell'ossario di Cima Grappa. Su questo massiccio si combatterono due grandi, feroci battaglie, quella d'arresto e quella di Vittorio Veneto, dopo le quali il campo della lotta fu subito coperto dalla neve, circostanza che deteriorò parecchi piastrini di nuovo tipo rimasti sui corpi, come forse accadde a Luigi Gozzi da Lenna, carbona-

23. G.B. MARIOTTI BIANCHI, *La 29ª divisione nella zona del monte S. Michele nell'autunno-inverno 1915-1916. Note di igiene castrense e di servizio sanitario in guerra*, E. Voghera, Roma 1917.

24. ASVi, DMVi, 1894/1º/53418. C. PASTORINO, *La prova del fuoco. Cose vere*, SEI, Torino 1955², pp. 131-134.

25. ASVi, DMVi, 1894/1º/53639. L. REGAZZOLA, *Batt. M. Berico. Batt. L'Aquila*, 10° Regg. Alpini editore, Roma 1937.

io, soldato del XVIII reparto d'assalto, morto il 25 ottobre 1918 «sul Monte Pertica in seguito a ferita al cuore da palottola [sic] da Mitraglia nemica e rimasto sul Campo»²⁶. Si spiega anche così perché solo il 18% dei resti ivi conservati sia stato riconosciuto: 2.281 noti e ben 10.302 senza nome²⁷.

In questo contesto caotico i legami affettivi e la politicizzazione della morte stavano assumendo sempre più importanza nella società civile. Riguardo il primo aspetto è da segnalare l'attività degli Uffici notizie. Quest'iniziativa d'assistenza morale e materiale sorse già nel 1915, si ramificò in tutta Italia tanto da contare ben 8.400 uffici e circa 25.000 collaboratrici volontarie che raccolsero uno schedario con 12 milioni di informazioni sui soldati italiani. L'attività principale era quella di facilitare le comunicazioni fra i soldati ed i loro familiari, tuttavia altre se ne aggiunsero, specie a vantaggio delle classi popolari, come la confezione dei pacchi da inviare al fronte o in prigionia, le pratiche di pensione o le licenze agricole. Per le famiglie fu di grande conforto il reperimento di notizie sul decesso dei propri cari e sulla sorte delle salme, oltre poi al recupero degli oggetti rinvenuti loro indosso, che diventavano vere e proprie reliquie. In questa pietosa funzione s'inserirono anche la Croce rossa italiana e la neo-costituita Unione nazionale delle famiglie dei dispersi in guerra²⁸.

Nella tutela dei corpi e delle identità, nella cornice politica della «quarta guerra d'indipendenza», ebbe un ruolo cruciale la Società Solferino e San Martino, nata per onorare i caduti nella celebre battaglia del 1859. La riunione societaria del 16 maggio 1916 ribadiva che il sodalizio «sent[iva] ora più che mai il dovere di svolgere attiva e sollecita la propria azione d'idealità storica e di esaltazione nazionale anche nelle schiere che pugnano, vincono e muoiono col nome d'Italia e di Dio sulle labbra!». Pertanto s'ipotizzò un intervento al fine d'identificare e registrare i luoghi di sepoltura dei soldati italiani «nel caso prevedibile della futura erezione di Ossari», e a tal fine s'intavolarono contatti con il Regio esercito. Il Comando supremo assieme al ministero della Guerra accolse «con trasporto» la proposta della Società, ma la ampliarono a dismisura «perché all'identificazione delle sepolture era stata aggiunta quella delle salme, nonché la sistemazione immediata di tutti i cimiteri e di tutte le tombe»²⁹. Dopo un momento di perplessità la Società accettò il compito assegnatole. Quindi dall'aprile 1917, a Brescia, entrò in funzione l'Ufficio militare presso la Società, sovrinteso dal bresciano Carlo Fisogni, vicepresidente della Società medesima e tenente colonnello della milizia territoriale. Avvalendosi del personale militare presso le intendenze o le unità operanti già in relazione con gli Uffici notizie, esso seguiva le vicende dei morti, ne curava le sepolture e teneva corrispondenza - aspetto importantissimo per la elaborazione del lutto - anche con i familiari dei defunti. Il lavoro svolto fu davvero ciclopico se si considerano le condizioni operative e lo scarso personale disponibile. Nel 1926 lo sforzo compiuto dalla Società era testimoniato da uno schedario di quasi 300.000 nomi di salme identificate, da tutte le carte al 25.000 riportanti i cimiteri di guerra, dalle piante dei cimiteri medesimi, dalla copiosa corrispondenza dell'Ufficio col pubblico (familiari o enti) che si rivolgeva all'Ufficio per delucidazioni, da 24.000 verbali di esumazioni dei caduti per soppressioni di piccoli cimiteri. A riconoscenza di quanto fatto il Governo, con regio decreto del 28 novembre 1920, conferì alla bandiera del sodalizio la medaglia d'oro di benemerita per la sanità pubblica³⁰.

26. ASBg, DMBg, 1899/2°/3211

27. *Consociazione turistica italiana, La nostra guerra*, Milano 1939³, p. 105.

28. L. CAVAZZA, *Nella riunione di chiusura dell'ufficio centrale per notizie alle famiglie dei militari*, Tip. Neri, Bologna 1919; *Relazione della Presidenza dell'opera svolta dall'Unione nazionale tra le famiglie dei dispersi in guerra dall'armistizio in poi*, Bettinelli, Verona 1923; A. FABBRI, L. GAUDENZI, *Il network della pietà. Il contributo della CRI all'identificazione dei soldati italiani dispersi durante la Grande Guerra*, in C. CIPOLLA, S. VEZZADINI (a cura di), *Le vittime della Grande guerra e il ruolo della Croce rossa italiana*, Angeli, Milano 2018.

29. ASSSM, registro Verbali di sedute dal 22 marzo 1915 al 24-6-1957, verbali 16-5-1916 e 3-6-1917.

30. ASSSM, Verbali, 10-2-1924.

Addomesticare il lutto, fra memoria di Stato e «patriottica rassegnazione»

Alle ore 15 del 4 novembre 1918 tacquero le armi, non le sofferenze. Il lutto, come da tempo immemore, avrebbe dovuto essere rielaborato in due dimensioni, quella privata e quella pubblica. In Italia vi furono due fatti cruciali, che avrebbero condizionato l'avvenire. Dapprima, una grande novità rispetto alla fase ante 1915 fu l'ingresso dello Stato nella questione delle onoranze ai morti in guerra. In secondo luogo, dall'11 dicembre 1918 e fino al 1925 inoltrato, l'Italia tutta fu dilaniata da una vera e propria guerra civile, non combattuta ovunque con la medesima intensità e conclusa con l'instaurazione della dittatura fascista. Si trattò di un conflitto in cui anche il ricordo di quelle sofferenze non lontane, di quei corpi e di quei nomi rappresentò un'arma di lotta politica.

Fino al 1918 il culto monumentale dei caduti, nell'ambito di una religione laica della patria, era stato organizzato per lo più dalla società civile, complice anche il numero contenuto delle vittime delle guerre precedenti. È vero che nel 1906 nacque accanto alla Società nazionale per la storia del Risorgimento, ente privato, il Comitato nazionale per la storia del Risorgimento, di natura pubblica, ma ambedue le realtà erano finalizzate soprattutto agli studi. La guerra, come visto, accentuò il carattere ibrido delle commemorazioni, poiché subentrarono anche le unità mobilitate, che provvidero in modo disomogeneo. Il primo atto ufficiale dell'ingresso dello Stato nella materia fu la creazione nel 1919, presso il ministero dell'Interno, della Commissione nazionale per le onoranze ai militari d'Italia e dei paesi alleati morti in guerra, dal carattere consultivo. Ad essa fece seguito, nel 1920, l'Ufficio centrale per la cura e le onoranze ai caduti in guerra, in seno al ministero della Guerra, che doveva dare un primo ordine al ginepraio dei sepolcreti.

La grandiosa cerimonia del milite ignoto nel 1921 articolata in più atti - scelta dei corpi, traslazione, inumazione nel Vittoriano - ebbe più valenze. Fu certo il rito d'un popolo per addomesticare il lutto, ma si può anche interpretare come un atto simbolico fra lo Stato e le masse da esso militarizzate: il primo accordava alle seconde l'onore di riporre i resti di un senza nome, molto probabilmente d'estrazione popolare, nientemeno che nel monumento nazionale per eccellenza, dedicato al sovrano «padre della patria»³¹. Pertanto, ora, lo Stato poteva ambire a traghettare i corpi e i nomi dei suoi figli morti in armi, nel suo nome, attraverso i secoli.

I cimiteri di guerra, da allora, vissero due fasi. Nella prima, dal 1919 al 1930 definibile «età di mezzo», vi fu ancora una commistione fra lo Stato e la società civile. Quest'ultima nelle aree più esposte della ex zona di guerra, né più né meno secondo il canone formatosi ante 1915, si adoperò per la creazione di sepolcreti monumentali, che in 11 casi ebbero attuazione totale o parziale³². Lo Stato, invece, dapprima cercò di mettere ordine nel caos dei cimiteri, che nel 1920 ammontavano a ben 2.876. In alcuni casi agì in modo duraturo, dignitoso o persino monumentale, ma per alcuni anni si procedette con ambiguità, per più cause: la ricostruzione delle zone devastate dalla guerra, la crisi economico-sociale postbellica, il riordino primario delle sepolture, le traslazioni e l'indecisione sulla forma definitiva da dare ai camposanti, nonché il termine decennale stabilito dalla legge per le esumazioni ordinarie.

La svolta iniziò verso il 1928, per una duplice ragione, ideologica e pratica. Il fascismo, propugnatore del nuovo modello dello Stato-partito, necessitava come ogni regime politico d'una legittimazione storica

31. Sul tema si veda il recentissimo B. BRACCO, M. PIZZO (a cura di), *Milite ignoto. Riti, istituzioni, scritture popolari*, Gangemi, Roma 2021.

32. Erano le iniziative di: Passo del Tonale, S. Stefano di Cadore, Schio, Castel Dante, Arsiero, Passo Pian delle Fugazze, Cremona, Cima Grappa, Castagnavizza, Monte Cimone, Fiume.

che individuò nella guerra vittoriosa; quindi intervenne risoluto. Nel 1927 Fisogni, membro della predetta Commissione per le onoranze, consapevole della caducità delle cose umane, con lungimiranza ipotizzava un tempo in cui, scomparsi i testimoni e «sopravvenute nuove esigenze e nuove idee; affievolitosi il ricordo dell'epica lotta e dei sacrifici sostenuti», i cimiteri sarebbero divenuti un peso³³. Sicché proponeva il ricorso prevalente agli ossari, cioè alle strutture già diffuse ante 1915, pur non essendo le uniche. Il fascismo, che dal 1931 accentrò tutto in modo progressivo nelle figure dei commissari provenienti dall'esercito e nominati dal duce, scelse il modello degli ossari, che avrebbero dovuto garantire la perpetuità, la monumentalità e l'identità dei resti. Tutti i cimiteri furono dismessi, anche molti che avrebbero potuto affrontare la prova del tempo, e persino alcune strutture nate nell'«età di mezzo» furono rase al suolo o obliate. Tutto ciò il regime fece non solo per motivi pratici ma, molto probabilmente, anche per eliminare il ricordo di iniziative legate all'Italia liberale e per essere il depositario esclusivo della memoria della guerra.

Nel 1939, fra la Lombardia orientale e le tre Venezie, 40 strutture custodivano i resti di 316.496 militari italiani, nel 50% dei casi militi ignoti; per i morti italiani all'estero, invece, permasero i cimiteri. Queste opere garantivano l'individualità dei resti, naturalmente solo ai militi noti, disposti in gelido ordine alfabetico, mentre gli ignoti furono stipati in grandi loculi collettivi. L'ostensione dei resti, presente talvolta anche negli anni Venti, fu proibita. L'asetticità si nota anche nelle epigrafi. Ogni loculo riportava solo il grado, il cognome e il nome del morto, o eventuali ricompense al valore (escluse le promozioni al merito, gli encomi o le croci al valore). In una percentuale di difficile valutazione i dati anagrafici furono incisi in modo errato, o per fisiologici *lapsus calami* o per i contrassegni deteriorati sulle vecchie tombe, come forse accadde a Edoardo Tognotti da Milano, bersagliere del 14° regg., ferito a morte sullo Zebio, spentosi nell'ospedaletto da campo n. 159 e inumato nell'ossario di Asiago come Tognetti³⁴. Ulteriori dettagli come l'unità d'appartenenza, il luogo e la data di decesso, o gli epitaffi, anche retorici, di compagni o familiari che nei vecchi cimiteri erano presenti furono ignorati o proibiti. La superficialità e la «disinfezione emotiva» si spiegano con l'obiettivo ideologico del regime, che era quello di trasmettere alle nuove generazioni un messaggio educativo generale, semplificato, solenne e privo di sentimentalismi, e di plasmare il ricordo dei reduci. L'ideologia, però, c'entra fino ad un certo punto. Ci furono, forse, anche basse ragioni di economia: si pensi alle ore supplementari necessarie (e relativi costi) agli scalpellini per incidere anche i dati inerenti al decesso³⁵. Solo a 100 anni di distanza lodevoli iniziative hanno colmato in parte questa lacuna³⁶.

Lo Stato, inoltre, organizzò un'altra iniziativa colossale per tramandare il ricordo dei morti, anzi il loro nome: l'albo d'oro. Il regio decreto 22 novembre 1925 n. 2130 avocava al ministero della Guerra la ciclopica impresa, che in 40 anni censì i nomi di 529.025 cittadini italiani morti fra il 24 maggio 1915 e il 20 ottobre 1920³⁷. La storia di ogni morto era sintetizzata in 12 informazioni: cognome e nome, paternità, eventuali ricompense al valore (escluse le promozioni per merito di guerra, le croci al valore e gli encomi) senza le motivazioni (eccetto le medaglie d'oro), grado e reparto, data e luogo di nascita, distretto d'appartenenza, data, luogo e causa di morte.

Quest'opera è certo uno straordinario strumento di ricerca che però, come tutte le fonti, deve essere interpretato. Infatti si possono notare tre tipi di limiti: le omissioni strutturali; i doppi casi, le mancanze incidentali e i *lapsus calami* anagrafici; le approssimazioni e

33. C. FISOGNI, *La Società di Solferino e S. Martino e i monumenti ai gloriosi eroi caduti per il Risorgimento e l'Unità d'Italia*, Tipografia L. Scudier, Padova 1927, pp. 17, 15.

34. *Ministero della Guerra-della Difesa, Militari caduti nella guerra nazionale 1915-1918. Albo d'oro*, Ist. Pol. dello Stato (poi Vecchioni e Guadagno), 1926-1964; vol. X, p. 753 (da ora AO [n. vol.], p.). *Il Comune di Asiago per la inaugurazione del Monumento ai Caduti*, Tip. Messaggero S. Antonio, Padova 1938, p.151.

35. La controprova sta negli ossari di Redipuglia e S. Candido, casi rarissimi in cui furono riportati altri dati sui morti: i loculi furono serrati non da pietre ma da lamine di metallo, lavorabile con più facilità.

36. Cfr. i siti <http://www.pietrigrandeguerra.it> e <https://www.cadutigrandeguerra.it>.

37. Oggi on line (<https://www.cadutigrandeguerra.it>) grazie all'encomiabile iniziativa dell'ISTORECO e dell'Associazione storica cime e trincee.

gli errori per i luoghi, date e cause di morte. La quantificazione, anche sommaria, di queste casistiche ad oggi è ignota poiché non esistono specifici studi in merito³⁸.

Il primo caso riguarda i morti in condizioni giudicate allora infamanti: i fucilati, i deceduti nei reclusori mentre espiavano una pena e i disertori, compresi quelli morti o scomparsi in prigionia, eccetto quelli defunti in seguito a ferite in azione o decorati dopo la condanna. Pertanto non troviamo nell'Albo Santo Azzini da Castelleone, contadino, caporal maggiore 32° fanteria veterano del Carso e della Valsugana, fucilato il 19 agosto 1918 in Val di Ledro³⁹. Però la fonte non è sempre coerente. Alfredo Tulipani da L'Aquila, soldato 168^a cp. mitraglieri St. Etienne, disertore ed omicida a Temù, è invece riportato come morto per ferite riportate in azione⁴⁰. La ragione, forse, è da ricercare nell'articolo 395 del codice civile, secondo cui in «qualunque caso di morte violenta o nelle prigioni o case di arresto, o di esecuzione delle sentenze di morte, non si farà nei registri veruna menzione di tali circostanze, e gli atti di morte saranno semplicemente stesi sulla forma stabilita dell'art. 387»⁴¹.

Nel secondo gruppo, fisiologici errori si notano sia nei cognomi che nei nomi e nei reparti. Così Santo Gagliardi da Formigara, contadino, caporale del 26° artiglieria da campagna morto a causa dello «schiacciamento della scatola cranica per scoppio di granata nemica mentre si trovava riparato nel ricovero del pezzo di cui era servente», nell'albo diviene Sante, mentre per Faustino Aimo da Pralboino, bifolco, l'albo riporta il primo reparto d'assegnazione, il 67° battaglione milizia territoriale, e non la 2019^a compagnia St. Etienne con cui morì l'11 dicembre 1917 sull'Asolone⁴². Un altro aspetto, ad oggi poco considerato, sono i casi doppi. La spiegazione sta nel fatto che l'iscrizione nell'albo si basava su luogo *di nascita* e non *di residenza*, come, ad esempio, Ernesto Alcuati, meccanico, fante del 65°, morto di ileo-tifo a Cividale. I due casi sono identici per nome, cognome, paternità, grado, unità, luogo e data di morte, ma sono diversi nel luogo di nascita: Manerbio, dove invero nacque, e Due Miglia, dove abitava all'arruolamento⁴³.

Infine, le imprecisioni ed errori sul decesso. Le località dai nomi ostici e sconosciuti furono spesso un rebus, ragione più probabile delle approssimazioni. Il già citato Gagliardi morì il 13 febbraio 1917 a quota 146 di S. Mauro (Monte Sabotino), ma l'albo indicò il generico Carso, vari km più a Sud. Talvolta il luogo fu affatto errato: Attilio Franzini da Carpaneta Dosimo, falegname, caporale nel X gruppo artiglieria d'assedio, morì asfissiato da una valanga a Monte Crostis, in Carnia, che l'albo identificò nel «Monte Ortigara», fra Trentino e Vicentino⁴⁴. Quando i vari scritturali non capirono la località, la sostituirono con un ecumenico «sul campo». Così fu per Egisto Marini da Monterado, muratore, fante del 213°, ferito a morte e catturato dal nemico nell'azione di Monte Rasta, che si spense in realtà «nell'Ospedale Mobile Riserva in Monte Rover»⁴⁵. Anche le cause di morte, talora, furono equivocate. L'albo classifica il già citato Conconi come morto di malattia, e forse fu proprio una malattia a stroncarlo, ma la causa stava nella fatale ferita da schegge di bomba a mano.

Le comunità locali e i familiari

La reale elaborazione del lutto, nella quotidianità, non poteva che spettare a ciascuna comunità rappresentata dagli 8.323 municipi d'Italia. Il grande contesto in cui questo fenomeno si sviluppò fu rappresentato dalla guerra civile proseguita fino al 1925 e, almeno fino al 1940, dalla dittatura fascista.

38. Un recente studio sull'albo (statistico-demografico, e non prettamente socio-militare) è A. FORNASIN, *Analisi statistica dei soldati italiani deceduti, feriti e ammalati*, in C. CIPOLLA, S. VEZZADINI 2018

39. ASCr, DMCr, 1895/2/64.

40. E. CERUTTI 2017, p. 414; l'atto di morte sta nella banca dati <https://www.antenati.san.beniculturali.it> (ultimo accesso 29-12-2021)

41. *Nuovo codice civile del Regno d'Italia*, Bideri, Napoli 1907, p. 109.

42. ASCr, DMCr: 1895/1/221; 1898/2/2138. AO: XII, p. 398; XI, p. 8.

43. ASCr, DMCr: 1895/2/3447; AO: XII, p. 18; XI, p. 16.

44. ASCr, DMCr, 1895/1/561; AO XII, p. 581.

45. ASAn, DMan, 1896/1/4394; AO XIII, p. 359.

Il lascito più vistoso e duraturo dei comuni fu certo quello dei monumenti e delle lapidi dedicate ai morti, dei viali delle rimembranze, e anche delle pubblicazioni in memoria⁴⁶. Canoni celebrativi, come detto sopra, tutt'altro che nuovi e che, di solito, ebbero ancora come promotrici le parti della società civile più idealmente motivate. L'Italia era entrata nel conflitto «a sangue freddo» – questo il grande «peccato originale» della nostra guerra – per varie ragioni: quella ufficiale del compimento dell'unità nazionale, quella più o meno ufficiosa dell'espansione imperialista, quella minoritaria dell'interventismo democratico o rivoluzionario. Dall'autunno 1917 s'aggiunse un fattore dal formidabile impatto psicologico e seduttivo: la reale difesa dall'invasione nemica. Tutto ciò generava una pluralità di memorie. Come furono ricordate? Una risposta univoca è ardua dato l'altissimo numero di manufatti in tutta Italia (16.000? 32.000?), dovuto al fatto che anche le frazioni d'un comune o i quartieri d'una città volevano il proprio ricordo. In generale parve prevalere la funzione consolatoria nell'ottica patriottica dell'unità d'Italia, della grandezza nazionale, della libertà e della giustizia; in tre parole: «per la patria». Poteva anche comparire in sordina il pacifismo, ma non in modo contestatario, come accadde in poche amministrazioni socialiste, casi di difficile studio a causa dell'oblio causato dalla dittatura⁴⁷.

La vera questione storiografica che ancora oggi s'impone, è come le famiglie elaborarono il lutto, come si rapportarono ai corpi e ai nomi dei propri cari. Per le classi abbienti l'analisi è in qualche modo fattibile, ma le classi popolari sono la vera sfida. I monumenti o le lapidi riportavano sempre i nomi ed i cognomi, ma potevano anche specificare i gradi, i reparti, le cause, i luoghi e le date di morte. Tutto ciò rientrava nella dimensione pubblica delle comunità, ed era fatale che non bastasse solo questo ai familiari.

Ci sono tre tipi di fonti che testimoniano i primi anni successivi al lutto. Dapprima, legate essenzialmente ai nomi, vi sono le pie memorie funebri o gli annunci di morte sulla stampa, che per gli abbienti potevano evolversi fino a pubblicazioni commemorative. In secondo luogo ci sono le pietre sepolcrali, cenotafi in specie, che erano dei surrogati alla mancata riappropriazione del corpo e che potevano essere anche commissionati da famiglie d'estrazione popolare, certo non in condizioni miserabili. In questi fenomeni s'individuano due tendenze della elaborazione del lutto, trasversali alle diverse classi sociali: una patriottica e una a-patriottica. L'immagine-ricordo di Giuseppe Mezzadra da Casteggio, aspirante ufficiale medico nel III battaglione del 38° fanteria, morto in azione sul Solarolo il 17 dicembre 1917, evocava soltanto la figura dell'estinto e lo «strazio immenso di affetti sì grandi – e di speranze sì ampie e legittime»⁴⁸. Parimenti, nel cimitero di Castel Goffredo, i genitori di Attilio Lucchini, contadino, fante del 77°, solo ricordarono che era «MORTO IN PRIGIONIA - DI GUERRA - IN BULGARIA»⁴⁹. Invece nel necrologio del professor Pietro Zuffardi da Forno, capitano nel 61° fanteria, i familiari annunciavano sì «con indicibile strazio» il suo trapasso in ospedale a Verona, ma specificavano che le ferite furono «gloriosamente riportate [...] conducendo la sua cara Compagnia all'assalto di Zugna Torta, e dopo essersi coperto di gloria e di ferite» in altre azioni, elencando con «acribia patriottica»: «Proposto per la medaglia di argento al valor militare nella presa di Cima Palone – Encomiato dal Comando della Ia Armata pei fatti di Passo di Buole»⁵⁰. Allo stesso modo, i cari di Luigi Ferrari da Bozzolo, falegname, fante del 77°, sebbene disperso in azione su Veliki Kribak, posero una pietra nel cimitero avito, rimembrante tutt'ora che «CADDE EROICAMENTE [...] - PERCHE LA PATRIA FOSSE FINALMENTE COMPIUTA - PER IL

46. L'input dei viali delle rimembranze fu statale, ma l'attuazione riguardò solo i comuni. Cfr. D. LUPI, *Parchi e viali della Rimembranza*, Bemporad, Firenze 1923.

47. Utili banche dati sui ricordi ai caduti: <http://www.14-18.it> e <https://www.pietredellamemoria.it> (ultimo accesso 28-12-2021).

48. C. TESTONE, *Epigrafi*, Giovanna d'Arco, Casteggio 1921, p. 128.

49. Sopralluogo 3-1-2014; ASVr, DMMn, 1884/1^a/13355.

50. «Corriere della Sera», 3-8-1916. Non compare nell'albo d'oro.

TRIONFO DELLA GIUSTIZIA NEL MONDO»⁵¹.

A tutto ciò, infine, s'aggiunge il fenomeno delle traslazioni, vera novità. Durante il conflitto furono fatte circa 5.000 domande di traslazione di salme ai luoghi natii, ma risulta nel 1939 che esse erano ammontate a circa 60.000. A questa cifra notevole si giunse soprattutto grazie alla legge 11 agosto 1921 n. 1074 che, stanziati 90 milioni di lire, permetteva le traslazioni a carico dello Stato. Spesso queste pratiche furono seguite per le famiglie d'umile estrazione, inesperte della burocrazia, dall'Associazione nazionale combattenti o dall'Associazione fra le madri e vedove dei caduti in guerra. È ipotizzabile che esse sarebbero state anche di più se lo Stato non le avesse fermate nel 1928 e se decine di migliaia d'identità non si fossero disgiunte dai corpi, durante o poco dopo la guerra, per i motivi già detti⁵². In numerosi casi (quanti?) nei cimiteri aviti furono creati reparti-strutture apposite, e perpetue, per accogliere le salme ritornate, come, esempi fra gl'innumeri, a Pontevecchio o Cavriana⁵³.

Ciò che emerge da queste celebrazioni delle comunità d'origine e dei famigliari, concludendo, è il fenomeno definibile della «patriotica rassegnazione». Nell'incandescente clima postbellico, alimentato anche dall'umiliazione dell'Italia a Versailles e da aspettative palingenetiche rimaste frustrate, si parlò in modo aperto, financo compiaciuto, di «morti per i padroni», o «morti per nulla»⁵⁴. Poteva anche esserci del vero, e nella lotta politica questa definizione pagava nel breve periodo. Ma nel lungo? Il peso di quelle parole fu per moltissimi insostenibile. Ecco la *chance* concreta che l'ideologizzazione della morte offriva alle classi popolari (e non solo a loro): come ancora si legge sul precitato cenotafio di quel fante del 77° disperso sul Veliki, la persuasione era che «NON SIA STATO VANO IL SUO SACRIFICIO». In questa dinamica di accettazione e rielaborazione del sacrificio, dal forte valore simbolico, molto probabilmente rientrarono anche le pensioni concesse ai familiari o altri riconoscimenti di Stato (attestati, medaglie, specie al valor militare), ma il tema ad oggi non è affatto studiato.

Conclusioni: uno sguardo sul «dopo»

Quanto finora esposto evidenzia la metamorfosi del rapporto fra l'uomo e la morte, rapporto che ebbe nelle nuove guerre dal 1935 al 1945 un ulteriore sviluppo. È certo che il fascismo applicò ai conflitti da esso promossi il canone celebrativo del passato, pur adattato alla sua nuova ideologia. Ne sono chiara riprova simbolica l'albo d'oro per i morti in Africa orientale, gli ossari al Passo dell'Escudo e a Saragozza, in Spagna, ovvero l'elezione a «zona sacra», al pari delle quattro individuate per la guerra 1915-1918, della quota 731 di Monastir (Albania)⁵⁵. Così fu pure per il fenomeno antropologico della «pornografia della morte», già delineato da Geoffrey Gorer e ripreso da Philippe Ariès, del tutto manifesto nella società consumistica ma collegabile anche al trauma dei conflitti mondiali. Seppur poco noto e studiato, negli anni Venti in Italia vi fu un dibattito sugli ossari: i familiari temevano che questo termine equivalesse alla confusione dei resti dei propri cari, e di conseguenza alla perdita della loro identità, e alla possibilità di replicare ciò che era successo nelle strutture ante 1915 (ma anche in qualcuna del periodo 1920-1926) con l'ostensione delle ossa. La morte, quindi, per la società occidentale stava diventando qualcosa d'inguardabile nella sua reale crudezza. Il fascismo, nonostante la retorica – talora smargiassa ed esasperata – della morte e del sacrificio, rientrò in questo alveo. A parte la già significativa strutturazione degli ossari degli anni Trenta (loculi individuali per i noti, ossa non esibite), un'altra notevole ripro-

51. Sopralluogo 12-10-2016; ASVr, DMMn, 1884/3/12332. La vedova si risposò nel 1920.

52. Invero, l'Associazione madri e vedove dei caduti già nel 1920-1923 invitava le socie a rinunciare al desiderio di riappropriarsi dei propri figli e a lasciarli sui campi del sacrificio ideale; cfr. *Il Congresso nazionale. Relazione morale 15-16-17 dicembre 1923*, tip. L. Parma, Bologna 1923.

53. Sopralluoghi 3-8-2016, 24-9-2016.

54. Cfr. ad esempio le vignette di Scalarini pubblicate sul quotidiano socialista «Avanti!»: <http://www.scalarini.it> (ultimo accesso 28-12-2021). Una recente visione d'insieme del contesto è in A. BARAVELLI, *La vittoria smarrita. Legittimità e rappresentazioni della Grande guerra nella crisi del sistema liberale (1919-1924)*, Carocci, Roma 2006.

55. Ufficio centrale notizie alle famiglie dei militari chiamati alle armi, *Albo d'oro dei caduti per la fondazione dell'impero*, Ist. Pol. dello Stato, Roma 1940. Al Passo dell'Escudo, «Corriere della Sera», 14-7-1939; *L'ossario dei caduti italiani sorgerà a Saragozza*, «La Stampa», 8-9-1941.

va sta nell'analisi della stampa coeva. Ai tempi della Grande Guerra e negli anni successivi, vari settimanali pubblicarono foto di cadaveri (sempre del nemico) o di tombe e cimiteri di guerra. Dal 1935 in poi nella stampa scomparvero o quasi quei soggetti. Capitava che dei militari portassero con sé piccole macchine fotografiche e immortalassero le nefandezze, gli orrori di cui furono testimoni, ma sulla stampa nulla apparve più, al massimo le foto dei caduti, da vivi, o l'esaltazione dei decorati al valore.

L'Italia repubblicana ereditò dal fascismo una situazione disastrosa e avvelenata anche nel tema dell'identità nazionale⁵⁶. Essa applicò solo in parte il modello precedente ai corpi e ai nomi delle guerre dal 1935 al 1945. La ragione è evidente: oltre ad avere teatri d'azione più vasti, quei conflitti furono ultra ideologizzati, l'umiliazione della guerra perduta e la guerra civile lasciarono ferite profonde i cui strascichi sono arrivati fino ad oggi. La cartina di tornasole è anche la «proliferazione» dei militi ignoti: a Cagnacco, ad esempio, ve n'è uno dell'ARMIR, mentre a Padova c'è il deportato ignoto. Così lo Stato non s'impegnò a creare un albo d'oro dei nomi di tutti i caduti, curò lui solo, e non poteva essere altrimenti, i cimiteri all'estero, ma non fu esclusivista in patria, lasciando ampi spazi alla società civile. Quest'ultima, modificando i vecchi monumenti/lapidi, o creandone di nuovi, aggiunse altri nomi ai precedenti. Comunità locali segnate da stragi dovute ai bombardamenti anglo-americani od alle truppe germaniche crearono da sole degli ossari per i propri morti. Anche il fenomeno delle traslazioni dei corpi si ripresentò con la medesima funzione di addomesticare il lutto, forse ora più complesso per la grave ideologizzazione dei conflitti⁵⁷.

L'Italia del secondo dopoguerra aveva fame di vita, di benessere e di consumi. Ricordare i lutti passati poteva essere ancora un'esigenza sentita - specie dai congiunti più stretti degli scomparsi - e anche un dovere civico, ma non più come nel passato. La vita procede, l'oblio è fatale. A 77 anni dalla fine del secondo conflitto mondiale, al netto d'infamie e orrori, restano oggi come monito metastorico di spirito di sacrificio e di senso del dovere i resti di quei corpi e quei nomi.

56. E. GENTILE, *La Grande Italia. Il mito della nazione nel XX secolo*, Laterza, Roma-Bari 2006.

57. Una fonte molto utile sulle varie iniziative in Italia è il periodico «*Vivi tra i vivi*», edito dal 1951 a cura dell'Associazione nazionale famiglie dei caduti e dispersi in guerra. I morti in Russia poterono rimpatriare solo dopo il crollo della dittatura comunista.

La Piazza «fascista», il balcone, l'Altare della Patria

I monumenti durante il Fascismo e il loro uso simbolico

Rolando Anni

Nel 1992 Marc Augé pubblica un libro¹, in cui esprime e approfondisce alcuni concetti che consentono di comprendere il significato e il valore che assumono i grandi spazi in cui gli uomini vivono e si rapportano fra di loro.

Nella prospettiva indicata dallo studioso gli spazi (tra questi vi sono le piazze), nei modi di vita che ospitano e nei rapporti che consentono di stabilire tra le persone che li frequentano, vengono sentiti, per usare il termine dello studioso, come un *Luogo*. La Piazza, come altri luoghi, è dunque uno spazio, fisico ma anche simbolico, nel quale le persone si ritrovano per parlare, discutere, incontrarsi, e i bambini per giocare. In essa l'identità di ogni individuo non si perde, ma anzi viene per così dire sottolineata e la Piazza diviene la «casa» di tutti.

Intesa in tal modo essa si contrappone ai *Nonluoghi*, che Augé individua, per indicarne solo alcuni, nei grandi centri commerciali, nelle enormi sale degli aeroporti, nei quali diviene impossibile stabilire delle relazioni. In essi nessuno può sentirsi a casa e tutti provano un senso di smarrimento profondo, tanto faticano a ritrovare se stessi e a conservare la loro individualità e la loro identità: in qualche modo si perdono.

Tuttavia ambigualmente la Piazza può essere *Luogo* e *Nonluogo* nello stesso tempo. Quando le persone nelle manifestazioni e nei raduni si trasformano in massa, quando si perdono nella folla o si identificano, come è avvenuto e avviene, con un oratore e stabiliscono con lui una sorta di unione profonda perdendo la loro identità, la Piazza da luogo in cui si possono stabilire rapporti tra persone diviene lo spazio nel quale questi vengono negati.

Così a partire dalla seconda metà degli anni Venti, con il Fascismo al potere, le piazze italiane si trasformarono in piazze «fasciste», cioè in spazi di importanza fondamentale per la comunicazione politica.

Una Piazza «fascista»

Non esiste una «Piazza fascista» in quanto tale, ma la Piazza e i monumenti che la caratterizzano lo possono diventare. Ne è un esempio la bresciana Piazza della Vittoria. Essa costituisce un complesso urbano di fondamentale importanza per comprendere le modalità attraverso le quali le «grandi opere» del Fascismo riuscirono ad essere strumenti di straordinaria forza nella propaganda e nella trasmissione delle virtù fasciste.

Il suo rilievo sta nel fatto che, rispetto ad altre opere coeve², costituisce il risultato di un progetto pensato, elaborato e realizzato come

-
1. M.AUGÉ, *No-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, Paris 1992. Ed. italiana: *Nonluoghi: introduzione a un'antropologia della surmodernità*, Eleuthera, Milano 1996.
 2. Di grande importanza furono i progetti urbanistici e la realizzazione di piazze e di monumenti in molte città, ma soprattutto a Forlì e Littoria (poi Latina). Esse hanno conservato l'impronta urbanistica e gli edifici costruiti negli anni Trenta secondo i principi dell'architettura razionalista, grazie ai molti interventi di Marcello Piacentini.

un'opera saldamente unitaria, e dunque con un apparato simbolico-comunicativo altrettanto unitario, da un architetto come Marcello Piacentini, uno degli esponenti più significativi del periodo tra gli anni Venti e i Cinquanta, che si riconosceva totalmente nel fatto che in clima fascista l'architetto che edifica non costruisce per sé, ma costruisce per l'umanità, per la nazione e per conseguenza deve sentirsi, sino nel profondo, fascista³.

Insomma la Piazza, che fu realizzata in tempi straordinariamente brevi, tra il 1929 e il 1932, con quell'energia e rapidità che sono parte costitutiva dell'immaginario fascista, si pone, insieme alle vicende della sua realizzazione⁴, come si è accennato, prima ancora della sua stessa struttura e delle opere che la caratterizzano, come un chiaro e intenso messaggio propagandistico.

La Piazza e gli edifici che ne fanno parte vogliono rappresentare di per sé, con la viva concretezza dello spazio vuoto molto ampio che si alterna alle costruzioni, la forza rinnovatrice del Fascismo. Tutti gli elementi assumono un ruolo comunicativo che fa leva non sul piano razionale, ma su quello emotivo.

La prima caratteristica che emerge con grande evidenza è la sottolineatura della continuità tra Fascismo e storia nazionale e, contemporaneamente, della novità che il movimento costituisce. Così avviene per l'avvenimento storico più vicino: la Grande Guerra.

La Piazza, non per nulla denominata della Vittoria, è caratterizzata da numerosi riferimenti diretti e indiretti alle vicende della Prima Guerra mondiale. A partire dai nomi delle vie che la circondano (via IV novembre e via 24 maggio) in una sorta di «impossessamento» propagandistico da parte del Fascismo che nella guerra indica e ritrova le proprie origini, ignorando tutti gli elementi di complessità del primo conflitto mondiale, a partire dalla contrapposizione tra neutralisti e interventisti per cui l'Italia entrò in guerra divisa profondamente, così come divisa ne uscì nel 1918.

Sono riferimenti immediatamente percepibili più che veri e propri simboli. Ad una delle entrate nella Piazza viene posto un masso di granito dell'Adamello che con la scritta che lo sovrasta (Dall'Adamello/Baluardo e altare della patria/I mutilati bresciani/Trassero questo masso/A ricordo e monito) rimanda immediatamente alla Guerra bianca, spesso esaltata dalla propaganda bellica, ma anche ai sacrifici che è costata.

Le due colonne che immettono nel cosiddetto Quadriportico e che sono alla base della Torre della Rivoluzione (così venne denominata) riportavano le date dell'inizio e della fine della guerra accostate a quelle della rivoluzione fascista, a sottolineare ancora una volta la continuità con le vicende della storia nazionale, che può essere solo la storia del Fascismo.

Sono soprattutto quattro gli edifici e le statue che, al di là delle loro qualità artistiche o architettoniche, acquistano nella disposizione e nel complesso della Piazza un forte valore propagandistico, benché il significato simbolico più alto e forte consista nel complesso intero della Piazza, piuttosto che nei suoi singoli elementi.

Sulla Torre della Rivoluzione, di fronte esattamente all'edificio denominato popolarmente Grattacielo, era stato inserito un bassorilievo dello scultore Romano Romanelli che rappresentava Mussolini a cavallo. Si trattava di un elemento che riproponeva un'immagine diffusa e per certi versi tradizionale del condottiero, che affondava le radici nella statuaria celebrativa classica e si inseriva compiutamente nel progetto celebrativo della figura di Mussolini.

Il secondo monumento che si evidenzia è l'arengario che, alto sulla Piazza, nei suoi nove bassorilievi celebrativi in marmo rosso di Tolmezz-

3. O. I. TADDEINI, L. MERCANTE, *Arte fascista, arte per la massa*, Roma, 1935, p.138.

4. A questo riguardo si possono vedere: F. ROBECCHI, G.P. TRECCANI (a cura di), *Piazza della Vittoria*, «Atlante bresciano», suppl. n. 37, 1993 e F. ROBECCHI, *Brescia littoria*, La Compagnia della Stampa, Roccafranca (Brescia), 1999.

zo, opera di Antonio Maraini, ricostruisce in estrema sintesi momenti della storia bresciana e contemporaneamente di quella italiana. Sono particolarmente importanti tre pannelli: il primo e gli ultimi due, quelli dedicati alla missione civilizzatrice di Roma che sottomette i barbari, alla Grande Guerra e al Fascismo.

I tre pannelli sono direttamente legati fra di loro con un andamento circolare per cui l'ultimo momento storico (la marcia su Roma) si riallaccia al primo, strettamente correlati fra di loro non cronologicamente, ma idealmente in una sorta di comunicazione che sembra alludere alla finalità e, per così dire, alla fine della storia. Infatti la storia, suggerisce la successione delle lastre di marmo, inizia con Roma e termina con Mussolini e con il Fascismo, che ne eredita la funzione civilizzatrice. Non si tratta di caratteristiche celebrative particolarmente nuove dal momento che «simboli e emblemi ricorrenti, come le aquile romane e i fasci littori [...] assieme agli slogan lapidari del Duce, ricoprirono il paesaggio urbano e rurale dell'Italia fascista»⁵.

Il Grattacielo, come venne subito indicato invece di Torrione multipiano, fu costruito in cemento armato. Per la sua altezza (57 metri e 13 piani) costituì allora un primato in Italia e un vanto per Brescia. Il palazzo sottolinea, da un lato, la formidabile capacità costruttiva, frutto dell'ingegno e del lavoro fascista e, dall'altro, posto di fronte alla Torre della Rivoluzione con il bassorilievo del Duce a cavallo, indica, mitizzando, l'uomo che questa eccellenza, e molto altro, ha permesso di raggiungere. Non a caso il quotidiano «*Il popolo di Brescia*», nella sua cronaca dell'inaugurazione della Piazza, sottolinea come con energia giovanile Mussolini sia salito fino all'ultimo piano, rinunciando all'ascensore, senza fatica alcuna.

Infine come ultimo monumento l'imponente statua, da subito popolarmente indicata come Bigio⁶, che issato sulla fontana in pietra di Botticino ha assunto un senso simbolico, che ha travalicato il suo stesso valore o disvalore artistico. La collaborazione tra l'autore Arturo Dazzi e Piacentini fu molto stretta e la grande statua fu particolarmente apprezzata dal progettista, a sottolineare ancora una volta la concezione unitaria della Piazza.

Il primo a sottolineare il significato della statua del Dazzi fu lo stesso Mussolini che il giorno dell'inaugurazione, a dire di Alfredo Giarratana, si avvicinò alla fontana e, osservando di sotto in su la statua, si dice abbia esclamato: «È potente!». Arturo Dazzi, che era accanto a Mussolini, avrebbe reagito con commozione, mormorando: «Adesso anche se la vogliono buttar giù, non me ne importa niente!»⁷

Sul suo significato non ci fu mai accordo. La statua avrebbe, secondo alcuni, rappresentato la giovinezza d'Italia, mirando, oltre che a consacrare il ricordo della grande Vittoria, ad esprimere gli ideali rinnovatori del Regime Fascista. I giudizi estetici furono poi quanto mai difformi, celebrativi alcuni, che sottolinearono il vigore della statua o la sua nobiltà di espressione, e sfavorevoli o perplessi altri.

Nella sua struttura che esalta i valori fascisti ed è quindi un modello, per molti aspetti esemplare, di una realizzazione «fascista», la vera Piazza è tuttavia un'altra, Piazza Venezia a Roma che sarà sempre al centro dei momenti storici importanti della politica fascista, dall'annuncio della guerra contro l'Etiopia a quello della Seconda Guerra mondiale.

Il Milite Ignoto e l'Altare della Patria

Prima del 1914, durante *la belle époque*, gli uomini avevano voluto dimenticare la morte, scrive Annette Becker, «mentre la guerra la riportava in auge in maniera insostenibile, su scala industriale»⁸.

5. L. MALVANO, *Fascismo e politica dell'immagine*, Bollati e Boringhieri, Torino, 1988, p. 42.

6. Il termine è usato per definire una persona che non sempre comprende ciò che le si dice.

7. *Centomila bresciani hanno acclamato il Duce nelle piazze che rappresentano la storia antica e nuova della città*, in «*Il Popolo di Brescia*», 2 novembre 1932.

Negli anni immediatamente seguenti alla conclusione della guerra, in Italia e in tutta Europa si moltiplicarono i luoghi della memoria. Cimiteri militari e monumenti che erano sorti sui campi di battaglia trasformarono i luoghi della morte in luoghi della memoria.

Divennero sempre più numerosi nei paesi e nelle città le modalità del ricordo, dalle più semplici (lapidi murate sui municipi oppure colonne con i nomi dei caduti, parchi della rimembranza nei quali ogni albero era dedicato alla memoria di un caduto) alle più rilevanti, come le imponenti e vaste costruzioni sorte sui luoghi delle trincee e delle grandi battaglie ad Asiago e a Redipuglia, per citarne solo alcuni.

Negli anni della Grande Guerra cambiò dunque la concezione della morte e divenne impossibile l'elaborazione del lutto attraverso i gesti tradizionali, pietosi e consolatori con cui in passato la morte delle persone veniva accettata. Vennero infatti meno tutti i riti, come il lavacro del corpo e la sua ricomposizione, le visite dei parenti e degli amici e le preghiere, non si poteva celebrare il funerale. Infine fu impossibile sapere dove il soldato fosse morto e dove fosse stato seppellito. Su oltre 600 mila caduti italiani di ben 200 mila restarono ignoti e sconosciuto il luogo della loro sepoltura.

Emerse, in quel momento, subito dopo la fine della guerra, un'esigenza molto sentita da tutta la popolazione, quella di ricordare tutti i soldati morti. Il Vittoriano a Roma, che era sorto ed era stato inaugurato nel 1911 per celebrare i valori risorgimentali che portarono all'unità d'Italia, estese il suo valore simbolico e non ricordò solo il re Vittorio Emanuele II, ma anche coloro che erano caduti durante una guerra dalla quale l'Italia era uscita vittoriosa a carissimo prezzo. Pertanto il Vittoriano, pur mantenendo quello precedente, cambiò di significato e ne assunse uno più forte e vasto dal novembre 1921, quando divenne il luogo della sepoltura del Milite Ignoto.

Tutti coloro che avevano perso un familiare videro in quel soldato non uno sconosciuto, ma il figlio, il marito, il padre, il fratello. Il viaggio che portò a Roma la salma del Milite Ignoto con un treno che lentamente procedette tra due ali di folla e che in ogni stazione venne ricoperto di fiori, rispose a un desiderio profondo della popolazione, quello della elaborazione del lutto che fino allora non era stato possibile, diede un senso al dolore di tutti e la morte di tanti soldati non fu più una morte anonima e dimenticata.

Quel viaggio e quella sepoltura videro, sia pure per poco tempo, attenuarsi gli scontri politici caratterizzati da episodi di grandi violenze e di scontri delle squadre fasciste contro leghe rosse e bianche dei contadini e i sindacati operai, quasi l'inizio di una guerra civile.

Il balcone di Piazza Venezia

Già a partire dall'inizio degli anni Venti e soprattutto nel corso degli anni Trenta «l'immagine del Duce venne posta al centro di un'operazione propagandistica di un'ampiezza e capillarità senza precedenti»⁹.

La Piazza divenne uno dei luoghi privilegiati per la diffusione delle parole d'ordine del Fascismo. Per questo la radio e il cinema non tralasciarono mai di dare un grande spazio agli incontri tra le folle e Mussolini che avvennero in tutte le piazze italiane, ma in particolare in Piazza Venezia a Roma.

Nelle immagini e nei notiziari cinematografici domina il colloquio diretto tra il Duce e le masse. Dai balconi da cui parla, il Duce è strettamente unito al popolo che, vicino a lui, nella Piazza ascolta le sue parole, ma contemporaneamente è lontano e per così dire inattingi-

8. A. BECKER, *Il culto dei morti tra memoria e oblio in La prima guerra mondiale*, S. AUDOIN-ROZEAU (a cura di) e J.J. BECKER, ed. it. a cura di A. Gibelli, Einaudi, Torino 2007, p.473.

9. MALVANO, 1988, p. 62.

bile dalla folla che lo acclama.

I suoi discorsi e i suoi comportamenti avvengono anche nei luoghi del lavoro italiano come i campi o le grandi fabbriche, come la FIAT. Sono questi gli spazi nei quali Mussolini vuole confondersi con il popolo. In queste occasioni non esita a partecipare a torso nudo alla trebbiatura del grano, e a prendere parte alla falciatura, sia pure in abito borghese.

Le due immagini, quella del leader che guida con le parole il popolo e quella in cui egli diventa il popolo, non sono in contraddizione.

Infatti, da un lato, i discorsi di fronte alle piazze gremitte hanno un ruolo di fondamentale rilievo: in una sorta di unione mistica con il popolo, solo il Duce può comprendere, accogliere e realizzarne le richieste.

Dall'altro lato egli non può non identificarsi e divenire in tutto un uomo del popolo, dividerne le fatiche ed esprimerne i desideri e a questi dare risposta. In conclusione questo significa che Mussolini assume due ruoli: quello del padre protettore, una guida quasi sacralizzata, e insieme del padre buono che comprende, perché le conosce, le fatiche del duro lavoro degli uomini.

Il balcone di Piazza Venezia e a fianco l'Altare della Patria, inserito nel complesso architettonico del Vittoriano, fuori dalla Piazza ma sempre presente e visibile come un riferimento essenziale, divennero uno spazio di comunicazione diverso da come erano stati pensati prima dell'avvento al potere del Fascismo. Si stabilì un rapporto stretto, non volutamente evidenziato ma molto saldo, tra due elementi altamente simbolici. Il balcone, dal quale Mussolini comunicava le decisioni, come luogo proprio del dialogo con il popolo, e l'Altare, sempre presente sullo sfondo, essenziale per la religione civile del Fascismo.

Quando il partito fascista arrivò al governo si appropriò dell'Altare della Patria. Tutto in Piazza Venezia e nel complesso architettonico del Vittoriano restò uguale, ma tutto cambiò perché la Piazza, il monumento e il balcone, dal quale il capo poteva stabilire un rapporto profondo con il suo popolo, divennero la manifestazione dell'unità della nazione sotto il Fascismo.

I due elementi furono dunque inscindibili e in tal modo il Duce poté impadronirsi del luogo simbolico della tomba del Milite Ignoto e fare di sé l'espressione più forte del patriottismo.

«The most colossal monument in the world»

L'Altare della Patria e il Milite Ignoto visti dalla stampa americana

Maria Paola Pasini

L'ideazione, la realizzazione e l'inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele II nel 1911 e le cerimonie del 1921, legate alla traslazione del Milite ignoto nel Vittoriano, ebbero vasta risonanza sulla stampa americana. I due eventi furono ampiamente trattati sui giornali statunitensi: sia su quelli di lingua inglese, sia su quelli in italiano destinati al pubblico degli italo-americani residenti negli Stati Uniti. La fonte principale per questa ricerca è costituita dalla raccolta dei giornali storici americani custodita presso la biblioteca del Congresso degli Stati Uniti. Qui si trovano le principali testate americane a partire dal 1777. E proprio all'interno di questa rassegna sono stati individuati i riferimenti utili allo sviluppo di questo studio.

Il monumento a Vittorio Emanuele II visto dalla stampa americana

La stampa americana segue con attenzione l'inaugurazione del monumento a Vittorio Emanuele, avvenuta il 4 giugno 1911 a Roma, ma soprattutto si occupa della nascita dell'idea e - periodicamente - delle varie fasi della sua realizzazione nel corso degli anni¹.

La prima citazione rintracciata risale all'11 gennaio 1878, due giorni dopo la morte del re d'Italia avvenuta il 9 gennaio. Nell'articolo de «*The Cincinnati Daily Star*» si fa riferimento, sin da subito, ad una raccolta di fondi per realizzare un grande monumento in memoria del sovrano.²

Da quel momento si susseguono le citazioni, i riferimenti alla costruzione del monumento italiano. Ne scrivono decine di testate. Ne ricordiamo alcune: «*The Evening Star*» di Washington D.C., «*The Dallas Daily Herald*» di Dallas in Texas, «*The South Lake Herald*» dello Utah, il «*Daily Globe*» del Minnesota, «*The Sun*» di New York, «*The Indianapolis Sentinel*» dell'Indiana. Complessivamente sui periodici in lingua inglese il riferimento al monumento a Vittorio Emanuele si trova quasi 200 volte. La definizione utilizzata è, tranne poche eccezioni, quella di «*Monument of/to Victor Emanuel*». Solo in rare eccezioni a partire dal 1921 viene introdotta l'espressione «*The altar of the country*».

Nel 1907 viene pubblicato uno schizzo del progetto che mostra il futuro monumento in tutta la sua grandezza. «*The Weekly Herald*» di Amarillo nel Texas parla del «grande memoriale che sarà edificato tra la colonna traiana e il Colle capitolino in onore di Vittorio Emanuele II. Quando sarà completato sarà il più grande monumento al mondo»³.

La costruzione del monumento viene seguita oltre oceano con ammirazione. Il pubblico americano è colpito dal gigantismo dell'opera

1. B. TOBIA, *L'Altare della Patria*, Bologna, il Mulino, 1998; *Il Milite Ignoto da Aquileia a Roma*, Roma, Cangemi, 2011; M. TEDESCHI (a cura di), *Altare della Patria. Cento anni di un monumento "bresciano"*, Brescia, Grafo, 2011; R. UGOLINI (a cura di), *Cento anni del Vittoriano 1911-2011: atti della Giornata di studio tenutasi il 4 giugno 2011 al Vittoriano in occasione del Centenario dell'inaugurazione del Monumento*, Roma, Cangemi, 2012; F. MARIANO, *Giuseppe Sacconi: Il Vittoriano 1911-2011*, Fermo, Livi, 2011; E. BARESÌ, *Angelo Zanelli: un giovane artista per una giovane nazione: il fregio dell'Altare della Patria: documenti e immagini*, Roccafranca (Brescia), Compagnia della stampa, 2018; A. MASSARELLI, M. TEDESCHI (a cura di), *Il Botticino e la pietra bresciana*, Brescia, Edizioni Negri-Grafo, s.d.
2. *Victor Emanuel. Preparations for His Funeral*, «*The Cincinnati daily Star*», 11 gennaio 1878, p. 1.
3. *Sketch for the monument to Victor Emanuel II*, «*The weekly herald*», 28 novembre 1907, p. 7.

che viene definita «la più colossale struttura di questo tipo al mondo», «una delle meraviglie del mondo». Gli americani provano stupore e si chiedono come una nazione così povera possa dare vita ad un'opera così grandiosa. Lo si legge chiaramente in un articolo del marzo 1912. In quella cronaca, scritta a qualche mese dell'inaugurazione, la riflessione (ne riferiamo successivamente) del giornalista si focalizza proprio su questo: «*We Wonder how a nation so poor would undertake to glorify the name of Emanuel who made provinces a nation which the powers of the world honor and greatly respect*».⁴

Ma torniamo al 1911. Il 25 marzo su «*The Sunday Star*» di Washington D.C. compare una corrispondenza da Roma che annuncia l'inizio di un anno di celebrazioni in occasione del cinquantesimo della proclamazione del Regno d'Italia avvenuta nel 1861. Nell'articolo si fa riferimento alla realizzazione di un grande monumento dedicato a Vittorio Emanuele costato (secondo il giornalista) 12 milioni di dollari e 12 anni di lavoro⁵. L'articolo fa un chiaro riferimento alla statua equestre in bronzo realizzata da Enrico Chiaradia.

Nella corrispondenza da Roma si riferisce anche dell'avvio delle iniziative legate all'Esposizione internazionale del 1911 di Roma (sempre nel 1911 altre esposizioni internazionali vennero organizzate a Firenze e Torino), evento a cui gli americani si mostrano particolarmente interessati⁶.

In quell'anno più giornali danno spazio alle vicende legate al monumento. «Quasi un milione di persone hanno assistito all'inaugurazione oggi di un magnifico monumento dedicato al re Vittorio Emanuele II. Il monumento è la più colossale struttura di questo tipo nel mondo (*The monument is the most colossal structure of the kind in the world*). Occupa la parte sinistra del Colle capitolino e si apre nel cuore di Roma. Il monumento, quando sarà completato, costerà circa 20 milioni e avrà rappresentato trent'anni di lavoro⁷: così riporta in prima pagina il 5 giugno 1911 «*The Wheeling Intelligencer*», giornale della Virginia Occidentale, riferendo delle celebrazioni avvenute a Roma per l'inaugurazione del Vittoriano.

Scorrendo i diversi articoli tuttavia di rado si fa riferimento al materiale con cui è stato realizzato lo stesso monumento. In qualche occasione si parla genericamente di «puro marmo bianco». È il caso dell'articolo del «*Vernon County Sensor*» del 13 marzo 1912. Vale la pena di riprendere il contenuto di quell'articolo, la descrizione di un viaggio da parte di un giornalista americano che si trova a passare per Roma e si reca in piazza Venezia. «Noi ci fermiamo prima davanti al monumento italiano a Vittorio Emanuele che unificò l'Italia. Esso è di puro marmo bianco ed è la più nobile di tutte le tombe sul continente europeo per rendere gloria al costruttore d'Italia. Non lontano c'è la residenza del Papa in Vaticano con la cattedrale di San Pietro la più grande di tutte le cattedrali... Noi ci meravigliamo come una nazione così povera, con un esercito così grande, si sia impegnata per glorificare il nome di Emanuele che ha fatto delle province una nazione, che vanta onore nel mondo e grande rispetto»⁸.

Se il tono generale della stampa americana nei confronti della realizzazione del monumento è positivo, in molti casi celebrativo, non mancano le critiche. Come quella di un cronista dell'Iowa che sottolinea sarcasticamente (quanto erroneamente) come «nella costruzione del monumento a Vittorio Emanuele sia stato utilizzato troppo stucco. Questa circostanza non lo farà sopravvivere che per poche generazioni! La previsione, legata a un fraintendimento sul materiale usato, è stata puntualmente smentita dai fatti»⁹.

4. Rogers in sunny Italy, «*The Vernon County Sensor*», 13 marzo 1912, p. 1.

5. Italy is grateful. Victor Emanuel Monument will be dedicated today. One of world's wonders, «*The Sunday star*», 26 marzo 1911, p. 7.

6. M. PICONE PETRUSA, M.R. PESSOLANO, A. BIANCO, *Le grandi esposizioni in Italia, 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli, Liguori Editore, 1988; S. MONTALDO, *Le esposizioni del primo cinquantenario dell'Unità d'Italia*, «*Ricerche storiche*», XLV, 1/2 (2015), pp. 317-332

7. Million at Dedication in Rome, «*The Wheeling Intelligencer*», 5 giugno 1911, p. 1.

8. Rogers in sunny Italy, cit.

9. City of Naples, full of show places, «*Decorab public opinion*», 24 giugno 1914, p. 12.

Il culto del Milite ignoto, fenomeno transnazionale

Ampio spazio viene poi dato sulla stampa americana alla vicenda del Milite ignoto, *the unknown hero*. Ne scrivono tantissime testate da Seattle a Bismark, dall'Arkansas all'Arizona. Riferimenti alle manifestazioni del novembre 1921 si rintracciano persino in «*The Cordova Daily Times*», stampato in Alaska¹⁰. Viene dato risalto alla grande presenza di pubblico a Roma, vengono segnalate le rappresentanze ufficiali, i numerosi militari ma anche «*a large numbers of widows, orphans, mothers and blind and mutilated men of the war*»¹¹ come scrivono l'«*Atlanta Tri-weekly*» e altri periodici, a significare la grande partecipazione popolare a questa manifestazione.

Alle cerimonie romane prende parte una illustre rappresentanza degli Stati Uniti guidata dall'ambasciatore americano in Italia Richard Washburn Child e dal generale March. In questa occasione il monumento a Vittorio Emanuele viene definito «*The Altar of the country*».¹²

Contemporaneamente alle celebrazioni romane, proprio il 4 novembre, a New York si svolge una grande manifestazione con il raduno di oltre 5000 persone nella cattedrale di S. Patrick alla presenza del generale Armando Diaz.

Ecco la cronaca del New York Tribune: «Simultaneamente con la sepoltura a Roma ieri del milite ignoto italiano un solenne Requiem in onore dell'eroe è stato celebrato dall'arcivescovo Hayes nella cattedrale di S. Patrick alla presenza di 5000 persone tra cui c'erano il generale Armando Diaz, l'ambasciatore Rolando Ricci e il senatore Schwanger con una delegazione italiana dell'esercito. 40.000 persone sono rimaste fuori dalla chiesa durante la cerimonia. È stato steso un drappo con la bandiera italiana. Il generale Diaz e l'ambasciatore Ricci prima della cerimonia hanno ricevuto un cablogramma dal ministro della guerra Gasparotto che chiedeva loro di estendere a tutta la popolazione di New York i ringraziamenti del popolo italiano per la partecipazione a questa cerimonia in onore del milite ignoto italiano. A seguire il generale Diaz è stato scortato fino a Washington Square dove ha reso onore alle statue di George Washington e di Garibaldi».¹³

In questo periodo la stampa americana dedica spazio e attenzione anche al tema dello spiritismo collegato alla rievocazione delle anime dei soldati morti sui campi di battaglia e dispersi, ma anche alla ricerca dell'identità degli «unknown heroes». «In Inghilterra i medium hanno perseguitato i parenti addolorati dei soldati scomparsi fingendo che il loro caro fosse il Milite ignoto... Anche gli spiritisti americani hanno preteso di penetrare i segreti della tomba del cimitero nazionale di Arlington. Non essendo possibile dare una identità al milite ignoto, questo lascia un facile spazio per l'inganno di una parte di medium e spiritisti senza scrupoli»: così scrive «*The Washington Times*» nel 1921. Il contatto con l'aldilà diventa lo strumento per identificare il luogo in cui le vittime hanno combattuto e sono morte. Una corrente di pensiero che attraversa trasversalmente tutti i paesi.¹⁴

Nello stesso articolo si spiegano le ragioni della scelta portata avanti dagli Stati Uniti, dopo Gran Bretagna, Francia e Italia, di celebrare i soldati morti durante la guerra con un omaggio al milite ignoto. Il sacrario per gli americani è appunto collocato nel cimitero nazionale di Arlington.

«Secondo le più recenti stime ufficiali il numero degli americani che sono morti oltremare è stato di 75.882. Di questo numero circa il 40%, è stato stimato, dovrà rimanere sul suolo straniero, il restante sarà portato indietro negli Stati Uniti per essere tumulato nuovamente. L'uomo senza nome è sepolto ad Arlington in una bandiera che porta scritto

10. All Italy honors memory of heroes, «*The Cordova daily times*», 3 novembre 1921, p.1

11. Italy's Hero, «*Atlanta Tri-weekly journal*», 12 novembre 1921, p. 4.

12. King Attends Sepulture Of Italy's Unknown Hero, «*New York Tribune*», 5 novembre 1921, p. 13.

13. Diaz and 5.000 at mass for Unknown soldier of Italy, «*New York Tribune*», 5 novembre 1921, p. 13.

14. Trying to penetrate the secrets of the 'Unknown Heroes', «*The Washington Times*», 11 dicembre 1921, p.9.

‘Un soldato sconosciuto americano che ha dato la propria vita per la Grande guerra’. È un simbolo di tutte le migliaia di soldati e marinai che sono morti e hanno fatto questo. È questo il tributo della nazione verso di lui e un omaggio a tutti gli altri che hanno fatto lo stesso grande sacrificio»¹⁵.

Con l'avvento del fascismo e successivamente alla marcia su Roma del 28 ottobre 1922, il nuovo regime avvia subito un processo di appropriazione del mito del sacrario del milite ignoto, piegandolo alla propria volontà di acquisire consenso nell'ambito militare, cui il simbolo del soldato ignoto è strettamente legato. A questa operazione fa riferimento una delle poche fotografie pubblicate sui giornali americani che ritrae l'omaggio delle camicie nere al milite ignoto. È il 4 gennaio 1923. Successivamente si rintraccia ancora qualche notizia, ad esempio, sul completamento della cripta dove è collocata la salma del Milite ignoto¹⁶ ma l'attenzione complessivamente diminuisce.

Il Monumento e gli italo-americani

Anche la stampa americana in lingua italiana, destinata al pubblico degli italo-americani, dedica spazio alle vicende legate alla realizzazione dell'Altare della patria, visto come simbolo di identità nazionale e come patriottica affermazione dell'Italia sul palcoscenico mondiale. Questa stampa si occupa altresì con partecipazione delle vicende del Milite ignoto e contribuisce attivamente, come vedremo, anche alla realizzazione di un altro monumento: quello alla Madre italiana collocato nella cattedrale di Santa Croce a Firenze.

Le testate in lingua italiana che riportano questi avvenimenti sono: «*L'Italia*» di San Francisco destinata agli Italo-americani residenti sulla costa del Pacifico, «*Il patriota*», «*La sentinella*», «*Il Risorgimento italiano*» stampato nel Maryland e District of Columbia, «*La libera parola*» di Philadelphia.

Nella prima pagina de «*L'Italia, the Italian Daily News*», il più antico quotidiano italiano dell'ovest, il titolo principale, l'1 luglio 1911, è dedicato al monumento a Vittorio Emanuele: «Il monumento a Vittorio Emanuele II ed alla terza Italia. In questa che è l'opera più gigantesca del genere, il più grande monumento del mondo, c'è la glorificazione del più gran popolo del mondo: l'italiano!».¹⁷

L'omaggio al Milite ignoto negli anni successivi alla grande cerimonia del 1921 diventa una sorta di consuetudine per gli Italo americani che si recano a Roma.

Nel 1922 tocca agli studenti. Scrive «*La libera parola*» di Philadelphia: «Gli studenti italo americani hanno visitato la tomba del milite ignoto sull'altare della patria deponendovi una corona d'alloro. Il generale Guglielmotti così parlò: dinanzi alla tomba la quale rappresenta mezzo milione di morti gloriosi nessuna parola ma riverente silenzio»¹⁸.

Ancora «*La sentinella*» riserva spazio a questa missione degli studenti italo-americani sulla tomba del Milite Ignoto d'Italia: «Gli studenti d'America si sono inchinati riverenti ed hanno depresso la corona d'alloro, in nome dei colleghi d'America, simbolo del martirio di quell'eroe sconosciuto che impersonifica mezzo milione di morti sui campi della guerra, per un'idealità pari a quella che spinse i figli di quella replica ad accorrere alla difesa del diritto conculcato»¹⁹.

Successivamente, nel 1923, sono i delegati del commercio italo-americani a soffermarsi di fronte alla tomba del Milite ignoto. Nella pagina del «*Risorgimento italiano*», settimanale di Baltimora, l'articolo è affiancato curiosamente alla notizia che D'Annunzio ha donato il Vittoriale degli italiani di Gardone Riviera allo Stato²⁰. D'Annunzio è peraltro

15. *Ibidem*.

16. *Italy's unknown hero laid in completed tomb*, «*Evening Star*», 22 maggio 1924, p. 1.

17. *Il monumento a Vittorio Emanuele II ed alla Terza Italia*, «*L'Italia*», 1 luglio 1911, p. 1.

18. *Alla tomba del milite ignoto*, «*La libera parola*», 29 luglio 1922, p. 2.

un personaggio molto noto negli Stati Uniti. Al poeta soldato i giornali sia americani sia in lingua italiana riservano sempre un grandissimo spazio.

«*La sentinella*» di Bridgeport nel Connecticut pubblica l'invito a partecipare alle proiezioni presso il Caruso Theatre della «Grandiosa film italiana *Gloria. Da Aquileia a Roma. Apoteosi del soldato ignoto*». Riportiamo qui sotto l'articolo che ben riflette la percezione emozionale degli italo americani rispetto a queste celebrazioni. Gli elementi del coinvolgimento personale ci sono tutti: la nobiltà dei gesti, la partecipazione unanime di una nazione, la sofferenza delle madri, il sacrificio di quanti hanno dato la vita per la patria, la trasposizione di un dolore individuale in un dolore universale di cui anche i cittadini americani si sentono parte.

«Dopo la commovente funzione nella basilica di Aquileia, fra nuvole di incenso, la madre triestina sceglie, fra le 11 bare, quella che dalla provvidenza viene designata a simboleggiare i caduti gloriosi. Seguita dalle Madri, dal Duca d'Aosta e dalla guardia d'onore, la bara viene deposta sul carro addobbato amorosamente dalla città di Trieste, pronto a muovere dalla stazione di Aquileia verso la gran Madre Roma.

Il convoglio glorioso ad ogni villaggio e città che arriva, sempre scortato da aeroplani, viene accolto da tutto un popolo che inginocchiato, sparge lacrime e fiori sulla bara coperta dal glorioso tricolore e da 1.500 corone di fiori olezzanti, omaggio di tutte le popolazioni fra cui era stato oppure passato il trionfale convoglio del milite, assunto allo splendore del Campidoglio.

All'arrivo del sacro convoglio alla stazione di Roma, si ammira lo spettacolo più commovente e grandioso che mente umana possa immaginare, centinaia di migliaia di cittadini, dal re, Duce supremo del grande esercito italiano, al più umile popolano, la Regina Margherita, la Regina Elena e le rappresentanze di tutti i reggimenti del glorioso esercito italiano con migliaia di bandiere, i gloriosi veterani delle guerre garibaldine fieri e commossi assistono riverenti alla glorificazione dell'ignoto milite, fattore di quella unità d'Italia da essi sì gloriosamente incominciata, e quando trasportata a spalle da puri eroi, tutti i premiati con medaglie d'oro, al suono marziale di tamburi la bara gloriosa viene deposta sull'Altare della patria, dove rimarrà come testimone perenne delle grandi virtù del popolo italiano, un intero popolo si è prostrato e riverente e commosso, primo fra tutti l'Augusto sovrano che immobile resta sull'attenti dal principio alla fine dell'imponente e indimenticabile cerimonia.

Nella stessa ora nella storica giornata, 4 novembre 1921, in tutte le città e villaggi d'Italia vengono resi i più grandi onori al Milite ignoto. In questa grandiosa film si ammirano tutte le funzioni fatte a Milano Torino Genova Venezia Firenze Napoli Palermo Catania e nei più remoti villaggi d'Italia.

E in ultimo si ammirano i rappresentanti del glorioso esercito americano che arrivano a Roma per onorare il nostro milite ignoto, ricevuti da sua maestà il re, dal generale americano Allen, dal generale Diaz e dall'ambasciatore degli Stati Uniti presso il re d'Italia mister Childs e finalmente la consegna delle medaglie al valore date personalmente da Re Vittorio ai prodi americani.

Italiani accorrete in massa ad ammirare questo spettacolo grandioso di italianità, lasciate che i vostri cuori vengano inondati dall'emozione la più pura, dall'orgoglio il più sacro, accorrete per conoscere più da vicino le grandezze della nostra cara e amata Italia, e dopo resterete ancora più soddisfatti anche per aver partecipato alla più Santa opera di beneficenza per aver contribuito ad aiutare gli orfani dei nostri gloriosi caduti».²¹

Da sottolineare l'aspetto della beneficenza, della vicinanza economica degli italiani emigrati negli Stati Uniti che sentono il dovere morale di contribuire a sostenere i fratelli della madrepatria in difficoltà.

19. *Echi e commenti dalla Capitale*, «*La sentinella*», 5 agosto, 1922, p. 1.

20. *I delegati del commercio al Milite ignoto*, «*Risorgimento italiano*», 24 marzo 1923, p. 1.

La proiezione del lungometraggio ha uno scopo benefico in favore appunto degli orfani di guerra. Negli stessi anni gli Italo-americani collaborano finanziariamente al sostegno di un'altra realizzazione nella madrepatria.

Il Monumento alla Madre italiana

«*La sentinella*» del 21 luglio 1923 lancia una iniziativa per sostenere economicamente la realizzazione di un Monumento nazionale alla Madre italiana. Il fascismo ha cominciato a muovere i primi passi. Dopo la presa violenta del potere viene dispiegata una strategia di conquista del consenso. Le madri, che tanto hanno sofferto durante il conflitto, vanno celebrate, vanno risarcite. Ma soprattutto le donne vanno riportate alla loro condizione di madri. Durante la Grande Guerra avevano assaporato, tra grandi sacrifici, una nuova dimensione di libertà e autonomia. Erano entrate nelle fabbriche, avevano guidato i tram, avevano sostenuto i lavori nelle campagne. Col rientro degli uomini dal fronte questo squarcio di indipendenza doveva rientrare. La donna è prima di tutto «madre». Ecco allora, nella retorica di quegli anni, l'idea di realizzare un Monumento nazionale alla Madre italiana, di cui ampio risalto viene dato anche sulla stampa americana.

21. Lunedì e martedì 4 e 5 settembre. *Giorno e sera*. La grandiosa film italiana *Gloria*, «*La sentinella*», 26 agosto 1922, p. 4.
22. *Il Monumento Nazionale alla Madre Italiana*, «*La Sentinella*», 21 luglio 1923, p.1.
23. C. PIZZORUSSO, S. LUCCHESI, *Liberò Andreotti, trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Firenze, Olschki, 1997.

«Il monumento sorgerà a Firenze, in Santa Croce. Nessuna delle città sorelle invidierà a Firenze quest'onore; perché nessuna potrebbe offrire alla madre italiana tempio più augusto di quello dove vigila l'ombra di Dante, dove riposano le ossa di Machiavelli, di Michelangelo, di Galileo. Il luogo dove il monumento avrà sede e culto, vi dice subito che si ispirerà alla religione; che dovrà esprimere quel dolore profondo e pacato ad un tempo che si conforta di speranze immortali: il dolore della Vergine Madre che pianse sull'Unico suo, ma con la fede che da quel sacrificio gli uomini avrebbero salvezza, come per il dolore di tante madri e il sacrificio di tante giovani vite ha avuto nuova vita e avrà nuova gloria l'Italia. In questo mirabile accordo delle memorie più auguste e dei sentimenti più puri - Santa Croce, la madre, la patria - il genio di un artista italiano troverà l'ispirazione per il capolavoro degno del luogo e dell'idea. Così, o italiani, due monumenti compendieranno e tramanderanno ai lontani nipoti tutte le lacrime e le ansie segrete, tutti gli eroismi sconosciuti della Grande guerra: quello al Milite ignoto sul Campidoglio eterno e questo alla Madre italiana in Santa Croce»²².

Ai lettori viene richiesta un'offerta di 50 centesimi. Il nome dei benefattori sarà posto in Santa Croce su apposite schede riunite in volumi che saranno depositati nella basilica.

Il monumento verrà effettivamente realizzato tra il 1925 e il 1926 ad opera di Libero Andreotti, uno scultore toscano che ebbe la fiducia del comitato promotore dell'iniziativa. In un primo tempo, non giudicando degni di essere adottati per il monumento i bozzetti presentati da vari artisti, si decise di chiamare solo alcuni di essi (Libero Andreotti, Archimede Campini, Valmore Gemignani, Antonio Maraini, Romano Romanelli e Attilio Selva) per partecipare ad un secondo concorso. Il prescelto fu Libero Andreotti.²³ La commissione giudicatrice, composta da Domenico Trentacoste, Armando Brasini, Gustavo Giovannoni e Ugo Ojetti comprendeva anche lo scultore bresciano Angelo Zanelli che proprio in quegli anni stava concludendo i lavori all'Altare della Patria.

La fortuna del «Botticino marble» negli USA

La pietra di Botticino è raramente associata in maniera esplicita sui giornali e sulle riviste americane al monumento a Vittorio Emanuele

II. Tuttavia non è difficile immaginare che parte della notorietà dell'Altare della Patria si trasferisca al materiale con cui è stato realizzato, fornendo a questa pietra un pregiato biglietto da visita nei confronti di architetti e di committenti pubblici e privati. Il *Botticino marble* viene utilizzato negli Stati Uniti d'America in edifici di prestigio come elemento nobile, raffinato, sofisticato. A partire dai primi anni del Novecento e fino al secondo dopoguerra e oltre, sulle pubblicazioni statunitensi si trova traccia del suo impiego in rivestimenti, basamenti, profili architettonici, scalinate.

Documentato è ad esempio il suo utilizzo nella Grand Terminal Central Station di New York realizzata tra il 1903 e il 1913, in contemporanea dunque con il monumento a Vittorio Emanuele II a Roma. La pietra di Botticino viene utilizzata in edifici di rappresentanza come sede di banche, di compagnie assicurative, in edifici pubblici e tribunali. Di seguito indichiamo alcune di queste realizzazioni, per le quali i riferimenti rintracciati su giornali e riviste americane attestano l'uso della pietra proveniente dalle cave bresciane. Va sottolineato che il *pure white marble* è spesso impiegato insieme ad altri marmi provenienti dall'Italia come il Carrara, oppure in abbinamento con il marmo nero dal Belgio, o con quello proveniente da alcune cave degli Stati Uniti e in particolare del Tennessee.

Si trova marmo di Botticino, ad esempio, ad Indianapolis nella sede dell'American Central Life Insurance Company, a New York negli spazi de The international Mercantile Marine a Broadway. Ancora: in una stazione (oggi dismessa) de The New York Westchester and Boston railway. Marmo bresciano si trova nel Connecticut, nella sede de The Bridgeport National bank, e a Bismark nel North Dakota: in particolare nella Burleigh County Court House, edificio Art Deco del 1931. Pietra di Botticino è stata utilizzata infine nello splendido Planetarium dell'Università della North Carolina, costruito a partire dal 1949 e tuttora molto dinamico e ricco di iniziative sia in ambito scientifico che di divulgazione.

Il mercato americano è stato forse nei decenni limitato nelle quantità, ma sicuramente ha visto nel Botticino un materiale nobile da utilizzare in alcuni edifici prestigiosi. Forse questa reputazione potrebbe essere oggi recuperata e ulteriormente sfruttata per rilanciare l'immagine del «*pure white marble*» in tutto il mondo: un materiale che ha nell'Altare della Patria un testimonial di rilevanza internazionale.

Cantori, detrattori e demolitori. L'Altare della Patria nella polemica architettonica del Novecento

Antonio Rapaggi

All'inizio del Novecento, mentre il Vittoriano è in costruzione, non si sono ancora spente le diatribe che avevano accompagnato le fasi di concorso per la scelta del progetto vincitore: la prima nel 1881 (una «tempesta tremenda e ostinata» definisce Camillo Boito la reazione degli esclusi¹) e la seconda nel 1884². Della complessa vicenda e degli aspetti propriamente artistico-estetici torna a parlare nel 1907 il critico Ugo Ojetti con una pubblicazione antologica che vuole essere anche un bilancio provvisorio³. Qui le voci di Gabriele d'Annunzio, Camillo Boito, Benedetto Croce e di altri si alternano secondo pareri positivi e giudizi negativi, ancora una volta privilegiando la questione stilistica in quanto espressione della giovane Nazione italiana.

Se tra mille difficoltà il disegno del conte Giuseppe Sacconi si sta traducendo in una colossale architettura commemorativa, a fianco della basilica di Santa Maria in Aracoeli e della piazza del Campidoglio ideata da Michelangelo, la stampa stigmatizza i lunghi tempi d'attuazione, la spesa in continua crescita, gli scioperi degli scalpellini, la scelta e le commesse del materiale⁴. Quando, nel 1911, il Vittoriano è inaugurato, altre contrapposizioni vedono da un lato i monarchici e dall'altro i cattolici e i mazziniani-repubblicani⁵.

Pochi anni dopo, allo scoccare della prima guerra mondiale, il dipinto di Giacomo Balla, *Bandiere all'Altare della Patria. Dichiarazione interventista*, del 1915⁶, combina il piano celebrativo e simbolico con una vera e propria distorsione formale del monumento, tipica del linguaggio futurista. Non vi compaiono riferimenti all'architettura di Sacconi né accenni all'esistente: Giacomo Balla stravolge l'immagine del Vittoriano pur esaltando i valori patriottici che lo fondano. Questa dicotomia sembra anticipare ciò che incontreremo nei decenni seguenti, fino a giungere ai nostri giorni.

Non appena il dibattito architettonico-artistico scompare dalle pagine delle riviste e dei quotidiani, si fa largo un'altra questione ben più rilevante. Ci riferiamo all'aspetto urbanistico, ovvero alle procedure d'intervento sulla città che il Vittoriano aveva innescato con la sua messa in opera⁷. Del resto, è facilmente intuibile quali implicazioni comportassero l'erezione del monumento e l'apertura di piazza Venezia. Una volta aggredito il colle del Campidoglio (sbancandone le pendici settentrionali e radendo al suolo un'intera porzione della compagine preesistente: dal palazzetto Venezia alla cosiddetta torre di Paolo III; dai tre chiostri del convento dell'Aracoeli all'edilizia minore del quartiere di San Marco⁸), veniva ammessa la possibilità di applicare lo stesso criterio a qualsiasi sito dell'Urbe. Una sorta di «effetto domino», tanto più

1. C. BOITO, *Il Monumento Nazionale a Vittorio Emanuele*, in «Nuova Antologia», vol. LXIV, agosto 1882, pp. 640-662.

2. Della vasta bibliografia riguardante il Vittoriano si veda: C. DOSSI, *I mattoidi al primo Concorso per il Monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, Casa editrice Sommaruga, Roma 1884; P. ACCIARESI, *Giuseppe Sacconi e l'opera sua massima. Cronaca dei lavori del monumento nazionale a Vittorio Emanuele II*, Tipografia dell'Unione Editrice, Roma 1911; F. SAPORI, *Il Vittoriano*, La Libreria dello Stato, Roma 1946; A. GIUNTINI, *Sulla costruzione del Vittoriano in Roma*, Vitali e Ghianda, Genova 1954; M. VENTUROLI, *La patria di marmo*, Nistri Lischi, Pisa 1957 (nuova ed. Newton Compton, 1995); P.L. PORZIO (a cura di), *Il Vittoriano materiali per una storia*, voll. I-II, Fratelli Palombi Editori, Roma 1986-88; M.L. SCALVINI, F. MANGONE, M. SAVORRA (a cura di), *Verso il Vittoriano: l'Italia unita e i concorsi di architettura. I disegni della Biblioteca Nazionale Centrale di Roma, 1881*, Electa, Napoli 2002; P. MARCONI, *Il Vittoriano: un Valalla per il Re galantuomo. Rivalutazione di un monumento «eroico»*, in «Ricerche di Storia dell'arte», 80, 2003, pp. 9-43; C. BRICE, *Il Vittoriano. Monumentalità pubblica e politica a Roma*, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Archivio Guido Izzi, 2005; F. GALLONI (a cura di), *Il Vittoriano nascosto*, Ministero per i Beni e le Attività Culturali - Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici del Lazio, Selegrafica '80, Roma 2005; M.R. COPPOLA, *Il Vittoriano*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, Roma 2008; B. TOBIA, *L'Altare della Patria*, Il Mulino, Bologna 2011; R. UGOLINI (a cura di), *Cento anni del Vittoriano 1911-2011*, Cangemi, Roma 2012.

3. U. OJETTI, *Il Monumento a Vittorio Emanuele in Roma e le sue avventure narrate da Ugo Ojetti con lettere e giudizi di Leonardo Bistolfi; Lodovico Pogliaghi; Benedetto Croce; Corrado Ricci; Alfredo D'Andrade; Ernesto Basile; Antonio Fradoletto; Camillo Boito; Gabriele d'Annunzio e illustrate da 10 incisioni*, Fratelli Treves, Milano 1907.

inevitabile quanto più prevedibile.

Tra i primi a suggerire un collegamento del Vittoriano con il tessuto archeologico della Capitale è Antonio Muñoz, direttore dell'Ufficio antichità e belle arti⁹. L'idea di congiungere il monumento al Colosseo - in quanto fulcri urbani e simbolici - non è nuova, anzi affonda nelle suggestioni di età napoleonica e preunitaria¹⁰. E poiché il progetto di Sacconi aveva confermato l'eventualità di mettere mano a una delle zone più cariche di storia della Capitale, Muñoz suggerisce un largo taglio nel cosiddetto quartiere Alessandrino, là dove la maglia edilizia lambiva i resti dei Fori Imperiali. Si comprende, insomma, come l'Altare della Patria diventi il pretesto per un'impresa molto più vasta rispetto a quanto richiesto dal concorso del 1884.

Le fotografie aeree del quartiere Alessandrino mostrano una porzione di Roma ben sedimentata - strade, vicoli, piazze, slarghi, palazzi storici ed edifici di nuova costruzione - e dunque non un luogo degradato a rischio di «sventramenti igienici» (come nel caso di Brescia con la piazza della Vittoria). Ciò nonostante il progetto di Muñoz prende forma e viene portato a compimento entro il 1932. Nasce la via dell'Impero.

Possiamo indicare tre motivazioni. La prima - come già accennato - è di tipo urbanistico: seguendo gli esempi della Parigi del Barone Haussmann, ma anche di Londra, Vienna e Berlino, i tracciati viari di Roma diventano lo strumento per disegnarne l'impianto morfologico. La via dell'Impero è pensata per congiungersi a piazza Venezia e da lì a via del Corso e a piazza del Popolo. Dunque un asse continuo e regolare, laddove quest'ultimo parametro (la «regolarizzazione») costituisce l'ossessivo obiettivo dei progettisti e degli amministratori. La moderna urbanistica appare inscindibile da una «messa in ordine».

La seconda motivazione è connaturata alla Città Eterna, ovvero all'archeologia. Non occorre insistere su questo argomento; semmai va sottolineato come gli archeologi - dagli studiosi di grande fama fino ai funzionari ministeriali - impongano la propria visione e, per così dire, la propria «pulsione allo scavo» sacrificando l'esistente. Ne deriva una strana logica, che talvolta si appoggia alle tesi dei demolitori, talaltra a quelle dei conservatori¹¹. Il che vale anche per gli urbanisti e la cultura architettonica (e direi per gli amministratori e la politica), che alternano la condivisione dei principî dell'archeologia con l'esatto contrario. Sotto questo aspetto - tutto da indagare e studiare - Roma diventa un insuperabile banco di prova, il laboratorio di un confronto nel quale siamo tutt'oggi coinvolti¹².

La terza motivazione riguarda la componente simbolica; basti riassumerla nell'imposizione di Benito Mussolini di trapiantare il Colosseo da palazzo Venezia. Insomma, la Roma fascista e imperiale necessita di un programma ideologico traducibile in chiari segnali allegorici.

(Potremmo aggiungere una quarta motivazione, poco o mai considerata perché di difficile indagine. Sotto il profilo economico, l'apertura della via dell'Impero e la demolizione del quartiere Alessandrino costituiscono una rilevante operazione speculativa all'interno del mercato immobiliare romano, vuoi per le rendite di posizione, vuoi per gli appalti alle imprese, vuoi per gli espropri.)

Ciò che ci consegnano le immagini dei lavori di smantellamento è certamente il segno dei tempi e suscita in noi una grande perplessità. Il famoso «piccone demolitore» attua qui uno degli episodi di maggiore impatto strutturale¹³.

Agli inizi degli anni '30 l'Altare della Patria e il Colosseo costituiscono le teste di ponte di un piano articolato, per quanto *in fieri*¹⁴. Lo dimostra un altro concorso, indetto nel 1934, per la costruzione del Palazzo del Littorio, che dunque va a completare una sorta di trian-

4. Cfr. G. DE ANGELIS D'OSSAT, *La pietra del Vittoriano*, in «Marmi pietre graniti nell'arte nell'industria nel commercio», gennaio-febbraio 1934-XII, Anno XI-I n. 1, pp. 8-24; A. MASSARELLI, M. TEDESCHI (a cura di), *Il Botticino e la pietra bresciana*, Negri edizioni, s.d.

5. Cfr. «Il Messaggero» 4 giugno 1911.

6. Già di proprietà di Filippo Tommaso Marinetti, l'opera è conservata alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.

7. Cfr. G. ACCASTO, V. FRATICELLI, R. NICOLINI, *L'architettura di Roma capitale, 1870-1970*, Golem, Roma 1971; V. FRATICELLI, 1914-1929. *La città e gli architetti tra la guerra e il fascismo*, Officina, Roma 1982.

8. Sulle demolizioni capitoline si veda: M. BRANCIA DI APRICENA, *Il complesso dell'Aracoeli sul Colle Capitolino (IX-XIX secolo)*, Edizioni Quasar, Roma 2000; M. BRANCIA DI APRICENA, *Il quartiere di San Marco a Roma sulla base della documentazione otto-novecentesca: un'ipotesi ricostruttiva*, in «Bollettino d'Arte», fasc. 120, 2003, pp. 21-48; M. PIZZO, *Il Vittoriano e la demolizione del convento dell'Aracoeli*, in M.G. BARBERINI (a cura di), *Tracce di pietra: la collezione dei marmi di Palazzo Venezia*, Campisano, Roma 2008, pp. 55-59.

9. Antonio Muñoz (Roma, 14 marzo 1884 - 22 febbraio 1960), architetto e storico dell'arte.

10. Così con il progetto di Giuseppe Petrosini, del 1810, che prevedeva la costruzione del Palazzo Imperiale sul Campidoglio (cfr. A. MARINO, *Cultura archeologica e cultura architettonica a Roma nel periodo napoleonico*, in *Villes et territoire pendant la période napoléonienne: France et Italie*, Atti del convegno di Roma, 3-5 maggio 1984, Publications de l'École française de Rome, Roma 1987, pp. 443-471) e dell'ingegnere John Oliver York, costruttore della linea ferroviaria Roma-Frascati, che nel 1857 proponeva al Papa Pio IX la continuazione della via del Corso fino al Colosseo con un percorso ferrato.

golazione monumentale. Dentro una vasta porzione dell'ex quartiere Alessandrino è previsto un imponente edificio che intende ribadire il ruolo strategico dell'intera area dei Fori Imperiali. Il progetto vincitore della prima fase, elaborato dal gruppo Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni e Vietti con Bartolini, Nizzoli e Sironi, prefigura tanto l'inserimento di una poderosa «macchina» razionalista, quanto il dialogo con l'archeologia. Antico e Moderno convergono in un'ideale sintesi: da un lato le radici del passato, dall'altro la visione del futuro. È questo l'apice di una dialettica che si rivelerà irrisolvibile per l'estetica (e l'ideologia) del Fascismo: le colonne, gli ordini classici e gli archi trionfali oppure le forme rivoluzionarie del razionalismo?¹⁵

Prima dello scoppio della seconda guerra mondiale la situazione è di fatto consolidata. L'Altare della Patria spicca nel profilo urbano come un oggetto fuori scala rispetto alle misure della città; l'enorme mole di marmo di Botticino fa da sfondo a via del Corso secondo una scenografia quasi teatrale; tutt'intorno si estende il *parterre* che Antonio Muñoz prolunga fino al Colosseo seguendo la via dell'Impero; sui bordi dell'arteria galleggiano i resti archeologici: dall'edera di Traiano fino alla basilica di Tito. Considerata nella sua valenza urbanistica, la progressione stradale appare definita: dal Colosseo si giunge a piazza del Popolo.

Ma ciò che nelle intenzioni doveva essere un asse improntato alle più nobili simbologie della storia nazionale, nel dopoguerra degrada per l'inesorabile fagocitazione automobilistica. Alberto Moravia definirà Roma un grande garage a cielo aperto; e se osserviamo le fotografie degli anni '60, non possiamo che constatare il ruolo marginale dello stesso Altare della Patria, ridotto a inglorioso spartitraffico dentro la motorizzazione degli anni del boom economico. Questo *turning point* è colto dallo scrittore Alberto Arbasino con il celebre romanzo *Fratelli d'Italia*, edito nel 1963 ma ambientato durante le Olimpiadi del 1960, quando il profilo dell'Altare della Patria accompagna la campagna pubblicitaria dell'evento sportivo. Non è un caso che nella ristampa del 1967 l'ufficio grafico della Feltrinelli decida di inserire in copertina un'elaborazione dissacratoria del monumento: una retinatura che ricorda i coevi quadri di Roy Lichtenstein, laddove uno slittamento semantico - dal candore del Botticino ai colori artificiali - trasforma l'Altare della Patria in un'antesignana icona *pop*. Avevamo incontrato l'identica vena iconoclasta nel dipinto di Giacomo Balla.

La barbarie dello stragismo chiude gli anni '60, e occorre ricordare che lo stesso giorno dell'eccidio di piazza Fontana - il 12 dicembre 1969 - una bomba esplode all'Altare della Patria. È a questa data che risale la chiusura del monumento, la sua totale interdizione pubblica: una decisione che peserà sugli anni a venire, isolandone ancor più la ragion d'essere nella compagine urbana. Mentre sono messi in discussione i valori fondanti della Repubblica, nonché l'intero immaginario collettivo della patriottica nazionale, anche i principi dell'urbanistica cadono in una crisi irreversibile. Lo documenta il dibattito condotto sui testi di riferimento. Fra questi il contributo di Italo Insolera¹⁶ e il libro di Ludovico Quaroni, *Immagine di Roma*, del 1969, che si chiude con un'amara considerazione: «Il disordine, la sporcizia, la mancanza d'amore per la città da parte dei cittadini come dell'Amministrazione, il disprezzo degli altri l'hanno resa infrequentabile, detestabile»¹⁷.

Tra le pubblicazioni ha una vasta eco quella di Leonardo Benevolo, *Roma da ieri a domani*, edita nel 1971¹⁸. L'allora quarantottenne urbanista - che di lì a breve sarà incaricato del Piano Regolatore di Brescia - teorizza la necessità di liberare la Capitale da tutta l'edilizia umbertina e post-unitaria. Un'ipotesi radicale e per molti versi paradossale, eppu-

11. Cfr. L. BERGGREN, L. SJÖSTEDT, *L'ombra dei grandi: monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Artemide Edizioni, Roma 1996; D. PALOMBI, R. LANCIANI, *L'archeologia a Roma tra Ottocento e Novecento*, L'Erma di Bretschneider, Roma 2006.
12. Cfr. A. FERLENGA, E. VASSALLO, F. SCHELLINO (a cura di), *Antico Nuovo. Architettura architetture*, Atti del Convegno, Venezia 31 marzo-3 aprile 2004, Il Poligrafo, Padova 2007.
13. Cfr. A. CEDERNA, *Mussolini urbanista: lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Laterza, Roma-Bari 1979; I. INSOLERA, *Roma fascista attraverso la documentazione dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma 2001.
14. Occorre considerare inoltre la redazione del Piano Regolatore di Roma del 1931 e quello del 1941.
15. Cfr. G. CIUCCI, *Gli architetti e il fascismo*, Einaudi, Torino 1989; G. CIUCCI, F. DAL CO, *Atlante dell'architettura italiana del '900*, Electa, Milano 1993; P. SPAGNESI, *Roma 1921-43. I concorsi di architettura*, in M. DOCCI, M.G. TURCO (a cura di), *L'architettura dell'altra modernità*, Atti del XXVI Congresso di Storia dell'architettura, Roma 11-13 aprile 2007, Gangemi Editore, Roma 2010, pp. 354-375.
16. I. INSOLERA, *Roma moderna. Un secolo di storia urbanistica. 1870-1970*, Einaudi, Torino 1962-1993-2001; id., *Roma. Immagini e realtà dal X al XX secolo*, Laterza, Bari 1980; (con F. PASCOLO) *Storia moderna dei Fori di Roma*, Laterza, Bari 1983; (con A.M. SETTE) *Roma tra le due guerre. Cronache da una città che cambia*, Palombi Editore, Roma 2003.
17. L. QUARONI, *Immagine di Roma*, Laterza, Bari 1969. La citazione è presa dall'Avvertenza all'edizione del 1976, p. VIII.
18. L. BENEVOLO, *Roma da ieri a domani*, Laterza, Bari 1971.

re foriera d'implicazioni tutt'ora dibattute e, come vedremo, lasciate in sospenso.

Allo scritto di Benevolo segue il libro di Bruno Zevi, *Il linguaggio moderno dell'architettura*, pubblicato nel 1973¹⁹. Anche qui si torna a parlare dell'Altare della Patria, che per l'autore condensa tutti gli errori e i misfatti dell'architettura eclettica, ovvero l'assoluto anacronismo dello stile e la prosopopea retorica: «Il Vittoriano comunica la fragilità di un paese retrogrado, che finge di essere progredito assumendo un atteggiamento trionfale, monumentale, protervo, magniloquente. La fiamma del Milite Ignoto ai piedi dell'Arc de Triomphe parigino e il Cenotaph di Whitehall a Londra impallidiscono, per la loro modestia, di fronte a questo orrore in cui la simmetria assurge a titanica nefandezza»²⁰. Un giudizio che verrà ribadito di lì a un decennio con maggiore veemenza.

Ma non sono unicamente gli architetti e gli urbanisti a sollevare la questione, perché anche gli artisti degli anni '70 s'interessano al valore iconico dell'Altare della Patria. Da Mario Schifano a Gianfranco Baruchello, per citare due nomi, l'immagine del monumento diventa oggetto di provocazioni figurative, concettuali e metalinguistiche. Il che testimonia il perdurare di una sotterranea insofferenza verso la cornice retorica in rapporto al contesto cittadino. In ogni caso, alcune suggestioni s'impongono come dei veri e propri progetti, quasi dei suggerimenti che verranno accolti solo più tardi.

Il quadro economico, sociale e politico degli anni '80 si riflette nell'inversione dei parametri culturali dei decenni precedenti. Il clima generale, direi quasi l'opinione comune, ammantava l'Altare della Patria di una strisciante desacralizzazione; non tanto nella vulgata popolare e nella letteratura denigratoria, che fin dall'inizio lo hanno qualificato come «macchina per scrivere», «dentiera», «torta nuziale», «gâteau di panna neoclassica» (o peggio «latrina di lusso» secondo Giovanni Papini²¹), quanto nei tentativi di risemantizzare un oggetto mai amato, vituperato e sfuggente proprio per eccesso di significati. Ad esempio Renato Nicolini, assessore alla Cultura nel periodo 1976-1985, lo propone come «Tempio dell'effimero» quasi riprendendo le istanze dei futuristi. Con umoristica bonomia Roberto Benigni, nel 1983, ambienta un intero episodio del film *Tu mi turbi* davanti alla tomba del Milite Ignoto. I piani, insomma, s'intrecciano: che siano le sollecitazioni di discipline consolidate o le narrazioni estemporanee e letterarie.

Spetta ancora a Leonardo Benevolo, nel 1984, riportare il dibattito nell'alveo dell'urbanistica con una proposta indirizzata alla Soprintendenza Archeologica di Roma e condivisa da Adriano La Regina (soprintendente archeologo dal 1976 al 2004), Italo Insolera e Antonio Cederna²². Questa volta al centro dell'attenzione è la complessiva area dei Fori Imperiali, che viene letta come un unico tappeto urbano da valorizzare attraverso la soppressione dei sedimenti impropri, ovvero della stessa via dei Fori Imperiali. Un'idea molto forte, che subito viene recepita dal sindaco Luigi Petroselli perché qualificante l'intero centro storico. È a partire da questo momento che si verifica il secondo «effetto domino».

Sulla scia della proposta di Benevolo, ma in termini volutamente parodistici, il 27 gennaio 1986 si tiene a palazzo Venezia un «processo» all'Altare della Patria promosso dalla banca Mediocredito del Lazio²³. Pur essendo una brillante operazione di *marketing* collegata alla ripubblicazione del testo di Carlo Dossi, *I mattoidi al primo Concorso pel Monumento in Roma a Vittorio Emanuele II (1884)*, vengono rispettati i crismi di un autentico confronto disciplinare nonché i rituali di una vera e propria udienza, con tanto di giudice, giuria, testimoni e

19. B. ZEVI, *Il linguaggio moderno dell'architettura. Guida al codice anticlassico*, Einaudi, Torino 1973.

20. ZEVI 1973, p. 24.

21. Pubblicato nel 1913, in pieno clima interventista, il *Discorso di Roma. Contro Roma e contro Benedetto Croce*, è ora nell'edizione della Biblioteca di Via Senato, Milano 2004.

22. La prima stesura del documento, in forma di 21 cartelle dattiloscritte, è conservata all'archivio Cederna ed è datata Cellatica 15 aprile 1984. Sulla figura di Benevolo urbanista cfr. B. ALBRECHT, *Leonardo Benevolo*, in «Planum. The Journal of Urbanism», Magazine Section, n. 34, vol. I, 2017, pp. 1-16.

23. Alcune anticipazioni dei temi del processo compaiono sulle pagine dei quotidiani dei giorni precedenti: G. MANGANELLI, *Un po' di 'monumanza' fa bene alla città* e VITTORIO GREGOTTI, *Io invece vorrei decapitarlo* (entrambi sul «Corriere della Sera» del 25 gennaio); R. NICOLINI, *Altare, che farne?* (su «Reporter» del 25-26 gennaio). Seguono allo svolgimento del processo gli articoli di R. LAMPUGNANI, *Vittoriano condannato, con la condizionale* (su «L'Unità» del 28 gennaio); S. NIRENSTEIN, *L'altare della patria è stato condannato ma senza demolizioni* (su «La Repubblica» del 28 gennaio); J. LOPEZ DE ASIAIN, *Fare che il Vittoriano scenda al nostro livello* (su «Il Tempo» del 31 gennaio); F. ZERI, *Difendo il Vittoriano* (su «La Stampa» del 2 febbraio). Gli atti del processo compaiono in V. SCHEIWILLER (a cura di), *Processo all'Altare della patria: atti del processo al monumento in Roma a Vittorio Emanuele II*, 27 gennaio 1986, Mediocredito del Lazio, Roma, 1986; M. BARBERITO, *Il «processo» al Vittoriano*, in «L'urbe», N.S. 49, 1986, pp. 39-41. In occasione del centenario dell'Altare della Patria la stampa ritorna sul «processo»: D. LATERZA, *Il Vittoriano, 100 anni di roman-kitsch per un simbolo del nostro futuro* (su «Il Sole 24 ore» 4 giugno 2011).

avvocati. Un foltissimo pubblico di giornalisti, addetti ai lavori, studenti e intellettuali segue con interesse la seduta, che al di là dell'occasione mondana mette sul piatto un tema di non poco conto. Ne riassumiamo i passaggi principali.

Dapprima intervengono i testimoni. Il Primo Ministro Giulio Andreotti afferma: «Il monumento e l'attuale sistemazione della piazza, con il prato erboso e i fiori, mi sembrano cosa bella. Io lascerei le cose come stanno». Giovanni Spadolini, Ministro della Difesa, è dello stesso parere: «Simbolo di una Italia giolittiana dove prevalevano i valori di probità e integrità (...) Tutto ciò che è poi la devastazione del fascismo e del nazionalismo viene dopo (...). Per questo il mio giudizio è complessivamente positivo». Giulio Carlo Argan, già sindaco di Roma negli anni 1976-1979, è cauto: «La cultura della fine del secolo scorso era una cultura debole, difettosa, confusa; il monumento è un prodotto di quella cultura, ma noi dobbiamo cercare di migliorare la nostra cultura, non riusciremo mai a migliorare la cultura dei nostri nonni». Fulco Pratesi, fondatore del WWF Italia: «C'è sempre un presupposto emotivo per cui abbattere una simile testimonianza, anche nella sua bruttezza, è forse qualcosa di dissacratorio, di sacrilego che non ci è consentito (...) Renderlo un giardino pensile, ricoprire di rampicanti in maniera tale che da via del Corso appaia come un fondale meraviglioso che si innalza verso le vittorie alate del cornicione (...) Il Milite Ignoto si troverà molto meglio tra il verde e i bambini che chiuso nell'attuale montagna gelida di Botticino».

Nel vivo del processo fa scalpore l'infuocata arringa di Giovanni Klaus Koenig²⁴, molto sopra le righe e imperniata su molteplici capi d'accusa: 1) colpa di Umberto I di Savoia che concepì l'idea di onorare la memoria «di quello zoticone di suo padre»; 2) colpa di chi stese le regole del concorso del 1881 «generico e guercio che permetteva a chicchessia di stragiare Roma in qualsiasi posto»; 3) colpa del secondo concorso «cretinamente ferreo»; 4) colpa del conte Giuseppe Sacconi «esecutore materiale di un delitto urbanistico organizzato da altri, con un copione preciso»; 5) colpa di una «associazione a delinquere di correi»; 6) colpa del poeta e avvocato napoletano Giovanni Bovio «la cui memoria va messa alla gogna» per aver trasformato il monumento in Altare della Patria; 7) colpa di Gabriele D'Annunzio e dell'ideologia fascista che hanno dato seguito all'idea di Bovio; 8) colpa della Repubblica Italiana «che si è intestardita nel continuare gli stupidi riti fascisti, senza rendersi conto di cosa stava facendo, togliendo ai cittadini il loro sacrosanto diritto di passeggiare per il colonnato e godersi il più bel panorama di Roma (...) Sacconi aveva progettato il Vittoriano come luogo laico, per il tempo libero, per il tè delle cinque, per le ciacole e anche i riservati colloqui amorosi dei cittadini».

Contrattacca in qualità di avvocato della difesa l'architetto Claudia Conforti, che ricorda i sentimenti di amore patrio manifestati dai «nipoti degli eroi del Risorgimento» con un «monumento traumatico nato in epoca traumatica». Pur essendo errata l'utilizzazione come sepolcro del milite ignoto, l'Altare della Patria resta il luogo predisposto per la liturgia laica metropolitana. «Occorre ridorare tutte le statue del monumento, riaprire i cancelli, far garrire di bandiere i pennoni per la festa del Tricolore da poco istituita».

Ancora dal banco dell'accusa Bruno Zevi ribadisce quanto scritto nel 1973, rincarando il giudizio: «Un incubo a cui non ci siamo assuefatti (...), un disastro su cui si riesce solo ad imbastire farse e ironie (...), una grossolana assurdità, uno scherzo di pessimo gusto su cui bisogna avere il coraggio di prendere una posizione rigorosa». Nell'equilibrio urbanistico di Roma il monumento è «un nefasto testo architettonico, e

24. Cfr. M.C. TONELLI (a cura di), *Giovanni Klaus Koenig. Un fiorentino nel dibattito nazionale su architettura e design (1924-1989)*, Firenze University Press, Firenze 2020.

soprattutto è una vera ipoteca per la prevista ristrutturazione della Capitale, per la riunificazione dell'area archeologica al resto della città²⁵. Abbattiamo questa barriera marmorea, dunque, e indichiamo un concorso di idee internazionali per sostituirlo con un'opera che rispetti l'organicità del tessuto urbano».

L'architetto Paolo Portoghesi, teorico del post-moderno, ribatte che «è demente» insistere con la bruttezza del Vittoriano. «L'edificio ha una forza anticonformista; è come un'opera lirica venata di tristezza, un'amante che non si ama più. Va letto attentamente, perché dentro c'è il coraggio di avere messo insieme tre stili diversi, di avere rappresentato l'Italia contro la Roma dei Papi. È un'opera che parla italiano: non tra le meglio riuscite, ma non brutta. Bisogna guardare l'interno, stupendo esempio di ingegneria. Per i suoi larghi spazi l'enorme colosso va adibito alle mostre d'arte».

A questo punto Giovanni Klaus Koenig ritratta la propria posizione e passa dalla parte della difesa, ma a condizione (è l'ennesima provocazione²⁶) che il Milite Ignoto sia traslato al Pantheon, che l'Altare della Patria venga interdetto ai politici e ai militari e che il monumento equestre a Vittorio Emanuele II sia sostituito con quello dedicato al pilota automobilistico Mario Umberto Borzacchini, all'anagrafe Bakunin²⁷. Il «processo» si chiude con una parziale assoluzione e con l'invito a creare un museo all'aperto.

L'anno seguente, alla XVII Triennale di Milano, *Le città immaginate*, l'Altare della Patria torna protagonista di un'ulteriore invenzione figurativa, questa volta elaborata da Ludovico Quaroni e Franco Purini insieme a Renato Nicolini e agli architetti della cosiddetta «Scuola romana»²⁸. Il principio informatore è la *katastilosì*, ovvero la «ruinizzazione», lo smontaggio di parti del monumento per farlo interagire con i frammenti della Roma antica, liberando la prospettiva verso la basilica dell'Aracoeli e il Campidoglio michelangiolesco. L'artificiale rovina appare invasa dai rampicanti dentro una grafica ammiccante e quasi fiabesca. Del resto, possiamo supporre che si tratti di una risposta polemica al piano di Benevolo-Gregotti per la zona archeologica all'interno delle mura Aureliane, presentato in forma definitiva nel 1988 a completamento della proposta avanzata nel 1984²⁹.

Secondo Vittorio Gregotti gli obiettivi del progetto sono «la ricomposizione dei tre tessuti, antico, papale e moderno, con la messa in luce dei diversi principî insediativi e la risoluzione architettonica dei salti di sezione; la ricostituzione della collina della Velia e la restituzione all'uso civile dell'area con la eliminazione del traffico e l'organizzazione museale aperta del sistema»³⁰.

Nelle parole di Adriano La Regina la creazione del più grande parco archeologico d'Europa, compreso tra l'Altare della Patria, il Colosseo e il Circo Massimo, evoca «la possibilità di ricomposizione dei grandi complessi archeologici ora smembrati», ovvero la riunione tra il Foro di Augusto e i Mercati Traianei³¹.

Tuttavia il piano suscita parecchie perplessità, dal momento che il «parco archeologico» risulterebbe una sorta di vuoto nella città (tra gli oppositori Cesare Brandi e Federico Zeri). Anche gli architetti Carlo Aymonino e Raffaele Panella insistono per una diversa soluzione³².

Ma al di là delle ipotesi più o meno realistiche sul destino dei Fori Imperiali (e dunque sulle metodologie d'intervento nel cuore della Capitale), resta irrisolta l'eventuale riapertura dell'Altare della Patria, chiuso dal 1969. Curiosamente, l'idea di riconsegnare alla città il monumento è preceduta da alcuni episodi marginali e però significativi. Per esempio dal film *Il ventre dell'architetto* di Peter Greenaway, del 1987, che per la prima volta mostra il Vittoriano di Sacconi come scenografia

25. Un implicito accenno al piano di Leonardo Benevolo?

26. Il resoconto del «processo» viene riproposto nel giugno 1986 sulla rivista «Ottagono»; i toni di Giovanni Klaus Koenig si fanno più trattenuti.

27. Mario Umberto Bakunin (o Bakunino) Borzacchini (Terni, 28 settembre 1898 - Monza, 10 settembre 1933).

28. Gianni Accasto, Francesco Cellini, Claudio D'Amato, Giangiacomo D'Ardua, Vanna Fraticelli, Franz Prati, Laura Thermes.

29. Gli studi sono editi rispettivamente nell'85 e nell'88. Il primo, condotto da L. Benevolo, A. Cagnardi, F. Castagnoli, V. Gregotti, I. Pizzetti, C. Podestà, G. Zambrini, viene pubblicato in L. BENEVOLO (a cura di), *Roma: studio per la sistemazione dell'area archeologica centrale*, De Luca Editore, Roma 1985; il secondo, condotto da A. Cagnardi, A. Cederna, V. De Lucia, M. De Vico Fallani, S. Giovenale, V. Gregotti, C. Pavolini, C. Podestà, A. Quarra, R. Rea, F. Scoppola, viene pubblicato in L. BENEVOLO, F. SCOPPOLA, *Roma: l'area archeologica centrale e la città Moderna*, De Luca edizioni d'arte, Roma 1988. Sono indicate le quantità di progetto: superfici complessive 38.760 mq; volumi complessivi 266.500 mc. I contenuti del piano del 1988 vengono anticipati e riassunti da Leonardo Benevolo in un articolo del «Corriere della Sera» del 12 gennaio 1986.

30. V. GREGOTTI, *La città visibile*, Einaudi, Torino 1993, p. 69; cfr. P. CIORRA, *Il Parco Archeologico: elementi di paesaggio urbano*, in P. CIORRA, F. GIOVANEITI, *Riflessioni su Roma, «Rassegna di architettura e urbanistica»*, n. 64 gennaio-aprile 1988, pp. 100-104.

31. Introduzione a BENEVOLO 1985; si veda A. LA REGINA, *Roma. L'archeologia del Novecento e le nuove prospettive degli studi*, Unione internazionale degli studi di archeologia storia e storia dell'arte in Roma, Roma 1999.

32. C. AYMONINO, P. DESIDERI, F. LEONI, R. NICOLINI, *Progettare Roma capitale*, Laterza, Bari 1990; R. PANELLA, *Roma la città dei Fori: progetto di sistemazione dell'area archeologica tra piazza Venezia e il Colosseo*, Prospettive, Roma 2013.

di sé stesso (e non può sfuggire la comparazione allusiva dell'interno del monumento con l'addome malato di tumore del protagonista). Oppure il tributo massmediatico di Michael Jackson, il re della pop music, che nel 1988 si fa fotografare sulla terrazza superiore, così anticipando la fruizione pubblica tanto auspicata.

Dimenticato per decenni, l'Altare della Patria diventa oggetto delle più svariate ipotesi d'utilizzo³³. Si susseguono le voci di politici, amministratori, architetti, archeologi, artisti, intellettuali, ecc. Nel 1993 tocca agli storici dell'arte. Così Claudio Strinati: «Né capolavoro né porcheria, ma un'espressione di un periodo storico che è stato sempre giudicato con una componente viscerale. È un contenitore adatto per un Museo»; Maurizio Calvesi: «Non è importante che sia bello o brutto, la fisionomia storica riscatta l'estetica, anche se è fuori scala rispetto alla maestà del Campidoglio. Trasformarlo in un Museo, non del Risorgimento, ma della storia culturale di Roma: dall'invenzione dell'arco a Nervi, dagli strutturalisti a Burri. Mostrare tutti i progetti, anche scientifici, prodotti a Roma, come testimonianza della ricchezza culturale della città»; Federico Zeri: «Il monumento è un monumento e deve restare tale. È brutto nell'insieme ma i dettagli sono stupefacenti. Deve restare chiuso, chi vuole vederlo si prenoti una visita»³⁴.

In occasione delle celebrazioni del 4 novembre 2000 il Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi propone ufficialmente la riapertura del complesso, ed è l'inizio di un nuovo capitolo. Con il Decreto ministeriale del 1/2/05, emanato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, si dà il via a una riorganizzazione funzionale e logistica. Nel 2007, tra molte critiche, viene aperto un ascensore alle spalle del monumento per raggiungere la terrazza sommitale³⁵. È un successo in termini turistici: nel periodo 2006-2009 i visitatori assommano a più di tre milioni³⁶. Questa riappropriazione pubblica, celebrata anche dalla stampa internazionale, incrocia il tema dei comportamenti di massa, che spesso sfugge alle visioni cerimoniali e simboliche sostituendole con altre non meno rituali. È il caso della spontanea esplosione di festa che nel 2006 coinvolge un milione di cittadini a piazza Venezia - proprio ai piedi dell'Altare della Patria - in occasione della vittoria della Nazionale ai campionati del mondo di calcio, esattamente là dove Benito Mussolini aveva annunciato l'entrata in guerra.

Mentre il restauro dell'Altare della Patria si accompagna a quello del Colosseo (terminato nel 2021), l'area archeologica dei Fori Imperiali resta in una situazione di stallo. Tra proposte, polemiche e mediazioni si susseguono le ipotesi delle Amministrazioni Capitoline. Cautela, rallentamenti e fughe in avanti compongono una storia recente che s'intreccia con quella delle varie discipline (l'architettura, l'urbanistica, l'archeologia, la museologia, il restauro, ecc.) e dei molti interlocutori (dai tecnici ai politici, dagli intellettuali ai rappresentanti delle categorie sociali), non senza reciproche alleanze o intestine conflittualità³⁷.

Dopo la pedonalizzazione già sperimentata con il sindaco Luigi Petroselli e poi resa permanente, nel 2001 la via dei Fori Imperiali è oggetto di un Decreto di vincolo e ottiene il titolo di Patrimonio dell'Umanità. Il soprintendente Ruggero Martines la definisce «l'unica strada futurista di Roma», sostenendo la necessità della sua conservazione perché «scritta nella Costituzione, dove si dice che l'Altare della Patria e le sue attinenze vanno protette»³⁸. Ne deriva l'abbandono del piano Benevolo-Gregotti e la stesura di uno schema preliminare per l'area archeologica elaborato da una Commissione tecnica comunale voluta dal sindaco Walter Veltroni (2006), quindi dalla Commissione Stato-Comune creata dal ministro per i Beni e le attività culturali Francesco Rutelli (2008)³⁹. Nel frattempo (2004) Massimiliano e Doriana

33. Cfr. N. LOMBARDO, *Il ventre del Vittoriano*, in «L'Unità» del 12 dicembre 1993.

34. Interviste raccolte da NATALIA LOMBARDO in *Ipotesi a confronto su possibili «restauri»* (su «L'Unità» del 12 dicembre 1993).

35. Cfr. S. SETTIS, *Tutela dei beni culturali. Il saliscendi del Vittoriano* (su «Il Sole 24 ore» del 26 agosto 2007); M. VITIELLO, *Un ascensore per il Vittoriano*, in «ANANKE 56», nuova serie, gennaio 2009, pp. 68-83.

36. Il numero degli ingressi è di 850.000 nel 2006; 880.000 nel 2007; 810.000 nel 2008; 641.625 nel 2009. Cfr. M. TROILO, *I cento anni del Vittoriano: da luogo della memoria a luogo turistico*, «Storicamente», 7, n. 43, 2011.

37. Cfr. A. CAPUANO, *Temi e figure nell'architettura romana. 1944-2004*, Gangemi Editore, Roma 2005; F. ERBANI, *Il tramonto della città pubblica*, Laterza, Bari 2013; S. GARANO, *La città nell'incertezza e le contraddizioni dei piani*, Gangemi Editore, Roma 2015; M. MANICONE, *L'area archeologica centrale di Roma. Un secolo di piani e progetti*, in «EWTeco Web Town» n. 18, vol. II, 2018, pp. 45-61.

38. F. GIULIANI, *Vincolo su via dei Fori*, «La Repubblica» del 4 luglio 2001.

39. La Commissione del 2006 ha come responsabili scientifici Mario Manieri Elia e Carlo Gasparini (cfr. M. MANIERI ELIA, *Topos e Progetto. Temi di archeologia urbana a Roma*, Roma Gangemi Editore, 1998; F. CELLINI, M.M. SEGARRA LAGUNES (a cura di), *Scritti per Mario Manieri Elia, Atti delle Giornate di studio Roma 2-3 aprile 2013*, Roma Tre Press, 2015). La Commissione del 2008 ha come responsabili scientifici Andrea Carandini e Giorgio Croci (C. GASPARRINI, *Via dei Fori Imperiali, priorità urbanistica o archeologica per Roma?* in «Il Giornale dell'Architettura» 12 gennaio 2014).

Fuksas elaborano un'ipotesi di trasformazione presentata nell'ambito della mostra *Forma. La città moderna e il suo passato*. Il progetto propone la sostituzione della via dei Fori Imperiali con una passerella sospesa sul piano di calpestio archeologico, integrata con piattaforme dotate di servizi⁴⁰.

Ma il dibattito prosegue e vede una nuova iniziativa. La *call* internazionale «*Piranesi-Prix de Rome*» (concorso a inviti che coinvolge progettisti e Università) si svolge nel 2016 per rimettere in discussione i criteri d'intervento sull'area dei Fori⁴¹. Spiccano le ipotesi dei progetti vincitori: l'una, di David Chipperfield e Alexander Schwarz, pensata come una «topografia continua» dal carattere paesaggistico; l'altra, di Franco Purini e Tommaso Valle, come una «passeggiata sopraelevata». Viene segnalata la proposta dei bresciani Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni, che intervengono con spiccato realismo e notevole attenzione alle potenzialità museali del sito⁴².

Chiudo queste note senza esprimere un giudizio o una presa di posizione, né pretendendo di avere riassunto correttamente una vicenda complessa e del tutto irrisolta. Molti aspetti andrebbero approfonditi e integrati; eppure mi sia concessa una considerazione personale, una riflessione a mezza voce. La faccio utilizzando una suggestiva fotografia di Gabriele Basilico, il quale fissò con il suo tipico distacco e una poetica grazia il punto in cui l'Altare della Patria, la basilica d'Aracoeli e l'architettura di Michelangelo quasi si toccano. Proprio lì, dove il linguaggio eclettico, quello tardo gotico e quello rinascimentale intessono un dialogo senza tempo, appare un gioco di volumi, di materiali, di linee e di luci davvero sorprendente, a partire dalle scalinate e dalle loro pendenze, dagli scarti improvvisi delle angolazioni. Ebbene, sono convinto che il carattere genetico delle città - in questo caso Roma - sia più forte degli errori e delle incomprensioni, come pure della grandezza, della bravura e dell'intuizione dei singoli artefici. Qualcosa che non è riducibile alle considerazioni storiografiche, alle analisi stringenti, ma che i luoghi sanno comunicare quando la loro natura più intima incontra la nostra sensibilità.*

**Dedico questo intervento al ricordo di due cari amici, gli architetti Giacomo Polin e Gian Paolo Treccani, con i quali ho intrattenuto negli anni un dialogo fatto di molte domande e di qualche certezza.*

40. Progetto di massima dei servizi e degli accessi alle aree archeologiche e museali connesse alle stazioni «Colosseo» e «Piazza Venezia» della nuova Linea Metropolitana C, in M. FUKSAS, D. FUKSAS, A. LA REGINA, *Forma. La città moderna e il suo passato*, catalogo della mostra, Soprintendenza archeologica di Roma, 2004.

41. L. BASSO PERESSUT, P. F. CALLIARI (a cura di), *Piranesi Prix de Rome: progetti per la nuova via dei Fori Imperiali*, Aión, Firenze 2017; P. F. CALLIARI, *Contro la rimozione della Gran Via dei Fori Imperiali*, in «ANANKE», n. 82, settembre 2017, pp. 20-38.

42. A. RAPAGGI, *Via dei Fori imperiali: un'idea bresciana tra le migliori*, in «Corriere della Sera, ed. Brescia» del 3 settembre 2016.

Conservazione, restauro e valorizzazione: cinque anni di lavoro al Monumento a Vittorio Emanuele II

Gabriella Musto

All'atto della presa in consegna dal Segretariato Regionale del MiC, il Monumento a Vittorio Emanuele II stava vivendo un'importante fase di transizione. La riforma Franceschini di cui al DPCM n. 171/2014 di riorganizzazione del Ministero della Cultura attribuiva infatti e per la prima volta al Dirigente del Polo Museale del Lazio, in collaborazione con il Direttore nominato, la piena gestione del sito in termini di fruizione, valorizzazione, manutenzione e tutela.

Lavorare in tale indirizzo significava pertanto provare ad avere una visione a tutto tondo, che vedesse agire un'unica cabina di regia nell'indirizzo di una reinterpretazione culturale del Monumento.

Preziosissime le operazioni già avviate dalle precedenti gestioni, lavoro che ha tracciato i confini materiali dai quali siamo partiti per continuare il processo di revisione e conoscenza.

Le strategie messe a punto hanno previsto da un lato la riorganizzazione ed il recupero dei percorsi e degli spazi allestitivi, dall'altro interventi di restauro e conservazione. Contemporaneamente sono state avviate le analisi diagnostiche sulla struttura.

Due gli importanti finanziamenti stanziati dall'ora Mibact e che hanno permesso di procedere alle operazioni sopra descritte, un primo finanziamento inserito nel programma triennale 2016-2018 per la «creazione di un percorso di visita permanente e rifunzionizzazione delle aree espositive destinate a mostre ed eventi temporanei»; il secondo destinato al Monumento nel 2016 mirato al «progetto di consolidamento, recupero e restauro conservativo del Sommo Portico».

Di seguito, un sintetico excursus delle attività messe in campo nei complessivi cinque anni della mia direzione - dal 2015 al 2020 - e che hanno collaborato a condurre il Monumento allo stato di Museo «autonomo».

I rilievi

La conoscenza di un sistema architettonico non può prescindere dalla sua osservazione stereometrica, ovvero dalla possibilità di osservare la fabbrica nei suoi elementi compositivi e strutturali. Effettuare questo tipo di operazione significa sezionare idealmente la composizione secondo gli assi cartesiani rappresentandone piante, prospetti e sezioni in scale adeguate alla lettura di ciascuno specifico elemento. Il rilievo è stato pertanto il primo, essenziale strumento di lavoro e conoscenza ritenuto sin da subito necessario.

Concepito come un sistema di piazze architettoniche, scalee, colonnati e volumi articolati su quote differenti e sviluppati a formare ambienti tutti diversi ma simmetricamente equivalenti nelle due ali del fabbricato, il Vittoriano rappresenta di certo una delle ultime, magnifiche fabbriche eclettiche di fine Ottocento. Osservando la Mole dalla città, si rivela uno schema compositivo che seziona il corpo in due parti perfettamente identiche e speculari.

La realizzazione della nuvola di punti e della successiva restituzione bidimensionale e tridimensionale del manufatto attraverso il rilievo ha chiarito questa articolazione complessa.

La strumentazione utilizzata è stata quella laser scanner con Faro Focus X130, densità 2x o 4x, pari a 178 mln o 44 mln di punti per ciascuna scansione. Sono state eseguite un totale di 246 scansioni negli ambienti interni. La cubatura del Monumento restituita digitalmente ha compreso tutte le aree gestite allora dal Mibact.

Le pompe e il sistema di ricircolo dell'acqua delle fontane

Il 15 febbraio 2016 prendeva il via il cantiere per il ripristino delle fontane collocate esternamente ai due lati del complesso monumentale, chiuse da diversi anni per motivi di ordine pubblico¹.

I meccanismi che attivavano il sistema, realizzati dalla ditta Tecnomasio Italiana Brown-Boveri di Milano, dotati di motori elettrici per azionare le pompe, risultavano all'atto di consegna del monumento fortemente compromessi dal disuso e dalla mancata manutenzione dei meccanismi.

L'intervento di recupero ha pertanto mirato principalmente al ripristino dei delicati sistemi meccanici, mantenendo inalterate le modalità di funzionamento attese dalla fabbrica produttrice².

Le quattro pompe a riciclo d'acqua continuo riversano il getto nel sistema a doppia vasca esterna delle fontane, intitolate alle personificazioni del Mare Adriatico e Tirreno, confini ideali del Paese. Le sculture vennero realizzate dai maestri Pietro Canonica ed Emilio Quadrelli che concepirono i sistemi decorativi in modo che il gioco d'acqua collaborasse pienamente alla composizione: le lame liquide dovevano infatti conformare la tridimensionalità del sistema decorativo insieme alle sculture³.

Nell'aprile del 2016 si è deciso pertanto di dare corso al restauro dei sistemi a pompa originali degli impianti. Gli interventi hanno previsto un primo speciale trattamento non invasivo di tutte le partizioni meccaniche che presentavano stratificazioni calcaree di almeno 2,50 cm di spessore.

Il trattamento è consistito, previo accurato smontaggio e censimento con numerazione dei singoli pezzi, nella disgregazione delle calcificazioni che ostruivano gli elementi meccanici con agenti chimici a dosaggio controllato e abrasioni meccaniche, effettuata rigorosamente a mano. Sono state infine ritinteggiati e protetti i motori, le pompe e le tubazioni.

Dopo tre anni di uso delle fontane si è altresì verificato un avanzamento e riattivazione del degrado negli ambienti tecnici e un sensibile proliferare di funghi e batteri sulle superfici delle vasche esterne soprattutto durante la stagione estiva. In occasione delle ultime attività di manutenzione nel 2019, si è deciso pertanto di restaurare anche gli ambienti tecnici della fontana del Mare Tirreno, al fine di effettuare un trattamento sperimentale.

Il progetto pilota di sanificazione dei locali tecnici e delle vasche è consistito nell'attivazione di un sistema di ricircolo d'aria e un

1. Per una accurata descrizione delle fontane si rimanda a: C. BALDANI, *Macchine ed impianti tecnici nel cantiere e nel Monumento*, in AA.VV., *Il Vittoriano, Materiali per una storia*, Vol. I, Palombi ed., Roma 1986, pp. 99-115.

2. Il Tecnomasio Italiano venne fondato nel 1871 a Milano con lo scopo di produrre motori elettrici e generatori di corrente. Acquisito nel 1903 dall'azienda svizzera Brown Boveri fondendo le due ragioni sociali, il nuovo gruppo prese il nome di Tecnomasio Italiano Brown Boveri (TIBB).

3. «La quantità d'acqua doveva essere sufficiente a formare una lamina compatta che dalla tazza superiore delle vasche cadesse senza formare rigagnoli». In C. BALDANI, Roma 1986, pp. 109-110.

accurato trattamento battericida e fungicida attivato ciclicamente, che ha portato ottimi risultati che devono ovviamente essere garantiti nel tempo con interventi manutentivi ciclici.

I restauri del pronao nord-est del Sommo Portico

Nell'ambito del piano di riorganizzazione e recupero degli spazi del Vittoriano, l'opportunità di riaprire alla fruizione del pubblico il corpo semiellittico del Sommo Portico, delimitato dai due eleganti pronai concepiti sul suggestivo modello del Tempio di Pergamo e della Fortuna Primigenia a Palestrina, ha rappresentato di certo uno dei prioritari obiettivi individuati.

Come area di studio al fine di applicare l'approccio metodologico e operativo stabilito, è stato scelto il pronao nord-est, quello tra i due affacciato sui Fori Imperiali.

Ad inizio attività, il pronao di sinistra era infatti quello rispetto al quale risultavano meno recenti gli interventi di recupero effettuati, di conseguenza i mosaici di Giulio Bargellini mostravano vistosi segni di degrado dovuti principalmente agli effetti delle infiltrazioni provenienti dalle coperture.

Il cantiere messo in opera, di notevole arditezza, ha previsto un'altezza dei ponteggi di circa 28 metri lineari con un impatto di cantierizzazione davvero importante.

L'intervento, iniziato nel mese di maggio e terminato nell'autunno del 2017, ha permesso il recupero delle decorazioni e delle superfici pittoriche⁴.

In entrambi i pronai, l'intradosso delle volte presenta un soffitto a lacunari romboidali con al centro un grande mosaico circolare. Il sistema a lacunari è circoscritto da cornici riccamente decorate ad inquadrare le lunette. Gli elementi in bassorilievo risultano aggrappati alle superfici mediante armature in ferro allettate direttamente nell'arriccio in pozzolana.

Sia gli stucchi che tutte le superfici lisce sono velate da cromie tenui con tinte a calce. Il risultato ottenuto conserva un effetto di elegante trasparenza che conferisce alla volta un'immagine vibrante e luminosa, incorniciando in perfetto sottotono cromatico i mosaici brillanti del tondo centrale e delle lunette.

All'imposta della volta in stucco si collocano le quattro opere del Bargellini che nel pronao nord-est propone le allegorie della Sapienza, sul lato nord, la Fede sul lato sud, il Lavoro sul lato ovest e la Forza sul lato est.

I materiali utilizzati per realizzare i tasselli dei mosaici sono pietre, marmi e vetri colorati intagliati in geometrie e dimensioni assai differenti che variano dal centimetro ai diversi centimetri di lunghezza. Le malte di allettamento sono a base di polvere di marmo e grassello, addizionate con una moderata percentuale di gesso da presa. Le numerose tessere dorate sono state realizzate con la consueta tecnica della foglia d'oro zecchino fatta aderire ai tasselli mediante un'invetriatura superficiale. Infine, il pavimento su pianta quadrata, è impreziosito da pregiate tarsie marmoree⁵.

Le operazioni effettuate hanno pertanto riguardato il restauro di tutte le superfici appena descritte che risultavano fortemente danneggiate dalle infiltrazioni, concentrando il lavoro sull'intradosso della volta e il corrispondente quadrato di base pavimentale. I tre aspetti fondamentali del progetto di restauro sono stati la messa in sicurezza e recupero ricostruttivo delle parti in stucco, la ricomposizione cromatica delle superfici, la pulitura e ripresa dei mosaici

4. Si menziona il gruppo di lavoro: Progettazione, Arch. Roberto Mariotti, Direzione Lavori, Arch. Gabriella Musto e Dott. Stefano Petrocchi, Coordinamento per la Progettazione ed Esecuzione, Arch. Marco Setti, Impresa di Restauro Luisa Barucci, Responsabile Unico del Procedimento, Arch. Gabriella Musto, Assistente Rup, Arch. Alessandra Petretto.

5. «La pietra necessaria per le pavimentazioni venne realizzata con marmi antichi e di pregio, molti di derivazione archeologica come quelli che, rinvenuti nell'antico porto del Tevere della Marmorata, il Sacconi chiese ed ottenne di utilizzare», R. DI PAOLA, *La Fabbrica e le vicende storico costruttive*, in AA.VV. *Il Vittoriano, manuali per una storia*, F. Palombi ed., Roma 1986, p. 147. Si veda anche M.R. COPPOLA, *Materiali nel Monumento a Vittorio Emanuele II*, in M.R. COPPOLA, *La fabbrica del Vittoriano. Scavi e scoperte in Campidoglio (1885-1935)*, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, Roma 2012, pp. 348-369.

delle lunette, infine il trattamento delle tarsie marmoree del pavimento.

Vistosi i danni rilevati, in particolare i bassorilievi dell'intonaco mostravano i ferri di ancoraggio a vista. In diversi punti della volta, in particolare quelli a diretto ingresso delle acque, era possibile individuare vaste aree di efflorescenze saline con conseguenti distacchi di intonaci e stucchi.

Inoltre la presenza degli elementi in ferro aveva accentuato il processo di disgregazione. I mosaici apparivano opachi e coperti da uno strato di patina salina.

Dopo una prima analisi e la rimozione degli strati di deposito superficiale, si è proceduto quindi secondo il progetto, eseguendo diverse tecniche ricompositive dopo aver opportunamente trattato le superfici. A seguire è stato effettuato il ripristino del modellato originale dell'intradosso della volta approntando un vero e proprio laboratorio di restauro sul campo, utilizzando appositi stampi in silicone che hanno garantito la riproduzione perfetta degli elementi. Una volta conclusa la ricostruzione del sistema decorativo, sono state recuperate e reintegrate le cromie degli intonaci.

L'operazione di pulitura dei mosaici si è dimostrata meno complessa e impegnativa delle altre; dopo l'estrazione dei sali, l'eliminazione delle patine è stata completata senza criticità.

I marmi pavimentali sono stati oggetto di restauro accurato, in ragione delle porzioni superficiali abrase, scheggiate o fessurate; il trattamento ha previsto, previa pulitura delle superfici a spugna con acqua addizionata di tensioattivi, un consolidamento mediante infiltrazioni di malta idraulica adesiva premiscelata; sono quindi state effettuate le stuccature delle lacune mediante l'uso di malte a base di calce idraulica, polvere di travertino, terre naturali ventilate e una piccola quantità di resina acrilica in emulsione.

Con un ulteriore finanziamento assegnato al Monumento è stato approntato il prosieguo del progetto di restauro delle pavimentazioni del Sommo Portico.

Questa volta l'attività, iniziata alla fine del 2017 con i sondaggi e le verifiche diagnostiche, è proseguita con il vero intervento di ripristino delle superfici tra i mesi di gennaio e marzo del 2018. Il piano di calpestio del Sommo Portico, caratterizzato da un uso originale di marmi di recupero, presenta una composizione delle malte di allettamento a base cementizia miscelate a pozzolana e materiali di varia natura e pezzatura; tali malte sono realizzate in doppio strato e interconnesse da una pellicola bituminosa.

Negli anni, l'azione continua degli agenti atmosferici ha inevitabilmente abraso le connessioni tra gli elementi marmorei permettendo l'ingresso delle acque che nel tempo, scavando, disgregando e polverizzando i substrati sottostanti, hanno sconnesso il bitume creando una pericolosa discontinuità nella struttura aggregativa, rendendone pertanto inefficace l'effetto barriera. Effettuata la diagnosi si è posto quindi il tema delicato delle modalità di intervento su superfici decorative di pregio che difficilmente avrebbero potuto essere trattate con un intervento invasivo e diffuso. Si è pertanto effettuata una accurata mappatura dei degradi al fine di localizzare i punti di ingresso delle acque per poi intervenire per microaree puntuali⁶. Sono stati quindi effettuati i consolidamenti e le opere di impermeabilizzazione con successiva sigillatura delle lastre mediante utilizzo di malte speciali prodotte in laboratorio. Anche questa operazione richiede una costante reiterazione manutentiva per conservare la sua efficacia.

6. Urge sottolineare che il cantiere pilota descritto andrebbe esteso a molte altre aree critiche già individuate.

Il restauro delle Gallerie Sacconi e dell'atrio d'ingresso Ara Coeli

Nelle intenzioni di Giuseppe Sacconi gli spazi destinati alle esposizioni si articolavano sui diversi piani secondo uno schema simmetrico molto preciso mentre gli ambienti interni si dovevano mostrare essenzialmente spogli: l'architettura, nuda, si raccontava negli spazi ampi e nelle altezze monumentali.

Con il tempo e le differenti interpretazioni museologiche e museografiche, questi ambienti sono stati lentamente alterati.

L'ex Gipsoteca rappresenta forse la sala più interessante del Monumento da un punto di vista storico costruttivo e di certo quella che ha subito più trasformazioni. Luogo di autocostruzione della fabbrica, gli ambienti ellittici posti sotto la scalinata centrale del Vittoriano vengono destinati a Gipsoteca e riempiti con un gran numero di bozzetti poco dopo la conclusione dei lavori per la costruzione dell'edificio. Essi verranno svuotati di quasi tutti i gessi nel 2005, ormai mutate le esigenze funzionali del Museo e trasformate le Gallerie in spazi espositivi per mostre temporanee⁷. Questi ambienti si articolano ancora oggi in tre corridoi che si distinguevano in origine per funzioni: i due laterali erano deputati alle lavorazioni dei marmi e dei gessi⁸, il corridoio centrale era invece la zona di deposito delle opere.

A collegare i due corpi laterali si sviluppavano diversi sistemi di gru e carriponte che servivano a movimentare agilmente i marmi o i materiali pesanti. All'atto di consegna degli spazi, vistosi allestimenti con pannellature che inscatolavano tutti i volumi interni dall'Atrio Ara Coeli, passando per tutte e tre le Gallerie Sacconi fino agli spazi tecnici delle fontane e della cancellata, obliteravano l'architettura.

Nelle intercapedini dei telai di allestimento erano stati infatti collocati i sistemi impiantistici in modo da garantire una notevole versatilità agli spazi espositivi. Per diversi anni le Gallerie, che successivamente hanno preso il nome dell'architetto autore del progetto, Giuseppe Sacconi, sono state destinate ad allestimenti temporanei ad esclusione dei primi ambienti, nei quali era stato collocato dal 2011 e in maniera permanente il Museo dell'Emigrazione Italiana⁹.

Si è pertanto proceduto al recupero delle tre Gallerie con il restauro dei pavimenti marmorei, dell'*opus sectile* e dello «studiolo Sacconi». Nella seconda fase dei restauri è stato effettuato il successivo recupero degli ambienti occupati dagli allestimenti del Museo dell'Emigrazione Italiana e dell'atrio di ingresso Ara Coeli.

La prima attività effettuata è stata l'eliminazione di tutti i pannelli allestitivi, seguita dai restauri delle superfici orizzontali e verticali. Gli intonaci, compromessi da successive e ripetute riprese e sovrapposizioni, hanno rivelato dall'indagine stratigrafica la perdita delle cromie originali. Intatti invece, ma bisognosi di opere di restauro, i pavimenti in marmo, in particolare nell'area più delicata che ospita l'*opus sectile*¹⁰. Il pregiato esempio di *sectilia pavimentata*, rinvenuto durante gli scavi nell'area a ridosso del Campidoglio e ricomposto nella sala d'ingresso alle Gallerie Sacconi, è stato oggetto di accurato recupero¹¹.

Ricomposta la lettura originaria degli ambienti caratterizzati da un dinamico sistema di archi e volte che faceva da contrappunto geometrico e compositivo alle tarsie marmoree della pavimentazione, si è ritenuto interessante sostituire le luci puntuali collocate al centro degli archi di volta, operazione probabilmente risalente

7. Per una accurata descrizione dei gessi custoditi nel monumento si veda F. DI NAPOLI RAMPOLLA (a cura di), *Opere in bianco. Storie e accadimenti del Primo Novecento*, Palombi ed., Roma 2009.

8. In una di queste gallerie era collocata una sega elettrica per il taglio dei marmi colorati con motore a gas di cui si è persa traccia, mentre è visibile tutt'ora il pantografo in scala reale, restaurato nell'ambito delle prime attività messe in opera nel 2016. Si richiama quanto descritto in: C. BALDANI, 1986, pp. 100-101.

9. Si veda: A. NICOSIA, L. PRINCIPE (a cura di), *Museo Nazionale Emigrazione Italiana*, Gangemi editore, Roma 2009. Si specifica che tutti i contenuti del MEI ospitati nel Monumento sono stati trasferiti nel 2017 a Genova, nel Museo del Mare.

10. «La pavimentazione a disegno, nelle piattaforme, nella vastissima terrazza del portico, nella Galleria delle Medaglie d'Oro, si giova di pietra torbole e di cupo cenere rezzato, di rari marmi: per circa settemila metri quadrati. Tali ed altri motivi ornamentali non sono propri del Vittoriano soltanto, anzi trovano, nelle fabbriche nobili di quegli anni e degli anni successivi, usate e abusate, ma nessun architetto seppe forse eleggerle con più depurato senso di bellezza», in F. SAPORI, *Il Vittoriano*, La Libreria dello Stato, Roma 1946, p.159.

11. Oggi è possibile ammirare l'originale disegno del *sectilia* pavimenta a modulo quadrato con motivi complessi con rosoni, fogliami e corna bovine. Sacconi volle fortemente che il prezioso ritrovamento fosse collocato all'interno del Monumento, garantendone attraverso l'uso, la conservazione e valorizzazione. Per una accurata descrizione si rimanda a: S. BUONAGURO, 2006, *Il pavimento in opus sectile conservato nella Gipsoteca del Vittoriano a Roma: tipologia, cronologia e livello qualitativo*, in Atti dell'XI Colloquio dell'Associazione Italiana per lo Studio e la Conservazione del Mosaico (Ancona, 16-19 febbraio 2005), Tivoli 2005, pp. 301-315.

agli anni 2007-2012, con una soluzione a led che, correndo lungo il marcapiano di imposta delle volte, facesse convergere morbida-mente i fasci luminosi lungo i fianchi degli intradossi.

Durante il restauro degli ambienti al piano terra è stato inoltre eccezionalmente recuperato il cosiddetto «camino Sacconi» o «studio Sacconi».

La piccola saletta poligonale abbandonata all'oblio per diversi anni è collocata nella parte terminale delle Gallerie. La storia vuole che proprio quel piccolo ambiente fosse stato scelto da Sacconi per ricavarvi uno studio dal quale potesse seguire e coordinare le attività di costruzione della Mole. Proprio l'attenzione e la cura con la quale l'architetto ricostruisce su un'intera parete un originale 'camino', un *pastiche* architettonico in stile pienamente eclettico, fa ritenere la supposizione storica plausibile. Il *pastiche* è costituito da una muratura in laterizio che combina elementi di recupero diversi, riutilizzando un importante tabernacolo trecentesco della Basilica di Santa Maria in Ara Coeli¹².

All'interno del «camino Sacconi» è possibile ammirare oggi il bel mosaico attribuibile ad Antonio Rizzi, probabilmente parte di un bozzetto presentato in occasione dei concorsi per la realizzazione delle lunette del Sommo Portico.

Ultima operazione effettuata tra il mese di marzo e giugno 2019 ha riguardato le attività conclusive per il recupero dell'atrio di ingresso Ara Coeli e dei primi spazi delle Gallerie Sacconi trasformate nel 2011 nel Museo dell'Emigrazione Italiana.

Gli ambienti dell'ex MEI si presentavano totalmente celati dietro sovrastrutture che avevano un carattere di permanenza; in particolare, la sala per le proiezioni del Museo era stata realizzata in cemento armato e travi in ferro, letteralmente aggrappate alle volte in mattoncini. L'operazione delicata di eliminazione delle pesanti superfetazioni ha comportato un restauro con parziale ricostruzione di alcune tessiture murarie.

La pavimentazione rinvenuta in questi ambienti, di recente realizzazione e mediocre fattura, è stata integralmente asportata e ricostruita. Infine sono state pulite dalle efflorescenze saline le volte in cotto e recuperate tutte le superfici verticali intonacate, riportando alla luce alcune decorazioni in gesso, puntualmente restaurate.

Il recupero dell'Atrio ha infine previsto il recupero di tutte le superfici verticali e della pavimentazione originale.

Sulle pareti di ingresso sono state 'liberate' dalle pesanti superfetazioni le belle decorazioni rappresentati il ciclo delle Scienze con l'allegoria della Mineralogia, della Medicina, della Fisica, della Geografia; finalmente in mostra anche il busto di Giuseppe Sacconi.

Il pavimento rinvenuto nell'area di ingresso lato Ara Coeli è risultato uno dei recuperi più interessanti, la superficie è caratterizzata da un originale uso di piccoli tozzetti in marmo beige e rosso collocati in forma di rombo a disegnare uno schema geometrico interrotto da disegni a croce greca che modulano con estrema raffinatezza il passaggio tra la strada e gli ambienti interni del Monumento.

Il ritrovamento dei Cartoni preparatori di Antonio Rizzi

Nell'ambito del progetto di valorizzazione del sito un lavoro rilevante è stato quello di severo smaltimento dei corposi materiali in abbandono nei diversi spazi.

Tra gli oggetti di un certo pregio rinvenuti in questi ambienti, sono stati recuperati con non poco stupore i cartoni preparatori dei

12. Per una puntuale descrizione del tabernacolo e della struttura originaria di provenienza si rimanda all'articolo di C. BOLGIA, *The Felici icon tabernacle (1372) at Santa Maria in Aracoeli, reconstructed: lay patronage, sculpture and Marian devotion in Trecento Rome*, Pembroke College, Cambridge 2005.

mosaici di Antonio Rizzi, in scala 1:1, relativi alla composizione intitolata *La Legge* che oggi decora la lunetta dell'area est del pronao sinistro, lato Fori Imperiali¹³; le tavole rettangolari di varia metratura risultavano accuratamente velinate, sovrapposte e arrotolate.

In questa composizione, immaginata per una suggestiva visione dal basso, dovendosi collocare nell'intradosso delle volte del pronao, Antonio Rizzi, recuperando i motivi e le suggestioni della Secessione Viennese, dimostra di saper fondere pregevolmente il simbolismo e gli elementi naturalistici che tanto resero originale la ricerca di un liberty italiano che possiamo indubbiamente inquadrare in un ambito internazionale.

Il restauro di quattro bozzetti in gesso

Laboratorio di autocostruzione, fabbrica nella fabbrica, il Vittoriano testimonia la straordinaria capacità costruttiva e la maestria tecnica degli ultimi scalpellini, marmisti, mosaicisti, falegnami, fabbri e maestri dell'Italia post unitaria¹⁴.

Scheletri in legno, bozzetti bronzei e modelli in gesso popolavano gli spazi della Gipsoteca, oggi Gallerie Sacconi. Diverse opere venivano realizzate in loco, altre provenivano dai laboratori degli artisti. Molti di quei bozzetti sono attualmente conservati presso i capannoni dell'ex Mattatoio a Testaccio ad esclusione di alcuni di essi rimasti nel monumento.

Nell'ambito del progetto di valorizzazione messo a punto negli anni della direzione, quattro di questi bozzetti sono stati oggetto di accurato restauro: si tratta di un modello della Dea Roma ed un bozzetto in gesso della Canefora¹⁵ o portatrice di pane o donna della canestra di Angelo Zanelli oltre ai due gruppi scultorei realizzati poi in bronzo, sempre dal maestro bresciano, per il Campidoglio dell'Avana a Cuba e dedicati all'allegoria del Lavoro e della Virtù. Le statue, conservate per anni in grosse casse lignee, si presentavano al momento dell'apertura in laboratorio gravemente frammentate e tenute insieme da armature interne. Dopo la ricostruzione di tutte le parti disgiunte, le statue sono state pulite, restaurate ed equilibrate cromaticamente, oggi finalmente ricollocate nel Monumento nella medesima posizione iniziale¹⁶.

Il respiro del Monumento

Problema affrontato già in fase costruttiva e durante i due secoli di vita dalla fabbrica eclettica, il comportamento legato al quadro fessurativo generato dai movimenti strutturali e dalle dilatazioni termiche è senza dubbio alcuno la questione più importante, complessa e oggetto di continui studi svolti sul Vittoriano¹⁷.

Per anni si è cercata una soluzione ai problemi collaterali causati dai movimenti in atto nella struttura che riconoscono l'effetto peggiore nelle numerose infiltrazioni diffuse nel Monumento. Due i comportamenti osservati e causa delle manifestazioni richiamate: il movimento differenziale del terreno fondale già oggetto di osservazione in passato e di monitoraggio costante negli ultimi tre anni e le criticità connesse al 'respiro' del monumento, ovvero a quella condizione di trasformazione continua degli elementi architettonici direttamente connessa ai cicli termici.

Per quanto attiene alle trasformazioni legate ai cicli termici, quello che in diverse fasi di studio è stato osservato ha portato a concentrare l'attenzione su tre elementi strutturali che mostrano

13. Per una accurata descrizione dell'opera si rimanda a: S. ANTELLINI, *Il Vittoriano. Scultura e decorazione tra classicismo e liberty*, Artemide edizioni, Roma 2003, p. 74.

14. Eccellenza tecnica e sperimentazione, nel Vittoriano hanno visto il battesimo i primi sistemi costruttivi di moderna concezione, basti pensare alla funicolare appositamente realizzata per trasportare alle diverse altezze i materiali di cantiere, alla sega elettrica con la quale venivano realizzate parti delle pavimentazioni; rivoluzione tecnologica anche per il sistema a ricircolo delle pompe delle fontane di cui si è detto, dei sistemi di movimentazione della cancellata in ferro pieno di 44 mt. lineari che segna il confine tra il prospetto principale del Monumento e Piazza Venezia, nonché il rivoluzionario impianto elettrico di illuminazione che distribuisce la luce in tutti gli spazi del Monumento, impianto di poco successivo a quello di elettrificazione della città di Roma, tra le prime in Italia.

15. Presentata quale saggio finale del Pensionato Artistico Nazionale, la Canefora si allinea alle contemporanee ricerche pittoriche di Angelo Mombelli e Pellizza da Volpedo, optando per un più preciso rimando all'Ellade che parte dalla Nike di Samotracia e attraversa la vendemmiatrice di Benozzo Gozzoli per il Camposanto di Pisa, in un contesto di generale "purificazione" formale che [il maestro] condivide, negli stessi anni, con Francesco Ciusa. Conosciuto certamente all'Accademia Fiorentina, reduce dal successo veneziano de *La madre dell'ucciso*, lo scultore sardo è impegnato a modellare quella Filatrice che, senza rinunciare agli attributi che ne individuano la quotidiana pratica lavorativa, incarna il modello ideale della bellezza adolescenziale in una compatta silhouette che tende le braccia al cielo, classica nel modellato sicuro e fissa in una compostezza senza tempo». La stessa compostezza classica dell'opera di Ciusa, informa la Canefora che però sembra accrescere nella forza espressiva verista una ricerca estetica sempre più matura. Vedi M. VALOTTI, *Angelo Zanelli (1879-1942). Contributo per un catalogo*, Comunità di Valle Sabbia 2007, p. 70.

16. Tra i quattro bozzetti va menzionata la *Canefora o portatrice di pane o donna della canestra* di Angelo Zanelli.

17. Ci si riferisce a tutta l'ampia bibliografia sul Vittoriano nell'ambito della quale si è sempre fatto esplicito riferimento alle difficoltà costruttive e alle criticità emerse fin dalle prime operazioni strutturali. In particolare si rimanda a: M.R. COPPOLA, 2012.

particolari criticità: i lucernari, i piazzali, i sistemi di scalee.

Si è rilevata nel monumento una generale disomogeneità delle superfici di copertura, sulle quali sono stati effettuati negli anni inevitabili interventi a macchia di leopardo.

Le pavimentazioni di copertura erano caratterizzate in origine da una struttura sostanzialmente analoga a quella descritta nel paragrafo relativo al Sommo Portico.

Con i primi interventi effettuati negli anni, le superfici bituminose ormai disgregate sono state progressivamente sostituite da impermeabilizzazioni di tipo 'moderno' che hanno certamente ridotto il problema nell'area di intervento puntuale, determinando però nel contempo, proprio in corrispondenza delle sezioni di interruzione e di discontinuità del sistema di nuova impermeabilizzazione, veri e propri ambiti di criticità e punti di ingresso delle acque.

Si è osservato inoltre che le scalee, quasi per nulla interessate dagli interventi recenti di sostituzione del manto bituminoso, rappresentano un vettore importante delle acque, così come le zone prossime ai giunti tra gli elementi verticali delle balaustre e le relative connessioni alla pavimentazione.

Elementi di grossa criticità sono risultati inoltre i lucernari che, presentando una struttura in ferro direttamente aderente ai giunti di malta, in coincidenza con ogni cambiamento legato ai cicli termici e alle relative dilatazioni con gradienti termici differenti della malta e del ferro, manifestano continue disgregazioni materiche che generano punti di diretta infiltrazione.

Tre gli interventi effettuati: il progetto di risanamento e messa in sicurezza delle superfici di copertura del Corpo di Guardia, le opere di manutenzione dei lucernari e dei sistemi di canalizzazione collocati al di sotto delle lastre marmoree.

Proprio queste attività messe in opera e le contemporanee operazioni di analisi diagnostica stanno portando ad un quadro conoscitivo sempre più completo del sistema della coperture della Mole che ci ha portato a ritenere che, ad oggi, l'unica soluzione possibile per affrontare il grave problema delle infiltrazioni, come peraltro già rappresentato negli studi effettuati dal Politecnico di Milano nel 2012, sia la costruzione di un piano strategico di attività programmate, nella logica di gestione e conservazione complessiva del Monumento¹⁸. Un diagramma di monitoraggio continuo che preveda la risoluzione costante delle microcriticità al loro manifestarsi ciclico. Solo un approccio manutentivo sistematico e programmato potrà infatti ottenere l'obiettivo della più corretta cura continua e costante di un complesso architettonico tanto speciale quanto fragile¹⁹.

18. P. GASPAROLI, *Attività conoscitive propedeutiche alla stesura di un piano di manutenzione programmata del Vittoriano*, Dipartimento BEST, Politecnico di Milano, 2010.

19. «Il Piano di Manutenzione, così definito, deve stabilire inoltre, sul medio-lungo periodo, gli standard di servizio, ossia le attività di manutenzione da eseguire organizzate sulla base di priorità stabilite e le frequenze temporali di intervento (p.e. mensili, semestrali, annuali, biennali, ecc.), unitamente ai relativi costi (previsione di spesa)». GASPAROLI, Milano 2010, p. 11.

Apparato iconografico



Maria Bergamas, la donna di Trieste a cui fu affidata la scelta della salma del Milite Ignoto.



Le bare allineate nella Basilica di Aquileia per la scelta.



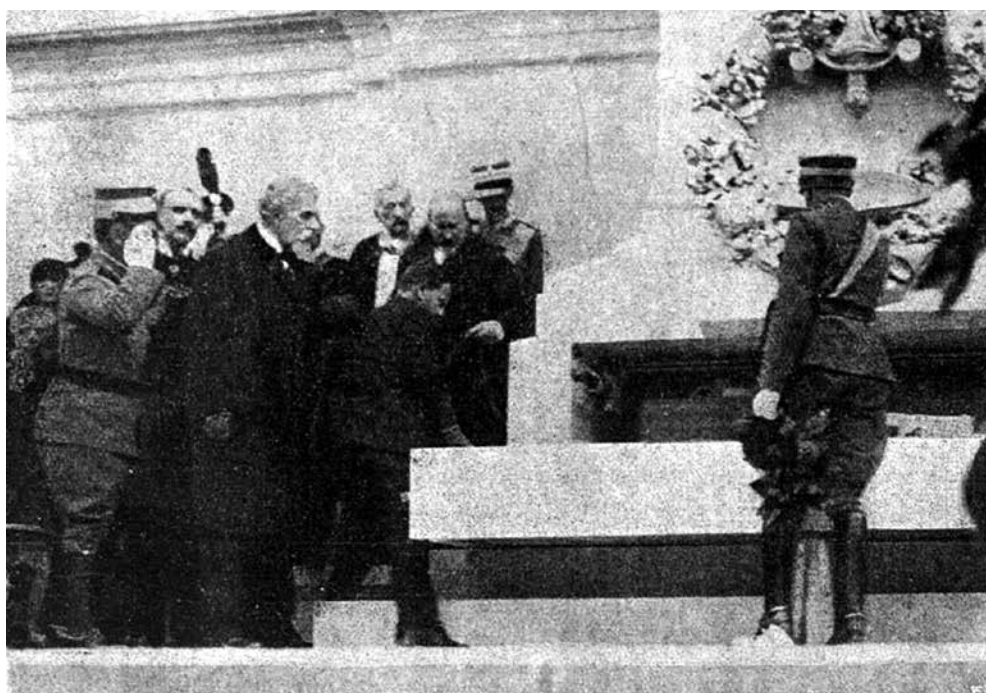
Il primo atto del viaggio verso Roma: la bara viene caricata sul vagone ferroviario appositamente allestito.



La folla attorno ai binari in una piccola stazione al passaggio del convoglio.



Bandiere assiegate sulla scalinata del Vittoriano in attesa della salma del Milite Ignoto.



Il momento della chiusura della tomba del Milite Ignoto, ai piedi della statua della Dea Roma, nel «cuore» dell'Altare della Patria.

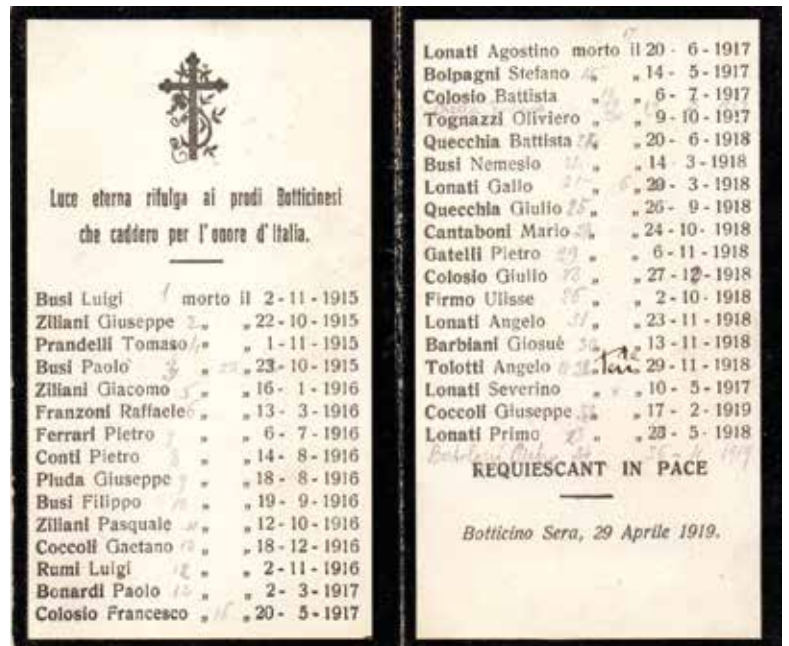


Cartolina commemorativa del 19° reggimento cavalleria Guide, nel 38° anniversario della battaglia di Custoza (1904), su cui sono riportati i nomi dei cavalleggeri morti, feriti e decorati in quello scontro (raccolte Emanuele Cerutti, Montichiari)



Quota 731 di Monastir (Albania), 1941-1942: monumento eretto ai morti e ai militi ignoti del 71° reggimento fanteria dai sopravvissuti della divisione Puglie. In artistico disordine, a mo' di trofei, i residui della lotta (Archivio Fondazione museo storico del Nastro Azzurro, Salò)

Pia memoria funebre dedicata ai morti di Botticino Sera «che caddero per l'onore d'Italia», edita a pochi giorni dalla Pasqua del 1919; i ricordi scottavano ancora (raccolte Emanuele Cerutti, Montichiari)



Pieve di Livinallongo, 1925-1929: dettaglio del cimitero di guerra Raimondo Fadda ai morti del Col di Lana, già in uso durante il conflitto. Pochi anni dopo, nel "riordino" voluto dal fascismo, tutto, eccetto la chiesa, fu raso al suolo, anche il monumento ai morti senza nome (in primo piano) e la grande stele ai reparti che qui combatterono (cartolina postale, raccolte Emanuele Cerutti, Montichiari)





Uno scorcio di Piazza della Vittoria, progettata da Marcello Piacentini, inaugurata il 4 novembre 1932 da Benito Mussolini.



Sopra, qui a fianco e sotto alcuni particolari dell'Arengario di Piazza della Vittoria, scolpito da Antonio Maraini.



Appeals to Peace

its War," He Dinner in In-After a Day with Ovation

Abominable

\$20,000, Dedication Governor

Abominable

Nov. 4.—This was the first dinner in the history of Indiana to be held in honor of the late Marshal of France, in which the distinction of being the first of its kind in the history of the State is held by the late Marshal of France, in which the distinction of being the first of its kind in the history of the State is held by the late Marshal of France...



His engagement to Lady Grey is rumored in London

Grey Reported Engaged To Lady Glenconner

Viscount Formerly British Foreign Minister, Now Recovered From Eye Affliction

LONDON, Nov. 4.—Viscount Grey, British Foreign Minister at the outbreak of the war and subsequent Ambassador to Washington for a short time, is to marry Lady Glenconner, widow of Mr. H. H. Asquith's brother, according to reports current in London today. The Daily Herald says that announcement of the engagement would be made shortly after the end of the year. It is reported that the reports were first made by the Daily Herald, which is a reliable authority on such matters. The engagement is said to be a happy one, and the bride is reported to be a woman of high social position and a devoted wife and mother.

Diaz and 5,000 at Mass for Unknown Soldier of Italy

Throng of 40,000 Unable to Gain Admittance to Cathedral; A. E. F. Veterans and Army Officers Present

Simultaneously with the burial in France of the unknown Italian soldier, a solemn high religious mass in honor of the hero was celebrated by Archbishop Farina at the cathedral of St. Patrick's in New York. The mass was celebrated by Archbishop Farina, assisted by the Italian delegation to the Armistice Conference, headed by General Armando Diaz, and other officers of the Italian army. The mass was held in the cathedral of St. Patrick's in New York, and was attended by a large number of Italian soldiers and officers. The mass was a solemn and impressive occasion, and was a fitting tribute to the unknown Italian soldier.

Buglers to Open Solemn Arlington Memorial Service

Program for Armistice Day Honors to National Unknown Hero Includes One Address—the President's

WASHINGTON, Nov. 4.—The call of an army band sounding "Attention" will bring the gathering at Arlington National Cemetery to the feet of an unknown American hero in a solemn ceremony. The program for the Armistice Day honors to the national unknown hero includes one address—the President's. The program will be held at Arlington National Cemetery, and will be a solemn and impressive occasion. The program will include a bugle call, a reading of the Declaration of Independence, and a prayer. The program will be held at Arlington National Cemetery, and will be a solemn and impressive occasion.

H.G. WELLS

is a leader in the effort to make the thinking of men better and freer.

The World

to write about the Arms Conference at Washington.

He will make clear to the public what enlightened Public Opinion expects of them.

He will help that Public Opinion crystallize on the right things and reject the wrong.

He can do this better than any other living writer, for all civilization is his audience.

IN NEW YORK, ONLY

The World

WILL PRINT WHAT WELLS WRITES.

THE FIRST OF THE WELLS ARTICLES APPEARS SUNDAY, NOV. 6, AND THEY WILL CONTINUE FIVE TIMES A WEEK FOR AT LEAST SIX WEEKS.

Order THE WORLD from your newsdealer now so you may be properly informed on this subject, which means so much to every one of us.

DEATHS

GRANDMOTHER, 101. Mrs. Elizabeth C. ...
 MOTHER, 85. Mrs. ...
 FATHER, 78. Mr. ...
 BROTHER, 65. Mr. ...
 SISTER, 55. Mrs. ...

Il «New York Tribune» del 5 novembre 1921 segnala la presenza a New York del generale Armando Diaz.

King Attends Sepulture Of Italy's Unknown Hero

America Represented in Ceremony by General March and Ambassador R. W. Child

ROME, Nov. 4.—Italy's unknown soldier today found final sepulture in the Victor Emmanuel monument. The funeral was held in the presence of King Victor Emmanuel and the royal family. The ceremony was a solemn and impressive occasion, and was a fitting tribute to the unknown Italian soldier. The ceremony was held in the presence of King Victor Emmanuel and the royal family. The ceremony was a solemn and impressive occasion, and was a fitting tribute to the unknown Italian soldier.

Photograph of America's Unknown Warrior Lying in State in a Flag-Draped Casket in the Rotunda of the Capitol in Washington

WASHINGTON, Nov. 4.—The body of the unknown American soldier, who died in France during the war, lies in state in a flag-draped casket in the rotunda of the United States Capitol. The casket is surrounded by a large number of American soldiers and officers. The casket is surrounded by a large number of American soldiers and officers. The casket is surrounded by a large number of American soldiers and officers.

Should this marriage take place?

Lord Grey, now fifty-five years old, has been a widower for fifteen years. His widow, who is fifty years old, has since been living in London. The marriage would be the third for Lord Grey, who has been married twice before. The marriage would be the third for Lord Grey, who has been married twice before. The marriage would be the third for Lord Grey, who has been married twice before.

Nella prestigiosa sede de «The Bridgeport National Bank», nel Connecticut, venne impiegato il Botticino.



Trying to Penetrate the Secrets of the "Unknown Heroes"

French, English and American Mediums Pretend to Have Messages from the Spirits of the Unknown Soldiers Revealing Just Who They Were, Where They Died and How They Gave Their Lives for Their Country

Mediums claim to have messages from the spirits of the unknown soldiers. They claim to reveal the names of the soldiers, where they died, and how they gave their lives for their country. The mediums claim to have messages from the spirits of the unknown soldiers. They claim to reveal the names of the soldiers, where they died, and how they gave their lives for their country.

The United States Congressional Medal of Honor Lying on the Shelf in the Plaque of Westminster Abbey Where the British Unknown Hero is Buried.

Mediums claim to have messages from the spirits of the unknown soldiers. They claim to reveal the names of the soldiers, where they died, and how they gave their lives for their country. The mediums claim to have messages from the spirits of the unknown soldiers. They claim to reveal the names of the soldiers, where they died, and how they gave their lives for their country.

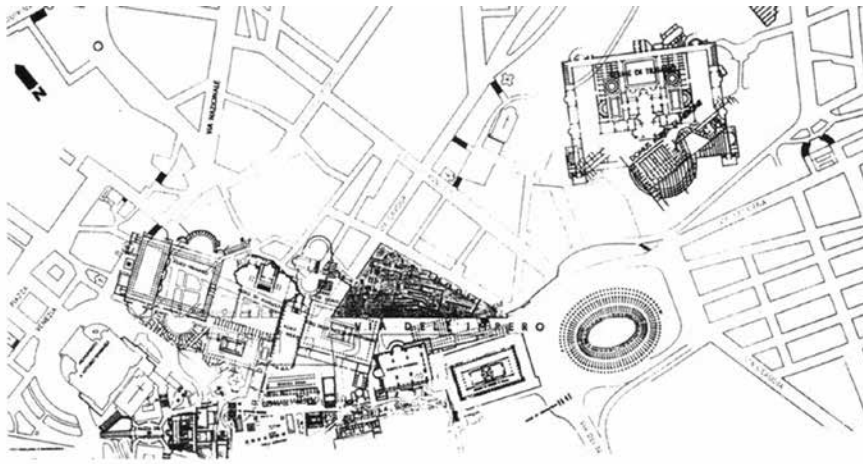


Il Quartiere Alessandrino così come si presentava prima delle demolizioni.

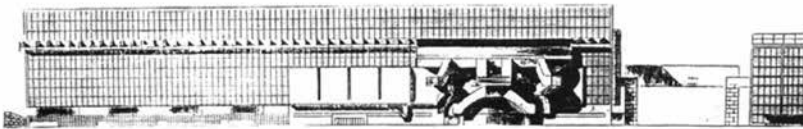
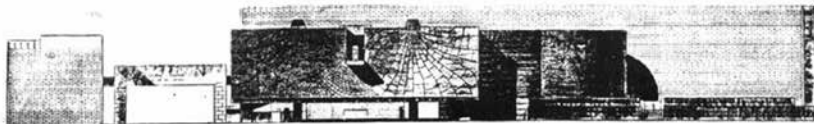
Una fase della demolizione del Quartiere Alessandrino.



Veduta aerea dell'Altare della Patria con la via dell'Impero, anni '40.



Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni e Vietti con Bartolini, Nizzoli e Sironi, Progetto di concorso per il Palazzo del Littorio, 1934.



Rendering del Progetto di concorso per il Palazzo del Littorio.



Concorso per il Palazzo del Littorio 1934 Roma - first prize

Progetto "Soluzione A"
Gruppo Carminati, Lingeri, Saliva, Terragni e Vietti, con Bartolini, Nizzoli e Sironi.

MARMI · PIETRE · GRANITI

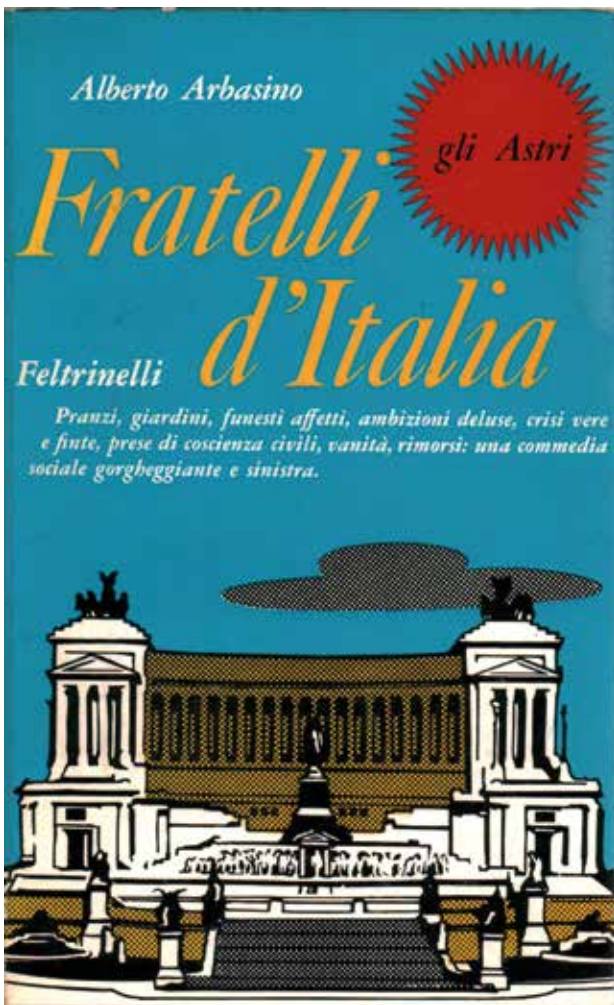


Eccelso ed isolato il Vittoriano biancheggia

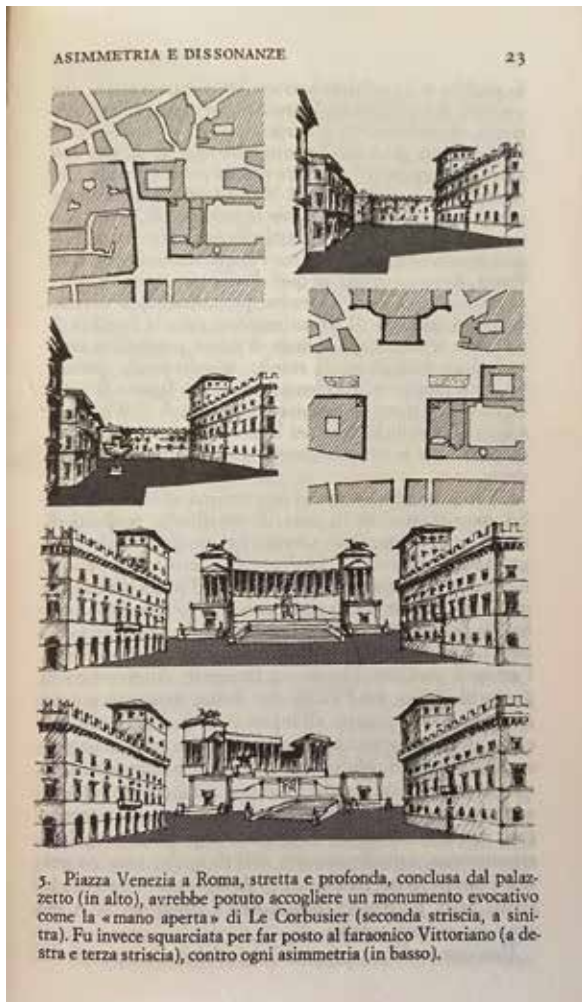
Fotografia dell'Altare della Patria contenuta nella rivista «Marmi, pietre, graniti», 1934.

Piazza Venezia negli anni '60, invasa dalle auto.

Una cartolina per le Olimpiadi del 1960:
l'Altare della Patria è un monumento-simbolo.



Copertina di *Fratelli d'Italia* di Alberto Arbasino, 1967.

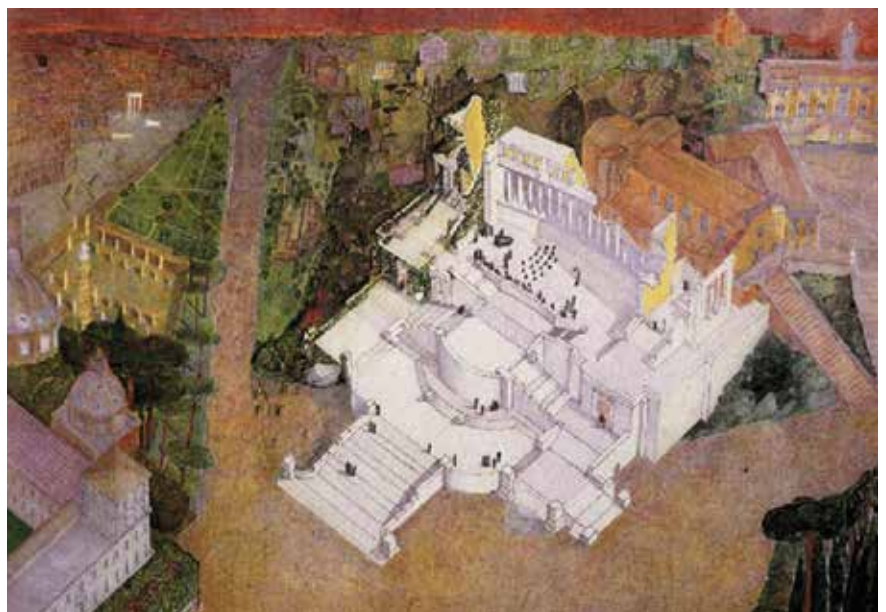


Bruno Zevi, schizzi di piazza Venezia e dell'Altare della Patria nel testo *Il linguaggio moderno dell'architettura*, 1973.



Gli architetti Giovanni Klaus Koenig e Bruno Zevi accanto a Gianfranco Imperatori, presidente di Mediocredito, a Palazzo Venezia il 27 gennaio 1986, durante il «processo» all'Altare della Patria.

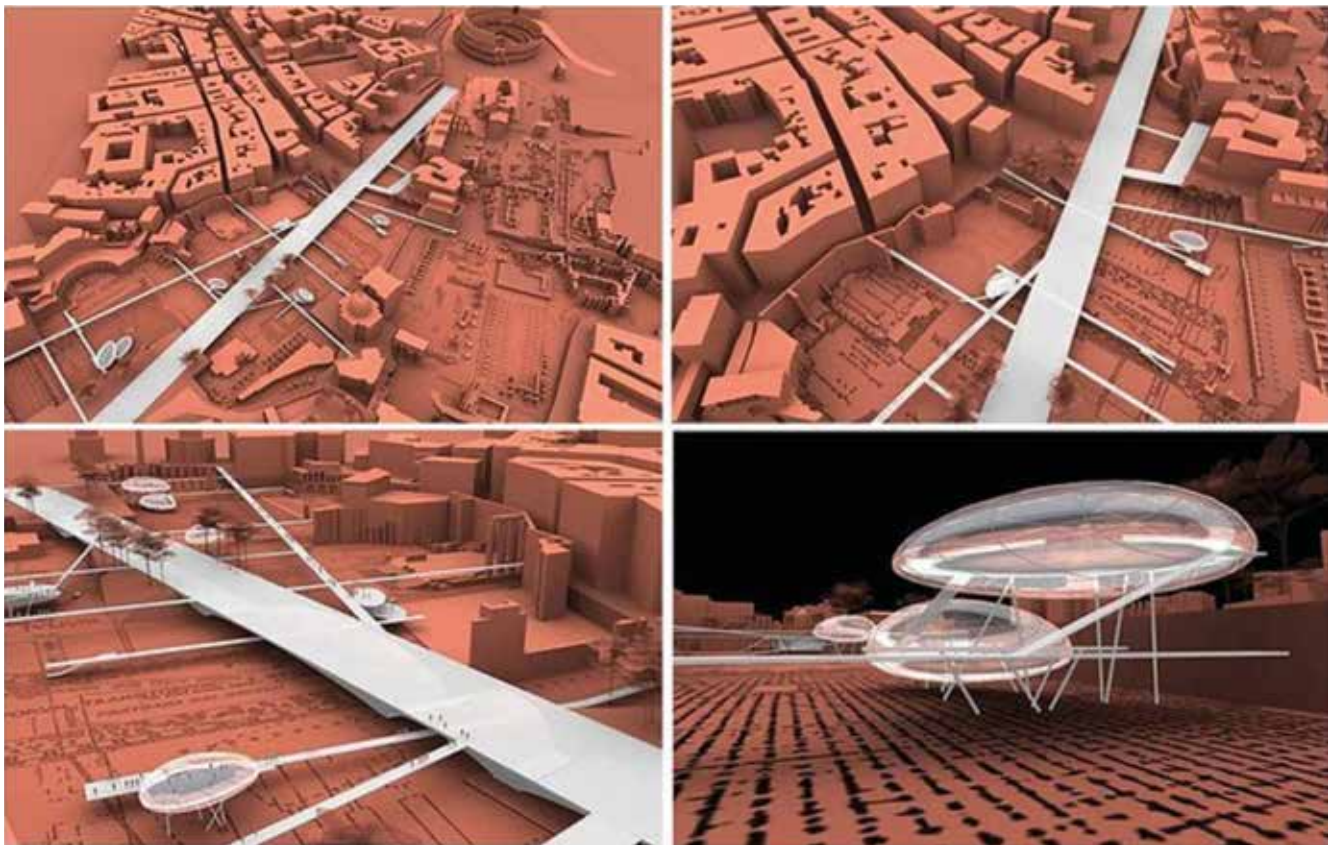
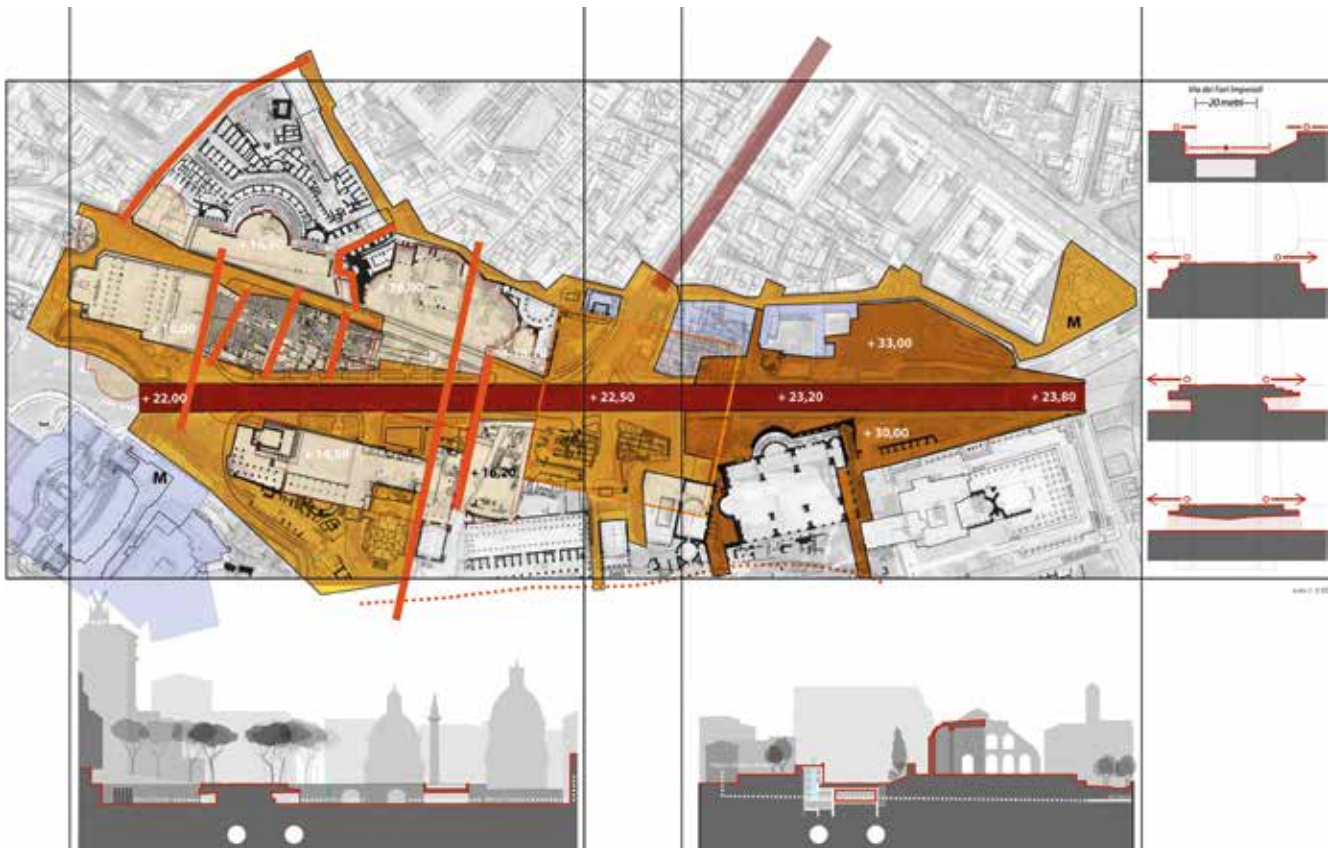
Ludovico Quaroni e Carolina Vaccaro, Disegno di progetto per l'Altare della Patria, 1987.



Leonardo Benevolo e Vittorio Gregotti, Piano per l'area archeologica dei Fori Imperiali, 1988.

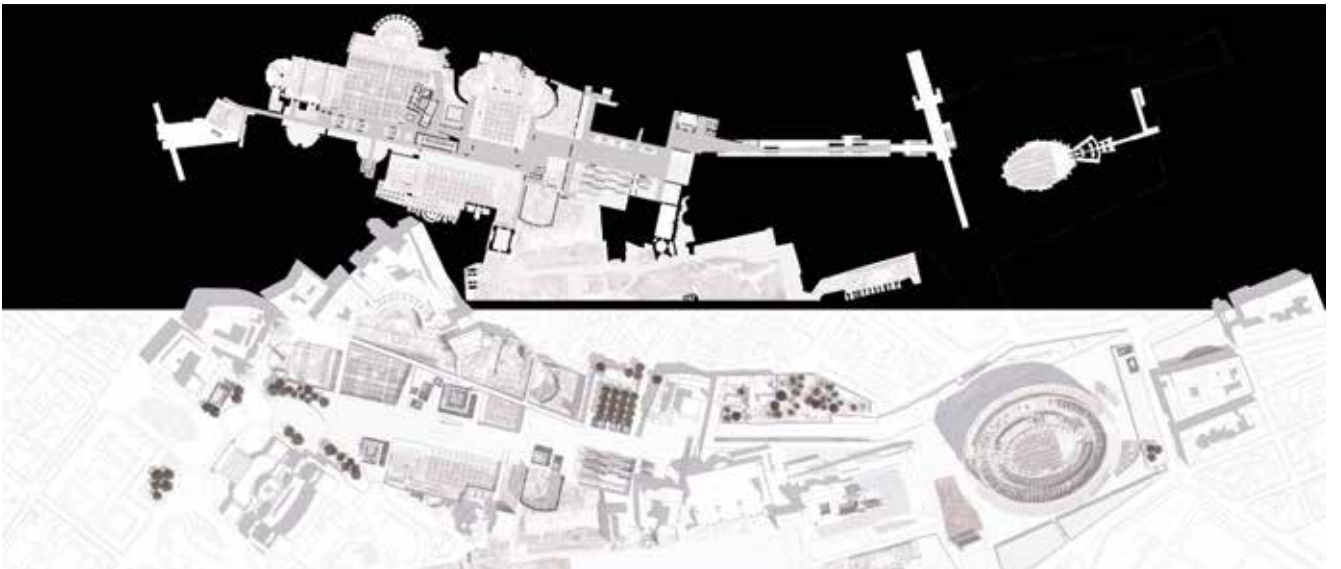


Michael Jackson sulla terrazza dell'Altare della Patria, 1988.





*David Chipperfield e Alexander Schwarz,
progetto per via dei Fori Imperiali
«Piranesi-Prix de Rome» 2016.*



*Giovanni Tortelli e Roberto Frassoni, progetto per
via dei Fori Imperiali «Piranesi-Prix de Rome» 2016.*



Franco Purini e Tommaso Valle, progetto per via dei Fori Imperiali «Piranesi-Prix de Rome» 2016.



Gabriele Basilico, Campidoglio e Santa Maria in Aracoeli, 2010.



Un particolare dell'opus sectile" dopo i restauri.

Un particolare dei mosaici di Bargellini durante i restauri.



*Un mosaico di Giulio Bargellini, intitolato
Il lavoro, dopo il restauro del pronao di
Nord-Est del Sommoportico del Vittoriano.
(foto Paolo Coen)*

*Lo "studiolo di Sacconi", letteralmente
riemerso grazie ai restauri.
(foto Paolo Coen)*



ISBN: 978-8890985003



9 788890 985003