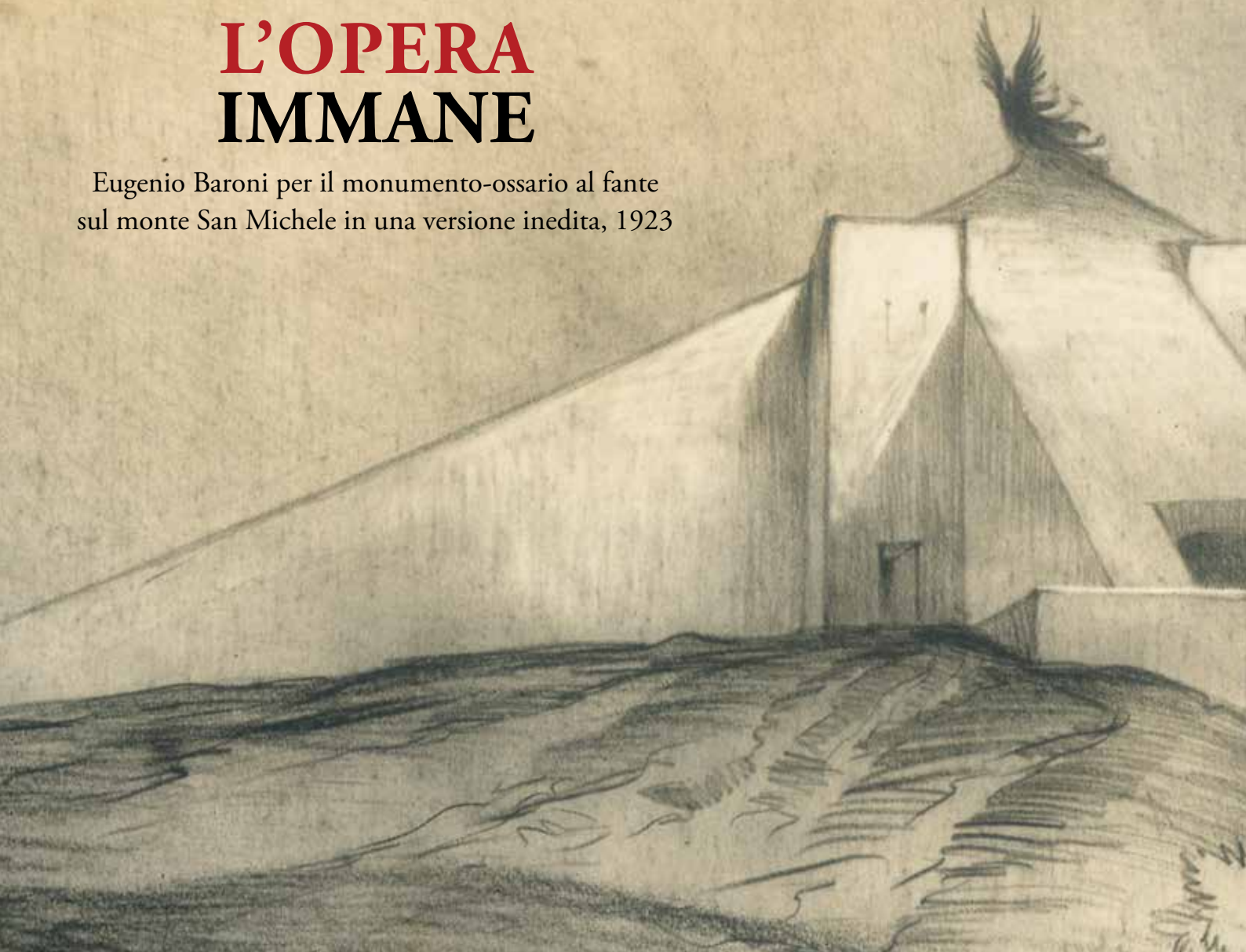


ANTONIO GIBELLI • ROBERTA LUCENTINI

L'OPERA IMMANE

Eugenio Baroni per il monumento-ossario al fante
sul monte San Michele in una versione inedita, 1923



Critica e storia dell'architettura
Dall'Archivio di architettura dell'Università di Genova

Collana diretta da

Guglielmo Bilancioni
(*Università di Genova*)

Marco Spesso
(*Università di Genova*)

Comitato scientifico

Benedetto Besio
(*Fondazione dell'Ordine degli Architetti di Genova*)

Marco Biraghi
(*Politecnico di Milano*)

Alberto Giorgio Cassani
(*Accademia di Belle Arti di Venezia*)

Gian Paolo Consoli
(*Politecnico di Bari*)

Gian Luca Porcile
(*Università di Genova*)

Per la sottocollana

Francesca Imperiale
(*Soprintendenza Archivistica e Bibliografica della Liguria*)

Paola Pettenella
(*Archivi storici del MART di Trento e Rovereto*)

Riccardo Domenichini
(*Archivio progetti Università IUAV di Venezia*)

ANTONIO GIBELLI • ROBERTA LUCENTINI

L'OPERA IMMANE

Eugenio Baroni per il monumento-ossario al fante
sul monte San Michele in una versione inedita, 1923



è il marchio editoriale dell'Università di Genova



Gli autori desiderano esprimere un ringraziamento speciale ai bibliotecari e agli archivisti di varie istituzioni italiane che, in tempo di pandemia, sono stati solleciti come sempre nel collaborare alle ricerche. Un particolare tributo al personale della Biblioteca civica Berio di Genova, dell'Archivio Progetti dell'Università IUAV di Venezia e della Biblioteca Civica Ubaldo Mazzini di La Spezia. Si ringraziano inoltre, per la preziosa collaborazione, Niccolò Ansaldo, Enrico Parodi e Giulio Sommariva.



Il presente volume è stato sottoposto a double blind peer-review secondo i criteri stabiliti dal protocollo UPI

© 2021 GUP

I contenuti del presente volume sono pubblicati con la licenza Creative commons 4.0 International Attribution-NonCommercial-ShareAlike.



Alcuni diritti sono riservati

ISBN: 978-88-3618-085-1 (versione eBook)

ISBN: 978-88-3618-084-4 (versione a stampa)

Progetto grafico di Alessandro Castellano

Realizzazione Editoriale

GENOVA UNIVERSITY PRESS

Via Balbi, 6 – 16126 Genova

Tel. 010 20951558 – Fax 010 20951552

e-mail: gup@unige.it

<http://gup.unige.it>

Pubblicato a settembre 2021



Stampato presso
Grafiche G7

Via G. Marconi, 18 A – 16010 Savignone (GE)

e-mail: graficheg7@graficheg7.it

INDICE

Un ritrovamento fortuito	9
<i>Patrizia Trucco</i>	
Prefazione	11
<i>Rossana Vitiello</i>	
Il Monumento-Ossario al Fante sul monte San Michele e i progetti di Eugenio Baroni	17
<i>Roberta Lucentini</i>	
1. Un percorso accidentato	17
2. I progetti di Baroni dal 1920 al 1923	27
Le dimensioni della morte e il fante di Baroni	39
<i>Antonio Gibelli</i>	
1. Elaborazione del lutto e sacralizzazione della morte	39
2. Il monumento al fante e la memoria della guerra	43
3. Sorte del progetto e gestazione del regime	49
L'album: Eugenio Baroni, Il Monumento-Ossario al Fante sul Monte San Michele, 1923	59
Trascrizione del manoscritto	100
Bibliografia	105
Riferimenti fotografici	114



Un ritrovamento fortuito

Lavoro da anni presso la biblioteca di architettura, attualmente Politecnica, e mi stupisco ancora di quanto il mio lavoro, apparentemente tranquillo e perché no, ripetitivo, possa invece riservare delle sorprese.

D'altra parte le biblioteche sono istituzioni vitali, che cambiano al loro stesso interno, crescono di dimensioni per via delle continue, necessarie, acquisizioni e, di conseguenza, mutano spazi, ordinamenti o arredamenti. Talvolta è necessario il loro trasferimento in ambienti più capienti e idonei alla conservazione libraria e più adeguati alle esigenze del pubblico. È, quest'ultimo, il caso della biblioteca di ingegneria dell'Università di Genova che, nell'estate del 2019, ha visto spostare la sua sede dalla monumentale Villa Cambiaso, uno dei capolavori genovesi di Galeazzo Alessi, ad altri edifici che presentavano spazi più adatti.

Proprio durante i lavori di trasferimento mi sono ritrovata fra le mani una *trouvaille*, un documento inedito, autografo di Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al fante sul monte san Michele*.

Non è stato possibile definire con certezza le modalità con cui il documento è pervenuto alla biblioteca, gli studi condotti sugli Annuari e sugli Inventari dell'epoca non hanno fatto chiarezza. Si può presumere che il manoscritto facesse parte del patrimonio della biblioteca della Regia Scuola Superiore Navale, fondata a Genova nel 1870 e nel 1936 annessa all'Università di Genova come Facoltà di ingegneria, per divenire Scuola politecnica dal 2012. Il documento potrebbe essere entrato a far parte del patrimonio della Biblioteca grazie a qualche personaggio di spicco della cultura genovese dell'epoca in rapporti con la Regia Scuola Navale.

L'album, composto da 36 fogli in cartoncino, legato con un cordoncino in pelle rossa, misura 34x31 cm e risulta in un ottimo stato di conservazione. Quasi ogni pagina reca il timbro «Comitato nazionale monumento al fante, Milano» e lo stemma del Regno d'Italia.

Il documento si apre con una relazione manoscritta a firma di Eugenio Baroni, datata «Genova, 20 giugno 1923». Seguono 27 fotografie applicate su cartoncino, una carta ripiegata del progetto architettonico in scala 1:400 e tre tavole descrittive che inseriscono il monumento nel territorio.

Il manoscritto è attualmente conservato presso l'Archivio di architettura della Biblioteca della Scuola politecnica dell'Università degli studi di Genova che, dal 2008, raccoglie e conserva fondi di architetti e studiosi che rivestono un particolare interesse storiografico e progettuale sia a livello cittadino e regionale che a livello nazionale. Un archivio che si arricchisce ora di un manoscritto importante, che spero possa favorire, anche per la sua unicità, una nuova lettura del percorso artistico e umano di Baroni.

Ringrazio i colleghi della biblioteca politecnica e di Genova University Press e Rossana Vitiello per la prefazione al volume. Un ringraziamento particolare va al professor Antonio Gibelli per il suo saggio che ha permesso di inquadrare storicamente l'opera.

Patrizia Trucco
Direttrice della Biblioteca Politecnica,
Università degli studi di Genova



Prefazione

Il *Monumento al Fante* di Eugenio Baroni è, per noi allievi di Franco Sborgi, oggetto di affezione; argomento di studio specifico per alcuni o momento di approfondimento in un contesto scolastico o di divulgazione per altri, l'opera di Baroni ci ha trovato sempre tutti affascinati e schierati a sostegno dello scultore nell'interpretazione antierica di un monumento che voleva essere, come ribadito da Sborgi stesso in più occasioni, «una riflessione antiretorica nei confronti della guerra, un rifiuto a una monumentalità astratta e ridondante per una concreta rappresentazione del Calvario del Fante». Questa stessa linea interpretativa veniva ribadita nelle pagine del catalogo della mostra *Da Baroni a Piacentini. Immagine e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria* svoltasi nel 2009, evento con il quale la Soprintendenza ha inteso ricordare i novant'anni dalla conclusione del primo conflitto mondiale, presentando nelle sale espositive del Museo di Palazzo Reale opere d'arte collegate al tema della Grande Guerra provenienti da raccolte e collezioni presenti sul territorio ligure e legate alla Liguria, come nei più recenti contributi pubblicati in occasione del centenario del primo conflitto mondiale.

Per questo motivo il ritrovamento del manoscritto di Baroni del 1923 con la proposta di un nuovo progetto per il *Monumento al Fante*, documento fino a oggi sconosciuto agli studi, pone alcune riflessioni su questa interpretazione ormai collaudata, costringendoci a inquadrare da un nuovo punto di vista la complessa vicenda artistica e umana dello scultore e della sua opera mai realizzata.

Di questa problematica si occupano Antonio Gibelli e Roberta Lucentini nelle pagine di questo volume, con alcuni contributi che si configurano come saggi a corredo della pubblicazione integrale della versione inedita del progetto per *Il Monumento Ossario al Fante sul Monte San Michele*, firmato da Eugenio Baroni il 20 giugno del 1923.

Roberta Lucentini nel suo scritto, dopo aver ridisegnato la vicenda del Concorso per il monumento, a partire dal bando del 15 gennaio 1920 fino alla definitiva cancellazione dell'iniziativa imposta da Mussolini nel gennaio del 1923, pubblica e analizza con grande attenzione il documento ritrovato contenente il nuovo progetto, confrontandolo con i precedenti e mettendo puntualmente in evidenza le modifiche apportate dallo scultore nel tentativo di ricevere la commissione.

Con il saggio di Antonio Gibelli per la prima volta il monumento di Baroni viene visto in modo ampio e puntuale da uno studioso attento alla storia della Grande Guerra nelle sue dimensioni antropologiche e culturali; da una parte ricostruisce il

clima in cui il progetto nasce e via via si modifica, collegandone le trasformazioni agli anni dell'avvento del fascismo, dall'altra inserisce l'iniziativa stessa del bando per la costruzione del monumento sul San Michele, all'interno della politica di recupero del corpo dei soldati scomparsi nell'anonimato della guerra di massa.

Il ritrovamento del documento è importante anche dal punto di vista archivistico poiché è l'unico manoscritto di Baroni esistente sul *Monumento al Fante*, a fronte di una serie di pubblicazioni, tutte a stampa, curate dallo stesso scultore per illustrare in diversi momenti la sua opera. Si tratta di un album composto da 36 fogli di cartoncino nei quali l'autore illustra il nuovo progetto attraverso piccole fotografie di disegni e bozzetti inseriti nel testo scritto; particolari di modelli in plastilina che restituiscono con immediata freschezza la manipolazione della materia da lui adottata per dare forma tridimensionale ai suoi pensieri; immagini e particolari di sculture finite e documenti tecnici per la realizzazione del progetto.

Questo nuovo documento datato 20 giugno 1923, ora pubblicato, presenta sostanziali modifiche rispetto al piano originale, si orienta verso una pesante monumentalità cercando di mettersi meglio in sintonia col bando che fin dal 1920 prevedeva la realizzazione di un'imponente mole architettonica e scultorea. Nello stesso tempo, di fronte alle critiche al suo progetto originale definito «teatrale e disfattista, dall'enfasi piagnucolosa», e all'accusa di essere incapace di «sentire l'esaltazione e la glorificazione», Baroni, come racconta Roberta Lucentini, invitato a tener conto del «desiderio dell'esaltazione e della glorificazione della vittoria», si sforza di arrivare alla realizzazione dell'opera andando incontro alle richieste della committenza e allontanandosi sempre di più dalla sua prima proposta.

Va aggiunto che questo progetto vede la luce nonostante il Monte San Michele sia stato da poco definito monumento nazionale e quindi inviolabile, e benché nel gennaio del 1923 Mussolini abbia già posto fine alla vicenda liquidando il progetto in quanto «disfattista» e rivelatore di «uno spirito indegno della vittoria».

Se la scoperta di questo documento può dunque suggerire una lettura in controtendenza rispetto all'interpretazione ormai consolidata, questa stessa scoperta stimola una rilettura complessiva della vicenda, volta a illuminare scelte e passaggi fino a oggi non ancora sufficientemente indagati, legati anche ai condizionamenti che l'autore può aver accettato pur di vedere realizzato quello da lui più volte definito il «progetto della vita». Del resto non si può dimenticare che la scultura è un'arte costosa e l'artista che esercita questa attività ha bisogno di una committenza per proseguire con il suo lavoro e vedere compiuta la sua opera.

Le travagliate vicissitudini del *Monumento al Fante* tuttavia non si chiudono con il progetto del 1923, il fatto che l'opera sia ormai destinata a non essere più realiz-

zata non distoglie l'artista dalla riflessione sui problemi e sui quesiti che le critiche gli hanno posto. Mette da parte l'unità architettonica, che a questo punto non serve più, e si dedica alla narrazione dei singoli episodi del racconto, concentrandosi sulle sculture, trasformandole in opere di grande efficacia come la *Madre Benedicente* o il gruppo de *I Mutilati*.

Il *Monumento al Fante* infatti continua a vivere nelle sale delle Biennali veneziane: nel 1926 con una mostra monografica ricca di gruppi scultorei esposti nella sala 19, alcuni di essi a grandezza naturale, pronti per la fusione; nel 1928 con la stazione de *Il Pane* ripensata e proposta in gesso nelle dimensioni definitive; nel 1930 con la nuova versione della *Vittoria* (che univa alle forme Novecentiste un'impronta dinamica memore del Futurismo), promossa come protagonista, isolata al centro della scena, quasi a rispondere alla critica di Margherita Sarfatti che rimarcava la «poca vittoria» nel progetto originale; nel 1932 con la coppia di fanti caduti come parte della base della statua della *Vittoria* stessa. In questo periodo si assiste a un processo evolutivo del linguaggio di Baroni: negli oltre dieci anni che vanno dal 1920 al 1933 il suo stile cambia, si avvicina al Novecento, le sue sculture esposte in diverse occasioni sono conosciute e fanno scuola, non a caso lo scultore lamenterà più volte il plagio delle sue opere, come nel caso del *Fante che canta* di Domenico Rambelli, che, riprendendo la prima stazione del suo monumento, rappresenta il protagonista che saluta la zappa abbandonata nei campi al posto della madre.

Come scrive Rossana Bossaglia in apertura del catalogo della mostra sullo scultore tenutasi a Bogliasco nel 1990, grazie agli studi per il *Monumento al Fante*, Baroni raggiunge uno stile personalissimo, «che si distingue per un'intonazione di spietata tristezza, dove si coagula la riflessione sui valori morali. Non dunque come parve ai suoi denigratori impressionati dalla spoglia essenzialità delle forme, ma severo», capace di superare la dimensione naturalistica «tramite una forte tensione simbolica, ma che si era mantenuta fedele al vigore di un approccio diretto col reale».

Credo che il manoscritto ritrovato sia non un punto di arrivo, ma un importante tassello all'interno della vicenda del monumento, che ci aiuta meglio a capire – anche grazie al contributo di Antonio Gibelli – come il nuovo contesto storico dopo la Marcia su Roma condizioni l'artista, che si deve misurare con esso per permettere alla sua opera di esistere.

Baroni continuerà per tutta la vita a lavorare alle sculture del monumento, e la figura del fante ritornerà a vivere in quello, finalmente realizzato a Torino, dedicato al Duca d'Aosta (1933-1937), interpretato dagli studi come la risposta dello scultore all'impossibilità di dar vita al progetto sul Monte San Michele.

Il ritrovamento del manoscritto, avvenuto in modo fortuito grazie allo scrupolo di Patrizia Trucco, direttrice della Biblioteca Politecnica dell'Università degli studi di Ge-

nova, e all'intuito di Roberta Lucentini che ne ha saputo immediatamente riconoscere l'importanza, ha messo in moto quindi i nuovi studi qui pubblicati, che arricchiscono e approfondiscono la storia del monumento. Le pagine che seguono registrano quindi una vicenda non chiusa, come sempre accade nel progredire delle ricerche. Gli studi a volte si aprono a nuove letture, prendono strade diverse da quelle battute in precedenza, ci parlano, ci fanno conoscere meglio l'opera e il suo autore. E il dono che fa la conoscenza è proprio quello di aprire le porte.

Rossana Vitiello
Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio
per la città metropolitana di Genova e la provincia di La Spezia





Il Monumento-Ossario al Fante sul monte San Michele e i progetti di Eugenio Baroni

Roberta Lucentini

1. Un percorso accidentato

Negli anni immediatamente successivi alla conclusione della Grande Guerra un gran numero di monumenti venne costruito nelle pubbliche piazze italiane, come testimoniato dalla rivista «L'Illustrazione italiana» che vi dedicò periodicamente spazio nell'ambito della rubrica *Per ricordare la vittoria e gli eroi*¹. Il tentativo delle classi dirigenti locali e nazionali, soprattutto con l'avvento del fascismo, divenne sempre più marcatamente quello di «convertire il lutto privato in consenso collettivo alla patria; evitare che lo sgomento e l'orrore per la morte di massa sfociassero in rivolta contro il sacrificio imposto e insensato, per tradursi invece – attraverso la ritualizzazione del culto dei caduti – nel culto della nazione»².

Accanto alle iniziative disseminate sul territorio e frutto delle più disparate promozioni, cominciarono anche a profilarsi grandi progetti per monumenti di dimensioni e rilievo nazionali, che investivano le autorità centrali anche per i prevedibili costi: tra questi, particolare importanza e risonanza ebbe la vicenda del concorso per la costruzione del Monumento-Ossario al Fante sul Monte San Michele. Si tratta di una vicenda ben nota, oggetto di accurate ricostruzioni oltretutto di un intenso dibattito interpretativo, che corre dalla fine degli anni Ottanta del secolo scorso ai tempi più recenti³. Ci limiteremo a richiamarne i passaggi

17

¹ Si veda Flavio Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in Paolo Fossati (a cura di), *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta*, Umberto Allemandi & C., Torino 1992, p. 137.

² Antonio Gibelli, *La Grande Guerra degli italiani 1915-1918*, BUR, Milano 2007 (prima edizione 1998), p. 341.

³ Franco Sborgi, *Il "Caso Baroni" e il concorso nazionale per il monumento al Fante*, in Franco Sborgi (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria. Il Novecento*, vol. III, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova 1989, pp. 15-23; *Id.*, *Percorso di Eugenio Baroni*, in Franco Sborgi, *Eugenio Baroni. 1880-1935*, cat. mostra, De Ferrari, Genova 1990, pp. 15-31; Flavio Fergonzi, 1992, cit., pp. 133-200; Sergio Paglieri, *Lo scultore Baroni*, Prima Coop Grafica Genovese, Genova 1994, pp. 96-105; Stefano Zagnoni, *Dal*

essenziali allo scopo di delineare il contesto nel quale si colloca l'inedito tassello della vicenda oggetto di queste pagine.

All'indomani della fine della guerra si pensò dunque di erigere, nella zona dell'altopiano carsico, teatro di cruenti battaglie, un monumento al fante per «glorificare [...] la virtù di sacrificio e di ardimento del popolo combattente»⁴ e ricordare la vittoria sull'Austria. Fu necessario identificare il luogo preciso deputato ad accogliere il monumento e la scelta oscillò fra il monte Hermada «dove più tenace e lunga durò la guerra»⁵ e il monte San Michele, «che domina le località più famose della guerra e si presenta all'osservatore prima ancora di giungere a Palmanova e ad Udine»⁶. Nel mese di ottobre 1919, in seguito a quello che venne definito dalla stampa un «referendum indetto in ogni parte d'Italia»⁷, venne scelto

monumento al fante a una nuova tipologia monumentale. Appunti per un'iconologia, «Parametro», vol. 213, 1996, pp. 56-69; Grazia Badino, *Lettere di Eugenio Baroni nell'archivio di Orlando Grosso alla Biblioteca Berio*, «La Berio», anno XXXVII, gennaio-giugno 1997, pp. 3-39; Massimiliano Savorra, *Enrico Agostino Griffini. La casa, il monumento, la città*, Electa, Napoli 2000, pp. 152-154; Caterina Olcese Spingardi, *Eugenio Baroni*, in Penelope Curtis (a cura di), *Scultura lingua morta. Scultura nell'Italia fascista*, cat. mostra, Leeds 2003, pp. 136-137; Carlo Cresti, *Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei Monumenti ai Caduti*, «Architettura&Arte», numero speciale, 1/4, 2006; Massimiliano Savorra, *La rappresentazione del dolore e l'immagine dell'eroe: il monumento al fante*, in Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città. 1750-1939*, Skira, Milano 2007, pp. 365-373; Caterina Olcese Spingardi, *I "lavoratori della gloria" e la Grande Guerra: appunti sulla scultura in memoria del primo conflitto mondiale a Genova e in Liguria*, in Giorgio Rossini (a cura di), *Da Baroni a Piacentini. Immagine e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria*, Skira, Milano 2009, pp. 147-150; *Id.*, *Un fondo d'archivio su Eugenio Baroni in dono alla Biblioteca Berio*, «La Berio», a. L, n.1, gennaio-giugno 2010, pp. 5-18; Massimiliano Savorra, *Da ossari a sacrari. Il Monumento al Fante e le retoriche della Grande Guerra*, in Martina Carraro e Massimiliano Savorra (a cura di), *Pietre ignee cadute dal cielo. I monumenti della Grande Guerra*, Ateneo Veneto, cat. mostra, 2014, pp. 25-53; Massimiliano Savorra, *Il monumento al Fante sul monte San Michele al Carso, 1920-1922*, in Paolo Nicoloso (a cura di), *Le pietre della memoria. Monumenti sul confine orientale*, Gaspari, Udine 2015, pp. 71-92; Paolo Nicoloso, *Tra memoria e oblio: monumenti alle guerre mondiali sul confine orientale, 1920-2007*, in Paolo Nicoloso (a cura di), 2015, cit., pp. 18-20.

⁴ *Per un unico monumento nazionale al valore del fante*, «Corriere della Sera», 10 aprile 1919.

⁵ *Ibidem*. L'Hermada è un monte di basse dimensioni posto a cesura della provincia di Trieste.

⁶ *Per il monumento al fante*, «Corriere della Sera», 18 giugno 1919.

⁷ *Il monumento al fante sul S. Michele*, «Corriere della Sera», 14 ottobre 1919. Ogetti riportò che il referendum fu svolto tra gli ex combattenti e le associazioni patriottiche (Ugo Ogetti, *Il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 27 febbraio 1920).

proprio il San Michele dove «si può dire che non v'è brigata, non v'è battaglia che non vi abbia lasciato brandelli di carne»⁸.

Intanto, nel mese di maggio 1919, nacque il Comitato Nazionale per la glorificazione del Fante italiano⁹ di cui faceva parte il Comitato d'Onore composto, fra gli altri, dai più famosi e importanti eroi della Grande Guerra: Emanuele Filiberto di Savoia Duca d'Aosta e i generali Armando Diaz ed Enrico Caviglia.

Il 15 gennaio 1920 il Comitato, con la partecipazione della Regia Accademia di Belle Arti di Brera, pubblicò il bando di concorso su due gradi di giudizio con scadenza 26 maggio 1920¹⁰ «per il Monumento-Ossario intitolato al fante italiano» da erigersi sulla Cima 3 del Monte San Michele. Venne richiesta «una grande opera d'arte che dal luogo tragico si elevi in linea purissima [...]. Da lungi, nell'ampio orizzonte friulano, si dovrà scorgere la massa marmorea profilarsi nel chiaro del cielo»¹¹. Il monumento avrebbe dovuto comporsi di due parti, una superiore e una inferiore. Quella superiore doveva essere costituita da «un'imponente mole architettonica o scultorea, ovvero architettonica e

⁸ *Il monumento nazionale al fante. San Michele o Hermada?*, «Corriere della Sera», 30 giugno 1919.

⁹ Il Comitato Nazionale per la glorificazione del Fante italiano, oltre al Comitato d'Onore, era composto dal Comitato Ordinatore e dalla Commissione Esecutiva. Il Comitato Ordinatore era presieduto dall'onorevole Luigi Gasparotto, vice presidente fu Eugenio Biancardi, segretario generale Enrico Guerrini; membri: sen. Tanari March. Luigi, sen. Di Prampero Antonino, on. Pais Serra Francesco, on. De Felice Giuffrida Giuseppe, on. Mazzolani, on. Candiani Ettore, on. De Capitani D'Arzago Giuseppe, on. Di Campolattaro, on. Federzoni, on. Soleri, on. Lembo Paolo, on. Pacetti Domenico, ing. Gamba Cesare, magg. generale Lorenzo Barco, brig. generale Rigobello Giulio, mons. Costantini don Celso, ten. colonnello Bancale Emilio, maggiore conte Giovanni Visconti di Modrone, maggiore Bianchi Camillo, prof. Giulio Manacorda, capitano conte Giovanni Pelli Fabroni, ren. Gianluigi Bentivoglio. La Commissione Esecutiva, le cui figure di presidente, vice presidente e segretario generale rimasero le stesse del Comitato Ordinatore, era composta da: on. De Capitani d'Arzago, on. Candiani, brig. generale Rigobello Giulio, maggiore conte Giovanni Visconti di Modrone, maggiore Bianchi Camillo e il ten. Gianluigi Bentivoglio. Si veda Comitato nazionale per la glorificazione del fante italiano, *L'Appello alla Nazione*, in *Comitato nazionale per la glorificazione del fante italiano, Programma di concorso per il monumento-ossario intitolato al fante italiano*, tipografia E. Padoan, Milano 1920, pp. 6 e 7. Si veda anche *In gloria del fante*, «Corriere della Sera», 14 maggio 1919.

¹⁰ Comitato nazionale per la glorificazione del fante italiano, 1920, cit., p. 4. Si vedano anche *Il concorso per il monumento al fante*, «Corriere della Sera», 5 febbraio 1920 e *Il concorso pel monumento al fante prorogato*, «Corriere della Sera», 17 febbraio 1920 nel quale si diede anche notizia che il concorso venne prorogato all'1 luglio 1920.

¹¹ *Ibidem*. Si veda anche *Il concorso per il monumento al Fante italiano*, «Corriere della Sera», 19 e 20 gennaio 1920 e Ugo Ojetti, *Il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 20 febbraio 1920.

scultorea insieme che contenga con quella espressione che l'artista riterrà maggiormente opportuna, l'espressione reale e più semplice del Fante»; mentre la parte inferiore avrebbe dovuto ospitare «un ossario capace di contenere i resti di circa 200 mila morti»¹².

Ogetti, dalle pagine del «Corriere della sera», sottolineò che alcuni aspetti del bando rimanevano poco chiari, inaugurando un lungo periodo di polemiche e discussioni intorno alla vicenda del Monumento-Ossario al Fante:

[il Comitato] ancora non sa che somma esso potrà spendere per elevare questo monumento o questo ossario, e si accontenta di dire [...] che si tratterà di una «somma cospicua». [...] Ma c'è in questo bando un altro mistero. Nel secondo grado del concorso saranno attribuiti tre premi di centomila, trentamila e diecimila lire. Come di regola, a quello che la giuria stimerà il migliore, sarà dato il premio maggiore. Invece il Comitato dichiara che, finito il giudizio della giuria, comincerà a giudicare lui e sceglierà lui quale dei tre dovrà essere eseguito¹³.

Nel frattempo, in risposta all'Appello alla Nazione che venne lanciato dal Comitato già nel maggio 1919¹⁴, vennero raccolte sottoscrizioni da gran parte d'Italia. A marzo 1920 giunsero donazioni per 611.000 lire costituite per lo più da «quote popolari, di soldati, ufficiali e di alunni delle scuole elementari»¹⁵. La città di Trieste contribuì in modo cospicuo arrivando a sottoscrivere la parte maggioritaria della somma, 90.000 lire. La raccolta proseguì nei due anni successivi con iniziative promozionali anche di grande rilievo come quella del maggio 1921, quando venne allestita sulla nave Trinacria una mostra itinerante con 300 opere d'arte che sarebbe salpata dal porto di Napoli per toccare approdi in Francia, Spagna, Africa settentrionale, Malta e Corfù¹⁶.

¹² Comitato nazionale per la glorificazione del fante italiano, 1920, cit., p. 2. Al concorso di primo grado gli artisti avrebbero dovuto presentare: «a) la facciata principale, quella posteriore, il fianco, due sezioni in senso diverso, due piante nel rapporto di 1:100; b) due dettagli decorativi nel rapporto di 1:20; c) uno schizzo prospettico e acquarellato dell'insieme. Allo schizzo prospettico potrà essere sostituito un bozzetto in plastica sul rapporto massimo di 1:50; d) una breve relazione che lumeggi il pensiero dell'artista nel concepire l'opera sua, accompagnata da un preventivo di spesa (la somma che potrà essere stanziata per la completa esecuzione dell'opera non è per ora precisabile, sarà sempre per altro una somma cospicua)».

¹³ Ugo Ogetti, *Il monumento al Fante*, 1920, cit.

¹⁴ *In gloria al fante*, «Corriere della Sera», 14 maggio 1919.

¹⁵ *La glorificazione del fante. La sottoscrizione per il monumento-ossario*, «Corriere della Sera», 13 marzo 1920.

¹⁶ *Dalle Province. Una mostra di arte navigante*, «Corriere della Sera», 20 maggio 1921.

Vennero organizzati concerti¹⁷ e passeggiate benefiche¹⁸ anche dopo che la giuria del secondo grado del concorso concluse i lavori senza dichiarare un vincitore.

L'11 luglio 1920, con una solenne cerimonia, venne inaugurata nelle sale della Pinacoteca di Brera la mostra con 81 progetti¹⁹ presentati per il concorso di primo grado²⁰. Ognuno di essi, esposto fino al 31 luglio 1920²¹, fu accompagnato da un motto o uno pseudonimo scelto dal concorrente per mantenere l'anonimato, nel rispetto del dettato del bando. La giuria, nominata il 20 luglio 1920, fu composta dal Presidente Leonardo Bistolfi, dagli architetti Ernesto Basile, Giovanni Greppi, Manfredo Manfredi, Gaetano Moretti, Ulisse Stacchini, e dagli scultori Arturo Dazzi, Luigi Secchi, Domenico Trentacoste²². A conclusione dei lavori, vennero selezionati 14 progetti²³ per una menzione al merito assegnando 2000 lire di ricompensa a ognuno e, fra questi, cinque vennero scelti per essere esposti al secondo grado di giudizio del concorso: Eugenio Baroni con il progetto dal motto *Fante*, Guido Cirilli con *Patria*, Alberto ed Enrico Griffini e Paolo Mezzanotte con *S.G.G.*, Alessandro Limongelli con *Golgotha* e Giuseppe Mancini con *Prometeo*²⁴.

¹⁷ *Notizie musicali. Un concerto per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 6 maggio 1920.

¹⁸ *Per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 18 settembre 1922.

¹⁹ Gaetano Moretti, *Relazione della commissione giudicatrice del concorso artistico per il monumento-ossario al fante italiano*, 1920. Documento conservato presso Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Enrico Agostino Griffini.

²⁰ *Le esposizioni dei bozzetti per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 3 luglio 1920. Si veda anche *Una solenne cerimonia a Brera in gloria del fante italiano*, «Corriere della Sera», 12 luglio 1920.

²¹ *Una solenne cerimonia a Brera in gloria del fante italiano*, «Corriere della Sera», 13 luglio 1920.

²² Gaetano Moretti, 1920, cit. In Raffaele Calzini, *Il grande concorso nazionale per il monumento al fante*, «L'Illustrazione italiana», a. XLVII, n. 33, 15 agosto 1920, pp. 193-200 si fa anche riferimento a Ernesto Basile come componente della giuria, ma questi non prese parte al giudizio.

²³ Gaetano Moretti, 1920, cit., p. 19. Fu una scelta in deroga al bando che prevedeva di selezionare 10 progetti (e non 14) per una menzione al merito.

²⁴ Ivi, p. 20. La descrizione delle proposte selezionate è ben delineata in numerosi testi dell'epoca e saggi recenti sull'argomento, si vedano in particolare: Roberto Papini, *Il concorso per il monumento al fante*, «Emporium», luglio-agosto 1920, pp. 92-93; Raffaele Calzini, 15 agosto 1920, cit., pp. 193-200; *Concorso per il monumento al fante*, «Architettura e Arti decorative», a. I, vol. I, 1921; Franco Sborgi, *Eugenio Baroni. 1880-1935*, cat. mostra, De Ferrari, Genova 1990; Flavio Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in Paolo Fossati (a cura di), *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta*, Umberto Allemandi & C., Torino 1992; Stefano Zagnoni, *Dal monumento al fante a una nuova tipologia monumentale. Appunti per un'iconologia*, «Parametro»,

Agli autori selezionati, per proseguire nel concorso, la giuria chiese nuovi progetti da presentare «con tale completezza di studi e di sviluppo (sia nei riguardi estetici, che nei riguardi tecnici ed esecutivi) da assicurare, oltre la piena comprensione del concetto informatore, anche quella di ogni particolarità d'espressione»²⁵. Vennero richiesti bozzetti in tre dimensioni e, per i progetti dove la scultura era predominante, almeno un particolare «alla grandezza di esecuzione»²⁶. A Eugenio Baroni, in particolare, la giuria domandò di realizzare «una figura a un quarto circa della grandezza di esecuzione»²⁷. Venne espressamente commissionato il preventivo particolareggiato della spesa e fu fissato un tetto massimo: 15 milioni di lire. La scadenza per la presentazione dei lavori venne fissata per il 31 marzo 1921²⁸.

All'indomani delle scelte della giuria, a partire dall'agosto del 1920, Margherita Sarfatti criticò l'idea di Eugenio Baroni che, a suo parere, mancava di un vero e proprio inno alla vittoria del fante ed entrò nello specifico dei singoli gruppi scultorei: «l'occhio e lo spirito sono distratti e fastiditi [...] da un susseguirsi a ogni ripiano di gruppi scultorei dove un realismo di forme alla Meunier male si accoppia con un misticismo di concettualità vaga, alla maniera di Leonardo Bistolfi»²⁹.

Nell'agosto del 1920, forse anche in risposta a quanti si dichiaravano scettici all'idea di costruire monumenti sui luoghi teatro di tremende battaglie³⁰, Giovanni Rosadi, sottosegretario alla Pubblica Istruzione con specifica funzione alle Antichità e Belle Arti, emanò la circolare ministeriale 56 in cui si dichiarava che i progetti dei monumenti nelle zone di guerra dovevano ottenere il nulla osta delle competenti soprin-

vol. 213, 1996, pp. 56-69; Massimiliano Savorra, *La rappresentazione del dolore e l'immagine dell'eroe: il monumento al fante*, in Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafoffa (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città. 1750-1939*, Skira, Milano 2007, pp. 365-373; Massimiliano Savorra, *Da ossari a sacrari. Il Monumento al Fante e le retoriche della Grande Guerra*, in Martina Carraro e Massimiliano Savorra (a cura di), *Pietre ignee cadute dal cielo. I monumenti della Grande Guerra*, cat. mostra, Ateneo Veneto, Venezia 2014, pp. 31-33; Massimiliano Savorra, *Il monumento al Fante sul monte San Michele al Carso, 1920-1922*, in Paolo Nicoloso (a cura di), *Le pietre della memoria. Monumenti sul confine orientale*, Gaspari, Udine 2015, pp. 71-92.

²⁵ Gaetano Moretti, 1920, cit., pp. 20-21.

²⁶ Ivi, p. 21.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Margherita G. Sarfatti, *Il Monumento al Fante. L'esito del concorso*, «Il Popolo d'Italia», 3 agosto 1920.

³⁰ Già dal mese di settembre 1919 ci fu chi, come il cardinale Celso Costantini, sostenne la necessità di lasciare intatti i luoghi delle battaglie. Si veda in merito Massimiliano Savorra, 2014, cit., p. 28.

tendenze³¹. Tale circolare venne presto citata da Carlo Carrà, dalle pagine di «Valori Plastici», che denunciò il rischio che la normativa non venisse applicata specialmente nei confronti dei grandi monumenti e, in particolare, di quello che si sarebbe eretto in seguito al concorso nazionale per il monumento al fante

che sarà certamente la più grossa bestialità e canagliata del tempo nostro, vera e propria turlupinatura giuocata alla credulità minchiona del Popolo italiano, se non si manderà presto a catafascio ogni cosa³².

Anche Raffaello Giolli sottolineò come quel luogo non fosse solo una collina, ma in qualche modo un ossario a cielo aperto:

[...] non è più una collina. Non una sua pietra è restata intatta. Ci è passato l'uomo col suo terrore: e vi è restata l'immagine pietrificata dalla guerra. È tutta una ferita, una tortura, un crivellato sconvolgimento. Non si può lastricare. Non c'è luogo della guerra che così conservi il segno del patimento³³.

Nel frattempo, diciannove artisti partecipanti al concorso presentarono un ricorso al bando chiedendone l'annullamento e facendo leva su un vistoso errore: l'altezza del monte San Michele era stata fissata a 609 metri s.l.m., quando in realtà l'altitudine massima di questo colle era circa la metà, 275 metri s.l.m.³⁴. Secondo i ricorrenti, inoltre, i cinque progetti scelti dalla giuria non presentavano «la grande mole» richiesta dal bando stesso e «non rispondevano all'altra condizione del programma relativa all'ossario dei resti di 200.000 caduti»³⁵. La causa, discussa presso il tribunale di Milano nel marzo 1921, si concluse con il respingimento della richiesta di annullamento del concorso.

In questo clima di acceso dibattito e polemiche, si giunse al 31 maggio 1921 quando venne inaugurata, alla presenza del Re e della Regina, la seconda mostra dedicata al concorso per il Monumento-Ossario al Fante nel salone centrale di

³¹ La circolare fu pubblicata in *Cronaca delle Belle Arti*, supplemento del «Bollettino d'Arte del Ministero della Pubblica Istruzione», a. VII, n. 9-12, 1920. Si veda Massimiliano Savorra, 2014, cit. p. 50.

³² Carlo Carrà, *Benedetto Croce e la monumentomania italiana*, «Valori Plastici», vol. II, nn. 7-8, 1920.

³³ Raffaello Giolli, *Il concorso per il monumento al fante alla seconda prova*, «La Sera», 27 luglio 1920.

³⁴ *La causa per il Monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 3 aprile 1921.

³⁵ *Ibidem*.

Palazzo Venezia a Roma. Il manifesto, dai toni magniloquenti, con cui venne pubblicizzata la mostra, invitava a prenderne parte

le Madri dei Morti per la Patria, le spose e le sorelle, i figli, i compagni d'armi, i mutilati, i fratelli di vita e di sogno [...]. Tutti dobbiamo avere un'anima, una sola anima di volontà tenace [...]. E l'opera compiuta non sarà di un artista solo, ma delle infinite energie che scaturiscono dal Popolo nostro³⁶.

La giuria del concorso, che da bando avrebbe dovuto essere la stessa per i due gradi di giudizio, venne ridefinita sostituendo alcuni membri. Rimasero Leonardo Bistolfi, presidente, Arturo Dazzi, Manfredo Manfredi, Gaetano Moretti, Ulisse Stacchini. I nuovi componenti furono gli scultori Libero Andreotti ed Emilio Quadrelli³⁷.

L'esposizione romana fu teatro di un'aspra battaglia fra chi parteggiava più per un progetto e chi per un altro: «se ne è parlato nei caffè, se ne è discusso nei salotti e nelle piazze fra competenti e incompetenti; si son messe in opera influenze di uomini e di classi»³⁸. I selezionati non presentarono fondamentali modifiche dei loro progetti e la giuria, infine, concluse i suoi lavori senza scegliere un vincitore proponendo di assegnare a ciascuno dei cinque concorrenti un premio di 20.000 lire come ricompensa delle spese sostenute³⁹. Secondo la giuria nessun progetto «emergeva in modo singolare sull'altro: nessun concorrente aveva raggiunto l'espressione convincente del pensiero cui si era ispirato, nè data vita a opera in tutto degna del tema»⁴⁰. A Eugenio Baroni, in particolare, si contestò l'assenza di monumentalità richiesta dal bando.

³⁶ *Monumento ossario al fante. Inaugurazione della Mostra dei progetti ammessi alla Gara definitiva per il Sepolcreto da erigersi sul "S. MICHELE", Palazzo Venezia - 31 Maggio 1921.* Documento conservato presso Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Enrico Agostino Griffini.

³⁷ *Il concorso pel monumento al fante sul San Michele*, «Corriere della Sera», 17 giugno 1921.

³⁸ Raffaele Calzini, *Il secondo concorso per il monumento ossario al fante italiano*, «L'Illustrazione italiana», a. XLVIII, n. 26, 1921, p. 774. Si veda anche Massimiliano Savorra, 2014, cit., p. 35. Sulla polemica che si generò in quei giorni in relazione al concorso al fante, Ogetti scrisse dalle pagine del «Corriere della Sera»: «si sussurrò e alla fine anche si scrisse, d'un antagonismo addirittura tra Roma e Milano, ché i placidi quiriti (viviamo in tempi di miracoli) sarebbero stati tutti innamorati dell'austero e solenne progetto dell'architetto Limongelli, e nessuno dei milanesi sarebbe più riuscito a dormire se non fosse stato scelto il progetto tutto dramma e poesia dello scultore Baroni» (Ugo Ogetti, *Pel monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 26 luglio 1921).

³⁹ *Il concorso pel monumento al fante sul San Michele*, «Corriere della Sera», 17 giugno 1921.

⁴⁰ *La relazione sul fallito concorso pel monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 21 giugno 1921.

Parte della critica continuò a sostenere che il San Michele dovesse essere lasciato intatto, preferendo piuttosto un progetto per la costruzione di una «Via Sacra attraverso i campi delle battaglie carsiche»⁴¹. Intervenne anche Gabriele D'Annunzio a favore dell'idea e, dalle pagine de «Il giornale d'Italia», scrisse una lettera al presidente del Comitato, onorevole Gasparotto, asserendo:

se la difesa dei fanti sepolti e insepolti è commessa a un buon fante superstite come tu sei, confido che il Monte dell'ira non sarà profanato. Non c'è oggi da scegliere ma da rifiutare, senza esitazione. Meglio è lasciare le sante ossa risplendere per tutto il Carso ignudo⁴².

Nonostante la giuria di concorso avesse dichiarato conclusi i lavori senza nessun vincitore, il 5 dicembre 1921 il Comitato, che nel frattempo era stato riconosciuto Ente Morale⁴³, nominò una nuova commissione legale, e decise di non applicare più la formula concorsuale, offrendo ai cinque finalisti un'ulteriore gratifica, purché questi rinunciassero a ogni credito materiale e morale nei confronti dell'organizzazione⁴⁴. Il Comitato dichiarò di aver scelto il progetto di Eugenio Baroni per l'esecuzione sul San Michele sostenendo di non aver potuto «far a meno di prendere in considerazione un vero e proprio plebiscito di ammirazione e di commozione che l'opera di Eugenio Baroni aveva suscitato»⁴⁵. Baroni venne dunque invitato a esporre ancora una volta il suo bozzetto al pubblico «per un ultimo giudizio, e un'ultima impressione» mantenendo «sì i caratteri dell'opera che avevano entusiasmato e commosso, ma anche [modificando] l'opera in qualche modo sostanziale» tenendo conto «di quel desiderio della esaltazione e della glorificazione della vittoria, che molti tra gli stessi entusiasti avevano mostrato di gradire»⁴⁶. Questa decisione portò alle dimissioni dal Comitato di Giovanni Beltrami, direttore dell'Accademia di

⁴¹ Raffaele Calzini, 1921, cit., p. 774.

⁴² Gabriele D'Annunzio, *Un'alata lettera di D'Annunzio per il monumento al Fante sul S. Michele*, «Il giornale d'Italia», 10 giugno 1921. Si veda anche Massimiliano Savorra, 2014, cit., p. 35.

⁴³ Regio Decreto del 14 luglio 1921, n. 1162. Si vedano anche Comitato nazionale per il monumento ossario al fante italiano sul Monte S. Michele del Carso, *Statuto e Regolamento generale del Comitato nazionale per il monumento ossario al fante italiano*, Tip. Nicola & C., Varese Milano 1921; *Ultime di cronaca*, «Corriere della Sera», 3 settembre 1921.

⁴⁴ Massimiliano Savorra, 2014, cit., p. 38.

⁴⁵ *Le vicende del concorso per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1922.

⁴⁶ *Ibidem*.

Brera⁴⁷. Critiche e polemiche arrivarono a fiumi dalle pagine della carta stampata: Margherita Sarfatti da «Il Popolo d'Italia», Carlo Carrà da «Il Secolo», Guido Cirilli da «Il Giornale d'Italia», Ugo Ojetti dal «Corriere della Sera» e molti altri presero parola per esprimere il proprio disappunto circa la costruzione dell'opera di Baroni sul San Michele. Anche numerose istituzioni presero posizioni contrarie, fra queste si ricorda l'Associazione nazionale del Fante che giudicò illegale e immorale la scelta di organizzare una mostra in favore di Baroni⁴⁸.

Nonostante tutto, dal 6 al 22 maggio 1922⁴⁹ l'opera per il monumento al fante di Eugenio Baroni venne esposta alla Cavallerizza di Palazzo Reale a Milano⁵⁰. A giudizio del Comitato, la partecipazione del pubblico alla mostra fu entusiasta, come dimostrarono anche i numerosi commenti che i visitatori lasciarono su appositi registri⁵¹; iniziativa, quest'ultima, che Margherita Sarfatti definì popolare e demagogica⁵².

Le critiche e le polemiche non si placarono finché non intervenne direttamente il nuovo Presidente del Consiglio, Benito Mussolini, che firmò un decreto-legge, pubblicato sulla Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia il 3 novembre 1922, che dichiarava «monumenti alcune zone fra le più cospicue per fasti di gloria del teatro di guerra 1915-918»⁵³. Fra queste figurava anche il Monte San Michele che diventava monumento nazionale posto sotto l'alta sorveglianza del Ministero della Guerra che avrebbe provveduto, fra l'altro, a custodirne l'intangibilità.

Un mese dopo dalla pubblicazione del decreto-legge, il Comitato⁵⁴ decise comunque di procedere con la costruzione del progetto di Baroni sul San Michele deliberando

di scegliere per l'esecuzione il progetto dello scultore Eugenio Baroni, quale fu ultimamente esposto a Milano, e quale fu illustrato nel suo opuscolo del Maggio 1922, affin-

⁴⁷ Ugo Ojetti, *Ancora pel monumento al fante*, «Corriere della Sera», 7 febbraio 1922.

⁴⁸ V.B., *A proposito del verdetto popolare sul Monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 19 maggio 1922.

⁴⁹ *Una mostra di bozzetti pel Monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 7 maggio 1922.

⁵⁰ *La via crucis del fante*, «Corriere della Sera», 9 marzo 1922.

⁵¹ Comitato nazionale per la glorificazione del fante italiano, *Relazione della Presidenza del Comitato per il monumento-ossario del S. Michele. A commento dell'ordine del giorno del 5 dicembre 1922*, 1923 ca.

⁵² M.G.S. [Margherita Grassini Sarfatti], *Cronache d'Arte. Ancora il Monumento al Fante*, «Il Popolo d'Italia», 10 maggio 1922.

⁵³ «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», a. 1922, n. 258, 3 novembre 1922, p. 2795.

⁵⁴ Il presidente del Comitato, nel frattempo, divenne il generale Caviglia che sostituì l'on. Gasparotto, dimissionario.

ché sia innalzato sul Monte del Sacrificio e della Vittoria, il Monumento che conviene «alla Grande TOMBA e al Grande ALTARE»⁵⁵.

Per fermare la scelta del Comitato venne mossa un'interrogazione parlamentare⁵⁶, Ugo Ojetti scrisse un feroce articolo sul «Corriere della Sera»⁵⁷ e l'Associazione nazionale del Fante votò affinché il progetto di Baroni non venisse realizzato ritenendo che non rispondesse «affatto al sacrificio vittorioso amorosamente largito dai Fanti d'Italia»⁵⁸ e chiedendo un'opera che rappresentasse degnamente la Vittoria e che eternasse la gloria del Fante italiano.

Agli inizi di gennaio 1923 Mussolini negò definitivamente il consenso alla costruzione del monumento facendo leva sul decreto-legge del 3 novembre 1922: un breve articolo pubblicato su «Il Popolo d'Italia» liquidò la faccenda dichiarando che «nessun lavoro può essere intrapreso su queste cime gloriose senza l'approvazione preventiva del governo, ne consegue che il progetto Baroni resterà allo stato di progetto»⁵⁹.

Nonostante il definitivo diniego del Presidente del Consiglio, Baroni non si diede per vinto e continuò a studiare e lavorare affinché il suo progetto venisse realizzato. È nota la proposta presentata, ad esempio, alla Biennale di Venezia del 1926, ma il ritrovamento di un manoscritto autografo dell'autore, datato 20 giugno 1923 e che qui pubblichiamo, ci permette di dimostrare come Baroni lavorò senza pause al progetto, disposto a rivederlo e modificarlo anche in modo significativo allontanandolo sempre più dalla sua prima proposta del 1920.

27

2. I progetti di Baroni dal 1920 al 1923

Fra il 1920 e il 1923 Eugenio Baroni propose tre versioni del suo Monumento-Ossario al Fante sul Monte San Michele accompagnate da quattro relazioni descrittive di

⁵⁵ Comitato nazionale per la glorificazione del fante italiano, 1922 ca., cit., p. 13. La relazione continua con un lungo elenco di giudizi lasciati da «le donne dei martiri», «le madri degli eroi» oltre che da «artisti, scrittori d'arte, poeti».

⁵⁶ *Un'interrogazione per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 8 dicembre 1922.

⁵⁷ Ugo Ojetti, *Cronaca d'arte. Ancora del monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 9 dicembre 1922.

⁵⁸ *Per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 14 dicembre 1922. In seguito a questa presa di posizione da parte dell'Associazione nazionale del Fante, Baroni riconsegnò al generale Diaz, ministro della guerra, le due medaglie d'argento al valore e la croce al merito (*La questione del monumento al Fante. Una lettera dello scultore Baroni a Diaz*, «Corriere della Sera», 16 gennaio 1923).

⁵⁹ *Un monumento che non si farà*, «Il Popolo d'Italia», 6 gennaio 1923.

cui solo l'ultima, l'album del 1923 e oggetto di studio del presente volume, è pervenuta a noi in forma manoscritta⁶⁰. Le modifiche via via apportate, caratterizzate da una serie di differenze formali, attestano il proposito di mediare tra l'ispirazione originaria di un monumento antiretorico e le aspettative di una parte dalla critica coeva, rappresentata da Margherita Sarfatti, che lamentava nel progetto di Baroni la mancanza di esaltazione della vittoria e dell'eroismo in guerra.

L'idea generale del monumento rimase sempre quella di una croce distesa sul monte, sui cui bracci si impostava una via crucis laica, scandita da otto tappe rappresentate da gruppi scultorei imponenti che misuravano 6 metri di altezza già nella proposta del 1920/1921⁶¹. Le stazioni della via crucis, collegate fra loro da una gradinata, furono così dettagliate (Fig. 1):

⁶⁰ Le prime due relazioni, relative al progetto presentato in occasione delle mostre del 1920 e del 1921, sono sostanzialmente simili l'una all'altra, le differenze più significative tra queste due riguardavano la specifica delle dimensioni e il corredo fotografico che compaiono in quella del 1921. Da sottolineare che la relazione del 1920 è pervenuta a noi in forma di bozza di stampa. La terza relazione venne pubblicata in occasione della mostra organizzata a Milano nel mese di maggio del 1922. La quarta relazione, recentemente ritrovata, risale al giugno del 1923. In seguito, lo scultore continuò a lavorare su tale progetto presentando anche successive proposte e relazioni di accompagnamento, come quella della Biennale di Venezia del 1926.

Relazione del 1920: Eugenio Baroni, *Il bozzetto "Fante" nel concorso nazionale per un monumento-ossario al fante sul Monte San Michele. Milano, luglio 1920*, bozza di stampa, Milano 1920. Il documento originale è conservato presso l'Archivio Orlando Grosso della Biblioteca Civica Berio (Genova, Italia).

Relazione del 1921: Eugenio Baroni, *Il bozzetto "Fante" nel concorso nazionale per il monumento-ossario al fante sul Monte San Michele. Milano, luglio 1920 – Roma, aprile 1921*, Tipografia Fratelli Magnani, Milano 1921.

Relazione del 1922: Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al fante sul Monte San Michele. Milano, maggio 1922*, Tipografia Fratelli Magnani, Milano 1922.

Relazione del 1923: Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al fante sul monte San Michele*, album completo di testo manoscritto, fotografie e progetti pubblicato nel presente volume (d'ora innanzi Album 1923).

⁶¹ Eugenio Baroni, *Il bozzetto "Fante" nel concorso nazionale per un monumento-ossario al fante sul Monte San Michele. Milano, luglio 1920*, bozza di stampa, Milano 1920, p. 26. Il documento originale è conservato presso l'Archivio Orlando Grosso della Biblioteca Civica Berio (Genova, Italia). Nella relazione del 1921, Baroni specificò che la mole del progetto misurava 60.000 metri cubi, discendeva per il monte per 200 metri, si distendeva sulla cima per 110 metri e le figure sarebbero state 15 volte il volume di un uomo (Eugenio Baroni, *Il bozzetto "Fante" nel concorso nazionale per il monumento-ossario al fante sul Monte San Michele. Milano, luglio 1920 – Roma, aprile 1921*, Tipografia Fratelli Magnani, Milano 1921, pp. 22 e 23).

Fig. 1
Eugenio Baroni,
modello presentato al
concorso di Il grado,
1921 (in *Concorso per
il monumento al fante*,
«Architettura e Arti
decorative», a. I, vol.
I, 1921, p. 201).



1. «L'appello: il fante abbandona la sua santa madre»;
2. «L'ascesa: il fante s'è avviato col suo fardello, l'anima della madre lo segue in preghiera»;
3. «La caduta: il fante cade sotto il suo fardello, l'anima della madre lo rialza»;
4. «Il pane: il fante dona il suo pane ai fanciulli»;
5. «La falciata: il fante cade l'ultima volta. Ormai allo scoperto e contro lo sfondo del cielo il sacrificio si compie sotto la raffica delle mitragliatrici»;
6. «I mutilati: gli scampati dalla morte. C'è uno, l'uomo dal moncherino, che parla rievocando all'altro, al cieco in ascolto. La madre gli placa il cuore»;
7. «Il reduce: tornato è il fante al suo lavoro»;
8. «La vedetta: il figlio del fante ha ripreso il dovere della pace: vigilare. Così sia»⁶².

29

Le prime quattro stazioni, sulla gradinata in salita, insieme a *La Falciata*, erano dedicate al dramma della morte. Attraverso queste prime tappe si giungeva alla cima 3 del Monte San Michele dove sorgeva l'Ossario «sul quale la vita risorge fra il culto delle memorie e il lavoro (*I Mutilati e Il Reduce*). Sono i superstiti vaganti sull'Ossario»⁶³. La via crucis laica si concludeva con *La Vedetta*, posta di fronte a *La Falciata*, rivolta verso l'Adriatico, «dedicata

⁶² Eugenio Baroni, 1920, cit., pp. 5-6. Si veda anche Roberto Papini, *Il concorso per il monumento al fante*, «Emporium», vol. LII, n. 307-308, luglio-agosto 1920, pp. 92 e 93.

⁶³ Eugenio Baroni, 1920, cit., p. 6.



Fig. 2
Eugenio Baroni,
*Stazione V – La
Falciaia*, 1920-1921
(in Eugenio Baroni,
Il bozzetto “Fante”
nel concorso nazionale
per il monumento-
ossario al fante sul
Monte San Michele.
Milano, luglio 1920
– Roma, aprile 1921,
Tipografia Fratelli
Magnani, Milano
1921, p. 64).

ai sopravvenienti» e ad assicurare il mantenimento della pace⁶⁴. L'Ossario, posto sul braccio più corto della croce e ribassato rispetto alla quota su cui sorgevano i gruppi scultorei de *I Mutilati* e de *Il Reduce*, ricordava le trincee scavate nel terreno. Sarebbe stato visibile in due modi: dall'alto attraverso un lucernaio dal quale si potevano scorgere «le ossa dei martiri senza poterle avvicinare, ma soltanto inginocchiandosi contro il parapetto»⁶⁵ e dal basso attraverso un cancello chiuso che avrebbe «interdetto l'accesso all'Ossario [...] d'uso esclusivo al servizio d'afflusso e collocamento delle ossa»⁶⁶.

Baroni per primo si rese conto delle tangenze della sua opera con l'iconografia cristiana, così come scrisse già nella prima relazione del 1920:

l'opera assume l'aspetto di una croce adagiata sul declivio del monte. Non fu pensato affatto, e tutto è nato dalla necessità del corpo allungato dell'Ossario-fortezza con la gradinata per accedervi. [...] Ho veduto ora i punti della crocefissione: ai piedi dolera la madre, che nell'animo del soldato è la espressione tangibile e vera della patria, cui il figlio è strappato. A una mano c'è il gruppo dei mutilati; all'altra mano c'è il duro lavoro della terra. Al centro, cioè al luogo della testa, c'è la

⁶⁴ Eugenio Baroni, 1920, cit., pp. 6 e 16.

⁶⁵ Ivi, p. 7.

⁶⁶ *Ibidem*.

Fig. 3
Eugenio Baroni,
*Stazione V – La
Falciata*, 1922 (in
Eugenio Baroni, *Il
monumento-ossario
al fante sul Monte
San Michele*. Milano,
maggio 1922,
Tipografia Fratelli
Magnani, Milano
1922, p. 69).



“falciata” che è la espressione del sacrificio, e che si continua e integra col dramma ancora ignoto della vedetta⁶⁷.

La Falciata (Fig. 2) era concepita come una scena in movimento: per primo, in piedi, il fante mascherato in viso, lancia la granata e dietro di lui altri tre fanti cadono sotto i colpi del nemico mentre il quarto rotola a terra, colpito a morte. Questa dinamica sequenza dei corpi abbattuti in successione, come ebbe a scrivere Franco Sborgi, portò un nuovo senso di temporalità nella scultura: «traduzione in chiave espressiva delle scomposizioni dinamiche futuriste, senza peraltro assumerne le connotazioni linguistiche»⁶⁸. Già Orlando Grosso, dalle pagine del quotidiano «L’Azione», fece un simile accostamento e Baroni ne fu orgoglioso: «l’elogio più caro è quello del modernismo; è quello d’essermi svolto accanto al movimento futurista senza partecipare»⁶⁹. In questa prima idea del monumento, *La Falciata* non prevedeva la presenza di soggetti soprannaturali: era il fante che, solo col suo coraggio, andava incontro al destino.

Nella nuova versione del monumento, proposta in occasione della mostra di Milano del 1922, al gruppo scultoreo de *La Falciata* venne aggiunta una figura alata,

⁶⁷ Ivi, p. 15.

⁶⁸ Franco Sborgi, *Il “Caso Baroni” e il concorso nazionale per il monumento al Fante*, in Franco Sborgi (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria. Il Novecento*, vol. III, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova 1989, p. 15.

⁶⁹ Grazia Badino, *Lettere di Eugenio Baroni nell’archivio di Orlando Grosso alla Biblioteca Berio*, «La Berio», anno XXXVII, gennaio-giugno 1997, p. 24.

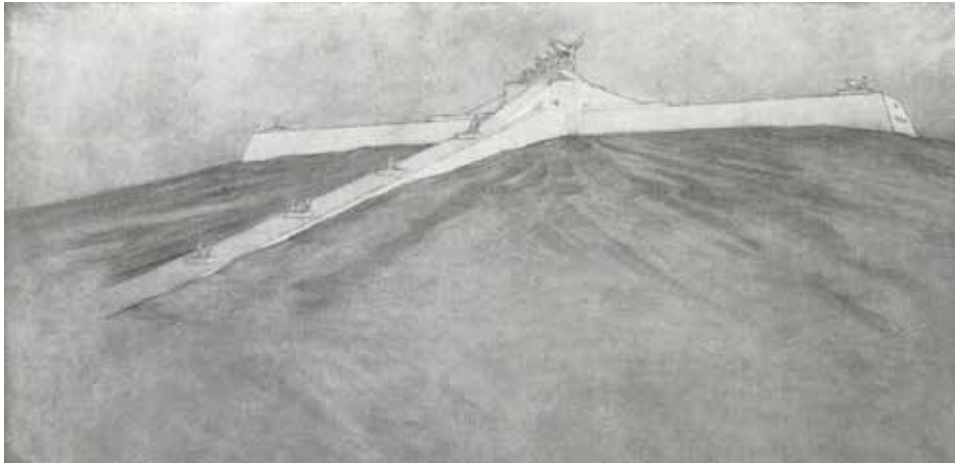


Fig. 4
Eugenio Baroni, *Da Gradisca e dalla ferrovia Cormons-Capriva...*, 1922 (in Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al fante sul Monte San Michele*. Milano, maggio 1922, Tipografia Fratelli Magnani, Milano 1922, p. 58).

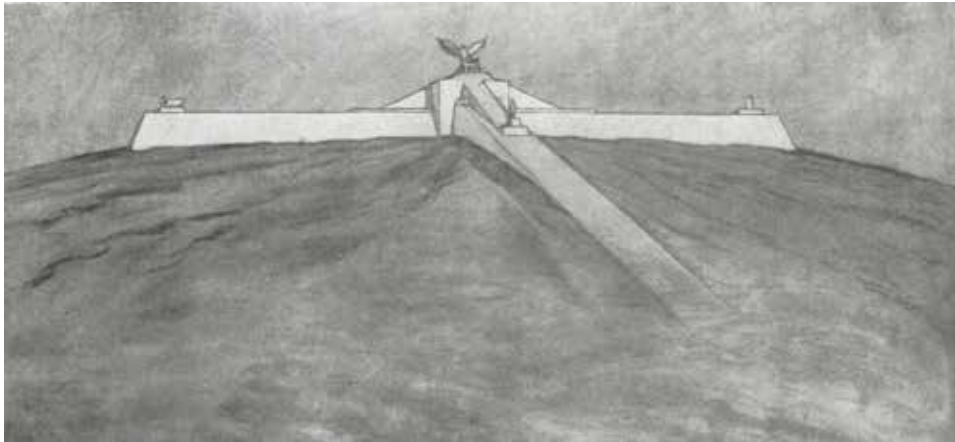


Fig. 5
Eugenio Baroni, *Da Doberdò-Oppachiasella. (Il rovescio del Monte)*, 1922 (in Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al fante sul Monte San Michele*. Milano, maggio 1922, Tipografia Fratelli Magnani, Milano 1922, p. 59).



Fig. 6
Eugenio Baroni, *Fianco del monumento dal ponte di Sagrado. (Da Gorizia si vede l'altro fianco con effetto simile)*, 1922 (in Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al fante sul Monte San Michele*. Milano, maggio 1922, Tipografia Fratelli Magnani, Milano 1922, p. 60).

una Vittoria, come la chiamò Baroni⁷⁰. Con le ali spiegate e le gambe divaricate in movimento, venne posta in apertura del gruppo, sostituendo di fatto il primo fante in piedi con il viso mascherato. Sotto l'ala di quest'entità protettrice, Baroni pose cinque figure di fanti: i primi due avevano ancora nella mano sinistra la granata pronta per essere lanciata, gli ultimi tre venivano colpiti e cadevano in successione a terra (Fig. 3).

Venne rivisitata anche la struttura architettonica della parte superiore del monumento. L'Ossario, in particolare, venne coperto da una struttura piramidale, una cuspidè⁷¹, sopra alla quale si stagliavano le sculture del gruppo de *La Falciata* (Figg. 4, 5, 6). Questa scelta portò a ridefinire il percorso dei visitatori all'Ossario dando nuova forma alla parte terminale della rampa d'accesso: il visitatore sarebbe stato costretto a passare attraverso le aperture poste nella struttura piramidale sia per accedere alla parte interna dove sorgeva l'Ossario, sia per contemplarlo attraverso il lucernaio, sul terrazzamento, alla stessa altezza dei gruppi de *I Mutilati*, *Il Reduce* e *La Vedetta* (Fig. 7, 8). L'inserimento della piramide, inoltre, portò il visitatore a trovarsi al di sotto del gruppo de *La Falciata*, anziché allo stesso livello, provando certamente un maggior senso di soggezione di fronte all'eroico soldato.

Nella relazione di accompagnamento della versione milanese del 1922, Baroni cercò anche di connotare in senso più marcatamente celebrativo i tre gruppi scultorei de *I Mutilati*, *Il Reduce* e *La Vedetta*:

nel loro insieme sono la espressione umana della resurrezione, hanno un senso di vittoria e di grandezza: il reduce torna fieramente al lavoro, i mutilati narrano le gesta, e il novo soldato vigila i morti, i vivi e i nuovi confini. È la vittoria⁷².

Vennero infine accolte le richieste di aumentare la mole del monumento per renderlo più visibile da lontano: nella versione del 1922 la mole complessiva del progetto avrebbe misurato 163.000 metri cubi, il monumento avrebbe disceso il monte per 400 metri, si sarebbe disteso sulla cima per 200 metri e le figure si sarebbero ingigantite fino a «103 volte circa il volume dell'uomo al naturale»⁷³.

⁷⁰ Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al fante sul Monte San Michele*. Milano, maggio 1922, Tipografia Fratelli Magnani, Milano, 1922, p. 12.

⁷¹ Eugenio Baroni, 1922, cit., pp. 19 e 28. Si veda anche *Le vicende del concorso per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 18 gennaio 1922.

⁷² Ivi, p. 30.

⁷³ Eugenio Baroni, 1922, cit., pp. 22 e 23.

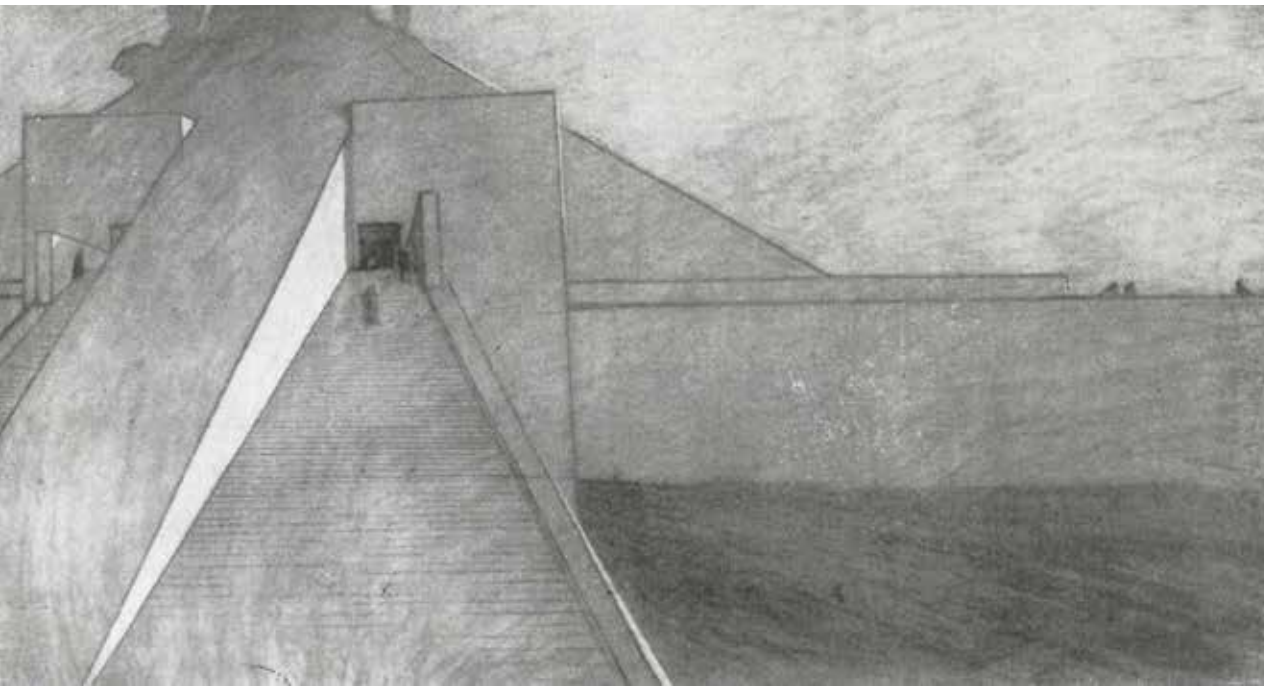


Fig. 7
Eugenio Baroni,
*Uno degli accessi
all'Ossario.*
(Particolare), 1922
(in Eugenio Baroni,
*Il monumento-
ossario al fante sul
Monte San Michele.*
Milano, maggio 1922,
Tipografia Fratelli
Magnani, Milano
1922, p. 61).

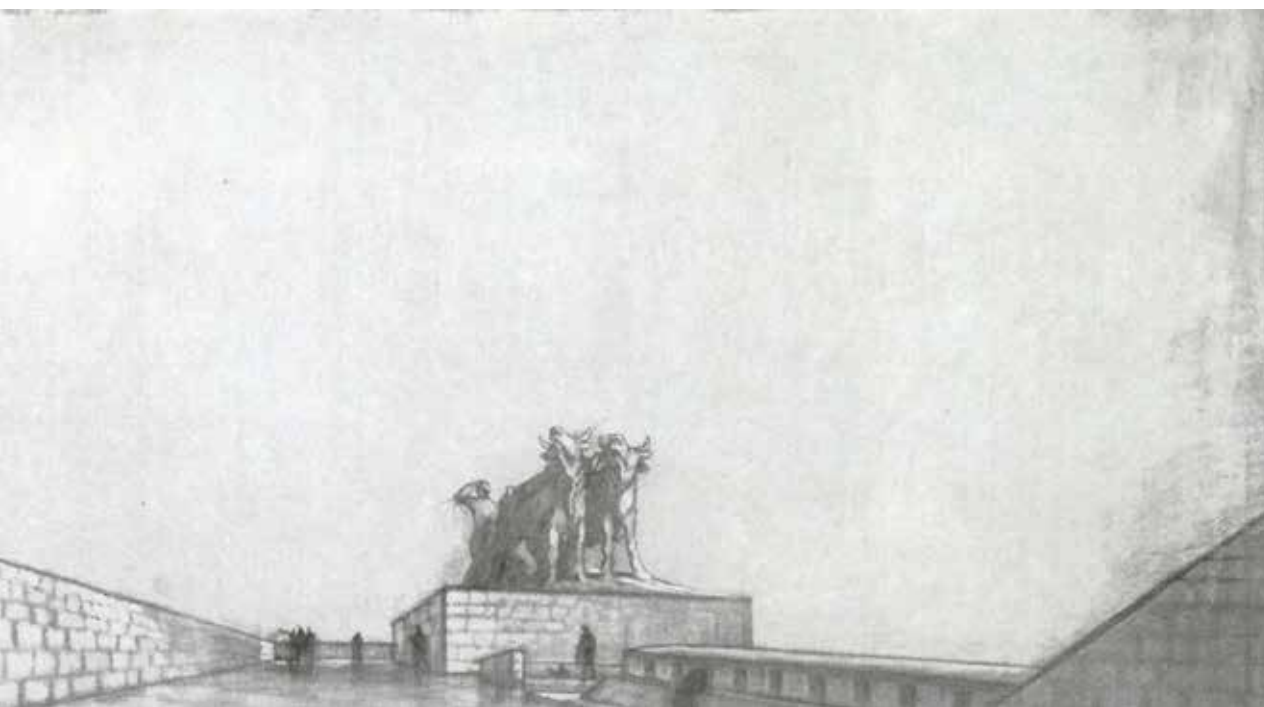


Fig. 8
Eugenio Baroni, *Il
terrazzo dell'Ossario
(dal quale si vede il
campo di battaglia
del Carso),* 1922 (in
Eugenio Baroni, *Il
monumento-ossario
al fante sul Monte
San Michele. Milano,
maggio 1922,*
Tipografia Fratelli
Magnani, Milano
1922, p. 62).

Le proporzioni del Monumento apparivano ormai ciclopiche, più di quanto non lo fossero quelle della prima versione già considerate da Baroni come «colossali, cioè di sei metri d'altezza»⁷⁴. L'imponenza della proposta fu un aspetto sottolineato anche da coloro che sostenevano il progetto dell'artista: «apparirà da lontano, da ogni lato è maestoso»⁷⁵; «quelle fantastiche linee squadrate spietatamente contro il cielo trasportano l'anima [...] si sente che lassù in quella altura si operano grandi gesta! lotte di giganti»⁷⁶; «il Monumento del Baroni, nella sua massa architettonica, è potente, originale»⁷⁷.

Questa linea di tendenza volta a sottolineare gli aspetti monumentali e celebrativi di quella che lo stesso autore definisce «l'opera immane», viene ulteriormente sviluppata nell'album firmato da Baroni e datato 20 giugno 1923, indirizzato al Presidente del Comitato per il Monumento-Ossario al Fante. La 'vittoria' viene citata fin dalle prime righe del manoscritto e viene accostata al concetto di dignità dell'artista che intendeva progettare un'opera fuori dal comune da realizzarsi per commemorare centinaia di migliaia di morti sopra a un monte brullo e non nelle più consuete piazze o cimiteri cittadini. Se nel 1920 i simboli unificatori del monumento erano la trincea e il sacrificio del fante, nel 1923 i modelli a cui Baroni intende rifarsi sono i templi antichi, gli architetti dei tempi feudali, le fortificazioni montane e taluni castelli difensivi «nella solennità selvaggia dell'ambiente» con un evidente rimando all'antico e glorioso passato militare. Il Monumento assume sempre più le sembianze di un «Ossario guerriero [...] che deve accogliere e difendere Armate di Caduti inquadrati dallo spirito militare». La trincea, che Baroni continua a identificare con la fossa dell'Ossario, non è più un calvario di sofferenza ma un «luogo di difesa e offesa guerriera: in vita come in morte». E la scalinata, anche in questo caso scivolando a livello semantico dal codice religioso a quello militare, è diventata un «camminamento» e non più una «via di preghiera, di purificazione»⁷⁸.

⁷⁴ Eugenio Baroni, 1920, cit., p. 6. Si sottolinea in quest'ambito che i modelli pervenuti sino a noi (penso alla *Madre benedicente* conservata alla GAM di Genova Nervi e ai *Mutilati* esposti nel Sacario della Casa del Mutilato di Genova) sono a misura d'uomo, ma questi erano, appunto, bozzetti come Baroni stesso scrisse: «I bozzetti delle stazioni sono umilmente fatti... Sì, perché essi sono fatti in modo che già hanno in sé risolti i problemi dell'ingrandimento; non sono fatti con l'intendimento di rimanere bozzetti».

⁷⁵ Giovanni Greppi, in Comitato nazionale per la glorificazione del fante italiano, *Relazione della Presidenza del Comitato per il monumento-ossario del S. Michele. A commento dell'ordine del giorno del 5 dicembre 1922*, p. 27.

⁷⁶ Marius De Maria, in Comitato nazionale per la glorificazione del fante italiano, 1922, cit., p. 28.

⁷⁷ Paolo d'Ancona in Comitato nazionale per la glorificazione del fante italiano, 1922, cit., p. 31.

⁷⁸ Eugenio Baroni, 1921, cit., p. 15.

In quest'ultima versione Baroni divide idealmente il monumento in due parti: «La via d'accesso», definita appunto anche «camminamento», avrebbe portato il visitatore al «Monumento propriamente detto» sulla cima del monte e comprendente i gruppi *La Vittoria* (titolo che significativamente sostituisce *La Falciata*), *Il Reduce*, *I Mutilati* e *La Vedetta*, nonché l'Ossario. Quindi, se nelle versioni precedenti il monumento era un unico complesso che raccontava la vicenda dalla prima tappa de *L'Appello* all'ultima de *La Vedetta*, ora il messaggio viene troncato in due parti dando a quello sulla sommità del monte un valore più importante rispetto a quello che si sviluppa sulle pendici.

Proprio la parte superiore del monumento è quella che viene più studiata da Baroni che sviluppa l'idea proposta già nel 1922 di erigere una cuspidale fra l'incrocio dei bracci della croce, ma in questa nuova versione

vi si aggiunge ora il proposito di addensarne il massiccio, di raccogliarlo attorno alla trincea, accentuando nelle linee più decisamente salienti quel senso dinamico glorificatore che nel precedente bozzetto non aveva raggiunto il suo pieno sviluppo. Ecco perciò i muri di sostegno della trincea affioranti il terreno, la copertura a cuspidale del Tumulo col tempio al centro, i loculi profondi nella terra, e i passaggi che percorrono il complesso.

36

Nelle parole di Baroni, è la struttura architettonica ad acquisire maggiore rilevanza, a discapito dei gruppi scultorei, che vengono definiti «coronamenti subordinati». Rispetto all'idea del 1922 la cuspidale, acquisendo importanti proporzioni, ospita al suo interno un tempio a pianta quadrata. Di lato e a un livello inferiore rispetto al tempio, Baroni propone di scavare nel terreno i loculi per l'Ossario e due gallerie sotterranee che permettano ai visitatori di contemplare i defunti dove saranno anche messe in mostra le cannoniere usate in guerra (si vedano le immagini all'interno del presente volume, pp. 69, 95, 96, 97).

Nel manoscritto del 1923, Baroni non fornisce dettagli riguardanti le misure del monumento o dei gruppi scultorei, le uniche che si possono dedurre sono quelle della piramide che è stata disegnata in scala: la sua base avrebbe misurato 104x96 metri e la sua altezza massima da terra sarebbe arrivata a 14 metri (si veda l'immagine all'interno del presente volume, p. 98).

Alla sommità della cuspidale, «la Vittoria [...] conduce i fanti all'assalto» protetti sotto le sue ali, i soldati cadono, «ma romanamente, senza raccapriccio». In questa nuova versione, la Vittoria, con le ali spiegate e le braccia alzate, si scaglia contro il nemico guidando i fanti che, subito dietro di lei, più in basso e protetti, sferrano l'attacco. Visto da lontano il gruppo scultoreo sarebbe apparso come una fiamma accesa e mossa dal vento: «È il Tumulo che arde sulla vetta» (si veda l'immagine all'interno del presente volume, p. 78).

Ai lati e di fronte a *La Vittoria*, rimangono i gruppi scultorei precedentemente proposti: *I Mutilati*, *Il Reduce* e *La Vedetta* che ora prende il nome di *Sentinella*. Anche in questo caso, però, la descrizione non lascia più spazio ad alcun tipo di debolezza: nel gruppo de *I Mutilati*, ad esempio, «la Madre è tra essi, ma non piange: venera». *La Sentinella*, che nella versione del 1920 aveva il dovere di vigilare e garantire la pace, ora è armata «in vigilia dei vivi e in difesa dei Caduti. Essa sta, ma è pronta a procedere».

Nella speranza che la sua nuova proposta venisse accettata e di convincere anche la critica condotta da figure influenti nell'ambito del regime fascista, come la Sarfatti, Baroni scriverà che la sua è un'opera di «incitamento, esaltazione e ammonimento di supreme virtù civili alle generazioni future», farà leva sulle dichiarazioni scritte nel 1922 da Leonardo Bistolfi⁷⁹ a sostegno della sua proposta attribuendogli il «diritto conquistato per aspra fede e travaglio indicibile» a veder realizzato il monumento. Nonostante le modifiche e gli sforzi fatti, Baroni vide sfumare le sue speranze quando, circa un mese dopo, il 25 luglio 1923, il Regio Decreto n. 1724, revocò la personalità giuridica al Comitato nazionale per il monumento al Fante e il cospicuo patrimonio fino ad allora raccolto grazie alle sottoscrizioni, circa 2 milioni di lire, venne devoluto in beneficenza agli orfani di guerra⁸⁰.

⁷⁹ Si veda Comitato nazionale per la glorificazione del fante italiano, 1922, cit., p. 26: «Leonardo Bistolfi, che fu anche il Presidente della Giuria per il Concorso: il nuovo Bozzetto da Eugenio Baroni esposto per invito del Comitato a Milano ultimamente, ha confermato il mio convincimento. In esso egli riesci a meglio fondere, come sovra tutto esigeva il luogo fatto sacro in ogni solco e in ogni pietra da tanti olocausti, la sublimante scalea alla umiltà del terreno. Egli ha dato ai suoi fantasmi della commovente realtà armonie di linee e di masse più corrispondenti alla religiosità dell'ambiente e dell'idea per cui sono create. Testimonianza, questa, irrefutabile della facoltà dell'artista di purificare – procedendo nell'opera sua – tutti gli elementi in cui deve comporsi la vasta visione. E se qualche tormento si manifesta ancora nei tentativi alla ricerca dei mezzi plastici atti a esaltare la virtù espressiva delle immagini, esso giovi a dimostrare quanto l'artefice degli Eroi risorgenti nel gruppo garibaldino di Quarto, sia capace di soffrire ancora perché i nuovi Eroi del nuovo Calvario sorgano degni della loro grandezza».

⁸⁰ Stefani, *La revoca della personalità giuridica al Comitato per il Monumento al Fante*, in «Corriere della Sera», 4 agosto 1923. Baroni non abbandonò mai completamente il progetto e, anche nel corso degli anni successivi, continuò a proporre nuove versioni del monumento.



Le dimensioni della morte e il fante di Baroni

Antonio Gibelli

1. Elaborazione del lutto e sacralizzazione della morte

«In coppa al San Michele – cantava una strofetta di impronta meridionalista in uso tra i soldati – ci sta la cima uno,/Vi mandano su tutti non torna giù nessuno»¹. San Michele, Hermada: i luoghi dell’altopiano carsico dove doveva sorgere il monumento al fante erano stati teatro di un orrore senza fine. Sul fronte italo-austriaco erano quelli che più da vicino richiamavano le terre desolate del fronte occidentale, dove aveva preso corpo la più inaudita forma di morte di massa mai conosciuta: non solo per i numeri, ma per il carattere seriale di stillicidio tecnologico ininterrotto, implacabile come una catena di montaggio. È quello che ha fatto parlare di Verdun come di un tritacarne e che la storiografia europea come quella italiana hanno ormai messo perfettamente a fuoco: nella sua capacità di coniugare in maniera iperbolica tecnologia e distruzione, la guerra aveva rivelato i tratti estremi tipici della modernità.

Il rullo compressore era durato quattro anni, modificando in permanenza il paesaggio e lasciandovi tracce indelebili in tutta Europa: nella regione della Somme ad esempio, il sole al tramonto proiettando ombre svela ancora negli avvallamenti del terreno le buche prodotte oltre un secolo fa dalle esplosioni delle granate, e gli strumenti del lavoro contadino continuano a disseppellire resti di ossa umane². Come ho cercato di mostrare in un lavoro di molti anni fa grazie all’uso di fonti fino a quel momento largamente inesplorate, nulla ci parla meglio di questa morte ridondante – in cui gli uomini trapassano repentinamente da esseri viventi a materia informe, rimanendo esposti per giorni allo sguardo dei loro simili – dei deliri e delle allucinazioni dei soldati ricoverati negli ospedali psichiatrici e delle scritture di gente comune, nel loro linguaggio spesso inarticolato e precario: soldati contadini dotati di un’alfabetizzazione elementare ma anche talvolta ufficiali di complemento travolti da una vicenda

¹ Franco Castelli, Emilio Jona, Alberto Lovatto, *Al rombo del cannon. Grande Guerra e canto popolare*, Neri Pozza, Vicenza 2018, p. 183.

² Si veda Paul Fussell, *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, Bologna 2000 (ed. orig. Oxford University Press, Oxford 1975), pp. 86-87.

nella quale si erano in molti casi gettati con fervore patriottico³. In data 25 maggio 1917 un sottotenente aretino annotava nel suo diario⁴:

Ovunque gira il nostro sguardo e ovunque si posa e ovunque arriva, non vediamo che morti, che morti! Quanti saranno? 20000? 30000? Non so. [...] Li vedo in tutte le pose! Chi distesi, chi raggomitolati, chi con le braccia tese, chi con le braccia contratte, chi con il corpo sollevato sopra qualche mucchio di loro e ancora con gli occhi aperti e con l'atto minaccioso, chi con il fucile e la bomba stretta tra le mani e pare che ridano, che piangano e facciano mille versacci!

E un contadino imperiese appena capace di tenere la penna in mano, superstite di un'esperienza da lui descritta come estrema, in un diario inedito pieno di invocazioni e ringraziamenti alla Madonna per lo scampato pericolo, non aveva altro modo di parlare della morte che a partire dalla sua cubatura, come se si fosse trattato di una catasta di legna:

Ed è la verità e dico la verità c'era un burrone vicino a noi che i morti ascendevano a migliaia perché il mucchio che c'era era alto più di quattro metri e largo più di dieci erano tutti morti che la barriera che faceva non poteva più venire avanti. Non si parla di questo mucchio qua ma la parte al piano era più di un cimitero che copriva sotto il suolo di terra⁵.

La classe dirigente che aveva spinto alla guerra un Paese riluttante, e che ora doveva farne il bilancio, si trovò a gestire il peso di questa strage. Dovette far fronte al sentimento generato dal numero straordinario di nomi senza corpo (soldati letteralmente scomparsi non si sa come e non si sa dove, se nelle trincee o nei campi di prigionia o altrove) e di corpi senza nome (cadaveri abbandonati sul teatro della guerra senza un segno che po-

³ Su tutto questo mi permetto di rinviare al mio *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino 1991 (terza ed. accresciuta 2007). Sui traumi mentali si veda da ultimo Stefanie Linden, *They called it Shell Shock. Combat Stress in the First World War*, Helion & Company Limited, Solihull (West Midlands, England) 2016, ora anche in traduzione italiana (Stefanie Linden, *La guerra dei nervi. Soldati traumatizzati sul fronte occidentale 1914-1918*, Guida, Napoli 2021).

⁴ Giuseppe Salvemini, *Con il fuoco nelle vene. Diario di un sottotenente della Grande Guerra*, Terre di mezzo, Milano 2016, pp. 352-353.

⁵ *Diario Verano*, in Archivio Ligure della Scrittura Popolare (ALSP), Genova, prima stesura, p. 66. Sulle caratteristiche del manoscritto rinvio al mio *L'officina della guerra*, 1991, cit., p. 217.

tesse dare loro un'identità), ma anche di superstiti traumatizzati che avevano perduto la memoria e che per più di un decennio languirono nei manicomi circondati dall'affanno di coloro che speravano di riconoscere in essi i loro congiunti⁶. Massificazione e anonimato (dei vivi e dei morti) resero l'esperienza del 1915-1918 ben diversa da quella delle guerre risorgimentali, di cui volontariato ed eroismo individuale erano stati l'elemento saliente. Esigevano dunque un cambiamento dei collaudati rituali celebrativi, pur collocandosi nel solco dei codici nazionalpatriottici di quella tradizione⁷.

Si trattava di superare lo sgomento profondo, il senso di una perdita incalcolabile e in ultima analisi inspiegabile. Si trattava di decantare il tratto osceno di una guerra che aveva oscurato quello sublime di santità da cui era stata circondata ai suoi esordi. Di qui passò anche il tentativo di rinsaldare il prestigio delle istituzioni e delle gerarchie sociali, calmierando il risentimento delle classi popolari che avevano pagato un prezzo altissimo e attendevano invano i risarcimenti promessi. A tutto questo fece fronte sulle prime, a conflitto appena terminato, una diffusa, capillare campagna di recupero e di ricomposizione di salme, edificazione di piccoli e grandi sacrari, commemorazioni affidate a lapidi, cippi e monumenti disseminati sul territorio. Passato su grande scala dalla carne viva alla materia informe, il corpo del soldato doveva assumere nuovamente una forma attraverso il monumento, fermato nelle pose eroiche o dolenti del marmo e del bronzo. Scomparso nel nulla dell'anonimato, doveva tornare ad avere un nome, sia pure collettivo. E a questo provvide soprattutto il rito del Milite Ignoto (presente in diverse varianti in molte parti d'Europa) intorno al quale – come attesta una gran messe di documenti scritti, fotografici e cinematografici ancora non del tutto esplorati – si levò una vasta partecipazione di popolo, largamente coordinata dall'alto ma autenticamente curiosa e attonita, sollecitata anche dal carattere misterioso e quasi magico della figura evocata⁸.

⁶ Si veda Jean-Yves Le Nauour, *Le soldat inconnu vivant*, Hachette Littératures, Parigi 2002.

⁷ Si veda Alberto Mario Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011.

⁸ Mi riferisco ai filmati e alle foto inerenti alla scelta della salma e al suo trasporto a tappe fino all'Altare della patria, nonché alla recente scoperta di un fondo comprendente 30.000 cartoline distribuite al costo di una lira e indirizzate al Milite Ignoto da cittadini, donne e uomini, bambine e bambini, che semplicemente si firmavano o rivolgevano al destinatario brevi messaggi di patriottismo convenzionale. Il fondo è attualmente oggetto di un progetto di digitalizzazione totale e di studio, coordinato da Barbara Bracco. Sul Milite Ignoto si veda in particolare Vito Labita, *Il Milite Ignoto. Dalle trincee all'Altare della Patria*, in Sergio Bertelli e Cristiano Grottanelli (a cura di), *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceausescu*, Ponte alle Grazie, Firenze 1990, pp. 120-153.

Nel solco di queste celebrazioni si inserì il fascismo nascente, che ebbe buon gioco a sfruttarne il potenziale piegandolo alla sua visione della storia e ai suoi progetti. «Lo stato liberale nel suo crepuscolo consegna al fascismo incipiente la materia prima della quale esso a piene mani si servirà per la costruzione di uno spazio politico sacralizzato»⁹. La gestione politica del mito della Grande Guerra fu una componente essenziale della sua ascesa e della sua vittoria. Al colonnello Angelo Gatti, che gli chiedeva l'accesso ai documenti ufficiali per ricostruire la vicenda di Caporetto di cui era stato diretto testimone dall'osservatorio dello Stato maggiore, Mussolini avrebbe risposto che «quello – era il 1925 – non era tempo di storia ma di miti»¹⁰. Il fascismo andò oltre l'elaborazione del lutto. Il bagno di sangue non andava giustificato ma santificato in quanto aveva avuto il potere di fertilizzare l'idea di nazione e con essa il fascismo stesso che ne era stato l'interprete e il demiurgo, portandola alla vittoria contro il nemico esterno e contro quello interno.

Era un passaggio che aveva visto i suoi prodromi nel momento più difficile, quello di Caporetto: negli spasmi dell'autunno del 1917, sui quali pesava la sinistra minaccia del tracollo attribuito al 'disfattismo', si era profilata l'idea che qualunque sacrificio sarebbe stato giusto e necessario non solo per evitare di dilapidare quelli che già si erano consumati e che stavano ingigantendo, ma per salvare, anzi per compiere la nazione. Partito dall'atmosfera gioiosa e inebriante del maggio radioso, il percorso narrativo del nazionalismo interventista era approdato all'ostentazione delle sofferenze, comprese le ferite e le mutilazioni, come cemento di edificazione della vittoria¹¹. Anziché essere nascosti,

⁹ Si veda Bruno Tobia, *“Salve o popolo d'eroi...”*. *La monumentalità fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma 2002, p. 13. Tobia si riferisce in particolare all'asse ideale tracciato tra le opere celebrative del confine del Brennero e la collocazione del Milite Ignoto all'Altare della Patria. Ma si veda anche Emilio Gentile, *Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari 1993: «Il sangue dei caduti aveva rinnovato la sacralità della nazione, e di questa sacralità i fascisti si eressero a difensori», p. 47; e Alberto Mario Banti, *Pro Patria Mori. Monumenti ai caduti nella provincia di Pisa*, in Alberto Mario Banti, Stefano Renzoni, Alessandro Tosi (a cura di), *L'emozione di marmo. I monumenti ai caduti della grande guerra a Pisa e nel suo territorio*, cat. mostra, Pisa University Press, Pisa 2015, p. 7: «Il fascismo non fa fatica ad appropriarsi di tutto questo materiale simbolico».

¹⁰ Alberto Monticone, *Introduzione*, in Angelo Gatti, *Caporetto. Dal Diario di guerra inedito, maggio-dicembre 1917*, Il Mulino, Bologna 1964, p. 10.

¹¹ È una mutazione facilmente osservabile anche nei manifesti del prestito nazionale, inizialmente pieni di riferimenti aulici, di allegorie, di satire contro il nemico e denunce delle sue atrocità, dove figure come quelle di Aroldo Bonzagni vengono a reclamare attenzione agitando violentemente le stampe, e quelle di Alfredo Ortelli a ostentare orgogliosamente la cecità segnalata dalla vistosa bendatura.

quei sacrifici, quelle perdite, andavano esibiti, addirittura enfatizzati, in quanto permettevano di elevare la carneficina a evento sacro, i cui contorni superavano la misura del tempo e la dimensione dell'umano. La morte si trasformava così da disvalore in valore, preludio alla resurrezione. E la sacralizzazione della morte, affidata alla sua trasfigurazione da parte della ritualità di massa, della rappresentazione monumentale e del discorso pubblico ufficiale, diveniva un fattore fondamentale della sacralizzazione della politica, su cui pose le fondamenta la costruzione dello stato totalitario.

2. Il monumento al fante e la memoria della guerra

È in questo quadro che si colloca – nella sua fase saliente – la vicenda del monumento al fante di Eugenio Baroni, di cui si occupano queste pagine. Una vicenda che si svolge fra il 1919 – quando venne lanciata l'idea (forse partorita da prima) di costruire il monumento sui luoghi del martirio e poi costituito il comitato che doveva coordinarne l'iter –, e il 1923, quando si decise l'insabbiamento, salvo prolungarsi in un'interminabile altalena di speranze coltivate e disillusioni subite dall'autore. Si tratta di un periodo assolutamente cruciale per la storia politica italiana, in cui si situano le prime, decisive tappe dell'avvento del fascismo: dalla costituzione del movimento a quella del partito fascista alla marcia su Roma fino alla nascita del primo governo Mussolini. La vicenda del 'Fante' – è da tempo all'attenzione degli storici dell'arte e non è passata inosservata agli storici *tout court*¹², in particolare gli storici della Grande

43

¹² Tra le opere generali che se ne occupano, rinvio all'ultima in ordine di tempo: Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, ricordare, tornare 1914-1918*, Il Mulino, Bologna 2014, alle pp. 331-333. Ancor maggiore attenzione è stata ovviamente riservata dagli storici al monumento ai Mille di Quarto, a motivo dell'assoluto rilievo ricoperto dall'evento della sua inaugurazione nella storia dell'entrata in guerra, evento che fece di Genova una delle capitali dell'interventismo (si veda Antonio Gibelli, *1915. Interventismo e cannoni*, in *Gli anni di Genova*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 235-261). Da sempre primariamente attratti dalle testimonianze letterarie, da qualche decennio almeno gli storici della Grande Guerra hanno allargato lo sguardo alle fonti figurative tradizionali e nuove, dalla pittura alla scultura, dalla fotografia e al cinema, ovviamente non intese come manifestazioni di un rispecchiamento dell'esperienza di guerra, ma di volta in volta come promozione, trasfigurazione, celebrazione ovvero come ripulsa e condanna, ossia come intervento nei processi da cui la guerra era scaturita e che aveva prodotto. Occorre qui ricordare che su questi temi e in particolare sulla monumentalistica aveva per primo posto l'accento George Mosse nelle sue indagini sulla trasfigurazione mitica dei conflitti nel Novecento (si veda in particolare George L. Mosse, *Le guerre mondiali dalla tragedia al mito dei caduti*, La-

Guerra, i quali ne hanno in genere accolto la versione corrente e più convincente, quella di un insuccesso dovuto all'ostilità degli ambienti fascisti e di Mussolini in persona nei confronti dell'opera apparsa più volte la candidata più vicina alla vittoria. Un'opera che per questo Franco Sborgi ha chiamato «il monumento impossibile», malgrado fosse quella che in fase di progetto – caratterizzata da successive esposizioni dei bozzetti, colpi di scena e accese controversie giornalistiche, con il coinvolgimento di personaggi di spicco dell'intellettualità italiana e della classe dirigente del regime in formazione – aveva riscosso il più largo consenso di pubblico¹³.

La storia è stata ormai esaurientemente ricostruita e troppe volte richiamata perché occorra riassumerla¹⁴. E tuttavia il documento che viene per la prima volta presentato ed esaminato in questa pubblicazione, costituisce ben più che un'appendice o una semplice curiosità capace di offrire qualche precisazione marginale a quanto si conosceva in argomento. Al contrario, ci consente di gettare uno sguardo più completo sul cammino dell'artista collocandolo sullo sfondo di un momento decisivo per la presa del potere da parte di Mussolini e per i processi di costruzione della memoria del conflitto. Questo nuovo capitolo offre insomma la possibilità di una scansione degli eventi meglio intrecciata con quella della storia politica italiana nella fase di crisi dello stato liberale e di avvento del fascismo.

Baroni, che era stato volontario, combattente sul Carso e decorato, si mosse all'interno e non contro il processo di sacralizzazione della morte che abbiamo prima richiamato. La sua sensibilità umana e artistica lo spinse però su una sponda espressiva che poteva apparire dissonante. Nella sua opera la vittoria giunge al culmine del cammino ascensionale del fante, che è a tutti gli effetti un cammino di fatica, di sofferenza e di sopportazione che lui ha conosciuto bene e che gli ha ispirato l'idea del monumento¹⁵. Il percorso del dolore sembra sovrastare sulla potenza del risultato. Al centro del complesso monumentale c'è nei suoi propositi questa sofferenza più che la vittoria che la giustifica. Come è stato scritto, sintetizzando le

terza, Roma-Bari 1990, ediz. orig. George L. Mosse, *Fallen Soldiers: reshaping the memory of the World Wars*, Oxford University Press, New York-Oxford 1990).

¹³ Franco Sborgi, «Eppure c'è qualcosa di bello in questa guerra», in Giorgio Rossini (a cura di), *Da Baroni a Piacentini. Immagine e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria*, Skira, Milano 2009, p. 59.

¹⁴ Per i riferimenti bibliografici specifici si rimanda si rimanda alla nota n. 3 del saggio di Roberta Lucentini in questo volume.

¹⁵ Lo scrive in una lettera del 31 agosto 1916. Si veda Francesco De Caria, *Il monumento di Torino al Duca d'Aosta. Eugenio Baroni e le lettere dal fronte (1916-1918)*, «Studi piemontesi», novembre 1986, vol. XV, n. 2, nota 27, p. 404.

polemiche del tempo, «nel progetto prescelto era sì raffigurato il sacrificio del fante ma mancava ogni espressione di glorificazione della vittoria»¹⁶.

E tuttavia, occorre a mio parere mitigare e articolare meglio questo giudizio riconoscendo nel progetto elementi di consonanza tutt'altro che trascurabili con l'atmosfera dell'epoca in cui il mussolinismo prese campo, elementi che il percorso dell'artista – così come si delinea con nettezza nell'inedito tentativo, qui documentato per la prima volta, di approdare alla realizzazione dell'opera – conferma pienamente. Innanzitutto, per quanto riguarda un tema solo apparentemente estrinseco e in un certo senso scontato, vale a dire la collocazione e la dimensione prevista dell'opera, che stanno a monte (mi si passi l'involontario bisticcio) della sua concezione: tema che viene spesso inspiegabilmente sottovalutato, mettendo tra parentesi il fatto che noi dell'opera nel suo insieme abbiamo visto sempre e solo disegni e bozzetti.

Il bando stesso prevedeva «una imponente mole architettonica o scultorea, ovvero architettonica e scultorea insieme»¹⁷. Fin dagli esordi c'era chi aveva avvertito la minaccia che si celava dietro il pur lodevole intento di tributare, con l'opera monumentale *in loco*, un riconoscimento a coloro che dell'epica impresa erano stati gli artefici ma soprattutto le vittime.

È il San Michele stesso – scrisse con singolare preveggenza monsignor Celso Costantini, che aveva ben conosciuto e cercato di arginare gli effetti immediati e postumi della guerra sul suo territorio – il più nobile e degno monumento. Perché deformare quella sua immagine, irrigidita in un'espressione di tremenda passione e di infinito dolore, con un elemento rettorico [...]»¹⁸

C'era in questo l'intuizione di un vizio d'origine: nell'erezione sulle colline del Carso di un monumento, quale che fosse, si profilava inevitabilmente un'eccedenza

¹⁶ Massimiliano Savorra, 2007, cit., p. 369.

¹⁷ Ivi, p. 365.

¹⁸ *Ibidem*. Costantini fu tra l'altro il fondatore a Portogruaro dell'Istituto S. Filippo Neri per i figli della guerra destinato ad accogliere i figli di unioni irregolari o di violenze sessuali perpetrate dagli austro-tedeschi durante l'occupazione (si veda Antonio Gibelli, *Guerra e violenze sessuali: guerra e violenze sessuali*, in AA.VV., *La memoria della Grande Guerra nelle Dolomiti*, Gaspari, Gorizia 2001, pp. 197-198). Ma negli studi in argomento vengono spesso citati, su tutt'altre sponde ideologiche, i giudizi ugualmente stroncatori dell'idea in quanto tale, formulati da D'Annunzio e da Carrà (si veda tra gli altri Cresti, 2006, cit., pp. 21-23).

fisica e retorica. Era, appunto, la celebrazione della morte in guerra, la sua sacralizzazione, e quindi in qualche modo la sacralizzazione della guerra stessa. Anziché placarla, il manufatto avrebbe replicato con la sua stessa presenza la tremenda effrazione prodotta dall'evento sulle cose e sugli uomini.

Certo, il progetto di Baroni non si lasciava andare al trionfalismo invasivo di altri, responsabili di «violare la santità del monte» e di «opprimerla» con strutture massicce, tronfie e magniloquenti: monumenti che si levavano in altezza, lo sovrastavano, manifestavano una «tendenza al titanismo». Gli appunti da lui stesi in accompagnamento al progetto, pubblicati nel 1920 e successivamente più volte ritoccati e rielaborati, sottolineano con forza questa presa di distanza¹⁹. Nel loro insieme essi costituiscono un documento assai pregnante non solo delle intenzioni dell'autore ma della sua collocazione nel percorso di monumentalizzazione dell'esperienza collettiva compiuta al fronte – di cui egli era stato intensamente partecipe – oggetto a suo dire di «sanguinanti ricordi» e non solo di «incancellabili grandezze di memorie»²⁰. Un documento pieno di tensioni interne, che manifestano bene il clima di una stagione e in particolare gli stati d'animo di coloro che la guerra l'avevano voluta senza nutrire furori nazionalistici, l'avevano conosciuta e sofferta nei suoi aspetti estremi senza nasconderli ma senza mai pensare di rinnegarla e perciò spinti piuttosto a elevarla in una sfera di intangibilità.

Egli tiene a distinguersi nettamente dalle forme di celebrazione che svuotano il vissuto dei combattenti, ne rimuovono la sofferenza più atroce e ne omettono gli esiti corporei fatali e deformanti, ossia la mutilazione e la morte. Ma anche dalle forme di rivendicazione gridata, arrogante e a tratti violenta, nella quale il suo fante reale e idea-

¹⁹ Le successive rielaborazioni di un testo di per sé frammentario, sincopato e disomogeneo (brani di diario datati, brevi riflessioni, repliche implicite o esplicite alle obiezioni dei critici, memorie personali del fronte, una specie di lettera aperta ai suoi amati alpini), complicano alquanto il problema delle citazioni, perché può accadere che un pensiero presenti in una versione una frase che omette in un'altra o un aggettivo modificato. Per la descrizione analitica dei reperti (bozze di stampa, pubblicazioni e manoscritto inedito) rinvio alla nota n. 60 del saggio di Roberta Lucentini, da cui riprendo gli estremi bibliografici seguenti: Relazione del 1920: Eugenio Baroni, *Il bozzetto "Fante". Nel concorso nazionale per un monumento-ossario al fante sul Monte San Michele*, bozza di stampa, Milano, luglio 1920. Relazione del 1921: Eugenio Baroni, *Il bozzetto "fante" nel concorso nazionale per il monumento-ossario al fante sul Monte S. Michele*, Tipografia Fratelli Magnani, Milano, luglio 1920 – Roma, aprile 1921. Relazione del 1922: Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al fante sul Monte San Michele*, Tipografia Fratelli Magnani, Milano, maggio 1922. Relazione del 1923: Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al fante sul monte San Michele*, album completo di testo manoscritto, fotografie e progetti pubblicato nel presente volume.

²⁰ Eugenio Baroni, 1920, cit., p. 2.

lizzato non saprebbe riconoscersi. Quella che vuole vedere incarnata nell'opera – scrive pensando forse agli scontri tra nazionalisti e internazionalisti, detrattori della guerra come esperienza tragica e insensata – è la vittoria «grande e pacata – che *ricorda, lavora e vigila*, non quella che urlò qualche giorno in piazza»²¹. Ma al contempo le sue parole vibrano di indignazione quando – riprendendo un tema ricorrente nelle polemiche e nell'immaginario dell'epoca – vede i reduci e talora addirittura i mutilati offesi dai nemici della Patria, e preconizza per loro un riscatto:

Se voi continuate a salire sul San Michele ancor ora che la guerra pare un sogno lontano, ora che la vostra carne è rinata sui moncherini, se taluno di voi ha subito dileggi e percosse dalle folle sulle piazze, verrà anche il giorno in cui torneranno le vostre grandi memorie, e voi vedrete anche il giorno che quello stesso popolo venererà il vostro martirio²².

Non solo. Sulla scia di questa emozione Baroni si spinge a replicare il linguaggio trucidato dell'odio quando le armi ormai tacciono, riproponendo, e se possibile esasperando uno stereotipo che era stato dovunque il cardine dell'iconografia di propaganda fin dall'inizio della guerra, a partire dall'invasione tedesca del Belgio, e che in Italia era divampato specialmente dopo Caporetto: quello del nemico incarnazione totale del demoniaco, stupratore di donne e squartatore di bambini.

Scriva ancora per dar fiato all'estrema, indimenticabile sofferenza dei veri destinatari e interlocutori della sua opera:

Fanti, ricordatevi quando vedeste e udiste a Feltre nel giorno della liberazione: le case saccheggiate, le donne e i bimbi consunti che gridavano: Benedetti! [...]; ricordatevi il cimitero con tutti quei bambini insepolti e disfatti e quella morta giovinetta, con le gonne rialzate, le cosce aperte e il moncone di scopa confitto nella vagina. Ricordatevi!²³

Si sentono qui gli echi delle contese in corso sulla memoria della guerra, che riprendono – estenuandole e dilatandole alla luce dell'ecatombe compiuta – quelle della vigilia tra interventisti e neutralisti, e che si manifestano tra l'altro nella

²¹ In Eugenio Baroni, 1920, cit., il passaggio sulla vittoria non c'è. Compare in Eugenio Baroni, 1921, cit., p. 10.

²² Eugenio Baroni, 1920, cit., p. 41. Il passo fa parte della lettera *Ai miei soldati*, datata giugno 1920.

²³ *Ibidem*.

distruzione di lapidi pacifiste – di condanna della guerra e di impegno a bandirne l'uso – affisse qua e là nel Paese, a opera di spedizioni organizzate dallo squadrisimo montante²⁴. Il suo punto di vista sembra in sintonia con quell'atteggiamento che – riferendosi alla sfera letteraria – Asor Rosa aveva molti anni fa identificato come proprio del «populismo italiano» e che in altre forme si era manifestato in tutta Europa nelle giornate dell'estate 1914, quando era stato salutato con entusiasmo il miracolo compiuto dalla guerra al momento del suo esplodere: vale a dire la raggiunta nazionalizzazione delle masse, solo più tardi, troppo tardi rivelatasi in tutta la sua terrificante potenza di associazione del popolo al massacro²⁵. Come dice con trasporto un appunto di Baroni, memore della morte docile degli agnelli sacrificali: “oh soldati santi, come morivate semplicemente dinanzi a Dio, e ai vostri tenenti!”²⁶

Nel suo 'populismo' rientra perfettamente il ruolo del materno, qui delineato nel solco di una figura che affonda radici nella tradizione risorgimentale, che è stata amplificata dalla propaganda di guerra e che troverà nel fascismo una piena codificazione: quello della madre nutrice, custode, incitatrice e consolatrice di eroi per la Patria, forza motrice dell'eroismo combattente fino allo spasimo del sacrificio, superiore a ogni cedimento e a ogni coercizione.

Scrivo a commento della stazione terza *La caduta*:

La madre lo rialza. In una notte ascendendo il Grappa, al soldato stremato sì che non poteva più rialzarsi, quando anche la minaccia per incitarlo si spegneva da sè sulle labbra, bastò dire: “Sù, figliuolo, tua madre ti vede”, perché sfibbiando le

²⁴ Gianni Isola, *Guerra al regno della guerra! Storia della Lega proletaria mutilati, invalidi reduci e orfani di guerra (1918-1924)*, Le Lettere, Firenze 1990.

²⁵ Mi riferisco ad Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo. Saggio sulla letteratura populista in Italia*, Samonà e Savelli, Roma 1965, riproposto a distanza di mezzo secolo in Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo 1965. Scrittori e massa 2015*, Einaudi, Torino 2015. Secondo Asor Rosa, gli scrittori populistici non sono buoni interpreti dell'esperienza di guerra dei fanti proprio in quanto l'afflato che li spinge verso il popolo è mosso dal progetto che punta a includerlo nella nazione e perciò nella guerra. «Ciò che colpisce – scrive a proposito di Piero Jahier – è proprio questa volontà religiosa di 'annettere' al massacro la responsabilità etica e soggettiva dei contadini-alpini, che formano la sua truppa, e da cui egli stesso apprende un modo, schivo e indiretto, ma proprio perciò profondissimo, di amare la patria e di servirla» (cito dall'edizione del 1972, p. 88).

²⁶ Eugenio Baroni, 1920, cit., p. 20.

cime delle mitragliatrici come si fa per le some, i soldati si rialzassero a uno a uno e si ricaricassero gemendo: “Mamma, oh mamma mia”²⁷.

E in un altro passo a commento dell’opera scrive: «A lavoro quasi compiuto, mi è capitata fra le mani la lettera di un caduto del ’99 che dice: “Mamma, io ti vedo dappertutto! Io ti sento dappertutto! Tu mi segui ovunque”»²⁸.

3. Sorte del progetto e gestazione del regime

La prosa dello scultore si nutre di precisazioni, distinguo e antinomie rivelatrici su più versanti. L’opera non dovrà dare «senso di raccapriccio», ma mostrare la guerra per ciò che è stata e potrà ancora essere: «una fatale necessità [...] espressione d’un compiuto dovere ineluttabile e sacro». Sarà un monumento «pel popolo», ma un popolo «che non fece guerra di conquista come non fu tale la nostra guerra». Dovrà mettere in scena non «figure di rassegnazione» ma «di sovrumana volontà». Sarà cristiana come la via crucis ma anche e soprattutto romana: «romano è il modo della morte e dell’uomo che semina; romano è il colloquio dei mutilati; romana l’aratura; romana la vedetta». Non dovrà nascondere il lato orrendo della guerra vissuta, ma neppure amplificarlo, perché non ce n’è bisogno e perché la ridondanza tradisce l’autenticità. Come il fante non declamava, così non deve declamare il suo monumento:

²⁷ Ivi, p. 5.

²⁸ Eugenio Baroni, 1921, cit., p. 20. Il processo di infantilizzazione dei combattenti fu in realtà largamente presente nell’immaginario del tempo e in particolare tra gli ufficiali di complemento, specie dopo che, all’inizio del 1917, cominciò il reclutamento delle classi più giovani compresi i ‘ragazzi del ’99’, che in effetti gettò nell’inferno delle trincee numerosissimi adolescenti (si veda Antonio Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Einaudi, Torino 2005, parte I, capitolo ottavo, *La strage degli innocenti*). È un tema che echeggia in molte lettere di Baroni dal fronte, percorse da un sentimento affettuoso fino alla commozione, e insieme protettivo e paternalistico verso quelli che chiama come si è visto «i miei bravi soldatoni», o anche «cenciosi eroi», «quei ragazzoni», «poveri figlioli» e a celebrarne più volte la santità: «Così santi sono i nostri soldati, tutti santi. E se Dio ha veduto e vede (e deve vedere, se la vita non è un’infame follia) io mi domando quale premio sarà dato ai soldati, tremo tutto non so se per adorazione» (si veda Francesco De Caria, 1986, cit., pp. 402, 403 e 404, nota 27). Questo, e la morte in massa delle giovani generazioni, sfociarono appunto nella loro trasfigurazione in agnelli sacrificali, che fu una componente significativa della sacralizzazione della guerra.

Nessuna amplificazione del dolore, adunque; nessun 'ingrandimento' della soma che sopportò il fante. Non è neanche saggio rappresentarla tutta. La realtà fu tanto grande che repugna ogni esuberanza rappresentativa; e nuocerebbe²⁹.

Nei suoi commenti a futura memoria, sospesi tra emozioni personali e desiderio di difendersi dai detrattori vincendone le resistenze, Baroni mostra di non ignorare fin dalla prima fase dell'elaborazione il problema cui abbiamo prima fatto riferimento, quello cruciale delle dimensioni dell'opera, del rapporto tra manufatto e ambiente, coi suoi corollari di rapporto tra sguardo da lontano e sguardo ravvicinato, tra elemento architettonico ed elemento scultoreo.

Si dice: Il monumento si deve vedere a distanza...

Bene. Ma si deve vedere e soprattutto godere in vicinanza. È in vicinanza che deve dare tutto il rendimento emotivo.

Un monumento è fatto per essere veduto, e un Ossario specialmente *per essere percorso*. Non avvenga che quando si è vicini se ne smarrisca il significato e la sensazione per la sua eccessiva enormità.

L'effetto più essenziale è quello della vicinanza e a ciò nulla deve sacrificarsi. In distanza sia la mole architettonica che "susciti ricordi" (la croce); e da vicino sia lo sviluppo scultoreo. Ché, se anche quest'ultimo fosse ideato con la sua mole solo per le grandi distanze, avverrebbe che quando si è presso l'opera e nell'opera, quando cioè la commozione deve essere maggiore, se ne perderebbe il senso, poiché tali moli scultoree non sarebbero afferibili che in enormi particolari, i quali forse impressionerebbero grottescamente³⁰.

Il rischio che la dilatazione dell'opera complessivamente intesa possa produrre effetti addirittura grotteschi alterando l'equilibrio qui preconizzato gli è dunque ben presente. Perciò egli ribadisce che «nessuna ragione esiste per alterare la linea di cresta del monte»³¹. È un'intenzione che tornerà a ripetere anche nella presentazione del 1923 – tentando di suggerirla nell'illustrazione a colori che la apre con una prospettiva molto da lontano, dove l'esile profilo del monumento sembra immergersi nel mare azzurro delle colline senza turbarlo. Ma nelle sequenze successive, con lo sguardo che si stringe via via, emerge la sagoma

²⁹ Le citazioni nell'ordine in Eugenio Baroni, 1920, cit., p. 10, Eugenio Baroni, 1921, cit., pp. 17 e 30, Eugenio Baroni, 1920, cit., p. 33 e p. 19.

³⁰ Ivi, p. 21.

³¹ Ivi, p. 22.

di una costruzione che non avrebbe riscattato le sofferenze del fante ma rinnovato l'inno alla potenza della guerra totale. Le stesse dimensioni previste per i gruppi scultorei – pur mirabili nella loro forza espressionista – rendono perfettamente attuale il pericolo paventato di una sproporzione deformante: dimensioni davvero «colossali, cioè di sei metri d'altezza» – come aveva detto fin dalla prima relazione³².

È tutto questo che finisce per rendere plausibile anche nel suo caso l'uso (presente nei commentatori del tempo e anche negli studiosi posteriori) di espressioni come 'gigantismo' e di aggettivi come 'ciclopico'³³. Benché venisse da un acerrimo quanto prestigioso avversario nel corso di un altro, posteriore concorso, e suonasse provocatorio rispetto alle rispettive credenziali combattentistiche, non suona oggi ai nostri occhi del tutto peregrino il giudizio secondo cui i fanti di Baroni erano «pieni di enfasi e gonfiori eroici»³⁴: o meglio – possiamo dire – lo sarebbero stati nelle dimensioni previste, qualora il monumento fosse stato realizzato, come pure l'autore aveva immaginato. Al di là delle insofferenze della Sarfatti e della decisione finale di Mussolini, al di là della indiscutibile differenza di accenti, in questi elementi c'era un margine di sovrapposizione con la trasfigurazione mitica del conflitto elaborata dagli ambienti del regime in gestazione. Il documento del 1923 fortunatamente venuto alla luce ne costituisce una ulteriore conferma. Nell'inesausto tentativo

³² Ivi, p. 26. Per la ricostruzione analitica della questione rinvio al saggio di Roberta Lucentini in questo volume.

³³ Certe posture dolenti delle figure (in particolare la madre) potrebbero ricordare l'autorappresentazione del dolore genitoriale di un'artista tedesca, Käthe Kollwitz, impegnata nel monumento realizzato per la tomba del figlio amatissimo, perduto ancora adolescente in Belgio all'inizio della guerra. Ma quanta lontananza tra il composto, sommerso lutto privato, della madre artista e del padre, dalle altisonanti proclamazioni dell'opera baroniana vista nel suo insieme! Un confronto forse improbabile, ma ugualmente utile per riflettere sul rapporto tra lutto pubblico e lutto privato nell'esperienza della guerra e del dopoguerra, tema anche questo sul quale la storiografia degli ultimi decenni si è cimentata: si vedano in particolare Stéphane Audoin-Rouzeau, *Monuments aux morts, commémorations et deuil personnel après la Grande Guerre*, «Mélanges de l'École Française de Rome», n. 112, 2000; Id., *Cinq deuils de guerre 1914-1918*, Noësis, Paris 2001; Fabrizio Dolci e Oliver Janz (a cura di), *Non omnis moriar. Gli opuscoli di necrologio per i caduti italiani nella Grande Guerra. Bibliografia analitica*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2003; Oliver Janz, *Lutto, famiglia e nazione nel culto dei caduti della prima guerra mondiale in Italia*, in Oliver Janz e L. Klinkhammer (a cura di), *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Donzelli, Roma 2008.

³⁴ Così Arturo Martini, lettera a Marziano Bernardo, in AA.VV., *Le lettere di Arturo Martini*, Firenze 1992, p. 173, cit. da Nadia Marchioni, "L'arte della guerra in Italia": alcuni sondaggi, in Nadia Marchioni (a cura di), *La Grande Guerra degli artisti. Propaganda e iconografia bellica in Italia negli anni della prima guerra mondiale*, Polistampa, Firenze 2005, p. 58.

di far approvare l'opera e di ottenerne l'agognata realizzazione, l'autore si spinge non solo – come si è detto – a dilatarne ancora la superficie e la volumetria, ossia la mole complessiva e l'imponenza, ma a enfatizzarne, nella relazione di presentazione, gli elementi eroici per soddisfare finalmente le aspettative di quello che ne era ormai di fatto il committente.

È lui stesso a definire la sua come 'opera immane'. È lui a evocare il paragone con opere di grandiosa e durevole imponenza, testimonianze di momenti di grandezza del passato, di cui erano stati autori «gli architetti militari e gli architetti dei templi feudali» virtualmente imperituri, come «fortificazioni montane» e «castelli difensivi». È lui ad attenuare e a mascherare nei limiti del possibile ogni elemento che possa richiamare una posizione soccombente del combattente, a esaltare e a ingrandire la presenza delle simbologie vittoriose su quelle religiose. Tutto questo, del resto, in continuità con quanto già prima aveva affermato a proposito della sua ispirazione: «Quest'opera è sorta dalla fede come un bisogno e dallo spirito della nostra razza con la esatta sensazione della sua perennità»³⁵.

Fede, razza, perennità: è un lessico rigonfio che si sta facendo strada e che troverà un crescente riscontro nei linguaggi dell'epoca, non solo quelli verbali ma quello monumentale e quello della comunicazione pubblica multimediale. Quanto più grande è stata la strage seriale nelle trincee, tanto più immortali saranno la gloria e la memoria dell'evento, purché la morte stessa avvenga in ranghi serrati e sia trasfigurata in viatico alla gloria militare. «La morte – aveva scritto fin dalla prima relazione – non altera la disciplina, i fanti caduti, disposti a battaglioni in linea di fronte, appartengono ancora ai loro reparti». In quella del 1922 aveva aggiunto: «Nel monumento saranno custodite le ossa dei Morti, e lassù trarranno nei secoli, in pellegrinaggio, tutti gli italiani». In questa del 1923 ribadisce: «e guardando i suoi Morti, in *ordine chiuso* e nelle formazioni di manovra, vi apprenda il popolo viandante la dura bellezza della disciplina che fu Vittoria». E ancora: «Il luogo in cui si *calano* e compongono i caduti, non può essere che *la fossa* identificata con la trincea: luogo dunque di difesa e di offesa guerriera: in vita come in morte»³⁶. Il bisogno, la promessa di eternità risponde a un tratto dei sentimenti

³⁵ Eugenio Baroni, 1922, cit., p. 6, citato in Massimiliano Savorra, 2014, cit., p. 56.

³⁶ La prima citazione da Eugenio Baroni, 1920, cit., p. 7, la seconda da Eugenio Baroni, 1922, cit., p. 7, le altre due da Eugenio Baroni, Album 1923, *infra*, p. 76, 61. Baroni non poteva ignorare per esperienza personale che la morte reale nella 'terra di nessuno' riduceva a massa informe i corpi dei combattenti scompaginandone non solo i ranghi ma gli arti e le viscere, e che l'esperienza dei sopravvissuti era stata fortemente segnata da questa destabilizzante contaminazione, conducendone non pochi nelle corsie dei reparti psichiatrici. È un tema che in sede storiografica era stato elaborato per primo da Eric Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Il Mulino, Bologna 1985 (ed. originale Cambridge University Press, Cambridge London

collettivi tipico dell'età di rapidi cambiamenti marchiata dalla carneficina della prima guerra totale. Un tratto che troverà originali interpretazioni nell'estetica e nella religione della politica proprie dei regimi totalitari segnati, come il fascismo e il nazismo, da una pulsione di morte che aveva radici profonde e che avrà risultati esiziali.

Naturalmente non sono in discussione l'autenticità del percorso artistico e umano di Baroni, la profondità della sua immedesimazione nell'esperienza di guerra e nel progetto del monumento come coronamento atteso di questo percorso, infine la sua sofferenza per il diniego incontrato. «La *Via Crucis* del Fante, espressione della vicenda di tutti i soldati, sarebbe [...] divenuta – scrive Caterina Olcese Spingardi – la sua personale *Via Crucis* di uomo, che recava su di sé, minato nel fisico, le conseguenze della vita di trincea, e di artista». Ma esiterei a rappresentare tutto questo come frutto di una irrimediabile distonia sfociata in un'autentica persecuzione politica e in una sorta di ostracismo contro lo scultore, quasi una messa al bando che appare contraddetta dalle numerose commesse successive, non solo private ma anche pubbliche, e con la vittoria in un altro importante concorso.

Ha scritto Franco Sborgi:

Una visione come quella proposta da Baroni impostava troppo chiaramente l'immagine di una vittoria democratica, conseguita non dai generali, non dall'emblemizzazione della violenza, bensì dalla compattezza di un paese che si identificava nella sua componente più umile, il fante, che di una sfibrante guerra di trincea³⁷.

53

In realtà questa accentuazione del carattere popolare della mobilitazione, del sacrificio e della vittoria era tutt'altro che estranea alla narrazione fascista e diverrà col tempo un caposaldo della memoria della guerra da esso codificata. Il protagonista della guerra celebrata fu anche su questo versante l'eroe umile. In quegli anni, ossia a partire dal 1924, Antonio Monti, responsabile del Museo del Risorgimento di Milano, avviò un'intensa campagna di raccolta di testimonianze, anche epistolari, dei combattenti, che nel 1933 avrebbe superato il milione di carte (purtroppo andate in gran parte perdute in seguito ai bombardamenti della seconda guerra mondiale), proprio nell'intento di esaltare l'anima popolare della

New York Melbourne 1979). Ma mi permetto di rinviare anche al mio *L'officina della guerra...* cit. La ricomposizione virtuale dei corpi in postura militare è un gesto rituale che presiede alla trasfigurazione della morte in mito di grandezza nazionale.

³⁷ Sborgi, cit., p. 58.

guerra³⁸. Né possiamo dimenticare che il 'trincerismo' (inteso come esaltazione di un'esperienza iniziatica che rendeva diversi e superiori coloro che l'avevano vissuta), presente in alcune delle testimonianze epistolari di Baroni³⁹ fu una delle componenti del mussolinismo, cui non suonarono estranee le metafore cristologiche inclusa quella della croce e del calvario, cui l'élite spirituale che aveva voluto la guerra aveva affidato il proprio progetto di redenzione⁴⁰.

Presto il gigantismo emergerà come elemento importante della retorica e dell'estetica del regime. Esso alludeva alle forme della classicità romana e appunto all'ambizione di durata nel tempo, ma anche alla potenza delle moderne tecnologie costruttive. Piazzare sulle colline del Carso un monumento delle dimensioni che abbiamo detto significava – sia pure del tutto oltre le intenzioni – mostrare ancora la potenza e il valore della guerra rispetto non solo all'uomo combattente ma anche al paesaggio e all'ambiente, e in definitiva la potenza della storia e dello Stato, così come in alcune raffigurazioni allegoriche il corpo del Fascismo-Stato trae la sua potenza dagli innumerevoli corpi dei caduti che in esso si fondono. La grandezza della morte diventa fondamento e inizio di una nuova era. Al di là delle controversie estetiche, delle rivalità artistiche e delle legittime ambizioni personali dello scultore, al di là del fastidio per un eccesso di dolorismo, dei dubbi sui costi esorbitanti dell'opera e delle denunce sugli effetti di sostanziale profanazione del sito che essa avrebbe avuto, mi sembrano questi in ultima analisi gli elementi in gioco nella vicenda, sui quali il documento di cui si parla in queste pagine presenta conferme, segnala un crescendo e getta quindi una luce nuova.

Queste consonanze non bastarono, come sappiamo, a convincere Mussolini. Ma bastano ad attestare il peso dei processi in corso, che tra la tappa del 1922 e questo rinnovato tentativo del 1923 avevano subito un'accelerazione. In mezzo c'era chiaramente un avvenimento di capitale importanza che chiudeva un'epoca e ne apriva un'altra: la nascita del primo governo Mussolini e il tentativo presto messo in atto di imporre la sua egemonia sulle manifestazioni patriottiche, coordinandole sotto un'unica regia e imprimendo loro tutta

³⁸ Si veda Fabio Caffarena, *Lettere dalla Grande Guerra. Scritture del quotidiano, monumenti della memoria, fonti per la storia. Il caso italiano*, Unicopli, Milano 2005, pp. 229-230.

³⁹ «Chi non ha fatto la guerra nulla sa della vita, non ne saprà nulla mai» scrive fra l'altro Baroni in una lettera del 18 novembre 1918 (Francesco De Caria, 1986, cit., p. 404).

⁴⁰ Si veda Emilio Gentile, 1993, cit., pp. 76-77, che cita «Il Popolo d'Italia» del 24 maggio del 1923: «[Il 24 maggio] che nessun governo aveva finora osato celebrare, è la data folgorante che segna il limitare di una nuova vita [...] di là comincia il dissidio intimo e profondo tra la vecchia e la nuova Italia [...] magnifica epifania dell'anima nuova».

intera la sua impronta. Lo segnalava puntualmente Ugo Ojetti, un protagonista di primo piano di quella stagione politica e culturale tra guerra e dopoguerra: «La nazione – scriveva proprio all’indomani della marcia su Roma con l’intento di delegittimare le decisioni del comitato che avevano dato una speranza a Baroni – è rappresentata da un governo: anzi, oggi un governo di giovani e di combattenti che salendo al Quirinale e al Viminale hanno fieramente dichiarato di rappresentare l’Italia di Vittorio Veneto»⁴¹. Come non pensare che Baroni rendesse omaggio precisamente a questo evento e al suo attore principale – forse in cuor suo facendosi qualche illusione sul suo conto – quando spiegava, ribadendo e rinforzando affermazioni già presenti nei precedenti progetti:

Alla sommità è raffigurata la Vittoria che conduce i fanti all’assalto. Qui si insegna a morire: disciplina inquadrata: cadenza di passo. Figure di fanti passano incolumi sotto le ali; altri cadono, ma romanamente, senza raccapriccio⁴².

Non si potrebbe immaginare una declamazione più esplicita: i soldati che cadono romanamente sono già l’apoteosi della retorica che dominerà le piazze e i discorsi ufficiali per un ventennio. Dopo aver dato il là al ciclo narrativo e mitico del conflitto col monumento di Quarto nelle giornate del maggio radioso benedette da D’Annunzio, ora Baroni lo chiudeva (per la verità solo provvisoriamente) col monumento mancato, siglandolo con il suo ossequio al nuovo potere che ne era il frutto perverso. Non senza prepararsi molti anni più tardi a un ultimo cimento, questa volta vittorioso, affrontato fino a pochi mesi prima della morte, anche questa volta consacrato da D’Annunzio: quello per il monumento torinese al Duca d’Aosta⁴³.

La politica dei grandi sacrari, cui il regime pose mano specialmente negli anni Trenta, fu un inveramento dei migliori presupposti che avevano ispirato Baroni provocando la repulsione del suo progetto, e quindi una sorta di involontario risarcimento? C’è chi si è spinto ad affermarlo, sfumando in un vago irenismo la portata del conflitto che si era nel frattempo consumato nelle politiche della memoria:

⁴¹ Ugo Ojetti, *Cronaca d’arte. Ancora del monumento al Fante*, «Corriere della sera», 9 dicembre 1922, cit. in Massimiliano Savorra, 2014, cit., p. 63.

⁴² Eugenio Baroni, Album 1923, *infra*, p. 62. Ma la realtà era lì a richiamare l’ecatombe: «Nulla di macabro. – aveva scritto nella relazione del 1920 riferendosi all’abbinamento tra monumento e ossario – Basteranno le ossa dei morti. E sono un esercito» (Eugenio Baroni, 1920, cit., p. 23).

⁴³ Si veda Nadia Marchioni, 2005, cit., pp. 59-60, che giudica il monumento di Baroni «enfaticamente declamatorio» e cita le parole usate da D’Annunzio per esaltare orgogliosamente il monumento come «espressione di una sola potenza perpetua: la nostra».

Regalando ai caduti l'eternità [...] mediante l'insieme di forme architettoniche e natura [coi sacrari e i parchi della Rimembranza] si portò inconsapevolmente a compimento l'idea basilare dello scultore tanto osteggiata: ricordare a chi avrebbe visitato quei luoghi negli anni a venire la sua limitatezza di fronte al mistero della morte⁴⁴.

In realtà, a Mussolini non interessava tanto il mistero della morte, ma la potenza dei miti che sorreggevano il regime, tra i quali un posto centrale occupò l'elevazione della guerra a evento fondativo e la celebrazione in questo senso dei caduti, presto estesa ai giovani fascisti morti nel corso delle violenze squadriste: cioè della guerra civile, che nel maggio del 1915 aveva avuto una virtuale vampata anticipatrice e nel 1921 un tragico deragliamento. E che nel 1923 – aggiungiamo – ebbe il suo compimento con l'incorporazione degli squadristi nella Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale e la nascita del Gran Consiglio del Fascismo, primi tasselli dello stato totalitario⁴⁵. Stava qui il presupposto della 'resurrezione' che il fascismo si accingeva a realizzare, premessa e viatico verso nuove, ancor peggiori catastrofi.

⁴⁴ È la conclusione cui giunge Savorra nel testo del 2015 citato, p. 68.

⁴⁵ Su questo si veda Alberto Acquarone, *L'organizzazione dello Stato totalitario*, Einaudi, Torino 1965 (ultima ed. 2003).

IL MONUMENTO-OSSARIO

AL FANTE

SVL MONTE SAN MICHELE





RELAZIONE

Illustrissimo Signor Presidente del Comitato
nel Monumento Ossario al Fante - Milano -



Nella graduale evoluzione dell'Opera immensa, non è venuta meno - anzi s'è rinsaldata - questa convinzione: non si può - senza mancare alle finalità dell'arte - far sorgere costruzioni da piazze e da cimiteri cittadini sulla vetta d'un monte brullo che non è schiavo né di piani regolatori, né del tono né delle moli di edifici circostanti; ma che soprattutto non deve essere schiavo di quelle consuetudini d'arte cui è estraneo il travaglio spirituale necessario a ogni vera creazione. Impossibile è ancor più alla dignità il trasportare lassù, dinanzi a centinaia di migliaia di Morti e dinanzi alla realtà della Vittoria, l'imparatuccio e il mestiere.

A non parlare degli ideatori dei templi antichi, solo gli architetti militari e gli architetti dei tempi feudali, edificando le fortificazioni montane e taluni castelli difensivi, sono riusciti a costruire nelle campagne delle vere opere di bellezza, appunto perché tali costruttori, essendo presi dall'austere necessità dello scopo, sfruttavano la forma del terreno, ed escludevano le superfluità altrove giustificate: questo facevano essi, pure con lo spirito assorto nella solennità selvaggia dell'ambiente. Dall'insieme di questi fattori - volenti ^{mentali} gli uni, e inconsiamente subiti gli altri - nascono quei capolavori di cui il carattere e l'adattamento sono le prime e più chiare virtù.

Pure essendo qui diverso lo scopo, vi ha un deciso contatto con le costruzioni militari quando si pensi che trattasi d'un Ossario guerriero, il quale deve sorgere sulle trincee dell'aperta campagna, e che deve accogliere e difendere Armate di Caduti inquadrati dallo spirito militare. Né tale contatto si allenta - anzi si rinserra - quando si pensi che il luogo sul quale deve sorgere l'Opera in cui si calano e compiono i Caduti, non può essere che la fossa identificata con la trincea: luogo dunque di difesa e offerta guerriera: in vita come in morte.

È la via per accedervi non può essere che il camminamento.

Il Monumento propriamente detto.

Intendimento dunque dell'autore è anche adesso che il Monumento sia prima di tutto la stilizzazione e la esaltazione architettonica della trincea, ma vi si aggiunge ora il proposito di addensarne il massiccio, di raccoglierlo attorno alla trincea, accentuando nelle linee più decisamente salienti quel senso dinamico glorificatore che nel precedente bozzetto non aveva raggiunto il suo pieno sviluppo. Ecco perciò i muri di sostegno della trincea affioranti il terreno, la copertura a cuspidi del Tumulo del tempio al centro, i loculi profondi nella terra, e i passaggi che percorrono il complesso.

Le sculture sulla mole architettonica non sono che coronamenti subordinati. Alla sommità è raffigurata la Vittoria che conduce i fanti all'assalto.



Qui si insegna a morire: disciplina inquadrata: cadenza di passo. Figure di fanti sorpassano incolumi sotto le ali; altri cadono, ma romanamente, senza raccapriccio. La linea d'assieme dà al gruppo l'aspetto d'una fiammata che procede investita dal vento. È il Tumulo che arde sulla vetta.

Alle basi e sui fianchi opposti sorgono due gruppi:

L'uno raffigura il frutto della riconquista. Qui si lavora. È il



reduce che ara la terra guardando i ricordi che salgono l'erta.

L'altro raffigura il culto delle memorie. Qui si ricorda. Sono i Mutilati, i più segnati dal



destino e i più fieri a ricordare esaltando. Così è. La Madre è tra essi, ma non piange: venera.

Dinanzi all'Ossario, sulla propaggine estrema che guarda l'Adriatico, sta la sentinella armata, in vigilia dei vivi e in difesa dei Caduti. Essa sta, ma è pronta a procedere.



Zale è l'Opera, affermazione di Vittoria fruttuosa, ricordante

e vigilante.

La via d'accesso



A questo complesso architettonico e scultoreo che costituisce il Monumento vero e proprio, si accede con il camminamento il quale, seguendo le accidentalità dell'ascesa, coi suoi pendii e i suoi ripiani naturali sistemati, è veramente e nella più di un largo sentiero di collina gradinato e alberato di lauri e querce, con le sue tappe e i suoi episodi. Le espressioni singole di questi, come pure il senso d'insieme che ne risulta, sono lo sforzo, il quale metterà in valore la grandezza della Vittoria e degli scopi lassù raggiunti e sul Monumento espressi.



Primo episodio: - Il saluto del Fante alla Madre.
La Madre non piange: benedice. Il suo gesto spinge su tutto il dramma fino alla Vittoria. Il fante non piange: parte, forte e leggero; pure sa che cosa lo aspetta.



Secondo episodio: - Il Fante sale guardando sempre la meta, lassù. Impossibile particolareggiare di più le espressioni dei visi in bozzetti alti otto centimetri; ma già nel solo passo del fante è espressa - senza mezzi declamatorii - la deliberata volontà di raggiungere la vetta.



Terzo episodio: - Il Fante dona il pane ai fanciulli.
Egli trova la forza di beneficiare mentre si accinge a compiere l'ultimo e più saliente tratto di via che è il primo sperone del Monumento, e che lo porterà sulla vetta alla Vittoria già

descritta. Il Fante, pur donando il pane, non ha l'anima distratta, ma attratta alla meta. Il suo passo spiegato, come il suo viso proteso, esprimono tale volontà. Qualche leggera ~~ma pur sensibile~~ variante ha compiutamente avinto questo episodio dell'ascesa al susseguente gruppo eroico, per quanto già qualche critico sottile avesse rilevato che un legame di senso divino c'era anche prima fra le due figurazioni: "la comunione del pane prima del sacrificio". L'autore - veramente - aveva veduto l'episodio coi suoi occhi, e ne ha qui rimesso il segno perché crede ancora che il suo significato - anche soltanto umano - sia il più degno a dire la grandezza del fante: beneficiare nell'imminenza dell'assalto supremo.

Sic ribant - e datoluni generosi si candidi v. de

"Calvaria triangularis"



IL MONUMENTO

DALLA PIANURA



« Non si può - senza mancare alle finalità dell'arte - far sorgere costigioni da piogge e da cimiteri
estradini sulla vetta d'un monte brullo che non è schiavo né di piani regolatori, né del tono né delle molli di
edifici circostanti ... »



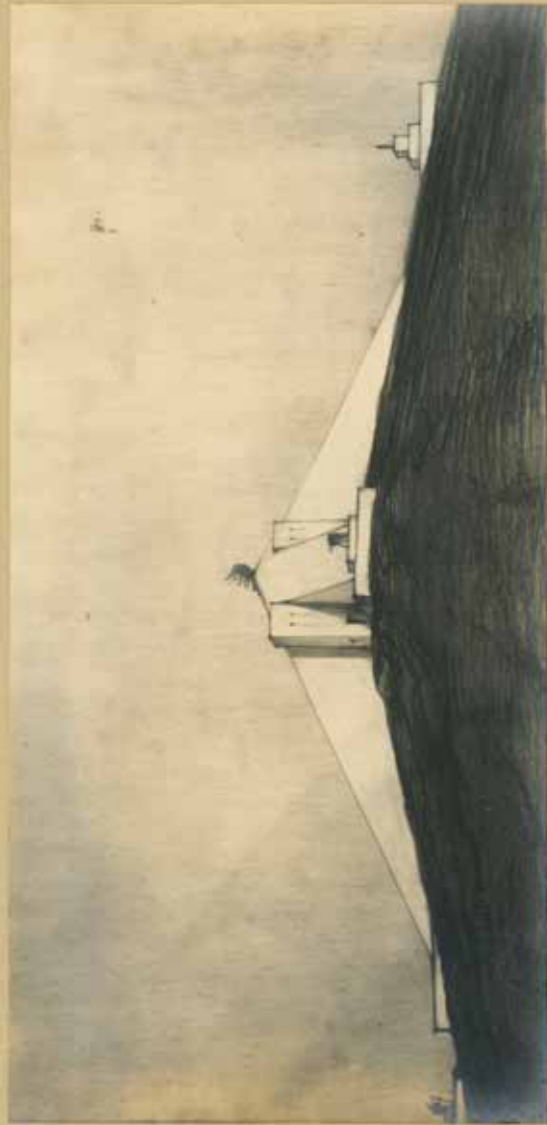
DA VILLANOVA, FORTIN, ...



« ... impossibile è ancor più alla dignità il trasportare lassù, dinanzi a centinaia di migliaia di
Morti e dinanzi alla realtà della Vittoria, l'impariaticcio e il mestiere. »

« ... ecco i muri di sostegno della trincea affioranti il Tesoro, la copertura a cupide del Cumulo, il Tempio
al centro, e i passaggi ... »





DAL PONTE DI SAGRADO

«... Siamo in un immenso cimitero di guerra, e trattasi d'un Ossario guerriero, il quale deve sorgere sulle trincee dell'aperta campagna e che deve accogliere e difendere i morti di Caduti inquadrati dallo spirito militare.»





DA DOBERDÒ, OPPACCHIASELLA, ...
- VERSO L'ADRIATICO -

«... né soprattutto deve essere schivo di quelle consuetudini d'arte cui è estraneo il travaglio spirituale necessario a ogni vera creazione. »





DA GRADISCA

«... quel senso glorificante che nel precedente bozzetto non aveva raggiunto il suo pieno sviluppo.»





72

*Dove si vede che il Corso, aspro e arsiccio, non tollera artifizi o teatralità,
ma solo una architettura elementare e rude.*



Dove si vede il mastio con le sue opere di difesa attorno alla Vittoria



L'uscita dall'Ossario e "la Vedetta"



L'INTERNO DELL'OSSARIO

«... il luogo sul quale deve sorgere l'Opera in cui si calano e compungono i Caduti,
non può essere che la fossa identificata con la trincea. »
«... i loculi profondi nella terra. »



76

L'interno dell'Ossario

« La morte non altera la disciplina: i fanti caduti, disposti a battaglioni in linea di fronte, appartengono ancora ai loro reparti. . . . e guardando i suoi Morti in ordine chiuso e nelle formazioni di manovra, vi apprenda il popolo viandante la dura bellezza della disciplina che fu Vittoria. »



LE SCULTURE DEL MONUMENTO



« Alla sommità è raffigurata la Vittoria che conduce i fami all'assalto. Qui si insegna a morire: disciplina in quadrata; cadenza di passo. Figure di fami respirano inotenni sotto le ali; altri cadono, soprattutto, senza raccapriccio. La linea d'ossime dà al gruppo l'aspetto d'una fiammata che procede investita dal vento. È il tumulto che anda sulla vetta. »





« Il culto delle memorie. Qui si ricorda. Sono i Mutilati, i più segnati dal destino e i più fieri a ricordare esaltando. La Madre è tra essi, ma non piange: venera. »



80

« Il frutto della riconquista. Qui si lavora. È il reduce che arida la terra
guardando i ricordi che salgono l'erta. »



« e sulla propaggine estrema che guarda l'Adriatico, sta la sentinella armata,
in vigilia dei vivi e in difesa dei Caduti. Essa sta, ma è pronta a procedere. »



GLI EPISODI SCULTOREI LUNGO LA VIA D'ACCESSO



Il saluto del Fante alla Madre.

*La Madre non piange : benedice. Il suo gesto spinge su tutto il dramma fino alla Vittoria.
Il Fante non piange : franto, forte e leggero ; pure sa che cosa lo aspetta.*



84

Il Fante sale guardando sempre la meta, lassù. Impossibile parti -
- coloraggiare di più le espressioni dei visi in bozzetti alti otto centimetri; ma
già nel solo passo del fante è espressa - senza mezzi declamatori - la deliberata
volontà di raggiungere la vatta.





Il Fante dona il pane ai fanciulli.

Egli trova la forza di beneficiare mentre si accinge a compiere l'ultimo e più saliente tratto di via e che lo porterà sulla vetta alla Vittoria. Il Fante, pur domando il pane, non ha l'anima distratta, ma attratta alla meta: il suo passo spiegato, come il suo viso proteso, esprimono tale volontà.

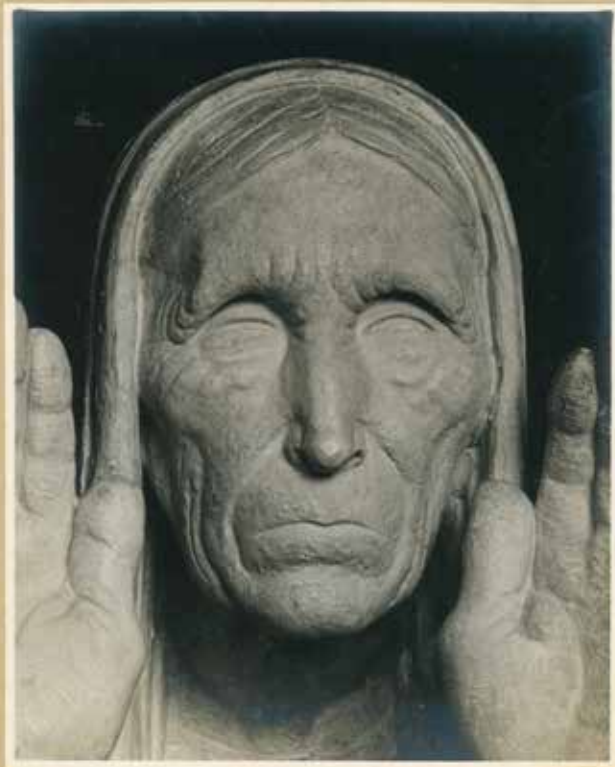


PARTICOLARI SCVLTOREI



« Come non pensare di rendersi protagonista, oltre il fante, anche la madre, espressione del focolare? Ogni combattente aveva la madre immersa in quell'ansietà che è impossibile definire, e che ogni famiglia seppe quel che fu. La madre era per il fante il sostegno del cuore, la speranza dell'anima. » (Dalla relazione, febbraio 1920).





LA MADRE



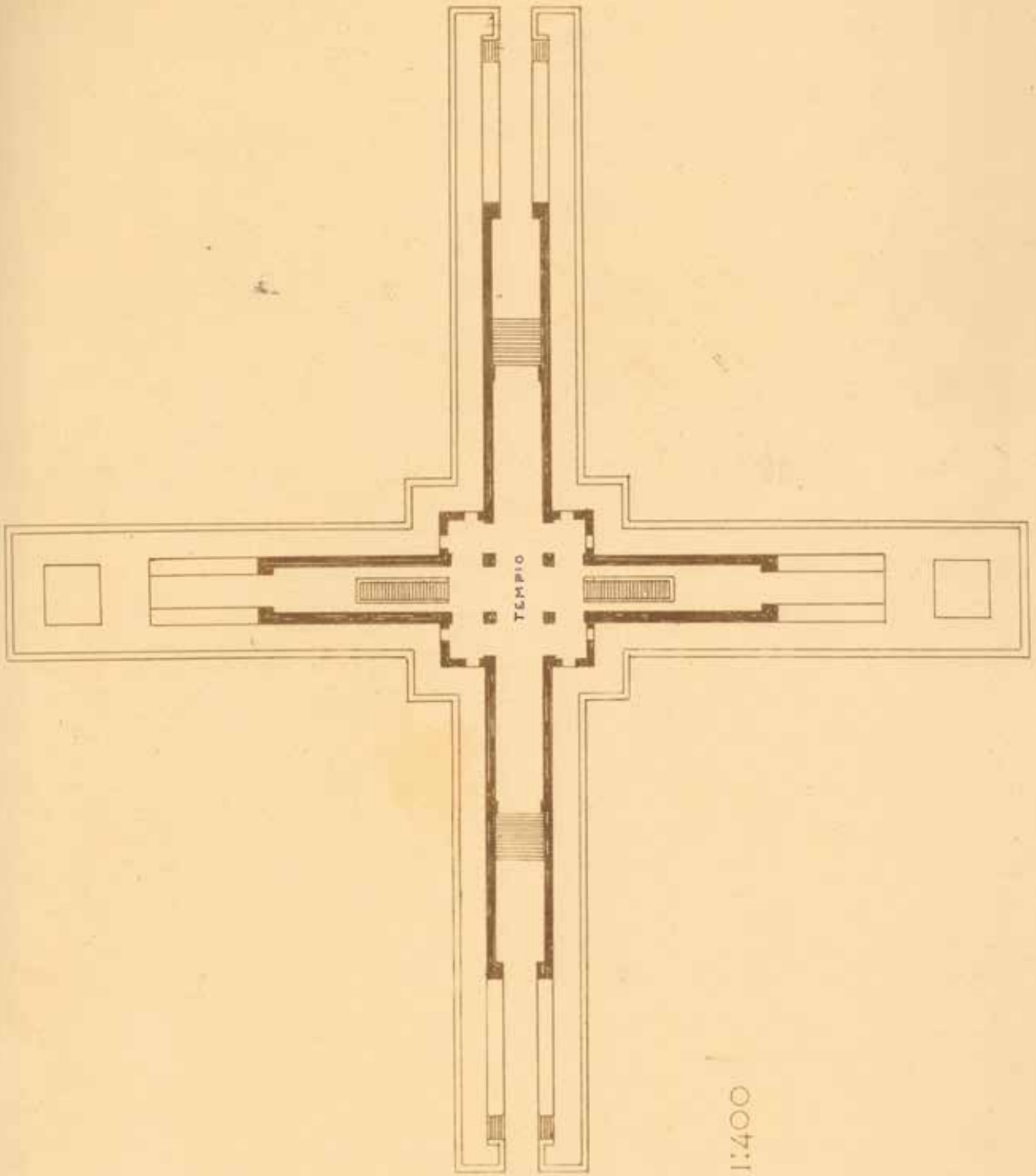
LA MADRE DEL SOLDATO CIECO
PARTICOLARE DEL GRUPPO "IMTILATI"



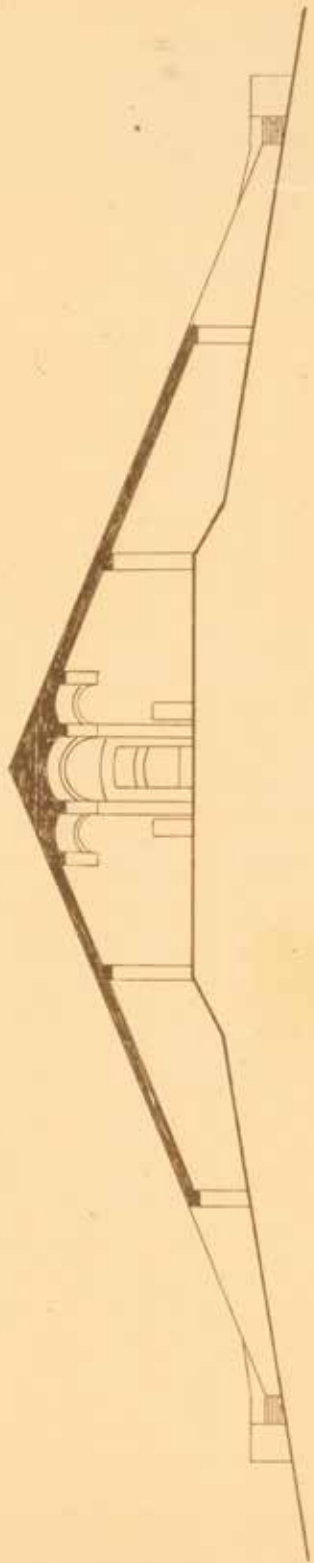




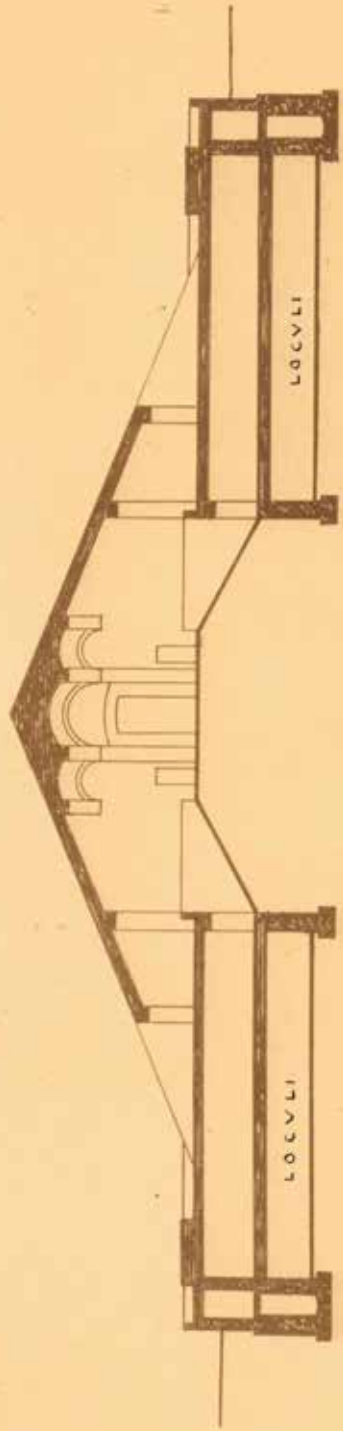
DOCUMENTI TECNICI



1:400



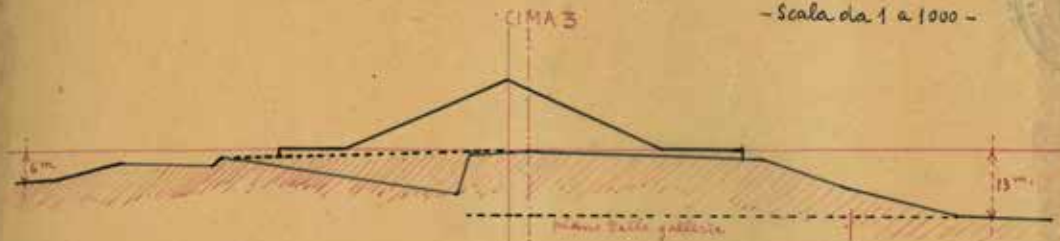
1:400



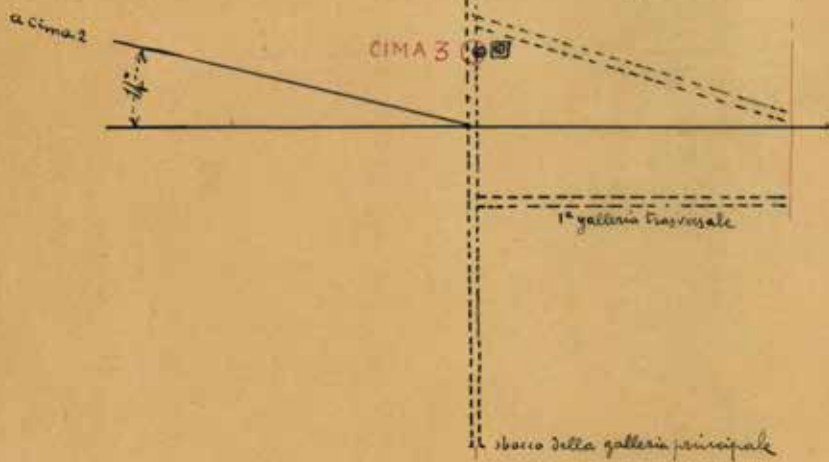
1:400

Sezione del Monte San Michele con un piano verticale, normale all'asse della galleria che contiene le cannoniere passante a m. 15 di distanza, verso sud-est, dalla 1^a galleria trasversale

- Scala da 1 a 1000 -



Schizzo in pianta delle gallerie



Sezione di Cima 3 con un piano che passa per l'asse della galleria che contiene le cannoniere





Monte San Michele



Il Valloze

La vagna



N° 1: Da un punto sulla direttrice Gorizia-Cima 3

Illustrissimo Signor Presidente del Comitato pel Monumento Ossario al Fante – Milano –

Nella graduale evoluzione dell'Opera immane, non è venuta meno – anzi s'è rinsaldata – questa convinzione: non si può – senza mancare alle finalità dell'arte – far sorgere costruzioni da piazze e da cimiteri cittadini sulla vetta d'un monte brullo che non è schiavo né di piani regolatori, né del tono né delle moli di edifici circostanti; ma che soprattutto non deve essere schiavo di quelle consuetudini d'arte cui è estraneo il travaglio spirituale necessario a ogni vera creazione. Impossibile è ancor più alla dignità il trasportare lassù, dinanzi a centinaia di migliaia di Morti e dinanzi alla realtà della Vittoria, l'imparaticcio e il mestiere.

A non parlare degli ideatori dei templi antichi, solo gli architetti militari e gli architetti dei tempi feudali, edificando le fortificazioni montane e taluni castelli difensivi, sono riusciti a costruire nelle campagne delle vere opere di bellezza, appunto perchè tali costruttori, essendo presi dall'austere necessità dello scopo, sfruttavano la forma del terreno, ed escludevano le superfluità altrove giustificate: questo facevano essi, pure con lo spirito assorto nella solennità selvaggia dell'ambiente. Dall'insieme di questi fattori – ~~voluti~~ meditati gli uni, e inconsciamente subiti gli altri – nacquero quei capolavori di cui il carattere e l'adattamento sono le prime e più chiare virtù.

Pur essendo qui diverso lo scopo, vi ha un deciso contatto con le costruzioni militari quando si pensi che trattasi d'un Ossario guerriero, il quale deve sorgere sulle trincee dell'aperta campagna, e che deve accogliere e difendere Armate di Caduti inquadrate dallo spirito militare. Né tale contatto si allenta – anzi si rinserra – quando si pensi che il luogo sul quale deve sorgere l'Opera in cui si calano e compongono i Caduti, non può essere che la fossa identificata con la trincea: luogo dunque di difesa e offesa guerriera: in vita come in morte.

E la via per accedervi non può essere che il camminamento.

Il Monumento propriamente detto.

Intendimento dunque dell'autore è anche adesso che il Monumento sia prima di tutto la stilizzazione e la esaltazione architettonica della trincea, ma vi si aggiunge ora il proposito di addensarne il massiccio, di raccogliarlo attorno alla trincea, accentuando nelle linee più decisamente salienti quel senso dinamico glorificatore che nel precedente bozzetto non aveva raggiunto il suo pieno sviluppo. Ecco perciò i muri di sostegno della trincea affioranti il terreno, la copertura a cuspide del Tumulo col ~~il~~ tempio al centro, i loculi profondi nella terra, e i passaggi che percorrono il complesso.

Le sculture sulla mole architettonica non sono che coronamenti subordinati. Alla sommità è raffigurata la Vittoria che conduce i fanti all'assalto. Qui si insegna a morire: disciplina inquadrata: cadenza di passo. Figure di fanti sorpassano incolumi sotto le ali; altri cadono, ma romanamente, senza raccapriccio. La linea d'assieme dà al gruppo l'aspetto d'una fiammata che procede investita dal vento. È il tumulto che arde sulla vetta.

Alle basi e sui fianchi opposti sorgono due gruppi:

L'uno raffigura il frutto della riconquista. Qui si lavora. È il reduce che ara la terra guardando i ricordi che salgono l'erta. L'altro raffigura il culto della memoria. Qui si ricorda. Sono i Mutilati, i più segnati dal destino e i più fieri a ricordare esaltando. Così è. La Madre è tra essi, ma non piange: venera.

Dinanzi all'Ossario, sulla propaggine estrema che guarda l'Adriatico, sta la sentinella armata, in vigilia dei vivi e in difesa dei Caduti. Essa sta, ma è pronta a procedere.

Tale è l'opera, affermazione di Vittoria fruttuosa, ricordante e vigilante.

La via d'accesso

A questo complesso architettonico e scultoreo che costituisce il Monumento vero e proprio, si accede con il camminamento il quale, seguendo le accidentalità dell'ascesa, coi suoi pendii e i suoi ripiani naturali sistemati, è veramente e nulla più di un largo sentiero di collina gradinato e alberato di lauri e querce, con le sue tappe e i suoi episodi. Le espressioni singole di questi, come pure il senso d'assieme che ne risulta, sono lo sforzo, il quale metterà in valore la grandezza della Vittoria e degli scopi lassù raggiunti e sul Monumento espressi.

Primo episodio: – Il saluto del Fante alla Madre. La Madre non piange: benedice. Il suo gesto spinge su tutto il dramma fino alla Vittoria. Il Fante non piange: parte, forte e leggero; pure sa cosa lo aspetti.

Secondo episodio: – Il Fante sale guardando sempre la meta, lassù. Impossibile particolareggiare di più le espressioni dei visi in Bozzetti alti otto centimetri; ma già nel solo passo del fante è espressa – senza mezzi declamatori – la deliberata volontà di raggiungere la vetta.

Terzo episodio: – Il Fante dona il pane ai fanciulli. Egli trova la forza di beneficiare mentre si accinge a compiere l'ultimo e più saliente tratto di via che è il primo sperone del Monumento, e che lo porterà sulla vetta alla Vittoria già descritta. Il Fante, pur donando il pane, non ha l'anima distratta, ma attratta alla meta. Il suo passo spiegato, come il suo viso proteso, esprimono tale volontà. Qualche leggera ma pur sensibile

variante ha più compiutamente avvinto questo episodio dell'ascesa al susseguente gruppo eroico, per quanto già qualche critico sottile avesse rilevato che un legame di senso divino c'era anche prima fra le due figurazioni: "la comunione del pane prima del Sacrificio". L'autore – veramente – avevo veduto l'episodio coi suoi occhi, e ne ha qui rimesso il segno perchè crede ancora che il suo significato – anche soltanto umano – sia il più degno a dire la grandezza del fante: beneficiare nell'imminenza dell'assalto supremo.

Conclusione.

L'autore dichiara di avere abbandonato il gruppo "La Caduta" e di avere sensibilmente cambiato il gruppo che sorgeva lì dove c'era "La falciata", ha modificato "La Caduta" e "La Falciata", anche perchè sono queste le due figurazioni di tutta l'opera più frequentemente sfruttate in rifacimenti e plagi dal giorno che esse apparvero in pubblico or sono tre anni e mezzo. ~~Codesto Onorevole Comitato avrà rilevato e vorrà condividerne~~ Si è rilevato – e da taluni genovesi si condivide con l'artefice la orgogliosa amarezza – che sulle piazze e i luoghi di guerra, non solo in Italia, è ormai un pullulare di lavori e discorsi tratti o copiati dal nostro Monumento questo "Calvario trionfale", tanto che all'estero, l'Opera è stata definita "la miniera delle espressioni di guerra". E poichè l'autore non intende contestare singolarmente questa vasta paternità che gli viene giorno per giorno carpita, preferisce gettare nuova semenza.

Accludonsi i grafici architettonici e costruttivi, più i dati per desumere un preventivo di costo che dovrà servire di norma alla impresa cui sarà affidata l'esecuzione del Monumento, e che l'autore dichiara fin d'ora di non volere assumere. Egli ne preserverà la responsabilità spirituale. Egli – scultore – eseguirà solo le sculture.

Infine, pur riservandosi di appostare eventuali assestamenti sul luogo, siano architettonici, siano scultorei, l'autore ha la precisa coscienza di aver dato al Paese un'opera che sia incitamento esaltazione e ammonimento di supreme virtù civili alle generazioni future. Egli è lieto che codesto Onorevole Comitato, e gli Eroi, e "la Madre del Milite Ignoto", e il maggiore Maestro dell'arte – Leonardo Bistolfi – gli abbiano rinsaldato il diritto di esprimere tali affermazioni, diritto conquistato per aspra fede e travaglio indicibile. Egli sa di non poter giudicare la sua opera d'arte; ma la sua coscienza di cittadino, uso a più d'una disciplina e a condurre fanti in azioni di guerra, sa che cosa l'Opera tramanda.

Chiedo pertanto all'Onorevole Comitato, che gli ha voluto assegnare l'altissimo compito, l'autorizzazione a por mano ai lavori scultorei.

Confida nel bene, ancora e sempre

Eugenio Baroni

Genova, 20 giugno 1923



L'EROICA

RASSEGNA · ITALIANA · DI
ETTORE · COZZANI

MILANO · CASELLA · POSTALE · 1155
CONTO · CORRENTE · CON · LA · POSTA

230

Bibliografia

1918

- Ettore Janni, *L'invasione monumentale*, «Emporium», vol. XLVIII, n. 288, dicembre.

1919

- *Il concorso per il monumento al fante*, «Corriere della Sera», 1 agosto.
- *Il monumento al fante sul S. Michele*», «Corriere della Sera», 14 ottobre.
- *Il monumento nazionale al fante. San Michele o Hermada?*, «Corriere della Sera», 30 giugno.
- *In gloria al fante*, «Corriere della Sera», 14 maggio.
- *In gloria del Fante italiano. Un appello alla Nazione*, «Corriere della Sera», 1 giugno.
- Ugo Ojetti, *Monumenti alla Vittoria*, «Corriere della Sera», 3 aprile.
- *Per il monumento al fante*, «Corriere della Sera», 18 giugno.
- *Per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 6 luglio.
- *Per un unico monumento nazionale al valore del fante*, «Corriere della Sera», 10 aprile.

1920

- Eugenio Baroni, *Il bozzetto "Fante" nel concorso nazionale per un monumento-ossario al fante sul Monte San Michele. Milano, luglio 1920*, bozza di stampa, Milano. Il documento originale è conservato presso l'Archivio Orlando Grosso della Biblioteca Civica Berio (Genova, Italia).

- Raffaele Calzini, *Il grande concorso nazionale per il monumento al fante*, «L'Illustrazione italiana», a. XLVII, n. 33, 15 agosto.
- Carlo Carrà, *Benedetto Croce e la monumentomania italiana*, «Valori Plastici», v. II, nn. 7-8.
- Comitato nazionale per la glorificazione del fante italiano, *Programma di concorso per il monumento-ossario intitolato al fante italiano*, tipografia E. Padoan, Milano.
- Raffaello Giolli, *Il concorso per il monumento al fante alla seconda prova*, «La Sera», 27 luglio.
- *Il concorso pel monumento al fante prorogato*, «Corriere della Sera», 17 febbraio.
- *Il concorso per il monumento al fante*, «Corriere della Sera», 5 febbraio.
- *Il concorso per il monumento al Fante italiano*, «Corriere della Sera», 19 gennaio.
- *La giuria per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 21 luglio.
- *La glorificazione del fante. La sottoscrizione per il monumento-ossario*, «Corriere della Sera», 13 marzo.
- *Le esposizioni dei bozzetti per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 3 luglio.
- Gaetano Moretti, *Relazione della commissione giudicatrice del concorso artistico per il monumento-ossario al fante italiano*, 1920. Documento conservato presso Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Enrico Agostino Griffini.
- *Notizie musicali. Un concerto per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 6 maggio.
- Ugo Ojetti, *Il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 20 febbraio.

- Ugo Ojetti, *Il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 27 febbraio.
- U.O. [Ugo Ojetti], *Il monumento al fante*, «Corriere della Sera», 20 luglio.
- Roberto Papini, *Il concorso per il monumento al fante*, «Emporium», luglio-agosto.
- Margherita G. Sarfatti, *Il Monumento al Fante. L'esito del concorso*, «Il Popolo d'Italia», 3 agosto.
- *Una solenne cerimonia a Brera in gloria del fante italiano*, «Corriere della Sera», 12 luglio.
- *Una solenne cerimonia a Brera in gloria del fante italiano*, «Corriere della Sera», 13 luglio.

1921

- Eugenio Baroni, *Il bozzetto "Fante" nel concorso nazionale per il monumento-ossario al fante sul Monte San Michele. Milano, luglio 1920 – Roma, aprile 1921*, Tipografia Fratelli Magnani, Milano.
- Raffaele Calzini, *Il secondo concorso per il monumento ossario al fante italiano*, «L'Illustrazione italiana», a. XLVIII, n. 26.
- Comitato nazionale per il monumento ossario al fante italiano sul Monte S. Michele del Carso, *Statuto e Regolamento generale del Comitato nazionale per il monumento ossario al fante italiano*, Tipografia Nicola & C., Varese Milano.
- *Concorso per il monumento al fante*, «Architettura e Arti decorative», a. I, vol. I, pp. 197-207.
- Gabriele D'Annunzio, *Un'alata lettera di D'Annunzio per il monumento al Fante sul S. Michele*, «Il giornale d'Italia», 10 giugno.
- *Dalle Province. Una mostra di arte navigante*, «Corriere della Sera», 20 maggio.
- *Il concorso per il monumento al fante sul San Michele*, «Corriere della Sera», 17 giugno.
- *La causa per il Monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 3 aprile.

- *La relazione sul fallito concorso per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 21 giugno.
- Arturo Lancellotti, *Il concorso per il Monumento al Fante*, «Corriere d'Italia», 1 giugno.
- *Monumento ossario al fante. Inaugurazione della Mostra dei progetti ammessi alla Gara definitiva per il Sepolcreto da erigersi sul "S. MICHELE", Palazzo Venezia – 31 Maggio 1921*. Documento conservato presso Università Iuav di Venezia, Archivio Progetti, Fondo Enrico Agostino Griffini.
- Ugo Ojetti, *Pel monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 26 luglio.
- Giuseppe Pessagno, *Il monumento al Fante di E. Baroni*, «Gazzetta di Genova», a. LXXXIX, n. 7, 31 luglio, pp. 6-9.
- *Ultime di cronaca*, «Corriere della Sera», 3 settembre.

1922

- V.B., *A proposito del verdetto popolare sul Monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 19 maggio.
- Eugenio Baroni, *Il monumento-ossario al fante sul Monte San Michele. Milano, maggio 1922*, Tipografia Fratelli Magnani, Milano.
- F.C., *La mostra dei bozzetti per il monumento-ossario sul San Michele*, «Il Popolo d'Italia», 10 maggio.
- Comitato nazionale per la glorificazione del fante italiano, *Relazione della Presidenza del Comitato per il monumento-ossario del S. Michele. A commento dell'ordine del giorno del 5 dicembre*.
- A.F., *Il monumento al fante*, «La parola e il libro», n. 6-7, luglio, pp. 13-15.
- Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia, *Relazione e Regio Decreto-Legge 29 ottobre 1922, n. 1386, che dichiara monumenti alcune zone fra le più cospicue per fasti di gloria del teatro di guerra 1915-918*, n. 258, 3 novembre (disponibile online su <http://www>).

monumentinazionali.it/leggi_e_decreti/1922258_PU.pdf documento consultato in data 30.4.2021).

- Antonio Greppi, *Il monumento al fante*, «Popolo e arte», a. 1, n. 1, 1 giugno, pp. 1-2.
- *La via crucis del fante*, «Corriere della Sera», 9 marzo.
- *Le vicende del concorso per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 18 gennaio.
- Ugo Ogetti, *Ancora pel monumento al fante*, «Corriere della Sera», 7 febbraio.
- Ugo Ogetti, *Cronaca d'arte. Ancora del monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 9 dicembre.
- Roberto Papini, *Il secondo concorso per il Monumento al Fante*, «Emporium», vol. LV, n. 325, gennaio, pp. 52-58.
- *Per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 18 settembre.
- *Per il monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 14 dicembre.
- M.G.S. [Margherita Grassini Sarfatti], *Cronache d'Arte. Ancora il Monumento al Fante*, «Il Popolo d'Italia», 10 maggio.
- M.G.S. [Margherita Grassini Sarfatti], *Il monumento al Fante*, «Il Popolo d'Italia», 7 dicembre.
- *Un'interrogazione per il monumento al fante*, «Corriere della Sera», 8 dicembre.
- *Una mostra di bozzetti pel Monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 7 maggio.

1923

- *I ricevimenti dell'on. Mussolini. I pensionati – I fondi pel monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 21 ottobre.
- *Il monumento al fante sul Carso definitivamente abbandonato dal Governo*, «Corriere della Sera», 8 marzo.
- *Il monumento sul S. Michele non si farà*, «Il Popolo d'Italia», 9 marzo.

- Ettore Janni, *Commenti. Lo scandalo del monumento*, «Emporium», vol. LVII, n. 337, gennaio, pp. 65-68.
- *La questione del monumento al Fante. Una lettera dello scultore Baroni a Diaz*, «Corriere della Sera», 16 gennaio.
- Stefani, *La revoca della personalità giuridica al Comitato per il Monumento al Fante*, «Corriere della Sera», 4 agosto.
- *Un monumento che non si farà*, «Il Popolo d'Italia», 6 gennaio.

1927

- Ettore Cozzani, *La glorificazione del soldato italiano*, «L'Eroica», a. XV, quaderno 104, aprile, pp. 5-12.

1928

- Ettore Cozzani, *Il pane*, «L'Eroica», a. XVI, quaderno 117, maggio, pp. 23-26.

1931

- L'Eroica, *La morte beata*, «L'Eroica», a. XIX-XX, quaderno 151, marzo, pp. 21-27.

1934

- L'Eroica, *Eugenio Baroni statuario*, «L'Eroica», a. XXII-XXIII, quaderno 186-187, febbraio-marzo, pp. 22-24.

1935

- L'Eroica, *Come Eugenio Baroni intendeva uniforme e disciplina*, «L'Eroica», a. XXIV-XXV, quaderno 204-205-206, agosto-settembre-ottobre 1935, pp. 17-24.
- Lio Rubini, *Eugenio Baroni*, «Genova. Rivista municipale», a. XV, n. 7, luglio, pp. 501-505.

1937

- L'Eroica, *Baroni*, «L'Eroica», a. XXVI, quaderno 227-228, luglio-agosto, pp. 5-6.

1949

- Domenico Castagna, *Una gloria genovese. Eugenio Baroni*, «Genova. Rivista mensile del Comune», a. XXVI, n. 4, agosto, pp. 10-15.

1964

- Angelo Gatti, *Caporetto. Dal Diario di guerra inedito, maggio-dicembre 1917*, Il Mulino, Bologna.

1965

- Alberto Aquarone, *L'organizzazione dello Stato totalitario*, Einaudi, Torino.
- Alberto Asor Rosa, *Scrittori e popolo*, Samonà e Savelli, Roma. Ora in *Scrittori e popolo 1965. Scrittori e massa 2015*, Einaudi, Torino 2015.

1975

- Paul Fussell, *The Great War and modern memory*, Oxford University Press, New York-London. Trad. it. *La Grande Guerra e la memoria moderna*, Il Mulino, Bologna 1984.

1979

- Eric J. Leed, *No man's land: combat & identity in World War I.*, Cambridge University Press, Cambridge. Trad. it. *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella Prima Guerra Mondiale*, Il Mulino, Bologna 1985.

1980

- George L. Mosse, *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perception of Reality*, Howard Vertig, Inc., New York. Trad. it. *L'uomo e le masse nelle ideologie nazionaliste*, Laterza, Roma-Bari 1982.

1986

- Francesco De Caria, *Il monumento di Torino al Duca d'Aosta. Eugenio Baroni e le lettere dal fronte*, «Studi Piemontesi», novembre, vol. XV, n. 2, pp. 399-404.

1982

- Claudio Canal, *La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra*, «Rivista di storia contemporanea», v. XI, n. 4, pp. 659-669.

1983

- Mauro Di Scovolo, *Antonio Discovolo, mio padre pittore. Lettere, cronache, memorie dal 1894 al 1956*, Farnesiana, Piacenza.

1989

- Franco Sborgi, *Persistenze del Liberty*, in Franco Sborgi (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria. Il Novecento*, vol. III, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova, pp. 9-14.
- Franco Sborgi, *Il "Caso Baroni" e il concorso nazionale per il monumento al Fante*, in Franco Sborgi (a cura di), *La scultura a Genova e in Liguria. Il Novecento*, vol. III, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova, pp. 15-23.

1990

- Gianni Isola, *Guerra al regno della guerra! Storia della Lega proletaria mutilati, invalidi reduci e orfani di guerra (1918-1924)*, Le Lettere, Firenze.
- Vito Labita, *Il Milite Ignoto. Dalle trincee all'Altare della Patria*, in Sergio Bertelli e Cristiano Grottanelli (a cura di), *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceausescu*, Ponte alle Grazie, Firenze, pp. 120-153.
- George L. Mosse, *Fallen soldiers. Reshaping the memory of the world wars*, Oxford university press,

Oxford 1990. Trad. it. *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari.

- Franco Sborgi, *Eugenio Baroni. 1880-1935*, cat. mostra, De Ferrari, Genova.

1991

- Antonio Gibelli, *L'officina della guerra. La Grande Guerra e le trasformazioni del mondo mentale*, Bollati Boringhieri, Torino (terza ed. accresciuta 2007).

1992

- Flavio Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in Paolo Fossati (a cura di), *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca d'Aosta*, Umberto Allemandi & C., Torino.

1993

- Emilio Gentile, *Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari.

1994

- Sergio Paglieri, *Lo scultore Baroni*, Prima Coop Grafica Genovese, Genova.

1996

- Patrizia Dogliani, *Redipuglia*, in Mario Isnenghi (a cura di), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari, pp. 375-389.
- Stefano Zagnoni, *Dal monumento al fante a una nuova tipologia monumentale. Appunti per un'iconologia*, «Parametro», vol. 213, pp. 56-69.

1997

- Grazia Badino, *Lettere di Eugenio Baroni nell'archivio di Orlando Grosso alla Biblioteca Berio*, «La Berio», anno XXXVII, gennaio-giugno.

1998

- Antonio Gibelli, *La Grande Guerra degli italiani 1915-1918*, BUR, Milano.

2000

- Stéphane Audoin-Rouzeau, *Monuments aux morts commémorations et deuil personnel après la Grande Guerre*, in «Mélanges de l'École Française de Rome», vol. 112, n. 2, pp. 529-547.
- Massimiliano Savorra, *Enrico Agostino Griffini. La casa, il monumento, la città*, Electa, Napoli.

2001

- Stéphane Audoin-Rouzeau, *Cinq deuils de guerre 1914-1918*, Noesis, Paris.
- Isabella Bossi Fedrigotti *et al.*, *La memoria della Grande Guerra nelle Dolomiti*, Gaspari, Gorizia.
- Antonio Gibelli, *Guerra e violenze sessuali: guerra e violenze sessuali*, in AA.VV., *La memoria della Grande Guerra nelle Dolomiti*, Gaspari, Gorizia, pp. 197-198.

2002

- Jean-Yves Le Nauour, *Le soldat inconnu vivant*, Hachette Littératures, Paris 2002.
- Bruno Tobia, “*Salve o popolo d'eroi...*”. *La monumentalità fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Editori Riuniti, Roma.

2003

- Fabrizio Dolci e Oliver Janz (a cura di), *Non omnis moriar. Gli opuscoli di necrologio per i caduti italiani nella Grande Guerra. Bibliografia analitica*, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma.
- Caterina Olcese Spingardi, *Eugenio Baroni*, in Penelope Curtis (a cura di), *Scultura lingua morta. Scultura nell'Italia fascista*, cat. mostra, Leeds, pp. 136-137.

2004

- Matteo Fochessati *et al.* (a cura di), *Guido Galletti. La scultura in Liguria tra le due guerre*, cat. mostra, Silvana editoriale, Milano.

2005

- Fabio Caffarena, *Lettere dalla Grande Guerra. Scritture del quotidiano, monumenti della memoria, fonti per la storia. Il caso italiano*, Unicopli, Milano.
- Antonio Gibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, Einaudi, Torino.
- Nadia Marchioni (a cura di), *La Grande Guerra degli artisti. Propaganda e iconografia bellica in Italia negli anni della Prima Guerra Mondiale*, cat. mostra, Pagliai Polistampa, Firenze.

2006

- Carlo Cresti, *Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei Monumenti ai Caduti*, «Architettura e arte», numero speciale 1/4, pp. 13-25.

2007

- Maria Flora Giubilei, Caterina Olcese Spingardi (a cura di), *Garibaldi il mito. Da Rodin a D'Annunzio. Un monumento ai Mille per Quarto*, cat. mostra, Giunti, Milano.
- Massimiliano Savorra, *La rappresentazione del dolore e l'immagine dell'eroe: il monumento al fante*, in Maria Giuffrè, Fabio Mangone, Sergio Pace, Ornella Selvafolta (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città. 1750-1939*, Skira, Milano.

2008

- Oliver Janz e Lutz Klinkhammer (a cura di), *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, Donzelli, Roma.

2009

- Antonio Gibelli, *Prefazione*, in Giorgio Rossini (a cura di), *Da Baroni a Piacentini. Immagine e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria*, cat. mostra, Skira, Milano, pp. 14-16.
- Antonio Gibelli, Fabio Caffarena, Carlo Stacciari, *Dalla mobilitazione alla memoria. La Grande Guerra a Genova e in Liguria*, in Giorgio Rossini (a cura di), *Da Baroni a Piacentini. Immagine e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria*, cat. mostra, Skira, Milano, pp. 31-49.
- Giorgio Rossini (a cura di), *Da Baroni a Piacentini. Immagine e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria*, cat. mostra, Skira, Milano.

2010

- Antonio Gibelli, *1915. Interventismo e cannoni*, in Franco Cardini *et al.*, *Gli anni di Genova*, Laterza, Roma-Bari, pp. 235-261.
- Giorgio Rossini, *Da Cantore a Caviglia. La memoria dei protagonisti della Grande Guerra nei monumenti e nei sacrari*, in Giorgio Rossini, Chiara Masi (a cura di), *Da Baroni a Piacentini: percorsi di approfondimento*, atti convegno, San Giorgio editrice, Genova, pp. 15-37.
- Franco Sborgi, *Guardare la guerra*, in Giorgio Rossini, Chiara Masi (a cura di), *Da Baroni a Piacentini: percorsi di approfondimento*, atti convegno, San Giorgio editrice, Genova, pp. 51-67.
- Caterina Olcese Spingardi, *Il concorso e la realizzazione del Monumento ai Caduti di Piazza della Vittoria: approfondimenti*, in Giorgio Rossini, Chiara Masi (a cura di), *Da Baroni a Piacentini: percorsi di approfondimento*, atti convegno, San Giorgio editrice, Genova, pp. 157-169.
- Caterina Olcese Spingardi, *Un fondo d'archivio su Eugenio Baroni in dono alla Biblioteca Berio*, «La Berio», a. L, n.1, gennaio-giugno, pp. 5-18.

2011

- Alberto Mario Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari.

2014

- Gianni Franzone, *Il monumento ai Mille di Quarto*, in Matteo Fochessati e Gianni Franzone (a cura di), *Genova moderna. Percorsi tra il Levante e il centro città*, Sagep, Genova, pp. 14-21.
- Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, ricordare, tornare 1914-1918*, Il Mulino, Bologna.
- Massimiliano Savorra, *Da ossari a sacrari. Il Monumento al Fante e le retoriche della Grande Guerra*, in Martina Carraro e Massimiliano Savorra (a cura di), *Pietre ignee cadute dal cielo. I monumenti della Grande Guerra*, cat. mostra, Ateneo Veneto, Venezia, pp. 25-53.

2015

- Alberto Mario Banti, Stefano Renzoni, Alessandro Tosi (a cura di), *L'emozione di marmo. I monumenti ai caduti della grande guerra a Pisa e nel suo territorio*, cat. mostra, Pisa University Press, Pisa.
- Paolo Nicoloso, *Tra memoria e oblio: monumenti alle guerre mondiali sul confine orientale, 1920-2007*, in Paolo Nicoloso (a cura di), *Le pietre della memoria. Monumenti sul confine orientale*, Gaspari, Udine, pp. 18-20.
- Massimiliano Savorra, *Il monumento al Fante sul monte San Michele al Carso, 1920-1922*, in Paolo Nicoloso (a cura di), *Le pietre della memoria. Monumenti sul confine orientale*, Gaspari, Udine, pp. 71-92.

2016

- Stefanie Linden, *They called it Shell Shock. Combat Stress in the First World War*, Helion & Company Limited, Solihull (West Midlands, England). Trad.

it. *La guerra dei nervi. Soldati traumatizzati sul fronte occidentale 1914-1918*, Guida, Napoli 2021.

- Giuseppe Salvemini, *Con il fuoco nelle vene. Diario di un sottotenente della Grande Guerra*, Terre di mezzo, Milano.

2018

- Franco Castelli, Emilio Jona, Alberto Lovatto, *Al rombo del cannon. Grande Guerra e canto popolare*, Neri Pozza, Vicenza.
- Caterina Olcese Spingardi, *Memorie nel marmo e nel bronzo: i monumenti ai caduti della Grande Guerra in Liguria*, in Graziano Mamone, Caterina Olcese Spingardi, Chiara Masi, *Memorie di pietra. Testimonianze della Grande Guerra in Liguria*, Consiglio regionale-Assemblea legislativa della Liguria, Genova, pp. 77-123.





Riferimenti fotografici

Pagina 8

Ritratto di Eugenio Baroni, fotografia pubblicata su «Genova. Rivista mensile del Comune», a. XXVI, n. 4, agosto 1949, p. 10.

Pagina 10

Eugenio Baroni, *Alpino (studio per il Monumento al Duca d'Aosta di Torino)*, bronzo, 1933 c., per gentile concessione del Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, fotografia di Niccolò Ansaldo.

Pagina 15

Eugenio Baroni, *Maschera di fante*, bronzo, 1920 circa, per gentile concessione del Museo dell'Accademia Ligustica di Belle Arti, fotografia di Niccolò Ansaldo.

Pagina 16

Eugenio Baroni, *I reduci. Gruppo per il Monumento al Fante*, Genova, Casa del mutilato, fotografia di Niccolò Ansaldo.

Pagina 38

Eugenio Baroni, *Vedetta. Pasubio 23.2.1918*, immagine pubblicata su «L'Eroica», anno XXVI, ottobre 1937.

Pagina 104

Copertina dell'«L'Eroica», anno XXVI, ottobre 1937 con disegno di Eugenio Baroni, *Vedetta. Pasubio 24.2.1918*.

Pagina 112-113

Eugenio Baroni, *I reduci. Gruppo per il Monumento al Fante. Particolare*, Genova, Casa del mutilato, fotografia di Niccolò Ansaldo.

Collana Critica e storia dell'architettura
Dall'Archivio di architettura dell'Università di Genova

01. *Disegni d'autore. Una raccolta dell'Archivio di architettura*, a cura di Patrizia Trucco e Roberta Lucentini, 2021 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-053-0, ISBN versione eBook: 978-88-3618-054-7)
02. Antonio Gibelli e Roberta Lucentini, *L'opera immane. Eugenio Baroni per il monumento-ossario al fante sul monte San Michele in una versione inedita*, 2021 (ISBN versione a stampa: 978-88-3618-084-4, ISBN versione eBook: 978-88-3618-085-1)

Antonio Gibelli, già docente all'Università di Genova, è considerato uno dei massimi studiosi di storia della Grande Guerra. Tra le sue opere *L'officina della guerra. La Grande guerra e le trasformazioni del mondo mentale* (Bollati Boringhieri 1991, ultima ed. 2007), *La Grande Guerra degli italiani 1915-1918* (Rizzoli 1998, BUR 2014), la cura dell'edizione italiana dell'*Encyclopédie de la Grande Guerre* (Einaudi 2007), *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò* (Einaudi 2005), *La guerra grande* (Laterza 2014). Ha fondato l'Archivio Ligure della Scrittura Popolare.

Roberta Lucentini, referente dell'Archivio di architettura della Biblioteca della Scuola Politecnica dell'Università di Genova, dottore di ricerca in Arti, spettacolo e tecnologie multimediali, si occupa di biblioteche e archivi storici da oltre 10 anni.

Lo scultore Eugenio Baroni fu intensamente coinvolto, sul piano personale, artistico ed emotivo nella travolgente esperienza della Prima Guerra Mondiale: dalla costruzione della mitologia interventista di matrice garibaldina alla celebrazione della morte eroica dei fanti coi quali aveva combattuto. Nel testo fortunatamente venuto alla luce che qui si pubblica, risalente al 1923, egli rielabora per l'ennesima volta il suo progetto per un monumento al fante sul quale aveva investito le sue aspettative più profonde, nella speranza che l'*establishment* mussoliniano si decidesse a realizzarlo. Com'è noto, non sarà così. Ma nel suo travaglio si coglie un tratto saliente di quella sacralizzazione della morte che prelude alla sacralizzazione della politica propria del regime.

The sculptor Eugenio Baroni was deeply involved, on a personal, artistic and emotional level, in the overwhelming experience of the First World War: from the construction of interventionist mythology of Garibaldi's origin to the celebration of the heroic death of the infantrymen with whom he had fought. In the text dated 1923, that has fortunately come to light and published here, he reworks for the umpteenth time his project for a monument to the infantryman on which he had invested his deepest expectations, with the hope that Mussolini's establishment would decide to build it. As known, this will not be the case. In his travail we see a salient trait of that sacralization of death which is a prelude to the sacralization of the regime's own policy.

ISBN: 978-88-3618-085-1



In copertina:
Da un disegno di Baroni
composizione di Alessandro Castellano, 2021