Stefano Zagnoni

La scultura nell'architettura dei monumenti ossario militari italiani (1890-1940)

Riassunto – *In linea di massima, e diversamente dai monumenti meramente commemorativi, negli ossari ai caduti in guerra l'architettura ha un ruolo nettamente preminente rispetto alla scultura. Si possono tuttavia individuare distinti periodi. La scultura monumentale non è a priori esclusa in una prima fase che si può considerare giunga al termine nei primi anni Venti con il concorso per il monumento al fante sul San Michele. A cavallo tra gli anni Venti e Trenta l'avvio del programma volto alla realizzazione di grandi monumenti ossario lungo le linee del fronte risente dell'approccio che propone un'integrazione tra architettura e scultura del quale si fanno interpreti, in primo luogo, Ugo Ojetti e Marcello Piacentini. Intorno alla metà degli anni Trenta l'affermarsi della nuova architettura monumentale che ha la sua epifania a Cima Grappa tende, infine, a sostanzialmente bandire la scultura o a relegarla ad un ruolo marginale. In modo non dissimile dalla proliferazione di monumenti ai caduti della Prima guerra mondiale, le più diffuse consuetudini plastiche lasciano, in ogni caso, ben poco spazio a ricerche originali o, a maggior ragione, di avanguardia.*

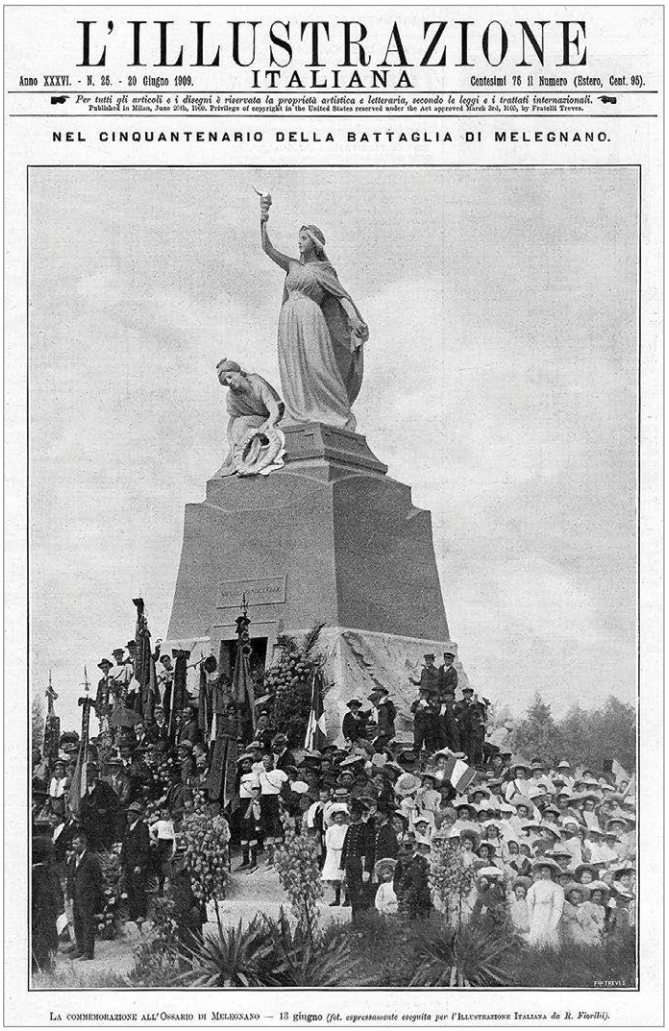
1. Architetti o, anche, scultori

La caratterizzazione degli ossari ai caduti nelle guerre del Risorgimento è in genere affidata all'architettura e la scultura, quando presente, svolge un ruolo subordinato. Non di meno, in qualche caso l'incarico è affidato ad uno scultore piuttosto che ad un architetto.

Donato Barcaglia progetta così l'ossario di Melegnano, inaugurato nel 1904, ponendosi in relazione con il gusto dell'epoca e con una visione idealistico-romantica dell'epopea risorgimentale. Sul basamento, che accoglie i resti dei caduti, è collocata una piccola cappella all'esterno della quale corre un bassorilievo con scene della battaglia dell'8 maggio 1859 e a coronamento della quale si erge il gruppo allegorico raffigurante l'Italia chinata a venerare la libertà conquistata dove, più che l'impronta classicista che tende ad emergere in opere coeve dello scultore, è l'originaria matrice verista a prevalere (*fig.* 1).

Di ispirazione classica, nonché alquanto di maniera, è viceversa il monumento ossario di Montebello progettato dallo scultore milanese Egidio Pozzi. Su un tempietto di ordine dorico è posto il basamento su cui si erge un'aggraziata raffigurazione dell'Italia. Inaugurato già nel 1882, nel 1906 è ulteriormente sollevato e distaccato dall'intorno attraverso lo scavo del terreno circostante e l'aggiunta di tre gradoni.

Nel drastico cambio d'epoca segnato dalla Prima guerra mondiale, il bando di concorso per il monumento al fante sul San Michele ripropone l'ambivalenza scultura-architettura, così come gli sviluppi che ne seguono, già diffusamente


L' ILLUSTRAZIONE ITALIANA

Anno XXXVI. - N. 25. - 20 Giugno 1909. Centesimi 75 il Numero (Estero, Cent. 95).

Per tutti gli articoli e i disegni è riservata la proprietà artistica e letteraria, secondo le leggi e i trattati internazionali.

Published in Milan, June 20th, 1909. Privilege of copyright in the United States reserved under the Act approved March 3rd, 1905, by Fratelli Treves.

NEL CINQUANTENARIO DELLA BATTAGLIA DI MELEGNANO.

La commemorazione all'Ossario di Melegnano — 13 giugno (fot. appositamente eseguita per l'Illustrazione Italiana da N. Fiorilli).

Fig. 1 – D. Barcaglia, ossario di Melegnano, 1904 (da *L'Illustrazione Italiana*, n. 25 – 20 giugno 1909).

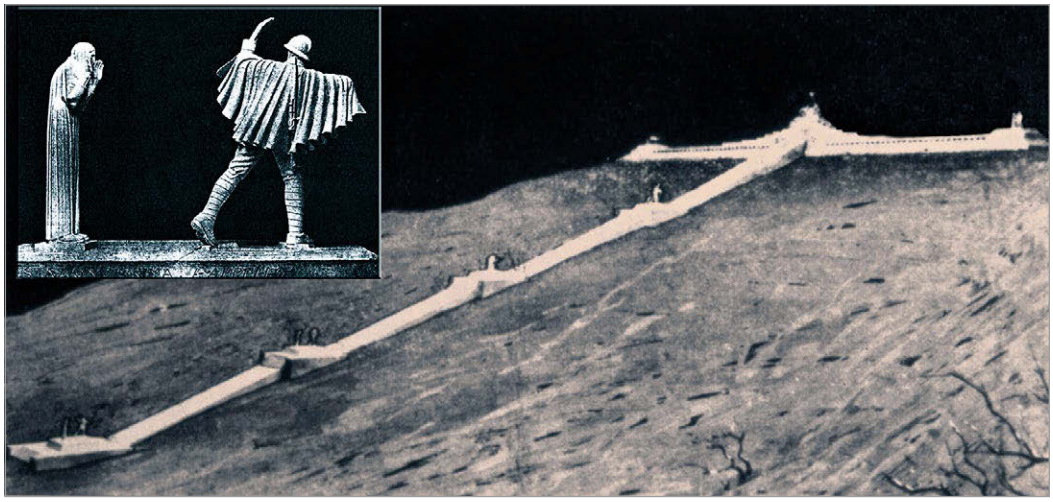


Fig. 2 – E. Baroni, monumento al fante sul San Michele; progetto presentato alla XV Biennale di Venezia, 1926; vista d'insieme e particolare della prima stazione, *L'appello* (E. Baroni, *Il Monumento al fante*, Milano 1926).

indagati (Fossati, 1992; Zagnoni, 1996; Savorra, 2007)[1], si prestano ad essere assunti come punto di svolta.

Il bando, in sé assai vago, richiedeva un'«imponente mole architettonica o scultorea, ovvero architettonica e scultorea insieme»[2]. Fra i cinque progetti ammessi al secondo grado, i quattro presentatati da architetti propongono possenti costruzioni che svettano sul colle. Al contrario, quello di Eugenio Baroni vi distende una croce in cui l'architettura svolge l'unico ruolo di basamento per otto gruppi scultorei, quattro nella lunga scalinata e quattro nel braccio orizzontale di sommità dove è situato l'ossario. Da ex-combattente più volte ferito e decorato al valore, Baroni si prefiggeva di esprimere l'orrore indicibile della guerra al di fuori di ogni retorica ed i gruppi scultorei sono intesi come stazioni della *via crucis* del fante.

Il concorso si chiude senza esito, ma la polemica non si placa ed è principalmente incentrata sulla proposta di Baroni. Sul fronte avverso è in particolare Margherita Sarfatti che dalle colonne del *Popolo d'Italia* bolla senza appello «l'enfasi piagnucolosa dei vari gruppi in cui le "Stazioni del Calvario" erano imitate con un'insistenza disfattista e materialistica alla Barbusse. Nessun accenno di glorificazione o di affermazione vittoriosa». L'opinione della Sarfatti è evidentemente condivisa da Mussolini che oppone un netto rifiuto alla decisione di dar corso al progetto di Baroni che il comitato promotore aveva preso nel dicembre 1922, confidando proprio sulla sua nomina a presidente del consiglio dei ministri.

Baroni continua a rielaborare la sua idea per tutti gli anni 1920, ma a partire dal 1924 essa è tuttavia ricondotta nell'alveo della scultura (*fig.* 2). Tra le iniziative volte a placare le perduranti polemiche, Mussolini gli affida infatti l'incarico della fusione in bronzo di un bozzetto da esporre a Palazzo Venezia in cambio della rinuncia a qualsiasi azione per la mancata costruzione del monumento. A poco vale la sostituzione della stazione cardine de *La falciata* con composizioni culminanti in slanciate figure di Vittoria. La trasfigurazione mitica della guerra perseguita dal fascismo necessita di un'opera epica, che non contempli la debolezza e l'angoscia, laddove il carattere dell'opera di Baroni resta programmaticamente drammatico. Al tempo stesso, le stilizzate figure di madre, presenti in ben quattro stazioni e che si potrebbero associare ai tormenti di un Kokoschka, ed il dinamismo de *L'assalto vittorioso* sono sempre più avulsi dagli orientamenti che vengono emergendo. Naturalmente, il grande bozzetto in bronzo che lo scultore invia a Roma nel 1929 non entrerà mai a Palazzo Venezia[3].

2. «Architettura e obbediente scultura»

Tra il 1923 e 1924, in una situazione ancora abbastanza fluida sia in campo politico-ideologico che artistico-architettonico, l'architetto Saverio Dioguardi porta a compimento nel cimitero di Bari un ossario ai caduti nel quale due ieratiche figure di Vittoria fiancheggiano l'arco che sormonta l'ossario posto sotto il piano di campagna. Se la definizione formale si radica alla tradizione, l'assetto morfologico attinge piuttosto alla secessione viennese in un approccio sincretico che pare prendere consistenza nel corso dell'elaborazione progettuale poiché alcuni studi preliminari assegnano alla scultura un ruolo più convenzionale e nettamente meno determinante per la connotazione in senso monumentale dell'architettura (Maggiore, D'Alba, 2011).

1. Nel volume curato da Fossati (1992) si rimanda in particolare al saggio di Flavio Fergonzi e all'antologia critico-documentaria che, a proposito del monumento al fante, ripropone alcuni dei più importanti interventi dell'epoca, tra i quali quello di M. Sarfatti citato di seguito.
2. Ampi stralci del bando sono riportati in Papini, 1920.
3. Attualmente il bozzetto è conservato, smontato e imballato, in un deposito della Fondazione Museo storico del Trentino di Trento.

Fig. 3 – Ossario ai caduti in guerra (progetto Ufficio tecnico comunale, 1933) e sepolcreto dei martiri della rivoluzione fascista (progetto Giulio Ulisse Arata, 1932), entrambi con apparato scultoreo di Ercole Drei, nel cimitero della Certosa di Bologna; veduta d'epoca (Archivio fotografico Cineteca di Bologna, Bologna).

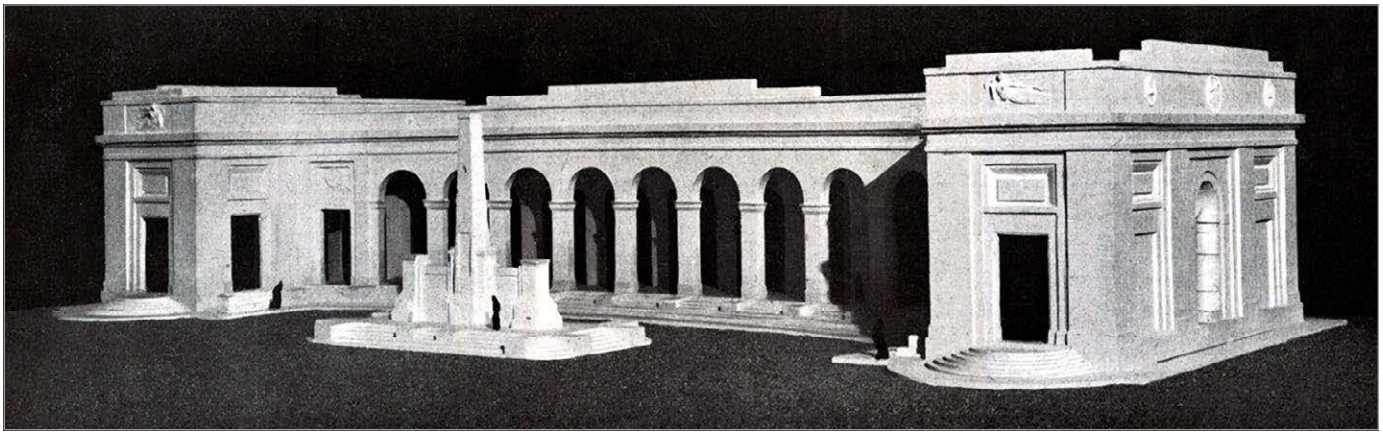


Fig. 4 – Pietro del Fabro, monumento ossario di Fagarè della Battaglia, 1930-33; bozzetto di studio con al centro il monumento alla vittoria del Piave eretto nel 1920 (da *Rassegna di architettura*, n. 11 – 1932).

Un decennio più tardi, un'altra iniziativa locale porta alla realizzazione nel chiostro VI del cimitero della Certosa di Bologna di un'opera che testimonia l'avvenuta appropriazione del culto dei caduti da parte del fascismo nell'ambito di una costruzione retorica ancora più ambiziosa e volta ad accreditare il fascismo come compimento dell'epopea risorgimentale (Zagnoni, 2019-2020).

I due volumi ipogei dell'ossario ai caduti in guerra (1933) sono collocati ai lati opposti del percorso che porta al sepolcreto dei martiri della rivoluzione fascista (1932). I due monumenti danno luogo ad una composizione unitaria, ma differiscono decisamente l'uno dall'altro. E la diversità della concezione architettonica è puntualmente ripresa ed interpretata dall'apparato scultoreo, nonostante esso sia opera dello stesso artista, Ercole Drei. A segnalare e vigilare sul più usuale registro stilistico dell'ossario progettato dall'Ufficio tecnico comunale sono poste due sentinelle. Al realismo di queste sculture in un corposo tutto tondo fa riscontro il rilievo del sepolcreto, dove il naturalismo arcaico delle allegorie della Forza e della Gloria si pone in stretta relazione con l'architettura di Giulio Ulisse Arata (*fig.* 3).

Drei, con una costante ispirazione classicista che lo porta anche in seguito ad affermare che «tutto quello che è avvenuto di nuovo non mi ha sedotto» (Buscaroli, 1964), è in questi anni tra i protagonisti di una stagione della scultura monumentale indubbiamente feconda, sebbene asservita alla celebrazione del regime e del mito nazionalistico.

Già nel 1919 Ugo Ojetti, richiamando l'esempio della Roma classica, aveva proposto la formula «architettura e obbediente scultura» (Ojetti, 1919). E sia pure attraverso 'un ritorno al classico' in chiave moderna, nel corso degli anni Venti il monumento alla vittoria di Bolzano e quello ai caduti di Genova di Marcello Piacentini, così come, in modo più sofisticato, il Tempio dedicato ai caduti di Milano del gruppo guidato da Giovanni Muzio rappresentano esperimenti di punta nell'integrazione tra architettura e scultura.

Di questa temperie si trova riscontro, per quanto in tono minore, nel programma cui il regime dà avvio alla fine degli anni Venti e che prevede la dislocazione di una serie di monumenti-ossario lungo le linee del fronte, nonché la costruzione di templi-ossario in alcune città che si erano trovate nelle retrovie del conflitto. L'operazione è gestita da un organismo militare (il Commissariato per le onoranze ai caduti in guerra) ed è sottoposta ad un accentramento del processo decisionale via via più stretto e facente capo allo stesso Mussolini.

Nei primi anni di attuazione del programma, quando è il generale Giovanni Faracovi a dirigere il Commissariato, l'ossario è quasi sempre collocato all'interno di una spazialità criptica e l'effetto di imponenza è perseguito attraverso la eclettica rivisitazione, in chiave di austera severità, delle più diverse tipologie monumentali. Si tratta di opere di ingente impegno costruttivo, nella maggioranza dei casi concepite per dominare sul paesaggio.

Ad Asiago (1932-36, inaugurazione 1938) Orfeo Rossato pone così un grande arco quadrifronte a sormontare il basamento costituente l'ossario. Qui, come altrove, compaiono rilievi di vittorie alate che fanno seguito a quella di Arturo Dazzi per il monumento di Bolzano. Opera di scultori affermati in area veneta[4], due delle vittorie alate poste ai lati dell'attico, nonché le arcigne teste di soldato sui portali dell'ossario, sono dovute a Tullio Montini. Le altre due sono opera di Giuseppe Zanetti, che al di fuori delle commesse pubbliche dà per altro prova di una vena più svincolata dai canoni dell'imperante 'classicismo moderno' e, come ex-combattente, fornisce della guerra una rappresentazione che ne esprime la sofferenza piuttosto che la glorificazione.

In alcune occasioni lo stato attuale dei monumenti è, più che in altre, il risultato di vicissitudini ed iniziative temporalmente sfalsate.

A Fagarè della Battaglia (1930-33), Pietro del Fabro adotta la forma a esedra perché l'ossario trovi il suo fulcro nel monumento alla vittoria del Piave, eretto nel 1920 dal Genio militare ed ornato con quattro bassorilievi di scultori carraresi (*fig.* 4). Nel presentare il progetto, Faracovi aveva scritto che l'ossario «verrebbe ad abbracciare il Monumento così che perfetto e suggestivo riuscirebbe l'abbinamento delle due opere», ma un solo anno dopo l'inaugurazione il suo successore, il generale Alberto Gordesco, fa trasparire l'intenzione di rimuovere il monumento celebrativo in quanto non 'armonizza' con la severità dell'ossario[5]. Ancor prima del formale riavvicinamento alla Germania nazista, la questione è in realtà incentrata su uno dei due bassorilievi realizzati da Andrea Valli – *La barbarie nemica sul sacro suolo della Patria (24 ottobre 17)* – che mostra soldati tedeschi compiere efferatezze sulla popolazione civile (*fig.* 5).

Fig. 5 – Andrea Valli, *La barbarie nemica sul sacro suolo della Patria (24 ottobre 17)*, 1920; bassorilievo eseguito per il monumento alla vittoria del Piave (demolito) ed ora collocato sul monumento ossario di Fagarè della Battaglia (foto dell'autore).

La decisione di trasferire o demolire il monumento del 1920 incontra varie difficoltà e la vicenda si trascina per anni. I due bassorilievi frontali, tra i quali quello incriminato, sono coperti da una lastra di marmo, la demolizione ha inizio nell'ottobre 1939, ma non risulta ancora del tutto completata nell'agosto del 1943. I bassorilievi sono comunque posti in salvo e nel dopoguerra sono montati su mensole sulla facciata dell'ossario.

All'ossario di Pocol progettato da Giovanni Raimondi (1932-36, inaugurazione 1939) si accede da monte ed il monumento, con l'alta torre quadrata visibile da tutta la vallata di Cortina d'Ampezzo, appare al visitatore solo dopo un percorso segnato da alcuni episodi scultorei. Due grandi busti di alpini, ispirati a quelli del monumento al generale Antonio Cantore a Cortina, 'vigilano' ai lati della strada che introduce a un piazzale dove è collocata la *Fontana veneta*

4. Cfr. *Archivio scultura veronese dell'800 e del '900 – Tullio Montini*, testo disponibile al sito: https://www.archivio-scultura-veronese.org/portfolio-items/tullio-montini e *Giuseppe Zanetti scultore. Vicenza 1891-1967*, testo disponibile al sito: https://giuseppezanetti.com (consultati nell'agosto 2020).

5. La ricostruzione della vicenda è possibile attraverso numerosi documenti, all'epoca della consultazione non catalogati, conservati in: Archivio Commissariato generale per le onoranze ai caduti in guerra, Ministero della difesa, Roma. Tra questi: Giovanni Faracovi, *Progetto per la costruzione dell'ossario monumentale per i caduti in guerra a Fagarè di Piave – Relazione*, 4/12/1930; *Monumento ai C. G. in Fagarè della Battaglia. Cessione o demolizione. Riassunto della pratica* (dal 1934 al 1941), s.d.

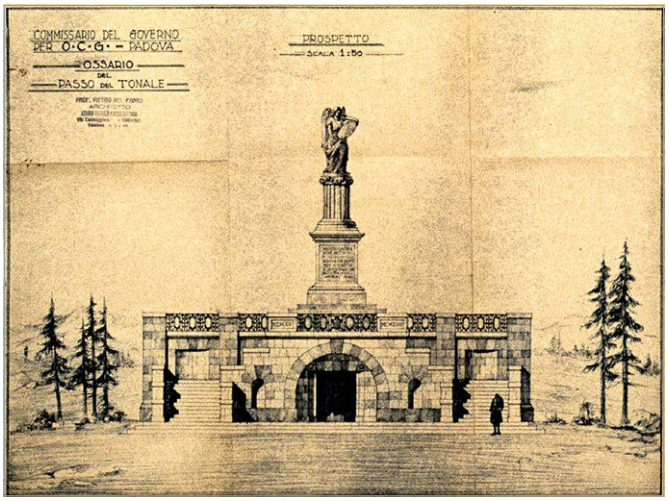


Fig. 6 – Pietro Del Fabro, monumento ossario al Passo del Tonale, 1934-38; Vittoria alata di Timo Bortolotti realizzata per il precedente monumento alla vittoria del 1922-24 (Archivio Commissariato generale per le onoranze ai caduti in guerra, Roma).

con il Leone di San Marco, opera di Dante Morozzi anche in questo caso ripresa da un intervento dello stesso scultore per piazza Venezia a Cortina. Al gioco di rimandi con opere volte ad affermare l'italianità di Cortina non è verosimilmente estraneo il fatto che il regime è consapevole del poco favore di cui gode presso la «popolazione allogena»[6] dell'ampezzano, non solo per nostalgia verso il recente passato asburgico quanto per la dura campagna di omogeneizzazione della cultura ladina della valle allora in atto.
Svoltando a destra, una rampa in discesa rivela infine il monumento; sulle pareti scavate nella roccia è incastonata una *via crucis* di Giannino Castiglioni e sul portale dei due piani del basamento che contiene l'ossario è collocata la Vittoria alata di Paolo Boldrin.
All'interno, il fulcro della composizione è la sala centrale, dove uno sfondato a tutta altezza si affaccia sul piano inferiore e sul *Fante morto* – scultura, ancora di Morozzi, che funge da lastra sepolcrale per il generale Cantore ed un'altra medaglia d'oro – mentre verso l'alto si apre sul vuoto della torre. Sui portali della sala trovano altresì posto quattro formelle di Delfo Paoletti, teste di soldato che, diversamente da quelle che si trovano in più ossari, raffigurano espressioni tragiche piuttosto che volitivamente eroiche.
Al Passo del Tonale un comitato bresciano aveva eretto tra il 1922 e il 1924 un monumento alla vittoria connotato dal bronzo di Timo Bortolotti che propone una copia, completata di scudo, della Vittoria alata di epoca romana rinvenuta a Brescia. E la specificità dell'ossario costruito tra il 1934 e il 1938 risiede anzitutto nel fatto che è richiesto il ricollocamento della statua sul terrazzo di copertura. Nel progetto di Pietro Del Fabro una cripta a pianta quadrata con i loculi disposti lungo le pareti ed una cappella al centro è così preceduta da un corpo semicircolare con le scale per l'accesso al terrazzo (*fig.* 6).
L'esito non può certo annoverarsi tra i più notevoli, ma nella penombra della cripta *La Resurrezione*, ancora di Timo Bortolotti, appare al visitatore come uno squarcio di luce. Dopo gli esordi a Brescia, lo scultore si trasferisce a Milano già alla metà degli anni Venti ed il levigato slancio plastico del Cristo risorto rende conto tanto di una personale sensibilità quanto della maturazione conseguente ai contatti qui intrattenuti, tra gli altri, con Wildt e Carrà[7].
In altri importanti ossari, come quelli di Oslavia (progetto Ghino Venturi, 1931-38) e del Montello (progetto Felice Nori, 1931-38), l'inserimento di sculture monumentali era previsto negli elaborati di progetto, ma non trova attuazione. Ciò può essere dovuto a riduzioni del programma, ma non è forse nemmeno ininfluente che quasi tutti i monumenti ossario ideati durante la 'gestione' Faracovi siano portati a compimento in sovrapposizione alla nuova fase che si manifesta a Cima Grappa nel 1935.

3. Una autosufficiente architettura monumentale

Nel 1928 Mussolini aveva bocciato il progetto di Alessandro Limongelli nel quale un'alta torre faro doveva fungere da coronamento all'ossario ipogeo pressoché ultimato per iniziativa di un comitato locale, nel 1932 scioglie poi il comitato e nomina il generale Ugo Cei commissario del Governo. Cei si orienta presto per una completa ridefinizione, nel 1933 prende contatto con Giannino Castiglioni, che a sua volta coinvolge l'architetto Giovanni Greppi, e nell'arco di due anni è ideata e portata a compimento l'opera che propone un'architettura monumentale tanto evocativa quanto inedita (Zagnoni, 1996; Fiore, 2003): in luogo di una spazialità criptica per l'ossario e dispendiosi esercizi formali per conferirgli enfasi monumentale, è lo schieramento dei caduti che dà corpo ad un'architettura pressoché atettonica da percorrere in piena luce. Pur inglobando elementi preesistenti, costituisce un complesso fortemente unitario e che concilia culto civile della patria e religione cattolica.
Al momento dell'inaugurazione compariva anche un'enorme statua – con ogni probabilità il solo modello in gesso – della *Patria fascista vigilata dal fante*. Nonostante vi siano ragioni contingenti che possono averne provocato la subitanea scomparsa (Malone, 2019), la rimozione si presta ad

6. Archivio centrale dello Stato – Presidenza del Consiglio dei ministri, Roma, 1937-39, f. 14.2.2506, lettera del prefetto di Belluno del 3 novembre 1938 che motiva alla Presidenza il rinvio dell'inaugurazione all'estate successiva.

7. Cfr. *Timo Bortolotti*, testo disponibile al sito: https://www.timobortolotti.it/ (consultato il 29/7/2020).

essere assunta ad emblema di come la nuova concezione elida la scultura monumentale. La cosa è tanto più singolare se si pensa che Cei si rivolge, in prima istanza, ad uno scultore. D'altro canto, varie fotografie d'epoca ci mostrano bozzetti di studio – per Cima Grappa, Redipuglia, Bezzecca – modellati in creta, quindi con una tecnica scultorea che sostanzia l'ipotesi della loro esecuzione all'interno dello studio di Giannino Castiglioni (*fig.* 7).

Dopo Cima Grappa, Cei è chiamato a dirigere il Commissariato per le onoranze ai caduti in guerra e tutte le opere non ancora avviate sono affidate a Castiglioni e Greppi, che riprendono più volte lo schema collaudato a Cima Grappa, ma graduandolo attentamente in ragione della specifica situazione. In sostanza non c'è più un'architettura che si esprime attraverso l'inserimento di figure allegoriche, ma il monumento è un'unica, grande allegoria.

A Caporetto, dove nel 1934 era già stato appaltato un progetto di Brenno del Giudice, l'ossario che avvolge la preesistente chiesetta di Sant'Antonio è ancora una volta a gradoni ed è, come è ormai consuetudine, privo di sculture. La strada che dal sottostante paese risale serpeggiando il colle è però costellata dalle stazioni della *via crucis* che, contrariamente alle varie *viae crucis* di Castiglioni per l'interno o l'esterno di altri ossari, assume un rilievo del tutto particolare ed in qualche modo rapportabile a quello dell'ossario. Per dimensioni e impatto, più che con la scultura monumentale le stazioni hanno affinità con le edicole devozionali che si trovavano lungo le strade di campagna e nel ponderato bilanciamento tra culto civile e culto religioso, fanno in questo caso propendere per il secondo (*fig.* 8).

A Redipuglia gli 'eroi' della invitta Terza armata salgono al cielo passando attraverso il Calvario. A Caporetto, nel paesaggio della sconfitta, il lungo percorso iniziatico termina con la Deposizione.

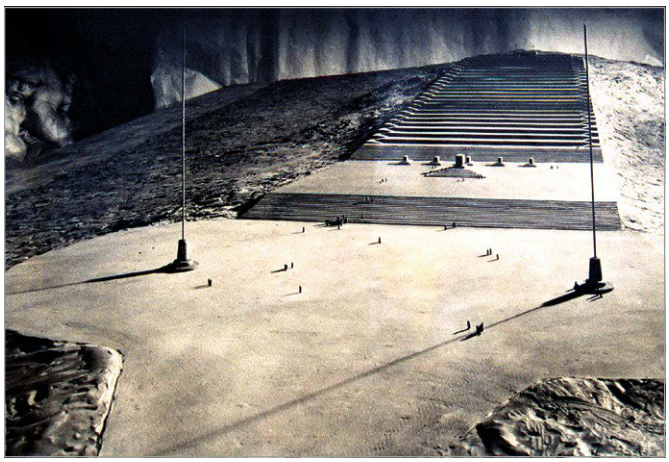


Fig. 7 – Giannino Castiglioni, Giovanni Greppi, monumento ossario di Redipuglia, 1935-38; bozzetto di studio in creta (Archivio Museo storico del sacrario di Redipuglia, Fogliano Redipuglia).

Fig. 8 – Giannino Castiglioni, *via crucis* lungo la strada di accesso al monumento ossario di Caporetto, 1935-38 (foto dell'autore).

Riferimenti bibliografici

Buscaroli R. (1964). *Ercole Drei scultore*. Bologna: Tamari.

Fiore A.M. (2003). La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: il sacrario di Redipuglia di Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni. *Annali di architettura* 15, pp. 233-246.

Fossati P., a cura di (1992). *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*. Torino: Allemandi.

Malone H. (2019). Monte Grappa: il sito, il sacrario e la memoria. In: D'Amelio M. G., a cura di, *Per non dimenticare. Sacrari del Novecento*. Roma: Palombi, pp. 35-41.

Maggiore F., D'Alba V., a cura di (2011). *Saverio Dioguardi: architetture disegnate*. Catalogo della mostra (Bari, palazzo della Provincia, 7-18 novembre 2011). Bari: Adda.

Ojetti U. (1919). Monumenti alla vittoria. *Il Corriere della Sera*, 3 aprile 1919 (ora in Fossati, 1992, pp. 202-204).

Papini R. (1920). Il concorso per il Monumento al fante. *Emporium* L (luglio-agosto 1920), pp. 89-96.

Savorra M. (2007). La rappresentazione del dolore e l'immagine dell'eroe: il Monumento al Fante. In: Giuffrè M., Mangone F., Pace S., Selvafolta O., a cura di, *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*. Milano: Skira, pp. 365-373.

Zagnoni S. (1996). Dal monumento al fante ad una nuova tipologia monumentale. *Parametro* 213, pp. 56-69.

Zagnoni S. (2019-2020). Dimore perpetue per i caduti della "Grande guerra" in Europa. *Bollettino SSF* 28-29, pp. 205-220.