

i quaderni, 3



FILTERED GLIMPSES OF A WAR REMEMBERED: INTERCULTURAL STUDIES ON THE MEMORY OF THE GREAT WAR

a cura di Mario Faraone



*Quaderni di «Studi Interculturali», supplemento al volume 3, 2017
Mediterránea - Centro di Studi Interculturali
Dipartimento di Studi Umanistici - Università di Trieste*

Studi Interculturali



FILTERED GLIMPSES OF A WAR REMEMBERED:
INTERCULTURAL STUDIES ON THE MEMORY OF THE GREAT WAR

A cura di Mario Faraone

MEDITERRÁNEA

QUADERNI DI STUDI INTERCULTURALI , 3
SUPPLEMENTO AL NUMERO 3, 2017

Quaderni di Studi Interculturali
Supplemento al numero 3 /2017
issn 2281-1273 ISBN 978-0-244-96137-4 90000

MEDITERRÁNEA - CENTRO DI STUDI INTERCULTURALI
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste
www.interculturalita.it
Mediterránea ha il proprio sito all'indirizzo *www.ilbolerodiravel.org*.

L'immagine di controcopertina è di Davide Pio Laudani, per gentile concessione dell'autore. Le immagini di apertura dei saggi sono di Gianni Ferracuti. Tutti i diritti riservati. © Il copyright appartiene ai singoli autori dei testi e delle immagini.
Il presente fascicolo è stato chiuso in redazione in data 21.12. 2017.

Gianni Ferracuti
Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Trieste
Androna Campo Marzio, 10 - 34124 Trieste

SOMMARIO

Mario Faraone:

Filtered Glimpses of a War Remembered: Intercultural Studies on the Memory of the Great War Introduction 9

Austin Riede:

«Community, Masculinity, and National Identity in Lewis Grassic Gibbon's *Sunset Song*» 23

Mario Faraone:

«"I Suppose Everything'll Go On Much The Same": Christopher Isherwood, la ricerca del padre e la memoria della Grande Guerra» (Christopher Isherwood, the search for the father and the memory of the Great War) 43

Carina Ionela Brânzila:

«Stories and Story-Telling in the First World War» 137

Olga Mäeots:

«The Harvest of Bloody Seeds: Russian Pedagogues Against War Propaganda» 149

Rosanna Pozzi:

«La strumentalizzazione propagandistica della figura femminile in alcuni giornali di trincea» (The Propaganda Manipulation of the Female Figure in Some Trench Journals) 169

Caterina Martino:

«La Grande Guerra delle immagini. Fotografie choc e immunizzazione dell'orrore» (The Great War of the images: choc photography and the immunization of horror) 181

Serena Quagliaroli:

«Un'arte per la memoria: monumenti piacentini ai caduti della Grande Guerra» (An art for the memory: Memorials Dedicated to the Fallen in the Province of Piacenza) 205

Gorica Majstorovi:

«*The Politics of World War I Commemoration and Biljana Srbljanovi 's Mali Mi Je Ovaj Grob*»245

Mario Faraone:

«*“Al è un suicidi, siôr comandant!”: i fucilati di Cercivento in “Chê âte guere... la guere da int”, testo teatrale di Celestino Vezzi e Bruno Craighero*» («*It's a suicide, Captain Sir!»: the executed by shooting in Cercivento, in «The Other War, the War of the People», a play by Celestino Vezzi e Bruno Craighero*)..... 257

«*Chê âte guere... la guere da int*», testo teatrale di Celestino Vezzi e Bruno Craighero («*The Other War, the War of the People*», a play by Celestino Vezzi e Bruno Craighero)..... 269

Contributors.....295



UN'ARTE PER LA MEMORIA: MONUMENTI PIACENTINI AI CADUTI DELLA GRANDE GUERRA

SERENA QUAGLIAROLI

INTRODUZIONE

Non appena la Grande Guerra si concluse, ogni comunità, dal piccolo paese alla grande città, volle ricordare il sacrificio dei propri caduti, morti per la Patria, attraverso una scultura, una lapide, un cippo, una cappella, a memoria perenne dell'eroismo e del dramma sperimentato. Ancora oggi queste testimonianze, nelle loro evidenze monumentali, popolano le piazze, si stagliano sulle pareti degli edifici amministrativi, si susseguono lungo le

strade e le facciate delle chiese, si intervallano ad altri frammenti di arredo urbano con i quali interagiscono a comporre l'aspetto più tipico dei nostri centri cittadini. Tuttavia, pur richiamando un evento lontano solo un centinaio di anni, risultano assai frequentemente in gravi condizioni di conservazione e in troppi casi prive di qualsiasi indicazione che permetta a residenti e turisti di comprenderne la natura e la storia.

Un tentativo di dare finalmente risposta alla necessità di tutelare e valorizzare il cospicuo patrimonio storico-artistico relativo alla Prima Guerra Mondiale è stato operato con la Legge n. 78 del 7 marzo 2001, disciplinante una serie di iniziative tra le quali spiccano il censimento e la catalogazione dei monumenti ai caduti.ⁱ Le iniziative condotte dalle Soprintendenze in tutta Italia sono state guidate dalla consapevolezza che lo studio delle opere dedicate ai caduti fosse da svolgere al fine di salvaguardare queste preziose testimonianze di un peculiare momento della costruzione dell'identità collettiva nazionale.

La Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Parma e Piacenza ha avviato un primo intervento d'individuazione nell'area parmigiana nel 2005 - poi condotto in maniera approfondita nel biennio 2006-2008 - mentre il lavoro si è rivolto alla realtà piacentina nell'autunno del 2013.ⁱⁱ

STATO DEGLI STUDI

L'interesse e lo studio scientifico dei monumenti ai caduti in Italia si sono sviluppati con discreto ritardo rispetto al contesto internazionale:

*George Mosse negli Stati Uniti, Antoine Prost in Francia, Reinhart Kosseleck in Germania, Ken Inglis in Australia sono stati gli iniziatori dello studio sulle cerimonie commemorative e sui monumenti ai caduti, che delle prime sono il centro spaziale e simbolico. Negli anni Settanta, vale a dire nel momento in cui la storia trovava nuovi soggetti per nuovi approcci, i monumenti ai caduti erano per così dire «un'invenzione» di questi storici pionieri.*ⁱⁱⁱ

ⁱ In merito si veda Rosa Piccininni, «La tutela del patrimonio storico della Grande Guerra e la legge 78/2001. Brevi riflessioni», *Dire in Puglia*, 5, 2014, pp. 149-52.

ⁱⁱ I risultati sono stati parzialmente pubblicati dalla Soprintendenza per i Beni Storici Artistici ed Etnoantropologici di Parma e Piacenza in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, Grafiche Step, Parma 2013.

ⁱⁱⁱ Stéphane Audoin-Rouzeau e Annette Becker, *La violenza, la crociata, il lutto: la Grande Guerra e la storia del Novecento (14-18, Retrouver la Guerre, 2000)*, traduzione di Silvia Vacca, Einaudi, Torino 2002, p. 171. Per un'esauriente ricostruzione della storia degli studi italiani e internazionali si veda



1. Piacenza, Monumento al Genio Pontieri, 1928

I primi interventi italiani datavano anch'essi agli anni Settanta ma mostravano una tenace propensione, perpetrata almeno sino al decennio successivo, a concentrarsi sulla natura storico-artistica dei manufatti, a discapito del valore di testimonianza culturale per la storia sociale del paese.^{iv} All'estero, l'attenzione dimostrata a livello istituzionale sin dalla fine della guerra alle problematiche della tutela dei monumenti e delle onoranze dei soldati aveva di fatto condotto gradualmente a leggere il culto del caduto incarnato nell'opera monumentale in maniera più complessa:^v si è così esplorato «il mito dei caduti sia come sublimazione della più generale brutalizzazione introdotta dalla guerra fra le popolazioni, sia e soprattutto come elemento di codificazione e diffusione dall'alto dei sentimenti nazionali in direzione dei reduci, delle famiglie dei combattenti caduti e più in generale della società».^{vi}

In Italia, oltre al fondamentale impegno di Mario Isnenghi,^{vii} è stato l'importante convegno di Rovereto sul tema della Prima Guerra Mondiale, tenutosi nel 1985, ad aprire verso plurime direzioni, interrogandosi sulla problematicità della memoria della guerra e dando spazio a questioni relative ai monumenti ai caduti, finalmente letti come attori nella costruzione dell'ideologia statale. Si trattava di un nuovo orientamento nella ricerca, debito-

Nicola Labanca, «Studiare i monumenti e i segni di memoria della Grande Guerra, oggi», in M. Mangiavacchi e L. Vigni (ed.), *Lontano dal fronte. Monumenti e ricordi della Grande Guerra nel Senese*, Nuova Immagine, Siena 2007, pp. 21-9.

^{iv} Si veda Antonello Negri, «Alla ricerca di un paesaggio artistico italiano, 1918-1928», *Quaderni Piacentini*, 6, 1982, pp. 211-8. Un primo significativo tentativo è compiuto anche in Claudio Canal, «La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra», *Rivista di storia contemporanea*, 4, 1982, pp. 659-69.

^v Si veda in particolare George Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti (Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars, 1990)*, traduzione di Giovanni Ferrara, Laterza, Roma-Bari 1990.

^{vi} N. Labanca, *Studiare i monumenti*, cit., p. 24.

^{vii} Cfr. Mario Isnenghi, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Mondadori, Milano 1989.

re di quegli studi,^{viii} sorti nel contesto delle divisioni degli ultimi anni della guerra fredda, che avevano condotto a considerare i monumenti «per la loro valenza politica e appunto ideologica, di strumento della convinzione e della nazionalizzazione delle masse. Come strumenti di propaganda, si potrebbe dire, nel senso di una propaganda che negli anni di guerra dal centro e dall'alto degli Stati era scesa sui combattenti e sulle popolazioni».^{ix}

Con gli anni Novanta le ricerche internazionali si sono orientate verso temi nuovi e con diversi approcci per indagare nelle celebrazioni, nelle commemorazioni, nei rituali della politica e della memoria pubblica il monumento come polo d'incarnazione di un lutto familiare e collettivo: un'opera fondamentale è certamente quella di Winter,^x il quale polemizza con l'idea che la memoria moderna si sia espressa attraverso linguaggi modernisti, futuristi o espressionisti, e piuttosto abbia abilmente recuperato «quelle forme tradizionali, note e rassicuranti, [che] sarebbero state ritenute più consolatorie e si sarebbero rivelate più efficaci».^{xi} Audoin-Rouzeau, Becker e altri studiosi successivamente hanno impostato il discorso sul problema della ricezione e della fruizione del monumento all'interno del contesto della «cultura di guerra» che coinvolgeva i «salvati» ancor più che i «sommersi», concentrandosi così sui rivolgimenti psicologici e sociali che l'opera commemorativa, manifestazione di una necessità, innescava: «Something had to be done to perpetuate the memories and voices of those who had given their lives, and of those who had lived through the disaster».^{xii}

Queste interpretazioni critiche, a una più profonda analisi, risultano fortemente legate, connesse e dipendenti l'una dall'altra, e appaiono numerose e multiformi quanto i responsabili dell'erezione dei monumenti. Parallelamente a una generalizzata iniziativa statale, infatti, gruppi spontanei, comitati guidati da parroci o da esponenti dei nascenti partiti po-

^{viii} Per citare alcuni esempi: Paul Fussell, *The Great War and the Modern Memory*, Oxford University Press 1975; Antoine Prost, *Les anciens combattants 1914-1939*, Gallimard-Juillard, Paris 1977; Eric J. Hobsbawm, Terence O. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, 1983.

^{ix} N. Labanca, *Studiare i monumenti*, cit., p. 24.

^x Cfr. Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press 1995. Dello stesso autore più recentemente: *Remembering War. The Great War between Memory and History in the 20th Century*, Yale University Press, New Haven-London 2006.

^{xi} N. Labanca, *Studiare i monumenti*, pp. 26-7; della stessa opinione Carlo Cresti, «Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei monumenti ai caduti», *Architettura e Arte*, 1, 4, 2006, p. 43.

^{xii} Marilène Patten Henry, *Monumental Accusations: the Monuments aux Morts as Expressions of Popular Resentment*, Peter Lang Publishing, New York 1996, p. 8.

litici, associazioni di comuni cittadini, Società di Mutuo Soccorso, singoli benefattori, si mobilitarono per promuovere la realizzazione delle opere. «I monumenti erano manufatti complessi, risultato dell'interazione fra una committenza (pubblica o privata) che promuoveva (e soprattutto pagava), un artista che li realizzava e un pubblico che li fruiva; non necessariamente questi tre attori recepissero lo stesso messaggio, e non necessariamente esso era destinato a rimanere uguale nel tempo».^{xiii}



2. Agazzano, Monumento ai caduti, 1924

MONUMENTI PER UNA CULTURA DI MASSA

Un elemento fondamentale alla genesi dei monumenti ai caduti è stato riscontrato nell'evidenza del fatto che, «con la prima guerra mondiale, la dimensione del lutto, privato e collettivo, assunse un inedito carattere sia sul piano quantitativo, sia sul piano qualitativo».^{xiv} Da un punto di vista qualitativo, i peculiari caratteri che mostrava la guerra, nuova, straziante, alienante, con la sua impreveduta lunghezza, le estenuanti attese nel fango delle trincee, l'umiliazione delle sconfitte, la vergogna delle rotte e delle insubordinazioni, fecero sì che assai meno facilmente delle guerre risorgimentali essa si presentasse quale trionfale ed eroico momento di affermazione di un ideale. Inoltre, come scriveva Freud, fra gli esiti principali della prima guerra mondiale andava annoverata la fine della rassicurante capacità da parte della civiltà contemporanea di «mettere da parte la morte» ed «eliminarla dalla vita».^{xv} Sotto il

^{xiii} Marco Mondini, *La guerra italiana: partire, raccontare, tornare. 1914-18*, Il Mulino, Bologna 2014, p. 320.

^{xiv} Piergiovanni Genovesi, «Monumenti ai caduti della Grande Guerra a Parma e provincia: una ricognizione», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle provincie di Parma e Piacenza*, cit., pp. 23-32, p. 23.

^{xv} Sigmund Freud, «Considerazioni attuali sulla guerra e la morte» (*Zeitgemässes über Krieg und Told*, 1915), in id., *Perché la guerra? Carteggio con Einstein e altri scritti*, trad. di Cesare L. Musatti, Silvano Daniele, Sandro Candreva e Ermanno Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 15-51, pp. 35-8.

profilo quantitativo la morte si appropriò della quotidianità: dal momento che nelle battaglie della Grande Guerra i morti furono più del doppio rispetto al totale di coloro che erano deceduti nei conflitti a partire dalla Rivoluzione francese sino al 1914, «l'incontro con la morte di massa è forse la più fondamentale esperienza della guerra».^{xvi}



3. Mottaziana (comune di Borgonovo Val Tidone), Lapide, 1920-1930 ca.

Se un'enorme quantità di uomini era caduta al fronte, un'immensa massa di esseri umani, al termine delle battaglie, sentiva la necessità di elaborare il profondo e diffuso lutto, col duplice fine di ricordare e di conferire senso al sacrificio. L'intero ordine sociale era stato alterato dalle smisurate perdite, stravolta la successione logica delle generazioni, ma nella commemorazione ognuno poteva adottare lo sconosciuto come padre o come figlio: «come famiglie emotive [...] davanti alla sepoltura di un congiunto, le molteplici "comunità in lutto" condivisero il dolore e spesso formularono una memoria orgogliosa del caduto».^{xvii}

Il valore simbolico dei monumenti ai caduti non si soffermava infatti tanto sul singolo soldato, quanto sulla forza della collettività, trasformando i caduti nei garanti della fede e del dovere, guardiani della patria e di un'ideale di giustizia. L'iconografia eroica tradizionale, incarnata dal nobile guerriero lanciato con il proprio destriero, non poteva certo riassumere la memoria collettiva; l'anonimo fante, al contrario, rispondeva al ricordo di qualunque figlio, padre, fratello.^{xviii}

Proseguendo una tendenza già emersa alla fine del XIX secolo, i monumenti, usciti dai cimiteri, andarono a occupare il cuore degli spazi pubblici trasformandoli in luoghi deputati alla celebrazione di un rituale collettivo di appropriazione della memoria eroica e imponendosi alle coscienze.^{xix} Le piazze si riempirono di soldati, di gente del popolo, umili

^{xvi} G. Mosse, *Le guerre mondiali*, cit., p. 3.

^{xvii} M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., p. 319.

^{xviii} In merito si veda M. Isnenghi, *Le guerre degli italiani*, cit., pp. 342-8.

^{xix} Così in Alberto Banti, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011, pp. 137-8.

ragazzi esaltati attraverso forme stilistiche tutt'altro che scabre ed essenziali, ricche del tradizionale apparato decorativo di aquile, leoni e di altri simboli allegorici di forza e vittoria.

L'edificazione del monumento ai caduti nella piazza fortificava l'antica intimità tra vivi e morti: questi cenotafi, posti non a ospitare corpi ma a materializzare una memoria disincarnata, rispondevano all'esigenza di modellare il passato per ancorarvi l'identità collettiva e rivendicare il possesso di un territorio, costituendo il centro, fisico e simbolico, di una fede condivisa:^{xx} «Essi rappresentano il primo grande uso pubblico della storia che l'Italia avesse conosciuto. Quei monumenti furono, dal punto di vista quantitativo e qualitativo, la prima storia scritta in pubblico».^{xxi}

«I governi appaiono da subito attenti al tema della commemorazione dei caduti, al fine di incanalare i connessi flussi emozionali nell'alveo di una celebrazione dal marcato carattere patriottico»,^{xxii} attraverso una propaganda che faceva della Prima Guerra Mondiale la Quarta Guerra d'Indipendenza. Soprattutto nei primi anni del dopoguerra il principio ispiratore del culto dei caduti si era fondato sulla «riconoscenza» per la morte donata alla patria; si trattava di consegnare alle famiglie un'idea della guerra che allontanasse ogni sospetto di inutilità delle perdite in nome della rievocazione della gloria piuttosto che dell'atrocità del conflitto, del suo senso e della sua finalità piuttosto che della sua tragedia.^{xxiii} Nell'indefesso lavoro condotto dai governi per convertire il dolore del popolo in orgoglio nazionale, colpisce constatare una certa omogeneizzazione dello spazio pubblico consacrato al ricordo della guerra, con vincitori e vinti che condividevano «la medesima frenesia commemorativa, ricorrendo a forme che non si differenziano in nulla, né per lo stile né per le proporzioni né per i simboli o le allegorie».^{xxiv}

^{xx} Si vedano: Marc Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità* (*Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992), trad. di Dominique Rolland e Carlo Milani, Eleuthera, Milano 1993, p. 63; Stefania Bonelli, «Gli spazi della memoria. La scelta dei luoghi», in V. Vidotto, B. Tobia e C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos Edizioni, Roma 1998, pp. 29-37, pp. 30-1.

^{xxi} N. Labanca, *Studiare i monumenti*, cit., p. 31.

^{xxii} P. Genovesi, *Monumenti ai caduti della Grande Guerra a Parma e provincia: una ricognizione*, cit., p. 23.

^{xxiii} Relativamente al «Mito della Guerra» si veda G. Mosse, *Le guerre mondiali*, cit., pp. 6-10.

^{xxiv} S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto*, cit., p. 174; si legga anche Ken Iglis, «War Memorials: Ten Questions for Historians», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 167, luglio 1992, pp. 5-21.

Come è stato appurato dagli studi, in Italia il culto dei caduti diede per la prima volta una dimensione veramente nazionale all'attività rituale e simbolica della «Religione della Patria» e proprio in questa costruzione del mito della «Guerra per la Nazione» giocarono un ruolo determinante il cristianesimo e il nazionalismo, che collaborarono affinché la paura della morte fosse superata dalla volontà di servire l'Italia, in una missione benedetta da Dio.^{xxv}

Tuttavia, per non finire con l'identificare nel monumento ai Caduti solamente l'immagine di un'Italia «caratterizzata di provincialismo, che per scacciare le frustrazioni di attese inappagate, si mostrò propensa a ripiegare su un mistificante autocelebrazionismo nazionalistico»,^{xxvi} appare necessario ricostruire il contesto di nascita dei monumenti, abbandonando l'ottica unicamente statale per calarsi nelle specificità, scendendo dal capoluogo provinciale alle cittadine, sino alle piccole località.

Nelle iniziative di erezione dei monumenti infatti «confluivano istanze diverse: non solo quelle delle classi dirigenti intenzionate a rinsaldare il senso dell'identità nazionale, ma anche quelle della comunità, dei villaggi, dei rioni cittadini desiderosi di stringersi attorno ai propri caduti. Una parte non piccola vi ebbe pure l'aspirazione propria dei ceti medi a conquistare un ruolo più incisivo nella vita pubblica».^{xxvii}

Le diverse forze sociali si organizzavano in comitati «pro-monumento» con l'obiettivo di ottenere dalla giunta comunale una delibera per procedere all'erezione e per raccogliere i fondi necessari alla realizzazione del progetto. A mobilitarsi erano in genere gli ex-combattenti e i famigliari dei caduti, facenti leva sull'adesione di importanti autorità locali e nazionali per fornire credibilità al comitato e valorizzarne l'opera, mentre la cerimonia di inaugurazione veniva solitamente inserita all'interno degli appuntamenti tradizionali della comunità.^{xxviii} Per quanto riguarda la realtà piacentina, un esempio è offerto dalla cittadina di Lugagnano Val d'Arda: nel 1923, il «Comitato Pro Caduti di Guerra», dopo aver inutilmente richiesto la collaborazione di trenta famiglie e dell'amministrazione comunale per raccogliere i fondi, decise di organizzare un banco di beneficenza presso l'annuale «Fiera

^{xxv} Su questo argomento Emilio Gentile, *Il culto del littorio*, Laterza, Roma-Bari 1993, pp. 35-6.

^{xxvi} C. Cresti, *Architetture e statue per gli eroi*, cit., p. 7.

^{xxvii} Antonio Gibelli, *La Grande Guerra degli italiani. 1915-1918*, Rizzoli, Milano 2014, p. 348.

^{xxviii} Manuela Riosa, «Comitati locali e potere politico: i caratteri della committenza», in V. Viddotto, B. Tobia, C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, cit., pp. 11-28, p. 21.

Fredda» della prima domenica di Ottobre. Grazie al successo dell'iniziativa e all'aiuto finanziario prestato da un ex combattente, il proprietario del Circo equestre «Ernesto Cristiani», il 27 febbraio 1926 il quotidiano *Libertà* poté dare l'annuncio dell'inizio dei lavori, conclusi con l'inaugurazione del monumento il 5 settembre 1926.^{xxix}



4. Pej (comune di Zerba), Monumento ai caduti, 1920-1930 ca.

LA NATURA ARTISTICA DEL MONUMENTO E L'«INVASIONE MONUMENTALE»

Le ragioni dell'attività di catalogazione derivano inoltre, come è piuttosto ovvio, dal riconoscimento ai monumenti di un rilevante carattere storico-artistico. L'operazione di schedatura permette infatti di ottenere nuovi strumenti di conoscenza di questa specifica tipologia di patrimonio culturale nelle sue caratteristiche plastico-decorative ed epigrafiche, testimonianze di «un valore ampio e stratificato che è in relazione al gusto e all'ideologia di un'epoca, e spesso gli artefici delle opere sono artisti di grande importanza storica e culturale, oppure sono manifatture locali delle quali è possibile ripercorrere la storia proprio grazie allo studio dei monumenti».^{xxx}

È opportuno sottolineare come si riscontri una larga presenza di monumenti di dubbia rilevanza artistica, e d'altronde è questione ormai ben nota l'ampiezza del dibattito critico immediatamente sorto sul tema della cosiddetta «ondata monumentale» a minaccia degli stati europei.^{xxxi} La problematica venne posta nel 1916, ancora a conflitto in corso, da Enrico Thovez, il quale intravedeva i prodromi delle

^{xxix} Sull'argomento si veda Filippo Lombardi, *Il monumento ai caduti di Lugagnano Val D'Arda*, Grafiche Lama, Piacenza 2009.

^{xxx} Marco Lattanzi, «Il progetto dell'istituto centrale per il catalogo e la documentazione "Grande Guerra. Censimento dei monumenti ai caduti della prima guerra Mondiale"», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 9-11, pp. 9-10.

^{xxxi} Per una sintesi completa si veda Flavio Fergonzi, «Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale», in P. Fossati, (ed.), *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monumento al duca d'Aosta*, Umberto Allemandi & C., Torino 1992, pp. 133-99.

contraddizioni del fenomeno: «Non occorre soverchio acume per prevedere che la celebrazione artistica di questa guerra seguirà questo abbrivio: vedremo senza fallo una folla di ignudi raffigurare il valore e il sacrificio, la giovinezza e l'Amor di Patria, infinite Vittorie discinte, in atto di coronare i trionfatori, innumerevoli Patrie seminude curve a baciare i caduti».^{xxxii}

Si trattava senz'altro di un'acuta osservazione che tuttavia differiva dalle preoccupazioni generali della critica, più propensa «già in partenza, a limitare i danni piuttosto che a ridicutare forme e funzioni del monumento nel nuovo secolo».^{xxxiii} Differenti ragioni premevano infatti per accelerare l'erezione dei monumenti facendo esplodere «il fenomeno della "monumentomania", senza che si rielaborassero o rinnovassero tipologie e iconografie, mentre il dibattito critico si incentrava su questioni estetiche, stilistiche e affrontava la complessa questione delle procedure d'incarico e dei concorsi nazionali».^{xxxiv} Nel dicembre del 1918 Ettore Janni suggeriva infatti che, dovendo necessariamente innalzare monumenti, «siano pochi, siano possibilmente grandiosi, come se ne usavano al tempo di Tito e di Napoleone. Gesta titaniche non si frantumano in monumentini di provincia»,^{xxxv} con la proposta, anticipando così le iniziative fasciste del 1927-1928, che la memoria venisse onorata attraverso edifici socialmente utili.

Anche a livello istituzionale serpeggiava la convinzione che fra i monumenti già eretti e tra quelli in progetto ve ne fossero - citando Croce - «di pessimi; e se si dovesse continuare nelle attuali condizioni non tarderemmo a vedere i luoghi santi della nostra guerra invasi da inopportune deturpazioni»;^{xxxvi} parole tradotte in azione dall'iniziativa del Sottosegretario di Stato alle Belle Arti, Giovanni Rosadi, di sottoporre al nulla osta delle competenti soprintendenze i progetti per i cenotafi nelle zone di guerra.

A opporsi all'indiscriminata avversione ai monumenti fu Ugo Ojetti, il quale, nell'aprile 1919, fece presente che «questi monumenti sono, come si vede, inevitabili, anzi rispondono a sentimenti lodevoli e a costumi antichi quanto l'umanità [...] una cosa oggi importa: che con un

^{xxxii} Enrico Thovez, «L'arte e la guerra», in id., *Il vangelo della pittura e altre prose d'arte*, S. Lattes, Torino-Genova 1921, pp. 263-9, pp. 266-7.

^{xxxiii} F. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, cit., p. 136.

^{xxxiv} Simona Battisti, «La fabbrica dell'arte: tipologie e modelli», in V. Vidotto, B. Tobia e C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, cit., pp. 39-52, p. 39.

^{xxxv} Ettore Janni, «L'invasione monumentale», *Emporium*, XLVII, dicembre 1918, pp. 283-91, p. 284.

^{xxxvi} Riportato in Carlo Carrà, «Benedetto Croce e la monumentomania italiana», *Valori Plastici*, II, 7-8, 1920, pp. 91-2.

pretesto o con l'altro, per modestia o per avarizia, per scetticismo o per ipocrisia, non s'abbia da umiliare la vittoria, negandole la gloria dell'arte».^{xxxvii}

Il regime mussoliniano non interferì, almeno inizialmente, nei modi dell'edificazione e nello stile dei monumenti,^{xxxviii} e il tanto auspicato intervento legislativo per regolare la posa in opera di nuove sculture e architetture avvenne solamente tra il 1927 e il 1928, dapprima con la legge del 24 giugno 1927 che proibì di erigere statue, lapidi o altri ricordi permanenti senza l'assenso della Regia Commissione Provinciale per i Lavori Pubblici, e l'anno successivo con l'imposizione della richiesta di permesso alle Soprintendenze.

Per quanto riguarda l'edificazione dei monumenti dunque

si deve parlare di almeno due stagioni differenti tra la fine della prima guerra mondiale e l'inizio della seconda. Un primo periodo, fondamentalmente centrifugo caratterizzato dall'egemonia della committenza locale e dal lavoro di una galassia di artisti di diverso livello, [...] terminò (formalmente) con la legge del giugno 1931 che stabilì ai grandi sacrari l'attribuzione «in perpetuo» delle spoglie «dei militari italiani morti in conseguenza della Grande guerra». Questo provvedimento marcò uno spartiacque: il regime, che per buona parte degli anni Venti era stato assente, o aveva giocato un ruolo da comprimario nella promozione e nella gestione dei monumenti periferici [...] avocò a sé integralmente le strategie di culto dei caduti, avviando una politica monumentale centrata sui grandiosi spazi di Redipuglia, del monte Grappa, di Oslavia, di Asiago e del Montello, e sulla progressiva distruzione dei piccoli cimiteri. La centralizzazione e la fascistizzazione del culto coincisero anche con una politica di disincentivo verso il finanziamento di altre opere locali che non fossero «utili».^{xxxix}

A parere degli studiosi, solamente tra la fine degli anni Venti e l'inizio dei Trenta maturò dunque una moderna questione monumentale, pur «nell'intricato groviglio di continuità ottocentesca e di nuove e confuse aspirazioni, di politica delle Belle Arti e di politica di immagine del regime che si era stretto intorno alla questione delle celebrazioni alla vittoria»;^{xl} eppure l'iconografia, come si vedrà attraverso gli esempi piacentini, non conobbe sostanziali modifiche, rimanendo fortemente legata a un patrimonio di simboli tradotti dall'Ottocento ri-

^{xxxvii} Ugo Ojetti, «Monumenti alla Vittoria», *Il corriere della sera*, 3 aprile 1919.

^{xxxviii} Cfr. Renato Monteleone, Pino Sarasini, «I monumenti italiani ai caduti della Grande Guerra», in D. Leoni, C. Zadra (ed.), *La Grande Guerra. Esperienza, parola, immagine*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 631-62, pp. 632-3.

^{xxxix} M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., pp. 329-30.

^{xl} F. Fergonzi, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, cit., p. 184.

sorgimentale e propri dei movimenti artistici fondamentalmente estranei alle avanguardie, con il precipuo obiettivo di trasfigurare ed edulcorare la guerra:



5. Monticelli d'Ongina, Monumento ai caduti, 1919-1920

Idealizzata, indulgente al folkloristico, vagamente retrò e soprattutto confortante, l'iconografia del primo conflitto veramente mediatico della storia avrebbe svelato raramente la morte oscena e i cadaveri scomposti del moderno campo di battaglia. I soldati cadevano naturalmente, ma lo facevano nobilmente per l'onore e la patria, secondo i canoni di un immaginario romantico e idealizzato che attingeva agli stereotipi visuali dell'epoca premoderna.^{xli}

Scorrendo le fotografie dei monumenti realizzati nelle diverse regioni d'Italia non si può che registrare una certa ripetitività delle formule, e ugualmente le lungaggini e le ambigue vicende dei concorsi suggeriscono le frustrazioni degli artisti che quasi mai riuscirono a imporre le proprie visioni e il proprio gusto ma si dovettero adattare alle richieste banalizzanti della committenza. Tuttavia non era mancato un netto interesse da parte del mondo dell'arte e degli artisti per il conflitto: dalla raccolta fondi da destinare a organizzazioni di soccorso, prima fra tutte la Croce Rossa,^{xlii} attraverso esposizioni, concorsi, lotterie, ecc., sino all'azione propagandistica evidente nei testi introduttivi ai numerosi cataloghi stampati per far conoscere le opere composte al fronte dagli artisti-soldato.^{xliii} Il patriottismo fu il senti-

^{xli} M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., p. 214.

^{xlii} Cfr. Raffaele Calzini, «La Mostra dell'Associazione Italiana degli Acquafortisti e Incisori a Londra», *Vita d'Arte. Rivista mensile d'arte moderna*, 4-5, aprile-maggio 1916, pp. 49-51.

^{xliii} Cfr. Marco Pizzo, «Pittori-soldato: materiali figurativi come documenti d'archivio», in M. Pizzo (ed.), *Pittori-soldato della Grande Guerra*, 11-16, Gangemi, Roma 2005, pp. 195-209; Patrizia Foglia, «Perché pietà non muoia. Le mostre d'arte durante il conflitto tra beneficenza e propaganda», in D. Cimorelli, A. Villari (ed.), *La grande Guerra. Società, propaganda, consenso*, Silvana Editoriale, Ciniello 2015, pp. 89-101.

mento permeante la Mostra dell'Incisione Italiana, promossa dall'associazione Acquafortisti e Incisori presso la Permanente di Milano nel gennaio 1915.^{xliv}

Se è vero che le guerre hanno sempre avuto pittori e disegnatori che ne hanno ritratto gli orrori e gli eroismi, nella prima guerra mondiale «furono i governi a ricorrere agli artisti per assegnare loro dei compiti specifici» affinché «servissero la patria non con le armi ma con il loro talento, per scopi di propaganda e di documentazione storica».^{xlv} Le opere degli artisti-soldato, le cartoline dal fronte, le illustrazioni dei periodici, quali *La tribuna illustrata*, *L'illustrazione italiana* e la *Domenica del Corriere*, generarono una notevole familiarità verso i paesaggi e gli scenari bellici, gettando le basi per una continuità tra le opere che rappresentavano la guerra e quelle che rappresentavano i caduti, ispirate da identici scopi e realizzate seguendo i medesimi canoni stilistici.^{xlvi} Si trattava infatti di principi iconografici e artistici sostanzialmente condivisi a livello internazionale:^{xlvii} «*There are fewer differences than we might expect between the monuments raised by winners and by losers. Sad the soldier figures can be found on the memorials of victor nations and vanquished.*»^{xlviii}

Lapidi, ossari, sculture e architetture non possono quindi essere compresi se separati dai discorsi sulle commemorazioni pubbliche e private, dalla retorica bellica, dalla conoscenza delle specificità territoriali. Il dibattito che spesso contraddistinse il processo di realizzazione del monumento è ricostruibile tramite una quantità molto elevata di documenti d'archivio, articoli a stampa, atti deliberativi, e consente di ripercorrere e ricomporre la macrostoria nazionale attraverso le microstorie territoriali.

^{xliv} Cfr. Raffaele Calzini, «Esposizioni e concorsi: la Mostra Nazionale dell'Incisione», *Emporium*, XVI, 243, marzo 1915, pp. 181-91.

^{xlv} Piero Ambrosini, Fabio Fogagnolo, Enrico Meliadori, *La grande guerra. Il fronte italiano nelle cartoline e nelle stampe degli artisti*, Cierre, Sommacampagna 2012, pp. 25-7.

^{xlvi} Cfr. Francesco Leone, «La battaglia e il fronte: dalle gesta al disinganno», in F. Mazzocca, F. Leone (ed.), *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 148-65, p. 148.

^{xlvii} Cfr. il dossier «Les monuments aux morts de la première guerre mondiale», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 167, luglio 1992; George Mosse, «National Cemeteries and National Revival: the Cult of Fallen Soldiers in Germany», *Journal of Contemporary History*, 14, 1, 1975, pp. 1-20, p. 15; Derek Boorman, *At the Going Down of the Sun. British First World War Memorials*, W. Sessions, York 1988.

^{xlviii} K. Iglis, *War Memorials: Ten Questions for Historians*, cit., p. 8.

PIACENZA E PROVINCIA

Per quanto riguarda Piacenza e la sua provincia, costituita da altri 48 comuni su di una superficie di circa 2500 km² i morti furono più di 5500, su di un totale di piacentini mobilitati di circa 55000, il 17,85% della popolazione, il 90% della popolazione maschile in età compresa tra le classi 1874 e 1900, con una percentuale di morti di circa il 10%.^{xlix} I monumenti dedicati a questi caduti sono attualmente stimati intorno a 130 elementi, ma il numero è destinato certamente a salire, probabilmente a raddoppiare, con indagini più approfondite, soprattutto relativamente a quanto è andato perduto.

Per la maggior parte dei casi censiti si riscontra la presenza di monumenti dalla struttura più o meno articolata, realizzati lungo il decennio successivo alla fine della guerra, con una maggiore frequenza nei primi Anni Venti, in corrispondenza di quella che è stata definita «seconda ondata monumentale». A guidarci nella ricostruzione della storia di queste testimonianze sono soprattutto gli articoli dei quotidiani locali: *Libertà*, dal 1883 espressione del variegato mondo liberale piacentino, e *Il Nuovo Giornale*, dal 1911 organo della Curia di Piacenza.¹

La prima opera realizzata a questo scopo fu la grande lapide in pietra e bronzo collocata al di sotto delle arcate del Palazzo Gotico, il municipio di Piacenza, dall'amministrazione comunale: il 31 ottobre 1918 il quotidiano *Libertà* dava notizia della festa d'inaugurazione prevista per il 4 novembre.^{li} Il monumento cittadino più celebre è però la mastodontica struttura eretta in memoria dei caduti del Secondo Reggimento del Genio Pontieri, un reparto dell'esercito preposto al controllo del fiume Po, fondato in città nel 1883.^{lii} (immagi-

^{xlix} Per approfondimenti: Filippo Lombardi, *Piacentini nella grande guerra*, Marvia Edizioni, Voghera 2014.

¹ Cfr. Paolo Morlacchini. *Il primo dopoguerra nella stampa piacentina*, Marvia Edizioni, Voghera 2016.

^{li} Cfr. A. Riva (ed.), *Piacentini alla guerra del '15-'18. Catalogo quaderno didattico della mostra, Piacenza Archivio di Stato 4 novembre 2011 - 20 febbraio 2012*, Archivio di Stato, Piacenza 2011, p. 118; AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 146-47.

^{lii} Cfr. «Il monumento al pontiere e la tomba di Santa Barbara», *Strenna piacentina*, 1929, pp. 14-16; AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 145-46. Tutte le fotografie pubblicate sono concesse dall'Archivio fotografico della Soprintendenza alle Belle Arti e Paesaggio di Parma e Piacenza.

ne 1) Il progetto iniziale prevedeva una semplice lapide scolpita in ricordo dei 60.000 pontieri caduti, da porsi entro il cortile principale della caserma presso Piazza Alessandro Casali. Nonostante la gara bandita nel 1923 avesse premiato i progetti degli scultori Ugo Rancati e Carlo Strinati, l'interessamento del Podestà Bernardo Barbiellini Amidei, determinante per il cambiamento di scala e di collocazione, condusse all'annullamento del concorso e alla diretta attribuzione al soldato Salazzari e al tenente Peranna dell'edificazione del nuovo grande monumento da porsi in posizione scenografica, nel piazzale prospiciente il corso del Po, quale snodo terminale del nuovo asse urbano verso Milano. All'inizio del 1928 i marmi eseguiti da una cooperativa piacentina e i bronzi fusi dalla Ditta Piazza di Milano erano già pronti per essere assemblati, così che il monumento poté inaugurarsi alla presenza del Re Vittorio Emanuele III il 28 maggio 1928.^{liii}



6. Ferriere, Monumento ai caduti, 1929-1931

«L'iconografia del monumento esprime e sottolinea l'eroismo del Genio Pontieri sia in tempo di guerra che in tempo di pace».^{liv} Sui quattro lati di una stele smussata agli spigoli da grandi fasci littori, privati degli scuri da un più recente intervento, sono posti altrettanti gruppi scultorei in bronzo: sul lato Nord, verso il fiume, è rappresentato il soccorso civile offerto dai pontieri in tempo di pace, attraverso una composizione piramidale che vede un soldato salvare dalle acque una donna quasi esanime, un secondo militare stringere a

sé un fanciullo e una donna innalzare drammaticamente un bambino verso il cielo. Sul lato Sud, rivolto verso la città, sono rappresentati, con un medesimo schema, quattro pontieri che spingono con forza il caratteristico barcone in ferro, incitati dalla figura allegorica dell'Italia reggente nella destra una fiaccola e nella sinistra la Vittoria alata. Ai lati, due

^{liii} Relativamente all'inaugurazione si veda Mariaclara Strinati, «La curiosa storia del Monumento al Pontiere», *Strenna piacentina*, 2009, pp. 112-32.

^{liv} Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 145.

vecchi distesi e dalle lunghe barbe versano l'acqua da grandi anfore, secondo la tradizionale iconografia dei fiumi: rappresentano il Piave, a Est, e l'Isonzo, a Ovest, teatri dell'eroismo dei pontieri durante la Grande Guerra.

La volontà di commemorazione trovava spesso modo di rivolgersi a specifiche categorie di caduti: lo testimonia anche la lapide conservata presso l'Archivio di Stato, una lastra bronzea casualmente ritrovata qualche anno fa nella zona dei depositi dismessi della stazione ferroviaria, caratterizzata dall'iscrizione «I tramvieri piacentini / ai loro caduti / 1915 - 1918», accompagnata da una rappresentazione scultorea di un busto di soldato affiancato alla ruota metallica scanalata connessa alle ali, simbolo delle ferrovie e delle tranvie.^{lv}

Anche le scuole desiderarono perpetrare il ricordo degli studenti tragicamente scomparsi, come gli alunni del conservatorio di musica, la cui lapide (1923) assunse la peculiare configurazione a forma di cetra.^{lvi} Il 20 maggio 1920 la città celebrò con una partecipata cerimonia al Teatro Municipale e un successivo corteo animato da inni patriottici l'inaugurazione della lastra marmorea voluta dal comitato dell'Istituto tecnico «Romagnosi» per «onorare solennemente quanti ne furono alunni e hanno poi sacrificato la vita combattendo per la grandezza dell'Italia nella recente guerra».^{lvii}

Al di là dei lunghi elenchi di nomi di soldati sconosciuti, spiccano alcuni monumenti dedicati al singolo, alla figura eroica, come il trentino Cesare Battisti, uno dei maggiori simboli dell'irredentismo delle terre italiane soggette all'impero austriaco.^{lviii} La targa con la testa del martire incorniciata d'alloro, collocata sotto il Palazzo Gotico, è opera di Pier Enrico Astorri, affermato scultore piacentino attivo anche nella basilica di S. Pietro a Roma, e fu realizzata per volere di un comitato a seguito di un annuncio pubblicato su *Libertà* il 10 novembre 1918, in occasione del trafugamento della salma. I lavori dovettero procedere con grosse difficoltà se ancora in un articolo del 12 luglio 1919 vennero richiesti nuovi fondi, e solamente nel 1922 la lapide fu effettivamente completata e collocata sotto le arcate del Palazzo Gotico.^{lix}

^{lv} *ibid.*, p. 149.

^{lvi} *ibid.*, p. 150.

^{lvii} *Libertà*, 7 maggio 1920, 2; *Il Nuovo Giornale*, 21 maggio 1920, 2.

^{lviii} Cfr. M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., pp. 321-2; Massimo Tiezzi, *L'eroe conteso. La costruzione del mito di Cesare Battisti negli anni 1916-1935*, Fondazione Museo Storico Trentino, Trento 2007.

^{lix} Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 147.



7. Morfasso, Monumento ai caduti, 1920-1930 ca.

PER UN'ICONOGRAFIA DELLA MEMORIA

Il motivo iconografico più ricorrente nei monumenti ai caduti del Piacentino, in linea con la tendenza nazionale, è quello del fante, il militare senza gradi, il maschio combattente, talvolta a torso nudo a mostrare la poderosa muscolatura. Contraddistinti dal gesto fiero, dal portamento aiutante a rimandare al vigore e al coraggio nei combattimenti, centinaia di soldati si stagliavano eternamente vivi, resuscitati nel bronzo. La nudità, retaggio della rappresentazione degli eroi classici, talvolta si alternava al ricco corredo di elementi rinviati all'immaginario condiviso della guerra - l'elmetto Adrian, parti dell'uniforme, le armi - optando così per un registro «più realistico, con statue completamente rivestite ed equipaggiate, in cui anche lo spettatore più rozzo avrebbe potuto riconoscere l'immagine nota del combattente e ritrovare la propria esperienza al fronte».^{lx}

tente e ritrovare la propria esperienza al fronte».^{lx}

Il fante era il portatore di un'immagine socialmente accettabile della «bella morte» e ugualmente vincitore o vinto poteva essere rappresentato,^{lxi} così come avviene spesso nei casi piacentini, dove particolarmente amato è il connubio tra il soldato trionfalmente eretto, impavido sino all'ultimo scontro, e il compagno ferito, agonizzante, caduto. Ad Agazzano il gruppo scultoreo (1924), in bronzo, «veicola un messaggio di dolore e di forza insieme, di solidarietà fra soldati e di coraggio indomito: il soldato che regge, non senza sforzo, il compagno caduto, non si arrende alla morte».^{lxii} (immagine 2) A Cortemaggiore (1923) l'opera vive del contrasto tra la figura del soldato caduto, inerte sulla roccia, e il compagno che ostinata-

^{lx} M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., p. 339.

^{lxi} Cfr. M. Patten Henry, *Monumental Accusations*, cit., p. 199: «Strongly Catholic communities had a tendency to opt for the agonizing poilu, socialist strongholds preferred the discouraged poilu, and nationalist havens chose the victorious poilu. Nevertheless, whichever ideology dominates only serves to prove that each different version of the soldier is but a minute fragment of the mythical unity of one, the heroic French poilu».

^{lxii} AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 151-2.

mente prosegue la battaglia.^{lxiii} Il fante rappresentato sulla stele di Mottaziana (1920-1930), «ferito o già ascenso agli onori del cielo, offre e sacrifica sé stesso e il suo impegno - il cuore e l'elmetto» alla croce circondata dalla corona di spine.^{lxiv} Questo peculiare atteggiamento del soldato suggeriva la reale tragicità dell'offerta alla nazione per il compiersi di un disegno divino. (immagine 3)

Le figure e i simboli religiosi abbondavano sui monumenti e davano luogo, per trasposizione, a una sorta di «teologia della guerra»,^{lxv} e d'altronde era piuttosto consequenziale che nel trattare della morte arrivasse un importante contributo dalla Chiesa e dal mondo cattolico, che da sempre avevano ricoperto un ruolo di tramite fondamentale tra società e al di là.^{lxvi}

La declinazione del sacrificio bellico in termini religiosi si manifesta sia attraverso la presenza sulle pareti esterne della chiesa di lapidi e cippi dedicati ai caduti, sia attingendo al ricco repertorio iconografico religioso: croci, immagini di Cristo, angeli, rami di alloro, di palme e di ulivi, fronde, fiaccole votive... Oltre a questa commistione agiva il peso della retorica dello Stato, soprattutto in epoca fascista, attuata allo scopo di «radicare una pedagogia dell'obbedienza e del sacrificio, nutrita di immagini edulcorate della guerra e della morte»,^{lxvii} recuperando temi famigliari al mondo funebre cristiano e a quello classico, sapientemente utilizzati «per trascendere dall'orrore della guerra e suggerire invece il valore di realizzazione personale e nazionale».^{lxviii} Le interferenze che durante il conflitto si vennero a creare tra magistero ecclesiastico e mitografia nazionale non fecero che rafforzare la presa del discorso nazional-patriottico, accelerando il processo di convergenza Stato-Chiesa dopo tanti decenni di aperto scontro o per lo meno di atteggiamento avverso.^{lxix}

Tra le numerose parrocchie del piacentino impegnate nell'erezione di ricordi lapidei alla memoria dei defunti si segnalano Missano di Bettola (1920-1930) e Magnano di Carpaneto (1920-1930), piccole frazioni delle alte colline, dove la chiesa assolveva al ruolo di polo

^{lxiii} *ibid.*, p. 172.

^{lxiv} *ibid.*, p. 158.

^{lxv} Su questo tema in particolare si veda G. Mosse, *Le guerre mondiali*, cit., pp. 84-8.

^{lxvi} Cfr. A. Gibelli, *La grande guerra*, cit., pp. 343-4.

^{lxvii} P. Genovesi, *Monumenti ai caduti della Grande Guerra a Parma e provincia: una ricognizione*, cit. p. 27.

^{lxviii} G. Mosse, *Le guerre mondiali*, cit., p. 114.

^{lxix} A. Banti, *Sublime madre nostra*, cit., p. 137.

agglomerante della comunità.^{lxx} Per i casi di Cagno S. Savino di Farini (1920-1930) e di Pigazzano (1922), il monumento del primo appare contraddistinto dalla presenza di un angelo, mentre il secondo è arricchito dall'effigie del Redentore, realizzata assecondando l'auspicio del parroco.^{lxxi}

Ancora più forte funzione mediatrice e consolatoria, finalizzata ad addolcire il crudo dolore della scomparsa in guerra, veniva assegnata all'icona muliebre, che sulla scia delle *Pietà* medievali si presentava come *Mater Dolorosa* capace di assumere in sé il cordoglio della comunità. Secondo una precisa economia dei ruoli, i monumenti infatti concorrevano a illustrare il dovere femminile:

la madri/spose, custodi del focolare e dunque della memoria familiare, avevano il compito di testimoniare del sacrificio dei figli/mariti e di educare i giovani, soldati di domani, al valore dei padri. La figura della mater dolorosa avrebbe dovuto insomma, secondo i canoni di una coerente encomiastica patriottica (e patriarcale), ispirare più fierezza che dolore: la donna incitava il maschio al dovere, e custodiva poi orgogliosamente il ricordo di chi si era immolato sul campo dell'onore.^{lxxii}

La figura femminile incappucciata che abbraccia i bambini con fare dolente caratterizza il monumento di Pej (1920-1930 ca.), estrema frazione di Zerba, sull'appennino emiliano. (immagine 4)

Con maggiore frequenza l'icona muliebre irrompe sotto forma di Vittoria alata: è il caso di Fontana Fredda (1926), di Ottone (1920-1930) e del monumento di Monticelli (1919-1920), nel quale «prevale il carattere epico e trionfalistico della guerra, delineato con un elegante stile liberty»: in un trionfo di marmo bianco di Carrara, un nudo maschile morente viene teneramente abbracciato alle spalle da una figura femminile dalle grandi ali, allegoria della Gloria, che lo bacia e incorona con un ramo di alloro:^{lxxiii} (immagine 5)

L'enfasi con la quale si rappresentava la Vittoria, o l'omologo angelo dalle dispiegate ali, costituiva l'espedito per accrescere l'eccitazione dell'impulso a celebrare e trasfigurare l'estre-

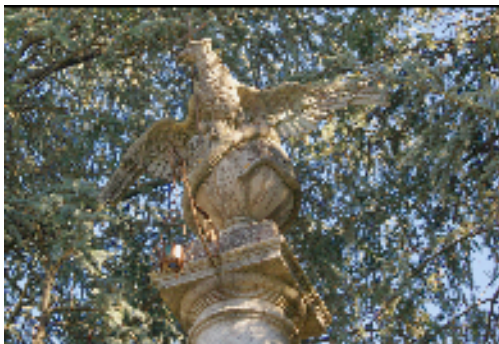
^{lxx} Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 154 (Missano) e 165 (Magnano).

^{lxxi} *ibid.*, p. 173 (Cagno S. Savino) e p. 199 (Pigazzano).

^{lxxii} M. Mondini, *La guerra italiana*, p. 342.

^{lxxiii} Cfr. Aa. Vv., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 159 (Fontana Fredda), 191 (Ottone) e 186-87 (Monticelli).

mo sacrificio del soldato in anelito di nuova vita, e in speranza di rinnovata dignità della Nazione; costituitiva, cioè, l'esaltante incitamento a credere nell'adempimento di un destino «dovuto» le cui dimensioni venivano dilatate in retoriche amplificazioni.^{lxxiv}



8. Ciriano (comune di Carpaneto piacentino),
Monumento ai caduti, 1919

La consolidata familiarità con l'immagine della Vittoria alata si spiega con il fatto che già all'inizio del 1919 la *Domenica del Corriere* pubblicasse la fotografia de *Il trionfo della Vittoria Italiana*, un gruppo in bronzo di Turillo Sindoni destinato a essere offerto al Re, e ancora nel novembre dello stesso anno Achille Beltrame in copertina riportasse un disegno della fanciulla vittoriosa, reggente in alto due ghirlande.

Il trapasso dall'iconografia della Vittoria a quella della Patria vittoriosa è facilmente comprensibile e lo troviamo esemplificato a Ferriere

(1929-1931), dove l'Italia, una donna turrata e ammantata, nel momento del pericolo chiama a raccolta tutti i suoi figli, facendo echeggiare il suo grido oltre il mare.^{lxxv} (immagine 6)

Per le ragioni già ampiamente discusse, una delle simbologie più forti e legittimanti è certamente quella che lega i monumenti della Grande Guerra all'epopea risorgimentale. Questa convinzione guidò la scelta di inserire nella lapide di Caorso (1919) i nomi delle quattro città finalmente «liberate dal giogo straniero» e a incidere a Perino (1920-1930) l'iscrizione che recita «guerra italo austriaca/ 1915 - 1918».^{lxxvi} Il mito del risorgimento venne plasmato duttilmente negli anni del conflitto e soprattutto in seguito quando, attraverso la monumentalizzazione e la riconfigurazione dello spazio pubblico, le città si trasformarono negli scenari di una ricostruzione identitaria locale nel quadro del nascente Stato nazionale.^{lxxvii} A Castelvetro piacentino, il monumento (1926), collocato davanti al municipio, è

^{lxxiv} C. Cresti, *Architetture e statue per gli eroi*, cit., p. 143.

^{lxxv} Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 174.

^{lxxvi} *ibid.*, pp. 163 (Caorso) e 171 (Perino).

^{lxxvii} Cfr. Massimo Baioni, *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Carocci, Roma 2006, p. 27; Bruno Tobia, «Col marmo e col bronzo: monumenti e memoria pubblica del Risorgimento», in M. Isnenghi e S. Levis Sullam (ed.), *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità*,

progettato come una sorta di portale con architrave poggiate su due sostegni formati da colonne, appositamente disposte perché da ogni fronte se ne contino sempre quattro, a perenne ricordo delle quattro guerre d'indipendenza italiane.^{lxxviii}



9. Fiorenzuola d'Arda, Monumento ai caduti, 1923, arch. Manfredo Manfredi

Adottando una prospettiva spiccatamente iconografica, si riscontra inoltre una diffusa uniformità a livello di simboli, con un intenso recupero del patrimonio iconico tradizionalmente associato alla memoria dei defunti e della guerra: stelle, ghirlande, querce, cannoni, fucili e altre armi, obelisci, lampade... Si può tuttavia evidenziare un peculiare elemento che ricorre con frequenza nei monumenti eretti a memoria dei Caduti della Prima Guerra Mondiale: la piramide di pietre grezze, rimando alle tante battaglie combattute sulle montagne e nei

rocciosi letti dei fiumi; a consolidare nell'immaginario collettivo questa particolare rappresentazione agirono la larga produzione e circolazione di cartoline dal fronte. Tra i numerosi esempi piacentini la riscontriamo nei monumenti di Viserano (1950 ca.) e Morfasso (1920-1930), memorie dell'asperità e dell'ospitalità del paesaggio che si sommano alle sofferenze patite dai soldati.^{lxxix} (immagine 7)

Un altro tema ricorrente, mutuato dalla simbologia funeraria, è la colonna spezzata, simbolo della drammatica interruzione della vita: lo troviamo per esempio a Corano di Borgonovo (1920-1930) e a Montezago di Lugagnano (1923).^{lxxx}

memorie dal Risorgimento ai nostri giorni. II. Le «Tre Italie»: dalla presa di Roma alla Settimana Rossa (1870-1914), UTET, Torino 2009, pp. 256-69.

^{lxxviii} Cfr. Umberto Fava, «Potrebbero formare una città le opere dell'architetto Berzolla», *Strenna Piacentina*, 1985, pp. 87-96, p. 88; AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 168-9.

^{lxxix} Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, pp. 200 (Viserano) e 188 (Morfasso).

^{lxxx} *ibid.*, pp. 157 (Corano) e 185 (Montezago).

Sulla colonna spesso veniva fatta posare un'aquila ad ali spiegate, antico simbolo di comunicazione fra terra e cielo, come a Borgonovo Val Tidone (ante 1921); a Ciriano di Carpaneto, prima località della provincia a realizzare un'opera dedicata alla memoria dei caduti della Grande Guerra (1919), il rapace è colto nell'atto di stringere un serpente tra gli artigli, traduzione visiva della vittoria sul male.^{lxxxix} (immagine 8)

Per quanto attiene le tipologie architettoniche



10. Rivergaro, Monumento ai caduti, 1922-1924, arch. Paolo Costermanelli, Annibale Monti

è da notare che le sollecitazioni «monumentali» per le onoranze ai Caduti nella guerra 1915-1918 venivano a coincidere inizialmente, in ambito artistico-culturale, con le istanze del «ritorno all'ordine», e pertanto risulta conseguente che i vari «tabernacoli» dedicati al culto dei Caduti, progettati da tradizionalisti o modernisti, assumano conformazioni classiche e specialmente ispirate alla romanitas, ossia si configurino come sistemi di «segni» confluenti in un «ordine monumentale» di aspetto declamatorio.^{lxxxii}

I monumenti del piacentino appaiono variamente ispirati ad alcune delle celebri realizzazioni dei grandi nomi italiani del ventennio, come l'edera di Leonardo Bistolfi a Casale Monferrato (1928) o i colossali archi trionfali progettati da Marcello Piacentini con dedica ai caduti a Genova (1923-1931) e alla Vittoria a Bolzano (1928).^{lxxxiii} Nel 1921 l'architetto piacentino Manfredo Manfredi sottopose al Comitato per le Onoranze ai Difensori della Patria di Fiorenzuola il progetto per un monumento: attraverso la relazione di accompagnamento emergeva l'intenzione di creare, nei pressi dei nuovi edifici scolastici,

^{lxxxix} Cfr. *ibid.*, pp. 156 (Borgonovo) e 163 (Ciriano); per Ciriano si veda inoltre: Luigi Montanari, «Carpaneto memore? Storia di un monumento controverso». *L'urtiga: quaderni di cultura piacentina*, 2, 2013, pp. 95-106.

^{lxxxii} C. Cresti, *Architetture e statue per gli eroi*, cit., p. 34.

^{lxxxiii} Cfr. Fernando Mazzocca, «Uomini ed eroi», in F. Mazzocca, F. Leone (ed.), *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, cit., pp. 224-5, p. 225.

una grande ara votiva dalle linee semplici ma d'impatto grandioso, sull'esempio di quelle dell'architettura romana.^{lxxxiv} (immagine 9)



II. Cadeo, Monumento ai caduti, ante 1924, arch. Pietro Berzolla

Ispirato a un tempio classico è il monumento di Rivergato, iniziato nel 1922 per volontà di un Comitato cittadino costituito su iniziativa del Commissario Regio, conte Umberto Chiappino, che raccolse i finanziamenti offerti anche dai concittadini emigrati in America, e condotto a esecuzione entro dieci mesi dall'architetto piacentino Paolo Costermanelli. La mastodontica esedra è posta all'incrocio delle due vie che delimitano il centro storico, proponendosi come una sorta di propileo d'accesso alla città.^{lxxxv} (immagine 10)

Una menzione particolare merita l'architetto Pietro Berzolla, fortunato interprete del razionalismo. Il giovane Berzolla si distinse con il monumento di Cadeo, vera e propria miccia d'avvio di un dibattito locale sulla natura stilistica dei monumenti ai caduti.^{lxxxvi} Come si evince dall'articolo di Laudedeo Testi pubblicato su *Strenna Piacentina* del 1924, il monumento fu oggetto di

aspre critiche, perché stilisticamente lontano dai canoni classici e dalla scuola accademica. (immagine 11) Testi, al contrario, lo lodò per la semplicità e allo stesso tempo per l'originalità e la capacità di corrispondere ai tempi moderni:

a nuovi lauri nuove linee. Le purissime d'altri tempi nulla possono significare alle generazioni recenti che forgiarono col ferro e col pensiero le forme adatte agli inizi dell'arte nuova, della novella istoria. Ci sembra dunque idiota, o, per lo meno, misonista, il pretendere che quanto bastò alla Grecia per celebrare le gesta di Leonida o di Temistocle, o a Roma per le glorie imperiali di Augusto, o di Tito, debba perpetuarsi nei secoli, ripetendo freddamente e dottamente

^{lxxxiv} Cfr. Franco Borsi e Maria Cristina Buscioni, *Manfredo Manfredi e il classicismo della Nuova Italia*, Electa, Milano 1983, pp. 213-4; AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 177.

^{lxxxv} *ibid.*, p. 197.

^{lxxxvi} *ibid.*, pp. 158-9.

stele classiche, archi di trionfo in miniatura, aquile, scudi come, pur troppo! vediamo usare in troppi luoghi della patria.^{lxxxvii}

Di forme curiose e loquaci è anche il monumento eretto dall'architetto Mario Monguidi a S. Agata di Villanova d'Arda (1930-1940): una gigantesca daga conficcata nel terreno.^{lxxxviii}



12. Bobbio, Monumento ai caduti, 1929 ca.

PARCHI E VIALI DELLE RIMEMBRANZE

La prima iniziativa del regime fascista in materia di culto dei caduti prese avvio con la Legge 559/1926 che dichiarò i Viali e i Parchi delle Rimembranze «pubblici monumenti». Principale protagonista e ispiratore della mozione fu il sottosegretario alla Pubblica Istruzione Dario Lupi, colui che, tra gli uomini di Mussolini, contribuì maggiormente alla realizzazione di quel sistema pedagogico nazionale che il regime fascista cercò di instaurare sin dai primi anni, attraverso un uso «sistematico della scuola come strumento e veicolo di propaganda».^{lxxxix} L'idea non era del tutto nuova, già nel dicembre del 1914 Willy Lange, direttore dell'Amministrazione Regia Prussiana per i Giardini, propose di onorare i figli della nazione tedesca scomparsi realizzando dei «boschi degli eroi» (*Heldenhaine*), cavalcando il residuo di una visione idealizzante della morte mitigata

dal calore della natura di tradizione già ottocentesca.^{xc} L'iniziativa di Lupi, che coinvolgeva direttamente le scuole inserendosi nel solco della Festa degli Alberi (nata nel 1899), isti-

^{lxxxvii} Laudadeo Testi, «Il monumento ai caduti di Cadeo», *Strenna Piacentina*, 1924, pp. 56-7, p. 56.

^{lxxxviii} Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 204.

^{lxxxix} Andrea Fava, «La guerra a scuola. Propaganda, memoria, rito (1915-1940)», in D. Leoni, C. Zadra (ed.), *La Grande Guerra. Esperienza, parola, immagine*, cit., pp. 685-713, p. 687.

^{xc} Cfr. Élise Julien, *Paris, Berlin. La mémoire de la guerre 1914-1933*, Universitaires de Rennes 2010, p. 38.

tuiva un inedito legame tra i giovanissimi e i caduti: «Era la piccola patria che doveva gestire concretamente le onoranze ai proprio morti, preoccupandosi di finanziamenti e manutenzione».^{xc1}



13. Ziano piacentino, Monumento ai caduti, 1923, arch. Ottorino Romagnosi

Il 27 dicembre 1922 Lupi inviò a tutti i provveditori agli studi una circolare che prevedeva, sull'esempio della città canadese di Montréal, che per ogni caduto nella grande guerra dovesse essere piantato un albero con lo scopo precipuo di «infondere nei fanciulli la religione della Patria e il culto di Color che per Lei caddero». Il giorno successivo il Ministero pubblicò una seconda circolare, la n. 73, nella quale vennero illustrate le norme precise a cui attendere per l'erezione degli alberi: «Tre regoli di legno dei tre colori della bandiera nazionale [...]

descrivano un tronco di piramide triangolare [...] uno dei regoli e precisamente quello colorato in bianco, alquanto più lungo degli altri due, dovrà portare a 10 cm dall'estremità superiore una targhetta in ferro smaltato, con la dicitura: "In Memoria Del (grado, nome, cognome) Caduto Nella Grande Guerra Il (data) A (nome della battaglia)"».^{xcii}

L'iniziativa nasceva dalla consapevolezza dell'emozione che poteva suscitare nelle famiglie sconolate per la perdita di un caro l'assegnazione di «un luogo privato e pubblico allo stesso tempo, dove finalmente poter piangere e ricordare i propri cari, dove soddisfare quel "bisogno di requie"», mentre il governo così «si assicurò perenne riconoscenza e duratura gratitudine».^{xciii}

In provincia di Piacenza si costituirono sedici comitati per l'inaugurazione dei parchi/viali, come testimoniano gli esempi di S. Giuliano di Castelvetto (1927) e di Corte-

^{xc1} M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., p. 347.

^{xcii} Come citato in Chiara Burgio, «I parchi delle rimembranze e altre architetture commemorative: esempi di tutela», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 13-7, p. 14.

^{xciii} Flaminia Iacono, «Il Parco della Rimembranza di Roma», in V. Vidotto, B. Tobia, C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, cit., pp. 245-56, p. 249.

maggiore (1920-1930), quest'ultimo recentemente restaurato; della maggior parte di questi monumenti però rimane oggi solamente la memoria toponomastica.^{xciv}

MONUMENTI «UTILI»

A seguito della presentazione, il 15 novembre 1928, del programma di sistemazione definitiva delle sepolture militari italiane, contenente le linee guida della campagna di costruzione dei sacrari militari, le amministrazioni locali vennero invitate a procedere alla sistemazione dei cimiteri riorganizzando le sparse sepolture private in monumenti collettivi, denominati Famedì (un neologismo coniato a fine Ottocento dai lemmi latini *fama* e *aedes*, a suggerire l'idea di un Tempio della Fama).

Alle nuove disposizioni non si sottrasse il cimitero di Piacenza: nel 1930 il Comune decise di convertire l'ara crematoria in disuso in cappella monumentale dedicata ai Caduti, distruggendo le tombe già erette dalla pietà familiare. La Società Anonima Costruzioni si aggiudicò l'appalto, firmato con contratto definitivo il 15 maggio 1936. Le già ingenti somme spese per le modifiche architettoniche e la decorazione in marmo e pietre aumentarono ulteriormente con la commissione della decorazione pittorica al Sindacato Interprovinciale di Belle Arti, che, sotto la direzione del pittore Luciano Ricchetti, elaborò un progetto di cappella «ornata e arredata con simboli che alternano e fondono il mondo cristiano, con riferimento al sacrificio ma anche alla speranza nell'aldilà, e il mondo della celebrazione militare».^{xcv} I disegni preparatori furono sottoposti all'approvazione della Commissione di Ornato e all'Ufficio Tecnico Municipale, i quali, il 25 giugno 1934, diedero l'avvallo per l'avvio dei lavori, totalmente pagati dal Comune.

Il progetto che trasformò la chiesa del cimitero di Castel S. Giovanni in ara votiva si deve dell'architetto piacentino Giulio Ulisse Arata, che lo propose nel 1922 al Comitato locale Pro-Monumento, sorto per iniziativa dell'Arciprete don Aristide Conti. L'opera compiuta differisce in parte dai disegni dell'Arata e si costituisce come un tempietto ottagonale sormontato da una cupola e decorato, all'ingresso, da un atrio a portico; sul fron-

^{xciv} Si custodisce l'opuscolo di inaugurazione del Viale di S. Giuliano presso l'Archivio comunale di Castelvetro; su questo tema si veda Sergio Raffaelli, «I nomi delle vie», in M. Isnenghi (ed.), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 261-88.

^{xcv} Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 148-9.

tone spicca la dedicazione «ai morti per la Patria».^{xcvi} Anche il già citato Berzolla si cimentò con la problematica del Famedio: presso l'archivio del Comune di Castelvetro piacentino si conserva un disegno con il progetto definitivo per una cappella nel locale cimitero (1932 ca.).

Differente il caso del camposanto di Borgonovo Val Tidone (1921), dove sono ancora visibili alcune lapidi fatte erigere dalle famiglie e scolpite da marmorini locali, le quali «trasmettono un'idea di dolore reale, lontano dal sacrificio celebrato nei monumenti ufficiali e ancor più distante dall'ideale della morte in guerra come atto eroico».^{xcvii}

Sollecitati dal dibattito artistico sorto intorno alla problematica monumentale della commemorazione dei caduti, tra le iniziative attuate dal regime fascista a partire dal 1927-1928 prese infatti largamente campo la costruzione di edifici ritenuti «socialmente utili»: asili infantili, come quelli di Bettola (1925-1928) e Roveleto di Cadeo (1927);^{xcviii} scuole elementari - a Nibbiano (1921) si legge la dedica «Al Soldato Ignoto Questa Scuola Perché I Fanciulli Abbiano A Ricordare E Imitare Le Virtù Del Milite Oscuro E Glorioso» -;^{xcix} ricoveri per anziani, come quello di Castel S. Giovanni (1926), fondato riadattando l'ex-caserma dei carabinieri, già chiesa e ospedale di S. Rocco, grazie al lascito testamentario del cavalier Antonio Albesani.^c

MEMORIA INCISA

L'iscrizione è un elemento determinante nell'economia del monumento. La nuova dimensione, più umana, dell'opera commemorativa, fece sì che si determinasse di riportare in lunghi elenchi i nomi dei caduti, ordinati in maniera democraticamente alfabetica. Tale scelta derivava e concorreva alla complessità di significati attribuibili al monumento, dal

^{xcvi} I progetti di Arata sono conservati presso l'Archivio della Villa Braghieri di Castel San Giovanni; sull'argomento: Jo Nani, *Liberty e Decò a Castelsangiovanni*, TEP, Piacenza 1992, pp. 58-9, p. 62; Fabio Mangone, *Giulio Ulisse Arata: opera completa*, Electa, Napoli 1993, p. 159; AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, p. 167.

^{xcvii} Cfr. A. Riva (ed.), *Ragazzi Piacentini alla guerra del '15-'18*, cit., p. 120; AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 157.

^{xcviii} *ibid.*, pp. 153-4 (Bettola) e 160 (Roveleto).

^{xcix} *ibid.*, p. 189.

^c *ibid.*, p. 166.

momento che i nomi «ricordano gli individui, restituiscono loro esistenza, [...] scolpire i nomi, leggerli, talora toccare l'iscrizione [...] è sottrarre gli uomini all'irrealtà anonima della perdita e del vuoto». ^{ci} Per le madri a cui era venuto a mancare il figlio, per le vedove e gli orfani, privati di un corpo da piangere, le lettere incise a formarne il nome offrivano un riferimento a cui indirizzare il proprio cordoglio.



14. Montalbo (comune di Ziano), Monumento ai caduti, 1921

Il carattere massivo dei monumenti ai caduti si rivela anche nella tipologia delle iscrizioni, orientate, rispetto ai secoli precedenti, a una maggiore leggibilità in termini di dimensioni e comprensione, con il necessario ricorso all'italiano, dal momento che «il destinatario privilegiato della scritta era un vasto pubblico poco colto quando non tendenzialmente semianalfabeta [...]: era a quei segmenti popolari che era rivolta l'epigrafe, altra componente di quel macrodiscorso eroico che aveva come fine la costruzione di un immaginario consensuale (benché a posteriori) sulla guerra». ^{cii}

Il latino veniva relegato a espressioni facilmente decifrabili, come l'oraziano «*Dulce Et Decorum Est Pro Patria Mori*» - leggibile per esempio sulla lapide dell'asilo infantile di Gossolengo (1923 ca.) - incitamento al sacrificio per il bene della patria. ^{ciii} A Barchi di Ottone (1920-1930) venne preferita la traduzione di un verso di Virgilio: «*E Questi Eran Color Che Combattendo Non Fur Di Sanguè Alla Lor Patria Avari*». ^{civ} In questi, come in numerosi altri casi, il richiamo alla classicità agiva affinché il terribile scontro assumesse caratteri epici e gli anonimi fanti si guadagnassero la fama degli eroi antichi, sacrificatisi ai medesimi ideali di patria e onore.

^{ci} S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto*, cit., p. 175.

^{cii} M. Mondini, *La guerra italiana*, cit., p. 344.

^{ciii} Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., p. 179.

^{civ} *ibid.*, p. 191.

La lingua era spesso «modellata su matrici religiose e classiche, con espliciti richiami alla retorica risorgimentale»,^{cv} e, nella sua composita genesi, solo in parte celava le difficoltà dei comitati nella scelta delle iscrizioni: «Il passo più scabroso è quello dell'epigrafe. Chi la vuole dedicata al rimpianto, chi alla glorificazione, chi all'agnosticismo. Non tutte le mille e mille parole incise nella pietra e nei marmi, sono da conservare. Non costituiscono sempre saggi di perfetta letteratura. Ma... pazienza».^{cvi}

Tra il 1918 e il 1921 alcune amministrazioni comunali (in special modo d'impronta socialista) promossero lapidi con iscrizioni che tralasciavano i toni da guerra trionfale per evocare il lamento per una carneficina orrenda, insistendo linguisticamente sullo *status* del soldato quale vittima, talvolta persino negando ogni forma di consolazione nella vittoria. Anche nel piacentino vi sono talune iscrizioni nelle quali sembra cogliersi maggiormente il dolore per queste «Vittime Del Dovere / Martiri Della Patria» (Gagnano, 1920-1930), gloriosi figli (Diolo, 1923; Montezago, 1920-1930) caduti nella disperata ricerca della pace e nel protrarsi infinito della guerra, come suggerisce la citazione di Carducci «Dal Sangue La Pace / Solleva Candida L'ali. Quando?» di Ponte dell'Olio (1920-1925) e l'esortazione sul monumento di Cadeo «Con La Guerra Tutto È Perduto / Amate, Costruite, Difendete La Pace. Lasciate Un'eredità Di Pace Ai Vostri Figli».^{cvii}

Lo scarso numero di monumenti a impronta spiccatamente «pacifista», in parte spazzati via dallo squadristo fascista durante il ventennio,^{cviii} si spiega con le medesime ragioni valide per la realtà francese: «a condizionare le risposte in tema di monumenti furono dunque l'ampiezza del lutto e l'insondabile portata della perdita piuttosto che la volontà di militare contro il riprodursi di un tale orrore».^{cix}

^{cv} Francesco Bartolini, «Gloria e rimpianto. L'evoluzione delle epigrafi», in V. Vidotto, B. Tobia, C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, cit., pp. 53-63, p. 53.

^{cvi} Otello Cavara, «I monumenti ai caduti in guerra. Opere mediocri, insigne propaganda», *L'Illustrazione Italiana*, 31 dicembre 1922, p. 791.

^{cvii} Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 180 (Gagnano), 184 (Diolo), 185 (Montezago), 195 (Ponte dell'Olio) e 158-9 (Cadeo).

^{cviii} Cfr. Gianni Isola, «Immagini di guerra del combattentismo socialista», in D. Leoni, C. Zadra (ed.), *La Grande Guerra. Esperienza, parola, immagine*, cit., pp. 519-43.

^{cix} S. Audoin-Rouzeau, A. Becker, *La violenza, la crociata, il lutto*, cit., p. 175.

A rimandare alla patria in costruzione agivano le opere degli italiani illustri: è il caso della *Bicocca di San Giacomo* di Carducci, i cui versi sono incisi sul libro retto dalla personificazione della Storia di Alseno (1925) e sul voluminoso tomo bronzeo di San Giorgio Piacentino (1924).^{cx} Sono invece i celeberrimi versi tratti da *Dei Sepolcri* di Foscolo a trocheggiare sul monumento di Boscone Cusani di Calendasco (1920).^{cxii}



15. Vicobarone (comune di Ziano), Monumento ai caduti, 1922

Casi interessanti sono quelli in cui il monumento reca la traccia della committenza - a Ferriere, un'iscrizione sul retro informava di come il monumento fosse stato donato alla comunità dal commendatore Paolo Guglieri nel 1929 -^{cxiii} o della presenza dell'autorità al momento dell'inaugurazione - a Saliceto di Cadeo l'imponente apparato scultoreo fu varato dal Duce: «Benito Mussolini/ Capo Del Governo/ Duce Del Fascismo/ Inaugurò Il 18 VI 1923».^{cxiii}

Dalle lapidi si coglie la pluralità di significati attribuiti alla Grande Guerra, quale «guerra europea», «guerra d'indipendenza», «guerra d'Italia», nutriti della convinzione patriottica del raggiungimento della definitiva indipendenza, come denuncia il ricorso al Proclama del Generale Armando Diaz in tutta una serie di luoghi pubblici, dai municipi alle scuole, attuato per dettare una precisa lettura dei fatti, permettendo di riconoscersi vincitori, rendendo chiaro il senso degli avvenimenti. Il bollettino «Firmato Diaz» appare, tra i numerosi esempi, nella base dell'obelisco di Carpaneto, realizzato con un contributo pecuniario del re Vittorio Emanuele III tra il giugno 1920 e il gennaio 1921.^{cxiv}

Le iscrizioni, come le memorie scultoree, sono state nel corso del tempo interessate da manipolazioni, trasformazioni, perdite, aggiunte, restauri: la Seconda Guerra Mondiale è

^{cx} Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 152 (Alseno) e 198 (S. Giorgio).

^{cxii} *ibid.*, pp. 161-2.

^{cxiii} *ibid.*, p. 174: «Perenni Questo Monumento/ In Un [---] Ricordo/ Dei Valorosi Caduti/ La Benemerenzza Del Donatore/ Munificentissimo / Comm. Paolo Guglieri/ MCMXXIX (ANNO VII)».

^{cxiiii} *ibid.*, p. 160.

^{cxv} *ibid.*, p. 164-5.

infatti la principale responsabile del sacrificio di parte dei monumenti per la sua politica di requisizione dei metalli allo scopo di finanziare lo sforzo bellico, generando la perdita non solo delle cancellate di cinta ma addirittura di alcune statue bronzee, come nel caso di Vernasca, Castelvetro e Lugagnano.^{cxv}



16. Albareto (comune di Ziano), Monumento ai caduti, 1922

Anche al termine del secondo conflitto, nel tentativo di riappropriarsi di un patrimonio monumentale troppo spesso associato al fascismo, le vestigia dei caduti della grande guerra vennero manipolate, convertite al ricordo dei morti per la Liberazione, aggiungendo ai nomi dei predecessori quelli di quanti erano più recentemente scomparsi e assemblando il monumento per rispondere alle nuove esigenze, come si nota confrontando le fotografie storiche con gli odierni monumenti di Bobbio (1929 ca.), Caminata (1920-1930), Farini (1920-1930).^{cxvi} (immagine 12) Una «riappropriazione partigiana» che comportava una modifica nei temi delle iscrizioni e nelle dedicazioni dei monumenti, imponendo di frequente la sostituzione del termine «Per la Patria» con «Per la Libertà», «Eroicamente» con «Tragicamente», e richiamandosi ad un lessico di fratellanza, pace, libertà e giustizia, alla ricerca di una riconsacrazione nella continuità dell'Italia, nel segno di una nuova e diversa prospettiva animata da un ideale irenico universale.

UN CASO ESEMPLARE

Prima di concludere pare di un certo interesse, quasi a riassumere la complessità delle vicende proposte, il caso dei monumenti del Comune di Ziano Piacentino, per il quale la documentazione conservata presso l'archivio comunale permette di ricostruire le vicende

^{cxv} Per Vernasca si veda Giancarlo Passera, *Testimonianze vernaschine dal ventennio alla liberazione*, Tipografia Maserati, Piacenza 2010, p. 32. Per gli altri valga la bibliografia precedentemente citata.

^{cxvi} Cfr. AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 155 (Bobbio), 162 (Caminata) e 173 (Farini).

che portarono alla realizzazione delle testimonianze poste a onorare la memoria dei concittadini caduti nella Grande Guerra nelle sei frazioni e nel capoluogo.^{cxvii}

Il complesso *iter* che condusse all'esecuzione dei diversi manufatti prese avvio nel giugno del 1920, quando il sindaco di Ziano avanzò la proposta di erigere un grande monumento ai caduti. Immediatamente l'idea venne contrastata dal consigliere Sforza Fogliani, il quale suggerì di optare per una meno dispendiosa lapide; il consiglio comunale fu tuttavia persuaso dall'iniziativa del sindaco e si procedette col lanciare una sottoscrizione presso i cittadini al fine di raccogliere le somme necessarie. Durante il consiglio del 3 settembre 1920 vennero presentati due progetti, l'uno, dell'architetto Ottorino Romagnosi, e l'altro, dello scultore Romolo Cappabianca. Entrambi gli artisti proposero un monumento dalle forme lineari da collocarsi nella piazzetta antistante il municipio, ma il bozzetto di Romagnosi per un'architettura di altezza 8,8 metri risultò vincente sul disegno di Cappabianca di una scultura di 4,8. Il consiglio approvò dunque all'unanimità il primo progetto, che però, per ragioni economiche, non vide mai la luce: in data 18 agosto 1921 l'amministrazione sollecitò l'architetto Romagnosi a procedere con la realizzazione di una più modesta lapide murale.

Nonostante, nel novembre del 1921, si fosse costituito un comitato esecutivo, la mancanza di fondi obbligò a contenere ulteriormente la spesa, motivo per cui, con una lettera del 14 febbraio 1922, il sindaco richiese un'ulteriore riduzione delle dimensioni per adattarle al numero non elevato di caduti. L'inaugurazione inizialmente prevista per il 24 maggio 1922 sfumò e i lavori si protrassero per tutto il 1923 sino alla solenne cerimonia del 18 novembre. Il monumento, in seguito ampliato per includere anche la memoria dei caduti del secondo conflitto mondiale, era dunque originariamente costituito solamente da quella che oggi è la parte sinistra ed era posizionato sulla facciata del municipio; nel Secondo Dopoguerra si decise di spostare la lastra a pochi metri di distanza per creare un complesso di dimensioni maggiori. (immagine 13)

Sfumata la possibilità di avere un'unica grande opera commemorativa, le diverse frazioni procedettero indipendentemente alla realizzazione dei propri monumenti.

^{cxvii} Devo ringraziare il sig. Enrico Franchini, ex-sindaco di Ziano Piacentino, per la disponibilità e la cura nella trascrizione delle delibere comunali riferite agli anni Venti. Per tutti questi esempi si vedano le schede in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 205-9.

Il monumento di Montalbo, collocato nel piazzale antistante il cimitero, venne inaugurato alle ore 16.00 del 24 luglio 1921 alla presenza del sindaco e del signor Pietro Formaggi-
ni, rappresentante del comitato pro-onoranze ai caduti. Il fronte del cippo reca la dedica e la data della prima realizzazione, seguite dal ricordo del ripristino attuato negli anni Settanta da parte del Gruppo Alpini di Pianello; sui fianchi sono ricordati i nomi dei caduti della Grande Guerra mentre sul retro è stato aggiunto l'elenco di quanti sono scomparsi nel secondo conflitto mondiale. A conclusione di questa semplice ma elegante struttura, una colonna spezzata arricchita da una ghirlanda d'alloro. (immagine 14)



16. Albareto (comune di Ziano),
Monumento ai caduti, 1922

Nello stesso anno anche gli abitanti di Vicomarino si adoperarono per ricordare il capitano Alessandro Casali, medaglia d'oro al valore militare, e i suoi compagni, attraverso una lapide marmorea posta nella chiesa dei SS. Quirico e Giulitta: la lastra rettangolare è arricchita agli angoli da elementi in bronzo e da una decorazione dorata che delinea una croce tra quattro rami di palma o di ulivo, simboli di martirio e di pace. L'inaugurazione avvenne in occasione della festa patronale, accompagnata dal risuonare delle nuove campane di bronzo, ugualmente dedicate al ricordo dei caduti.

Una lettera del sindaco di Ziano al comandante della Divisione militare di Piacenza del 12 maggio 1922 informava dell'inaugurazione del monumento ai caduti di Vicobarone, prevista in data 21 maggio nello spiazzo antistante le scuole, così come voluto e finanziato dalla cittadinanza tramite un comitato. Il cippo è tuttora collocato nel piazzale del vecchio edificio scolastico: il basamento in muratura di forma quadrangolare regge un primo corpo rivestito da lastre lapidee su cui si innesta la struttura ricoperta in marmo, articolata in due fasce da una semplice modanatura; all'apice, una colonna spezzata è sormontata da un gruppo marmoreo costituito da una ricca ghirlanda e da una colomba che reca nel becco un ramo d'ulivo. (immagine 15)

La medesima lettera informava anche della prevista inaugurazione del monumento ai caduti di Albareto in data 26 novembre 1922, per la quale si richiedeva una rappresentanza

militare, prevedendo inoltre la partecipazione dei migliori scolari del comune: ogni fanciullo avrebbe recato con sé un fiore o un sempreverde da offrire ai caduti. Il monumento, realizzato per volontà degli abitanti e collocato a pochi metri dalla chiesa, è costituito da un piccolo obelisco, svettante al di sopra di una grossa pietra squadrata che funge da supporto. (immagine 16)

Il monumento in muratura e pietre oggi visibile a lato della strada che attraversa la località Fornello è frutto della ricomposizione attuata alla fine degli anni Novanta di una serie di elementi appartenenti alla scultura eretta negli anni Venti, smembrata a seguito della cessione a privati del piccolo appezzamento di terreno a fianco della chiesa, dove originariamente era stata allestita. Già arricchitasi di una lastra dedicata ai caduti della Seconda Guerra Mondiale, della struttura originaria rimane solamente la lapide scolpita che ora è posta al centro dell'insieme: il marmo è stato lavorato a bassorilievo per creare l'effigie di una figura femminile abbigliata all'antica, raffigurata a braccia spalancate mentre stringe nella mano destra una corona d'alloro, simbolo di trionfo, e nella sinistra una di foglie di quercia, riconoscimento di forza e resistenza civica. (immagine 17)

E infine la cappella-ossario di Seminò. Nella seduta del consiglio comunale svoltasi l'8 giugno 1923 il sindaco propose di ristrutturare il piccolo oratorio dedicato a San Rocco in frazione Seminò per alloggiare le salme dei caduti giunte a seguito della Legge del'11 agosto 1921 e del Regolamento approvato con Regio Decreto il 19 gennaio 1922. L'11 gennaio 1924 il consiglio deliberò il finanziamento dei restauri. Il 20 maggio 1925 si stabilì per il giorno 24 maggio il trasporto delle salme dall'oratorio alla camera mortuaria annessa alla chiesa per poter procedere alla trasformazione della struttura in ossario; tuttavia, l'inizio dei lavori venne rimandato almeno sino all'ottobre 1926, quando venne concessa dal vescovo l'autorizzazione a procedere e dalla Prefettura di Piacenza l'approvazione dei lavori. Il piccolo oratorio divenne proprietà comunale e nel 1927 il consiglio affidò agli ingegneri Grassi e Astorri il progetto di restauro, finanziato da un comitato e dalla cittadinanza.

Entro la fine degli anni Venti tutte le frazioni ebbero così il proprio monumento per perpetuare il ricordo dei cari caduti.

CONCLUSIONI

Dal confronto con le pubblicazioni fatte seguire a identiche campagne di catalogazione si evince quanto la realtà piacentina si allinei a quelle che sono le tendenze generali di realizzazione dei monumenti nel paese.

Tale uniformità vale anche per quanto attiene alle considerazioni di carattere storico-artistico, evidenziando il largo ricorso a maestranze del territorio, anonimi scalpellini e mediocri artigiani, a ditte locali come la EVA - attiva tra XIX e XX secolo per una grande varietà di produzioni lapidee -, sino alla chiamata di glorie cittadine, come gli scultori Giacomo Zilocchi (Piacenza 1862 - Firenze 1943), Ugo Rancati (Piacenza 1895 - Rivergaro 1976) - la cui formazione presso il locale Istituto d'Arte venne completata a Brera -, e Annibale Monti (Codogno 1875 - Piacenza 1941), appartenente a una famiglia di valenti artigiani, che studiò all'Accademia di Belle Arti milanese e seppe inserire nelle sue opere un rimando alla classicità, «focalizzando l'attenzione dello spettatore sulla celebrazione del sacrificio eroico dei combattenti, sublimando il dramma della perdita».^{cxviii} Tra gli architetti, il già citato Pietro Berzolla (Pontenure 1898 - Piacenza 1984), Ottorino Romagnosi (Piacenza 1881 - 1940) le cui opere sono caratterizzate da linee classicheggianti sobrie e armoniose, e Manfredo Manfredi (Piacenza 1859 - Roma 1927) la cui attività al Vittoriano e il ruolo di deputato nel Parlamento italiano conferirono prestigio alla modesta realtà piacentina.

Come sottolineato da Cresti, adottando una visione storica e il più possibile distaccata dagli aspetti ideologici fomentatori dell'istanza di monumentalismo, si può guardare alle architetture e alle sculture relative alla celebrazione dei caduti valutandone l'impatto sulla società di allora e di oggi: questo «museo all'aperto [...] nel quale è esposta un'irripetibile antologia di espressioni architettoniche e statuarie capaci di soddisfare le inclinazioni del "costume" nazionale, e nazionalistico» è oggi in larga parte misconosciuto, ma può essere, attraverso corrette campagne di valorizzazione, riportato alla sua funzione originaria e «restituire emotivamente il ricordo di un enorme sacrificio di vite umane».^{cxix}

^{cxviii} Valentina Catalucci, «I monumenti ai caduti della Prima Guerra Mondiale nel territorio di Piacenza», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, cit., pp. 41-5, p. 43.

^{cxix} C. Cresti, *Architetture e statue per gli eroi*, cit., p. 155.

BIBLIOGRAFIA

- Ambrosini Piero, Fogagnolo Fabio, Meliadò Enrico, *La grande guerra. Il fronte italiano nelle cartoline e nelle stampe degli artisti*, Cierre, Sommacampagna 2012.
- Audoin-Rouzeau Stéphane, Becker Annette, *La violenza, la crociata, il lutto: la Grande Guerra e la storia del Novecento (14-18, retrouver la Guerre, 2000)*, traduzione di Silvia Vacca, Einaudi, Torino 2002.
- Augè Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità (Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, 1992)*, traduzione di Dominique Rolland e Carlo Milani, Eleuthera, Milano 1993.
- Baioni Massimo, *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Carocci, Roma 2006.
- Banti Alberto, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Laterza, Roma-Bari 2011.
- Bartolini Francesco, «Gloria e rimpianto. L'evoluzione delle epigrafi», in V. Vidotto, B. Tobia e C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos Edizioni Srl, Roma 1998, pp. 53-63.
- Battisti Simona, «La fabbrica dell'arte: tipologie e modelli», in V. Vidotto, B. Tobia, C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos Edizioni Srl, Roma 1998, pp. 39-52.
- Bonelli Stefania, «Gli spazi della memoria. La scelta dei luoghi», in V. Vidotto, B. Tobia, C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos Edizioni Srl, Roma 1998, pp. 29-37.
- Boorman Derek, *At the Going Down of the Sun. British First World War Memorials*, W. Sessions, York 1988.
- Borsi Franco, Buscioni Maria Cristina, *Manfredo Manfredi e il classicismo della Nuova Italia*, Electa, Milano 1983.
- Burgio Chiara, «I parchi delle rimembranze e altre architetture commemorative: esempi di tutela», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, Grafiche Step, Parma 2013, pp. 13-7.
- Calzini Raffaele, «Esposizioni e concorsi: la Mostra Nazionale dell'Incisione», *Emporium*, XVI, 243, marzo 1915, pp. 181-91.
- Canal Claudio, «La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra», *Rivista di storia contemporanea*, 4, 1982, pp. 659-69.
- Carrà Carlo, «Benedetto Croce e la monumentomania italiana», *Valori Plastici II*, 7-8, 1920.

- Cavara Otello, «I monumenti ai caduti in guerra. Opere mediocri, insigne propaganda», *L'Illustrazione italiana*, 31 dicembre 1922.
- Cresti Carlo, «Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei monumenti ai caduti», *Architettura e Arte*, 1, 4, 2006.
- Fava Andrea, «La guerra a scuola. Propaganda, memoria, rito (1915-1940)», in D. Leoni, C. Zadra (ed.), *La grande guerra. Esperienza, parola, immagine*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 685-713.
- Fava Umberto, «Potrebbero formare una città le opere dell'architetto Berzolla», *Strenna piacentina*, 1985, pp. 87-96.
- Fergonzi Flavio, «Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale», in P. Fossati (ed.), *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monumento al duca d'Aosta*, Umberto Allemandi & C., Torino 1992, pp. 133-99.
- Foglia Patrizia, «Perché pietà non muoia. Le mostre d'arte durante il conflitto tra beneficenza e propaganda», in D. Cimorelli, A. Villari (ed.), *La grande Guerra. Società, propaganda, consenso*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 89-101.
- Freud Sigmund, «Considerazioni attuali sulla guerra e la morte» (*Zeitgemässes über Krieg und Told*, 1915), in *Perché la guerra?*, traduzioni di Cesare L. Musatti, Silvano Daniele, Sandro Candreva e Ermanno Sagittario, Bollati Boringhieri, Torino 2001, pp. 15-51.
- Fussell Paul, *The Great War and the Modern Memory*, Oxford University Press 1975.
- Genovesi Piergiovanni, «Monumenti ai caduti della grande guerra a Parma e provincia: una ricognizione», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, Grafiche Step, Parma 2013, pp. 23-32.
- Gentile Emilio, *Il culto del littorio*, Laterza, Roma-Bari 1993.
- Gibelli Antonio, *La grande guerra degli italiani. 1915-1918*, Rizzoli, Milano 2014.
- Hobsbawm Eric J., Ranger Terence O., *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press 1983.
- Iacono Flaminia, «Il Parco della Rimembranza di Roma», in *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos Edizioni Srl, Roma 1998, 245-56.
- Iglis Ken, «War Memorials: Ten Questions for Historians», *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 167, luglio 1992, pp. 5-21.
- «Il monumento al pontiere e la tomba di Santa Barbara», *Strenna piacentina*: 1929, 14-16.
- Il Nuovo Giornale*: 21 maggio 1920, 2.
- Isnenghi Mario, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Mondadori, Milano 1989.
- Isola Gianni, «Immagini di guerra del combattentismo socialista», in D. Leoni, C. Zadra (ed.), *La grande guerra. Esperienza, parola, immagine*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 519-43.
- Janni Ettore, «L'invasione monumentale», *Emporium*, XLVII, dicembre 1918, pp. 283-91.
- Julien Élise, *Paris, Berlin. La mémoire de la guerre 1914-1933*, Presses Universitaires de Rennes 2010.

- Labanca Nicola, «Studiare i monumenti e i segni di memoria della Grande Guerra, oggi», in M. Mangiavacchi e L. Vigni (ed.) *Lontano dal fronte. Monumenti e ricordi della Grande Guerra nel Senese*, Nuova Immagine, Siena 2007, 19-36.
- Lattanzi Marco, «Il progetto dell'istituto centrale per il catalogo e la documentazione «Grande Guerra. Censimento dei monumenti ai caduti della prima guerra Mondiale»», in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, Grafiche Step, Parma 2013, pp. 9-II.
- Leone Francesco, «La battaglia e il fronte: dalle gesta al disinganno», in F. Mazzocca e F. Leone (ed.), *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 148-65.
- Libertà*, 7 maggio 1920, 2.
- Lombardi Filippo, *Il monumento ai caduti di Lugagnano Val D'Arda*, Grafiche Lama, Piacenza 2009.
- , *Piacentini nella grande guerra*, Marvia Edizioni, Voghera 2014.
- Mangone Fabio, *Giulio Ulisse Arata: opera completa*, Electa, Napoli 1993.
- Mazzocca Fernando, «Uomini ed eroi», in F. Mazzocca e F. Leone (ed.), *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2015, pp. 224-5.
- Mondini Marco, *La guerra italiana: partire, raccontare, tornare. 1914-18*, Il Mulino, Bologna 2014.
- Montanari Luigi, «Carpaneto memore? Storia di un monumento controverso», *L'Urtiga: quaderni di cultura piacentina*, 2, 2013, pp. 95-106.
- Monteleone Renato, Sarasini Pino, «I monumenti italiani ai caduti della grande guerra», in D. Leoni, C. Zadra (ed.), *La grande guerra. Esperienza, parola, immagine*, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 631-62.
- Morlacchini Paolo, *Il primo dopoguerra nella stampa piacentina*, Marvia Edizioni, Voghera 2016.
- Mosse George, «National Cemeteries and National Revival: the Cult of Fallen Soldiers in Germany», *Journal of Contemporary History*, 14, 1, 1975, pp. 1-20.
- , *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti (Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars, 1990)*, traduzione di Giovanni Ferrara, Laterza, Roma-Bari 1990.
- Nani Jo, *Liberty e Decò a Castelsangiovanni*, TEP, Piacenza 1992.
- Negri Antonello, «Alla ricerca di un paesaggio artistico italiano, 1918-1928», *Quaderni Piacentini*, 6, 1982, pp. 211-8.
- Ojetti Ugo, «Monumenti alla Vittoria», *Il Corriere della Sera*, 3 aprile 1919.
- Passera Giancarlo, *Testimonianze vernaschine dal ventennio alla liberazione*, Tipografia Maserati, Piacenza 2010.
- Patten Henry Marilène, *Monumental Accusations: the Monuments aux morts as Expressions of Popular Resentment*, Peter Lang Publishing, New York 1996.

- Piccininni Rosa, «La tutela del patrimonio storico della Grande Guerra e la legge 78/2001. Brevi riflessioni», *Dire in Puglia*, 5, 2014, pp. 149-52.
- Pizzo Marco, «Pittori-soldato: materiali figurativi come documenti d'archivio», in M. Pizzo (ed.), *Pittori-soldato della Grande Guerra*, 11-16, Gangemi, Roma 2005, pp. 195-209.
- Prost Antoine, *Les anciens combattants 1914-1939*: Gallimard-Juillard, Paris 1977.
- Raffaelli Sergio, «I nomi delle vie», in M. Isnenghi (ed.), *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 261-88.
- Riosa Manuela, «Comitati locali e potere politico: i caratteri della committenza», in V. Vidotto, B. Tobia, C. Brice (ed.), *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Nuova Argos Edizioni Srl, Roma 1998, pp. 11-28.
- Riva A. (ed.), *Ragazzi Piacentini alla guerra del '15-'18. Catalogo quaderno didattico della mostra, Piacenza Archivio di Stato 4 novembre 2011 - 20 febbraio 2012*, Archivio di Stato, Piacenza 2011.
- Strinati Mariacarla, «La curiosa storia del Monumento al Pontiere», *Strenna Piacentina*, 2009, pp. 112-32.
- Testi Laudadeo, «Il monumento ai caduti di Cadeo», *Strenna Piacentina*, 1924, pp. 56-7.
- Thovez Enrico, «L'arte e la guerra», in id., *Il vangelo della pittura e altre prose d'arte*, S. Lattes, Torino-Genova 1921, pp. 263-9.
- Tiezzi Massimo, *L'eroe conteso. La costruzione del mito di Cesare Battisti negli anni 1916-1935*, Fondazione Museo Storico Trentino, Trento 2007.
- Tobia Bruno, «Col marmo e col bronzo: monumenti e memoria pubblica del Risorgimento», in M. Isnenghi e S. Levis Sullam (ed.), *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni. II. Le «Tre Italie»: dalla presa di Roma alla Settimana Rossa (1870-1914)*, UTET, Torino 2009, pp. 256-69.
- Winter Jay, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press 1995.
- , *Remembering War. The Great War between Memory and History in the 20th century*, Yale University Press, New Haven-London 2006.