

Denis Lotti (Università di Padova)

*Rivolgersi agli ossari.
Trent'anni di storia patria raccontati dal cinema e dalla fotografia.
Dal Carso al Vittoriano e ritorno (1921-1954)*

*Rivolgersi agli ossari. Non occorre biglietto.
Rivolgersi ai cippi. Con il più disperato rispetto.*

Andrea Zanzotto

Una volta terminata vittoriosamente la guerra mondiale, al Regno d'Italia toccava ricostruire sulle macerie il proprio futuro di nazione forse per la prima volta riunita nel sangue oltre che da un'espressione geografica che si voleva astratta e incompiuta. Gli italiani — ben prima della nascita della televisione — li hanno fatti le guerre, è un dato che oggi possiamo dare per acquisito, non a caso per la prima volta si ritrovano a combattere su vette remote milioni di persone che si riconoscono in uno stesso insieme per mezzo di una divisa e di un elmetto, anche se mutuato da quello francese¹. L'Italia in grigioverde, suo malgrado, si incontra nuovamente sul fronte antico, a Nord-Est della Penisola, faccia a faccia con il nemico di sempre: l'austriaco. Come in certi *thriller*, l'avversario in questo percorso sarà solo evocato, ormai il suo ruolo è lontano, è un nemico sconfitto e umiliato, così come ci racconta la retorica dell'epoca, nonostante avesse a disposizione «uno dei più potenti eserciti del mondo»². Sono invece presenti le tragiche conseguenze della guerra, simboleggiate in un cadavere anonimo che rappresenta tutti i morti causati dal primo conflitto mondiale. Varchiamo la soglia di un rito religioso, nazionale e militare, che è richiamato sia dalle parole d'ordine dello Stato Maggiore, sia dal sentire comune popolare, e abbisogna, sulla scia della tradizione cristiana più antica, ma non solo, di reliquie e di reliquiari. Ovvero gli ossari³. Anche

¹ L'elmetto modello Adrian sostituirà a partire dal 1916 tutti tipi di copricapo di panno in dotazione ai corpi dell'esercito.

² A. DIAZ, *Bollettino della Vittoria*, 4 novembre 1918.

³ Ossari che talvolta, come nel caso di Bassano del Grappa, di Udine o di Padova coincidono con chiese urbane.

se non sorgono nell'immediato Dopoguerra, i sacrari militari sostituiscono la miriade di cimiteri sparsi lungo il fronte che in pochi anni già mostrano il volto più spiacevole, ricordando sempre più un coacervo di rottami, rovine e la desolazione di un paesaggio sconvolto, la cosa più lontana da un luogo di raccoglimento solenne e dignitoso.

Un possibile modello è rappresentato dal monumento che sopra ogni altro, per luogo e simbologie, riunisce gli ideali risorgimentali e nazionali italiani, ovvero il monumento a Vittorio Emanuele II, che dal 1921 nel proprio ventre accoglierà le spoglie mortali del Milite ignoto caduto durante la Grande Guerra, divenendo a tutti gli effetti l'Altare della Patria. Quei resti rappresentano tutti gli italiani immolatisi e divengono il cuore della religione della patria, oltre che il teatro della ritualità culturale civile. Il Vittoriano è il monumento che ha attraversato con alterne fortune le diverse fasi politiche e storiche della nostra nazione divenendo il testimone delle grandi manifestazioni pubbliche a partire dal 1911, data dell'inaugurazione, e di seguito durante la guerra mondiale, il fascismo e i momenti più difficili del secondo Dopoguerra. La grande gradinata bianca che risale il Campidoglio pare dunque riverberare nei diversi sacrari altrettanto bianchi che dagli anni Trenta sorgono lungo l'ex fronte della guerra, in modo particolare nel monumento più grande e con il quale il Vittoriano, in alcuni momenti della storia nazionale, pare ristabilire un legame drammatico e altamente simbolico, ovvero il sacrario di Redipuglia.

1. *La parabola cinematografica dell'Altare della Patria*

Un anno prima della marcia degli squadristi, si verifica una prima grande marcia su Roma, quella del Milite ignoto, ovvero l'evento che dà vita a una tra le più longeve mitologie fondanti della nazione. Rappresenta tutti i caduti per la Patria, che trova il proprio culmine nel numero spaventoso di vittime della IV guerra di Indipendenza, conflitto che chiude idealmente il Risorgimento con la conquista di Trento, Trieste e le terre irredente. Non a caso il primo sacrario sarà ospitato proprio nel Vittoriano. È proprio l'Altare della Patria che, sul modello di quello di Pergamo, tra gli altri, diventerà il primo sacrario della Grande Guerra e dal quale, idealmente, derivano tutti gli ossari che sostituiscono i forti e le trincee lungo l'ex fronte, sorta di monito perpetuo per i vivi e i sopravvissuti, ma pure sentinelle maestose dei confini del regno degli italiani. Sono circa 680.000 i militari italiani morti durante la Grande Guerra⁴. Molti di loro non sono mai stati identificati. Per

⁴ Cfr. E. FRANZINA, *Uno, nessuno, seicentomila*, in ID., *La storia (quasi vera) del Milite*

le tante famiglie dei dispersi, circa 200.000, viene istituita, al termine del conflitto, la figura del Milite ignoto. Undici salme di caduti ignoti provenienti dai vari campi di battaglia vengono riunite nella basilica di Aquileia, dove la madre di un volontario triestino (in realtà gradiscano) disperso, Maria Bergamas, sceglie la bara che raccoglie i resti di un soldato senza nome che simboleggia il sacrificio della nazione intera. Caricata su un treno speciale, la bara prescelta viaggia lentamente da Trieste a Roma. Tocca al cinema raccontare per immagini l'iniziativa straordinaria di traslare le spoglie del Milite ignoto. Dall'idea di filmare il viaggio dal Carso alla Capitale nasce il film *Gloria. Apoteosi del soldato ignoto* prodotto nel 1921 dalla Federazione Cinematografica Italiana e Unione Fototecnici, con la direzione «tecnica» di Ettore Catalucci. La pellicola, della durata di circa 77 minuti, monta le riprese dal vero effettuate dal 28 ottobre al 4 novembre 1921, ed è la narrazione di un viaggio che è salutato da un grande moto di popolo. Il treno è dotato di un vagone sul quale è montato un catafalco addobbato coi simboli del lutto e dell'apoteosi⁵. Il convoglio corre tra due ali di folla che omaggia il feretro lanciando fiori tra cordoglio, rispetto e affetto. Non solo le città del viaggio danno il loro saluto al soldato ignoto, anche Napoli, Milano, Torino, Genova si uniscono idealmente all'omaggio. Il restauro del film, reso possibile nel 2007, si basa su materiali a 35mm conservati presso la Cineteca Nazionale di Roma, e collaziona tre copie diverse del film, una italiana, una spagnola e l'ultima portoghese⁶, queste ultime forse destinate al mercato dell'America Latina e, in particolare, agli emigrati italiani⁷. L'epilogo, ossia le sequenze che mostrano la tumulazione della bara nell'Altare della Patria sotto la grande statua equestre di Vittorio Emanuele II, diverrà il suggello di un altro film omonimo, sottotitolo a parte. *Gloria. Documentazione cinematografica della Guerra 1915-1918*⁸, film di montaggio prodotto dal Luce nel 1934 e diretto da Roberto Omegna⁹, che ripercorre uno per uno gli anni del

ignoto, Donzelli, Roma 2014, p. 267.

⁵ Autore del carro funebre che porterà la salma da Aquileia a Roma è l'architetto Guido Cirilli (1871-1954), a lui si deve anche il progetto della tomba dei Dieci Militi Ignoti ad Aquileia.

⁶ Cfr. L. FABI, *Le vie della Gloria*, booklet allegato all'omonimo DVD edito da La Cineteca del Friuli nel 2010, p. 27.

⁷ Cfr. A. FACCIOLO, *Il cinema italiano e la Grande Guerra: rovine, eroi, fantasmi*, in *A fuoco l'obiettivo! Il cinema e la fotografia raccontano la Grande Guerra*, a cura di A. Faccioli, A. Scandola, Persiani, Bologna 2014, in part. il Paragrafo *Eroi*, pp. 24-26.

⁸ Il film è stato restaurato nel 2000 e messo in commercio nel 2001 dall'Istituto Luce con una variazione sul sottotitolo: *Gloria. La Grande Guerra. Gloria* è visibile sul sito <<http://www.archiviolucente.com/archivio>> (consultato il 30/03/2015).

⁹ Nonostante l'importanza, anche nella sostituzione del precedente omonimo, in una prospettiva di fascistizzazione della memoria cinematografica della guerra, del *Gloria*

conflitto raccogliendo frammenti di film dal vero girati durante la guerra. Il documentario di Omegna, sovrapponendosi nominalmente al film del 1921, ne oblia gli intenti, mostrando gli eventi da un'altra angolazione, più intonata alla celebrazione del coraggio, della fiera nazione in armi e della conseguente vittoria, eliminando ogni riferimento al lutto e alla disperazione dei parenti, insomma una gloria ben più fascista e se si nomina Caporetto, lo si fa in termini elusivi¹⁰. A ritornare con la macchina da presa sulla scalinata del Vittoriano appena un anno più tardi è Umberto Paradisi, che gira un film sulla marcia su Roma. La prima didascalia di *A Noi! Con le Camicie Nere; dalla sagra di Napoli alla conquista di Roma* (1923, Romano Sindacato Cinematografico Italiano) dichiara «Film ufficiale | Partito Nazionale Fascista»¹¹, con tanto di documento cartaceo ufficiale, firmato e controfirmato, filmato in soggettiva. Girato dal vero nei giorni della marcia dal 24 al 30 ottobre 1922, narra la partenza degli squadristi da Sud e culmina con l'ultima giornata che vede arrivare nella Capitale Benito Mussolini. Quando le squadre delle Camicie nere entrano in piazza Venezia, paiono riproporre l'omaggio alla traslazione del Milite ignoto filmato soltanto un anno prima. I reduci sfilano in grigioverde e in nero col braccio teso sfoggiando numerose medaglie puntate sul petto, tra i labari, i gagliardetti e le palme della vittoria, diretti «All'Altare della Patria»; la piazza, se confrontata con quella dell'anno precedente, pare poco affollata, nonostante una presenza considerevole¹². Tra i partecipanti si nota un gruppo di donne che portano il lutto, madri e vedove di guerra, mentre una didascalia annuncia «Il commosso saluto all'EROE PURISSIMO». Un controcampo svela che le prime rampe dell'Altare sono affollate di soldati in uniforme. Il corteo fascista non sale la scalinata, ma omaggia il Milite ignoto ai piedi del monumento tornando verso il centro della piazza e formando un percorso semicircolare continuo che riporta la sfilata verso Via Nazionale, e da lì al Quirinale dove Diaz e il re saluteranno le Camicie nere. La didascalia «...e nel fatidico giorno del

collazionato da Omegna non si parla nelle pur esaurienti monografie dedicate al pioniere del cinema. Cfr. V. Tosi, *Il pioniere Roberto Omegna (1876-1948)*, «Bianco e Nero», 1979 (3), pp. 3-65; E.G. LAURA, *Roberto Omegna e il laboratorio del film scientifico*, in ID., *Le stagioni dell'aquila. Storia dell'Istituto Luce*, Istituto Luce, Roma 2004, pp. 33-39.

¹⁰ Per uno sguardo generale sui documentari di montaggio dedicati alla prima guerra mondiale rimando a A. FACCIOLO, *Il mito montato. Costruzione della memoria e manipolazione audiovisiva nei documentari di montaggio italiani sulla Grande Guerra*, «Bianco e Nero», 2010 (576), pp. 45-56.

¹¹ Qualora non indicato diversamente, tra sergenti riportiamo le didascalie originali trascritte dal film.

¹² Cfr. P. CHESSA, *Dux. Benito Mussolini: una biografia per immagini*, Mondadori, Milano 2010, in part. il capitolo *Il romanzo della marcia 1918-1922*, pp. 41-63.

quarto anniversario di nostra santa guerra gli spiriti placati e riverenti sulla tomba dell'IGNOTO MILITE, si ritemprano anelanti le nuove fortune della Patria» apre a un'inquadratura che mostra la folla accalcarsi ai piedi del Vittoriano, evento che precede l'arrivo di Mussolini alla testa di un piccolo corteo che attraversa piazza Venezia. Nel quadro successivo notiamo il futuro duce omaggiare la tomba del Milite ignoto, e su questa immagine si chiude il film. Un ultimo movimento di macchina rivela la mole del monumento. Sostiene Brunetta che, assieme al citato *A Noi!*, titoli come *Il grido dell'aquila* (Mario Volpe, Istituto Fascista di Propaganda, 1923) o la *Leggenda del Piave* (Mario Negri, Coop Italiana, 1924) sono «film e documentari che già all'indomani della marcia su Roma tentano di stabilire il motivo della continuità ideale tra guerra e fascismo»¹³. Già il 3 novembre 1922 il nuovo Gabinetto Mussolini, insediatosi il 31 ottobre, con un decreto eleva a monumenti nazionali «le principali località dei campi di battaglia. Il 4 novembre venne celebrato con gran solennità: Mussolini [salì] fino all'Altare della patria rendendo omaggio [...] alla tomba del milite ignoto»¹⁴. Ma non è che l'inizio, il Vittoriano eredita dell'eclettismo primo novecentesco, opera di Giuseppe Sacconi (1854-1905), è oggetto di numerose produzioni cinematografiche durante gli anni del fascismo, non meno utili al nostro percorso. Dal 1925 toccherà all'Istituto Luce raccontare le gesta del regime e, grazie ad esso, «il fascismo è il primo governo al mondo a esercitare un controllo diretto sulla cronaca cinegiornalistica e Mussolini il primo capo di stato capace di costruirsi, con i Cinegiornali, quasi giorno per giorno, un gigantesco arco di trionfo per le proprie imprese. La propaganda politica sarà naturalmente l'obiettivo principale, ma assieme a essa, verranno sperimentati nuovi modi di comunicazione e informazione giornalistica, legati alla narrazione quasi diaristica della piccola storia quotidiana dell'Italia e degli italiani»¹⁵. E proprio tra i moltissimi documentari e cinegiornali girati sulla scalinata del monumento a Vittorio Emanuele, spicca un Giornale Luce del novembre 1928 (A0208), intitolato *Dinanzi alla tomba del milite ignoto. Bruciatura della ricevuta dei 140 milioni offerti dagli italiani all'erario*. Mussolini è mostrato mentre brucia un fascicolo cartaceo, alle sue spalle il Vittoriano diviene chiaramente una scenografia monumentale per un atto che vuole essere solenne e orgoglioso, a parte una visione d'insieme

¹³ G.P. BRUNETTA, *Il cinema muto italiano. Da «La presa di Roma» a «Sole». 1905-1929*, Laterza, Roma/Bari 2008, p. 353.

¹⁴ M. CATTARUZZA, *L'Italia e il confine orientale*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 110. Cfr. E. GENTILE, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Laterza, Roma/Bari 1993, pp. 74-75.

¹⁵ BRUNETTA, *Il cinema muto italiano*, cit., p. 310.

vengono date rilevanza alla tomba del Milite ignoto e all'effigie della Dea Roma, evitando di mostrare il monumento equestre del re. La monarchia sabauda ritorna protagonista in un altro documentario Luce del 1935 intitolato *L'atto di fede del popolo italiano nel trigesimo delle sanzioni* (D041801). La didascalia introduttiva avverte che «auspice S.M. la Regina tutte le spose d'Italia hanno offerto il loro anello nuziale | simbolo di una Fede sublimata dalla carità di Patria». Seguono le immagini della regina Elena che legge un messaggio che idealmente si diffonde in Africa e la sua voce fuori campo si sovrappone alle immagini dei soldati impegnati nella guerra d'Etiopia. Infine dà l'esempio gettando la fede d'oro in un grande crogiuolo fumante posto dinanzi alla tomba del Milite ignoto. Mentre la mdp mostra la sovrana scendere la scalinata del monumento, scortata da gerarchi in orbace, inizia la processione delle donne che imitano il gesto metamorfizzando ulteriormente l'appellativo di Altare della Patria in un luogo di connubio con la nazione, dove anche la parola sacrificio, utilizzata dalla regina nel suo appello, evoca le are dell'antichità. A conclusione proprio della guerra d'Etiopia protagonista diviene il balcone di piazza Venezia, mentre il Vittoriano pare divenire una quinta che sfugge rapidamente nelle immagini delle adunate 'oceaniche', immortalate nel documentario Luce del 1936 *5 maggio XIV – L'adunata. 9 maggio XIV – L'impero. Adunate generali del popolo italiano* (D064804). Nel crepuscolo del cinque maggio, quando la voce fuori campo di Mussolini annuncia l'entrata vittoriosa delle truppe italiane in Addis Abeba, la mdp mostra un Vittoriano illuminato sapientemente da fiaccole e grandi proiettori che acquista una funzione scenografica gigantesca. Il monumento compare in entrambe le parti del documentario assieme alla facciata di palazzo Venezia, mentre si intravede la sagoma del capo del fascismo in controluce. Queste immagini appaiono anche in *Mussolini: The End* (RKO-Pathé News, 1945), *Combat film* del 1945 (RW292), retrospettiva di montaggio sull'Italia fascista, quale momento più alto in termini di consenso e prestigio della parabola politica del duce, in altre inquadrature il Vittoriano diviene il punto di vista privilegiato per raccontare le folle assiepite in piazza Venezia. Nonostante le continue rilocalizzazioni simboliche messe in atto durante il fascismo, talvolta contraddittorie, l'Altare della Patria è pensato per essere un monumento nato con intenti positivi, sorta di celebrazione della Roma capitale della Terza Italia, voluta da Vittorio Emanuele II; ciononostante ha spesso fatalmente diviso l'opinione pubblica italiana. C'è chi vi intravede nel manufatto uno sfregio perenne all'armonia propria della Roma antica e dei papi, una sorta di presenza aliena e sfolgorante adagiata sul Campidoglio, che interferisce cromaticamente coi colori millenari della

capitale, senza mai arrivare a fondersi completamente. Nonostante ciò una veduta di Mario Mafai del 1937 lo inserisce armoniosamente al vertice del quadro intitolato *Roma dal Gianicolo* (Museo del Novecento, Firenze), dando un riferimento simbolico immediato al paesaggio urbano raffigurato. Quella sul Vittoriano è una polemica che ritorna anche nel Dopoguerra repubblicano e investe in parallelo un altro simbolo dell'Unità nazionale, ovvero l'Inno di Mameli, oggetto di feroci critiche e proposte di sostituzione. Almeno sino agli anni della presidenza di Carlo Azeglio Ciampi (1999-2006) che ha ridato ai due simboli controversi nuova dignità storica e simbolica quale risposta a spinte secessioniste provenienti dal settentrione. Come rileva Tobia, il monumento è oggetto di vari mutamenti simbolici, «da palcoscenico apprestato per l'esaltazione della monarchia e dell'unità, ad Altare della Patria, dalla significazione politica, cioè, a quella civile e poi, attraverso lo snodo della tumulazione del Milite ignoto, a quella militare; ma soprattutto il passaggio dal ruolo di assoluto protagonista del centro politico-simbolico, nell'Italia liberale, a quello di comprimario, per quanto eccezionale, sotto il fascismo, fino all'odierna indecisa connotazione, quasi ridotto alla funzione di dispendioso ed esorbitante spartitraffico»¹⁶. In tempi più recenti due film di finzione si sono occupati del monumento. L'Altare diviene coprotagonista del film visionario di Peter Greenaway *Il ventre dell'architetto* (*The Belly of an Architect*, Italia/Gran Bretagna 1987) che ricolloca al centro della Roma antica il monumento nella sua valenza simbolica e ingombrante, eclettica e neo-classicizzante a un tempo, e pure nella sua dimensione internazionale; ma il monumento è scelto dall'architetto, gravemente ammalato, per suicidarsi. Il sogno della distruzione del Vittoriano viene evocato nel finale del film *L'ora di religione* (Italia 2002) di Marco Bellocchio. Il protagonista interpretato da Castellitto simula il crollo del monumento con un programma di computer grafica, realizzando il sogno di un architetto divenuto pazzo e ricoverato in una clinica psichiatrica. Questi racconta a Castellitto di essere arrivato a tentare di far saltare in aria con della dinamite il monumento non per il suo significato patriottico, ma perché ritenuto «brutto», convinto che abbia «inibito la fantasia di tutti gli

¹⁶ B. TOBIA, *Il Vittoriano*, in *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, a cura di M. Isnenghi, Laterza, Roma/Bari 1996, pp. 250-251. Rispetto all'incerto ruolo del monumento nel secondo Dopoguerra, *La settimana Incom* 02383 del 5 luglio 1963 mostra la visita ufficiale in Italia di John F. Kennedy, in una rapida sequenza si vede il presidente statunitense mentre rende omaggio alla tomba del Milite ignoto, una visione che crea una sorta di corto circuito tra un giovane *leader* simbolo di un futuro di progresso e di modernità, e un monumento che pare appartenere ormai a ere lontanissime, ma in realtà inaugurato poco più di cinquant'anni prima.

architetti di tutto il mondo»¹⁷. Nel 2014 un altro film si è occupato direttamente della vicenda del Milite ignoto: *Fango e gloria*, diretto da Leonardo Tiberi, affianca alla *fiction* alcuni frammenti d'epoca, sottoposti a procedimenti di colorazione e sonorizzazione. Ma il Milite ignoto è il protagonista anche di un volume, opera dello storico Emilio Franzina, pubblicato nello stesso anno che ricostruisce l'ipotetica vita del soldato oggi sepolto sotto le pietre del Vittoriano¹⁸.

2. Dal Vittoriano a Redipuglia

Il primo *Gloria* è seguito da un altro documento dal vero a lungometraggio intitolato *Sulle vie della Vittoria. Visita dei reali d'Italia alla Venezia Giulia, reportage* del viaggio della coppia reale nelle «terre redente» avvenuto tra il 21 e il 25 maggio 1922. La visione del colle Sant'Elia, quota posta dirimpetto all'odierno Sacrario di Redipuglia, ci riporta a una visione in movimento delle condizioni di uno dei più grandi cimiteri di guerra dell'epoca, nel quale sono sepolti oltre centomila caduti. Una sorta di museo degli orrori e della pietà; come recita una didascalia, «ogni tomba è segnata da un cimelio di guerra, che l'ingegnosa pietà dei soldati ha raccolto a memoria sulle ossa note e su quelle che ignorano l'ultima dolcezza di un nome», altresì osserva Cattaruzza è «costruito come un Purgatorio»¹⁹. Vi sono oggetti che hanno accompagnato la quotidianità del soldato, come la stufa da campo o il cannone schiantato, ognuno dotato di un cartello esplicativo; su questi monumenti talvolta è riportato un discorso diretto, la voce dell'oggetto stesso. Una sorta di museificazione della guerra *in loco*, e l'umanizzazione di uno strumento che è stato forse l'ultimo conforto del soldato caduto, nel quale trasfigura il ricordo del milite. Ma questo pare un ricalco dal cinematografo, in una sorta di didascalizzazione per raccontare la guerra, tra i morti di quello stesso conflitto²⁰. In questo scambio tra la capitale e il confine orientale, il fascismo si fa carico di monumentalizzare il desiderio di perpetuare il ricordo dei caduti della Grande Guerra. Nel giorno dell'anniversario dell'intervento, il 24 maggio 1923, anche Mussolini si reca

¹⁷ Tra sergenti trascriviamo i dialoghi del film.

¹⁸ FRANZINA, *La storia (quasi vera) del Milite ignoto*, cit.

¹⁹ CATTARUZZA, *L'Italia e il confine orientale*, cit., p. 110.

²⁰ Pare interessante rimandare a un'altra esperienza di didascalizzazione di luoghi e oggetti legati alla Grande Guerra, nella fattispecie il conflitto sull'Altipiano, raccolte nel reportage fotografico contenuto in *Parole sulle pietre. La Grande Guerra sull'Altipiano di Asiago*, a cura di M. Rigoni Stern, A. Chiesa, Accademia Olimpica, Vicenza 2005.

in pellegrinaggio al sacrario di Redipuglia, così la Grande Guerra va definendosi «nell'immaginario religioso fascista, quale mito della resurrezione della nuova Italia, consacrato dal sangue dei caduti»²¹. Nel Dopoguerra i sacrari sorgono anche per motivi di dignità, decoro, igiene, ma paiono, allo stesso tempo, rivestire il doppio ruolo di testimoni, di sentinelle (e di fortezze), e in parte perché Mussolini disprezza l'aspetto luttuoso e lacrimoso²². Queste terre di confine sono definite *sentinelle della patria*, come scrive Annamaria Vinci; è qui che si fonda quel «fascismo dell'area orientale [che] costruisce la specifica identità e le sue forme di auto rappresentazione attraverso una definizione che si struttura ben presto nella formula del «fascismo di confine», di grande pregnanza simbolica. Frontiera raggiunta con le armi e, nel contempo, limite per ulteriori avanzamenti e per altre conquiste, la metafora del confine diventa vessillo che [...] viene agitato con prepotente determinazione: per assicurare la patria e per minacciare i suoi nemici (interni ed esterni, reali o inventati), per esibire un desiderio di potenza e di *revanche* a nome dell'intera nazione»²³. Nel 1925, ovvero nel decennale dall'inizio delle ostilità il Luce produce un film antologico intitolato *Dal Grappa al mare – ricordi di guerra e scene dei campi di battaglia*, riutilizzando immagini girate durante la guerra assieme a un altro viaggio della memoria, ossia la visita ai più importanti luoghi della guerra da parte di un gruppo di reduci che si muove tra Veneto e Friuli Venezia Giulia, partendo da Bassano del Grappa a bordo di un corteo di automobili, un vero e proprio film turistico e a tappe sui luoghi simbolici del fronte, Ceneda (ossia Vittorio Veneto), Caporetto, Gorizia e Redipuglia. Infatti le immagini d'epoca appaiono dopo didascalie che le presentano come un *flashback* collettivo dei reduci. La visione di questo documentario e la corrispondenza della costruzione a «prosimito» del film (immagini di repertorio intervallate al racconto del viaggio del 1925) danno spazio all'ipotesi che si tratti dello stesso film realizzato da Luca Comerio, pioniere della cinematografia italiana, conservato presso la Cineteca Nazionale di Roma, a cui è stato recentemente apposto il titolo *Cimiteri degli Eroi*²⁴ desunto dalle immagini. Ma altri cimiteri, più

²¹ CATTARUZZA, *L'Italia e il confine orientale*, cit., p. 111.

²² Cfr. L. FABI, *Doppio sguardo sulla Grande Guerra. I «dal vero» del 1915-18 tra cinema, guerra e propaganda*, La Cineteca del Friuli, Gemona (Udine) 2006, in part. il Paragrafo *La vittoria al cinema*, pp. 23-29.

²³ A. VINCI, *Sentinelle della Patria. Il fascismo al confine orientale 1918-1941*, Laterza, Roma/Bari 2011, pp. VI-VII.

²⁴ Cfr. S. PESENTI CAMPAGNONI, *Cimitero/Cimiteri degli Eroi*, in *Moltiplicare l'istante. Beltrami, Comerio e Pacchioni tra fotografia e cinema*, a cura di E. Dagrada, E. Mosconi, S. Paoli, Il Castoro, Milano 2007, pp. 206-207.

piccoli, rappresentano realtà ben più dignitose, come i camposanti di guerra dell'Altipiano di Asiago²⁵ o del Massiccio del Grappa, come testimoniano alcune fotografie d'epoca conservate presso il Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza²⁶. Nel 1926, una fondazione legata alla Prima Armata promuove la costruzione di un ossario per raccogliere le spoglie mortali dei soldati in un unico luogo simbolico, per questo si sceglie il Pasubio, tra i più celebri teatri della guerra, sul versante vicentino del monte, a milleduecento metri di altitudine. La forma torreggiante, alta trentacinque metri, che richiama quella di un obelisco, è costruita su un pianoro a strapiombo; la sagoma si può leggere nitidamente dalla pianura sottostante. La torre diviene perciò parte dello *skyline* del monte, come un dente di roccia, un faro a presidio di quelle valli che si vollero difendere durante il conflitto. Di questo ossario, tra i più cari al sentimento popolare, si conservano alcune immagini delle fasi di costruzione²⁷. Non a caso l'Ossario del Pasubio, assieme a quello del Cimone, del Grappa e di Asiago, sono raffigurati nel simbolo della Provincia di Vicenza.

3. *L'archivio fotografico dell'Impresa Costruzioni Marchioro*

L'Impresa Costruzioni Marchioro di Vicenza è incaricata dal generale Ugo Cei, commissario generale straordinario per le Onoranze ai caduti in guerra, di costruire i sacrari voluti dal regime mussoliniano in luogo dei cimiteri di guerra improvvisati. Tra gli altri, l'impresa realizza lo scenografico Memoriale di Redipuglia, l'Ossario di Caporetto, il grande Sacrario del Monte Grappa e i colombari di minori dimensioni come quello di Colle Isarco e del Santuario di Santa Maria del Cengio. Il titolare dell'impresa è il commendator Vittorio Marchioro (morto nel 1959) al quale, nel corso del conflitto, era stata affidata la costruzione di trincee e opere difensive, mentre nel Dopoguerra edifica svariate opere pubbliche legate allo

²⁵ Cfr. C. RIGON, *Passato presente. Sulle orme di C.D. Bonomo, fotografo; i cimiteri di guerra dell'Altipiano. 1922-24. 2002-06*, Galla/Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza, Vicenza 2006.

²⁶ Per uno sguardo sul Museo del Risorgimento e della Resistenza a Vicenza e più in generale sui siti museali dedicati alla guerra in Veneto cfr. M. PASSARIN, *Musei e raccolte della Grande Guerra in Veneto*, in *La memoria della prima guerra mondiale: il patrimonio storico-artistico tra tutela e valorizzazione*, a cura di A.M. Spiazzi, C. Rigoni, M. Pregnotato, Terra Ferma, Vicenza 2008, pp. 41-53.

²⁷ Cfr. Fondi fotografici *on-line* dedicati alla Grande Guerra del Museo del Risorgimento e della Resistenza di Vicenza: <http://www.museicivicivicenza.it/it/mrr/galleria_grande-guerra.php> (ultimo accesso 30.03.2015).

Stato Maggiore, tra esse caserme e monumenti ai caduti. Un bollettino di categoria, all'indomani della morte, riporta che Marchioro «di origini assai modeste [...] iniziò l'attività lavorativa nel lontano 1912, continuandola ininterrottamente per 47 anni attraverso una lunga esperienza di lavoro in tutti i rami dell'edilizia e nelle più diverse regioni d'Italia. Spiccano per importanza i lavori per il complesso Lanerossi [...], l'Ossario monumentale del Grappa, il Cimitero militare di Redipuglia»²⁸. Inoltre tra il 1909 e il '14, in vista di un'eventuale entrata in guerra, mette la sua impresa al servizio del Genio Militare, costruendo strade e trinceramenti lungo tutte le Prealpi vicentine. Marchioro conserva nel proprio archivio una documentazione fotografica dettagliata su molti lavori realizzati tra le due guerre. Detta documentazione è tutt'oggi inedita e non è mai stata oggetto di studio²⁹. Tra gli altri, dall'archivio si evince che Marchioro attende alla costruzione dell'ancor oggi controverso Monumento alla Vittoria di Bolzano, su progetto di Marcello Piacentini, la cui prima pietra è posata il 12 luglio 1926 ed è il più antico appalto legato ai monumenti celebrativi della Grande Guerra aggiudicato dall'impresa vicentina. Nel 1937 termina i lavori per il Cimitero Militare di Colle Isarco; così come nel 1938 conclude la costruzione dell'Ossario di Caporetto, costruito attorno a una chiesetta seicentesca posta sulla sommità di una collina; sacrario che sarà inaugurato da Mussolini in persona nel settembre dello stesso anno. Entrambe le opere sono costruite su progetto dello scultore Giannino Castiglioni (1884-1971) e dell'architetto Giovanni Greppi (1884-1960), già progettisti anche del Sacrario Militare del Grappa, il primo progetto macroscopico realizzato da Marchioro risalente al 1932 e terminato nel 1935. Del grande complesso del Grappa non rimane però traccia a livello fotografico nell'archivio dell'impresa vicentina.

4. *Redipuglia: simbolo mediatico altro da sé*

Nel 1936 Marchioro vince l'appalto per la costruzione del Sacrario di Redipuglia, ancora su progetto di Greppi e Castiglioni. L'ossario sarà realizzato sulla cosiddetta Montagnola a Est del colle Sant'Elia, sede del cimitero sorto per volere dei reduci. Per modellare l'area nella quale sorge la grande scalinata del Sacrario, sono necessari due anni di lavoro. La pietra proviene da una cava nelle vicinanze e i blocchi vengono lavorati e decorati

²⁸ «Ingegneri e costruttori», bollettino, febbraio 1960.

²⁹ Ringrazio Andrea Bedin che mi ha favorito il materiale inedito e Loris Bedin che mi ha aiutato nel recupero di parte del materiale.

sul posto. Ma tra tutti gli ossari costruiti lungo tutto l'ex fronte, tocca a Redipuglia divenire di volta in volta simbolo non solo del memoriale dei caduti della Grande Guerra, ma metafora di alcuni passaggi cruciali della storia d'Italia sino all'immediato secondo Dopoguerra. Queste continue corrispondenze-*altre* cui il luogo sacro è investito sono raccontate puntualmente dai cinegiornali dell'Istituto Luce e della Settimana Incom. Dopo aver visto il cimitero costellato di cimeli bellici del Colle Sant'Elia – ma pure Redipuglia, spogliato dalla retorica nel freddo *reportage* dei lavori in corso dell'impresa edile – ci troviamo dinanzi alla strumentalizzazione cinegiornalistica del luogo sacro alla Patria, sia che si mostri il duce in visita durante il secondo conflitto mondiale, sia, subito dopo la Liberazione, quando il sacrario diviene il luogo simbolo della perorazione di un ritorno all'Italia di Trieste, soluzione che avverrà formalmente nel 1954. Il compito dei cinegiornali, in sostanza, è proiettare Redipuglia nella dimensione pubblica del regime fascista o di un nuovo irredentismo triestino nell'immediato Dopoguerra. Tra gli altri, sono degni di nota il *Giornale Luce A0728* del febbraio 1931³⁰, nel quale si mostrano i funzionari del Banco di Roma che si recano in pellegrinaggio a Redipuglia e assistono a una messa in suffragio dei caduti e a un discorso celebrativo. Il *Giornale Luce A0812* del luglio 1931 documenta i funerali del Duca d'Aosta già comandante della Terza Armata, mostrando dapprima i marinai che sfilano dinanzi all'ingresso del sacrario, mentre seguono i battaglioni dell'esercito e dell'aviazione che fanno il loro ingresso nel cimitero di guerra. La bara del duca d'Aosta, Emanuele Filiberto, è portata a spalla con la bandiera sabauda che la ricopre; una grande folla tra le tombe ricopre i pendii del monumento³¹. L'ultimo documento filmico del fascismo legato al sito è il *Giornale Luce C0269* del 7 agosto 1942, intitolato *Momenti della visita del Duce a Gorizia*. Il servizio cinegiornalistico è evocativo poiché avviene in piena guerra, e mostrando Mussolini a Redipuglia crea un parallelismo simbolico

³⁰ Tutti i documentati e cinegiornali Luce e Incom sono consultabili al sito dell'Archivio Storico Luce <<http://www.archivioluce.com>> (ultimo accesso 30.03.2015).

³¹ In questi anni non mancano reportage di eventi legati anche agli altri sacrari della guerra. Ad esempio, tra gli altri, il *Giornale Luce B0658* del 10 aprile 1935 documenta il corteo che sfila nel centro di Gorizia e che conduce le bare dei caduti riesumati dai cimiteri limitrofi alla città e traslate presso l'Ossario di Oslavia; il *Giornale Luce B0936* del 12 agosto 1936, girato sulla sommità del Monte Grappa, documenta alcune fasi della cerimonia di tumulazione della salma del generale Gaetano Giardino; il *Giornale Luce B1342* del 20 luglio 1938 mostra la folla che accoglie l'arrivo di Vittorio Emanuele III ad Asiago e inaugura il Sacrario «delle 26 medaglie d'oro» e l'Ossario di trentaseimila caduti di cui ventimila militi ignoti, che raccoglie le salme provenienti dalla soppressione di cinquanta cimiteri dell'Altipiano.

tra le glorie del passato e il presente bellico «rendendo omaggio», come recita la voce fuori campo, «ai centomila caduti che colà riposano». Dopo la fine del secondo conflitto mondiale il confine a Nordest viene ridimensionato e Trieste rischia di rimanere al di fuori dello Stato unitario, in uno spazio denominato Territorio Libero di Trieste o Zona A, che corrisponde all'odierna estensione della Provincia, dove la Zona B è invece riferita al litorale settentrionale dell'Istria. In particolare, *La settimana Incom* 00032 del 14 novembre 1946 mostra la manifestazione di triestini a favore del ritorno della loro città all'Italia. Tra le iniziative, anche un pellegrinaggio di triestini a Redipuglia, i quali portano corone al Sacrario. *La settimana Incom* 00191 del 23 settembre documenta un nuovo punto di contatto tra la Venezia Giulia e il legame simbolico con l'altare della Patria. Il titolo del filmato è *Roma: il cuore di Trieste sull'altare della Patria*; associazioni triestine e istriane sfilano per le strade della capitale e infine sono accolte da De Gasperi. *La Incom* 00669 del 09 novembre 1951, invece, mostra ancora una cerimonia al Sacrario di Redipuglia in occasione della Festa delle Forze Armate, così vale per la *Incom* 01016 del 12 novembre 1953 che mostra le celebrazioni del IV novembre a Redipuglia alla presenza del presidente del Consiglio Giuseppe Pella, che viene applaudito dai triestini presenti alla cerimonia di commemorazione, cui seguiranno violenti scontri di piazza nel Capoluogo giuliano, con l'uccisione di sei manifestanti favorevoli al ritorno all'Italia. Il 5 ottobre 1954 sarà firmato un trattato d'intesa con la Jugoslavia che riporterà la Zona A sotto l'amministrazione italiana, mentre la Zona B sarà annessa alla Federazione guidata da Tito. Tocca infine alla *Settimana Incom* 01321 del 10 novembre 1955 raccontare «il IV novembre. Solennemente celebrato in tutta Italia l'anniversario della vittoria» a quarant'anni dall'inizio delle ostilità. Le sequenze mostrano veduta dall'alto di Gorizia e l'esercito mentre sfila per le strade della città al cospetto delle autorità. In prima fila trovano posto vedove e madri dei soldati caduti, con decorazioni al petto, accanto agli invalidi di guerra. Il servizio dà spazio a momenti sentimentali, ad esempio si nota una donna anziana appoggiare il capo sulla tomba del figlio, altre donne pregano. Le immagini si spostano a Roma a riconfermare una volta di più il sodalizio ideale tra la scalinata di Redipuglia e quella del Vittoriano: un corteo si snoda per le vie laterali di Piazza Venezia, le autorità salgono le scale del Vittoriano per deporre corona di fiori. *La settimana Incom* 01478 del 7 novembre 1956 titola «Il IV novembre. Solennemente celebrato a Redipuglia l'anniversario della Vittoria», finalmente alla presenza del presidente della Repubblica Giovanni Gronchi, sullo sfondo sono schierati carri armati ed esercito. La

messinscena è più aggressiva degli anni passati, nonostante oramai Trieste sia *de facto* parte dello Stato italiano, o forse proprio per questo.

Quella che abbiamo tentato di tracciare è una parabola lunga trent'anni che per mezzo di immagini fotografiche o in movimento mostra come alcuni luoghi divenuti desolati e inospitali dopo gli sconvolgimenti della Grande Guerra, in particolare il colle Sant'Elia a Redipuglia già coacervo di filo spinato e croci improvvisate, giungano all'ordine di imponenti monumenti lineari e solenni, non a caso in pietra bianca, eco del colore dei marmi del sacrario simbolicamente più importante, l'Altare della Patria, tomba e monumento del Milite ignoto. Gli ossari costruiti negli anni Trenta, a differenza di altre opere del regime – dagli edifici razionalisti alle città di fondazione –, seppur fortemente voluti da Mussolini, una volta caduta la dittatura paiono tornare a far parte dell'iconologia propria della Grande Guerra, o di un culto civile e nazionale, senza scarti di sorta. Tranne per qualche fascio decorativo sfuggito alla *damnatio memoriae*, l'opera di monumentalizzazione dei cimiteri di guerra è ancor oggi legata alla memoria delle vittime del conflitto, mentre i rimandi autoreferenziali del regime sembrano sfumare nell'oblio, o appartenere ad altri edifici. In questa direzione paiono essersi rivolti anche i numerosi *reportages* cinematografici dell'immediato secondo Dopoguerra che, eludendo rischiose allusioni, consegnano i sacrari al nuovo ordinamento democratico repubblicano, talvolta con grande disinvoltura.