



1917-1922.

**Da Caporetto alla
marcia su Roma,
un paese diviso**



1917-1922.
Da Caporetto alla
marcia su Roma,
un paese diviso

a cura di
Gian Luca Corradi
Simona Mammana



1917-1922.

Da Caporetto alla marcia su Roma, un paese diviso

Firenze

Biblioteca Nazionale Centrale

3 novembre 2022 - 4 febbraio 2023



Enti promotori

Ministero della Cultura
Biblioteca Nazionale Centrale, Firenze
Gallerie degli Uffizi, Firenze

Ideazione

Luca Bellingeri

Curatore

Gian Luca Corradi

Comitato organizzativo

Silvia Alessandri
Caterina Guiducci
Giovanna Lambroni
Simona Mammama
David Speranzi
Fulvio Stacchetti
con la collaborazione di Vanessa Gavioli

Coordinamento eventi e manifestazioni culturali e Comunicazione

Simona Mammama

Sito web e social

Chiara Storti

Contenuti video

Archivio storico Istituto Luce

Campagna fotografica

Leonardo Frassanito, BNCF
Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi
GAP s.r.l.

Revisione, controllo conservativo e restauri opere BNCF

Silvia Angela Medagliani, Alessandro Sidoti, con Veronika Focacci Wick,
Sofia Pregagnoli e Anne Claire Sulpice

Restauro opere tessili Gallerie degli Uffizi, Museo della Moda e del Costume di Palazzo Pitti

Simona Fulceri

Realizzazione espositori

Opera Laboratori s.p.a.

Supporto tecnico

Carlo Picchiotti
Simone Russo Fiorillo
Claudio Vannini
Samuele Vinofonti

Supporto informatico

Cristiano Corsani

Grafica

Silicio

Realizzazione dell'allestimento

Copisteria Universale - Firenze

Trasporti

Artemativa s.r.l.

Assicurazioni

AXA

Albo dei prestatori

Firenze, Archivio di Stato
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria d'Arte Moderna e Museo della Moda
e del Costume di Palazzo Pitti

CATALOGO

Editore

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

A cura di

Gian Luca Corradi
Simona Mammama

Saggi di

Silvia Alessandri
Ilaria Arcangeli
Roberto Bianchi
Carlotta Castellani
Mila De Santis
Riccardo Donati
Vincenza Iossa
Gabriele Paolini
Carlo Picchetti
Christian Satto
David Speranzi

Introduzioni al catalogo di

Silvia Alessandri
Gian Luca Corradi
Vanessa Gavioli
Caterina Guiducci
Giovanna Lambroni
Simona Mammama
Fulvio Stacchetti

Schede di

Ilaria Arcangeli (161-175)
Francesca Butera (58-60, 125, 133-134, 136-140, 144)
Gian Luca Corradi (19-42)
Vanessa Gavioli (155-160)
Caterina Guiducci (52-53, 97-122)
Giovanna Lambroni (61-65, 89-96, 123-124, 126-132, 135, 145-154)
Simona Mammama (43-51, 54, 56-57, 66-88)
Fulvio Stacchetti (1-18)
Antonella Torre (124, 140-143, 151)

Progetto grafico e impaginazione

Silicio

Stampa del catalogo

Copisteria Universale - Firenze

Referenze fotografiche

Firenze, Archivio di Stato, su concessione del MIC, divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria d'Arte Moderna e Museo della Moda e del Costume di Palazzo Pitti, su concessione del MIC, divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo
Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, su concessione del MI, divieto di ulteriori riproduzioni o duplicazioni con qualsiasi mezzo

Ringraziamenti

Rosanna Ariani
Elisabetta Bettio
Patrizia Capasso
Chiara Cappuccini
Laura Castellani
Patrizia Giannelli
Enrico Leonessi
Claudia Luciano
Michaelangiola Marchiaro
Cristiano Migliorelli
Cinzia Nenci
Antonietta Pascarella
Katia Sanchioni
Francesca Sborgi
Susanna Sordi
Giuseppe Vizzari

Un sentito ringraziamento a tutto il personale della BNCF che ha collaborato alla riuscita dell'iniziativa.

In ricordo di Sergio Marchini e Piero Metelli

Sommario

Luca Bellingeri	Presentazione (con una digressione dissonante a margine)	11
Gian Luca Corradi	Introduzione	17

Saggi

Roberto Bianchi	Italia 1917-1922: catastrofi, speranze, esiti	27
Gabriele Paolini	Dal primato dei partiti alla crisi di sistema	39
Christian Satto	Una vittoria che non unisce	51
David Speranzi	Dalla disfatta di Caporetto alla marcia su Roma. Editi e inediti di Ugo Ojetti	67
Riccardo Donati	1917-1922. Incanti e disincanti di un lustro breve un secolo	85
Mila De Santis	La musica italiana (1917-1922) tra sperimentalismi e nuove classicità	97
Carlotta Castellani	«Cronache d'attualità» tra avanguardismi e ritorno all'ordine (1916-1922)	111
Carlo Picchietti	La biblioteca, la lunga e tormentata vicenda della sua costruzione	123
Vincenza Iossa Ilaria Arcangeli	L'album fotografico ritrovato e la cerimonia di inaugurazione del busto di Dante in sala studio	131
Silvia Alessandri	«La gran reggia de' libri, fulcro della cultura della Patria». Salomone Morpurgo e la costruzione della nuova sede	143

Catalogo

Dissonanze. Storia

Gian Luca Corradi Fulvio Stacchetti	1917-1922. Cinque anni che hanno cambiato la storia d'Italia	159
	Schede	165

Dissonanze. Società

Simona Mammana	Carte di un «tempo infedele, veloce, dissonante, asimmetrico e squilibrato»	181
	Schede	185
Caterina Guiducci	Cinque anni di equilibri in bilico tra dissonanze e consonanze in musica	209
	Schede	215
Giovanna Lambroni Vanessa Gavioli	«Un femminismo vasto e bene organizzato». Le donne italiane tra arte, moda e cinema da Caporetto alla marcia su Roma	229
	Schede	235

Dissonanze. BNCF

Silvia Alessandri	«Per la nuova Sede». La BNCF fra l'attesa del trasloco imminente e l'eterno rinvio	253
	Schede	255
	Cronologia essenziale. Ottobre 1917 - Ottobre 1922	262
	Bibliografia	264

Presentazione

(con una digressione dissonante a margine)

Luca Bellingeri
Direttore della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze

Inevitabile, con l'approssimarsi dell'ottobre 2022 e delle conseguenti celebrazioni per il centenario della marcia su Roma, interrogarsi su come la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze avrebbe potuto, con le proprie ricchissime e variegate collezioni, portare un proprio apporto a tale appuntamento, proponendo ad un tempo un approccio diverso e possibilmente originale rispetto alle molte ed articolate iniziative che ineludibili, come sempre in concomitanza con celebrazioni o ricorrenze, sarebbero state organizzate per l'occasione.

La scelta, condivisa con tutti i colleghi coinvolti nell'iniziativa ed in primo luogo con il curatore della mostra, Gian Luca Corradi, è stata così quella di considerare la marcia su Roma non il fulcro dell'iniziativa, ma piuttosto il punto di arrivo di un più ampio percorso, articolato lungo un quinquennio (1917-1922) caratterizzato dalla presenza costante di quelle che possono essere definite sinteticamente "dissonanze", in un alternarsi continuo di innovazioni e ritorno alla classicità, aneliti rivoluzionari e conservatorismo, slanci entusiastici e cocenti delusioni.

A partire dalla disfatta di Caporetto, emblema del momento più critico per le vicende belliche italiane nel primo conflitto mondiale e passando attraverso l'epopea di Vittorio Veneto, descritta negli anni immediatamente successivi come determinante per gli esiti della guerra, compimento di quella quarta guerra d'indipendenza necessaria per completare l'opera del Risorgimento, nel corso di quei pochi anni si

succedono e si alternano sul piano storico, politico, culturale e di costume vicende, iniziative, stati d'animo difformi e spesso contrapposti, in un panorama di grande vitalità intellettuale e in continuo mutamento, i cui esiti sfoceranno drammaticamente nell'avvento del fascismo e nell'affermazione di un regime destinato a segnare profondamente la storia successiva del nostro Paese.

Attraverso le innumerevoli testimonianze presenti nei fondi della Biblioteca e grazie al rilevante apporto offerto da studiosi ed esperti che hanno voluto con i loro contributi pubblicati in questo catalogo fornire i necessari approfondimenti scientifici alle diverse tematiche affrontate, la mostra ha inteso perciò ricostruire quel denso e problematico periodo storico, ripercorrendone vicende politiche, sociali, culturali nel loro sviluppo e anche nelle loro contraddizioni, in un continuo alternarsi di posizioni, approcci, risultati spesso fra loro apparentemente, per l'appunto, dissonanti.

Fiume ed il mito della "vittoria mutilata", la nascita del partito comunista e la fondazione di quello fascista, il biennio rosso e le violenze squadristiche, l'evoluzione tecnologica e l'epidemia di spagnola, la stagione diaristica e le nuove correnti letterarie, le innovazioni nel campo della musica contemporanea ed il ritorno alla classicità, le avanguardie artistiche e il ritorno all'ordine, le dive del cinema e la loro proiezione nell'immaginario femminile e le artiste futuriste, costituiscono tutte tappe di quel caleidoscopio culturale che sembra contraddistinguere questo breve periodo e che, attraverso le diverse sezioni in cui è articolata, questa mostra si è sforzata di rappresentare attraverso le collezioni della Biblioteca, anche quelle meno conosciute, oltre ad alcuni rilevanti prestiti provenienti da altri istituti fiorentini.

E le biblioteche? Possibile che in una esposizione organizzata dalla maggiore biblioteca italiana non trovino spazio proprio le biblioteche, eccezion fatta per la parte dedicata ai lavori di costruzione della nuova sede della Nazionale?

In realtà, volendo seguire coerentemente l'assunto principale su cui si basa l'intero percorso, le biblioteche, contrariamente a quanto avviene per altri ambiti, non sembrano in questi anni soffrire di quel dualismo e quelle contraddizioni che segnano questa epoca ed anzi sembrano essere investite da un positivo vento di crescita e rinnovamento che le pone al di fuori del travaglio di questi anni.

Così, già nel 1917, con il decreto luogotenenziale n. 1521, viene disposta l'istituzione in ogni classe della scuola elementare, esclusa la prima, di una biblioteca scolastica, con annessa biblioteca popolare per gli ex alunni e più in generale per gli adulti, di proprietà dei Comuni ed affidata ai maestri, che avrebbe potuto effettuare, a seconda delle circostanze, servizio di consultazione in sede o di prestito a domicilio. La disposizione nasceva dalla considerazione che, grazie alla capillare diffusione su tutto il territorio nazionale degli istituti scolastici, queste biblioteche potevano costituire l'unica risposta possibile ai bisogni di lettura del nostro Paese, e soprattutto uno

strumento indispensabile per combattere la piaga dell'analfabetismo, ancora estesissimo all'inizio del Novecento, in particolare nelle regioni meridionali. E proseguendo su questa strada, analogo provvedimento verrà adottato pochi anni dopo con il decreto n. 965 del 1924, per gli istituti di istruzione media che dovranno dotarsi di due distinte biblioteche, l'una destinata agli alunni e l'altra ai professori, prevedendo la possibilità, nelle città in cui non esista altra biblioteca pubblica, di destinare quest'ultima anche ad utenti esterni.

Al fine di dare piena attuazione a quanto previsto dalla legge n. 364 del 1909, la cosiddetta "legge Rosadi", la prima vera legge di tutela del nostro ordinamento, e pochi anni dopo l'analogo provvedimento adottato per il settore delle antichità e belle arti con il decreto n. 363 del 1913, nel giugno 1919 il decreto n. 2074 istituisce le Soprintendenze bibliografiche, attribuendogli funzioni di tutela, vigilanza sulle raccolte incamerate a seguito della soppressione delle corporazioni religiose, su quelle di Enti e privati e su quelle popolari, proposta per i contributi da concedersi alle biblioteche dei Comuni e di altri Enti, promozione dell'istituzione di nuove biblioteche.

Grazie anche all'attività della Federazione italiana delle biblioteche popolari, nata nel 1908, e del suo segretario Ettore Fabietti, in questi anni il numero di questi istituti cresce esponenzialmente, giungendo a contare nei primi anni del dopoguerra su circa 2.000 biblioteche, disseminate in tutto il Paese, con decine di migliaia di iscritti e milioni di prestiti a domicilio annuali.

Mentre, superando finalmente le anacronistiche indicazioni formulate nel 1869 dalla Commissione Cibrario, che in nome delle diverse tradizioni di ogni istituto riteneva opportuno lasciare piena libertà ai bibliotecari nella scelta delle regole da seguire nella catalogazione, si giungeva finalmente alla determinazione di dotare tutte le biblioteche governative di norme uniformi per la compilazione del catalogo per autori e, con un decreto ministeriale del giugno 1921, si dettavano le Regole per la compilazione del catalogo alfabetico, superato il difficile periodo bellico che, dopo la disfatta di Caporetto, aveva imposto significativi trasferimenti delle collezioni librerie degli istituti del Nord per metterle al riparo dai rischi della guerra, il settore delle biblioteche governative sembra vivere nel primo dopoguerra una vera e propria rinascita.

Nel 1919, anche per affermare l'italianità delle zone "irredente", a Gorizia viene costituita la nuova biblioteca Isontina, erede della Biblioteca regionale del Litorale austriaca, e pochi anni dopo, su impulso di Benedetto Croce, ministro della pubblica istruzione, la prima delle biblioteche governative "tematiche", la Biblioteca di Archeologia e Storia dell'arte, con sede a Palazzo Venezia, cui seguirà poco tempo dopo (1925) la Biblioteca Medica. Negli stessi anni, mentre a Firenze dopo l'interruzione bellica riprendono i lavori per la costruzione della nuova sede della Nazionale, grazie anche ad un apposito decreto legge luogotenenziale, il n. 835 dell'aprile 1917, a Roma

si intensifica il dibattito sulla necessità di una nuova sede per la Vittorio Emanuele, la cui collocazione nel Collegio romano dei gesuiti dopo appena quaranta anni dalla sua inaugurazione risulta già inadeguata.

Nessuna dissonanza dunque, ma al contrario una serie di iniziative, diverse ed eterogenee e tuttavia apparentemente accomunate dalla volontà di dare impulso e perfino organicità agli interventi dello Stato in materia di biblioteche. Apparentemente appunto, o almeno solo nel breve periodo, dal momento che al contrario molte di queste iniziative mostreranno, nel tempo, la loro fragilità, inadeguatezza, velleitarismo.

Così per le biblioteche scolastiche, affidate ai maestri come servizio obbligatorio e finanziate attraverso un “contributo”, anch’esso obbligatorio, a carico delle famiglie degli alunni e pertanto destinate a rimanere circoscritte a poche realtà privilegiate o a languire tristemente senza alcuna effettiva utilità. Così per le Soprintendenze, per decenni prive di personale proprio, fondi, sedi, destinate ad esercitare le proprie funzioni su territori vastissimi, vittime di un’ambiguità di fondo (uffici preposti alla tutela o incaricati di promuovere la lettura sui territori?), che sarà alla base, cinquanta anni più tardi, della scelta di trasferirle alle Regioni. Così per le biblioteche popolari, destinate pochissimi anni dopo a divenire strumento di regime, tradendone la vera natura e condannandole ad un inevitabile declino e ad un tempo alibi per le amministrazioni locali per non impegnarsi nella realizzazione di una rete di biblioteche di pubblica lettura. Così infine per le governative, prive di mezzi e di personale (dovranno trascorrere venti anni prima che venga bandito un nuovo concorso per bibliotecari dopo quello del 1913) ed impegnate, in aggiunta ai loro compiti, a svolgere anche quelle funzioni di tutela attribuite alle Soprintendenze. Gli stessi, importanti, lavori per la realizzazione di una nuova sede per le due Nazionali Centrali, verranno faticosamente conclusi solo nel 1935 a Firenze e nel 1970 a Roma, costringendo i due istituti a convivere per decenni con gravissimi problemi di spazio.

Qualcosa di più di semplici dissonanze, dunque, anche se emerse solo a distanza di tempo, ma piuttosto vere e proprie “stecche”, errori di valutazione ed analisi della realtà circostante, ennesima testimonianza delle difficoltà con le quali, da sempre, si trova a doversi confrontare il nostro sistema bibliotecario, oggetto solo sporadicamente e spesso con colpevole superficialità delle attenzioni della classe politica locale e nazionale.

Chiudendo la parentesi sulle biblioteche, prima di concludere doveroso da parte mia un ringraziamento agli enti che collaborando direttamente, le Gallerie degli Uffizi, o attraverso prestiti e riproduzioni, l’Archivio di Stato di Firenze, la Biblioteca Luigi De Gregori del Ministero dell’Istruzione, l’Archivio storico Istituto Luce, hanno contribuito alla realizzazione di questa mostra; agli studiosi esterni che hanno fornito

la propria consulenza, arricchendo questo catalogo con i loro preziosi contributi; ai colleghi ed ex colleghi della Nazionale che hanno curato scientificamente le sezioni in cui l'esposizione si articola; a tutto il personale della BNCF, al suo Laboratorio di restauro, all'Ufficio tecnico, a vario titolo coinvolti nella sua realizzazione; ai curatori di questo catalogo e infine a Gian Luca Corradi, che con questa curatela conclude, con la competenza e la professionalità che gli sono proprie, il suo ultra quarantennale rapporto di lavoro con la Nazionale di Firenze

Un grazie sentito e sincero a tutti loro per aver voluto condividere e sostenere uno spunto ed un'iniziativa, forse azzardati, del loro direttore.

Introduzione

Gian Luca Corradi

Uno degli aspetti più interessanti nel lavorare in biblioteca, sia per motivi professionali che di studio, è senza dubbio quello di poter accedere alla scoperta di un patrimonio documentario, di un mondo di opere, conservate e rese accessibili, che costituiscono una testimonianza culturale, una tessera insostituibile e fondamentale delle nostre conoscenze.

La mostra *Dissonanze 1917-1922. Da Caporetto alla marcia su Roma, un paese diviso*, facendo ricorso proprio all'enorme "serbatoio culturale" della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF) in cui ha sede, intende apportare qualche ulteriore elemento di conoscenza su uno dei periodi più drammatici e complessi della nostra storia, un passaggio cruciale e di cesura, ricco di contraddizioni e destabilizzanti inquietudini. Proprio per questo la BNCF intende fornire il proprio contributo, esponendo giornali, libri, riviste e tutta una ulteriore nutrita serie di documenti, spesso poco conosciuti e destinati il più delle volte a rimanere al chiuso dei suoi magazzini. Periodici umoristici e satirici illustrati, riviste d'arte, cinematografiche e di costume, fotografie, spartiti musicali, fondi speciali manoscritti e a stampa, che una biblioteca con oltre sei milioni di documenti d'interesse culturale può offrire. La mostra rappresenta quindi un'occasione per favorire la conoscenza, una (ri)scoperta delle ricchezze documentarie del nostro Istituto, portando nuovo pubblico in Biblioteca, oltre a quello che già la frequenta per scopi di studio e ricerca.

Nel percorso espositivo si è cercato di mettere in risalto l'evoluzione delle vicende storiche nelle loro "dissonanze", ovvero i conflitti, i contrasti, le trasformazioni mentali e materiali e le fratture generate o accelerate dalla Grande Guerra, prima esperienza collettiva degli italiani, tra scenari reali e immaginati, linguaggi e idee, tra razionale e irrazionale. L'intento è quello di ricostruire l'affresco di una società divisa, profondamente cambiata e contraddittoria, in un clima di opposti estremismi, che videro, solo per citarne uno, il passaggio dal "biennio rosso" al "biennio nero" – come si usa dire semplificando processi ben più controversi – dove alle rivolte operaie lo squadristico fascista rispose con spietata brutalità, frutto avvelenato di una società sempre più violenta.

Un momento di passaggio fondamentale nella storia nazionale, nella vita degli italiani in un paese inquieto, in questo scorcio di anni del ventesimo secolo da poco iniziato, ci viene così presentato nei suoi aspetti più salienti ed emblematici attraverso un microcosmo di carta stampata, nella molteplicità delle sue varie manifestazioni. Ad un secolo di distanza da quel lontano 1922, abbiamo cercato di presentare alcune fra le tante sfaccettature di un mosaico così complesso e divisivo, come quello rappresentato dall'Italia del primo dopoguerra percorsa da correnti tumultuose.

La mostra si ricollega, e ne costituisce inoltre un'ideale prosecuzione, al progetto *Europeana Collections 1914-1918: ricordare la Prima Guerra Mondiale* finanziato dall'Unione Europea negli anni scorsi al quale la BNCF ha partecipato insieme ad altre otto biblioteche nazionali europee che hanno digitalizzato e reso accessibili sul portale Europeana una selezione delle loro raccolte afferenti alla Prima guerra mondiale. A partire dal 2014, centenario dello scoppio del conflitto, il progetto ha reso disponibili online 400.000 documenti digitalizzati relativi a materiali di rilevante interesse per l'informazione e per la ricerca storica come libri, giornali e riviste, mappe, documenti d'archivio, filmati, materiale di propaganda, libri scolastici, manifesti, fotografie e molto altro ancora.

La nostra iniziativa, che fa riferimento ad un tempo ormai lontano ma pur sempre gravido di spunti di estrema attualità, rilegge il passato in modo che possa stimolare una riflessione per la comprensione delle vicende che portarono alla salita al potere del regime fascista, con tutte le sue tragiche conseguenze. Anni molto importanti, che hanno cambiato le sorti del nostro paese, come è stato scritto da più storici, e nei quali si collocano le origini dell'Italia contemporanea.

Un periodo storico assai complicato, che intercorse tra l'ultimo decisivo anno di guerra e l'avvento al potere del fascismo, dalla catastrofica ritirata di Caporetto, passando poi per l'apoteosi di Vittorio Veneto, fino alla svolta autoritaria determinata dalla marcia su Roma, da un ottobre all'altro, a cinque anni di distanza. Uno scenario in cui, in solo un quinquennio, si accelerò tra lotte politiche e trasformazioni

sociali la crisi dei precedenti unitari equilibri e l'atto fondativo di un nuovo regime, e si perse, con il progressivo imbarbarimento della società italiana, la fiducia nelle più rassicuranti idee d'impronta positivistica del XIX secolo.

L'intento della mostra, grazie anche alla nostra prospettiva distanziata è quello di offrire una narrazione tematica di alcuni degli eventi principali, mostrando come venivano presentati e discussi i termini aspri e violenti di quel periodo, ma al contempo tratteggiare i principali aspetti del vivace dibattito culturale, in campo artistico, letterario, musicale, come nel mondo della moda e dello spettacolo che hanno attraversato la storia del tempo. Un periodo di scontro con la tradizione, tra cultura "alta" e cultura diffusa, in un continuo confronto tra passato e presente giocato dalle avanguardie culturali già dai primi del Novecento. Si era così passati dalle polemiche contro il "passatismo" e le convenzioni borghesi dei futuristi di Marinetti, sospinte dal mito della violenza rigeneratrice che aveva messo in discussione i canoni dell'estetica tradizionale, al "ritorno all'ordine", che si concettualizza anche in riviste come «La Ronda» e «Valori plastici» e finisce per tradursi in un richiamo alla classicità uniformato sotto il segno del littorio nella rivista teorica del nascente fascismo, «Gerarchia», fondata da Mussolini nel 1922 e co-diretta da Margherita Sarfatti, sua amante e stretta collaboratrice.

Un paese che viveva la crisi del sistema politico, istituzionale ed economico e gli effetti devastanti causati dal lungo e drammatico conflitto, con un gran numero di persone, di "smobilitati" che portavano nel corpo e nella psiche i segni della convivenza quotidiana con violenze di ogni genere. Un paese dove i mutilati, gli invalidi, e dove tutti i reduci, dopo anni passati in trincea e scampati alla morte, una volta disattese le tante promesse a loro fatte, rientravano assai faticosamente alla vita civile, come ricorda Emilio Lussu nel suo *Marcia su Roma e dintorni* scritto in esilio nel 1931 «stanchi della guerra e assetati di pace. Ma, come suole avvenire ai ferventi sostenitori della pace, essi portarono, in questo loro sentimento profondo, uno spirito di guerra».

Da quanto esposto emerge chiaramente il ritratto di una nazione incalzata dalla crisi economica e in preda a tensioni laceranti che avrebbero inevitabilmente portato alla nascita di nuove identità, strategie politiche e a gruppi sociali intenzionati a salire prepotentemente alla ribalta. Un'Italia in fermento, divisa, instabile, segnata da particolarismi di storia, lingua e cultura. E che rivela tutta la fragilità di uno Stato liberale al tramonto, che solo da poco più di un sessantennio aveva acquisito una propria identità nazionale destinata a scardinarsi in breve tempo, in un paese diviso tra Nord e Sud, tra città e campagna, tra vecchie classi sociali e nuovi movimenti politici.

Uno Stato dove al passaggio dalla fine della guerra al dopoguerra, appare chiaro non esservi spazio per quella pace della quale si era trattato per mesi a Versailles. Dove Gabriele D'Annunzio, poeta vate nazionale di una Italia guerriera, di una nuo-

va religione politica sorta dalla trincea e dalla delusione per la “vittoria mutilata”, cantore di eroiche gesta, attizzò costantemente gli aneliti patriottici, suggellati dal mancato riconoscimento del tragico tributo di sangue pagato dall’Italia al successo dell’Intesa. Una guerra come bagno di sangue, fonte generatrice di una sorta di “nuovo mondo” coeso nel nome della nazione, con i soldati scampati alla morte creditori nei confronti di una patria che li aveva scaraventati nell’inferno delle trincee. Tutti gli aspetti più spettacolari della politica, con quei roboanti rituali che verranno ereditati dal fascismo, accompagnandolo fino alla fine.

Allo stesso tempo viene da soffermarsi, ancor di più a cento anni di distanza, su quel fanatismo rivoluzionario che spesso impedì di capire quanto la guerra, con il suo drammatico tributo di sangue versato, avesse determinato un repentino e pervasivo processo di nazionalizzazione tra i ceti medi. Sentimenti patriottici erroneamente sottovalutati da buona parte dei socialisti ed anarchici, con un antipatriottismo che aspirava a “fare come in Russia”, un rivoluzionarismo declamatorio, un linguaggio di fuoco che pagarono a caro prezzo per non aver difeso, come veniva richiesto da una buona parte dell’opinione pubblica, l’esperienza e i sacrifici della guerra.

Uno scenario sociale, che trova continui riferimenti in quanto esposto in mostra, connotato da testi che utilizzano iperbole linguistica con fiumi di retorica incentrati sul culto dei caduti, sul sangue, sulle sofferenze dei martiri. Riti civili, slogan e apparati coreografici che poi vennero ripresi integralmente dal fascismo. Un’eredità spirituale connotata da un universo simbolico e dalla parola come arma di seduzione politica che costituì in seguito per l’ex socialista Mussolini, insieme alla nuova forma di partito armato, l’occasione per farsi breccia in un’opinione pubblica sempre più disorientata, dove trovano spazio idee, miti e programmi di un movimento connotato da un montante nazionalismo, ma agli esordi debole e stentato.

L’occupazione di Fiume nel settembre 1919 da parte dei legionari dannunziani giocò un ruolo decisivo nello scenario politico del tempo in quanto evidenziò ulteriormente – se mai ce ne fosse stato bisogno – la crisi dello Stato in tutta la sua drammatica fragilità. Un’impresa, che nel corso dei sedici mesi della Reggenza del Carnaro, finì per rappresentare contemporaneamente più cose spesso contrastanti, o dissonanti per rifarci al titolo della mostra: un’avanguardia nazionalista d’impronta futurista, il compimento dell’epopea risorgimentale, uno spettacolare e coreografico esperimento rivoluzionario, un’audace esperienza politica che costituì il preludio alla marcia su Roma. L’avventura fiumana venne poi infranta dalla risoluzione del trattato di Rapallo, avallato dallo stesso Mussolini, ed ebbe termine lasciando un’eredità ideologica e mitologica, un substrato culturale, condensato nella Carta del Carnaro. Una delusione per D’Annunzio ma che per il futuro duce, segnato anche dalla sconfitta alle elezioni del 1919, rappresentò l’occasione per maturare una svolta, una ridefini-

zione del programma politico, con la conversione sempre più a destra del fascismo, che rivelò via via la sua vera natura totalitaria.

Questi sono anni anche di celebrazioni di massa, basti pensare alle roboanti commemorazioni in occasione degli anniversari della vittoria, dove traspare come e quanto queste celebrazioni potessero rappresentare al contempo un momento sia di riaffermazione della classe politica al potere, che fornire il pretesto per una sua contestazione. Esemplificative le solenni commemorazioni del 4 novembre 1921, in occasione della sepoltura del Milite Ignoto nell'Altare della Patria, in memoria dei tanti soldati caduti e rimasti senza nome, che divennero oggetto politico e retorico sempre più marcato, come ben traspare dall'immaginario iconografico popolare delle illustrazioni de «La Domenica del Corriere» o de «La Tribuna illustrata». Tre anni esatti dopo la vittoria questo rito collettivo, che rappresentò il tentativo della classe dirigente liberale per una nazione che tentava di ricompattarsi nel sacrificio dell'eroe senza nome, fu probabilmente il primo grande evento mediatico della storia d'Italia. L'invenzione del Milite Ignoto, estremamente diffusa a livello internazionale prima che da noi, oltre a soddisfare l'esigenza di "monumentalizzare" i caduti, creò un centro di culto di liturgia nazionale, passo essenziale nel processo di nazionalizzazione delle masse. Celebrazioni che da un lato rafforzarono lo spirito patriottico e l'orgoglio nazionale degli italiani e d'altra parte videro le polemiche degli ex neutralisti socialisti che ancora erano animati da una marcata ostilità al ricordo delle sofferenze della guerra, solo parzialmente ridimensionata nel corso del tempo.

La mostra dedica una sezione alle vicende della Biblioteca Nazionale negli anni centrali della sua costruzione, quelli da noi presi in esame, esponendo per la prima volta le fotografie di documentazione dell'avanzamento dei lavori del cantiere, tratte da un album ritrovato solo recentemente presso la Biblioteca Luigi De Gregori di Roma. Nell'album sono documentate con particolare risalto le iniziative fiorentine per celebrare il sesto centenario della morte di Dante, nel 1921, a cui la BNCF prese parte. Nei programmi del Ministero della Pubblica Istruzione rientrava anche l'inaugurazione della Tribuna dantesca nella sede, allora in fase di costruzione, della Biblioteca. Nonostante l'intensificarsi dei lavori, alla fine dell'anno non fu possibile procedere come da programma, ma la BNCF insieme alle autorità cittadine volle comunque rendere tributo al poeta con la presentazione al pubblico del busto realizzato dallo scultore Antonio Guidotti, con una cerimonia che il 31 dicembre concluse l'anno dantesco. Grazie al ritrovamento delle già citate fotografie inedite e di altri documenti, è possibile ricostruire la vicenda dall'ideazione dell'opera fino al suo posizionamento al centro del cantiere ancora in piena attività, tenuto conto che l'inaugurazione della Biblioteca si tenne solo quattordici anni dopo, nel 1935.

All'esterno della Tribuna Dantesca, viene tratteggiato un inquadramento storico

generale del periodo che evoca i principali temi e personaggi, ricorda eventi e riti collettivi, presenta l'acceso dibattito politico che dalla fine della guerra porterà le camicie nere al potere. I documenti esposti, in particolare i giornali, ci raccontano di quanto programmi e rivendicazioni cambiassero rapidamente insieme all'adozione di nuovi linguaggi comunicativi, con la fine di un vecchio mondo e la promessa di un'era nuova. E di come l'irruzione della violenza nella società sia stata un ingrediente inseparabile nella veloce avanzata del regime, e perché la Grande Guerra abbia rappresentato un detonatore sociale, con evidenti fenomeni di "brutalizzazione" della politica, con un'eredità di vecchi e nuovi rancori sociali in un clima di reciproca demonizzazione dell'avversario. Appare chiaro come il conflitto mondiale abbia costituito uno spartiacque tra modi di fare e concepire la politica fra loro inconciliabili. Proprio la maggior parte degli Arditi d'Italia, tra i più accesi squadristi, rappresentarono la chiara testimonianza dell'impossibilità da parte della società di reintegrare in pace e alla "normalità" simili personaggi, assuefatti ad una vita senza regole, se non quelle della brutale sopraffazione e dell'illegalità. E fu proprio Mussolini che dal gennaio del 1919 dalle pagine del «Popolo d'Italia» guidò l'iniziativa di riunire futuristi, arditi ed ex-combattenti in chiave antisocialista e controrivoluzionaria.

Allo stesso modo quanto esposto ci mostra come lo squadristo fascista "antibolscevico", diffondendosi sempre più capillarmente, venisse spesso legittimato presso le forze moderate, divenendo fattore endemico della società del tempo, un metodo terroristico di lotta politica che divenne anche un modo di vivere e di pensare, tra mitologie combattentistiche e paura del "nemico interno". Un clima che fu percepito da molti, non solo da borghesi e moderati, come di salutare risposta contro le minacce eversive provenienti dalla sinistra rivoluzionaria. Interessanti risultano d'altra parte anche le testimonianze esposte che si rifanno alle tante forze nazionalistiche presenti nel paese, molte di chiara impronta antisocialista, spesso organizzate in una miriade di associazioni, alimentate dalla imperversante retorica del reducismo, del combattentismo e dalla difesa della nazione dai nemici interni e dalla minaccia della repubblica dei Soviet.

Per descrivere il tono generale della società del tempo si è scelto poi di proseguire col privilegiare alcuni filoni tematici da cui risultino antitesi e convergenze al tempo stesso, come per le voci della pubblicità e della propaganda, che fanno leva su immagini di morte e di vita, sospese tra reale e ideale, per affilare le armi della persuasione, e come anche per il grande tema dei viaggi sui campi di battaglia, che da itinerari verso il "trauma" diventano mete turistiche nell'immediato dopoguerra, luoghi privilegiati in cui ricercare tracce di dramma e di eroismo. Di rilievo anche il rapporto con la "carta" in diverse tipologie di scritture del tempo e in quelle che lo travalicano pur riferendosi ad esperienze che in quegli anni affondano: lettere dal

fronte, cartoline satiriche, giornali destinati allo svago dei fanti in trincea, e i frutti della letteratura di quel momento storico con le sue variegate risposte al corso degli eventi. Tra le conseguenze della guerra d'interesse anche quella della frantumazione tanto delle opere d'arte quanto dei corpi feriti e mutilati: tematiche che si intersecano evocandosi a vicenda e che conducono fino alla suggestione della disarticolazione dei manichini meccanici e metafisici, come nei *Balli plastici* di Depero.

Il percorso espositivo prende quindi in esame il tema della musica, seguendo sempre il filo delle dissonanze, effettivamente rintracciabili anche in ambito armonico, attraverso l'esperienza di alcuni rappresentanti della "generazione dell'Ottanta". Ildebrando Pizzetti, Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero pur perseguendo l'ideale di una "musica moderna" esprimono approcci, intenzioni e anche raggiungimenti diversi, spesso contraddittori e mutevoli negli anni. Interessante la posizione dei futuristi che, ritenendo che il linguaggio musicale debba rifarsi a quello "prodotto" dalla nuova società industriale, esplorano nuove sonorità musicali e un nuovo modo di fare opera. L'opera in musica vede Mascagni e Puccini tra i protagonisti del tempo – nonostante alcune polemiche documentate in mostra – che godono di un costante successo a livello internazionale, dimostrando così di sapersi confrontare con un contesto musicale in trasformazione. Si diffondono intanto nuove forme di intrattenimento musicale, dall'operetta al *café chantant*, fino al *tabarin* e si affermano al contempo nuovi protagonisti della scena e nuove forme ballabili come il *fox-trot* e lo *shimmy*, che preparano tra opposizione e apprezzamento l'affermarsi del jazz.

La mostra si chiude con una sezione dedicata alle donne, punto di vista privilegiato per illustrare la società del tempo, i profondi mutamenti e le contraddizioni in quel ristretto giro di anni. Un percorso iconografico che passa attraverso l'arte, il cinema e la moda, seguendo le immagini diffuse dalla carta stampata in cui il cambiamento estetico corre di pari passo con il processo di emancipazione della donna, moglie e madre dei soldati al fronte, ma anche donna lavoratrice che sostituisce il marito e i figli nel lavoro, *femme fatale* protagonista dei drammi passionali dei diva-film, ma anche donna delle avanguardie che rivendica il suo posto nell'arte.

Nel corso dell'esposizione sono previsti diversi appuntamenti pubblici: conferenze, lezioni, proiezioni, convegni, momenti diversi di coinvolgimento della cittadinanza, promossi anche in collaborazione con altri istituti, per fornire ulteriori occasioni di approfondimento della storia d'Italia dalla fine della Prima guerra mondiale all'avvento del fascismo. L'intento dell'iniziativa è quello di rivolgersi anche alle scuole, suggerendo punti di partenza per percorsi di apprendimento meno consueti, su base documentaria, che si possano integrare ai percorsi didattici delle scuole superiori.

L'Archivio storico cinematografico dell'Istituto Luce ha appositamente realizzato un video per la mostra, attingendo alla sua preziosa documentazione visiva che

arricchisce e si collega a quanto da noi esposto.

Per concludere non posso che ringraziare il direttore Luca Bellingeri, che mi ha permesso di concludere nel migliore dei modi la mia lunga e soddisfacente carriera in Biblioteca Nazionale dandomi la possibilità di occuparmi di questa mostra come mio ultimo – facendo i necessari scongiuri – incarico professionale. L'affetto e la stima si estende a tutti gli ex colleghi ed amici professori che hanno lavorato con me per il buon successo dell'iniziativa.



L'ATTUALITÀ POPOLARIZZATA

LA FEBBRE SPAGNUOLA

(Influenza diffusiva)

I MEZZI PER COMBATTERLA



I. Un morbo spagnolo.... che non è spagnolo
- II. Il dottor Raspail e l'influenza a Parigi -
- III. Origine e storia dell'influenza - IV. L'epidemia d'influenza dal secolo XIII ai nostri giorni - V. Scoperta del bacillo dell'influenza - VI. L'epidemia romana del 1889 e quella odierna - VII. I germi patogeni e la resistenza dell'organismo - VIII. Osservazioni di un medico-leputato - IX. Quadro sintomologico della febbre spagnuola - X. I mezzi di difesa, collettivi ed individuali ❦ ❦ ❦ ❦ ❦

20 Cent.

Cent. 20

G. NERBINI, Editore - FIRENZE

Italia 1917-1922: catastrofi, speranze, esiti

Roberto Bianchi

Estremi, dissonanze

Da Caporetto alla marcia su Roma: questo è il periodo che interessa mettere a fuoco per capire le dissonanze che caratterizzarono la storia italiana tra due autunni decisivi, quello del 1917 e quello del 1922. Si tratta di un quinquennio marcato da profonde fratture sociali, grandi speranze politiche, illusioni millenaristiche, momenti di grande partecipazione alla vita pubblica da parte di settori sociali distanti dai vertici del Regno e dalle sue articolazioni locali, che si chiuse con l'ascesa al potere del Partito nazionale fascista diretto da Mussolini, chiamato dal re Vittorio Emanuele III a guidare il governo, aprendo così la strada al lungo ventennio e alla costruzione del regime fascista¹.

La periodizzazione 1917-1922 non è casuale; furono gli anni della «rabbia dei vinti»², una fase che in ambito internazionale si sarebbe chiusa nel 1923 caratterizzata dalla guerra totale e dalle sue eredità, da una devastante scia di eventi che – come è stato scritto – marcò a fondo il Novecento. Furono anni di grandi battaglie e rivoluzioni, nuove guerre dopo la fine di quella mondiale, di guerre civili, guerre ai civili, pogrom, deportazioni di massa; ma furono anche anni di profondo rinnovamento,

1 Corner 2021; *Fascismo italiano* 2021.

2 Gerwarth 2017.

tentativi di emancipazione, riforme significative. In una parola, quello del 1917-1922 fu un periodo di grandi dissonanze che con questa mostra proviamo a interpretare, mettere in luce, sintetizzare.

All'interno di quella fase si colloca la parabola della pandemia di Spagnola che tra 1918 e 1921 si diffuse in tutto il pianeta causando centinaia di milioni di contagi e decine di milioni di vittime.

Considerando il generalizzato crollo delle nascite, i morti al fronte, le vittime delle varie epidemie e della pandemia, è evidente che la guerra generò il più grande choc demografico della storia moderna e contemporanea, le cui dimensioni e conseguenze economiche, sociali, culturali restano ancora da indagare. Va ricordato che l'impatto dell'influenza Spagnola è stato a lungo dimenticato – nella memoria pubblica come nella divulgazione e, in buona misura, anche nella ricerca storica – almeno fino all'inizio del 2020, quando il Covid-19 lo ha richiamato all'attenzione pubblica³.

Eppure quegli stessi anni furono caratterizzati anche da speranze e attese, da nuovi progetti politici che intendevano costruire un mondo nuovo, da aspirazioni di rinnovamento sociale, per un mondo senza più guerre. Basti richiamare un progetto come quello della Società delle Nazioni o la “nota di Pace” di papa Benedetto XV oppure, per altri versi e con esiti diversi, i programmi di organizzazioni internazionali come il Comintern, o persino i tentativi di rinnovamento di alcune obbedienze massoniche: erano esperienze diverse e fortemente contrastanti, ma accomunate dal desiderio di progettare il futuro, mentre si assisteva a una grande vivacità in ambito artistico e letterario, nonché a un forte protagonismo delle donne all'interno dei movimenti sociali e in ambito direttamente politico. Con la fine del grande conflitto, si diceva, sarebbe sorto un mondo nuovo. Effettivamente, il Novecento degli “estremi” iniziò proprio con lo scoppio della guerra mondiale. Ma il mondo che ne uscì fu assai diverso da quello promesso e immaginato nell'estate 1914 in Europa, nella primavera 1915 in Italia, nel 1917 in Russia o nel 1919 ai tavoli della conferenza di pace; il mondo nuovo in Italia assunse i tratti vincenti dello squadrismo e poi del regime fascista, mentre prendeva corpo anche la tormentata storia di un antifascismo che tra clandestinità e fughe all'estero sarebbe riemersa con forza durante la Seconda guerra mondiale e la Resistenza, prima di permeare i tratti dell'Italia repubblicana e della sua Costituzione⁴.

È nel contesto internazionale di quel quinquennio che vanno lette le vicende italiane. Nella Penisola emersero in modo peculiare fenomeni sovranazionali dalle conseguenze interessanti anche dal punto di vista storiografico. Infatti, anche per la storia d'Italia la Grande Guerra rappresenta un capitolo essenziale per chi intende ri-

3 Tognotti 2015; Cutolo 2020; Gozzini 2020; Bianchi 2022.

4 *Cambridge History* 2014; *Benedetto XV* 2017; Bianchi 2019a.

leggere la storia delle «divisività», delle dissonanze che hanno segnato il Novecento⁵. Il conflitto riplasmò culture e identità locali, appartenenze linguistiche e di mestiere convincendo, è stato osservato, una larga parte della popolazione di essere ormai sottoposta, volente o nolente, a un vincolo comune; ma l'idea di un contratto sociale, di un rapporto bilaterale tra cittadini e Stato, che togliesse a quest'ultimo il tratto della pura coercizione e dell'arbitrio, non fece «alcun significativo passo in avanti». Si nazionalizzarono e, talvolta, si internazionalizzarono i conflitti sociali, accelerando «un processo di delegittimazione della classe dirigente» e il distacco tra governanti e governati⁶.

Insomma, la Grande Guerra degli italiani e delle italiane non fu la “quarta guerra di indipendenza”, l'evento che coronò l'unificazione del paese sotto l'egida della nazione e dei suoi simboli, trasformando i contadini in italiani e inserendo a pieno titolo nella vita politica del Regno i circa 36 milioni di regnicoli censiti tra le Alpi e la Sicilia⁷.

La guerra coinvolse tutti nella vita nazionale, ovvero nei processi che stavano marcando l'apertura del nuovo secolo; trascinò negli estremi del Novecento anche masse di uomini e donne fino ad allora rimaste distanti dalla Nazione o escluse dallo Stato, generando al contempo un'opinione pubblica lacerata e conflittuale, lungo linee di frattura già esistenti o poste ai confini di nuove faglie sorte col 1914. Tra l'anno della neutralità e la Vittoria si aggravarono le tensioni sociali spostandole dal piano locale a quello nazionale, in un confronto continuo con lo Stato e i suoi organi amministrativi, nello scenario della mobilitazione totale e di leggi speciali imposte dai governi; accentuò la frantumazione della società in gruppi di interesse contrapposti, rinnovando antiche contraddizioni tra città e campagne; alimentò speranze di rigenerazione sociale e morale, mentre prendevano corpo nuove utopie e riemergevano antichi ideali millenaristici; legittimò forme di violenza politica di tipo squadrista ed eversivo che nel dopoguerra sarebbero esplose con forza e dimensioni inedite, tanto da determinare caratteri, retoriche, linguaggi dello scontro politico per il secolo che si schiudeva. Da questo punto di vista, la marcia su Roma è figlia dell'intervento in guerra deciso nella primavera 1915 e in questa ottica può essere riletta – in modo critico, evidentemente – l'idea mussoliniana di una Rivoluzione fascista iniziata, appunto, col “maggio radioso” e l'intervento⁸.

È stato osservato che la guerra italiana fu una sorta di «paradosso». Parte integrante di quella mondiale, nacque come guerra offensiva e venne vinta solo quando si era trasformata in difensiva – quasi al contrario rispetto agli altri paesi usciti vincitori

5 *Italiani in guerra* 2008.

6 Gibelli 1998, 166; Procacci 1999, IX.

7 Cfr. Istat 1928, 24; Gibelli 1998; *Grande Guerra delle italiane* 2016.

8 Mussolini-Volpe 1932; ma cfr. Turi 2002, e *Abbasso la guerra* 2015.

dal conflitto –; creò suo malgrado le premesse per una democratizzazione dello Stato sotto l'incalzare dell'«ingresso delle masse» sulla scena pubblica, che però fallì aprendo la strada al collasso del sistema liberale e all'invenzione del fascismo⁹. La guerra mondiale inserì forzatamente nella vita del Regno d'Italia tutta la popolazione, ma la società ne uscì lacerata e con un senso di appartenenza nazionale che guardava a Patrie e Italie differenti o addirittura inconciliabili. «La guerra nazionale, la prima guerra, cioè, in cui tutte le genti italiane si erano battute in un esercito unico, aveva dissolto quella unità che il Risorgimento aveva artificiosamente creato mediante la rigida disciplina di una amministrazione accentratrice»; condotta «in un'atmosfera di guerra civile», la guerra aveva diviso, «sino alle loro più profonde radici provinciali e comunali, le genti italiane», rompendo «la leggera crosta di uniformità che la così detta Unità aveva creato»¹⁰.

Caporetto, rivoluzioni, crisi

Collocato tra l'attentato di Sarajevo e i trattati di pace, il 1917 fu un anno di svolta generale, sia per gli esiti del conflitto sia per la storia delle rivoluzioni e del rapporto tra Stato e società. Anche dal punto di vista dei conflitti sociali, in Italia il periodo bellico non rappresentò una semplice parentesi, una pausa nell'evoluzione delle forme della protesta tra Ottocento e Novecento. Con l'armistizio del 1918 il corso delle agitazioni, specie quelle contadine, non sarebbe ripartito dal punto lasciato in sospeso nella primavera 1915, come hanno invece sostenuto alcuni importanti studiosi¹¹.

Se, al contrario, la storiografia più recente ha giustamente sottolineato i forti elementi di continuità tra guerra e anni Venti, smussando il carattere periodizzante del 1918 per valorizzare quello del 1917 e spostando lo sguardo dall'Europa occidentale verso Est e il Mediterraneo, anche dal punto di vista della storia sociale e delle trasformazioni dei repertori della protesta la guerra marcò un punto di frattura. Al suo interno il 1917, l'anno delle rivoluzioni in Russia, segnò l'avvio di una serie di mobilitazioni, scioperi e rivolte caratterizzate dall'irruzione sulla scena pubblica di nuovi attori e nuove idealità capaci d'incidere nel processo di ridefinizione del rapporto tra Stato e società in una fase cruciale di quella crisi delle società imperiali che avrebbe coinvolto anche i vincitori, e non solo i vinti della guerra¹².

Il fenomeno fu, appunto, sovranazionale e va compreso lungo una periodizzazione che in ambito europeo si aprì nel 1917 e si chiuse nel 1923, ma che in Italia vide

9 Caracciolo 1968, 9-26; Mondini 2014, 7-11.

10 Missiroli 1966, 299; Tasca 1995, 69.

11 Vivarelli 1991, 738; ma cfr. *ivi*, 101.

12 Charle 2001 e 2018; Rigo, 2019.

l'esaurimento del ciclo della protesta nell'autunno 1920, con l'apertura degli anni di ascesa di un fascismo che salì al potere nell'ottobre 1922, con la marcia su Roma. In quella fase si trasformarono le forme, i linguaggi, gli obiettivi delle proteste, come anche il peso specifico degli attori e soprattutto delle attrici, delle comparse e dei protagonisti di queste forme di partecipazione alla vita pubblica per settori sociali altrimenti posti ai margini del potere, dei suoi centri e delle sue articolazioni, come dal controllo delle piazze e degli spazi pubblici¹³.

Gli eventi del 1917, quindi, furono parte integrante di vicende sovranazionali incastonate in una storia di lungo periodo. Già durante il conflitto l'Italia fu scenario di periodiche ondate di protesta contro la guerra dalle caratteristiche, intensità, geografie ed esiti variabili. Al contempo, le forme assunte dallo stato d'eccezione e dalla mobilitazione militare, industriale, agraria, annonaria, civile furono indissolubilmente intrecciate con questi fenomeni. La fisionomia delle cosiddette trincee interne – per tanti aspetti simile a quella di tutti i paesi mobilitati nello stesso conflitto mondiale – anche in Italia si realizzò con tratti specifici e originali. Questi, in parte, erano dovuti alle caratteristiche peculiari di uno Stato di recente unificazione, che solo negli anni Dieci era passato dal periodico uso dello stato d'assedio nella gestione dell'ordine pubblico a un più moderno Piano di difesa concepito per riequilibrare i rapporti tra potere politico e militare nelle situazioni di emergenza. Soprattutto, però, va sottolineato che le particolari rigidità e fragilità delle trincee interne e dello stato d'eccezione nella Penisola furono anche effetto e causa di conflitti sociali e politici diffusi su tutto il territorio italiano; di movimenti che dall'estate 1914, subito dopo la fine della Settimana rossa, avevano contribuito a ritardare l'intervento in guerra e che poi sarebbero sembrati capaci di mettere in crisi la tenuta del Paese¹⁴.

In realtà le opposizioni alla guerra furono sconfitte. Nel 1917 il fronte interno venne scosso (basti ricordare l'insurrezione di Torino ad agosto) ma non crollò e dopo la disfatta di Caporetto l'esercito riuscì a reggere sul Piave e infine vinse a Vittorio Veneto. Ma i movimenti collettivi e anche le proteste più minute, che tendevano a opporsi all'intervento e alla mobilitazione totale, incisero molto sulla storia immediata e lasciarono un segno significativo sulle vicende successive di un paese che sarebbe uscito dal conflitto diviso, mentre già nel primo inverno del dopoguerra prendevano corpo scioperi e lotte epocali che avrebbero accompagnato il paese nei primi anni Venti, ricalcando, amplificando e complicando le divisioni sociali e politiche già emerse nell'anno della neutralità ed esplose nel 1917¹⁵.

Le vicende italiane, dunque, furono parte integrante di processi e fenomeni che

13 Bianchi 2006; Fabbri 2009.

14 Isnenghi-Rochat 2000, 287-347; Ventrone 2003, 219; Procacci 2013, 167; Förster 2014, 118.

15 Procacci 2016; Bianchi 2016.

travalicavano di parecchio i confini del Regno. Pare certo che l'intensità e la ricorrenza delle proteste in Italia durante la guerra superarono quelle di movimenti simili nei principali paesi dell'Europa occidentale, richiamando piuttosto alla mente momenti e scenari del conflitto sociale negli imperi centrali, in Bulgaria e in Portogallo, o persino di quelli che nella Russia del marzo 1917 caratterizzarono la Rivoluzione di febbraio¹⁶.

L'eccezionale crisi al rallentatore del 1914-1915, l'assenza di una «comunità d'agosto»¹⁷ e di una *union sacrée* per tutta la durata del conflitto, la particolare insistenza e diffusione delle proteste e il loro legame non episodico tra fronte e fronte interno, i ripetuti infarti di un sistema di potere che rischiò il collasso nel 1917, fanno del caso italiano un tema di studio straordinario per capire sia la storia generale della guerra, sia il rinnovarsi delle forme e degli obiettivi delle proteste, come le vicende successive del Regno che portarono all'avvento del fascismo. La storia italiana di quegli anni presenta originalità che possono dirci molto anche sulla controversa trasformazione delle relazioni di genere nell'ambito dei conflitti sociali, al cui interno uomini e donne svolgevano ruoli distinti e cangianti.

Nel 1917, come nel 1919-1920, in Italia non ci fu una rivoluzione sconfitta o tradita. Ma quelle ondate di scioperi e insurrezioni, intrecciate con le mobilitazioni contadine e le lotte operaie, in uno scenario punteggiato da proteste più minute e polverizzate sul territorio, furono parte integrante di un processo dai tratti rivoluzionari che in determinati luoghi e momenti creò singole situazioni rivoluzionarie segnate dalla temporanea presenza di sovranità multiple che si contendevano il controllo degli spazi pubblici, di pezzi dello Stato e delle sue articolazioni locali¹⁸. Ma come era avvenuto nel 1915 con le proteste contro l'intervento, l'insieme dei movimenti sociali non s'incontrò col pieno sostegno di una "agenzia" che poteva rappresentarli, con organizzazioni politiche o sindacali dotate della capacità e della volontà d'unificare il campo delle proteste per guidare la contesa sul piano politico generale.

Governare i movimenti e offrire una concreta prospettiva di sviluppo ai tumulti e alle «furie»¹⁹ del 1917-1920 appare oggi un'impresa quasi impossibile, tante erano le contraddizioni e i contrasti interni, le fratture generate da mobilitazioni e proteste che non sempre andavano nella stessa direzione.

16 *Strikes* 1992; Dimitrova 2014; *Italia e la Rivoluzione russa* 2016.

17 Leed 1985, cap. 2.

18 Tilly 1993, 19.

19 Mayer 2000, 23-44.

Uscire dalla guerra: attese, miracoli, mobilitazioni

La vittoria nacque mutilata nel 1918, prima della firma del trattato di Versailles, non solo nei corpi e nelle anime dei combattenti sopravvissuti ma anche nel corpo e nello spirito della nazione e di una società colpita profondamente dalle conseguenze della pandemia di Spagnola: non se ne parlava in pubblico, ma leggendo fonti private e osservando le carte conservate in archivi meno frequentati se ne possono osservare le ricadute e l'impatto²⁰. In quel contesto, tra la fine del conflitto e l'immediato dopoguerra, presero forza fenomeni particolari che avevano un legame sia con il malessere generato dal conflitto totale sia con attese di tipo millenaristico per quello che avrebbe potuto riservare la pace.

Da metà 1918 per diversi mesi si susseguirono notizie relative a folle di credenti (rappresentate nelle fonti di polizia come potenziali soggetti di proteste contro la guerra o, dopo l'armistizio, contro l'ordine sociale: non a caso queste informazioni si possono rintracciare più in archivio che sulle pagine dei periodici, sottoposti a censura) mobilitate per miracoli, apparizioni, eventi mistici e misterici di vario tipo. Va ricordato che apparizioni miracolose erano state declamate fin dal 1914, con gli Angeli di Mons in Belgio, ad agosto, o la Madonna col bambino e poi i Cavalieri dell'Apocalisse sul fronte orientale, a settembre, mentre le visioni Nostra Signora di Fatima in Portogallo si verificarono nel 1917. Era l'Eldorado delle *fake news*, delle bufale, delle false notizie studiate fin da subito da Marc Bloch²¹.

In Italia fu da metà 1918 che in molte province si diffusero con forza episodi di apparizioni, visioni e processioni collettive, come quella a Centuripe, in Sicilia, quando per il 24 maggio fu annunciata un'apparizione mariana, proprio in occasione dell'anniversario dell'intervento. Erano fenomeni etichettati dalle autorità di polizia come frutto di congiure nemiche, ma che esprimevano un intreccio fra eventi miracolosi con la diffusione di bufale e di leggende che trasudavano diffidenza verso le autorità politiche e militari, ostilità nei confronti dei sostenitori della guerra, desiderio di pace, un senso di apocalisse; testimoniavano la ricerca di annunci universali capaci di offrire una risposta adeguata alla catastrofe bellica e, nel dopoguerra, una domanda di rigenerazione e rinnovamento generale. Anche piccoli episodi possono concorrere a restituire il clima che si respirava in quel periodo; lo mostra una vicenda avvenuta nelle campagne dell'Impruneta, presso Firenze, all'indomani dei tumulti annonari (*Bocci-Bocci*): mentre sulle colline circolava voce «che a Firenze c'è la rivoluzione» e «cambia il Governo», si diceva che «bisogna cambiare i soldi»; ne approfittò

²⁰ Bianchi-Casellato-Contini 2021.

²¹ Bloch 1994; Houlihan 2014.

un gruppo di truffatori che riuscì a imbrogliare alcuni contadini spacciando monete false con sopra impressa la dicitura: «Banca del Soviet»²². Vicende di questo tipo trovarono eco (e deformazione) nelle pagine di un celebre economista marchigiano come Maffeo Pantaleoni, secondo il quale «l'insolenza» «di canaglia munita di bracciale rosso» in alcune regioni si spinse «financo» a stampare «carta-moneta socialista, o rivoluzionaria!»²³. Fu dunque in un particolare brodo di cultura, all'interno di una società lacerata, attraversata da spinte contrastanti e da domande di profondo rinnovamento – quando di lì a poco anche su alcuni periodici avrebbe risuonato il termine «messia»²⁴, magari rivolto in modo satirico verso Giolitti o altri –, che nel settembre 1918 Padre Pio da Pietrelcina mostrò la comparsa di stimate permanenti: era l'inizio di una storia controversa che fin da subito ebbe un rilievo anche politico, che nel corso del Novecento avrebbe avuto sviluppi importanti e che oggi – pensando alla solida popolarità di San Pio – rappresenta bene tratti significativi nonché dissonanze profonde dell'Italia contemporanea²⁵.

Eppure era anche questa l'Italia che aveva sconfitto l'Impero austro-ungarico, un nemico imponente che nel 1914 era considerato più forte del Regno. Un'Italia profonda, che difficilmente poteva dialogare con quella futurista e delle avanguardie culturali, e che continuava ad essere distante dalle sensibilità della casa regnante, ma anche dalle utopie interventiste o dai progetti dei nuovi partiti di massa, talvolta più attenti al “modello bolscevico” che ai tratti controversi delle province italiane. Frattanto, al tavolo della pace i progetti di espansione imperiale delle élite dirigenti si scontrarono con quelli degli altrettanto risoluti, ma ben più forti, alleati vincitori. Le ambizioni imperialiste rimasero frustrate e le forze politiche che avevano guidato il Paese fino alla vittoria divennero persino oggetto di attacchi sul “fronte interno” da parte dell'estremismo interventista e nazionalista²⁶.

Emerge così un'altra dissonanza. Se le élite progettavano di ripristinare lo Stato dei notabili e tornare rapidamente a politiche economiche di stampo liberista, la guerra e la mobilitazione totale avevano creato i presupposti per l'irruzione delle masse sulla scena pubblica. Da una società oramai di massa, e ancora profondamente legata a culture preindustriali, si rivendicavano cittadinanza, diritti, lavoro, talvolta usando linguaggi e pratiche intrise di millenarismo; si chiedevano i «frutti della vittoria» e soprattutto quelli promessi dopo Caporetto; la terra poteva e doveva essere finalmente data «ai contadini»; in un Paese ancora scarsamente alfabetizzato, non si voleva più essere solo sudditi, ma, facendo leva sull'esperienza di guerra e sulla Vit-

22 *Mendicante* 1919.

23 Pantaleoni 1919, 282.

24 *Venuta del Messia* 1920.

25 Luzzatto 2007; Bianchi 2016.

26 Fabbri 2009. Questo paragrafo è debitore di Bianchi 2019b.

toria, si pretendeva di diventare cittadini. Il protagonismo sociale e politico di ampi e variegati settori della popolazione, fino ad allora rimasti esclusi dalla gestione e dal controllo della cosa pubblica, non solo ebbe caratteri differenziati geograficamente e socialmente, ma non emerse neppure in modo sincrono e omogeneo lungo tutta la penisola, e inoltre era attraversato da conflitti al suo interno. Lo Stato liberale non riuscì, e non volle, guidare la trasformazione in corso e ne rimase travolto, nonostante certi tentativi riformisti importanti, come quello avviato da Francesco Saverio Nitti nel suo anno di governo.

Alcune riforme furono significative e le mobilitazioni sociali ottennero risultati importanti sul piano delle condizioni di lavoro, della distribuzione delle terre, del riconoscimento di nuovi diritti. Nel 1919 migliorarono le condizioni di lavoro nel mondo operaio; a luglio fu approvata la legge Sacchi che abrogava l'istituto dell'autorizzazione maritale per le donne sposate consentendo loro la gestione dei propri beni, nonché a tutte le donne l'accesso alle professioni e agli impieghi pubblici; negli stessi giorni, a fronte dei tumulti annonari, vennero fatte concessioni di rilievo in materia di controllo dei prezzi e distribuzione delle merci per i ceti popolari; a settembre il decreto Visocchi rappresentò una legittimazione, per quanto parziale e fragile, verso le richieste di terra contadine; altri provvedimenti tesero a rinforzare aspetti di *welfare state*. Negli stessi mesi fu introdotto il suffragio universale, ma solo per gli uomini (anche minorenni ex combattenti)²⁷.

Eppure tutto ciò non bastava a lenire le fratture della guerra e a risolvere fragilità di lungo periodo nelle varie aree del Paese, perché la guerra aveva coinvolto l'intero il corpo sociale e aveva generato o rinnovato idee di patria diverse e antitetiche. Se tutti erano stati coinvolti nel conflitto, nella Patria in armi, da uno Stato totalizzante, il conflitto aveva alimentato nuove fratture sociali e contrapposizioni politiche non ricomponibili. Il Paese del 1919 era più diviso di quello del 1915. Mentre si cercava di abolire la censura²⁸, lungo tutta la penisola aleggiava un clima da resa dei conti generale: contro chi si riteneva avesse causato la rotta dell'autunno 1917; contro quelli che avevano voluto e poi esaltato la guerra, generatrice di lutti e tragedie; contro coloro che all'indomani della vittoria non mantenevano le promesse già veicolate dalla propaganda; contro i governanti che a Parigi sembravano incapaci di affermare una nuova e più grande Italia. Questo, in un contesto segnato da disoccupazione, lento ritorno dei reduci, crisi economica e nuove miserie.

La guerra totale aveva collocato forzatamente le masse in un ruolo decisivo per la vittoria o per l'elaborazione del lutto (le masse dei combattenti e dei mutilati, la massa vuota dei caduti e dei dispersi, le masse operaie dell'«altro esercito», le masse conta-

27 Bianchi 2006; *Cittadinanze incompiute* 2021.

28 Fiori 2001.



Fig. 1. «Sassaiola fiorentina», 4 novembre 1920.



Fig. 2. «L'Azione comunista», 5 marzo 1921.

dine, le masse dei corpi nei sacrari...), ma all'indomani del conflitto questo ruolo si modificò ed ebbe un'influenza rilevante sugli sviluppi di una fase segnata dall'irruzione, più che dall'ingresso, delle masse sulla scena pubblica. Il biennio compreso tra l'autunno 1918 e l'autunno 1920 fu multiforme e multicolore. Certamente non solo rosso. Alla luce delle ricerche degli ultimi anni, emerge chiaramente che l'espressione "biennio rosso" è fuorviante. La locuzione "biennio rosso" induce inevitabilmente a sottovalutare l'insieme dei fenomeni e dei movimenti, degli ideali e delle utopie emergenti in quella fase, spesso riducendo la globalità dei processi alle sole lotte operaie e all'occupazione delle fabbriche del settembre 1920. Soprattutto, questa etichettatura rischia di rinchiudere il ciclo di mobilitazioni sociali e il protagonismo politico che segnò gli anni tra guerra e dopoguerra nella gabbia di un "biennio rosso 1919-1920" che avrebbe causato un successivo "biennio nero 1921-1922" (figg. 1 e 2; cat. 30-31); quello dello squadristo che spazzò via le organizzazioni socialiste e portò alla marcia su Roma e alla formazione del primo governo Mussolini²⁹.

Al contrario, il ciclo delle grandi mobilitazioni popolari si aprì nel 1917 e si esaurì

29 Due bienni rossi del Novecento 2006.

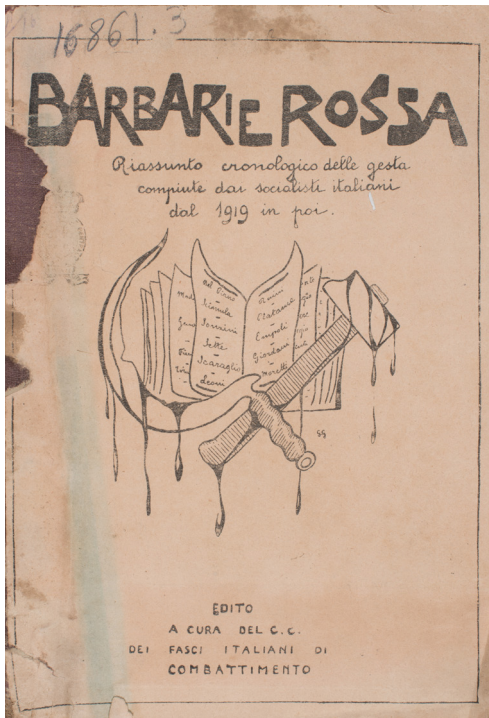


Fig. 3.
Barbarie rossa: riassunto cronologico delle principali gesta commesse dai socialisti italiani dal 1919 in poi, Roma, Fasci italiani di combattimento, 1921



Fig. 4.
Fascismo: inchiesta socialista sulle gesta dei fascisti in Italia, Milano, Avanti, 1922.

con le elezioni amministrative dell'autunno 1920 e sia lo squadristico sia il fascismo non furono generati dalle lotte sindacali o dalle mobilitazioni contadine, ma dalla guerra e dall'interventismo, dalla crisi del dopoguerra e da culture politiche che avevano le loro radici in ideologie presenti in Europa da tempo³⁰.

Lo squadristico dei neri, insomma, non può essere capito pensando come semplice reazione meccanica indotta dalle lotte contadine o dagli scioperi. Piuttosto fu un fenomeno complesso dotato di storia e di ragioni sue proprie, ovvero di motivi che vanno indagati e contestualizzati per essere compresi, che ebbero un loro peculiare e interessante percorso di sviluppo fino al salto di qualità avvenuto tra l'intervento, la guerra e il lungo dopoguerra, con la violenza brutale che lo caratterizzò e portò il fascismo a conquistare territori e province anche grazie a intrecci con settori importanti dello Stato, fino a salire al potere il 28 ottobre 1922³¹ (figg. 3 e 4; cat. 24-25).

³⁰ Millan 2014.

³¹ Traverso 2012, 55; *Italia nella guerra europea* 2016; Franzinelli 2019; Albanese 2022.

L'ILLUSTRAZIONE

ANNO XLVI - N. 46 - 16 Novembre 1919.

ITALIANA

Questo Numero costa L. 1,50 (Estero, Fr. 1,70)

Per tutti gli articoli e i discorsi è riservata la proprietà artistica e letteraria, secondo le leggi e i trattati internazionali.
Inviare le corrispondenze, notizie, ecc. ecc.

LA CAMPAGNA ELETTORALE



LETTORI RIFERENZIONI Davanti ai manifesti.

Dal primato dei partiti alla crisi di sistema

Gabriele Paolini

La classe dirigente liberale, e in particolare la componente che più aveva spinto per l'entrata in guerra nella primavera del 1915, si era a lungo cullata nell'idea che il conflitto e la sua conclusione vittoriosa ne avrebbero sancito pienamente il primato nella società italiana, relegando ai margini le forze avverse, già strutturate come il Partito Socialista, o con tutte le potenzialità per farlo, come il mondo cattolico.

Queste previsioni potevano dirsi profondamente errate già tra la fine del 1918 e l'inizio del 1919, allorché apparvero chiare tre rilevanti novità. La radicalizzazione del Partito Socialista e il credito crescente che acquistava tra le masse la rivoluzione bolscevica; la fondazione (18 gennaio 1919) del Partito Popolare Italiano, guidato da un sacerdote (don Luigi Sturzo) ma con un programma aconfessionale e volto a escludere qualsiasi collaborazione e tanto più ogni funzione "ancillare" nei confronti del liberalismo; la presenza di una nebulosa di gruppi e gruppuscoli di derivazione combattentistica (tra questi i Fasci di Combattimento, fondati a Milano da Benito Mussolini il 23 marzo), che rivendicavano l'importanza della vittoria e ponevano al centro istanze di rinnovamento rispetto al vecchio mondo liberale.

In un tale contesto, per di più aggravato dall'esito deludente delle richieste territoriali avanzate da Sonnino e Orlando alla conferenza di pace di Versailles, la gestione politica, in mano a una classe dirigente eletta nell'ormai lontanissimo 1913, doveva dimostrare tutti i suoi limiti, ai quali il nuovo governo, presieduto da Francesco Save-

rio Nitti, non poteva certo ovviare.

Questo senso di inadeguatezza a rappresentare un paese profondamente cambiato, oltre alla pressione di socialisti e popolari (divisi su tutto ma accomunati dalla richiesta di un nuovo e più equo metodo di voto), era alla base del varo (15 agosto) della riforma elettorale di tipo proporzionale per le successive elezioni, fissate per il novembre 1919.

Con l'adesione, per lo più strumentale, a quel cambiamento, i liberali pensavano di introdurre un fattore di modernizzazione dello Stato e di democratizzazione sociale. Dimostravano però di non comprendere che l'abbandono della rappresentanza soggettiva, che aveva fin lì assicurato loro un esercizio monopolistico del potere, segnava la fine dell'Italia dei notabili a vantaggio dei soggetti politici collettivi.

I liberali si erano sempre identificati con lo Stato e mai con un partito disciplinato e ora, pur a fronte del rischio gravissimo di perdere la *leadership*, rinunciavano a dotarsi in concreto di una struttura partitica organizzata al centro e sul territorio e dotata di un programma nazionale. I socialisti, forti di oltre 215.000 iscritti, potevano basarsi sulla rete delle sezioni e delle Camere del Lavoro (la CGL contava 2.200.000 tesserati), e i popolari si appoggiavano in parte alle parrocchie, alle leghe *bianche* e alle tante organizzazioni del laicato cattolico.

I giornali d'opinione, che costituivano il referente privilegiato della rappresentanza liberale, avevano in molti casi percepito meglio i cambiamenti in atto e i rischi imminenti, come emerge emblematicamente dalle testate toscane. «La Nazione» criticava lo scarso attivismo dei candidati liberali, restii o incapaci di fare propaganda tra il grande pubblico; stigmatizzava la frammentazione e la sostanziale passività con cui affrontavano la campagna e biasimava il mancato impegno dei giovani della borghesia per sostenere le liste costituzionali ¹.

A fronte del prevalere dei massimalisti filosovietici, poteva dirsi finito il tempo di quei *leader*, avversari sì ma di formazione e mentalità borghese, evolucionisti e garanti dell'ordine, come Giuseppe Pescetti, il primo parlamentare socialista toscano (dal 1897), che durante i moti del caro-viveri in estate aveva avuto un ruolo decisivo e moderatore. Veniva citato a rappresentante di una categoria quasi scomparsa, nella quale erano inclusi «gli intellettuali alieni dalla violenza, come Filippo Turati» ², e al quale, soltanto allora, dopo anni di polemiche feroci, si riconosceva una valenza positiva. Quel Turati che in ottobre, al congresso del partito a Bologna, ammoniva profeticamente la maggioranza massimalista sulla pericolosità dell'evocazione continua, ancorché solo verbale, della prassi e della violenza rivoluzionaria.

¹ «I costituzionali italiani non combattono, benché vivi, perché non vogliono riconoscere di essere vivi. Essi non hanno veramente inteso il momento che attraversiamo. Si fidano stoltamente della sicurezza che proviene da una lunga tranquillità, nella speranza che qualcuno "addomesticherà" il nemico all'ultimo momento» (*Borghesi* 1919).

² *Ibidem*.



Fig. 1.
La venuta del messia,
 «420», VI, 290, 27
 giugno 1920.

L'esito delle urne era disastroso per le liste costituzionali, molteplici e variamente denominate, giacché passavano dai 383 seggi del 1913 (sul totale di 508) a 216; anche aggiungendo i 6 dei socialisti riformisti (i sostenitori di Ivanoe Bonomi e Leonida Bissolati), i 20 dei combattenti e i 6 dei repubblicani, non si toccava quota 250. Peraltro, la somma era del tutto virtuale, considerate la persistenza di divisioni personalistiche all'interno di questo composito schieramento e la contrarietà al governo di parecchi fra gli eletti nelle liste che si richiamavano al combattentismo. Invece, i socialisti ottenevano 156 deputati e i popolari 100, a dimostrazione eloquente dell'attrattiva dei loro programmi e dell'efficacia della nuova forma-partito di cui erano espressione. Frammentata la geografia del voto su scala nazionale. I socialisti ottenevano fra il 50% e il 60% in Emilia-Romagna e Piemonte e oltre il 40% in Toscana, Umbria e Lombardia, mentre si fermavano a percentuali trascurabili nel Mezzogiorno, ancora sotto l'egida dei liberali. Più forte, ma comunque non superiore al 10%, l'affermazione al Sud dei Popolari, che

conseguivano i migliori risultati in Veneto e Lombardia (oltre il 30%) e in Lazio, Liguria, Toscana (fra il 20% e il 25%).

L'impossibilità di un'alleanza fra socialisti e popolari riconfermava il governo Nitti, che tuttavia risultò privo di un'autentica maggioranza, appeso come fu a un labilissimo e condizionato appoggio esterno del partito di Sturzo. La difficoltà di dialogo con i popolari caratterizzò tutto il periodo e i governi successivi, vista la distanza su molti punti programmatici e il drenaggio di voti che essi operavano nei confronti delle liste costituzionali, soprattutto al Nord.

L'esecutivo trascinò sino alla primavera del 1920 una vita stentata, aggravata dai problemi internazionali, dalla crisi economica e dalle ricorrenti ondate di scioperi, che ne accentuavano agli occhi dell'opinione pubblica la sostanziale impotenza.

Non stupisce quindi che il ritorno di Giovanni Giolitti, il dominatore delle maggioranze parlamentari nel primo quindicennio del secolo, fosse invocato da molti come l'unica alternativa, in toni quasi messianici, ben esemplificati da certe caricature e dall'atteggiamento della stampa che un tempo gli era stata ferocemente avversa (fig.

l), disposta adesso a una fiduciosa attesa e a un'apertura di credito derivante dalla complessità dei problemi sul tappeto.

L'abilità del vecchio statista, che riuscì a coinvolgere esponenti popolari nell'esecutivo (senza peraltro guadagnare con ciò l'effettivo e continuo appoggio del partito), sembrò pienamente confermata dal modo accorto con cui gestì, sul finire dell'estate, l'occupazione armata delle fabbriche nell'Italia centro-settentrionale. Paventata da molti come il preludio a una rivoluzione proletaria, rientrò senza gravi conseguenze, in virtù del rifiuto da parte del governo di impiegare la forza, contrariamente a quanto chiedevano gli industriali. Propiziata dallo stesso Presidente del Consiglio, ci fu anzi una mediazione fra la Confederazione Generale del Lavoro e la Confindustria, conclusasi con l'introduzione di aumenti salariali e concessioni in tema di licenziamenti e di ferie.

Ben più difficile, e in ultima analisi impossibile, si rivelò per Giolitti riportare un analogo successo nelle campagne del centro-nord, attraversate nella seconda metà del 1920 da una grande ondata di scioperi e occupazioni, promosse dal sindacalismo socialista e da quello cattolico. In reazione a questo fenomeno si aprirono nuove e inattese prospettive per il fascismo.

Il movimento di Benito Mussolini, nonostante le grandi ambizioni e il ricorso alla violenza subito dispiegato (già il 15 aprile 1919 i suoi aderenti avevano devastato la sede milanese dell'«Avanti!»), era andato incontro a un clamoroso insuccesso nelle pochissime circoscrizioni dove aveva presentato le proprie liste, alle politiche del 1919. Il suo confuso e contraddittorio programma, pubblicato sul «Popolo d'Italia» solo tre mesi dopo la fondazione, cercava di tenere insieme istanze sociali (giornata lavorativa di otto ore, compartecipazione degli operai alla gestione delle industrie), rivendicazioni repubblicane (la convocazione di un'Assemblea Costituente), anticlericalismo, nazionalismo spinto, critica pungente al mondo dei notabili e ostilità assoluta nei confronti dei socialisti. Il rifiuto della forma partito, a vantaggio dell'impostazione movimentistica, si accompagnava a un'organizzazione paramilitare. Neppure la pretesa di rappresentare la platea, certamente ampia e cruciale, degli ex combattenti aveva portato fortuna, considerati la presenza in quello stesso periodo di molte altre organizzazioni con propositi analoghi e il richiamo, molto più forte e autorevole, esercitato da D'Annunzio a Fiume.

Se nei primi mesi del 1920 il fascismo sembrava destinato a una precocissima fine, durante l'estate mostrava segni di ripresa costante, e, dall'autunno in poi, uno sviluppo deciso, in termini di adesioni (da 20.615 iscritti ai 187.588 nel maggio 1921) e di prestigio in una certa opinione pubblica. Ciò fu reso possibile dall'impiego, per lo più nella pianura padana e in Toscana, delle squadre d'azione in chiave repressiva e antisindacale. Il movimento, animato dai capi provinciali (detti *ras*), spesso più

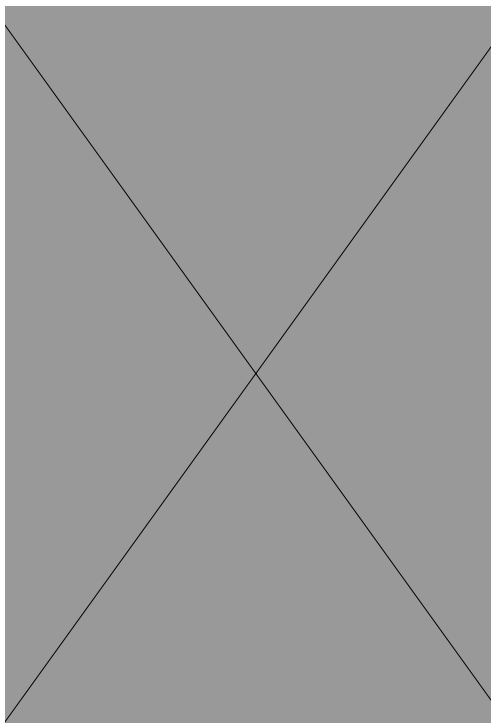


Fig. 2.
«Il fischio», I, s. IV, 4, 6
novembre 1920.

Sui palazzi che erano la sede delle istituzioni strappate al predominio dei liberali venne issata con grande clamore la bandiera rossa al posto del tricolore (fig. 2). Il gesto non fu ritenuto soltanto simbolico, ma veniva esaltato (e per contro temuto) come il primo passo verso quella rivoluzione proletaria continuamente invocata nei documenti programmatici del partito, caricando di aspettative eccessive e irrealistiche la stessa azione amministrativa. Un documento della Direzione del partito affermava:

I comuni non debbono essere conquistati che allo scopo di impadronirsi e paralizzare tutti i poteri, tutti i congegni dello Stato borghese, allo scopo di rendere più facile e sicura, di accelerare la rivoluzione proletaria e lo stabilirsi della dittatura della classe proletaria [...] I socialisti al comune debbono provvedere esclusivamente all'interesse di classe del proletariato, antagonistico a quello della borghesia³.

La qualifica di “antinazionali” attribuita agli avversari (anzi, ai nemici) socialisti

³ Documento pubblicato da Vivarelli 2012, 66-67.

e l'opposizione frontale a essi divennero tratti caratterizzanti della reazione fascista, i mezzi privilegiati per farsi largo in strati sociali prima sordi al richiamo agitato dal movimento. Del resto, oltre agli scioperi, alle amministrazioni rosse e ai gesti simbolici, il posizionamento dei socialisti rispetto alle notizie provenienti dalla Russia bolscevica sembrava confermare quelle tesi.

Durante le settimane conclusive dell'occupazione delle fabbriche si diffondeva in Italia il contenuto delle deliberazioni del secondo congresso della Terza Internazionale, o Komintern, tenutosi a Mosca in agosto. Attraverso i cosiddetti *21 punti* si fissavano le condizioni da accettare affinché un qualsiasi partito, in Europa e nel resto del mondo, potesse aderire all'Internazionale e beneficiare in prospettiva dell'appoggio del nascente Stato sovietico, che proprio allora stava definitivamente emergendo vittorioso dalla guerra civile contro tutti i suoi avversari interni: zaristi, liberali, socialdemocratici, anarchici. Le clausole più importanti riguardavano l'opposizione frontale – e in prospettiva violenta (si parlava di «epoca attuale di aspra guerra civile») – contro i regimi borghesi, la completa rottura con il riformismo, l'adozione di una disciplina ferrea interna ed esterna, per finire con il cambio del nome, da socialista in comunista.

In autunno la sinistra di classe italiana fu attraversata dal dibattito su questi punti assolutamente qualificanti, rivelando una certa frammentazione. La maggioranza del partito, guidata da Giacinto Menotti Serrati, si manteneva su posizioni massimaliste, ribadiva la fedeltà al Komintern, ma rifiutava l'espulsione del gruppo riformista facente capo a Turati, contrario al *diktat* di Mosca ed espressamente citato, insieme ad altri, nel 7° nei 21 punti quale «opportunisto notorio». Vivaci e del tutto in linea con le direttive del Komintern si mostravano le componenti filosovietiche, come il gruppo napoletano animato da Amadeo Bordiga su principi astensionistici intorno al periodico «Il Soviet», quello torinese de «L'Ordine Nuovo» di Antonio Gramsci, e altre minori; tutte confluite poi in una frazione unica che a un convegno tenuto a Imola a fine novembre propose l'accettazione integrale delle richieste dell'Internazionale e la nuova denominazione di Partito Comunista d'Italia.

Serrati e la maggioranza tentarono di mediare, prospettando come nuovo nome per il partito quello di «Socialista Comunista Unitario», ribadendo la disponibilità ad accogliere i 21 punti ma aggiungendo che dovevano essere concretamente interpretati secondo le condizioni ambientali e storiche dell'Italia, ossia negando l'espulsione della componente riformista.

Le posizioni erano quindi già ben delineate, in vista del Congresso nazionale, inizialmente previsto a Firenze per metà gennaio 1921 ma tenutosi poi a Livorno, città conquistata con grande successo dai socialisti pochi mesi prima e considerata più sicura, data una presenza fascista allora quasi irrilevante.

Contrariamente alle iniziali speranze di Lenin e del governo sovietico, non furono i riformisti a essere cacciati, ma i comunisti a uscire volontariamente, visto il prevalere delle tesi unitarie di Serrati nelle votazioni dei delegati provinciali presenti all'assise.

Il 21 gennaio i sostenitori di Bordiga e Gramsci abbandonarono i lavori e si riunirono nel Teatro San Marco per dar vita al "Partito Comunista d'Italia - sezione della Terza Internazionale"; questa la dizione ufficiale assunta, che, insieme alla purezza ideologica rispetto alle tesi leniniste, ribadiva la prevalenza del dato sovranazionale su qualsiasi altra considerazione. Nel corso dell'anno la nuova formazione avrebbe superato i 42.000 iscritti, in netta maggioranza giovani, come del resto lo erano i componenti del gruppo dirigente; gli uni e gli altri distribuiti quasi esclusivamente nelle regioni centro-settentrionali. Nel complesso, la classe operaia e il mondo contadino restarono fedeli al socialismo, come avrebbero dimostrato di lì a poco le nuove elezioni politiche.

Per motivi opposti a quelli di Lenin, anche Giolitti aveva sperato in un'uscita dei riformisti o nella loro espulsione: in tal modo si poteva pensare ad avvicinarli al governo, secondo uno schema che aveva cercato di praticare, in tutt'altro contesto, sin dall'inizio del secolo. La permanenza di Turati nel Partito Socialista rendeva impossibile quest'alternativa.

Già in febbraio il Presidente del Consiglio iniziò a considerare i vantaggi di un ritorno alle urne. Nonostante certi successi, restava privo di una maggioranza autorevole e si trovava costretto a trattare con un soggetto "difficile" come il Partito Popolare, al cui vertice stava per di più un sacerdote, e in quanto tale non presente neppure a Montecitorio.

Con decreto reale del 7 aprile, Giolitti otteneva lo scioglimento anticipato della Camera. Nell'apposita relazione presentata al sovrano per motivare la misura, faceva soprattutto riferimento alla necessità di avere in Parlamento i rappresentanti dei territori acquisiti dall'Italia con la vittoria (per questo il numero dei seggi saliva a 535), e ancora esclusi dal voto nel novembre 1919, rispetto al quale – aggiungeva con espressione significativa – risultavano «sostanzialmente mutate le condizioni del paese»⁴. Era evidente il suo vero proposito: ridimensionare il peso della sinistra di classe, già indebolita dalla scissione di Livorno, e preferibilmente anche quello dei popolari, per ottenere una maggioranza effettiva e coesa.

A questo fine Giolitti ritenne utile e necessario promuovere liste di convergenza tra liberali e fascisti considerando i secondi alla stregua di una forza nuova del paese, una garanzia di ordine per la vita quotidiana, un elemento gradito ad ampi settori della borghesia. Pensava che fosse possibile un'istituzionalizzazione e una normaliz-

4 Testo integrale della relazione in Giolitti 1953.

zazione del fascismo una volta entrato in Parlamento e chiamato a far parte del governo, con una funzione tuttavia secondaria a fronte di una maggioranza imperniata sui liberali.

Si formarono quindi i cosiddetti Blocchi Nazionali, un'alleanza elettorale alla quale aderirono, dopo laboriose trattative sulle candidature, liberali, fascisti e nazionalisti. Per il movimento di Mussolini fu l'occasione di un'autorevole legittimazione, sancita dalla stampa d'opinione che a più riprese – come il fiorentino «Nuovo Giornale», d'impostazione liberal-progressista e filo-giolittiano – parlò di quella violenza che i fascisti sapevano all'occorrenza esercitare come del «bisturi risanatore del chirurgo» rispetto alle minacce classiste, «una cancrena che rode l'organismo»⁵. Era largamente diffusa l'idea che il fascismo fosse un fenomeno transitorio, destinato a rientrare una volta cessati il mito e il pericolo bolscevico. Analoga, anche se di diverso segno, la sottovalutazione che ne facevano socialisti e comunisti, secondo i quali si trattava di una forma estrema di reazione capitalistica e borghese, che poteva persino determinare una semplificazione e un'accelerazione nella lotta di classe; in ogni caso un fenomeno privo di un suo specifico disegno politico e contro il quale non occorre alleanze o scelte tattiche particolari.

Le grandi speranze riposte in un trionfo dei Blocchi venivano sensibilmente ridimensionate dall'esito del voto, tenutosi il 15 maggio. I socialisti scendevano da 156 a 123 seggi, ma i comunisti esordienti ne ottenevano 15: si poteva parlare di battuta d'arresto per la sinistra di classe, ma non di pesante sconfitta, mentre i popolari addirittura passavano da 100 a 108 e aumentava pure la loro avversione nei confronti di Giolitti. I 265 scranni a Montecitorio conquistati dai liberali e dagli alleati solo in apparenza rappresentavano una bella vittoria, perché alle divisioni antiche e recenti (nittiani, giolittiani, conservatori, radicali, etc.), subito riemerse a Camera riunita, si aggiungeva un ulteriore elemento di debolezza: 35 eletti fra le file dei fascisti e 10 fra quelle dei nazionalisti, con gli uni e gli altri rivelatisi presto contrari, a dispetto delle previsioni, a sostenere il governo Giolitti.

Da segnalare, infine, il successo clamoroso ottenuto da molti candidati dei fasci, beneficiari in termini di preferenze di un consenso notevolissimo e tale da indicare una sostanziale legittimazione, in un'ampia parte dell'elettorato, del loro *modus operandi* improntato alla violenza. Un simile apprezzamento rivelava «una convinzione molto diffusa nella massa elettorale: quella che la reazione violenta del fascismo contro le sopraffazioni estremiste» fosse «una necessità urgente e improrogabile, giacché è dimostrato che nella lotta di parte il precetto evangelico di porgere l'altra guancia quando l'una è stata schiaffeggiata, non ha mai avuto fortuna». La borghesia era sul punto di «farsi schiaffeggiare su tutte e due le guance» e aveva bisogno di «questa

5 *Ciò che non si confessa* 1921.

animosa organizzazione di giovani»⁶ – i fascisti appunto – per liberarsi di una stretta ormai prossima a soffocarla.

Il passaggio di Mussolini all'opposizione non poteva propriamente considerarsi un voltafaccia, perché in un discorso a Bologna, il 3 aprile, aveva dichiarato che il fascismo intanto operava una rivoluzione contro i bolscevichi, nell'attesa di fare i conti con lo Stato liberale.

In un tale contesto, l'appoggio dei popolari restava cruciale per qualsiasi governo. Giolitti ne trasse le conseguenze, rassegnando le dimissioni alla prima occasione utile, il 27 giugno. Il nuovo governo, presieduto da Ivanoe Bonomi, ricalcava nella forma e nella composizione ministeriale il precedente, ma con una forza nettamente inferiore, in un quadro di crescente discredito per le istituzioni liberali e di ripiegamento per la sinistra di classe.

Forte della sua condizione unica di *leader* parlamentare con una milizia armata a disposizione e sostanzialmente tollerata, Mussolini impiegò i mesi seguenti per imporre un mutamento in termini programmatici e di organizzazione al fascismo, che doveva strutturarsi e avere un proprio corpo di dottrine.

Il congresso di Roma del novembre 1921, che segnò la trasformazione del movimento in Partito Nazionale Fascista, rispose a molti degli obiettivi che si era dato in quel periodo il futuro Duce. Innanzitutto, riaffermare il proprio controllo sul fascismo, dopo una fase in cui aveva subito contestazioni da parte di alcuni *ras*, indispettiti per i tentativi di frenare l'azione delle loro squadre e contrari a ogni ipotesi di pacificazione, agitata, sia pure del tutto strumentalmente, da Mussolini dopo l'ingresso alla Camera. A livello programmatico, si ponevano in secondo piano quelle istanze sociali più avanzate presenti nel 1919 e si iniziava un riavvicinamento, pur graduale, verso la Monarchia e la Chiesa cattolica. Sul piano organizzativo veniva mutuata dai partiti di massa avversari la struttura, imperniata sulle sezioni, le federazioni, il gruppo parlamentare, gli organi direttivi e di vertice; alle loro dipendenze vennero ricondotte le stesse squadre d'azione, sia pur mantenendo un ruolo preminente ed effettivo ai *ras*.

All'intensificarsi delle spedizioni punitive contro "rossi e bianchi", si accompagnarono la crisi e la fine dell'esecutivo guidato da Bonomi, sfiduciato nel gennaio 1922 da una parte della sua stessa maggioranza. La prospettiva di un ritorno di Giolitti fu resa impossibile dalla contrarietà dei popolari. Dopo molti tentativi andati a vuoto, riuscì a costituire un ministero il piemontese Luigi Facta, considerato allora uno degli uomini più vicini a Giolitti, in una sorta di compromesso al ribasso fra liberaldemocratici e popolari: una soluzione provvisoria e di ripiego, del tutto inadeguata a fronteggiare la gravità dei tempi.

All'inizio dell'estate l'offensiva squadrista prese di mira le amministrazioni co-

6 Citazioni tratte dall'articolo *Fascismo alla Camera* 1921.

munali socialiste, imponendone lo scioglimento con le minacce o con la forza, mentre esponenti del sindacalismo si trovavano pericolosamente esposti a rappresaglie. A Cremona furono devastate le abitazioni di due deputati, il socialista Giuseppe Garibotti e il popolare Guido Miglioli. Il mancato intervento delle autorità locali venne addebitato all'inerzia del governo, che finì sfiduciato in una votazione su cui converse un'ampia maggioranza, dai socialisti ai popolari, dai comunisti ai repubblicani.

La crisi, apertasi improvvisa, sembrò per un momento rendere possibile un governo di concentrazione antifascista, basato sull'apporto di socialisti, popolari e liberal-progressisti. I primi si trovarono divisi, tra chi era propenso ad accettare – come il gruppo di Turati – e la direzione nazionale del partito, attestata su pregiudiziali di consueta intransigenza verso la borghesia. Egualmente divisi, anche se con motivazioni diverse, i popolari: Sturzo in particolare puntava a un ministero che escludesse socialisti e destra liberale.

A fine luglio la costituzione di un secondo e ancor più debole governo Facta apparve una scelta obbligata, mentre iniziava uno sciopero proclamato dalle principali organizzazioni sindacali, dichiarato *legalitario* dai fautori, per rimarcarne il carattere antifascista e di difesa delle istituzioni. La decisa azione dei fascisti, pronti a sostituire nei servizi pubblici chi si asteneva dal lavoro o a imporre la ripresa delle attività, portò nel giro di pochi giorni al fallimento di un'iniziativa apparsa in affanno già dalle prime battute e accreditò Mussolini e i suoi uomini come un elemento di stabilità in un contesto caotico. Si leggeva ad esempio su un quotidiano che pure si era mostrato avverso al fascismo sino all'inizio del 1921: «bisognava essere ben imbecilli per pensare di organizzare proprio uno sciopero come protesta contro quello che è stato un movimento vittorioso contro gli scioperi»⁷.

Tra l'estate e l'autunno la grande stampa d'opinione si faceva portatrice di quello che definiva il vero sentimento del paese. Il fascismo appariva come una forza nuova, capace di rinvigorire i valori morali della nazione, riscattandola dalla vecchia mentalità prona a subire la demagogia. Con sfumature minime, i quotidiani più diffusi lo giudicavano l'interprete di un bisogno di rinnovamento che investiva tanti strati sociali. Senza la pretesa di assorbirlo o di dominarlo, i liberali dovevano approfittare delle sue energie e di quelle che continuamente riusciva a suscitare, facilitandone l'avanzata attraverso le vie ordinarie e il suo arrivo al governo. Il carattere antiparlamentare del fascismo veniva ricondotto non tanto a un'avversione contro l'istituto in sé stesso, ma a quello che Montecitorio sembrava rappresentare da alcuni anni: corruzioni, compromessi, inerzia.

Una tappa importante, ai fini di un'ulteriore visione rassicurante del PNF, fu rappresentata dal discorso tenuto da Mussolini a Udine il 20 settembre. L'omaggio

⁷ Banti 1922.

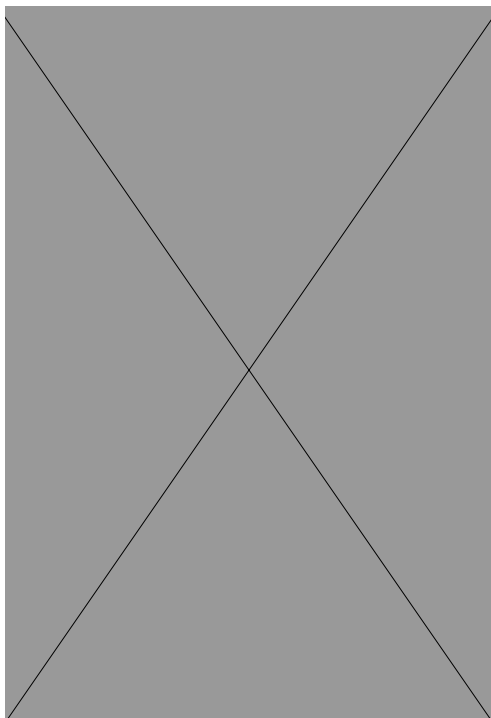


Fig. 3.
«La Nazione», LXIV,
252, 29-30 ottobre
1922.

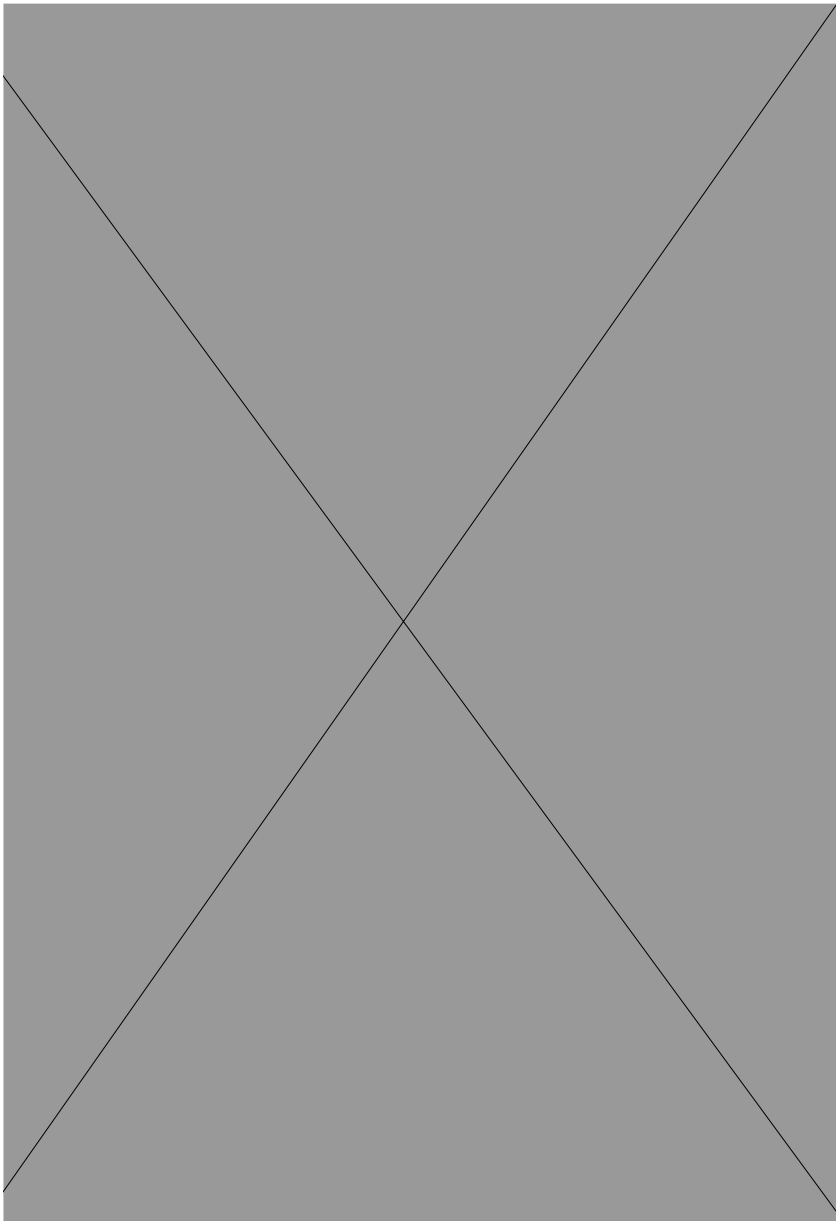
allora tributato alla Corona, le giustificazioni circa i caratteri filo-repubblicani del movimento delle origini, rese alla luce di una monarchia ritenuta in passato non abbastanza incisiva nella vita della nazione, la certezza che essa rappresentasse la continuità storica in Italia, furono salutati con marcato apprezzamento da molti commentatori e considerati la definitiva accettazione dell'istituto. A fronte di queste aperture, appariva tanto più insopportabile l'immobilismo del governo Facta, definito sulla stampa senza idee e senza visione del futuro, arrancante nell'inconsapevolezza e nell'indolenza.

In prospettiva fu inutile che, agli inizi di ottobre, i socialisti di Turati decidessero di rompere i ponti con il massimalismo, fuoriuscendo dalla vecchia "casa-madre" e dando vita a un nuovo soggetto politico, il Partito Socialista Unitario, per avere la possibilità di sostenere il governo in chiave antifascista.

Mussolini, con un'indubbia capacità di adattarsi a contesti diversi e di precorrere i tempi, non escludeva che la borghesia, ormai rassicurata nei confronti della minaccia di stampo bolscevico, potesse "rientrare" nelle fila liberali.

La marcia su Roma maturò in questo contesto, in una "finestra di opportunità" giustamente ritenuta decisiva⁸, come forma di mobilitazione per premere su Vittorio Emanuele III (fig. 3; cat. 41), affinché portasse al governo una nuova classe politica considerata vincente nel paese, anche se ancora sparuta minoranza in Parlamento.

⁸ Mostrava di cogliere questo aspetto il direttore del principale quotidiano toscano, commentando la grande adunata del PNF a Napoli. «Il dilemma di Mussolini attende di essere composto ad unità. Le dichiarazioni del leader [...] fanno pensare che il fascismo tende rapidamente alle realizzazioni della sua enorme forza» (Borelli 1922).



Per l'apoteosi del 4 novembre a Roma. Nella Basilica di Aquileja: una madre triestina sceglie, tra la viva commozione degli astanti, la salma del Soldato Ignoto, «La Domenica del Corriere», 6-13 novembre 1921 (cat. 18).

Una vittoria che non unisce

Christian Saffo

Il ciclo delle guerre, iniziato dal mio proavo, sempre contro lo stesso avversario, oggi si è chiuso: l'epopea svoltasi per tre quarti di secolo con memorabili eventi non poteva avere più fulgido coronamento di gloria.

SOLDATI, MARINAI!

È appena un anno che una immeritata avversità si abbatteva sulla Patria: oggi, a così breve distanza di tempo, tutte le città di una Patria più grande fremono nella esultanza del trionfo. Se così prodigioso rivolgimento è avvenuto, è opera vostra. Nei giorni che più parvero minacciosi, una sola fu la vostra decisione: resistere per la salvezza della Patria sino al sacrificio, sino alla morte! E quando la resistenza fu rinsaldata, non vi infiammò che un volere solo: vincere per la grandezza d'Italia, per la liberazione di tutti i popoli oppressi, pel trionfo della giustizia su tutto il mondo. Voi raccogliete oggi il vostro premio. Le mille eroiche prove da voi superate per terra, per mare e per cielo, la disciplina osservata sino alla devozione, il dovere compiuto sino al sacrificio: tutte queste virtù di soldati e di cittadini salvarono la Patria, e dopo averla salvata ora la glorificano col trionfo¹.

Il 9 novembre 1918, alcuni giorni dopo la firma e l'entrata in vigore dell'armistizio di villa Giusti e del più noto «bollettino della vittoria» di Diaz, e prima della fine del conflitto sul fronte occidentale, Vittorio Emanuele III indirizzava questo pro-

¹ «Corriere della Sera», 11 novembre 1918.

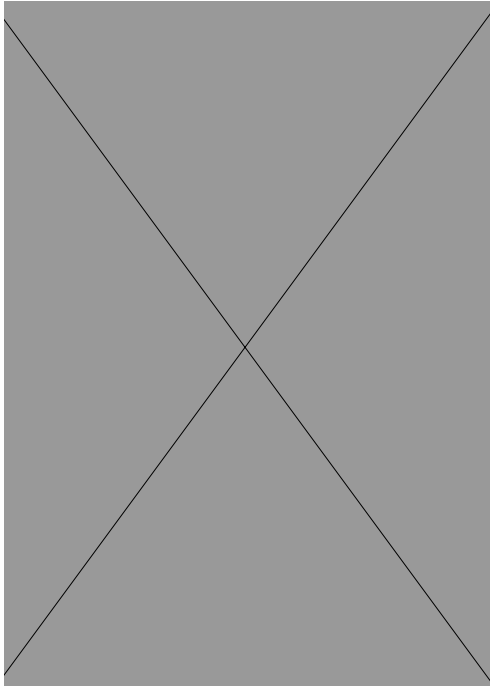


Fig.1
Vittoria nostra non sarai mutilata, «Il Corriere della Sera», 24 ottobre 1918.

clama all'esercito e alla marina ringraziandoli per i sacrifici e l'abnegazione che avevano condotto la nazione alla vittoria. Il testo reale riconduceva la guerra appena conclusa all'epopea risorgimentale della quale costituiva l'atto finale e rimarcava come le prove belliche avessero messo in luce una grande unità d'intenti nelle forze armate, che meritavano così il suo alto ringraziamento, cioè quello della nazione tutta che il re rappresentava.

A quel punto occorreva prepararsi a lavorare per una pace giusta e a dimostrare con qualche atto la gratitudine nazionale che il sovrano aveva così solennemente proclamata. Due questioni che rappresentano problemi con implicazioni diverse e profonde. Quella vittoria non riuscì a sanare la grande frattura del 1915 che aveva visto entrare in guerra un paese spaccato. Neanche nelle giornate e nei mesi successivi a Caporetto, nonostante i richiami all'unità in nome dell'invasione nemica, si era riusciti a porre le basi per un superamento del 1915. Le vicende del primo anno di pace misero in

luce, tra i tanti, questo aspetto, delineando la realtà di un Paese che faticava ad uscire dalla guerra e a lasciarsi alle spalle le rotture interne che questa aveva provocato in nome di una comune identificazione nella vittoria. Una vittoria che non si celebrò. Il 1919, infatti, sarebbe stato l'anno della mancata celebrazione della vittoria. Eppure l'Italia aveva vinto prima dei suoi alleati: sul fronte italo-austriaco le armi avevano taciuto il 4 novembre 1918; per il fronte occidentale si sarebbero dovute aspettare le ore 11 dell'11 novembre. La vittoria del regio esercito sulla monarchia austro-ungarica, dunque, aveva aperto la via alla fine delle ostilità in Europa.

La prima ad essere messa sotto accusa è la classe dirigente liberale, incapace di farsi valere al tavolo della pace, e di dare così un risultato tangibile, al sacrificio della nazione. Questo capo d'accusa venne riassunto nel mito della «Vittoria Mutilata» figura retorica elaborata da Gabriele D'Annunzio prima della fine della guerra. Sul «Corriere della Sera» del 24 ottobre 1918, infatti, era apparsa *La preghiera di Sernaglia* (fig. 1; cat. 13) in cui il poeta-vate-guerriero, protagonista di imprese mirabolanti come il volo su Vienna, non invitava a gioire per una vittoria ormai alla portata – proprio quel giorno iniziava quella che sarebbe passata alla storia come battaglia

di Vittorio Veneto, l'ultimo, decisivo scontro del fronte italo-austriaco – nonostante appena un anno prima si fosse passati attraverso Caporetto e tutte le sue conseguenze.

In quei versi D'Annunzio preferiva mettere in guardia tutti coloro che con i loro maneggi ambivano a limitare le legittime aspirazioni italiane. Spiccava, infatti, una critica diretta a Wilson, «un savio seduto nella sua cattedra immota, ignaro di gironi e di bolge». Insomma, «Vittoria nostra, non sarai mutilata. Nessuno può frangere i tuoi ginocchi né tarparti le penne». D'Annunzio si prodigherà in strali contro i politici che non riuscivano a far valere i diritti acquisiti sul campo di battaglia: Orlando, Sonnino, Nitti, incapaci di imporre le giuste pretese su Fiume e sull'Adriatico.

Il 12 settembre 1919 Gabriele D'Annunzio si impadronì di Fiume, che non era stata compresa nei territori che il trattato di Saint Germain, firmato due giorni prima, aveva assegnato all'Italia. All'impresa, la marcia di Ronchi, parteciparono elementi ammutinati dell'esercito: un fatto impensabile nelle tradizioni di stretta obbedienza alla monarchia e che ridette fiato a tutta una serie di illusioni circa le velleità di colpo di stato coltivate da alcuni ambienti militari. Al di là di tutto questo, l'episodio dimostra come nel dopoguerra anche l'esercito in alcune sue poche componenti, si era fortemente politicizzato ed aveva acquisito la convinzione che la sua azione diretta, non più solo l'obbedienza, era decisiva per la salvezza della nazione. Tra i reduci fin dal primo anno del dopoguerra si fece largo l'idea di un Paese ingrato nei confronti di quegli uomini in grigioverde che avevano compiuto il loro dovere nel migliore dei modi che va ad integrarsi con quella, già ricordata, di una classe politica imbecille. Questa sensazione sembrava aver trovato una conferma nella decisione di pubblicare gli esiti dell'inchiesta su Caporetto senza alcun intervento da parte del governo che, anzi, aveva abolito la censura preventiva.

Di fronte a Fiume e alle elezioni, dovute alla necessità inderogabile di rinnovare la Camera che era stata eletta nel lontano 1913, per evitare ulteriori motivi di tensione nel paese e per non fornire nuovi argomenti ai dannunziani il governo non volle festeggiare il primo anniversario del 4 novembre, rinunciando deliberatamente ad utilizzarne il significato simbolico per stimolare una ricostituzione dell'unità intorno ad un momento dall'alto valore morale e politico. Si trattò di un provvedimento che voleva evitare una ulteriore polarizzazione degli animi che la vittoria più che addolcire sembrava aver acuito. In particolare, si volle evitare una celebrazione nazionale propriamente detta. Con il regio decreto n. 1888 del 19 ottobre 1919, infatti, il 4 novembre 1919 venne «dichiarato festivo»². Tuttavia, si rinunciò ad organizzare una grande celebrazione nella capitale, alla quale si era pensato. Ne erano già circolati alcuni particolari. Si pensava, infatti, ad una sfilata militare di fronte al re che avrebbe decorato le bandiere e pronunciato un discorso. I militari avrebbero dovuto marciare

2 GURI 1919, 3136.

sotto un arco romano a sottolineare l'esito vittorioso della guerra. Oltre a questo, si valutava anche la possibilità di incidere sulle pareti del Vittoriano i nomi dei caduti per rendere indelebile il loro sacrificio per la patria. Una cerimonia particolarmente solenne, dunque, coronata dall'alta parola del sovrano, un fatto decisamente raro e perciò ancor più importante, che avrebbe così consacrato la valenza nazionale della ricorrenza. Il 22 ottobre, però, il Consiglio dei ministri stimò più prudente rinviare la celebrazione nazionale a dopo le elezioni, senza fissare alcuna data. Forse si perdeva l'occasione per un discorso della Corona rivolto a tutta la nazione in un momento particolarmente drammatico, in cui le istituzioni erano chiamate a tenere insieme il Paese. Insomma, il primo anniversario della vittoria venne celebrato da una serie di iniziative locali, anche a Roma, con il re a San Rossore nello stretto riserbo della famiglia. Tuttavia, il rinvio della festa della vittoria non contribuì per nulla a far scemare l'ostilità delle forze armate che videro chiaramente nel presidente del Consiglio un nemico dichiarato della vittoria e di coloro che maggiormente si erano sacrificati per essa. Ciò aumentava quel senso di frustrazione che già nei primi giorni della vittoria aveva iniziato ad insinuarsi in un mondo militare chiamato alla transizione verso la pace.

Le elezioni non si rivelarono l'occasione solenne per ricucire gli strappi e dare inizio, finalmente, al complesso processo di uscita dal conflitto. I risultati segnarono una grande affermazione per i socialisti, 156 seggi, e i popolari, 100, 159 i liberali nelle loro principali gradazioni. Anzi la spaccatura tra i socialisti, ormai attestati su posizioni massimaliste e dichiaratamente rivoluzionarie, almeno a parole, e il Paese si allargò. I socialisti decisero di presentarsi alla tradizionale seduta reale di inaugurazione della legislatura con una protesta dal forte valore simbolico: prima dell'appello per prestare il giuramento di fedeltà al sovrano, presente in aula, richiesto ai deputati e ai senatori dallo Statuto Albertino, il gruppo socialista avrebbe dovuto alzarsi e abbandonare l'aula. Si trattava di un grave affronto alle istituzioni e alla nazione in una situazione rivoluzionata dalla guerra anche nei suoi aspetti simbolici.

Vediamo, dunque, meglio la cronaca di quella importante giornata. Si trattava di un cerimoniale ormai consolidato. Quello del 1° dicembre 1919, infatti, era il quarantacinquesimo discorso della Corona pronunciato da un sovrano di Casa Savoia dal 1848 ad allora per la solenne apertura di una nuova legislatura o di una nuova sessione (fig. 2; cat. 21).

Si trattava, però, di una seduta reale che sarebbe rimasta negli annali perché come in quelle del 1861 e del 1871 il re avrebbe annunciato un ulteriore allargamento dello Stato nazionale, anzi di più, poiché si trattava del completamento del Risorgimento. Vittorio Emanuele III, infine, non si indirizzava al Parlamento dal 27 novembre 1913, inaugurazione della XXIV legislatura. Aspetti che, senza dub-

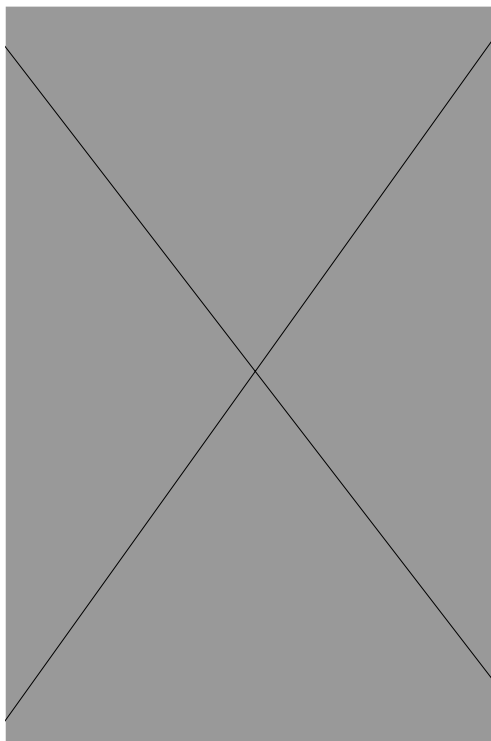


Fig.2
Il Re legge il discorso
della Corona,
«L'Illustrazione
italiana», 7 dicembre
1919.

bio, conferivano a questa puntuale replica del rito principale della monarchia costituzionale una solennità particolare.

Come recita il resoconto della *Seduta Reale*, con il tono stenografico e secco proprio di questo tipo di fonte, contenuto negli *Atti Parlamentari* relativi a quella giornata il re, insieme ai principi reali aveva fatto il suo ingresso nell'Aula accolto calorosamente, da applausi fragorosi e prolungati. Nello stesso modo era stata accolta poco prima la regina che assisteva alla cerimonia dalla tribuna reale, assieme al principe ereditario Umberto (ancora minorenni) e alle altre principesse. Nel momento in cui il presidente del Consiglio, «presi gli ordini da Sua Maestà il Re», secondo il cerimoniale, invitò deputati e senatori a sedersi, accadde l'impensabile:

[...] i socialisti hanno abbandonato l'aula, alcuni di essi gridando: Viva il socialismo! La Camera e le tribune allora sorsero con vivissimi, prolungatissimi applausi, al grido ripetuto di Viva il Re! Usciti i socialisti, la Camera e le tribune fecero una nuova solenne ma-

nifestazione di plauso al Re, alla Regina e ai Principi.

Usciti i socialisti la cerimonia era ripresa normalmente con i banchi liberi prontamente occupati da altri deputati³.

Si era trattato di un affronto grave. Esso fu amplificato dalle cronache dei giornali del giorno successivo che contrapposero ai socialisti le folle festanti che avevano accolto e accompagnato i cortei reali nel loro percorso dal Quirinale a Montecitorio. Una folla enorme assiepata lungo le vie e le piazze, a stento contenuta dai cordoni di truppa, aveva accolto i sovrani con lo sventolio dei fazzoletti, cappelli, bandiere e urlando vari «evviva», al re, alla regina, a Casa Savoia e all'Italia, e un solo «abbasso!»: al socialismo. Una vera e propria giornata patriottica in cui, e l'equazione per i giornali moderati e conservatori fu facilissima da presentare, i socialisti avevano rivelato in maniera chiara, da un lato la loro compattezza, simboleggiata dal garofano rosso

3 APCD 1919, seduta del 1° dicembre.

che tutti avevano indossato e l'uscita ordinata del gruppo; dall'altro avevano messo in luce, agli occhi delle altre forze politiche, dai liberali-moderati ai nazionalisti, la loro anima antipatriottica, anzi antinazionale. Si rivelavano un corpo estraneo ad una nazione attaccata ai suoi sovrani e a tutto ciò che essi rappresentavano: molti socialisti tra l'1 e il 2 dicembre furono oggetto di aggressioni da parte di uomini in divisa. Nella seduta del 2, quando il gruppo giurò, Giovanni Bertini denunciò varie aggressioni tra cui quella perpetrata da un ufficiale ai danni di Mario Murari, decorato di guerra, più volte ferito in combattimento, che era stato atterrato e apostrofato come «imbo-scato» e «traditore della patria»⁴.

L'atto di abbandonare l'Aula comportò il rifiuto di rinnovare il patto di fedeltà del Paese, o meglio della parte di esso rappresentato dai socialisti, nelle mani del sovrano. Si era trattato di un momento dai connotati simbolico-sentimentali di forte rottura: il re che incarnava la nazione del Risorgimento, rafforzata dalla vittoria in guerra veniva offeso e con esso tutti coloro che in quest'idea di rappresentanza si identificavano. Ma non solo, essi rifiutavano la vittoria, e così la guerra che l'aveva prodotta, della quale il sovrano, il «Re Soldato», era stato «Duce Supremo», per citare l'Armando Diaz del *Bollettino della Vittoria*.

In ultima analisi, l'atto compiuto dai socialisti ribadiva il rifiuto nei confronti di una guerra che neppure da conclusa vittoriosamente riusciva a unificare gli animi. Il governo Nitti, infatti, non «recuperò» l'anniversario saltato, una mancanza ancora più «imbarazzante» dopo che l'11 novembre 1919 sia la Francia, sia il Regno Unito avevano organizzato solenni celebrazioni.

Fu solo per il 4 novembre 1920 che il governo, presieduto da Giovanni Giolitti, organizzò la solenne celebrazione nazionale della vittoria che l'anno prima era mancata. Per l'occasione furono fatte confluire a Roma le bandiere dei reggimenti delle forze armate. L'arrivo delle ben 335 bandiere iniziò dal 27 ottobre: giunto nella capitale ogni vessillo veniva salutato con gli onori militari e le acclamazioni degli astanti per essere poi custodito nella saletta reale della Stazione Termini fino al 3 novembre quando in corteo raggiunsero il Quirinale, dove Vittorio Emanuele III le passò solennemente in rassegna assieme al Duca d'Aosta, agli altri principi sabaudi e ad un nutrito seguito di generali. Il giorno successivo la cerimonia continuò al Vittoriano, ancora alla presenza del re che avrebbe personalmente decorato le bandiere dei reggimenti più gloriosi e di una folla enorme che aveva gremito il percorso dal Quirinale a Piazza Venezia in una Roma dove tutti gli esercizi commerciali, tranne quelli di generi alimentari, erano chiusi per la giornata. La festa delle bandiere era il giusto tributo che le forze armate attendevano dal novembre del 1918. Di «giusto premio di così grande vittoria» parlò anche il sovrano nel suo ordine del giorno alle

4 Ivi, seduta del 2 dicembre 1919.

forze armate, pubblicato su tutti i giornali del 4 novembre.

La grande folla, le acclamazioni di giubilo per il re vittorioso, per le bandiere, per i prodi in divisa, per le forze armate, per le rappresentanze dei mutilati e delle vedove sembravano il superamento del clima di grande tensione e di violenza in cui si dibatteva il Paese in quell'ultimo scorcio del 1920.

Ad interpretare questo desiderio furono soprattutto i giornali liberali che nei loro articoli si impegnarono a sottolineare come la monarchia si fosse dimostrata un simbolo in grado di unire la nazione attorno alla guerra e che il successo della festa doveva servire di stimolo a ritrovare una unità d'intenti tra tutte le componenti del Paese e a superare le spaccature del passato che non permettevano all'Italia di uscire dalla crisi.

Dalla giornata di ieri – scriva ad esempio il «Corriere della Sera» del 5 novembre – tutti gli italiani in buona fede dovrebbero trarre un insegnamento. Il passato è passato, irrevocabile, agosto. Distruggere il passato è un'operazione assurda che Dio stesso ha escluso dall'orbita della sua onnipotenza. Cose irrevocabili ed auguste del passato sono l'intervento e la vittoria. Né i neutralisti possono obliterarli, né coloro che furono interventisti nel '15 e fermamente vollero la vittoria anche dopo Caporetto possono monopolizzarli. Sulle lotte di parte connesse alla guerra bisognerebbe finalmente mettere una pietra tombale. E pensare all'avvenire.

Eppure erano in molti a pensare ancora al passato. «Meglio tardi che mai», commentò Mussolini su «Il Popolo d'Italia» del 4 novembre, sottolineando ancora una volta il colpevole ritardo del governo, perché a suo avviso «la vittoria doveva essere celebrata, anzitutto, sul campo, a ferro caldo, immediatamente dopo il quattro novembre».

La pacificazione degli animi gettandosi alle spalle il passato non vi fu né prima, né durante, né dopo la Festa. Già durante il viaggio di alcune bandiere si erano registrati scontri tra socialisti e fascisti, come a Firenze, o tra i ferrovieri, che non volevano far partire il treno e i manifestanti, come a Torino, o che bloccarono il ritorno dei militari di scorta ai vessilli in caserma, come era accaduto a Verona dove i reparti in questione misero in posizione le armi per avere libera la via. Sempre a Verona nella tarda serata del 4 novembre morì il deputato Policarpo Scarabello, dilaniato da una bomba da lui stesso lanciata nel tentativo di disperdere i fascisti che si erano lanciati all'assalto del palazzo comunale. Quella condivisione universale che il governo e la gran parte della stampa liberale e moderata si aspettavano, dunque, era stata lontana dal manifestarsi. Il clima era piuttosto quello di una feroce guerra civile costellata di episodi come la strage di Palazzo d'Accursio, verificatasi il 21 novembre 1920.

La festa del 4 novembre 1920, inoltre, impallidì di fronte a quanto realizzarono

pochi giorni dopo gli alleati inglesi e francesi in concomitanza con l'anniversario dell'11 novembre. Francia ed Inghilterra, infatti, avevano organizzato la celebrazione del Milite Ignoto, vale a dire l'inumazione della salma di un combattente senza nome, rispettivamente all'Arco di Trionfo e nell'Abbazia di Westminster. Si era trattato di due manifestazioni grandiose per solennità e per partecipazione che provocarono riflessioni, commenti e qualche critica per non essere stati al passo neanche stavolta con gli alleati.

Eppure l'idea di seppellire un soldato ignoto, come simbolo del sacrificio della nazione in guerra, circolava in Italia già da diverso tempo prima che Francia e Inghilterra officiasero le loro celebrazioni. Aveva trovato una chiara esposizione sulle pagine del «Il Dovero», settimanale, poi bimestrale, nato nella primavera del 1919 e dalla breve vicenda poiché sarebbe cessato circa due anni dopo, nel marzo del 1921. A proporla era stato il colonnello Giulio Douhet, direttore della testata, nel quadro di un forte impegno personale a favore della valorizzazione della guerra e del sacrificio compiuto dai combattenti per la vittoria. Sul numero del 15-16 luglio 1920, infatti, aveva auspicato che

[...] la salma di un soldato italiano che non si sia riusciti ad identificare, rimasto ucciso in combattimento sul nostro fronte, venga solennemente trasportata a Roma, e collocata nel Pantheon, simbolo della grandezza di tutti i soldati d'Italia, segno della riconoscenza dell'Italia verso tutti i suoi figli, altare del sacro culto della Patria.

Il Milite Ignoto proprio per questo suo carattere specifico di soldato senza nome, sconosciuto, avrebbe potuto, dunque, costituire un simbolo unificante, sul quale piangere i caduti. Quella tomba, dunque, avrebbe rappresentato in modo tangibile il sacrificio nazionale per la guerra e per la vittoria. L'inumazione al Pantheon, inoltre, conferiva a tutta l'idea un carattere democratico: il più umile dei figli d'Italia, il soldato senza nome, avrebbe riposato accanto al più illustre soldato, Vittorio Emanuele II, il padre della patria. Il Pantheon con le sue tombe sarebbe divenuto a quel punto il centro, anzi l'altare, di una nuova religione della patria dove non si era riveriti per la nascita, ma per i meriti acquisiti nel fare più grande e più forte l'Italia. Il sepolcro dell'ignoto, infine, avrebbe consentito a tutti di piangere i loro morti e soprattutto a quelle madri che non avevano avuto più notizie dei loro figli o che non avevano una tomba dove piangerli. Per Douhet era necessario che la manifestazione coinvolgesse tutti, stimolando la partecipazione dal basso. Anzi dovevano essere gli italiani, appositamente radunati a chiedere con un ordine del giorno a governo e Parlamento di «rendere la somma onoranza al simbolo di tutti i soldati». Solo così quel momento si sarebbe caratterizzato per la condivisione e si sarebbe finalmente realizzata quella

conclusione cerimoniale della guerra che nel momento in cui scriveva non era ancora venuta.

Come accennato fu solo con le celebrazioni francesi ed inglesi dell'11 novembre 1920 che si tornò a parlare del Milite Ignoto, anche se prima di arrivare a qualche atto concreto occorre attendere la primavera del 1921, quando, dopo le elezioni, la questione fu presentata alla nuova Camera. Il 20 giugno 1921, infatti, Giulio Rodinò, ministro della Guerra nell'ultimo ministero Giolitti, depositò un disegno di legge per le *Onoranze al soldato ignoto*. Le dimissioni del governo di lì ad una settimana non interruppero il processo legislativo che fu proseguito dal nuovo ministero presieduto da Ivanoe Bonomi con Luigi Gasparotto, ex interventista e vicino all'Associazione Nazionale Combattenti, alla Guerra. Il 28 luglio successivo Cesare Maria De Vecchi, fascista, depositò alla Camera la relazione da lui stesa a nome della Commissione esercito e marina incaricata di analizzare il disegno di legge governativo. Nella proposta della Commissione il luogo migliore per la sepoltura della salma era chiaramente indicato nel Vittoriano, l'«Altare della Patria perché venga finalmente consacrato per l'eternità dai nostri morti di guerra, oscuri ed eroici»⁵. Il Pantheon, infatti, era il mausoleo dei monarchi; il Vittoriano rappresentava invece non tanto il monumento a Vittorio Emanuele II in quanto primo re d'Italia, quanto quello al sovrano che aveva unificato la Nazione. L'ultima guerra nazionale combattuta da un esercito di massa aveva trovato il suo eroe nel fante, l'umile soldato che con abnegazione aveva lottato in quell'ultimo capitolo della grande saga dell'Unificazione nazionale. Dunque, seppellendo nel monumento un semplice soldato, ignoto perché così tutti avrebbero potuto identificare in esso un elemento della loro esperienza bellica (il padre, il figlio, il marito, il commilitone, l'amico, il compaesano ecc.), si sarebbe attuato il processo di sacralizzazione di un monumento al Risorgimento della Patria nato per celebrarne il padre. Infatti, continuava la relazione:

Perché il valore simbolico del monumento all'Italia riunita e rinnovata, riceva dalla morte gloriosa la sua cresima santa: così che la Roma antica abbracci, coi suoi Fori e col Campidoglio, il monumento che ospita il simbolo del sacrificio supremo ed oscuro per la nuova grandezza⁶.

Messa in questi termini, non ci si poteva limitare all'atto della sepoltura della salma prescelta nel monumento, ma questo doveva diventare l'ultima tappa, quella più solenne, di un percorso di cordoglio veramente nazionale che andasse oltre Roma e oltre la singola giornata del 4 novembre.

5 «Corriere della Sera», 31 luglio 1921.

6 *Ibidem*.

Si ritiene opportuno segnare fin d'ora il desiderio che il glorioso convoglio con la salma del soldato ignoto viaggi di giorno, fra il raccoglimento di tutto un popolo che conosca il valore spirituale dell'avvenimento e possa accorrere a vedere e venerare, sapendo che tanto simbolo va verso l'Altare della Patria. Auspichiamo che il Governo provveda a rendere più maestosa e raccolta la data sublime del 4 novembre, proponendo finalmente al Parlamento che sia dichiarata per sempre solennità nazionale e che siano contemporaneamente alla cerimonia di Roma, compiute solenni cerimonie in tutte le città della penisola, a carattere militare e civile⁷.

L'iniziativa del Milite Ignoto, dunque, non si sarebbe limitata esclusivamente all'ambito del culto dei caduti e alla necessità di rielaborare il lutto collettivo di coloro che erano morti in guerra. Doveva essere al tempo stesso una celebrazione e una rivendicazione della vittoria agli occhi del Paese e del mondo, vittoria che aveva finalmente consacrato l'Italia tra le grandi potenze.

Il 4 agosto si arrivò al voto segreto sul disegno di legge. Il ministro Gasparotto chiese che la legge fosse «approvata in austero silenzio, senza abuso di parole, che, per quanto alte, sarebbero impari alla grandezza del sacrificio compiuto»⁸. La Camera aderì alla richiesta accogliendola con vivissimi generali applausi. Il giorno dopo, tuttavia, la comunicazione dei risultati generò sorpresa e irritazione – De Vecchi il 6 parlò di «indegni dello stesso nome di italiani» – poiché su 234 presenti e votanti, 199 si erano espressi a favore e 35 contro⁹. Il presidente della Camera De Nicola soffocò immediatamente le polemiche dicendosi sicuro che si era trattato di un errore materiale dovuto al gran numero di deputati al loro primo mandato e dunque scarsamente padroni delle procedure di voto. Insomma, si voleva smorzare ogni polemica, facendo prevalere gli appelli all'austerità e al silenzio che, però, giungevano molto attenuati ad un Paese in piena guerra civile, dove gli episodi violenti erano all'ordine del giorno. Ad esempio, sullo stesso «Corriere della Sera» del 31 luglio che riportava i passaggi più rilevanti della relazione De Vecchi, si parlava ancora degli echi dei fatti di Sarzana del 21 luglio precedente.

Al Senato, invece, si registrò l'unanimità dei presenti: 139 sì su 139 votanti. Diaz, che per la prima volta prese la parola, sottolineò l'importanza che

Il simbolo che l'oscura salma di un soldato ignoto rappresenta dev'essere scolpito nel cuore di tutti gli italiani. In quella salma, scelta con avvedute modalità e con speciali cure, ogni madre dolente deve poter avere l'illusione che quella sia il corpo del proprio figliuolo. Ogni figlio deve poter passare davanti all'Altare

⁷ *Ibidem*.

⁸ APCD 1921, seduta del 4 agosto 1921.

⁹ Ivi, seduta del 5 agosto 1921.

della Patria e inginocchiarsi, ritenendo che là sia il corpo di suo padre¹⁰.

Il giorno successivo Vittorio Emanuele III promulgò la legge n. 1075 *per la sepoltura in Roma, sull'Altare della Patria, della salma di un soldato ignoto caduto in guerra*¹¹.

La necessità di inginocchiarsi liberamente di fronte al Milite evocata da Diaz guidò l'individuazione del sito del complesso del Vittoriano più adatto allo scopo. Una commissione composta dal ministro Gasparotto, da Antonio Fradeletto e da altri lo individuò nello zoccolo sottostante la Dea Roma, lì in quella posizione centrale sarebbe stato inumato il soldato sulla cui lapide si sarebbe inciso il semplice *Ignoto Militi*.

I preparativi per il 4 novembre divennero febbrili. Ogni momento di quella grande celebrazione, infatti, fu meditato e progettato con cura: dalla ricerca delle salme al loro trasferimento ad Aquileia; dalla scelta del Milite Ignoto al viaggio da Aquileia a Roma; dagli omaggi e dalle soste lungo il percorso all'arrivo nella capitale; dall'esposizione della bara a Santa Maria degli Angeli alla processione verso il Vittoriano per giungere all'investitura con la medaglia d'oro al valore militare e alla sepoltura nell'Altare della Patria alla presenza del sovrano e di una folla immensa.

Qui ci interessa sottolineare in particolare il ruolo delle madri che fu uno degli aspetti caratteristici della celebrazione italiana. In Francia la salma da inumare era stata individuata da un soldato sotto lo sguardo attento del ministro André Maginot; per quanto riguarda la Gran Bretagna la scelta era stata operata dagli ufficiali della missione delegata. In Italia una commissione guidata dal generale Giuseppe Paolini recuperò nei cimiteri dei principali campi di battaglia 11 salme, che furono poi radunate ad Aquileia dove avrebbe dovuto avere luogo la scelta del Milite Ignoto da inumare a Roma il 4 novembre. I viaggi delle salme verso Aquileia registrarono già un momento di grande partecipazione popolare con folle che si radunavano per accompagnare i feretri. Un viaggio questo che metteva in luce una dimensione popolare, dove fu centrale anche l'elemento religioso impersonato dai parroci che benedicevano i poveri resti esumati. Ma non solo. I paesi accoglievano il passaggio delle salme imbandierati, con la popolazione lungo le strade a rendere un commosso omaggio a quei corpi che incarnavano il sacrificio supremo della guerra. Un momento di vera e propria pedagogia patriottica in cui risaltava il ruolo delle donne, specialmente vedove o madri i cui figli non erano tornati e che non avevano una tomba su cui piangere. Queste ultime furono le protagoniste della cerimonia con cui la mattina del 28 ottobre venne individuata nella basilica di Aquileia la salma che avrebbe fatto il viaggio fino a Roma per trovare l'apoteosi e il riposo nell'Altare della Patria. La madre prescelta per il rito fu, in omaggio a Trieste redenta, Maria Bergamas, il cui

¹⁰ «Corriere della Sera», 11 agosto 1921.

¹¹ GURI 1921, 1014.

figlio, Antonio, aveva disertato l'esercito asburgico per combattere in quello italiano ed era morto nel 1916 sul Monte Cimone. In seguito a un bombardamento che aveva sconquassato il cimitero in cui era stato seppellito, i suoi resti erano andati dispersi. Una madre, Maria Bergamas, «dal volto nobile e ancora forte», ma che al momento del rito della scelta,

[...] procede tremante e curva, sorretta dai quattro prodi [le medaglie d'oro che l'accompagnavano]. Pare che le forze stiano per venirle meno. Giunta in cospetto delle undici bare si inginocchia, porta le mani al volto, piega il capo e piange. [...] Ora la madre si alza: deve salire tre gradini e sembra come esitante. Si dirige al catafalco di destra dove sono allineate sei bare avvolte dal tricolore e si inginocchia davanti alla seconda, cominciando da destra. Non depono il fiore, ma un velo nero, con le mani tese sulla bara quasi affermando un muto giuramento. La scelta è avvenuta [...]»¹².

Così Otello Cavara descriveva ai lettori del «Corriere della Sera» il momento in cui la madre prescelta a rappresentare tutte le madri italiane sceglieva il figlio della gran Madre Italia che avrebbe viaggiato fino a Roma per la tomba nazionale, confortando tutte le madri e tutte le vedove. Durante tutto il viaggio dell'ignoto da Aquileia a Roma, nelle cerimonie che accoglievano il treno, le madri, le vedove, le orfane guadagnarono il centro della scena. In un contesto in cui, per volere del re in persona, furono vietati i discorsi – solo la *Canzone del Piave* era autorizzata – le donne con i loro fiori e con le loro lacrime divennero la molteplice incarnazione della gran Madre Italia che accompagnava il suo figlio prediletto all'estremo riposo. E ancora all'Altare della Patria, officiato il rito dell'inumazione, è con le donne che Vittorio Emanuele III, sempre rigido nella sua regalità, si concede un attimo di umanità, seguito dalle regine Elena e Margherita e dalle principesse. Come scriveva Otello Cavara:

Le madri invadono l'Altare della Patria e si contendono i fiori: le più vicine si gettano ai piedi del Re che, con amorevole sollecitudine, le risolve e ad una di esse dà un bacio, volendo esprimere la riconoscenza della Patria verso le madri tutte. Eguale amorevole gesto le Regine compiono verso numerose madri¹³.

Una celebrazione che ebbe un notevole successo. La classe dirigente liberale, con in testa il governo Bonomi, aveva fatto lo sforzo maggiore dal 1918 in poi per contrastare la crisi di legittimità che stava attraversando. Come commentava «La Tribuna» del 5 novembre:

¹² Cavara 1921a.

¹³ Cavara 1921b.

Oseremmo dire che, per la prima volta, dopo parecchi anni, in quelle sante reliquie, ma soprattutto in quella massa organica di uomini, in quei mille e mille vessilli di una sola fede, il popolo ha sentito vivere una cosa della quale s'era scordato, o s'era ricordato solo per irridarla: ha riconosciuto lo Stato. Incredibile a dirsi, ha applaudito lo Stato.

La difesa della guerra e la valorizzazione della vittoria erano divenuti il metro sul quale misurare la capacità delle istituzioni di promuovere e proteggere i valori nazionali nel tentativo di pacificare gli animi del turbolento dopoguerra. Glorificare un caduto senza nome, e perciò al di sopra delle parti, voleva sottolineare il sacrificio compiuto da tutti per la grandezza della Patria. La guerra e la vittoria non potevano appartenere ad una fazione perché erano di tutti. Questo voleva riaffermare l'Apoteosi celebrata sotto la Statua della Dea Roma al Vittoriano presente il re. Così, ad esempio, si esprime ancora Otello Cavara nella sua cronaca della giornata del 4 novembre sul «Corriere della Sera»:

Così è terminato questo terzo anniversario della Vittoria, che rimarrà memorabile e storico, se costituirà un'autentica soluzione di continuità fra il penoso triennio trascorso e le serene, feconde opere auspiccate dal Paese. Solo attraverso una sincera pacificazione sociale la Nazione sarà degna del suo Milite Ignoto¹⁴.

Sulla stessa linea «La Tribuna» che invocava «l'unità degli spiriti e la fraternità dei cuori».

Ora noi vorremmo che con le ossa del cittadino sacrificatosi per la gran Madre fossero deposte sull'Altare della Patria, tutte le discordie, le piccole meschine lotte intestine, le divisioni che impediscono ancora all'Italia di riprendere il suo rapido cammino verso un avvenire di prospera pace e di migliore considerazione nel mondo¹⁵.

Fu un'illusione. I socialisti si erano trovati in difficoltà poiché avevano sostanzialmente ribadito la linea del «né aderire, né sabotare». A loro avviso anche i monumenti ai caduti costituivano una glorificazione della guerra e del sistema borghese che l'aveva voluta, perciò la direzione del partito invitò a disertare le celebrazioni per il Milite Ignoto. Come recitava un comunicato pubblicato all'interno dell'edizione romana del 4 novembre (il Milite Ignoto non aveva guadagnato la prima pagina della testata socialista):

L'astensione non deve significare irriverenza od oblio per tutti coloro, che igno-

14 *Ibidem*.

15 «La Tribuna», 4 novembre 1921.

ti, furono travolti dalla guerra e le cui membra spezzate rimasero e rimangono tuttora insepolti sui luoghi ove si svolsero le lotte fratricide; ma deve assurgere ad alta protesta contro tutte le autorità, le diplomazie, i partiti che nel commemorare il 'soldato ignoto' sostengono la ignominiosa politica intesista fautrice di nuove guerre e contro tutti coloro che con tale manifestazione intendono fare una speculazione nazionalistica¹⁶.

Molti iscritti al partito, tuttavia, erano ex combattenti che nella cerimonia più che l'esaltazione dello spirito bellicista o le speculazioni nazionalistiche vedevano la pietà per il compagno caduto. La partecipazione degli "uomini rossi" fu puntualmente registrata nelle cronache di quei giorni.

I fascisti dal canto loro non sposarono la lettura della giornata offerta dalla classe dirigente. Mussolini, che non si era recato a Roma preferendo presenziare alla cerimonia milanese, scrisse sul «Popolo d'Italia» del 5 novembre che il successo della giornata del Milite Ignoto era stato una sorta di onda nazionale che aveva sommerso le forze antinazionali. In quell'onda uno dei colori che maggiormente si era distinto era stato il nero dei militi fascisti (presenza assidua e rilevata nei cortei che accoglievano il Milite nel suo lungo viaggio), testimoni e custodi della vittoria. A suo avviso, infatti, non c'era da ritrovare alcuna concordia, occorreva invece completare la missione di mettere fuori gioco coloro che non si riconoscevano nella guerra e nella sua eredità.

Il Morto Ignoto – scriveva ancora Mussolini nel suo editoriale – vi dice, o signori del Governo, che la vittoria e la passione della guerra italiana non devono essere più, mai più vilipesa o contaminate. [...] le cerimonie di questi giorni rappresentano un momento importantissimo della storia della Nazione. Sono l'indice di un psicologia cambiata. Hanno rivelato l'anima vera, profonda e pura del popolo italiano Il Governo sa ora che – volendo – può schiantare le forze dell'antinazione. Se non lo fa ci penseremo noi che accettiamo il liberalismo nell'economia ma lo respingiamo nella politica. L'esercito fascista – e che si tratti di un esercito possono testimoniarlo tutti – è ancora pronto a sferrare l'attacco su tutta la linea.

Nessuna pacificazione degli animi seguì alla solenne cerimonia del 4 novembre, la guerra civile in corso continuò più aspra che mai. Anzi il fascismo di lì a pochi giorni, durante il congresso di Roma, svoltosi dal 7 al 10 novembre, si trasformò in Partito milizia¹⁷.

¹⁶ «Avanti!», 4 novembre 1921.

¹⁷ La bibliografia sull'argomento trattato è molto nutrita, si indicano qui di seguito alcuni titoli a cui si è fatto riferimento per la stesura del presente contributo: Baravelli 2006, Cadeddu 2011, Cavara 1922, Labita 1990, Mengozzi 2021, Miniero 2008, Mondini 2004, Mondini 2019, Mondini 2022, Ridolfi 2003, Sabbatucci 1999, Tognasso 1962, Ungari 2021.

MILAN
GRAND HOTEL ET DE MILAN
J. SPATZ

BAGNI DI MONTECATINI
GRAND HOTEL ET DE LA PAIX

26 X 1905

Manda mia,
quest'è la prima lettera
che io ti scrivo. Dammi le due
mani, piccòla mia, e ascoltami.
Quel che io ti sto per dire deve
restar chiaro e nitido, fra me
e te, per la vita.

↳ L'unico vero grande terribile
ostacolo fra me e te è questo:
la mia vita è fatta, tu me la

potrai mutare sentimentalmente
tutta: niente altro. Non perché io
non voglia, ma perché io non posso.
La tua vita invece è da formare. Sarà
tu capace di tanta abnegazione da
adattarti a questa mia vita ormai
necessaria, senza torturarti e
senza torturarmi? Questa mia
vita ti sarà tutta aperta, chiara,
nota, in tutte le sue azioni, in
tutti i suoi motivi: tu ne vedrai
l'onestà e la caltà. Qualche volta
la potremo anche discutere
insieme: più spesso tu donna
accettala perché essa è il mio
lavoro, il mio nome, ed una - prima

Dalla disfatta di Caporetto alla marcia su Roma. Editi e inediti di Ugo Ojetti

David Speranzi

I. Le Lettere di Ugo a Nanda

Torrione, 25.X.1905

Mio Ugo,
subito subito voglio dirti che sono felice. Tanto tanto felice d'essere oramai tua. Finalmente! Erano tre mesi che non desideravo altro, che la mia vita era tua, ma non osavo scriverti una parola. Ora mi pare di sognare, ho quasi paura di tanta felicità. Oggi stranita, quasi non t'ho parlato, Ugo caro, eppure avrei voluto dirti tutta la mia gioia, tutto l'affetto che ti porto. E ti farò felice, sento di poterlo fare, sento che sei la mia vita, che nulla mi potrà più togliere al mio Ugo. Venendo venerdì, prega papà di permettere che ci si dia del 'tu'. Sarà tanto più affettuoso tra noi! Questa sera stessa scrivo a Maria ed anche alla contessa Bacci. Ugo caro, e tu sei felice d'avermi tua? Spero alla tua prossima venuta di essere un po' più calma e di poterti parlare un po' di più. Quando accennasti alla nostra vita futura, non sempre vicini l'uno all'altro ne fui tutta sgomenta. No, nevero? Scherzavi? Dimmelo, caro! Mando a Maria quella mia fotografia col cane, che tu vedesti già a Salso. Così avrà una idea della sua futura sorella. Mille affettuosità dalla sempre tua

Nanda

[Milano], 26.X.905

Amore, 25.X.1905
Mia Ugo,
L'unico vero grande ostacolo fra me e te è questo: la mia vita è fatta, tu me la potrai mutare sentimentalmente tutta: niente altro. Non perché io non voglia, ma perché io non posso. La tua vita invece è da formare. Sarai tu capace di tanta abnegazione, da adattarti a questa mia vita ormai necessaria, senza torturarti e senza torturarmi? Questa mia vita ti sarà tutta aperta, chiara, nota, in tutte le sue azioni, in tutt'i suoi motivi: tu ne vedrai l'onestà e la lealtà. Qualche volta la potremo anche discuter insieme: più spesso tu dovrai accettarla perché essa è il mio lavoro, il mio nome, ed era – prima che tu apparissi, tutto me stesso. Potrai farlo senza sospetti vani, senza gelosie sorde, senza pena? Tu non devi mai soffrire per causa mia. Dunque medita bene quel che fai; medita se, dopo aver dimenticato me, un uomo più giovane, più nuovo, più libero non possa meglio fare la tua felicità; medita se la stessa libertà non sia meglio di questo accompagnarmi fedelmente per vie insolite e spesso difficili, attraverso a molte delusioni verso qualche cosa che forse è

Fig. 1:
BNCF, Ogetti, *Lettere di Ugo a Nanda*, I.1, 25.X.1905.

Nanda mia, quest'è la prima lettera che io ti scrivo. Dammi le due mani, piccola mia, e ascoltami. Quel che io ti sto per dire deve restar chiaro e nitido, fra me e te, per la vita.

L'unico vero grande ostacolo fra me e te è questo: la mia vita è fatta, tu me la potrai mutare sentimentalmente tutta: niente altro. Non perché io non voglia, ma perché io non posso. La tua vita invece è da formare. Sarai tu capace di tanta abnegazione, da adattarti a questa mia vita ormai necessaria, senza torturarti e senza torturarmi? Questa mia vita ti sarà tutta aperta, chiara, nota, in tutte le sue azioni, in tutt'i suoi motivi: tu ne vedrai l'onestà e la lealtà. Qualche volta la potremo anche discuter insieme: più spesso tu dovrai accettarla perché essa è il mio lavoro, il mio nome, ed era – prima che tu apparissi, tutto me stesso. Potrai farlo senza sospetti vani, senza gelosie sorde, senza pena? Tu non devi mai soffrire per causa mia. Dunque medita bene quel che fai; medita se, dopo aver dimenticato me, un uomo più giovane, più nuovo, più libero non possa meglio fare la tua felicità; medita se la stessa libertà non sia meglio di questo accompagnarmi fedelmente per vie insolite e spesso difficili, attraverso a molte delusioni verso qualche cosa che forse è un'illusione. lavoro, fama, applausi?

Pensa: mi risponderai venerdì mattina. Io arriverò alla stessa ora di jeri.

Ho il cuore che ribocca d'affetto per te, piccola mia. Non te lo dico perché voglio che questa lettera ti resti limpida, senza nebbia di sentimentalità.

Il tuo
Ugo

Fernanda Gobba scrive il 25 ottobre 1905 dal Torrione (fig. 1), la villa presso Tortona per dare un senso al nome della quale il padre Anselmo aveva commissionato al genovese Venceslao Borzani la costruzione di una imponente e quasi inquietante torre neogotica, con fregi a motivi leonini, draghi e stelle di David¹. Scrive su liscia e raffinata carta inglese, con filigrana *Superfine Sessites Mil Original*, in inchiostro viola, usando quella che lei stessa definirà di lì a pochi giorni la sua «orribile calligrafia», che «così è e purtroppo sempre così rimarrà»².

Ugo Ogetti risponde il giorno seguente da Milano. Si serve di carta di minor prezzo, quella intestata di un grande albergo, *Milan. Grand Hôtel et de Milan J. Spatz. Bagni di Montecatini. Grand Hôtel et de la Paix*, che ritornerà costantemente nelle settimane seguenti, fino al 17 novembre. Usa inchiostro nero, per la scrittura sicura,

1 Una stringata biografia di Fernanda Ogetti è quella di De Angelis 2020. A proposito di Ugo (e non solo), ci si limita qui volutamente all'ultimo contributo pubblicato, il recentissimo Piccolo 2022. Le lettere appena trascritte sono quelle che aprono le *Lettere di Ugo a Nanda*, finora custodite a Manoscritti da Ordinare 242, divenute consultabili nell'agosto 2021, adesso di imminente schedatura in *Manus OnLine* (vd. anche *infra*). Nel seguito del lavoro, altre lettere provenienti dalla stessa raccolta sono citate coi numeri di cassetta, inserto e data.

2 Si cita da *Lettere di Ugo a Nanda*, I.1, 28.X.1905.

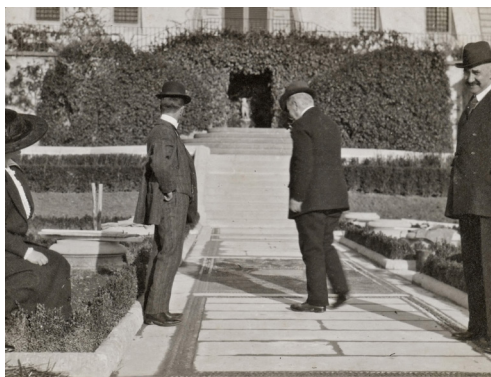


Fig. 2:
Ugo e Nanda davanti alla Basilica di San Marco, BNCf, Ojetti, Album fotografico, IV nr. 65.

Fig. 3:
Ojetti con Luigi Canevaggi e Lodovico Pagliaghi nel giardino al Salviatino, BNCf, Ojetti, Album fotografico, XVII nr. 94.

rapida e allo stesso tempo elegante, che tale resterà per tutta la sua vita, ora più accurata, nelle occasioni di un certo impegno, ora più rapida e nervosa, magari negli appunti vergati di fretta a matita nell'attesa di un treno o nelle correzioni a un dattiloscritto.

Fatta eccezione per un biglietto scritto in precedenza da Ugo a Salsomaggiore, dove si erano conosciuti, che Nanda dovette «strappare quasi subito»³, sembra esser questo, fin qui inedito, il primo scambio tra i due: da quel momento fidanzati; il 14 dicembre sposi a Castelnuovo Scrivia (AL); da allora binomio indissolubile, con Fernanda «sostegno del marito, anfitriona della crema di mezza Europa, organizzatrice di lavoro, stimolante idee»⁴. Sembra essere questa la prima traccia scritta di una coppia la cui esistenza sarà riversata giorno per giorno nelle carte e dalle carte giorno per giorno sarà documentata, attraverso lettere, biglietti, bozze di stampa, ritagli di giornale, fotografie, cartoline, telegrammi, partecipazioni di nozze, inviti, cataloghi e volumi (fig. 2). Non è soltanto il mero dato temporale a testimoniare la peculiare valenza delle due lettere, ma anche il fatto archivistico: esse aprono la raccolta delle

cosiddette *Lettere di Ugo a Nanda*, 2738 lettere selezionate e ordinate cronologicamente da Fernanda stessa, in 124 inserti azzurri, con l'ex libris cartaceo della villa *Il Salviatino*⁵; gli inserti sono a loro volta raccolti in quindici elegantissime cartelle, in tela blu e dorso avorio, coi titoli impressi in oro sul dorso, *Ugo a Nanda. Dal fidanzamento alle nozze. Settembre – Dicembre 1905, Ugo a Nanda. Marzo 1906 – Settembre 1913* etc⁶. Due

3 L'incontro a Salsomaggiore fu ricordato più tardi dalla stessa Nanda a Piero Chiara, vd. Roncoroni 1997, 17-23, in part. 18-19.

4 Personè 1987, 131-139, 131 per la citazione.

5 È noto come dopo aver abitato in un villino di via dei Della Robbia, a seguito della morte di Anselmo Gobba, gli Ojetti acquistarono nel luglio 1912 la grande villa del Salviatino, dove si trasferirono nel 1914 (fig. 3).

6 La raccolta fu donata alla BNCf da Paola Ojetti nell'agosto del 1971 e fu allora espresso il divieto di consultazione per i successivi cinquant'anni; vd. la documentazione in Archivio Manoscritti 58, relativa anche al dono del ben più imponente fondo Ojetti, pervenuto in Biblioteca nel 1973, già a Manoscritti da Ordinare 250. Val la pena di ricordare qui che la Biblioteca si è impegnata anche recentemente nell'acquisto, ordinamento e schedatura di altri materiali ojetiani: tre fascicoli relativi a Ugo Ojetti e Benito Mussolini sono ora collocati a Carteggi Vari 564.30-32; due più ampi nuclei, che includono per la gran parte materiali del musicologo Guido M. Gatti, ma che agli Ojetti, Ugo e Paola, non sono estranei, sono invece a Carteggi Vari 561.1-563.54 e 565.1-570.70: il primo è stato interamente descritto in *Manus OnLine*; il secondo, appena finito di ordinare, è in corso di schedatura a cura di Valentina Pannini, con la supervisione di chi scrive.

lettere a far da proemio a un carteggio che si conclude il 30 agosto 1941 e riflette una vita, costituito quasi esclusivamente dalle parole di Ugo che, pure, come in un romanzo di Abraham B. Yehoshua, lasciano spesso intuire quelle mancanti di Nanda. E, se il lettore curioso, che per la prima volta si avventura nella loro intimità, è colpito dal dissidio che si palesa immediatamente, tra lo sgomento di non poter trascorrere l'intera vita insieme espresso dalla giovane Fernanda e la ferma volontà di non venir meno ai doveri e agli obiettivi (auto)imposti da una carriera pubblica avviata manifestata dal già maturo Ojetti, la dissonanza tra le due posizioni sarà immediatamente superata: se non mancheranno da parte di Nanda le gelosie e i sospetti, da parte di Ugo i desideri di evasione, ben presto la vita dell'uno diventerà quella dell'altra, nelle relazioni, nella costruzione dell'immagine pubblica e privata, nelle scelte politiche, nella scrittura, nella fissazione e nella conservazione della memoria. Il carteggio, in minima parte pubblicato dalla stessa Nanda nel 1964, con la censura dei passi più personali, relativi soprattutto al dramma della figlioletta Paola, colpita nell'estate del 1918 da una violenta forma di poliomyelitis, merita senz'altro una schedatura approfondita, che si sta predisponendo presso il Settore Manoscritti, Rari e Fondi Antichi della BNCf, una volta conclusisi i tempi di inconsultabilità⁷. Ma, forse, la qualità eccezionale della scrittura di Ojetti e lo *status* di testimonianza acutissima, raffinata e con ben pochi filtri, prodotta da una coppia al centro di una rete serrata di relazioni sociali inducono a riflettere sulla possibilità di più ampi lavori di edizione: così nelle pagine che seguono, entro i limiti cronologici di questa occasione espositiva, se ne propone una prima, frammentaria e desultoria lettura, relativa a tre momenti cruciali del periodo 1917-1922, dalla disfatta di Caporetto alla marcia su Roma; tre scelte di lettere che mostreranno Ugo Ojetti muoversi tra i monumenti bombardati nella prima guerra mondiale (§ 2), sulle colline di Firenze nell'estate dei moti contro il caroviveri (§ 3), nel sottobosco parlamentare romano subito dopo la salita al potere di Benito Mussolini (§ 4); tre scelte di lettere in cui, come nello specchio di un paese diviso, si rincorrono e ricorrono le dissonanze, tra la guerra reale e quella ricostruita dalla propaganda, tra filologia e intuizione, tra panico e ironia, tra entusiasmo e disincantato scetticismo, tra impegni pubblici e vita privata⁸.

7 Ojetti 1964: col titolo di *Lettere alla moglie*, la prefazione di Niccolò Rodolico e una copertina azzurra che evoca il colore degli inserti di cui si è detto *supra*, Nanda dette alle stampe i materiali relativi al periodo tra il 14 maggio 1915 e il 6 maggio 1919. Dattiloscritti preparatori all'edizione sono in BNCf, Ojetti, Manoscritti, 55.1

8 Un'ulteriore dissonanza, almeno di stile, si potrà forse cogliere di seguito, tra il § 2, dove minore è lo spazio riservato alle parole di Ojetti, e i §§ 3-4, nei quali le sue lettere sono ampiamente trascritte: ciò dipende soltanto dal fatto che i materiali su cui si fonda il § 2 si possono agevolmente leggere in Ojetti 1964.

2. Caporetto: «è una baraonda»

La disfatta di Caporetto coglie moglie e marito a Udine, Nanda impegnata come crocerossina presso l'Ospedale di Guerra, Ugo presso il Segretariato Generale Affari Civili del Comando Supremo, nell'incarico speciale – ottenuto e tenuto fin dall'arruolamento volontario del 1915 – di essere «adoperato per tutto ciò che possa al caso riguardare i rapporti di cotesto Comando col Ministero della Pubblica Istruzione, la Direzione Generale delle Belle Arti e le Sovrintendenze dei Monumenti in tempo di guerra»⁹. Varie, come si sa, furono le sue occupazioni, vulcaniche le sue iniziative¹⁰: dal *Teatro del Soldato*, «per distrarre durante i turni di riposo le truppe combattenti»¹¹, alla *Scenografia di guerra*, che nel laboratorio organizzato a Carpi vide coinvolti giovani pittori sotto le armi «per la confezione e l'apprestamento dei materiali di copertura e di mimetismo dei pezzi di artiglierie e delle situazioni campali»¹² (cat. 57), alla propaganda, fino, soprattutto, alle numerosissime azioni di tutela e protezione dei monumenti, in Veneto e non solo¹³.

La disfatta di Caporetto, si diceva, trova entrambi a Udine. Scrive Ugo il 26 ottobre 1917¹⁴:

Cara Nanda,
è una baraonda, ma voglio tener la testa a posto. Il Comando credo che se ne andrà tutto stanotte. Hanno sospeso, per la ressa dei borghesi, i bagagli privati. Vuoi venire a casa un po' presto tanto da vedere se sia il caso che almeno una parte del tuo bagaglio – quello che non potresti portare con te partendo coi tuoi malati e feriti – sia pronta a partire stanotte? Di notizie militari precise non ne ho altre.

Ugo tuo

Di lì in avanti, Ogetti sarà ubiquo, non solo organizzando trasporti, imballaggi, visite, sopralluoghi ad Aviano, Possagno, Treviso, Rovigo ed Este, per proteggere statue, documenti, libri, archivi – i tesori minacciati dall'avanzata del nemico –, ma

9 Nezzo 2003, 27.

10 Tutte naturalmente riflesse nel grande fondo Ogetti della BNCF: di seguito ci si limita ad alcuni rinvii sommari, a pezzi per lo più sconosciuti o poco noti.

11 Per il *Teatro ai soldati luglio-settembre 1917* si segnala, per esempio, senza pretesa di esaustività, il fascicolo in BNCF, Ogetti, Partecipazione alla Vita Pubblica, 7.5, da cui si cita, contenente, secondo il titolo assegnatogli dalla stessa Fernanda, *Corrispondenza - Rapporto - Idee*.

12 Il fascicolo *Scenografia di guerra. Relazione - Corrispondenza varia - idee 1917*, è in BNCF, Ogetti, Partecipazione alla Vita Pubblica, VII.5, da cui pure la citazione. Tra i giovani artisti coinvolti, Antonio Discovolo (1874-1956), cui si deve la grafica dell'opuscolo *Materiali di mascheramento*, Milano, Alfieri e Lacroix, 1918 (tanto l'introduzione, di Ogetti, quanto le illustrazioni, di Discovolo, sono adespote nel libro; entrambe le attribuzioni sono possibili soltanto grazie ai materiali archivistici qui ricordati; uno degli esemplari conservati in BNCF, P.U.7.X.3/ c.2, è digitalizzato e consultabile sulla Teca dell'Istituto: <teca.bncf.firenze.sbn.it>).

13 Su questo aspetto ci si sofferma brevemente di seguito; rimandando in via preliminare al documentato quadro critico offerto da Nezzo 2003.

14 La lettera è edita in Ogetti 1964, 417-418; si trascrive da *Lettere di Ugo a Nanda*, V.8, 26.X.1917 ore 17.

anche viaggiando tra Milano, Firenze, Roma e Rapallo, dove è chiamato per altissimi doveri¹⁵:

[...] il 6 ero a Treviso in pieno lavoro di spedizione e Treviso assomigliava a Udine del 26 o 27 ottobre: una baraonda e un'angoscia. Arriva Galli alle 14 apposta da Padova con un telegramma del Presidente del Consiglio che mi chiamava a Rapallo... per la sera stessa! [...]

«È incaricato», chioserà Nanda molti anni dopo, «di preparare il proclama “agli Italiani” firmato dal Re Vittorio Emanuele III e dai suoi ministri, “dato dal Quartier Generale il 10 novembre 1917”»¹⁶. E scriverà, benché consapevole del fatto che della sua prosa, «tra Re, Orlando ecc., poco vi resterà alla fine»¹⁷. Meno di una settimana dopo, il 17 e il 18 novembre, sarà a Padova, dove osserva e descrive la messa in sicurezza della statua del Gattamelata¹⁸ (cat. 82):

Cara Nanda,
del Gattamelata la statua di lui è già alla stazione.
Domattina alle 7 si scende il cavallo. Vedessi adesso (vengo di là) quell'uomo immenso col bastone del comando, nella notte, fra noi, illuminato dal faro dell'autocarro... [...]

Solo alle 4 il cavallo è stato alzato, alle 4½ era a terra, alle 6½ partivamo per la stazione. Una folla dietro nel bujo: davanti la mia macchina a indicar la strada alla trattrice che coi cingoli faceva un gran fragore nelle strade anguste intorno al Santo; dietro, la macchina del capitano Guerrini, del Parco Trattrici. Ma noi a piedi intorno al colosso che usciva dal suo carro per tutta la testa. Aveva la testa volta indietro: diciamo, con un po' di retorica, al nemico. [...]

Il tesoro, il bene culturale da tutelare, sembra prender parte alla guerra. Diventa testimone di propaganda. Di lì a poco, i gessi canoviani di Possagno, rovinati dalle bombe, saranno martiri della Nazione, al punto da far mutare al critico d'arte il suo giudizio su Canova stesso¹⁹. Prima dei bombardamenti, «per la storia dell'arte, ze-

15 La lettera è edita in Ogetti 1964, 419; si trascrive da *Lettere di Ugo a Nanda*, V.1, 9.XI.1917 ore 15.

16 Ogetti 1964, 419 n. 1.

17 Ogetti 1964,420; si trascrive da *Lettere di Ugo a Nanda*, V.1, 9.XI.1917 ore 15.

18 Ogetti 1964, 421; si trascrive da *Lettere di Ugo a Nanda*, VI.1, 17.XI.1917 ore 19 e 18.XI.1917.

19 Al proposito è fondamentale Nezzo 2003; vd. inoltre *Antonio Canova* 2015.

ro»²⁰. Poi, celebrato con articoli e, negli anni Venti, con mostre ed esposizioni²¹. «L'opera, inserita in contesti bellici, patisce l'alterazione del proprio sistema referenziale e ne propaga la mutazione: si carica improvvisamente di un'aura di straordinario potenziale storico, di concentrazione talmente violenta da riuscire addirittura a cambiare la posizione complessiva di un critico»²². La guerra, il sangue, la distruzione si caricano a loro volta di una sinistra valenza gnoseologica, quasi servissero a liberare l'arte dalla coltre erudita costruita attorno da una secolare tradizione di studi, storica, filologica, positivista. In una parola sola – quanto mai opportuna ai fini propagandistici – «tedescante»²³.

Tanto Ojetti aveva esplicitato ne *Il martirio dei monumenti*, discorso tenuto in Palazzo Vecchio il 1 luglio 1917 all'inaugurazione di una esposizione di fotografie di guerra e poi stampato a Milano da Treves nel 1918 (cat. 81), evocando le distruzioni di Reims, Ypres, Soissons, Senlis, Arras, Verdun, la chiesa degli Scalzi col soffitto del Tiepolo andato in polvere, Sant'Apollinare Nuovo a Ravenna, le due bombe su San Francesco della Vigna, Santa Maria Formosa, San Pietro in Castello, i Santi Giovanni e Paolo, Aquileia²⁴. Scrivere d'arte, «passeggiare sia pure con disperata tristezza nei chiusi e pettinati giardini della storia», mentre tanti fratelli muoiono, potrebbe soltanto sembrare «un diletto da eruditi i quali si vogliono difendere contro il fragore e il terror della guerra dietro le trincee dei loro libri compatti»²⁵. Tale «errore», tale sfasamento di prospettiva, nasce «dall'aver per troppi anni separato l'arte dalla vita, e considerato l'arte non più un bene e un bisogno di tutti, una continua e viva funzione sociale, un'espressione sincera del nostro carattere nazionale, un documento solenne e inconfutabile della nostra storia»²⁶. La «dottrina», incarnata da «questi nostri nemici occhialuti e maligni» ha oscurato «la vita e l'anima del genio o dell'eroe, del popolo o della classe che hanno in quel tempo potuto, dovuto, voluto, saputo creare quel fatto»²⁷.

20 Ojetti 1964, 434; *Lettere di Ugo a Nanda*, VI.2, 3.XII.1917: «Ho fatto ritirare alcuni pezzi piccoli dalla gipsoteca di Canova, e qualcuna delle orride tele. Ma tutta quella raccolta di gessi tranquilli ed eroici oggi o domani sarà tutta in frantumi. Per la storia dell'arte, zero. Pure ne sono accorato».

21 Nezzo 2003, 69-71. Lo stesso Ojetti, in *Lettere di Ugo a Nanda*, IX.6, 9.X.1922, darà un breve riassunto del suo darsi da fare intorno allo scultore: «Nanda mia, l'articolo *Canova* cominciato jermattina, pel *Corriere*, è partito jersera. Una lavorata dura. Ma son contento d'essermi liberato dal buon Canova: articolo per *Dedalo*, prefazione pel catalogo di Possagno, discorso per Venezia, articolo pel *Corriere*».

22 Nezzo 2003, 71.

23 Vd. e. g. Ojetti 1918, dove si evocano «la presunzione, il sussiego, la boria professorale, l'arcano linguaggio dei dotti della "specialità", quasi tutti tronfiamente tedeschi o tedescamente tronfi».

24 Ojetti 1918. In BNCF, Ojetti, Manoscritti, 42.29, entro una busta arancione col titolo *La guerra e il martirio dei monumenti. Firenze, 1.VII.1917* di mano di Ojetti, si trovano gli inviti alla cerimonia (cc. 30-31), un appunto sulle distruzioni in Belgio (c. 32), alcuni appunti a matita su martire e martirio (c. 33), l'elenco a stampa delle fotografie esposte nell'occasione, a cura della *Società Leonardo da Vinci* (cc. 34-35).

25 Ojetti 1918, 1.

26 Ojetti 1918, 2.

27 Ojetti 1918, 4.

Ma è scoppiata la guerra. Nel marzo del 1915 Ojetti ha visto a Reims «la cattedrale agonizzante con quelle sue due torri levate al cielo come le due braccia d'un genuflesso che implora al di là del martirio il suo Dio»²⁸. Nella notte tra il 24 e il 25 ottobre 1915 è distrutto il Tiepolo degli Scalzi; il 12 febbraio le bombe cadono su Sant'Apollinare Nuovo. E, continua²⁹:

l'esercito nostro ad ogni passo che fa nell'aspra via della vittoria, ritrova nelle forme dei monumenti, nelle pergamene degli archivi, nei nomi delle antiche tombe i segni delle sue glorie e le prove del suo diritto. [...] e la fede dei più incolti era la più commovente perché non si perdeva in raffronti minuti ma sorrideva sicura come di chi in terra lontana rioda all'improvviso la propria favella e il proprio dialetto.

Disastrosamente spazzate via le difficoltà, le oscurità, le ubbie dell'interpretazione filologica, la dimensione bellica restituisce i suoi martiri alla Nazione, rinsalda i legami diretti, immediati, 'naturali', tra arte e popolo: «giù nella gipsoteca, tutte quelle statue infrante hanno una loro purezza e nobiltà di razza che riappare incancellabile in ogni frammento»³⁰.

3. I moti per il caroviveri: «per prudenza ho fatto togliere una ruota e due candele all'automobile!»

Più tardi, a guerra conclusa, nel 1919, Ugo Ojetti non da uomo pubblico, ma dalla villa del Salviatino mantiene i contatti con moglie e figlia che trascorrono l'estate in Versilia, per la villeggiatura e perché il mare dia beneficio alla salute della piccola Paola. Tale forzato allontanamento è all'origine di un gruppo di lettere inedite, che cominciano il 4 giugno con semplice «cronaca minuta»³¹, tranquillo e sofisticato chiacchiericcio di vita familiare, ma si mutano ben presto nella narrazione in presa diretta dei moti contro il caroviveri, uno degli atti iniziali del cosiddetto biennio rosso.

Dopo aver lasciato Nanda e Paola in Versilia, al villino Piccirilli di Pietrasanta, dove le raggiungerà tutta la corrispondenza dei due mesi successivi, Ugo è di ritorno a Firenze: «viaggio ottimo, se posso chiamare così un viaggio che mi ha allontanato

28 Ojetti 1918, 14.

29 Ojetti 1918, 42-44.

30 Così nell'articolo *Canova sotto il Grappa*, apparso su «L'Illustrazione Italiana» del 24 febbraio 1918 e poi rist. in Ojetti 1920, 97-108, in part. 103, ricordato anche da Nezzo 2003, 69. Qualche mese più tardi, in tutt'altro contesto, la stessa "dissonanza" tra filologia positivista e dannunziana intuizione tornerà nel racconto del centenario dantesco fornito da Ugo a Nanda, incarnata da Isidoro Del Lungo da un lato, da Francesco Pastonchi dall'altro: varrà la pena di soffermarsi altrove su questa storia.

31 La citazione è da *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 10.VI.1919 ore 17.

da voi due»³². Il pomeriggio del giorno seguente, all'interno di una lunga lettera dedicata a varie migliorie da fare in casa, trova spazio un primo cenno sulla sistemazione del bassorilievo della *Madonna con Bambino* di Jacopo della Quercia, acquistato in primavera, oggi nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena: «Il buon Morandi [...] ha portato la finta cassa pel Iacopo»³³. Il racconto dei lavori per la sua collocazione nella loggia, per «l'ascesa del nostro Iacopo al suo trono», ricorrerà in varie occasioni³⁴, così come altri argomenti, più o meno spiccioli. Ugo riceve la posta: «è giunto un catalogo Dubreuil sull'ultima vendita Degas, con moltissimi disegni di lui da quadri italiani d'antichi maestri, fatti nel '56 tra Roma e Firenze»³⁵. Legge i giornali, controllando sostanza e forma: «Hai letto stamane l'art. di Gabriele sulla *Nazione*? è vero che tu lo avrai domani. Molto bello. Ma dar del *truffatore* a Orlando, mi pare retorica. Egli dice *truffiere*. Il Tommaseo dice la voce disusata e ne cita un esempio dalle *Vite dei Santi Padri*»³⁶. Segue, con ammirazione e talvolta ironica indulgenza, lo scultore Libero Andreotti, suo *protégé*: «Ieri sono stato da Andreotti. Il gruppo è bellissimo di linea, di equilibrio, di particolari. Il corpo discinto della ragazza è la più bella cosa che Andreotti abbia modellata. Il bambino, il volto della vecchia, la mano destra della ragazza ecc. ancora hanno bisogno di molto lavoro. Ma, ripeto, dobbiamo essere lieti d'aver una scultura come questa»³⁷. Tratta con Giovanni Poggi a proposito della sua partecipazione alle mostre biennali d'arte antica, da lui fortemente volute per Firenze, ora fonte di difficoltà, per la situazione familiare mutata a causa della malattia di Paola: «Domani dovrei riavere da Poggi la mia relazione per la *Mostra della pittura del '600*. Se l'avrò, te la manderò. Ieri la lessi a quelli del Comitato provvisorio: lodi unanime. Credo d'aver fatto due pagine vive per spiegare a chi non lo sa, che cosa è l'arte del '600. Vedrai»³⁸. L'11 giugno, cominciano però ad affacciarsi i primi segnali

32 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 4.VI.1919

33 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 4.VI.1919 ore 15.

34 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 6.VI.1919 ore 16, «Domani [...] conto avere il muratore pel Jacopo»; 7.VI.1919 ore 15.30, «Jacopo. Stamane, liberata la metà della loggia, tolte anche tenda e tendone, alle 9 il muratore solito ha potuto, appena giunto, cominciare i buchi. Con Quintilio e con Magni ho ripreso a millimetro tutte le misure del bassorilievo; l'ho disegnato, in centro, alla parete ecc. Ma in tutta la giornata il muratore non ha ancora finito i tre fori delle tre mensole: e deve fare anche quelli di fianco e quello in alto. Mi promette di aver murato per lunedì pomeriggio le tre mensole. Allora verrà il Morandi a calettarvi e a invitarvi la tavola bassa della finta cassa [...]»; 8.VI.1919: «Mercoledì viene e pei tappeti verdi e pel velluto dello Jacopo, Scapochin. [...] Ma vedessi quanto sembra piccolo il riquadro senza intonaco che sarà occupato dal bassorilievo! [...] Il bassorilievo di Jacopo è tornato intonato, cioè le striature grige del ravaccione sono tornate meno visibili, come prima della lavatura»; 10.VI.1919: «Posdimani, la "manovra di forza" pel Jacopo»; 12.VI.1919: «Auf! Il bassorilievo di Jacopo è a posto, solidamente e regalmente».

35 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 5.VI.1919 ore 15. Dovrebbe trattarsi del *Catalogue des tableaux, pastels et dessins par Edgar Degas et provenant de son atelier dont la quatrième et dernière vente ... aura lieu à Paris, Galerie Georges Petit, les mercredi 2, jeudi 3 et vendredi 4 juillet 1919*, Paris, Georges Petit, 1919.

36 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 8.VI.1919; l'articolo dannunziano in questione è *La pentecoste d'Italia*: «C'è da una parte un nostro miserabile truffiere che in cambio di buffetti e guanciate dà salive e lacrime; dall'altra c'è uno Spirito».

37 Si riconosce facilmente nelle parole di Ojetti una descrizione del gruppo scultoreo *Il perdono*, la ricostruzione della genesi del quale potrà molto beneficiare delle informazioni contenute nelle lettere a Nanda di queste settimane. Sul verso del gesso conservato presso la Gipsoteca 'Libero Andreotti' di Pescia si legge 1919. *Per Ojetti*. A proposito del rapporto tra i due, vd. almeno Pizzorusso-Lucchesi 1997 e Coi 2017.

38 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 11.VI.1919.

dei tumulti a venire: Ojetti conta di rimandare una gita a Napoli, anche «a causa degli scioperi presenti e degli scioperi minacciati»³⁹. Due giorni dopo non ha ricevuto alcuna lettera da Nanda e si chiede se il motivo non sia da ricercarsi nello «sciopero scoppiato nella Versilia»⁴⁰. Il 14 luglio pare che in effetti a Pietrasanta ci sia qualche problema⁴¹:

Nanda mia, ma come fate senza luce e senza pane? Vuoi che ti mandi subito Magni con l'automobile? se sì, telegrafa... se il telegrafo agisce. [...] Il vostro sciopero è pei fatti di Spezia, dove s'è avuta una specie d'insurrezione contro gli esercanti pel caroviveri e ci sono stati due morti. Qui tutto è relativamente tranquillo».

E il 15: «Non ti preoccupare dello sciopero generale, che dovrebbe durare solo 24 ore. Ma come fate senza pane?»⁴². D'altra parte, c'è tempo e voglia di scherzare su oggetti che paiono essersi rimpiazzati nei meandri della grande casa: «Il mio tagliacarte d'argento è rimasto da voi? Si deve essere offeso del ragionamento che feci a Paola quando le dissi che, per timore di perderlo, non portavo il tagliacarte suo, con la sua firma, il quale infatti è qui. E si deve essere nascosto...»⁴³. Di mandare avanti lavori letterari: il 26 giugno «il primo capitolo di *Mio figlio ferroviere* è finito e limato. E ho incominciato il secondo»; progetta di andarle a trovare il sabato seguente, portando champagne, cioccolatini e foto di Paola⁴⁴. Una decina di giorni dopo, il 4 luglio, i toni però cambiano ancora. I disordini sono arrivati a Firenze⁴⁵:

Nanda mia, una banda di "requisitori" della Camera del Lavoro sono stati ora ora a villa Tharp, poi da Montalto. Da noi non sono venuti. Là hanno preso quanto hanno trovato di vino, olio, cereali, polli, conigli ecc. Io son rimasto un'ora giù in portineria con Quintilio, Beppe e Paolo; Raffaello ed Enrico erano su al villino nel caso avessero picchiato di là o saltato il muretto lassù. Tutta la strategia. Fanno molto baccano ma, almeno nelle case private, non toccano che le cibarie. Alle 16 quando sono entrati schiamazzando a Villa Tharp ho telefonato al Prefetto, al Gabinetto del Prefetto, alla Divisione militare. Belle promesse, e zero altro. Ormai se ne sono andati con carro carico giù pel viale Volta. E speriamo che non tornino. Paolo aveva nascosto sotto i covoni del grano le sue galline più belle...

39 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 11.VI.1919.

40 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 13.VI.1919 ore 15.

41 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 14.VI.1919.

42 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 15.VI.1919.

43 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 24.VI.1919; si dà notizia del suo ritrovamento in *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 26.VI.1919: «Ho trovato il tagliacarte».

44 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.2, 26.VI.1919; il romanzo fu pubblicato da Treves nel 1922.

45 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.3, 4.VII.1919 ore 17½.

Ma in Firenze pare, cose grosse: saccheggi senza fine a drogherie, osterie, cantine, mercerie, bazar, calzolerie, sartorie, ecc.

Comincio per ordine. Nel vagone a Viareggio (il treno arrivò alle 8.20) trovai Frugoni che tornava da Spezia. S'è fatto tutto il viaggio insieme (ma in vagoni pieni e poco ho potuto parlargli di Paola). Gli avevo offerto l'automobile per andare a casa, ma mi diceva d'averne anche la sua alla stazione. Invece arrivando l'aspettava un omino, e tra lui e Beppe ci hanno narrato che tutto il giorno c'erano stati subbugli e sull'imbrunire erano cominciati i saccheggi ai negozii. Anche Duilio, qui sotto; e il tabacajo a San Gervasio ecc. A Beppe un gruppo di giovinastri voleva togliere la macchina, ma egli ha accelerato e le sassate nel bujo non l'han colto. Però siamo tornati senza incontrare (ho fatto i viali) anima viva. Stamane ho mandato Beppe in città. Nessun automobile, nessun cavallo. E son dovuto rimanere qui. Alle 12 il cuoco m'ha telefonato da Fiesole. Aspettavo per le 12 ½ il pane. Così mi son fatto cuocere due uova dall'Assunta e con quelle, un po' di formaggio e due pesche ho fatto una colazione spicciativa ed igienica. Quintilio che è stato da Pellizzari per la sua cura di radio (?) al braccio, Beppe, Raffaello mi hanno narrato aneddoti di rapina gravi quanto a Spezia, Forlì, Imola ecc., e più data l'importanza di questa città. Pugni agli esercenti che si opponevano; saracinesche tagliate di pieno giorno; vetri rotti ecc. Ma contro le persone, niente.

(adesso ho ritelefonato in Prefettura per dire che ormai è inutile che distruggano uomini per mandarli qui perché tutto è tornato calmo. E mi dicono che la calma ricomincia anche in città).

Dunque sta tranquilla. È una fortuna però che io sia stato qui (né mi muoverò finché non sia tornata la piena tranquillità) e che Paola sia lontana. Terremoto e rivolte. Sia benedetta Motrone! [...]

Cara Nandocchia mia, oggi sono proprio felice di sapervi tutte e due lontane: Paola prima di tutto. È la prima volta che dico quest'eresia, convinto. Ma, ti ripeto, credo che domenica tutto sarà tornato in pace. Quel che esasperava la folla era trovare quintali e tonnellate di generi nei depositi dei grossisti. La scintilla è venuta dal rifiuto dei contadini a portare i loro erbaggi in mercato. Il cuoco a Fiesole ha incontrato una squadra – dice – regolare della Camera del Lavoro con Frascani e altri due che giravano per le fattorie del sindaco Moretti!

Un bacione a voi due dal vostro Ugo

Ma, nonostante i presagi di imminente tranquillità, a lettera chiusa, Ugo aggiunge una postilla nel margine superiore del primo foglio della lettera e avverte: «per prudenza ho fatto togliere una ruota e due candele all'automobile!». Il racconto dei disordini proseguirà del resto nella lettera del giorno seguente⁴⁶:

46 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.3, 5.VII.1919.

Nanda mia, stamane verso le undici due scossette di terremoto⁴⁷; e un'ora dopo, un cielo tutto nemi e mezz'ora di pioggia e un'afa intollerabile. Iersera verso le 10 e mezza si udivano giù in Firenze, di là d'Arno, scariche lunghe di fucileria; e verso Rifredi, di là dalla collina di Fontallerta, poco dopo altre scariche e, mi pareva, anche qualche raffica di mitragliatrici. Anche dopo quattro anni di guerra, da quassù, da questa pace, facevano un certo effetto: come d'un pazzo che si metta a urlare in chiesa. Ma pare che sieno stati spari a salve, o meglio in aria, per mandare a letto i riottosi e i molti ubbriachi.

A Rifredi il padre di Magni ha avuto la sua vendita di vino tutta danneggiata. Prima l'obbligarono a vender vino a due lire al fiasco; poi fecero ressa, entrarono dentro e cominciarono a rubare e a sfasciare. Quattro o cinquemila lire di danni, dice Magni. E così un po' da per tutto. Dalla cantina Albizzi, da quella Budini Gattai la folla usciva con le vesti e i calzoni madidi di vino fino a mezza gamba.

Giornali niente. Ma Magni me ne ha comprati alla stazione [...].

I negozi a Firenze tutti chiusi. L'orologio di Paola perciò l'ho sempre io; idem, il rotolino delle fotografie. Forse lunedì. A Fiesole invece tutto aperto, mi dice Raffaello che deve andar lassù a piedi...

Io credo che per lunedì, più o meno, tutto sarà tornato relativamente calmo. Ma non penso a partire per ora.

Ieri ebbi da Cappiello un telegramma che chiedeva notizie affettuosamente⁴⁸. Si vede che i giornali di Parigi annunciano presso a poco la rivoluzione a Firenze! Gli ho subito risposto *Rien de grave. Tout est calme.* [...]

Il 6 luglio, in effetti⁴⁹,

mi dicono – sono riapparse le vetture pubbliche e c'è un po' di sollievo in città. Ieri era un funerale, – e sporco, per giunta. [...] Naturalmente, tutti i negozi chiusi e quasi tutti con su un cartello “Tutta la merce è a disposizione delle Camera del Lavoro”, e sotto il timbro violetto della detta Camera e la firma di Filiberto Smorti⁵⁰. Vedi che a diventare russi, poco ci vuole. Bastano un prefetto come Olgiati e un signor Smorti che non conosco ma che spero valga poco più di Olgiati⁵¹, – così il regime (mediocre) sarà salvo perché i socialisti non avranno osato andar più avanti come facilmente ieri potevano. Se solo venti giorni fa, mettiamo dopo i fatti di Spezia, il prefetto avesse ordinato la metodica (o quasi) requisizione che adesso fa fare dagli autocarri coi carabinieri nelle campagne

47 Sono le scosse di assestamento del terremoto che colpì il Mugello il 29 giugno 1919. Al proposito, in *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.3, 9.VII.1919, «anche vorrei scrivere venti righe sui danni all'arte in Mugello».

48 Leonetto Cappiello (1875-1942), sul cui lavoro Ojetti ebbe a scrivere in un paio di occasioni, vd. Bossaglia 1976, 5.

49 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.3, 6.VII.1919.

50 Filiberto Smorti (1897-1942), segretario generale della Camera del Lavoro di Firenze a partire dal 1919, dopo Giuseppe Puglioli.

51 Filiberto Olgiati (n. 1861), fu prefetto di Firenze dal 3 giugno 1919 al dicembre di quell'anno, quando divenne commissario prefettizio a Torino.

ecc., e avesse fatto arrestare alle porte i bagarini e gl'incettatori che spingevano i contadini a tener su i prezzi, tutto questo non sarebbe avvenuto. Politicamente bisogna consolarsi pensando che, come principio, il popolo aveva sacrosanta ragione; che quel che è avvenuto in questi quattro giorni non può dar la misura d'un vero movimento politico perché tutte le forze dell'ordine (parlo di quelle libere, – partiti conservatori e democratici, associazioni magari dei combattenti, fasci ecc.) si sono ben guardate dall'intervenire per non sembrare difensori degli esercenti.

Le strade erano letamai, con la polvere i cenci la paglia le cartacce all'altezza dei marciapiedi. Parecchia gente tra piazza del Duomo e piazza Vittorio Emanuele³². Poi il deserto. Di là dai ponti, tutti per via, seduti fuori degli usci e delle botteghe semichiuso. Fuori degli spacci che dovevano essere riaperti a prezzi di calmiera, code interminabili; e contro le chiudende ragazzi col bracciale rosso e carabinieri, insieme. Questi popolani avevano un'aria trionfante ma tranquilla, direi stanca. Nessun grido, anzi un parlar sottovoce a rinarrarsi le vicende del giorno prima e della mattina. Quando hanno cominciato ad aprire i negozi, le code aspettavano tranquille. Ma quante idee storte con quel 50 e 70% di ribasso! Una ciana usciva da un negozio con un bruschino da lavandaja: – Giovedì ne chiedevano una lira. Adesso gli ho dato un ventino, e per poco mi ci davano il resto. – Ed era certa che quel bruschino dovesse essere pagato un ventino.

Perché la questione grossa, se non sbaglio, sarà rifornire i magazzini taccheggiati (gli esercenti non lo faranno davvero) e convincere questa gente a pagare il prezzo giusto. Vedremo.

Sotto l'arco della Porta Romana due grandi chiazze di sangue. Ma forse era di pollo.

La mia lettera jeri te l'impostai io stesso.

Stamane m'è giunto un espresso e poi un telegramma di papà impensierito da quel che aveva letto nel *Giornale d'Italia* sulla "collina del Salviatino". Ma il più buffo è stato il *Nuovo Giornale*, che annunciava essere stata risparmiata "la villa d'un notissimo personaggio", che sarei io. Sì, credo che il bene fatto da te nel nome di Paola abbia giovato molto. Sono quelle forze imponderabili in questi momenti potentissime. Magni assicura che da varie parti gli han detto aver Frascani (capo delle requisizioni nel comune di Fiesole) ordinato o consigliato di non venir da noi che avevamo sempre dato molto e spontaneamente. Quintilio incontrò, mentre le squadre rosse erano a Montalto, un tal Cecconi già negoziante a Settignano che le capitanava (e che una volta ci vendeva zucchero ecc.). Questi gli chiese se avevamo provviste di generi ecc. E Quintilio gli rispose: – Tu lo sai. Noi si compra via via. Non c'è niente. – È vero, lo so. – E così se ne andarono. Ma il fatto è che ieri ricominciarono, più ordinatamente, dall'alto, da Majano. E anche jeri ci hanno lasciati in pace.

(Adesso alle 4 ½ si sono udite scariche brevi in città. Ho telefonato al *Nuovo Giornale*. Nessuno sa niente. Noi si ode tutto, da qui).

Stamane l'ordine di requisizione di tutte le automobili m'ha preoccupato, non per me e i miei comodi ch  di questi giorni non userei la macchina; ma per voi, a fin del mese. Ho detto a Magni di levare addirittura la carrozzeria, e m'accingevo a scrivere in Prefettura che avevo la macchina in riparazione e mandassero qualcuno a constatarlo. Ma allora mi ha telefonato Bacci che il Comune ha nominato capo dei suoi servizi automobilistici! Bacci mi ha detto che non mi occupi del decreto; che egli scriver  subito in registro la mia dichiarazione; che le macchine di citt  bastano e avanzano. Tanto meglio. In fondo   stata una fortuna che Romeo abbia ritardato la consegna dell'altra macchina.

Ma – considerando tutte queste vicende – se tu parlando con Barsanti o con Bonetti potessi davvero prolungare il vostro soggiorno per l'agosto, almeno per mezz'agosto, credo sarebbe bene.

Pel mangiare, no, ch  tutto   in ordine, salvo il tranvai per povero Raffaello che deve sempre andare a Fiesole a piedi. N  pare che domani i tranvai tornino a camminare perch  la Societ  dice che accorder  la tariffa antica di 10 e 5 centesimi se gli operai ecc. accetteranno anch'essi la tariffa antica. N  la questione si risolve... [...]

Ti scrivo da un'ora e mezzo. Con questo peso dell'uragano che non scoppia (gi  ha smesso di piovere) lavoro male, ma lavoro.

Vi bacio tutte e due, strette strette.

Ugo vostro

Il clima atmosferico   pesante; ma quello politico sembra essersi alleggerito. Il 7 luglio⁵³

[...]   venuto il mio barbiere. Firenze   tornata, pare, tranquilla con una gran paura di morir di fame dopo gli sperperi di questi giorni. Pare che di questo parlino tutti, e pu  essere un incitamento alla saviezza. Vedremo. I tramvai corrono.

Quello stesso giorno, l'orologiaio Verit , all'imbocco di via Calzaioli, era ancora chiuso. «Aveva paura»⁵⁴. Ma l'estate di Ugo al Salviatino, di Nanda e Paola in Versilia, nonostante tutto, continuer  a scorrere tranquilla: «qui tutto   calmo, anche perch  sono arrivati, pare, dal Trentino due reggimenti»⁵⁵. Proseguono i lavori alla villa. Ogetti scrive articoli, progetta mostre. Le azioni calano. Fernanda soffre, sola e lontana dalla sua casa. La salute di Paola fa progressi. Si progetta una visita di Ugo in Versilia: «oggi   il 10. Io verr  il 14 o il 15 mattina. Il 20 per lo sciopero generale, se

53 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.3, 7.VII.1919.

54 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.3, 7.VII.1919.

55 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.3, 9.VII.1919.

vi sarà, vorrei essere tornato a casa»⁵⁶. I possidenti temono, ma la ragione dice altro⁵⁷:

Andando a comprare uno spazzolino da denti alla Farmacia Inglese e un po' di lampone da Casoni (non ce l'ho trovato. Il negozio è stato vuotato dalla folla "al ribasso". Ho trovato per miracolo una bottiglietta di Worcester Sauce) ho trovato Antinori: – Ma tu ci credi alla rivoluzione? – Io, no, – e lo confortavo. Lui quasi ci crede. Gli han vuotato una sua villa e fattoria a San Martino sopra Scandicci: vino, olio, anche l'argenteria e un orologio d'oro del fattore e il portafoglio. Si capisce che di questi giorni uno ragioni secondo le proprie impressioni, dato che la logica non mi pare in onore.

4. La Marcia su Roma: «un'epigrafe superba di concisione»

Tre anni più tardi, un altro racconto in presa diretta sarà nuovamente originato da un allontanamento, determinato stavolta dagli impegni pubblici di Ugo, che si troverà a Roma tra il 16 e il 18 novembre 1922, mentre Nanda è con Paola al Salvatino. Sono ancora giorni concitati, l'inizio del ventennio nero, i giorni del "discorso del bivacco" e della fiducia parlamentare a Mussolini, che Ojetti fissa con rapida efficacia sulle pagine dirette alla moglie⁵⁸:

Nanda mia, jersera non t'ho scritto. Perdonami. Ma appena arrivato e lavato sono andato per un'ora all'Accademia di San Luca a veder dei quadri pel vol. *Pittura 800*⁵⁹, poi alle 15 a Palazzo Venezia, da dove sono uscito alle 7 ½ per andar al *Corriere* a scriverti. Lì ho trovato il terremoto. Il discorso di Mussolini, molto bello letterariamente e, diremo, storicamente (in un libro, fra cent'anni, per le scuole), è stato in principio un poco ingeneroso con una Camera stravinta, che non gli dava fastidii. E Albertini era furente, e ordinava fulmini a Rossini⁶⁰. E Silvestri (il reporter politico del *Corriere*) ed Emanuel ed io si cercava di calmarlo⁶¹. E lui correva da una poltrona al telefono di Milano, da un giornale sul tavolino alla finestra su piazza Colonna. Alle 8 ½ (non avevo fatto, secondo il programma, colazione) sono andato a mangiare in via del Seminario con Bottazzi e Silvestri, ai *Tre Re*, ché non ne potevo più⁶². Da Silvestri mi sono fatto narrare la giovinezza di Mussolini: prima fabbro a Predappio, di padre socialista; poi maestro elementare; [*segue, depennato*, "poi professore di francese"];]

56 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.3, 10.VII.1919.

57 *Lettere di Ugo a Nanda*, VIII.3, 10.VII.1919.

58 *Lettere di Ugo a Nanda*, IX.6, 17.XI.1922 8 matt.

59 Si tratta de *La pittura italiana dell'Ottocento*, uscito nel 1929 per i tipi di Bestetti e Tumminelli.

60 Ovviamente Luigi Albertini (1871-1941), direttore del *Corriere della Sera*, e Armando Rossini, corrispondente parlamentare dello stesso giornale.

61 Carlo Silvestri (1893-1955) e Guglielmo Emanuel (1879-1965).

62 Luigi Bottazzi.

poi in Svizzera in una fabbrica di mattoni a portar mattoni dalla fabbrica alla ferrovia, in corbe, sulle spalle, e ne portava più di tutti e guadagnava 20 lire al giorno, a cottimo; poi professore di francese, in una cittadina della Riviera, per due anni, abitando in casa della madre di Serrati, una borghese molto fine che voleva più bene a lui che ai suoi tre figlioli; poi ancora in Svizzera, a Zurigo, dove visse una settimana con 15 lire di [segue, *depennato*, “paga”] sussidio datogli una volta tanto da un circolo di emigrati socialisti ecc. Per la guerra di Libia fu condannato a sei mesi per aver aiutato in Romagna le donne a sdraiarsi sui binari contro i treni che partivano coi soldati. E tornò in Svizzera⁶³.

Alle 10 ½ son tornato al *Corriere* a chiacchierare con Emanuel. Ho scritto una lettera a Finzi per veder Mussolini e gliela dava jersera Silvestri⁶⁴. Ma temo che Mussolini parta prima di potermi vedere. [...]

In fretta, con un bacio a te e uno a Paola,

il tuo,
Ugo

Ma non resiste a un *post scriptum*:

Iermattina viaggiato nel vagone dell'on. Martini, popolare, già sottosegretario ai Lavori Pubblici. mi narrava che l'ottantenne mons. di Bisogno, già cameriere segreto di Pio IX, e vicino a lui nzel sett. '70, ha detto: “Il 20 sett. [aggiunto *supra lineam*, su “nel”, *depennato*] 1870 noi Roma l'abbiamo difesa meglio”. Pensaci. È un'epigrafe superba di concisione⁶⁵.

Né a continuare la sera stessa, su carta intestata del *Corriere della Sera. Ufficio di Corrispondenza*⁶⁶:

ore 19

Nanda mia cara, ho subito scritto a Tarditi secondo tu mi hai indicato⁶⁷. Considerazioni platoniche sulla speranza. Al solito, ore e ore dentro Palazzo Venezia. E niente altro. Ora sono venuto qui a cercare notizie. Pare che alla Camera Giunta abbia insultato Turati, mentre parlava, e che molta parte della Camera sia insorta⁶⁸; e allora De Vecchi ministro abbia dato dei *cialtroni* ai popolari⁶⁹. Gran pandemonio. Ora si dice che De Nicola vuol dimettersi. Ma forse fra un'ora muterà?⁷⁰

63 La fonte scelta per il profilo biografico non è ovviamente casuale: a proposito di Silvestri, comunemente noto come “l'ultimo amico di Mussolini”, vd. almeno Canali 2018.

64 Aldo Finzi (1891-1944).

65 Mario Augusto Martini (1884-1961) e monsignor Giuseppe di Bisogno.

66 *Lettere di Ugo a Nanda*, IX.6, 17.XI.1922 ore 19.

67 Forse Ernesto Tarditi (1872-1947), vd. Ogetti 1964, 749.

68 Francesco Giunta (1887-1971) e Filippo Turati (1857-1932).

69 Cesare Maria De Vecchi (1884-1959).

70 Enrico De Nicola (1877-1959), futuro presidente della Repubblica, confermato nel 1921 alla presidenza della Camera dei Deputati.

È venuto Albertini (così così...), è venuto Amendola (contro Muss.), è venuto D'Atri (per Mussol.), e i nostri *reporters*. De Nicola manterrebbe le sue dimissioni. La seduta durerà fin verso le 11 stanotte. Via, vado a pranzare, poi un'ora da papà, poi torno qui. Tutti sono impressionati dalla incapacità di Mussolini a infischiarne degli attacchi, e a rispondere magari: "Sì, sono mutato, ora sono così e non ho il tempo di scrivere le mie memorie". Si agita, risponde senza mirare bene ecc. C'è chi dice che De Vecchi abbia offeso i popolari per danneggiare Mussolini. Dice bene D'Atri: "C'è chi si addolora d'ogni passo falso di Mussolini, e c'è chi ne è felice. Io sono tra i primi, e i passi falsi di lui li vedo, ma mi mortificano"⁷¹. Altra interruzione. Vado a pranzo, ché sono le 8 ½.
A domani, Nanda mia. Vi bacio,

il vostro
Ugo

Il giorno seguente, almeno nello specchio delle parole di Ojetti, sembra che le acque si stiano calmando e la necessità di seguire la cronaca politica lascia spazio ad altre occupazioni⁷²:

18 nov. 1922

Nanda mia, a Paola ho già rispedito alle 15 l'esercizio latino corretto. Ma senza dizionario credo d'aver incespicato in un errore o due [...]. Stamane ho fatto colazione con Giovanni Visconti Venosta che ti saluta e che è divertente più del solito, incerto tra il filo- e il fobo-fascismo⁷³. Ma tra lui e Amendola montano Albertini e io m'affanno a smontarlo⁷⁴. Stamane ho veduto Gentile, ministro dell'Istruzione, simpatico e cortese, ma sordo all'arte peggio di Croce. Appena uscito da casa sono andato a S. Pietro in Montorio con Brasini e Pogliaghi per una casa lì accanto da salvare⁷⁵; ma son rimasto mezz'ora nella chiesa: il Mosè, un Guercino, Pollajolo ecc. Dio, vedere Roma, rivedere Roma con te per dieci giorni, in libertà. [...]

Alcuni giorni da passare insieme, godendo dell'arte. Il dissidio, un'ultima volta, a parti invertite, tra il sogno di una vita «sempre vicini l'uno all'altro» e la realtà di un'esistenza fatta di impegni pubblici, di «lavoro, fama, applausi»; che appariva a Ojetti immutabile nell'ottobre del 1905, nel primo scambio con Nanda; che tale sarebbe rimasta per sempre.

71 Nicola D'Atri (1866-1955), giornalista, amico di Albertini; vd. Ojetti 1964, 728 «segretario particolare di Antonio Salandra. Critico musicale anche della "Nuova Antologia". Per anni vicepresidente dell'Accademia di Santa Cecilia».

72 *Lettere di Ugo a Nanda*, IX.6, 18.XI.1922.

73 Giovanni Visconti Venosta (1887-1947). Il «fobo-fascismo» avrebbe presto preso il sopravvento: Visconti Venosta rifiutò di entrare a far parte del primo governo Mussolini e molti anni dopo ebbe parte negli eventi che portarono alla caduta del dittatore. Nanda, in Ojetti 1964, 752, ne dà il seguente stringato profilo: «Diplomatico. Figlio di Emilio e di Luisa Alfieri di Sostegno, ereditò dalla zia Adelaide, ultima di quel ramo, il titolo di marchese Alfieri di Sostegno».

74 Giovanni Amendola (1882-1926); così ancora Nanda in Ojetti 1964, 718: «Uomo politico e giornalista. Fino al 1920 corrispondente da Roma del "Corriere della Sera". Ministro delle Colonie, fondò il giornale "Il Mondo". Nato a Napoli, assalito e ferito a Montecatini, morì a Cannes».

75 Armando Brasini (1879-1965) e Lodovico Pogliaghi (1857-1950).



FIG. 119. — POSSAGNO - Gipsoteca
Venere del Pitti (in ricostr.).

Fotogr. di propr. d. Gipsoteca



FIG. 120. — POSSAGNO - Gipsoteca
Venere (in ricostr.).

Fotogr. di propr. d. Gipsoteca

1917-1922. Incanti e disincanti di un lustro breve un secolo

Riccardo Donati

Un quinquennio dissonante

Autunno 1917, alta valle dell'Isonzo, nei pressi del villaggio di Caporetto: per dirla col romanzo di formazione che ha educato le generazioni risorgimentali, il sacrificio della patria è consumato, tutto è perduto¹. Nel suo *Giornale di guerra e di prigionia* il tenente Carlo Emilio Gadda (cat. 72), già acceso interventista, la chiamerà «la fine delle fini»². E tuttavia il vero sacrificio della nazione, ossia della tenuta statuale, avverrà solo cinque anni dopo, con quella resa della monarchia parlamentare che siamo soliti chiamare marcia su Roma (27-31 ottobre 1922). Sono quelli i giorni in cui l'Italia liberale, sfinita dallo sforzo bellico, impreparata a gestire le accelerazioni sociali imposte dal conflitto, mummificata nelle sue paure – a partire dallo spettro del socialismo incalzante – si sfarina sotto le suole degli stivali fascisti come la tarma sull'impiantito nel *Sogno del prigioniero* montaliano.

In questo lustro tanto denso di avvenimenti da condizionare l'intero secolo – grosso modo è nei giorni di Caporetto che scoppia la Rivoluzione d'Ottobre – si consuma lo strappo definitivo dall'Ottocento e si aprono ferite nella compagine sociale del Paese

1 Alludo naturalmente alla lettera che apre l'*Ortis*. La suggestione di un'eco foscoliana nel clima della Grande Guerra viene da Langella 2017, 44.

2 Citato in Bersani 2012, 18.

destinate a diventare insanabili: quelle che dal biennio rosso portano alla guerra civile, fino alla stagione del terrorismo. Cinque anni di armonie mancate, insomma, e di dissonanze proliferanti³. Del resto che l'ossimoro spieghi i tempi ce lo conferma il più illustre dei nostri poeti, scegliendo di intitolare *Allegria di naufragi* (1919) (cat. 68) un libro di indicibili tragedie, di vite rase al suolo tra le desertificate ondulazioni carsiche.

Le pagine che seguono si focalizzano su quattro coppie antinomiche o micro-modelli di polarizzazione tematica: la «bella morte» vs. la morte inutile; la carne vs. il metallo; l'individuo vs. la massa; la femmina vs. la donna. Gli incanti citati nel titolo alludono alla funzione mitopoietica assolta dalla cultura italiana del periodo, ai suoi sfoggi retorico-creativi celebranti idoli estemporanei⁴. Con rare – e poco ascoltate – eccezioni, invece di allertarsi, denunciare, demistificare, gli esponenti delle *élite* colte, allergici a ogni disincanto razionalizzatore, preferiscono indossare un rassicurante abito mentale illusorio, sentimentale, patetico (nel senso proprio di cedevole al *pathos*), quando non miope, furbesco e manipolatore. Di più, si allineano alla diffusa convinzione che dopo la livellante ecatombe l'individuo sia chiamato una volta e per sempre a lasciarsi interamente riassorbire nella *volontà generale* di un'entità astratta chiamata Patria (e, di lì a poco, Partito)⁵.

Vuoi per il gran caos di opinioni circolanti, imbevute di esoterismi ed estetismi vari, vuoi per il perdurare di certa retorica post-risorgimentale (già arma finale, per così dire, degli interventisti), vuoi per il disgusto dell'arida vita borghese⁶, molti esponenti della cultura italiana ritengono che la Nazione uscirà purificata dal fuoco divoratore della guerra⁷. Di rado il fracasso delle detonazioni e le urla dei feriti trovano ascolto presso le purgate orecchie dei nostri creativi, sovente rimbombanti, dopo Vittorio Veneto, di inni e marce trionfali⁸. Ciononostante, poiché il bello e il giusto quasi mai si presentano in coppia, il lustro 1917-1922 non manca, anche da noi, di episodi di grande arte.

3 Che l'emancipazione delle dissonanze dalla norma consonante sia il tratto distintivo del paesaggio intellettuale dell'Europa d'anteguerra è, sulla scorta di Schönberg, la convincente tesi di Harrison 2017.

4 Non a caso il saggio "classico" sul tema si intitola *Il mito della Grande Guerra*: cfr. Isnenghi 2014.

5 Nella formula russsoviana di *volonté générale* alcuni scrittori del secondo Dopoguerra come Italo Calvino e Leonardo Sciascia individuano il germe concettuale dei totalitarismi novecenteschi.

6 «Pure non è questa vita meno logica dell'altra»: così un autore che pure nega risolutamente ogni valore alla guerra, Camillo Sbarbaro, riassume tale sentimento nel ventisettesimo dei suoi *Trucioli* (Sbarbaro 1963, 58).

7 Per comprendere il sentire del momento è istruttivo leggere i messaggi che Benedetto Croce, futuro promotore del Manifesto antifascista, affida alle pagine del «Giornale d'Italia» dopo Caporetto: compassati, ostili alla facile oratoria, ma dagli assai vaghi propositi palingenetiche (far giustizia della decrepita, angusta e accidiosa Italia).

8 Fileremo a più riprese la metafora uditiva, in considerazione del fatto che – tutte le testimonianze concordano in tal senso – quella del '14-'18 fu soprattutto una guerra per le orecchie, e dalle orecchie, fra comizi e radio, passerà la propaganda dei nascenti regimi totalitari (cfr. l'immagine degli *eurechthiopei* proposta da Frasca 2015).

Mordono l'eternità (la «bella morte» vs. la morte inutile)

Placatesi le roboanti campane interventiste, negli anni del primo conflitto mondiale la squilla dell'arte e della letteratura italiana suona spesso a morto. Le cifre sono note: 650.000 caduti, 400.000 mutilati. Grande è stata la carneficina, scioccante l'impatto con gli orrori della guerra tecno-industriale su larga scala. Anche il mondo intellettuale ha pagato il suo prezzo: e bastino i nomi dei caduti Boccioni, Sant'Elia, Serra, Slataper. La risposta degli attori culturali a tanta devastazione spesso consiste nel cercare di esorcizzare le nuove paure con vecchi simboli e parole usurate, senza interrogarsi davvero sull'insensata e perversa azione distruttrice in atto⁹.

L'ossessione universale per la morte occupa un posto tanto centrale nelle men-

ti dei letterati da primeggiare tra le dissonanze d'epoca. Che il trapasso cessi definitivamente di rientrare in una prospettiva escatologica per farsi motivo sublime, persino euforico, non è certo invenzione di questi anni: è qualcosa che i libri, il teatro, la pittura di fine Otto-inizio Novecento, con le loro sbrigliate fantasie lugubri, hanno amorosamente, morbosamente coltivato. Chi sposa la bandiera dell'arditismo e del mito guerriero raccoglie immediatamente questa eredità estetica: la «bella morte», tanto generosamente profusa nelle ostilità con gli Imperi Centrali, si offre come mitologema suggestivo e iconico, infinitamente spendibile sul piano dell'immaginario e, a ruota, nelle sfere dell'opinione pubblica e della politica.

Si prenda il caso paradigmatico del nostro scrittore più dissonante, D'Annunzio. Il suo *Notturno* (1921) (fig. 1; cat. 67), repertorio di effusioni sparse da una penna arcitaliana e ipernarcisa – effusioni che il mussolinismo liquiderà in fretta dopo averne succhiato il midollo, cioè quella malia psicagogica tanto utile ai suoi disegni – rappre-



Fig. 1.
Gabriele D'Annunzio,
Notturno, Milano,
Treves, 1921:
antiporta con dedica.

⁹ Lo ha detto per tutti Walter Benjamin: «una generazione che era ancora andata a scuola col tram a cavalli, si trovava, sotto il cielo aperto, in un paesaggio in cui nulla era rimasto immutato fuorché le nuvole, e sotto di esse, in un campo magnetico di correnti ed esplosioni micidiali, il minuto e fragile corpo dell'uomo» (Benjamin 1962, 258).

senta *il* capolavoro della retorica bellica d'epoca¹⁰, il libro di guerra letterariamente più alto e, a un tempo, concettualmente più aberrante scritto nella nostra lingua. Il poeta-soldato assorda il lettore con la sua retorica surriscaldata, tra vuotaggini auto-celebrative, aneddotica degli affetti, impersonamento eroico smaccato e a tratti guascone (fino all'identificazione cristica). Il tema della «bella morte» fluisce, starei per dire gronda, pagina dopo pagina, sia in riferimento ai defunti sia nel rammarico per il proprio mancato sacrificio (compensato dalla momentanea cecità), toccando il vertice nella pagina datata Venerdì Santo 1916 dove, con istrionica sublimazione, viene detto che i compagni caduti «mordono l'eternità»¹¹. E fin qui, niente di diverso dalle esibite gesticolazioni di tanta retorica d'epoca, seppure in questo caso rivestite di forme (quasi) sempre raffinatissime e complicate da tormenti psicologici talora autentici.

Tuttavia, ecco che qua e là nel *Notturmo* improvvisi squarci di realtà incrinano la tenuta stentorea, indefettibile, degli acuti declamatori dannunziani. Penso a certi brani intonati a un grave, livido espressionismo, capaci di restituire *davvero* la disperazione del lutto e lo sgomento del massacro, non solo di uomini, ma anche di animali¹². Capita così che il guerrafondaio e altisonante inventore del “maggio radioso” regali alla nostra letteratura pagine dove i più scabrosi aspetti del conflitto emergono con un nitore tale da non lasciare spazio alcuno a schemi emozionali enfatici e teatrali. Insomma: intervalli di dolente vero spezzano talora l'estatico sortilegio verbigerante.

Una continua oscillazione tra l'esaltazione della «bella morte» e rari momenti di denuncia o meditazione si riscontra anche nella produzione grafico-tipografica realizzata per il grande pubblico: libri illustrati, cartoline, opuscoli, calendari, albeti pubblicitari fino alla cartellonistica che inonda di echi guerreschi le strade e le piazze delle città italiane. Notevole in tal senso il caso della stampa destinata alle prime linee. Ogni corpo di Armata possiede un suo foglio umoristico-satirico, come nel caso della «Ghirba», 29 numeri tra l'aprile e il dicembre 1918, direttore Ardengo Soffici e tra i nomi sollecitati a collaborare Giorgio de Chirico e Carlo Carrà (cat. 54). La satira dei giornali di trincea mira perlopiù a rimotivare le truppe logorate¹³, stemperando, sotto il pretesto della risata di guerra affidata a vignette e caricature, le durezze

10 Mirabile potenza di fuoco dell'immaginario: in *Due imperi... mancati* (1920) Aldo Palazzeschi (cat. 75) non ha dubbi nell'attribuire alle accalorate accensioni del Vate la responsabilità del conflitto: «Gabriele D'Annunzio apre e chiude la malaugurata stagione della guerra. La guerra d'Italia come fu fatta altro non è che una spaccata d'Annunziana senza senso, senza abilità senza profitto. E ve l'ha guarnita per tutti i suoi giorni, infiorata, incoccardata, di inni, odi e canzoni, orazioni, invocazioni, imprecazioni, inaugurazioni, commemorazioni e avventure d'ogni specie; sulla terra e per l'aria sotto e sopra l'acqua, come si fosse trattato di una grande patria ginnastica» (Palazzeschi 2014, 166).

11 D'Annunzio 2016, 258.

12 Due casi paradigmatici: il brano, uno dei più alti della letteratura d'epoca, dedicato alla saldatura della cassa che contiene il cadavere di Giuseppe Miraglia; le grandi battaglie combattute nel cuore d'Europa che la mente dell'autore infermo allucina da par suo (cf. D'Annunzio 2016, rispettivamente 46-51 e 217-219).

13 Riviste come «La Ghirba» nascono nel contesto di un articolato programma propagandistico rivolto ai soldati: «a queste scelte non furono probabilmente estranei personaggi come Ugo Ojetti e Giuseppe Lombardo Radice chiamati da Diaz a collaborare in questa fase di rilancio delle strategie non solo militari» (Piave 2009, 7). Per approfondire la materia si vedano i recenti studi di Romain H. Rainero.

del fronte, ma anche rafforzando un'interpretazione ideal-patriottica, mitizzata, della vita (e della morte) in armi.

Ma la dissonanza più interessante chiama in causa quegli autori che, pur decisi a denunciare l'“inutile strage” in corso, restano in larga parte irretiti dagli incanti atmosferici di cui il loro tempo pullula. Penso in particolare a un giovane poeta e un anziano narratore: Giuseppe Ungaretti e Federico De Roberto. Insieme a Clemente Rebora, Ungaretti è il poeta italiano che più esibisce la guerra nella sua brutale fragranza, denunciando l'inumanità del conflitto – la differenza che intercorre tra i due è eminentemente psicologica: traboccante di bergsoniano *élan vital* il secondo, psichicamente svuotato il primo. Riconoscendosi umile ‘fibra’ di un tutto partecipante, l'autore di *Veglia* de-liricizza drasticamente il proprio io e insieme dice la condizione di fratellanza, di comunione creaturale, che lo assomiglia al cadavere con cui divide la trincea. Quanto a De Roberto, la sua novella *La paura*, uno dei capolavori mondiali della scrittura a tema bellico, si oppone alla logica militare e alle sue regole ciecame-
te mortifere in termini tanto asciutti, laconici e inappellabili da indurre «Il Corriere della Sera» a rifiutargliene la pubblicazione.

Eppure, anche questi autori non si sottraggono, come intellettuali, al clima imperante. Accade così che il giovane Ungaretti, scosso fino al midollo dalle sofferenze viste e patite, e l'anziano maestro De Roberto, capace di rappresentare senza tennamenti l'assurda oscenità della morte al fronte, finiscano per prestare orecchio alle chiassose fanfare del nazionalismo montante. Quasi che, a dispetto dei loro stessi scritti, in fondo concordassero con la lezione impartita da quell'istruttore militare menzionato da Saba in una *Scorciatoia*: «dovete aver sempre presente che noi soldati [...] non spariamo, per così dire, su altri uomini, ma su un'idea»¹⁴. Un'incongruenza, o stonatura, che la vocazione a presentificare della critica fatica ad accettare¹⁵, parendole impossibile che si possa denunciare con tanta forza l'inaccettabilità della violenza organizzata e poi conferire patenti di nobiltà a chi, sulla violenza organizzata, cinicamente fonda le proprie fortune politiche. E tuttavia comprendere quel lustro significa ammettere che una parte maggioritaria delle migliori menti italiane non solo sposò la “santa causa” della “quarta guerra d'indipendenza”, ma si mescolò poi all'eccitata carnevalata dello squadristo, magari sostituendo il panno grigioverde con la luttuosa camicia nera.

14 Citato in Cortellessa 2018, 113.

15 Ne ha scritto con grande finezza Pedullà 2015, in part. 70-78.

Teste di ferro (carne vs. metallo)

La guerra che, romanticamente, tanti uomini di cultura pensavano avrebbe rigenerato spiriti e corpi, fattasi industriale non solo non ripara i guasti morali della “vecchia Italia” ma finisce per popolare le strade di folle di amputati, disadattati, disoccupati, insomma di corpi danneggiati e improduttivi. Le mutilazioni dovute alle esplosioni e ai colpi di mitraglia, le facce ricucite, gli arti rescissi stanno per il sacrificio della patria ridotta a pezzi: da cui poi il facile, a suo modo geniale slogan revanscista dannunziano della “vittoria mutilata”. Dopo aver caldeggiato e persino sospirato l’avvento della catastrofe, la letteratura e le arti non solo non riescono a fare da sarcitura – è il caso di dirlo – alle ferite del Paese, bensì contribuiscono come possono ad allargare la piaga, e ad infetterla.



Le rilevanti menomazioni subite nel dicembre del 1917 dai gessi di Antonio Canova conservati nella gipsoteca di Possagno simboleggiano la Nazione dilaniata. La propaganda nostrana ne fa subito un emblema: ferire le opere d’arte significa colpire l’Italia al volto, deturparla. I corpi neoclassicamente perfetti dello scultore veneto, martoriati dalle schegge delle granate nemiche, sono poi prontamente restaurati, ricomposti (proprio come quelli dei reduci) grazie a una nuova “anima” metallica¹⁶. E se Marinetti celebra le *gueule cassée* esortando le donne ad amare i soldati sfregiati in *Come si seducono le donne* (1917) (fig. 2; cat. 85), Savinio recita, a mo’ di filastrocca: «Sentinella va e viene / Sentinella viene e va – / Ho fil di ferro nelle vene – / Son l’uomo magico sul roseo sofà»¹⁷.

Alle litanie “disfattiste” di chi piange le miserie delle carni straziate rispondono i colpi di tamburo di quanti, sulla scia delle avanguardie prebelliche, cantano le lodi di un corpo che si *rinnova* tramite innesti protesici¹⁸. Sono idee e immagini

Fig. 2.

Filippo Tommaso Marinetti, *Come si seducono le donne*, Firenze, Vallecchi, 1917.

16 Tra le miriadi di pubblicazioni sull’argomento si cfr. almeno Prandi 2015. Lo studioso cita la famosa prescrizione propagandistica di Ugo Ojetti, che raccomanda il silenzio visivo sui corpi lesi: «pubblica la fotografia d’un cadavere piuttosto che quella d’un mutilato».

17 Versi tratti da *Giardino*, in «La Raccolta», 15 maggio 1918; cit. in Cortellessa 2018, 477.

18 Nel saggio *Il dio ortopedico* Andrea Cortellessa ha insistito proprio su questo punto: cfr. Cortellessa 2019.

che saturano l'aria dei tempi: e non occorre compulsare le pagine di filosofi e scrittori titolati per trovarne conferma. La letteratura per l'infanzia è, ad esempio, un perfetto megafono per celebrare l'incanto della nuova, superiore integrità fisica e spirituale. Penso alle peripezie del Pinocchio mutilato, e poi chirurgicamente reintegrato, raccontate da Collodi Nipote nel romanzo *Il cuore di Pinocchio* (1917, 1923): «– Fatina te ne prego... fammene fare un'altra... scrivi a Geppetto che me ne faccia un'altra magari di legno, ma voglio poter camminare e correre... Voglio tornare alla guerra, io!»¹⁹. Dove l'arto artificiale diventa l'arma spianata di un burattino-milite inarrestabile esempio di ardore patriottico.

Non basta avere la pelle dura, occorre rafforzarla col metallo – quasi a invernare, nell'epoca delle acciaierie, la credenza medievale nell'uomo come materia in attesa di una pienezza di senso che la significhi. Lo psicodramma indotto della “vittoria mutilata” comporta la “favola bella” di un tipo rivoluzionario fisicamente inscalfibile, maschera di fiera, sfingea durezza, feticcio ipertecnologico insensibile e invulnerabile. È il solito D'Annunzio a suonare la grancassa dell'immaginario eroico: «ancora una volta lo spirito domerà la carne miserabile», scrive a Mussolini l'11 settembre 1919, annunciando con toni da melodramma guerresco l'impresa fiumana programmata per l'indomani²⁰.

Altri corpi snodabili e manipolabili, quelli della pittura metafisica, sospesi tra armonie perdute e disarmonie conseguite, affollano l'arte del periodo. Penso alla poetica dei manichini di Carrà e De Chirico, certo, all'*Hermaphrodito* di Savinio (1919) (cat. 60), e di concerto alle azioni sceniche con gli automi: ai movimenti meccanici e rigidi dei pur sognanti *Balli plastici* e *Teatro plastico* di Fortunato Depero, quest'ultimo con Gilbert Clavel, 1918 (cat. 91, 93-97), alla simbologia grottesca dei burattini protagonisti dell'atto unico di Bontempelli *Siepe a Nord-Ovest* (1919) (cat. 103), pubblicato da «Valori Plastici» nel 1922 con illustrazioni dello stesso De Chirico. Il fantoccio, il pupazzo, è simbolo di una trascendenza delle carni, e insieme indice di uno spossesamento di sé, di una disponibilità a lasciarsi condizionare, eterodirigere, manovrare, cui pure i più attrezzati culturalmente faticano a resistere.

L'uomo tutto d'un pezzo mussoliniano, macchina vivente di indefettibile prestanza e tensione vitalistica, nasce concetto compensatorio e diventa fatto normativo, mistificando una cruda evenienza fisiologica (lo scempio delle carni violate) e mentale (la sostanza traumatica della guerra) per ricavarne mitizzata idealità (coriacea efficienza, granitica solennità, intensificazione dell'abitudine al comando/all'obbedienza, confluire delle deboli volontà dei singoli in una mistica volontà collettiva). Ancora una volta, la cultura fabbrica la bacchetta, la politica la impugna e dà il tempo.

¹⁹ Collodi Nipote 1923, 80.

²⁰ Lo ricorda, in una ricostruzione ex-post del periodo 1919-1943, piena di – facile, eppur gustoso – brio umoristico, Longanesi 1980, 20. *Teste di ferro* è formula mussoliniana per indicare il primo blocco politico fascista, citata ivi, 21.

Il supremo orchestratore (individuo vs. massa)

La Prima guerra mondiale è una conflagrazione di nervi, un cozzare di moltitudini basato sulla limitazione e soppressione della coscienza individuale, i cui effetti si protraggono anche dopo che i cannoni smettono di tuonare. Spezzata l'indispensabile tensione emotiva necessaria per reggere gli shock sensoriali e l'angoscia della prolungata esposizione al pericolo, i reduci faticano a risolvere e riassorbire il trauma del vissuto nei modi della convivenza civile. Tornano a casa con la testa impoverita, con un bisogno di parole nuove, e trovano invece, sulla carta stampata e nei libri, il solito ronzio di verbigerazione magniloquente. Nella *Vita operosa* (1921) Massimo Bontempelli mette bene in luce come tutto, nel mondo postbellico, reca l'impronta dell'allucinazione e dell'alienazione²¹, in un panorama valoriale atomizzato, in una dilagante cacofonia di idee e atteggiamenti, tra afona ansietà e slanci violenti.

La smobilitazione comporta da un lato fenomeni di ribellione, dall'altro una spontanea identificazione con le strutture gerarchiche da cui ci si è appena congedati. Molti, incapaci di integrarsi nella realtà restrittiva e inibitoria della vita d'ogni giorno, per scelta o per un meccanismo irriflesso idealizzano il cameratismo della vita militare. Cercano così nel gruppo iniziatico, nella comunità ristretta, omosociale e tutta maschile formatasi tra le barriere di filo spinato, forme di compensazione e assicurazione, spesso idealizzando i fatti d'arme e disponendosi a combattere di nuovo, sia pur con altri mezzi e contro un diverso nemico. Le grandi masse di energia prive di direzione sono attirare da mille sirene che ambigualmente oscillano tra reazione e rivoluzione, fino all'emergere della netta polarizzazione tra il socialismo internazionalista e il nazionalismo dei fasci di combattimento, preludio della guerra civile che spaccherà il Paese nel biennio 1943-1945.

«Chiuso il conflitto e rimasti aggrovigliati i sentimenti, ballava leggermente il disordine in qualche testa»: così Giulio Trasanna restituisce in prosa lirica il sé adolescente alle prese, nel 1921, con i disordini, le risse e le sparatorie che segnano le violenze politiche nella Udine dell'immediato dopoguerra²². «C'era in quel tempo (e c'è oggi ancora; ma poiché un giorno, come ogni cosa mortale, non sarà più, mi piace lasciarne in questa storia il curioso ricordo)», si legge nella *Vita operosa*, «c'era dunque una specie di parte politica, acceso avanzo dei recenti spiriti di guerra, denominata 'fascismo', e trovavasi in acceso contrasto di atteggiamenti con il rivoluzionarismo

²¹ Cfr. Alfano 2014, 60-63.

²² Trasanna 2019, 60-61.

comunista»²³. Sono le parole con cui il poi fascista (sia pur eretico) Bontempelli avvia sui toni del sorridente disincanto, se non della favola (“C’era una volta...”), il racconto quasi in presa diretta dei tafferugli che a Milano, in Galleria, vedono scontrarsi su fronti opposti chi fino a poco prima – siamo all’inizio del ’19 – aveva condiviso la medesima trincea. Lo stesso spirito tumultuoso dell’epoca, ma restituito nelle forme del dramma psicologico, si ritrova in *Rubè* (1921) di Borgese, un romanzo dove reducismo, assuefazione alla violenza e velleitarismo inconcludente si presentano come nodi impossibili da sciogliere e anzi destinati a ingarbugliare ogni aspetto della vita civile del Paese²⁴.

Sta di fatto che buona parte della cultura italiana, esposta all’ambivalenza che combina totalitarismo e rivoluzione, spaventata dal progredire indistinto del Leviatano-massa²⁵, preda di mille incanti (quando non è lei stessa a predare) entra in piena risonanza col progetto restaurativo-regressivo delle *élite* conservatrici. E il motivo è chiaro: meglio affidarsi a un supremo orchestratore, capace di dissolvere nei ritmi trionfali delle fanfare squadriste – come quelle che entrano a Roma nell’ottobre del ‘22 – tutte le dissonanze. Pochissimi, da noi, dimostrano la lucidità di un Paul Valéry, il quale, dopo aver avviato una seria riflessione sulle cause e sulla natura del conflitto (*La crisi del pensiero*, 1919), proprio nel 1922, a Zurigo, avverte: «la bufera è appena passata, e tuttavia restiamo inquieti, ansiosi, come se ancora dovesse scoppiare [...]; ancora non sappiamo cosa nascerà, ma già pare ragionevole averne paura»²⁶.

Le mura del gineceo sono saltate in aria (femmina vs. donna)

«Le mura del gineceo sono saltate in aria»: questa la battagliera conclusione delle *Donne del posdomani* di Rosa Rosà (1917)²⁷, un’autrice fondamentale per comprendere l’ultima dissonanza qui indagata, quella che vede contrapporsi l’immagine tradizionale dell’angelo del focolare con l’avvento di una diversa prospettiva femminile (cfr. cat. 123).

23 Bontempelli 1978, 226-227.

24 Basti ricordare un brano esemplare in cui battaglia e femminicidio sono allineati lungo un asse di contiguità logica: «In guerra, non vi siete portato bene? Io? benissimo. E come! Non ho mai voluto ammazzare nessuno, e portavo la pistola scarica, portavo. Per questo poi ho affogato una donna nel lago. Perché, nel secolo ventesimo, chi non ha ammazzato nessuno, ne convenga, che uomo è?» (Borgese 1994, 320). Filippo, l’inetto protagonista del romanzo, morirà travolto da una carica di cavalleria impegnata a reprimere un corteo politico, non è chiaro se di «bolševichi» o di reduci fascistizzati: Borgese lascia aperte entrambe le ipotesi. Di certo, come in ogni altro fatto della sua vita, Filippo ci finisce dentro per caso.

25 Nelle pagine finali di *Rubè* la folla è un mostro che trascende l’individuo: «“Sì”, pensava “il bolscevismo, la prigione universale, la caserma. Ma tutti avranno un posto in quella prigione. E saranno tutti uguali e senza nome”» (Borgese 1994, 385). Questi timori borghesi, esasperati da febbri dostoevskijane, sono tra i fattori decisivi per il paradossale successo del fascismo, ossia della forza che *programmaticamente* cancella le particolarità, i singoli caratteri.

26 Valéry 1922, 33; tr. mia. Il saggio è significativamente intitolato *L’europo*.

27 Citato in Iamurri-Spinazzè 2001, 53.

Il secolo Ventesimo non si apre certo sotto le bandiere del movimento emancipazionista: luoghi comuni e pregiudizi atavici ancora trionfano, spesso ammantati di prove pseudo-scientifiche. Basti ricordare che il trattato *L'inferiorità mentale della donna* di Paul Julius Moebius data proprio al 1900, che del 1903 è il misogino *Sesso e carattere* di Weininger. L'idea di un principio maschile forte e degno, fisicamente, spiritualmente, moralmente superiore, e di un principio femminile naturalmente a esso subordinato continua a dominare anche l'orizzonte culturale della penisola, e basti pensare al solito D'Annunzio o agli exploit seduttivi che Marinetti sbandiera in *L'alcova d'acciaio* (1921).

«Una bella donna non può avere altro amante che un soldato armato in tutti i modi che viene dal fronte e sta per ripartire», dichiara ancora il leader futurista nel manuale erotico *Come si seducono le donne*²⁸. Interpretandolo contropelo si potrebbe osservare che donne e soldati di trincea hanno in effetti molto in comune: l'inazione forzata, l'isolamento passivizzante, la repressione e le costrizioni, l'impossibilità di gestire attivamente il proprio destino. Insomma, una posizione statica e irrilevante che determina crolli psiconevrotici: «quelli che erano disturbi generalmente interessanti le donne prima della guerra divennero caratteristici dei soldati in combattimento»²⁹.

Tante artiste e scrittrici d'epoca cantano poi pienamente dentro il coro: è quel che si osserva, ad esempio, in Matilde Serao che nel suo *Parla una donna: diario femminile di guerra* (1916) si allinea con la visione autorizzata dalla propaganda ufficiale circa il ruolo ancillare delle donne nelle retrovie. Tra le più notevoli declinazioni al femminile di sovratoni nazionalistici c'è il caso di Flavia Steno, giornalista ma soprattutto autrice di popolarissimi romanzi d'appendice, le cui appassionate tirate esaltano, insieme alla mobilitazione patriottica, il ruolo angelicamente servizievole delle madri (con il loro indefinito, quanto indefettibile, “istinto”) e quello delle infermiere (impegnate a curare il corpo del soldato, anima della nazione).

D'altro canto, a ben vedere, la guerra qualche trasformazione sul piano del ruolo della donna l'ha accidentalmente prodotta. Come intuito dal solito, raddomantico Palazzeschi, gli eventi bellici – anche per motivi molto pratici come la prolungata assenza, se non la scomparsa, degli uomini dai luoghi della quotidiana attività produttiva – aprono impensati e considerevoli spiragli per una rivalse femminista³⁰. Il rilevante impegno delle donne nel “fronte interno” in qualche modo anticipa, o lascia intuire, il ruolo che esse svolgeranno nella vicenda resistenziale.

Inoltre, alcune personalità di spicco fanno udire voci dissonanti. Sono di quegli

28 Marinetti 2015, 72.

29 Leed 1985, 217. E D'Annunzio: «Il capitano all'improvviso stramazzo e rotolò nel fondo della dolina, preso da una convulsione di femmina» (D'Annunzio 2016, 244). Sulla retorica virile e sul contributo delle autrici italiane cfr. *Vivere la guerra 2007 e Raccontare la Grande Guerra* 2016 (in particolare i saggi di Cristina Savettieri e di Cristina Gragnani).

30 Cfr. Palazzeschi 2014, 141-143.

anni opere come *Le solitarie*, il libro d'esordio di Ada Negri (1917), «una raccolta di diciotto novelle dedicate alla solitudine sociale, piuttosto che sentimentale, delle operaie, delle maestre, delle serve, insomma delle donne che lavorano in condizioni di emarginazione e di disuguaglianza»³¹. Un ruolo attivo nell'apertura di uno spazio per le donne diverso da quello tradizionale viene poi svolto dalle futuriste. Rosa Rosà, lo si è visto, sceglie un'immagine di deflagrazione per proclamare la caduta dei plurisecolari recinti di genere. Lei stessa, ed altre artiste d'avanguardia come Enif Robert, si dimostrano nella loro produzione creativa fortemente insofferenti, e reattive, rispetto alla tradizionale soggezione sociale della donna³².

Ogni fervore tuttavia cessa, o viene messo in sordina, con il falso movimento della rivoluzione fascista, il cui impasto di modernità tecnologica e virulenta regressività non solo non contrasta la discriminazione dei sessi, ma lavora semmai ad accentuarla, rafforzando lo schema materno-familiare. Il mito dell'eterno femminino che Marinetti intendeva a suo modo liquidare nel *Manifesto* del 1909 viene pienamente restaurato dall'incipiente regime, i cui interessi conservatori contrastano con qualsivoglia ipotesi di parità e liberazione socio-sessuale. Dopo il 1922, insomma, la musica non cambia. Anzi. Bisognerà attendere le partigiane, e i loro libri, per ascoltare nuove melodie.

31 Brogi 2022, 49. Anche Ada Negri, tuttavia, si avvicinerà al fascismo e nel 1931 riceverà il "Premio Mussolini".

32 Per approfondire il rapporto donne-futurismo cfr. Bello Minciocchi 2012.



ARS-NOVA
PUBBLICAZIONE DELLA S.I.M.M.

DECE IN ROMA
OGNI MESE
LA RIGHE
CASSI LA
VN N. 20
VN ANNO 12

Dino Nicolodi - Roma 103

«Ars Nova: pubblicazione della S.I.M.M.», II, 1
(1918), copertina.

La musica italiana (1917-1922) tra sperimentalismi e nuove classicità

Mila De Santis

Un nuovo periodico aveva visto la luce a Firenze nel 1914, per i tipi della Libreria della «Voce». Diretto da Ildebrando Pizzetti e Giannotto Bastianelli, allora tra i massimi attori, rispettivamente come compositore e come critico musicale, sullo scenario musicale nazionale, «Dissonanza» (cat. 97) si proponeva quale nuda raccolta di «composizioni musicali italiane moderne», secondo che recita il complemento del titolo: solo musica dunque, senza neppure una riga di testo introduttivo o di commento. Il titolo non era stato forse beneaugurante: un profondo disaccordo venne presto a crearsi tra i direttori, in particolare sui criteri da adottare nella scelta delle composizioni. Le pubblicazioni cessarono dunque in quello stesso 1914, col terzo fascicolo, avendo accolto una sonata per pianoforte e la sonata per violino e pianoforte dello stesso Bastianelli, pagine pianistiche di Spartaco Copertini, liriche per voce e pianoforte di Vittorio Gui, Gian Francesco Malipiero e Vito Frazzi, composizioni corali di Pizzetti e di Piero Coppola, estratti da un'opera di Bruno Barilli.

Non perdeva tuttavia di attualità la motivazione profonda che quel titolo aveva inteso esprimere: dare spazio e sostegno alle diverse espressioni dell'articolata "modernità musicale" italiana. Quest'ultima si identificava primariamente con l'impegno in generi diversi rispetto tanto al prevaricante filone operistico quanto a quello della musica più commerciale e d'intrattenimento (canzoni e romanze), sui quali il sistema produttivo nazionale continuava a puntare e su cui poggiava l'immagine dell'Italia

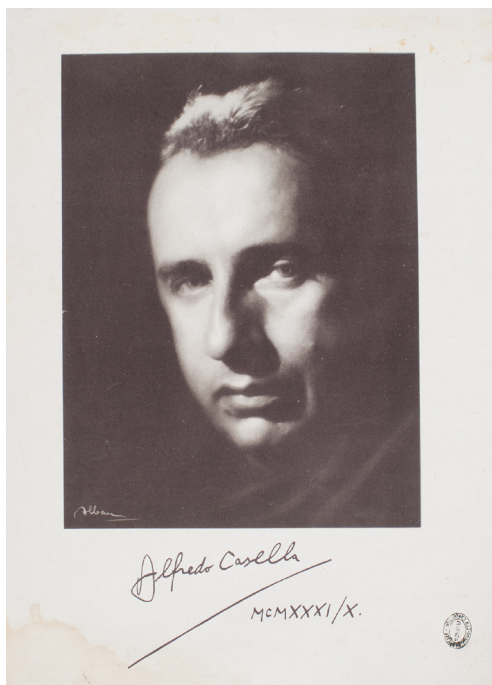


Fig. 1.
Ritratto di Alfredo Casella, stampa in bianco e nero, [1931], BNCF, Fondo Casella 72.

musicale all'estero. E, ovviamente, con l'aggiornamento dei linguaggi, pronti a confrontarsi con le novità provenienti d'oltralpe, in particolare da Parigi, Vienna e Berlino.

A trasformare in più efficace azione l'esigenza di rinnovamento e la necessità di offrire sostegno a chi operava in questa direzione sarebbe stato, più di ogni altro, Alfredo Casella (fig. 1). Trascorso quasi un ventennio a Parigi – tra formazione, apprendistato e una prima intensa attività creativa, concertistica e organizzativa – il compositore torinese era rientrato definitivamente in patria poco dopo l'ingresso dell'Italia nel primo conflitto mondiale, nominato docente di pianoforte al Liceo musicale di Santa Cecilia in Roma.

Non sembravano certo quelli tempi da intraprendere battaglie di idee e di tendenze, impegnato come era il Paese in ben altre lotte. Diventava infatti ogni giorno più tragica l'atmosfera [...] Eppure io sentivo – fosse pure in circostanze così sfavorevoli – il dovere di continuare la mia opera di combattente spirituale che mirava

all'avvenire, certo anzi che da questo immenso dramma universale [...] sarebbe sorta una nuova Italia, più grande e più forte e interamente rinnovata nella sua spiritualità¹.

Ancora a distanza di molti anni – più che comprensibilmente, se si considera che l'autobiografia fu ultimata nel novembre 1938, dedicata a Giuseppe Bottai nel 1939 e pubblicata nel 1941 – Casella poneva l'accento sul valore patriottico dell'opera di «combattente spirituale» da lui intrapresa in piena guerra: fu a partire dal 1916 che il compositore cominciò infatti a raccogliere le adesioni di colleghi musicisti, critici musicali e vari notabili musicofili intorno al progetto di un'associazione «che fungesse da 'cavallo di Troja' in mezzo all'ambiente che era ancora in massima parte così arretrato e provinciale»². Il modello gli veniva, in particolare, dall'esperienza dei francesi, che all'indomani della sconfitta di Sedan si erano dotati di una Société Nationale de Musique per promuovere la loro musica strumentale, e in particolare cameristica. Quella società, peraltro, aveva già conosciuto una scissione, giacché sullo scorcio del

1 Casella 1941, 187-188.

2 Casella 1941, 188.

1909 Gabriel Fauré, Maurice Ravel, Charles Koechlin e altri sodali ne avevano fondata un'altra, la Société Musicale Indépendente, con lo scopo di

créer un milieu libre où toutes les tentatives artistiques, sans distinction de genre, de style, ni d'école, recevront bon accueil, où toutes les forces vives de la jeune génération s'uniront fraternellement pour mettre à la disposition de tous les moyens d'exécution aussi parfaits que possible, qu'il s'agisse de musique d'orchestre ou de musique de chambre³.

L'aprirsi del 1917 teneva dunque a battesimo la Società Nazionale di Musica, che cambiò quasi subito nome in favore del più programmatico Società Italiana di Musica Moderna (S.I.M.M.). Secondo quanto si legge nell'art. 1 dello statuto, questa si proponeva «di promuovere nell'arte musicale italiana uno spirito di rinnovamento e di ricerca, incoraggiando in tutti modi la produzione e l'esecuzione di composizioni musicali interessanti per meriti di originalità, audacia, novità»⁴, nonché di raggiungere il suo scopo (art. 2) soprattutto mediante l'esecuzione, la produzione e la diffusione di musiche italiane che rispondessero a quei requisiti e attraverso un sistema di “scambi artistici” con altre società musicali europee e americane. Tra il febbraio e il maggio 1917, cominciando da Parigi e interessando poi diverse città italiane (Torino, Roma, Bologna, Ferrara, Milano), la Società riuscì a organizzare dodici concerti. Uno di questi – Roma, Teatro Costanzi, 10 aprile – fu interamente dedicato a musiche di Stravinskij dirette dallo stesso autore, che si trovava nella capitale in occasione della seconda tournée italiana dei Ballets russes e, in quella cornice, della prima assoluta della realizzazione scenica del suo *Feu d'artifice*, ‘coreografato’ per le scene e le luci di Giacomo Balla (senza ballerini!). In tutti gli altri concerti la parte del leone la fecero ovviamente i musicisti italiani. Per numero di composizioni eseguite si distinguono, tra i molti, i principali esponenti della cosiddetta “generazione dell'Ottanta” – secondo la fortunata definizione coniata da Massimo Mila – ovvero lo stesso Casella, i già nominati Pizzetti e Malipiero, Ottorino Respighi, cui andranno aggiunti almeno Vincenzo Tommasini, Luigi Perrachio, Carlo Perinello e il più giovane ed emergente Mario Castelnuovo-Tedesco. Fu quello un breve periodo di entusiastica comunione di intenti: divergenze di vedute, di poetiche e di propositi avrebbero presto creato in quell'iniziale sodalizio crepe anche molto profonde.

Nel luglio di quello stesso 1917 usciva il primo numero di «Ars nova» (cat. 98), organo ufficiale della S.I.M.M. Il modello editoriale era fornito dalle riviste letterarie fiorentine, in particolare «La voce» e soprattutto «Lacerba». Era del resto tra gli

3 «Creare un ambiente libero, dove troveranno accoglienza tutte le ricerche nel campo dell'arte, senza distinzione di genere stile o scuola, dove tutte le forze vive della giovane generazione si uniranno fraternamente per mettere a disposizione di tutti i migliori mezzi di esecuzione, che si tratti di musica orchestrale o di musica da camera» (*Echos* 1910, 575).

4 *Statuto sociale* 1917.

obiettivi espliciti di Casella l'apertura di dialogo con le altre discipline artistiche, con le quali condividere la medesima battaglia di rinnovamento. Se meno gli riuscì con il mondo delle lettere, dal quale ottenne di fatto un unico contributo (Giovanni Papini)⁵, assai più fruttuosi si rivelarono i contatti con l'ambiente dei pittori e della critica d'arte: oltre ad accogliere interventi di Albert Gleizes e di Mario Recchi, nei suoi due anni scarsi di vita «Ars nova» poté fregiarsi delle firme di Giorgio De Chirico, Alberto Savinio, Carlo Carrà e Mario Broglio, ovvero del nucleo fondante di «Valori plastici». Anche per il nuovo corso della musica italiana, del resto, Casella stava propugnando il recupero di «valori plastici», che ne avrebbero dovuto guidare l'evoluzione, come vedremo meglio a breve, «verso una specie di classicismo»⁶. Ma procediamo con ordine e avvaliamoci di «Ars nova» per enucleare alcuni temi nodali con cui il mondo musicale italiano ebbe allora a confrontarsi.

Sul fisiologico scontro tra vecchio e nuovo, tra conservatori e modernisti, soffiava fortissimo il vento del nazionalismo, comprensibilmente esacerbato dai tempi di guerra. Solo tangenzialmente ricorderemo qui, a proposito di questi ultimi, la cospicua messe di canti, ispirati alla vita dei soldati al fronte o alle drammatiche ultime fasi della guerra, che furono composti in quegli anni e in gran parte dati alle stampe tra il 1918 e il 1919. Spesso frutto della penna di provetti compositori di canzoni (si pensi alla fortunata *Leggenda del Piave* di Giovanni Ermete Gaeta (cat. 52), più noto con lo pseudonimo E. A. Mario), videro impegnarsi talora musicisti di più solida formazione accademica: fu il giovane Gui, ad esempio, ad armonizzare i *Canti dei soldati* raccolti e pubblicati da Piero Jahier nel 1919 (cat. 53).

Anche nell'ambito della cosiddetta “musica d'arte” la Prima guerra mondiale avrebbe lasciato segni tangibili, sia pur diversamente profilati. Il clima cupo di quegli anni è ad esempio profondamente riflesso nella *Sonata in la* per violino e pianoforte che Pizzetti iniziò a comporre nel settembre 1918, ultimandola nell'inverno 1919. «Questo dramma ognuno di noi l'ha sentito intorno a sé e dentro di sé», ne avrebbe scritto a commento l'allievo Castelnuovo-Tedesco: «è il dramma della guerra, che non ha soltanto distrutto migliaia di vite e sconvolto i popoli tutti, ma ha scosso brutalmente ogni essere cosciente ed ha imposto ad ogni artista e prosatore nuovi problemi estetici, morali, religiosi»⁷. I tre movimenti della sonata corrispondono a tre diversi “stati d'animo”: nel primo, «Tempestoso», si riflettono l'angoscia e la disperazione a fronte dello scatenarsi della violenza bellica; il secondo, «Preghiera per gli innocenti», fa leva su un declamato strumentale in crescente ricerca di elevazione spirituale e di purezze sonore; il terzo infine, «Vivo e fresco», è quasi un rondò di sapore popolare-

5 Papini 1918, 1-2.

6 Casella 1918a, 4.

7 Castelnuovo-Tedesco 1920, 72.

sco che – pur conservando memoria del passato – annuncia un orizzonte pacificato, nuovamente disteso e ridente.

Casella è autore di cinque *Pagine di guerra*, brevi «impressioni sinfoniche» o anche «film musicali», giacché ispirate dalla visione di alcuni filmati. Le prime quattro composte, e pubblicate per pianoforte a quattro mani, già nel 1915, l'ultima nel 1917, si dispongono secondo uno schema alternato per cui – secondo la descrizione fornita dallo stesso autore – «i numeri I [*Sfilata di artiglieria pesante tedesca*], III [*Carica di cavalleria cosacca*] e V [*Corazzate italiane in crociera*] evocano il lato dinamico, brutale e scientifico allo stesso tempo della guerra moderna, i numeri II [*Davanti alle rovine della cattedrale di Reims*] e IV [*Croci di legno*] sintetizzano invece la pietà universale, in presenza della morte, sia di opere d'arte (n. II), sia di uomini (n. IV)»⁸. Del tutto impermeabile a istanze trionfalistiche, volta piuttosto a rappresentare la guerra come transito dell'uomo attraverso il dolore e la sofferenza, è la tetra *Elegia eroica* per grande orchestra, da Casella dedicata «alla memoria di un soldato morto in guerra». Composta nel corso dell'anno precedente ed eseguita il 21 gennaio 1917 all'Augusteo di Roma, fu accolta da roboanti manifestazioni di dissenso. Le difficoltà del linguaggio attraverso il quale Casella aveva inteso dare forma e suono a una propria riflessione sul conflitto – ma anche, metalinguisticamente, alle stesse asperità del proprio percorso di compositore – la rendevano incompatibile con le aspettative del pubblico e facile bersaglio di accuse di antipatriottismo.

Anche di qui la necessità di esplicitare su «Ars nova» che

l'arte non è né morale, né socialismo, né propaganda patriottica e religiosa. L'arte è espressione assolutamente disinteressata del proprio io, della singola fantasia, della relativa sensibilità e facoltà di spaziare in un mondo ideale a sé⁹.

E prima ancora:

L'unica ragione d'esistere di qualsiasi opera d'arte è di essere “nuova”, cioè diversa da tutte quelle che la precedettero, e “bella”, cioè realizzante un accordo perfetto di sensazioni, di forme o d'immagini. Perché senza novità non c'è arte [...] Se un'opera d'arte appare “nuova” e “bella”, è secondario che essa sia più o meno “nazionale”¹⁰.

Oltre l'apoditticità di queste dichiarazioni, tutt'altro che facile, per Casella come per altri novatori, si sarebbe rivelato procedere in mezzo a una selva di parole d'ordine variamente interpretabili e interpretate, tra spinte ed esigenze oggettivamente con-

8 Casella 1919.

9 Casella 1918b, 2.

10 Casella 1918a, 3.

trastanti. E poi come, concretamente, armonizzare i concetti di «nuovo» e «bello»?

Il 1918, anno della fine della guerra ma anche della morte di Claude Debussy, sanciva la fine della moda “impressionistica” che aveva dilagato nei primi anni del secolo, così stigmatizzata da un altro protagonista di questa stagione, il critico e operatore musicale torinese Guido Maggiorino Gatti:

Tali furono la novità e la preziosità della nuova musica che ci veniva di Francia che i nostri giovani vi rimasero avvinti. Noi soffrimmo per molti anni epidemie di “colori puri”, di “macchie di luce”, di impressioni evanescenti. La *debussyste* fu più epidemica della *wagnerite*: ché la massa dei dilettanti s’immaginò fosse assai più difficile costruire una sinfonia o una sonata che scombiccherare venti preludi o impressioni con tre accordi di nona ed un bel titolo misterioso e pieno di sottili promesse, naturalmente non mantenute¹¹.

Al pari dell’impressionismo, anche altri -ismi di fine secolo XIX e inizio secolo XX (decadentismo, espressionismo ecc.) erano andati definitivamente esaurendosi in una condivisa percezione critica. Diverso il caso del futurismo, dai confini più mobili e sfuggenti, che – in musica come in altre espressioni artistiche – avrebbe conosciuto un interno avvicendamento di fasi e protagonisti. *L’Aviatore Dro* di Francesco Balilla Pratella (cat. 101) – «la prima aeromusica», secondo la definizione di Marinetti¹² – fu rappresentato in prima assoluta, è vero, nel 1920, ma l’opera era già stata portata a termine nel 1914. Alla fine della guerra, il massimo esponente teorico del futurismo musicale stava ormai volgendo altrove il suo sguardo, verso orizzonti apparentemente opposti (il recupero della musica antica italiana, la valorizzazione delle tradizioni popolari), che dell’originaria divisa mantenevano solo lo spirito fortemente nazionalistico e antiaccademico. Se altri esponenti della prima generazione futurista perfezionano ora le loro ricerche (Luigi Russolo costruisce nel 1922 il rumorarmonio, che amplifica gli effetti sonori dei suoi intonarumori¹³), nuove figure animano la scena, quali Silvio Mix e Franco Casavola¹⁴, ben consapevoli del cambiamento dei tempi: per un ascoltatore che avesse avuto modo di ascoltare Stravinskij e Schoenberg, pochi brividi avrebbero ormai potuto suscitare le novità di linguaggio del Pratella d’anteguerra. Anche alcuni compositori “dell’80” e della generazione successiva si sarebbero episodicamente trovati a navigare in quel vasto arcipelago: si pensi a Casella, nel 1918 collaboratore dei *Balli plastici* di Fortunato Depero ma anche, nel 1923, del Teatro degli indipendenti di Anton Giulio Bragaglia; a Malipiero, anch’egli collaboratore dei *Balli plastici* e autore di musiche di scena per il *Teatro del colore* di Achille Ricciar-

11 Gatti 1918, 197.

12 Marinetti 1933.

13 Di Russolo si veda in catalogo *L’arte dei rumori* (1916), cat. 105.

14 Per *Astrale* [1920] di Silvio Mix si rimanda a cat. 104.

di (1920); al giovanissimo Virgilio Mortari, attratto nell'orbita della compagnia del *Teatro della sorpresa* di Rodolfo De Angelis, per il quale nel 1922 compose un *Foxtrot* per pianoforte. (Merito non esclusivo dei musicisti futuristi, sia detto per inciso, fu la perdurante attenzione rivolta alla musica 'leggera' e ai ritmi d'oltreoceano: *fox-trot*, *cake walk*, 'jazz' latamente inteso: «Noi futuristi preferiamo Loie Fuller e il cake walk dei negri», proclamava del resto esplicitamente Marinetti nel '17¹⁵).

La stessa «Ars nova» – lo abbiamo accennato – aveva beneficiato dello spirito irridente e iconoclasta del movimento: si pensi alle rubriche «Sciocchezzaio» o «Hanno detto...», in cui a nessuno era risparmiata la gogna, se colpevole di pronunciamenti convenzionali o reazionari. Pur autodefinendosi talora «futurista», ovviamente nell'accezione più generale del termine, dal movimento futurista Casella non mancò tuttavia di prendere fermamente le distanze, evidenziando differenze di estetica e di strategia e stigmatizzandone «la volgarità nei mezzi di réclame e di lotta», in quanto «la grave tendenza alla grossolanità ed alla brutalità che troppo perdura tuttora nel gusto italiano, dovrebbe essere strenuamente combattuta da chi vuole migliorare e raffinare la nostra razza»¹⁶.

Se non in termini di angusto nazionalismo, la questione di una profilatura originale e identitaria della nuova musica italiana restava comunque ineludibile. Dove reindirizzare dunque la ricerca del nuovo? Come individuare una via italiana alla modernità, tra necessità di salvaguardia di una fisionomia nazionale e volontà di un aggiornamento europeo, tra preservazione e valorizzazione della tradizione e proiezione verso il futuro? La soluzione intravista da Casella consiste nel reinfondere nella musica, al pari di altre manifestazioni artistiche, qualità "classiche" quali «grandiosità, severità, robustezza, concisione, sobrietà, semplicità di linee, pienezza plastica ed equilibrio architettonico», da contemperare con «vivacità, audacia e instancabile ricerca di novità»¹⁷. Già la scelta del titolo «Ars nova», del resto, prefigurava l'intento di reinserire la musica nel solco di un'antica tradizione nazionale, di far convivere istanze arcaistiche e volontà di rinnovamento. Questa «specie di classicismo», scriveva ancora Casella,

compendierà in una armoniosa euritmia tutte le ultime innovazioni italiane e straniere e differirà tanto dall'impressionismo francese quanto dalla decadenza straussiana, dalla primitività strawinskyana, dal freddo scientismo di Schönberg, dalla sensualità iberica, dall'audace fantasia degli ultimi ungheresi¹⁸.

15 Marinetti 1917.

16 Casella 1919b, 2.

17 Casella 1918a, 3.

18 Casella 1918a, 4.

Ci sono tutte le premesse teoriche per la ventata neoclassica che sta per soffiare sulla penisola (ma anche, variamente declinata, in molti altri paesi d'Europa). L'esperienza di «Ars nova», lo abbiamo detto, si sarebbe conclusa agli albori del 1919, palesando le differenze di sensibilità e di collocazione estetica esistenti tra i musicisti italiani. Con il solo Malipiero, sotto l'egida di D'Annunzio, il perdurante attivismo di Casella sarebbe approdato nel 1923, nel nuovo clima politico annunciato dalla presa di potere del fascismo, alla fondazione di una nuova società: la Corporazione Delle Nuove Musiche, ovvero la sezione italiana della Società Internazionale di Musica Contemporanea.

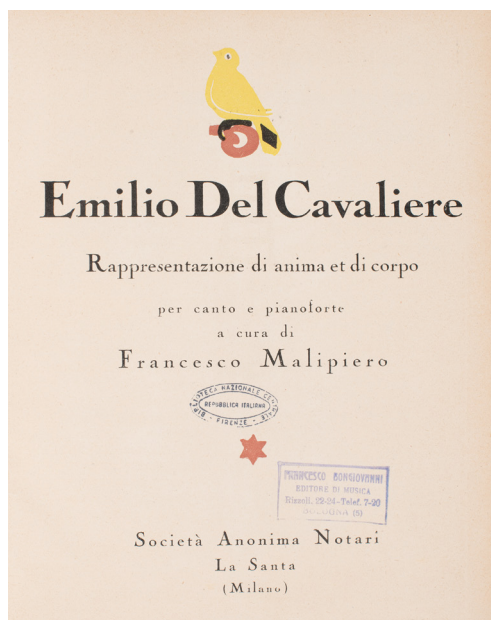
Torniamo però ora al complesso rapporto della musica italiana di primo Novecento con il passato. Effetti tangibili e solleciti di un interesse antiquario si erano avuti in campo editoriale: già da tempo porzioni sempre più estese di musiche “antiche” italiane (da metà Settecento procedendo a ritroso) erano diventate oggetto di studio e rivalutazione critica da parte degli storici della musica. Caratteristica degli anni di cui ci occupiamo è la sempre più marcata tendenza – indubbiamente venata di revanchismo nazionalistico, come testimonia l'operato del musicologo Fausto Torrefranca – a riconoscerci un primato rispetto ai traguardi successivamente raggiunti dalle civiltà musicali straniere (soprattutto tedesca), oppure un carattere di assoluta originalità, di pari se non superiore grandezza rispetto a quei traguardi; a farle conoscere, inserendole nel circuito concertistico; a renderle terreno di formazione per i giovani compositori italiani.

L'intento divulgativo che presiede a queste operazioni consiglia agli editori criteri modernizzanti, che poco o nulla hanno a che spartire con le ragioni della filologia musicale. Non sfugge a questa tendenza neppure la più autorevole tra queste imprese, la raccolta dei *Classici della musica italiana* per l'Istituto editoriale italiano di Umberto Notari (figg. 2 e 3), sostanzialmente animata da Malipiero e da questi posta fin dall'inizio sotto la tutela di D'Annunzio, il più autorevole diffusore del mito dell'antico italiano. Nel corso di una manciata di anni, tra il 1918 e il 1921, avrebbero visto la luce 156 fascicoli (300 ne prevedeva il progetto originario), affidati alle cure non di musicologi o di storici della musica, ma di soli compositori. Tra questi, oltre allo stesso Malipiero (responsabile delle edizioni di Bassani, Cavaleri¹⁹, Galuppi, Jommelli e Benedetto Marcello) menzioneremo almeno gli altri membri del direttivo, i già ricordati Perinello (curatore di musiche di Caccini, Paisiello, Palestrina, Peri, Sammartini), Pizzetti (Gesualdo, Veracini), Pratella (Carissimi²⁰, Rutini ed altri).

Tra gli obiettivi della *Raccolta* era dunque quello di fornire ai compositori italiani i parametri di una tradizione che l'Ottocento musicale avrebbe tradito, dentro la qua-

19 Vd. cat. 108.

20 Vd. cat. 107.



Figg. 2-3.
Rappresentazione di anima et di corpo, per canto e pianoforte, di Emilio de' Cavalieri, a cura di Francesco Malipiero, Milano, Istituto editoriale italiano - Società anonima Notari, 1919: coperta anteriore e frontespizio.

le rimettersi per rinnovarla. Nel corso del successivo ventennio una tale seminagione avrebbe dato frutti copiosi e suggerito una pluralità di soluzioni, accomunate da una tendenziale disposizione all'oggettivismo, al costruzionismo, all'antisoggettività: dalla ri-composizione su materiali tematici antichi (si pensi a *Scarlattiana* di Casella, 1925) al ricorso al corredo stilematico e formale offerto dalla civiltà strumentale e melica preclassica. Anche in quest'ultimo ambito sarà Casella ad aprire la strada: rispetto alle superfetazioni armoniche che avevano caratterizzato il suo cosiddetto "secondo periodo", ancora ben rintracciabili nel poema per pianoforte *A notte alta* (1917), negli anni Venti il suo linguaggio conosce una svolta decisa nel senso della semplificazione, della quadratura, della concretezza nel trattamento dei volumi sonori. Se negli *Undici pezzi infantili* per pianoforte (1920) si sfruttano il ritmo antico-popolare della *Siciliana* e il modo lidio della *Musetta* (sezione centrale del *Minuetto*) e se nelle *Tre canzoni trecentesche* (1923) l'orizzonte arcaico-popolare è rievocato in particolare nelle volute del canto, che arieggiano lo stornello toscano, sarà nella produzione sinfonica e cameristica che verso la metà degli anni Venti si attuerà l'incontro tra i modelli formali antichi e un contenuto linguistico moderno, fatto di asetticità tematica, di frequenti cambiamenti di metro, di scansioni ritmiche per blocchi asimmetrici, di brusche rotture della linearità melodica, di politonalità.

DUE SONETTI DEL BERNI

G. FRANCESCO MALIPIERO
(1922)

I. *Piuttosto lento*

Chia-me d'ar-gen-to fi-nar-tesat.

Piuttosto lento

.lor-te sen-sar-te in-forma un-bel vi-so d'o-ro:

fron-toc-re spa-gi-mi-ran-do lo-mi-see-lo-ro-do-ve

Copyright © RICORDI & C. Editori - Stampatori, MILANO. Tutti i diritti di concessione, riproduzione, confezione e trasmissione sono riservati. All rights of concession, reproduction, fabrication and transmission are strictly reserved. 118008

Fig. 4.

Due sonetti del Berni
di Gian Francesco
Malipiero, Milano,
Ricordi, 1922, 1.

Istanze di rinnovamento e modernità e, d'altra parte, una pervasiva e ben sedimentata cultura dell'antico si fondono in Malipiero in modo del tutto originale. Ingredienti diversi prelevati dal mondo musicale del passato (linee melodiche gregorianeggianti, modalità, ariosità che rimandano a Monteverdi e alla Venezia operistica secentesca, polifonia lineare e anche stilemi settecenteschi) si integrano in vario modo in un tessuto sonoro che aveva saputo guardare ai principali traguardi raggiunti dalle ricerche armoniche internazionali, imponendo una decisa semplificazione nel segno dell'antico-popolare, dell'ascetico, del nobilmente austero. Dal mondo antico Malipiero ricava conforto nel costruire architetture sonore che escludano (o quanto meno, in anni più tardi, attenuino) i meccanismi logici dello sviluppo tematico di derivazione classico-romantica – scaduti ormai, nella visione dell'aristocratico compositore veneziano, a mero espediente costruttivo privo di intrinseca necessità, ad artificioso emblema dell'abborrito concetto borghese di 'laboriosità' – e

accolgano dal repertorio vocale antico, o più esattamente dal bacino della poesia italiana antica di carattere popolareggiante, potenzialità formali ed espressive nuove, da far fecondare in ambito strumentale: si pensi a *Rispetti e strambotti* (1920) e a *Stornelli e ballate* (1923), entrambi per quartetto d'archi. Ma è al cospetto di testi tratti dalla letteratura italiana dei secoli alti, profana e religiosa, che i sedimenti di un'assidua frequentazione dei cimeli delle civiltà trascorse si fanno più scoperti: sono le meloee gregorianeggianti e la ricercata semplicità declamatoria dell'*Inno a Maria nostra donna*, la prima delle *Tre poesie di Angelo Poliziano* (1920), e di *San Francesco d'Assisi* (1921); gli stilemi popolareschi dei *Quattro sonetti del Burchiello* (1921) e dei *Due sonetti del Berni* (1922) (fig. 4; cat. 109); i tratti affettivi da aria d'opera primosecentesca del *Capriccio* su testo di Francesco de Lemene, terzo numero delle *Stagioni italiane* (1923). Non si tratta di ricostruzioni d'ambiente o esercizi di stile. Il rapporto antico-moderno determina in Malipiero peculiari cortocircuiti tra le istanze della modernità e l'evocazione di momenti di un passato che si vorrebbe preservato dal flusso corruttore del tempo: momenti che si contemplanano tanto nella loro apparente perfezione quanto per il senso di intrinseca corruzione di cui sono portatori.

A differenza di molti suoi colleghi, Respighi non intese affatto eludere la tradizione armonico-strumentale ottocentesca, quanto piuttosto farla convivere con il gusto squisitamente novecentesco della purezza e della semplificazione. L'iterato ricorso alla modalità, esplicitamente richiamata nei titoli di molte sue composizioni, affonda infatti le radici nel modalismo russo delle musiche di Rimskij-Korsakov (assorbito in gioventù) e nella *décadence* estetizzante di fine secolo e si nutre di più recenti esperienze revivalistiche relative in particolare al canto gregoriano. Sarà questa una vena costante della sua produzione, a partire almeno dai *Tre preludi sopra melodie gregoriane* per pianoforte (1919), a Casella non casualmente dedicati.

La considerazione in cui tenere l'Ottocento musicale, spesso inserita in un dibattito più esteso concernente la formazione musicale, la riforma dell'ordinamento dei conservatori e l'educazione del gusto del pubblico, avrebbe costituito uno dei principali terreni di confronto, e non raramente di aspro scontro, tra i protagonisti di questo lustro ampio. Ospitano i loro interventi altri periodici musicali, alcuni dei quali vedono la luce proprio in questi anni. Fortemente intrisa di idealismo crociano, la fiorentina «Critica musicale» esce con il suo primo numero nel gennaio 1918. Per il direttore, Luigi Parigi, la musica italiana deve puntare a un profondo arricchimento culturale e spirituale, prima ancora che tecnico, per superare lo stato asfittico in cui l'ha ridotta l'imperversare del melodramma. Vi scrive Gatti, che con una serie di articoli monografici presenta al pubblico i rappresentanti del mondo nuovo: sono i già più volte citati Malipiero, Casella, Castelnuovo-Tedesco, Perrachio, Pratella, Gui, cui andranno aggiunti i medaglioni dedicati a Franco Alfano e Riccardo Pick-Mangiagalli. Grande spazio viene quindi lasciato a contributi sullo stato dei Conservatori e sui programmi di studio: inaugurato dalle indagini storiche di Torrefranca, il dibattito si anima con gli interventi di Attilio Brugnoli, Giacomo Orefice e Pizzetti. È però sul «Pianoforte», la rivista fondata da Gatti nel 1920 (cat. 100), che i toni si infuocano. In un articolo dedicato ai *Conservatori* (1921), Malipiero insiste sulla necessità di rivedere *ab imis fundamentis* la formazione dei musicisti, basandola sul repertorio italiano antico, sulla polifonia vocale, sullo studio delle scale greche – antidoti all'impoverimento e al cattivo gusto introdottisi nell'Ottocento con l'egemonia dell'opera italiana – e di «somministrare a piccole dosi»²¹ il sinfonismo ottocentesco. L'opposizione al verismo plebeo o all'idolatria della voce aveva sì accomunato tutti i novatori, ma Pizzetti non si riconosce affatto nell'ostracismo riservato all'intero Ottocento, che si tratti di teatro musicale italiano o di strumentalismo tedesco. La sua lettera aperta – il cui titolo, *L'infezione musicale ottocentesca*, enfatizza polemicamente un'espressione del collega – si configura come una dura reprimenda e sancisce una frattura destinata di fatto a non ricomporsi:

A quarant'anni un artista, musicista, compositore, ha il dovere di aver compreso che nella storia della musica l'800 è uno dei secoli più grandi, grande e meraviglioso per il numero e l'altezza dei creatori e per la bellezza delle opere create, per l'importanza e la copia delle conquiste armoniche e strumentali, e per la corrispondenza delle opere alla vita spirituale contemporanea²².

21 Malipiero 1921, 357.

22 Pizzetti 1922, 8.

I compositori “dell’80”, lo abbiamo visto, avevano programmaticamente disso- dato campi alternativi rispetto al predominante filone melodrammatico: la musica strumentale, la musica corale, la lirica da camera. Qui la vocalità aveva trovato più raffinate ed intime interlocuzioni con il testo poetico, fosse questo aulico o popola- reggiante, antico o contemporaneo: si pensi alle già menzionate liriche per voce e pianoforte di Malipiero e Casella, ma in particolar modo alle *Due liriche drammatiche napoletane* (1918) e alle *Tre canzoni del Petrarca* di Pizzetti (1923), i cui *Pastori* su testo di D’Annunzio (1909, pubbl. 1916) avevano fatto da apripista; o alle tantissime voci che affollano il catalogo di Castelnuovo-Tedesco: oltre alle liriche composte durante gli anni di guerra e solo successivamente pubblicate dall’editrice fiorentina Forlivesi – come *Stelle cadenti* (1919) su poesie popolari toscane, *Briciole* (1921) su versi di Aldo Palazzeschi (cat. 112), *Coplas* (1919) su testi popolareggianti spagnoli – risalgono a questi anni, tra le altre, *L’infinito* (1921) sull’omonima poesia leopardiana, *Sera* (1921) da Dante, *Etoile filante* da Jean Aubry (che all’epoca rimase inedita). E il teatro, allora? Va rilevato che anche i circuiti produttivi tradizionali fanno registrare in questi anni non poche fibrillazioni, attraversati da una ricerca del nuovo che di quella tradizione ravvivi gli antichi fasti: basti pensare alle inquietudini di Puccini, all’inedita soluzio- ne formale da questi reperita con il *Trittico* (in prima assoluta a New York nel 1918 e in prima italiana a Roma l’anno successivo), o all’ambientazione fantastica di *Turan- dot* (rappresentata postuma nel 1926), o ancora al laboratorio linguistico attivato da Mascagni per *Il piccolo Marat*, andato in scena nel 1921, peraltro non insensibile alle turbolenze dello scenario politico di quegli anni.

Il teatro musicale non avrebbe mancato di esercitare il suo fascino neppure su quanti si erano battuti per una concezione più aristocratica e raffinata dell’arte mu- sicale, per sottrarre quest’ultima alla sua subalternità al mercato, al potere delle case editrici, alle star della lirica. Un ventaglio di soluzioni differenziate si apre dunque a seguito delle loro ricerche: spiccano per originalità quelle, tra loro diversissime, di Pizzetti e Malipiero.

Il primo, da poco affermatosi in questo ambito all’ombra di D’Annunzio (*Fedra*, La Scala, 1915), continuerà a perseguire l’ideale di un ‘dramma musicale latino’ da contrapporre al *Musikdrama* wagneriano. Anche in *Dèbora e Jaèle*, il dramma a sogget- to biblico a cui lavora tra il 1918 e il 1921 (cat. 113), Pizzetti riserva meticolose atten- zioni alla declamazione del testo, ma più corposa si fa la presenza del coro e questa volta, prima di una lunga serie, il compositore si cimenta come librettista di sé stesso.

Visceralmente avverso al logocentrismo della drammaturgia musicale ottocen- tesca, Malipiero sperimenta dapprima la strada del balletto, con il dramma sinfonico *Pantea* (per danzatrice, voci fuori scena e orchestra, 1917-1919) e l’azione coreografica. *La mascherata delle principesse prigioniere* (1919). Più radicale e ambiziosa è l’operazione

tentata con le *Sette canzoni*, rappresentate per la prima volta a Parigi, con grande scandalo, nel 1920: sette quadri sintetici, in cui l'azione drammatica si genera intorno a (o indifferentemente rispetto a, oppure a partire da) un'espressione poetico-musicale chiusa: una canzone, appunto, popolare o popolareggiante, profana o religiosa, il cui testo Malipiero poteva ricavare dalla sua assidua frequentazione dell'antica tradizione poetica italiana. Alle *Sette canzoni* Malipiero affiancherà presto *La morte delle maschere* quale prologo e *Orfeo, ovvero l'Ottava canzone* quale epilogo di un trittico, *L'Orfeide* (1922), che vorrà intendere come organismo unitario. A un recupero del recitativo, ma senza che questo implichi volontà di realismo o di sviluppo logico, si assiste nelle *Tre commedie goldoniane* composte tra il 1919 e il 1922, nostalgico omaggio a un luogo e a una cultura lontani, sentiti ormai come per sempre perduti.

Prezzo L. N. 3 - Roma, 15 Maggio 1916

Centesimi 15

Costa Corriere con la Posta

CRONACHE D'ATTUALITÀ

ABBONAMENTO ANNUO COMPRESI I NUMERI STRAGORDINARI LIRE 3 - ESTERO LIRE 10 CON «L'ATTUALITÀ CINEMATOGRAFICA», L. 9 UN NUM. SEPARATO CENT. 12, ARRETRATI 30 PER LE PUBBLICITÀ RIVOLGERSI ALL'AMMINE.

Escono due volte al mese a 12, 14 e 20 pagine e due colori e pubblica so supplementi speciali DIRETTORE: A. G. BRAGALIA DIREZIONE: BANCHI VECCHI, 139 - ROMA AMMINISTRAZIONE: VIA-RAGNI N. 74

ARTE :: SCIENZE :: MUSICA :: ARTI DECORATIVE :: POLITICA :: LETTERATURA :: TEATRO :: OPERA :: OPERETTA :: INCONFERENZE MODERNE :: CINEMATOGRAFIA :: CAFFÈ CONCERTO :: MODA :: SPORT :: FINANZA



«Cronache d'attualità», I, 3 (1916), copertina di Enrico Prampolini.

«Cronache d'attualità» tra avanguardismi e ritorno all'ordine (1916-1922)

Carlotta Castellani

Concluso il primo anno dall'ingresso del paese nel conflitto mondiale, nel 1916 lo stato di guerra era ormai percepito dagli italiani come una condizione cui doversi abituare. Nel mondo della cultura, gran parte delle iniziative artistiche subirono una brusca interruzione e aumentò, tra chi non era impegnato sul fronte, un sentimento di irrequietudine. «Bisogna muoversi», scriveva Giorgio de Chirico al collega Enrico Prampolini, «lo stato transitorio dell'Europa in guerra minaccia di degenerare in istato cronico e occorre adattarsi alle circostanze»¹. Alcuni periodici culturali, specializzati in arte, spettacolo e letteratura, nacquero allo scopo di «cancellare l'impressione [sic!] che la guerra abbia arrestato la vita dell'intero paese»² e risultano essere una fondamentale testimonianza del frammentato panorama culturale delineatosi tra la fine della guerra e l'immediato dopoguerra. Negli anni del conflitto, tali riviste svolsero una funzione di collegamento tra i diversi centri culturalmente attivi sul territorio nazionale e permisero, talvolta, di instaurare dialoghi con l'estero. Nell'ambito del Futurismo, con lo scoppio della guerra anche Filippo Tommaso Marinetti affidava alle riviste gran parte della sua propaganda con nuove testate locali di cui sono un esempio «L'Italia Futurista» di Firenze, «La Folgore» di Pavia e «La Balza» di Messina. Tuttavia, tra 1915 e 1916, in molti avevano voltato le

1 de Chirico 1992, 111.

2 Bragaglia 1916, 3.

spalle all'esasperato militantismo del fondatore del movimento anche in seguito alle tragiche morti di Antonio Sant'Elia e Umberto Boccioni. Emersero quindi nuove correnti artistiche e letterarie, composte da numerose voci discordanti, eclettiche e contraddittorie di cui si trova traccia all'interno di quei periodici interessati non tanto a dare visibilità al Futurismo, quanto piuttosto a far conoscere tutti i «movimenti d'avanguardia con la maggiore larghezza possibile»³. Claudia Salaris ha fornito gli strumenti necessari per mettere a fuoco il ruolo assunto da queste testate nel confuso panorama culturale italiano a ridosso del conflitto mondiale e Mario Verdone ha riletto questa stagione di passaggio da una prospettiva interdisciplinare concentrando l'attenzione sulla figura di Anton Giulio Bragaglia⁴. A partire dai loro studi, sarà qui presa in esame la rivista «Cronache d'attualità», fondata da quest'ultimo a Roma nell'aprile del 1916⁵. Tra chiusure e interruzioni, la rivista uscì in tre serie distinte (I serie: 1916; II serie: 1919; III serie: 1921-22) e servì da spazio di confronto tra discipline e correnti artistiche diversificate, spesso arroccate su posizioni antitetiche. A fronte di tali divergenze, la caratteristica più significativa del periodico consistette nell'aver mantenuto aperto un confronto dialettico tra vari avanguardismi, nazionali e internazionali, e aver intercettato i primi segnali e le contraddizioni del ritorno all'ordine. Dadaismo, Futurismo e Pittura metafisica furono posti da Bragaglia su uno stesso piano, poiché ne considerò i risultati come possibili alternative nell'incerto panorama dell'avanguardia postbellica. In questo senso, come ha evidenziato Elisabetta Mondello, la rivista riuscì a dar voce al dissonante sperimentalismo romano e farsi catalizzatrice delle varie esperienze artistiche⁶. In filigrana, tra gli articoli di cronaca, emerge poi un altrettanto contraddittorio quadro politico, con una rivoluzione fascista che, per qualche anno, fu considerata dallo stesso Bragaglia affine a quella avanguardista. Tuttavia, presto, le istanze rivoluzionarie furono abbandonate dal regime a favore di una normalizzazione artistica orientata al ritorno all'ordine i cui primi segnali si possono riscontrare nell'ultima serie del periodico, che interruppe significativamente le pubblicazioni nell'ottobre del 1922.

Spinto dai suoi interessi interdisciplinari e da un convinto irredentismo⁷, nell'aprile del 1916 Bragaglia pubblicava il primo numero di «Cronache d'attualità» con una tiratura di 10.000 copie. Erano già trascorsi alcuni anni dalla sua emarginazione dal gruppo dei futuristi, avvenuta nell'autunno del 1913. L'elemento di rottura era stato la diversa interpretazione del concetto di fotodinamica, cifra caratteristica dei

3 «Avanscoperta», 1 (1916), 16.

4 Si veda, Salaris 1988, Salaris 2012, Verdone-Pagnotta-Bidetti 1992.

5 La rivista è stata già oggetto di molti studi. Si segnalano in particolare Mondello 1990, 37-47 e Verdone-Pagnotta-Bidetti 1992, 51-56.

6 Mondello 1990, 47.

7 Bragaglia 1916.

suoi esperimenti⁸. La rivista, coloratissima, presentava il formato di un quotidiano e contava tra le 12 e le 16 pagine; i sei numeri della prima serie (aprile-agosto 1916) furono illustrati con xilografie di gusto liberty a firma di Enrico Prampolini, Amerigo Bartoli ed Edoardo del Neri. Bragaglia vi raccolse ogni espressione della vita contemporanea al fine di provocare «movimenti rinnovatori» nei settori di «arte, scienza, musica, arte decorativa, letteratura, teatro, industrie moderne, cinematografia, caffè concerto, mode, sport, mondanità»⁹. Scritti, novelle e liriche di autori come Luigi Pirandello, Nicola Moscardelli, Paolo Orano, Marino Moretti e Pietro Solari furono intervallati da articoli di critica letteraria a firma di Federico Tozzi e Giovanni Titta Rosa. Molto spazio fu riservato al teatro e alla cinematografia, che rappresentavano il principale ambito di produzione di Bragaglia tra il 1916 e il 1917, quando realizzava i film *Thaïs* (1916), *Il mio cadavere* e *Perfido incanto* (1917) per la casa cinematografica Novissima film. Articoli e ritratti di varie dive – tra cui Thaïs Galizky¹⁰ – descrizioni di grandi case cinematografiche, discussioni sul ruolo del cinema nella società contemporanea si alternavano sulla rivista ai contributi sugli esperimenti tecnici nel film, tra i quali spicca per originalità l'articolo di André Prathin sulle riprese aeree, che testimonia il precoce interesse nei confronti di una resa elastica della prospettiva nell'ambito della cinematografia¹¹. La cronaca scientifica spaziava dalla chimica allo spiritismo, mentre tra le poche pagine di critica d'arte comparve una prima recensione alla mostra del giovane Fortunato Depero che si era svolta a Roma nel maggio di quell'anno¹². Il futurista fu molto apprezzato da Bragaglia soprattutto per la sua inventiva eclettica e interdisciplinare, già dichiarata con il manifesto *Ricostruzione futurista dell'universo* (1915). Nell'articolo si sottolineava la sua capacità di porre l'opera d'arte al di fuori «della pittura, della scultura, dell'architettura, considerate come categorie» e di utilizzare «l'emozione plastica, coloristica, verbale, musicale [...] come strumento capace di servire a tutti gli usi»¹³. Altre notizie sparse riguardavano invece la produzione di Enrico Prampolini, con il quale in questi anni Bragaglia collaborava intensamente su più progetti, e di Ferruccio Ferrazzi, da cui si evince l'apertura della rivista a più direzioni di ricerca artistica. Non mancavano le recensioni ad altre riviste con le quali Bragaglia sentiva un'affinità che furono «L'Eroica», «La Diana» e «Le Pagine» di Nicola Moscardelli e Titta Rosa. A conclusione del 1916, l'aumento del costo della carta, il suo contingentamento a favore della stampa quotidiana sommati

8 Boccioni-Carrà-Russolo-Balla-Severini 1913. Sulle caratteristiche della fotodinamica di Bragaglia e sulla polemica con i Futuristi si veda: Calvesi 1980, 167-193.

9 Sottotitolo che compare nella copertina del primo numero.

10 A.G.B. 1916.

11 Prathin 1916.

12 Anche se non viene specificato nell'articolo, si tratta della mostra Esposizione futurista Depero – Sala Corso Umberto 20, Roma, 20 aprile-15 maggio 1916.

13 *Cronache futuriste* 1916b.

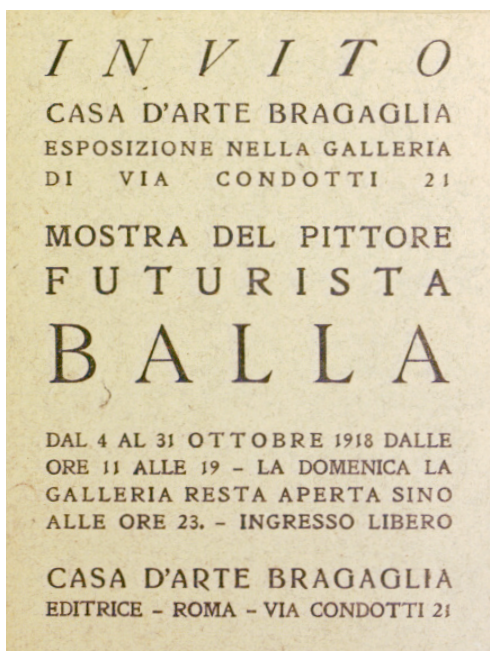


Fig. 1.
Le più recenti opere del pittore futurista Balla. Invito alla mostra tenuta presso la Casa d'arte Bragaglia dal 4 al 31 ottobre 1918, Roma, Casa d'arte Bragaglia, [1918].

europea del “ritorno all’ordine.” Incentivato dalla particolare vivacità del contesto romano, Bragaglia apriva nell’ottobre del 1918 la Casa d’Arte Bragaglia nei locali di un appartamento in via Condotti 21 con una mostra sulla produzione di Giacomo Balla (fig. 1; cat. 89). Questo spazio fu la sede di un ampio cenacolo di artisti: «La casa d’arte ospitava tutti gli ismi, cominciando dal vecchio futurismo, per finire al neonato dadaismo, rappresentato da Giulio Evola, mentre la presenza del capitano degli arditi Mario Carli ci riempiva di soldati infernali e pugnalaridi, provenienti o destinati a Fiume e simpatizzanti per le forme d’arte rivoluzionarie»¹⁴. Con le sue 163 esposizioni, lo spazio rappresentò il più importante centro di diffusione degli avanguardismi italiani e stranieri nella Roma dell’immediato dopoguerra, nonché uno spazio aperto alle prime proposte del ritorno all’ordine¹⁵. Frequentavano la galleria gli iscritti ai Fasci politici futuristi e gli Arditi, gli espressionisti e i dadaisti. In questo contesto, il 5 febbraio del 1919, fu lanciata la seconda serie del foglio «Cronache d’attualità», con cadenza settimanale e con una nuova veste grafica di sole quattro pagine, stampate in bianco e nero. Nonostante vi fossero coinvolti numerosi letterati – Luigi Pirandello,

al crescente impegno di Bragaglia nel cinema, determinarono la chiusura del periodico.

Tra il 1917 e il 1918, negli anni di interruzione tra la prima e la seconda serie, a Roma si avvicendarono importanti presenze che animarono il panorama culturale cittadino: Giorgio de Chirico, giunto a Ferrara nell’estate del 1915, trascorreva qui le sue licenze militari, mentre soggiornava a Roma la compagnia dei Ballets Russes di Sergej Djagilev con Igor Stravinskij, Pablo Picasso, Jean Cocteau, Natalia Goncharova e Michel Larionov. Apriva al foyer del teatro Costanzi l’esposizione *Collection de Tableaux de Leonide Massine* all’interno della quale venivano esposte opere di questa eclettica compagnia di artisti internazionali, accanto ai lavori dei colleghi italiani chiamati a collaborare alle scenografie dei balletti, Giacomo Balla e Fortunato Depero. Tra i risultati di questa stagione si annovera il sipario di Picasso per il balletto di *Parade*, considerato tra le prime espressioni della complessa koinè

¹⁴ Bragaglia 1942, 10-11.

¹⁵ Si rimanda alla ricostruzione dettagliata delle esposizioni presente nel volume Verdone-Pagnotta-Bidetti 1992, 111-253 e 380-519.



Fig. 2.
Fortunato Depero,
*Marionette dei Balli
Plastici*, «Cronache
d'attualità», II, 4
(1919).

Carrà, Plinio Nomellini, Duilio Cambellotti, Emilio Notte, Gigiotti Zanini, Amerigo Bartoli e Lorenzo Viani. Fin dai primi numeri della nuova serie, comparvero numerosi disegni di Fortunato Depero, tra i primi ad essere presentati in galleria nel gennaio del 1919. Molta attenzione fu riservata alle sue *Marionette per balletti plastici* (fig. 2;); mentre, nel numero di luglio, fu trascritto integralmente il testo *Complesso – Plastico – Mobile*, tratto dalla conferenza tenuta da Depero a Genova nel maggio del 1919¹⁸. L'artista vi affermava la necessità di un «superamento del quadro» con soluzioni plastiche tese a raggiungere una emozione «sgargiante di materie, luminosità e meraviglie esclusivamente strutturali»¹⁹. Accanto a questa apertura nei confronti della nuova generazione futurista, tra le novità che Bragaglia propose agli inizi del '19 compare Giorgio de Chirico, che aprì la sua prima mostra personale

Pietro Solari, Salvatore Di Giacomo, Paolo Buzzi, Luciano Folgore, Francesco Balilla Pratella, Ada Negri, Margherita Sarfatti e Orio Vergani – la nuova serie riservava maggiore attenzione alle arti visive. Bragaglia vi affermava nei primi numeri l'apertura a ogni sperimentalismo avanguardistico purché rivolto a un progresso in senso costruttivo: «dopo un periodo di negazione, se non si vuole andare verso la morte è necessario che si torni alla costruzione»¹⁶.

A difesa della varietà di proposte presentate nella sua Galleria, sulle pagine della rivista comparve un *Avviso* in cui si definiva lo spazio espositivo come «organo della vita artistica odierna [...] né futurista né passatista: non guarda con simpatie o con antipatie partigiane nessuna delle diverse 'avanguardie' o 'retroguardie' formatesi negli ultimi tempi»¹⁷.

Per quanto riguarda l'apparato iconografico della rivista, le illustrazioni corrispondevano ai nomi degli artisti esposti alla Casa d'Arte, tra i quali si possono annoverare Mario Sironi, Carlo

16 Bragaglia 1942, 9.

17 *Avviso* 1919.

18 Si tratta di una conferenza tenuta in occasione dell'inaugurazione della mostra *Esposizione Nazionale Futurista*.

19 Nei numeri di marzo e di aprile 1919, in copertina, sono pubblicati i disegni di *Marionette per balli plastici*. In maggio 1919 viene pubblicata *Lirica solare* e, a seguire, il *Complesso-Plastico-Mobile. Conferenza di Fortunato Depero*. Si veda Depero 1919a e Depero 1919b.



Fig. 3.
Giorgio de
Chirico, *Il Filosofo
Poeta*, «Cronache
d'attualità», II, 2
(1919).

proprio all'interno della Casa d'Arte nel mese di febbraio. In suo onore, sulla copertina nel numero corrispondente delle «Cronache d'attualità» fu riprodotta l'opera *Il Filosofo-Poeta*²⁰ (fig. 3; cat. 65) e nelle pagine interne dello stesso numero trovò spazio la dichiarazione *Noi Metafisici*, in cui l'artista definiva la sua poetica in risposta alle numerose critiche che erano state avanzate contro la sua pittura e che culminarono nella nota stroncatura di Roberto Longhi dal titolo *Al Dio ortopedico*²¹. Come si evince dalla presenza di questi testi programmatici afferenti a direzioni artistiche antitetiche, l'ambizione di Bragaglia fu quella di presentare le correnti più diversificate per avviare un prolifico dibattito intorno alle diverse posizioni, sebbene la pittura metafisica ne risultò del tutto incompresa²². In linea con tale necessità, sulla rivista furono pubblicati numerosi approfondimenti teorici. Molto spazio trovarono, ad esempio, i saggi di Alberto Bragaglia sulle arti visive e la teatralità plastica²³ che possono essere considerati tra i fondamenti della

concezione estetica del fratello maggiore Anton Giulio. Laureato in legge, Alberto stava conseguendo la seconda laurea in filosofia e si dedicava fin da giovanissimo alla pittura. Estimatore dei linguaggi astratti, con la sua teoria sulla *Policromia spaziale astratta* aveva eletto come principio organizzatore della creazione artistica la costituzione biologica dell'organismo. A suo parere erano i ritmi fisiologici e psichici ad improntare ogni genere di creazione, secondo quei principi euritmici riscontrabili anche nel mondo vegetale e in quello minerale²⁴. Considerando il fattore ritmico come misura compositiva, Alberto rivendicava alla vita organica l'originalità del ritmo spaziale-plastico e trovava conferma alle sue teorie nella realizzazione scenica. Si tratta di idee sinestetiche molto vicine a quelle espresse da Achille Ricciardi nel suo *Teatro del Colore* (fig. 4; cat. 92), volume che infatti fu recensito nella rivista²⁵. Secondo

20 Si veda, la copertina di «Cronache d'attualità», 2 (1919).

21 de Chirico 1919 e Longhi 1919.

22 Sulle reazioni della critica alla mostra di de Chirico da Bragaglia, si veda Roos 2015.

23 Per l'elenco dei contributi di Alberto Bragaglia su «Cronache d'attualità», si veda Bragaglia 1942, 38-39.

24 Per approfondimenti, si veda Verdone 1986 e Bragaglia 1997.

25 D'Orazio 1921.



Fig. 4.
 Enrico Prampolini, *Il Solitario* (costume per *Lo schiavo di Achille Ricciardi*), «Il teatro del colore», 1, 1 [s.d.].

Bragaglia, questi artisti furono presentati nella rivista come «il movimento più originale e nuovo dell'arte ultramoderna conosciuta in Europa»²⁶ e, a conferma di questa attenzione per il Dadaismo astratto di Zurigo, nella copertina del numero di novembre 1919, fu riprodotta una incisione astratta di Marcel Janco (fig. 5).

Con la fine del '19, la rivista fu nuovamente sospesa. In questo periodo, i fratelli Bragaglia – Anton Giulio e Carlo Ludovico – iniziarono a intraprendere frequenti viaggi in Europa per aggiornarsi sulle nuove correnti internazionali e invitare ospiti stranieri ad esporre nella galleria. Nel 1919 Anton Giulio si recò in viaggio «a Budapest, nei giorni di Bela Kuhn, portandomi fino a Kiev tenuta da Denikin e assediata dai rossi. Nel fuggire da Odessa avevo condotto in Italia un giovane disegnatore polacco»²⁹. Si trattava di Sigismondo Olesievic, conosciuto con lo pseudonimo di Opolsky, che espose nel gennaio del 1920 alla Galleria d'Arte Bragaglia e successivamente realizzò

alcuni studiosi, Alberto tentava un connubio tra Futurismo e cultura espressionista tedesca al fine di giungere a una «rivelazione delle forsennate non ragioni dello spirito»²⁶. Dalla lettura dei contributi teorici e dai disegni pubblicati sulla rivista, appare evidente la profonda conoscenza di Alberto Bragaglia dell'astrattismo europeo, in linea con la proposta di alcuni futuristi presentati dalla galleria come Balla e Gino Galli. Alla luce di questi interessi non sorprende la pubblicazione nel fascicolo di ottobre 1919 del *Manifesto degli artisti radicali*, un gruppo nato a Zurigo sul finire della stagione dada. Il manifesto era firmato, tra gli altri, da Hans Arp, Viking Eggeling, Alberto Giacometti, Marcel Janco e Hans Richter²⁷. Dopo la chiusura del Cabaret Voltaire, alcuni membri del movimento, in opposizione al nichilismo di Tristan Tzara e di Picabia, portarono avanti nuove declinazioni di astrattismo inteso come ricerca di un comune linguaggio organico fondato sul ritmo e con valenze spirituali. In considerazione delle affinità tra tali posizioni e la ricerca di Antonio

²⁶ Benincasa 1990, 21.

²⁷ Arp-Eggeling-Giacometti-Janco-Richter 1919.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Bragaglia 1942, 21.

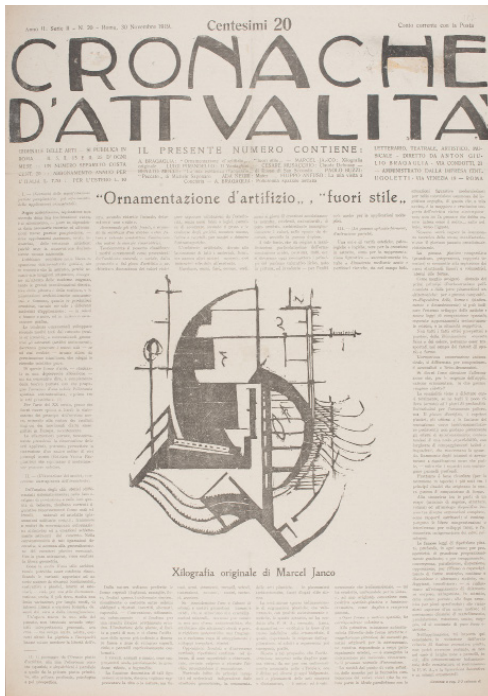


Fig. 5
Marcel Janco, senza
titolo, «Cronache
d'attualità», II, 20
(1919).

Alla grafica più tradizionale del periodico, corrispondeva un chiaro ordine nella suddivisione delle rubriche che venivano affidate a collaboratori fissi: la pagina di critica d'arte fu curata da Antonio Giulio Bragaglia, quella di cronaca politica da Massimo Leij, mentre Renato Mucci e Giovanni Titta Rosa si alternarono nel firmare le cronache letterarie. Nonostante questa struttura, l'apparato iconografico e paratestuale, molto ricco – con linoleum, disegni e xilografie aggiornate sul contesto internazionale – era contraddistinto da scelte discordanti con la giustapposizione, ad esempio, di cupe xilografie di gusto espressionista a leggeri disegni di nudo; oppure, di cornici tipografiche di gusto liberty cui seguivano pagine con i caratteri mobili futuristi. Gli artisti di cui si riproducevano le opere erano altrettanto eclettici, con molte immagini di Egon Schiele e di Oskar Kokoschka e singoli lavori di Johannes Itten, Max Pechstein, Heinrich Capendonk, Ossip Zadkine, Michail Larionov, André Derain e Aleksandr Archipenko. Tra gli italiani vi comparivano gli artisti proposti dalla galleria tra cui ricordiamo Fortunato Depero, Gerardo Dottori,

30 Ivi, 20.

molte illustrazioni per la terza serie della rivista. Altri contatti furono stabiliti con alcune gallerie di Berlino e di Vienna, da cui nacquero le mostre *Moderni tedeschi*, *Johannes Itten*, *Egon Schiele* e *Gustav Klimt*, nel 1920, mentre l'anno successivo furono invitati ad esporre il russo Ossip Zadkine e un gruppo di moderni ungheresi. Nel frattempo, nel 1920, nei locali della galleria avvenne la scissione interna ai futuristi tra il gruppo dei politici (Bottai, Carli, Settimelli e seguaci) e quello degli artisti (Marinetti, Depero, Balla, Cangiullo) con la conseguente uscita di questi ultimi dai fasci di combattimento.

Nel gennaio del 1921 uscì il primo numero della terza serie della rivista, che cambiò radicalmente aspetto:

questa volta il giornale era diventato rivista in grossa carta ordinaria, popolare ma di gusto sorprendente, con legatura a busta di cartone naturale, tutto a grandi illustrazioni con impaginatura simmetrica³⁰.

Virgilio Marchi, Deiva De Angelis, Duilio Cambellotti, Leonetta Cecchi Pieraccini e Lorenzo Viani.

Consapevole delle nuove istanze nel mutato panorama culturale, Bragaglia apriva la serie con un articolo dedicato a uno dei massimi rappresentanti del cosiddetto ritorno all'ordine, il pittore Carlo Socrate. Senza metterne in discussione i risultati, la maniera dell'artista era definita di «consolazione delle persone di senno dopo tanta convulsione di guerra e di cocaina, dopo tanti futurismi malintesi e tanti bolscevismi di smania»³¹ ed era riconosciuto al suo classicismo un «valore polemico parallelo a quello futurista». Tuttavia, in un secondo articolo dedicato a Socrate e firmato da Renato Mucci, si definiva invece lo scetticismo nei confronti di tale «ritorno all'antico in massa»³². Si evidenziava così il tentativo di Bragaglia di presentare i risultati del ritorno all'ordine mantenendo una oggettività circostanziata ammettendo posizioni critiche opposte, accompagnate da notizie su periodici più conservatori come «La Ronda» di Cardarelli o «Valori Plastici» di Broglio.

Parallelamente alle aperture nei confronti del ritorno all'ordine, lo spazio riservato ai futuristi era diventato più consistente, soprattutto in seguito alla spaccatura avvenuta fra il movimento artistico e il fascismo. Nella galleria si susseguirono le esposizioni di artisti come Fortunato Depero, Enrico Prampolini e Gherardo Dottori e Bragaglia inseriva la recensione alla mostra di quest'ultimo nello stesso numero in cui compariva l'articolo su Socrate³³. Inoltre, con il ritorno di Marinetti a occuparsi in modo esclusivo di questioni artistiche, Bragaglia gli affidava la rubrica *Cronache futuriste*, offrendo al fondatore del movimento la cornice ideale sia per i suoi attacchi contro il ritorno all'ordine – si pensi all'articolo *Primitivismi e ritorni nella pittura*³⁴ – che per importanti manifesti come il *Tattilismo*³⁵. Infatti, con la fine del progetto politico futurista e la conseguente chiusura di riviste quali «Roma futurista» e «Dinamo», nel 1921 alcuni dei più importanti manifesti del movimento uscirono proprio su «Cronache d'attualità». A fianco di queste tendenze, non mancarono inoltre nuove notizie sul Dadaismo, anche grazie al tramite dell'istrionico pittore Julius Evola, che aveva esposto oltre cinquanta opere alla Casa d'arte nel gennaio 1920. Bragaglia aveva accettato anche di pubblicare un suo contributo misogino sul ruolo della donna dal titolo *Gehst zu Frauen*, chiaramente ispirato al pensiero di Otto Weininger, per poi pubblicare, nel 1922, un articolo molto critico sull'intero movimento a firma

31 X.Y. 1921

32 Mucci 1921.

33 Ciocca 1921.

34 Marinetti 1921a.

35 Marinetti 1921b. Per un elenco dettagliato dei manifesti futuristi usciti sulla rivista, vd. Mondello 1990, 44.

Francesco Flora³⁶.

Bragaglia accoglieva non soltanto le diverse correnti, ma persino i punti di vista divergenti su uno stesso artista o fenomeno e riservava a se stesso uno spazio per le critiche più mordaci all'interno dei cosiddetti "sfottetti", motti di spirito inseriti in chiusura della sua pagina di critica d'arte. Qui colpiva tutti, senza distinzione di scuola o di maniera, sebbene i nomi più ricorrenti fossero «il severissimo Carlo Dalmazzo Carrà», Giorgio de Chirico, Cipriano Efisio Oppo e Mario Broglio. Persino i collaboratori della rivista e gli artisti invitati a esporre finivano nel mirino di Bragaglia, come Margherita Sarfatti, descritta in uno "sfottetto" come colei che «ha tanta paura di non apparire prontamente neoclassica, quanta ne aveva ieri di non apparire prontamente avanguardista»³⁷.

Sono gli anni in cui Bragaglia imbastiva i lavori per la sala del Teatro Sperimentale degli Indipendenti, ricavata dalle terme romane di Settimio Severo³⁸. Sulle pagine della rivista, il triplo fascicolo di agosto-settembre-ottobre 1921 fu interamente dedicato a tale progetto. Tra i numerosi contributi, tornavano le speculazioni sul teatro di Alberto Bragaglia, che aspirava a «un teatro plastico-fluido, in cui ambiente ed attori si fondano, si compenetrino» e si giunga a una fusione ritmica, a partire dai risultati di «Gordon-Craig, Bakst e il balletto russo, Ricciardi, A.G. Bragaglia, Depero e le marionette»³⁹. A chiusura del fascicolo, compare l'articolo di Virgilio Marchi *Scenografia futurista* con alcuni schizzi del progetto di rinnovamento del teatro di Bragaglia. Per l'impresa, infatti, egli aveva chiesto a Marchi di occuparsi di riadattare la struttura e, per gli allestimenti, si era rivolto a Balla e Depero perché «ci sembra che il Depero coi suoi Balli Plastici e il Balla con le sue orchestre di luce elettrica per Diaghileff al Costanzi, abbiano offerto un esempio delle grandi strade che non soltanto la scenografia futurista ma la concezione dello spettacolo tutt'insieme possono dare ove si posseda un Teatro, come lo Sperimentale nostro»⁴⁰. L'apertura del teatro, inaugurato nel gennaio del 1923, fece seguito soltanto di pochi mesi alla chiusura definitiva della rivista, avvenuta nell'ottobre del 1922.

Se fin dai numeri del 1916, «Cronache d'attualità» può essere letta come una cartina tornasole delle contraddizioni degli anni che precedettero l'avvento del fascismo, la terza serie della rivista fu interamente strutturata intorno al principio della dissonanza di voci e di protagonisti. Nell'editoriale del primo numero, Bragaglia affermava che «nel mondo delle arti plastiche, dopo la rivoluzione, si va brancolando

36 Evola 1921; Flora 1921. Nell'aprile del 1921, presso la Casa d'Arte, fu organizzata una seconda esposizione dedicata al gruppo italiano dei dadaisti, in cui, oltre a Evola, comparivano i mantovani Cantarelli e Fiozzi fondatori della rivista «Bleu».

37 Bragaglia 1921c.

38 Sul teatro di Bragaglia vd. Alberti-Bevere-Di Giulio 1984.

39 Bragaglia 1921c.

40 «Cronache d'attualità», 8 (1921), 94.

nella piazza tra i rottami e si occhieggia agli edifici antichi»⁴¹. Era stato colto da una profonda disillusione di fronte alle sorti di quegli avanguardismi che aveva sostenuto:

oggi il gruppo futurista s'è spezzato in quattro o cinque branche [...]. Il drappello dei metafisici s'è scisso tra i due iniziatori [...]. Siccome a Parigi, Picasso e altri fanno i classicisti, e Carrà e de Chirico hanno dato una voltata al guizzo [...] e siccome anche i russi annunciano la conversione e ormai la moda questo impone, anche Soffici si rimangia, con una sola riga in fondo il suo libro [...] futurista.

Di fronte a tali disillusioni, l'alternativa del ritorno all'ordine non lo convinceva: «Infine siamo sempre allo stesso punto: ridotti ancora a rivendicar precedenza di trovate! Chè anche i ritorni, son semplici trovate, dunque come quelle di ieri»⁴². Non avvertendo alcuno stimolo a un positivo confronto dialettico tra le diverse posizioni, Bragaglia si riprometteva di osservare le varie tendenze in modo cinico «usando, oltre allo studio attento, anche il mezzo elegante dell'ironia»⁴³. In questo senso, nella terza serie della rivista, la contraddizione e il fraintendimento strutturano ogni numero in quanto:

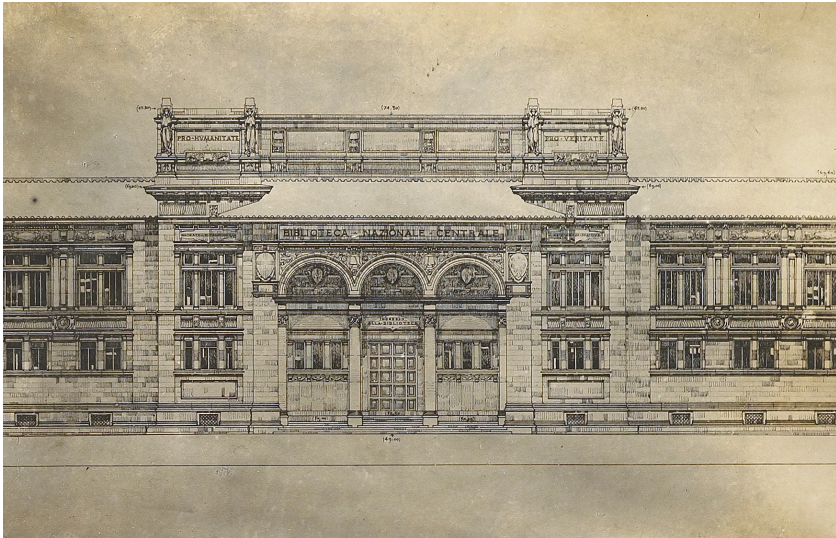
Le cose, spesso, vengono prese sul serio per paura e orrore del sacrilegio. Noi però abbiamo superato questo periodo. Preferiamo correre il rischio d'esser sacrileghi – e, in caso disperato, di mostrarci perfino insensibili e ottusi – che constatarci ancora una volta ingenui. È la sorte di chi troppo ha creduto⁴⁴.

41 Bragaglia 1921a.

42 Bragaglia 1921b.

43 Bragaglia 1921a

44 Bragaglia 1921b.



*La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze,
fotografia all'albumina, in Album della costruzione
della BNCF, f. Hr, Roma, Biblioteca Luigi De
Gregori, Ministero dell'Istruzione.*

La biblioteca, la lunga e tormentata vicenda della sua costruzione

Carlo Picchietti

La costruzione della sede della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, realizzata su progetto dell'architetto Cesare Bazzani tra il 1911 (posa simbolica della prima pietra) e poi dal 1915 al 1935, si è compiuta in un lungo arco di tempo che comprende anche il quinquennio oggetto di indagine di questa mostra, che ne ha rappresentato un momento significativo, inevitabilmente non estraneo – come del resto la vita tutta del Paese – a fasi di “sospensione” e ripresa delle attività.

Ripercorrere tale vicenda costruttiva fin dal suo principio, significa partire da una considerazione che ne costituisce la premessa: quella cioè di un'errata scelta dell'area edificabile, dovuta alla mancanza di una visione urbanistica organica, derivante in parte dal piano regolatore del Poggi che lasciava «in eredità una situazione urbanistica assai delicata e pericolosa anche se più in potenza che in atto»¹.

La demolizione dell'ultima cerchia di mura fu condizione necessaria per il nuovo sviluppo della città, resosi necessario a seguito del trasferimento della capitale da Torino a Firenze. Il 1865 fu quindi il discrimine tra l'ordinato sviluppo concentrico della città, determinato dall'esistenza della terza cintura muraria e il successivo sviluppo stellare, che prendendo le mosse dal piano Poggi con la demolizione della cinta muraria, proseguiva con il piano regolatore del 1915-1924, prevedendo la costruzione di quartieri appena a ridosso del vecchio nucleo urbano, talvolta

¹ Salvioli 1953, 31.

sviluppati in maniera caotica e disordinata e senza alcuna previsione estendendosi sino alle zone collinari.

Il successivo piano regolatore redatto dal 1934 al 1936, frutto anche di un riesame del piano regolatore precedente da parte del Comune di Firenze, prevedeva il risanamento del quartiere di S. Croce che, con la demolizione di vari lotti ivi edificati, legava anche all'area ove oramai era già stato avviato l'intervento per la costruzione della sede della nuova Biblioteca che nel frattempo sarà inaugurata nel 1935. L'individuazione che avveniva a seguito di un lungo dibattito, fu senz'altro esplicitiva di quella mancanza di visione che non ha permesso di valutare attentamente tutti gli aspetti evolutivi e involutivi urbani della città. Le molteplici esigenze da tener presente per l'inserimento urbanistico di un intervento progettuale complesso quale quello della nuova Biblioteca che, con la sua realizzazione rappresentò per il quartiere di S. Croce, e in particolare per il complesso conventuale omonimo, una vera e propria opera di devastazione, ipotecando irrimediabilmente la vita futura della stessa opera e del suo contesto. Altro aspetto sottovalutato, la vicinanza all'Arno: visti gli esiti su quella zona recati dall'alluvione del 1864 (all'epoca non ancora dimenticati) e ripetutisi nel 1966 a poco più di 30 anni dall'inaugurazione della nuova sede.

Il dibattito circa la scelta dell'area da edificare, prese le sue prime mosse già alla fine dell'ottocento (1882) quando la commissione di inchiesta istituita per risolvere i problemi delle biblioteche fiorentine, di cui facevano parte Ferdinando Martini e Nicomede Bianchi, riconobbe l'inadeguatezza in tema di conservazione e di sviluppo delle collezioni, di quella che era la sede della prima biblioteca italiana, a palazzo degli Uffizi. Erano gli anni in cui fervevano i lavori per la ristrutturazione e il rinnovamento del centro cittadino e l'occasione sarebbe stata propizia per sottoporre la questione della costruzione di una nuova sede per la Biblioteca, tanto che, l'appena nominato Prefetto della Biblioteca Nazionale, Desiderio Chilovi, si rivolse direttamente al Sindaco «esortandolo a concedere gratuitamente allo Stato il terreno per la costruzione del nuovo edificio»² nell'ambito del centro cittadino.

Nel 1885, l'Amministrazione comunale offriva «per la costruzione della Biblioteca, un'area di 2.700 metri quadrati, compresa tra la via Naccaioli, la piazzetta dell'Olio e la via dell'Arcivescovado»³ proprio nel cuore del centro fiorentino, ove si stava demolendo il vecchio ghetto. Un primo progetto non fu considerato convincente, poiché lo spazio offerto non risultava sufficiente e così nel 1890, l'Amministrazione comunale offrì alla nascente biblioteca un'altra area ben più ampia, di circa 4.000 metri quadrati, tra le vie Pellicceria, Porta Rossa, Vecchietti e Anselmi. Tuttavia, clausole e prescrizioni, dettate dal Comune, circa lo stile del prospetto principale sulla

² Fava 1939, 172.

³ Rotondi 1984, 302.

via Pellicceria e anche sull'entrata da realizzare sempre sulla stessa via, furono le cause che portarono alla bocciatura anche di questo progetto da parte della commissione giudicatrice e dello stesso Chilovi.

Fece seguito un successivo disegno, che l'architetto fiorentino Alessandro Papini, redasse assieme al Chilovi, indiscusso esperto in materia bibliotecaria, che entrava di fatto definitivamente nel dibattito sulla nuova costruzione. Nonostante la ricca e articolata offerta di soluzioni e principi prospettate dai due estensori, anche questo progetto non ottenne l'approvazione ministeriale.

Gli stessi principi saranno poi tenuti di conto nei progetti presentati nei primi anni del novecento, a seguito dell'indizione del concorso che vedrà vincitore dopo due gradi di giudizio, il progetto dell'architetto Cesare Bazzani. Tra il progetto Papini-Chilovi e il 1902, anno del bando nazionale per la realizzazione della nuova sede della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, intercorsero ancora altri progetti a cui seguirono animati dibattiti che la stampa, non solo quella fiorentina, documentò.

Si pensò anche ad un ampliamento della Biblioteca, con allargamento agli spazi limitrofi interessando il contesto tra piazza Signoria e il Ponte Vecchio, ma iniziò a farsi strada anche l'ipotesi del quartiere di S. Croce. Negli ultimi anni dell'800 un altro progetto redatto dall'Ing. Arnaldo Ginevri, riguardò addirittura l'utilizzo della loggia dei Lanzi, che ne prevedeva la trasformazione «prolungandola, senza muovervi una sola pietra e senza cambiare l'ufficio a cui ora è destinata»⁴ in atrio sia per la regia Galleria, sia per Biblioteca. I sostenitori e i detrattori del progetto non mancarono e per citarne alcuni, Angiolo Orvieto che, nonostante lo approvasse, si opponeva allo scempio sulla loggia e su un articolo pubblicato sul «Marzocco» del 30 gennaio 1898⁵ ne documentò la sua presa di posizione; mentre il 27 marzo dello stesso anno, ancora il «Marzocco» riportò il giudizio positivo sul progetto, della rivista americana «American architect»⁶. La questione rimase aperta e mentre il dibattito sul progetto Ginevri occupò l'ultimo scorcio del secolo, prese sempre più campo la soluzione, auspicata peraltro dallo stesso Chilovi, di costruire la nuova Biblioteca nel quartiere di S. Croce.

L'alba del nuovo secolo vide quindi il dibattito spostarsi su quelle che potevano essere le implicazioni riguardanti quest'ultima ipotesi costruttiva e di cui sopra si è potuto già accennare. Demolizioni e distruzioni, per far posto alla nuova costruzione, il relativo rapporto con l'esistente complesso conventuale, compreso il chiostro Brunelleschiano, erano gli argomenti che già dai primi mesi del 1902, vennero portati ancora a dimostrazione della bontà di dar corso alla costruzione della nuova Biblioteca

4 Ginevri 1897, I.

5 Orvieto 1898a.

6 Orvieto 1898b.

presso la Loggia de' Lanzi. Il 4 febbraio del 1902 veniva firmata la convenzione tra Comune di Firenze e Cassa di Risparmio di Firenze per l'intervento da effettuarsi nel quartiere di S. Croce muovendo la costruzione da Corso dei Tintori, dando così il via alla possibilità di un concorso, auspicato anche dal Chilovi, escludendo quindi nel contempo tutte le ipotesi sino a quella data formulate.

Il 31 dicembre 1902 venne bandito il concorso di primo grado, che alla data della sua chiusura, il 31 luglio 1903, vide la partecipazione di ben 46 concorrenti, divenuti poi 12 con il secondo grado di concorso. Agli ammessi al secondo grado, Bazzani, Piacentini, "Delfo", Sabatini, "Sidera", Fantappiè, Bovio, Rivas, "Nemo", "Aemilia", Garroni e Fondelli, la Commissione, nominata dal Ministero della pubblica istruzione, presieduta da Camillo Boito, composta da architetti, e da due bibliotecari con voto consultivo (Chilovi e Salvo) richiese ulteriori emendamenti, su soluzioni ritenute poco convincenti sia in tema di rapporto con il contesto, una per tutte «l'altezza stessa dei magazzini»⁷ per la quale «non si era tenuto conto dell'altezza della chiesa ed in alcuni progetti si era arrivati addirittura a 34 metri»⁸ – si ricordi il dibattito sull'infelice scelta della zona che non si prestava alla nuova costruzione – sia in tema di questioni di ordinamento bibliotecario, quest'ultime non approvate dallo stesso Chilovi. La seconda fase del concorso, seppur anch'essa non ritenuta risolutiva, assegnò la vittoria, per l'intervento del Ministero, con 4 voti su 5, al progetto "migliore" che risultò quello dell'architetto Cesare Bazzani e il risultato venne ufficializzato nel «Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione» del 31 maggio-7 giugno 1906.

Nel frattempo, il 7 giugno del 1905, alla morte di Chilovi, lo sostituì nella Commissione Salomone Morpurgo, contribuendo quindi al risultato che sappiamo. La soluzione progettuale del nuovo edificio, ampiamente illustrata e lodata dall'allora direttore Salomone Morpurgo, nel suo discorso tenuto in occasione della posa della prima pietra, l'8 maggio 1911, imponeva che l'asse principale della nuova costruzione attraversasse il «solenne vestibolo, o sala distribuzione»⁹ e che corrispondesse al centro della piazza dei Cavalleggeri, spazio ove si sarebbe dovuto affacciare il porticato d'ingresso, che dà accesso all'atrio e poi a tutti i servizi della biblioteca.

«Il criterio fondamentale della costruzione e della distribuzione interna» dice sempre il Morpurgo «è stato di collocare nel piano terreno, ma fortemente rialzato, dell'avancorpo tutti gli organi inservienti all'uso pubblico dell'istituto ed ai servizi quotidiani di esso»¹⁰. Già da queste prime battute risultavano evidenti gli intendimenti di Bazzani, ma nel prosieguo l'accento veniva posto anche sugli ambienti deputati alle

7 *Rompicapo* 1903.

8 *Ivi*.

9 *Giubileo di Cultura* 1911, 11-15.

10 *Ivi*.

funzioni rappresentative della Biblioteca e cioè, i “Musei bibliografici” ed i “Locali rappresentativi” ai quali vi sarebbe stato accesso «per i due scaloni ai fianchi del primo vestibolo» ma principalmente «da via Magliabechi, girata la monumentale rotonda in cui si accoglierà, con le tribune dantesca e galileiana, un’ampia sala per adunanze e conferenze. Di qui, con maggiore grandiosità di aditi e di scale, i visitatori saliranno alle dette tribune, alle sale di esposizione dei più insigni cimeli: manoscritti miniati, autografi, incunaboli, edizioni rare, stampe, ecc.»¹¹. E ancora, esaminando le varie parti del progetto, lodava soprattutto lo spazio per i futuri “incrementi” e l’uso di «strutture assolutamente incombustibili in ogni e qualsiasi parte dell’edificio», concludendo: «così con i vari contributi di genialità artistica, di esperienza bibliotecaria, di sapienza tecnica, la nuova sede potrà sorgere, nelle sue linee interne e nel suo decoro esteriore, degna delle migliori tradizioni nostre. Armonicamente si accorderanno i requisiti dell’organismo, i più ampi e comodi che si possano desiderare per ogni futuro intensificarsi e ingrandirsi delle funzioni dell’istituto, con la struttura architettonica e la ornamentazione della fabbrica»¹².

Il merito del Bazzani è stato quindi quello di aver dato corso, nell’ambito della sua progettazione alle intuizioni del Chilovi, che egli, quale esperto bibliotecario aveva suggerito sin dall’inizio di tutta la vicenda. Tuttavia, il complesso alla data dell’inaugurazione finale del 30 ottobre 1935 (nel giugno del 1929 si inaugurava la tribuna Dantesca e nel 1930 una sala di lettura nella sede della libreria del convento di S. Croce) risultava mancante della costruzione di una serie di padiglioni, per la precisione in numero di tre, da adibire ad uso di magazzino librario e quindi erano già evidenti, diversamente da quanto dichiarato da Salomone Morpurgo nel discorso di inaugurazione, le criticità nell’ambito del nuovo intervento per quanto concerneva l’immagazzinamento del materiale librario¹³.

La mancata realizzazione di quei tre magazzini, uno sulla via Magliabechi nell’area su cui nel 1962 l’Arch. Velio Mazzei edificava la c.d. “Ala Nuova” da adibire prevalentemente ad uffici e gli altri due, nel giardino posto ad est tra il corpo principale dell’attuale sede e il complesso conventuale di S. Croce, ne decreterà già al termine del trasloco, dalla sede degli Uffizi e con la conseguente inaugurazione, quella che sarà negli anni a venire la continua necessità di ricerca di spazi idonei ad accogliere le collezioni librarie.

La disastrosa alluvione del 1966 irrompeva violentemente in Biblioteca all’alba del 4 novembre, sommergendo il piano terreno e il piano sottosuolo ove trovavano posto la maggior parte degli impianti tecnologici dell’edificio, ma per variate esigenze

¹¹ Ivi.

¹² Ivi.

¹³ La parte conclusiva del presente saggio è debitrice di Picchietti 2019.

di spazio e contrariamente a quanto prescritto dal Regolamento del Concorso di progettazione della nuova Biblioteca bandito il 31 dicembre del 1902, trovavano collocazione anche i materiali librari di minor valore, i giornali, le miscellanee, le carte geografiche e i volumi Magliabechiani e Palatini di grande formato, che per dimensioni non potevano essere collocati nei magazzini dei piani superiori, a causa della standardizzazione delle misure delle scaffalature metalliche. A seguito di ciò, il Ministero dell'Istruzione visti gli ingenti danni subiti, come anche la vicinanza della Biblioteca all'incombente Arno, pose divieto assoluto all'occupazione degli spazi del sottosuolo per archivi librari, obbligando così l'Amministrazione a trovare soluzioni alternative.

Il programma di adeguamento funzionale del 1989 prevedeva nell'ambito della sede, oltre la costruzione della c.d. terza torre ottenuta dalla saturazione della corte interna tra i magazzini "Bazzaniani", anche la razionalizzazione dell'intero comparto dei magazzini generali, attraverso la sostituzione della scaffalatura originaria autoportante Lips-Vago, con una scaffalatura sempre autoportante ma di tipo compatto, con il risultato di un notevole aumento di spazio. Dopo non molti anni l'originaria esigenza di mancanza capacità di immagazzinamento, dettata dall'istituzionale incremento bibliografico, si riproponeva puntualmente.

Nel 2003 con l'acquisizione dell'ex caserma Curtatone e Montanara da parte della Biblioteca, posta a poche decine di metri dalla sede principale, si arrivava ad intravedere la possibilità di creare un nuovo plesso, che comunque, utilizzando una struttura preesistente nata per altri scopi, fosse capace di unificare nei nuovi magazzini tutti i materiali periodici e i giornali conservati in sede e presso il Forte di Belvedere, con il conseguente spostamento del personale atto alle attività gestionali di quelle pubblicazioni, compresa la pubblica lettura. Paradossalmente il "progetto "Bazzaniano" si completerà idealmente e praticamente con l'operazione di recupero e restauro di questo plesso, che seppur posto in posizione strategica e complementare rispetto alla sede principale, come la sede di piazza dei Cavalleggeri, soffrirà della vicinanza e degli umori del fiume.



*Busto di Dante posizionato sull'architrave, 31 dicembre 1921, fotografia all'albumina, in *Album della costruzione della BNCF*, f. X v. Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione.*

L'album fotografico ritrovato e la cerimonia di inaugurazione del busto di Dante in sala studio

Vincenza Iossa, Ilaria Arcangeli¹

L'album fotografico della Biblioteca «Luigi De Gregori» di Roma

La Biblioteca “Luigi De Gregori” del Ministero dell’Istruzione è per storia, struttura e per la sua stessa natura di biblioteca governativa molto legata alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. È una biblioteca nata con lo Stato unitario di cui, seppure in maniera dimessa, per la sua natura di struttura a servizio dell’Amministrazione, ha seguito con alterne vicende l’evoluzione. Fondata nel 1863², viene trasferita con il Ministero a Roma dopo il 1870 e, tra chiusure per motivi di riordino delle collezioni e relative riaperture, nel 1928 approda finalmente alla sua sede definitiva all’interno del Palazzo dell’Istruzione, dove viene riorganizzata «con l’intento soprattutto di farla servire ai fini di studio e di consultazione per i funzionari dell’Amministrazione». Collocata nella sua sede attuale, viene ufficialmente inaugurata dal Ministro Bottai, «con austera cerimonia, presenti i capi servizio e gli impiegati del Ministero», il 27 ottobre del 1937³. Collocata fino al 1975 all’interno della Direzione generale delle Accademie e Biblioteche, non ha avuto una denominazione specifica fino al 2017,

¹ Si deve a Vincenza Iossa il par. *L'album fotografico della Biblioteca «Luigi De Gregori» di Roma* e a Ilaria Arcangeli il par. *Il busto di Dante di Antonio Guidotti in BNCf nel 1921*.

² *Biblioteche d'Italia*, 365-371.

³ *Nuova biblioteca del Ministero 1937*.

probabilmente proprio per questa sua natura di struttura interna. Questa sua funzione di servizio dell'Amministrazione a partire dagli ultimi decenni del secolo scorso è progressivamente venuta meno, anche per la scelta di rafforzare la presenza di risorse digitali nei singoli uffici. A partire dal 2015 si è progressivamente riconfigurata come biblioteca specializzata, a carattere storico, grazie ad una fase di riscoperta delle collezioni e di riacquisizione di settori importanti del patrimonio librario dislocato fino a tempi recentissimi in depositi periferici. Si tratta di un posseduto in parte unico e a volte raro che documenta la vita della scuola italiana e la storia del suo governo, anche relativamente ad anni preunitari.

Questa sua funzione è ben nota alla comunità degli studiosi del settore ma è stata riconosciuta anche dall'Amministrazione che ne ha disposto nell'ottobre del 2017 l'intitolazione a Luigi De Gregori: egli ne assunse la direzione dal 1913 al 1920 quando era ancora ospitata nella prima sede romana del Ministero, nel palazzo in piazza alla Minerva, nei locali attigui a quelli della Biblioteca Casanatense.

L'intitolazione a Luigi De Gregori della struttura detta "Biblioteche ed emeroteche del Ministero"⁴ è stata voluta per ricordare questa grande figura di bibliotecario del secolo scorso: nessuna biblioteca portava ancora il suo nome.

Il suo pensiero ancora così moderno è stato fonte di ispirazione per il lavoro di questi anni ed alcune parole tratte da un suo saggio sulle "Biblioteche d'America", pubblicato all'interno della raccolta dei suoi scritti a carattere giornalistico curata da Giorgio De Gregori nel 1980 intitolata *La mia campagna per le biblioteche*⁵, hanno anche costituito il programma dell'attuale biblioteca. Egli scriveva infatti che le biblioteche debbono essere simili a delle fontane piuttosto che a dei serbatoi, riservati al più a ristrette circoli di studiosi. *Fontane, non serbatoi* è stato anche il titolo del convegno internazionale di intitolazione svoltosi il 2 ottobre 2017 al Ministero: una nuova inaugurazione.

La storia che qui si racconta illustra bene questo pensiero e questo programma mostrando come da una custodia deve e può scaturire acqua fresca che faccia vivere di nuova vita quanto ogni biblioteca custodisce, pena il suo deperimento fino alla sua fine.

In questa fase di rinascita della Biblioteca De Gregori e proprio durante la fase di primo riordino resa possibile dalla presenza di tanti ragazzi che hanno svolto in quegli anni i loro tirocini universitari, è stato ritrovato in una delle tre sale del piano terreno un album fotografico intatto, contenente foto d'epoca privo di qualsiasi indicazione: nessun titolo o didascalia, nessuna indicazione di autore o possessore né sul dorso ma neanche al suo interno. La Biblioteca non possiede collezioni fotografiche ma solo al-

4 Ministero dell'Istruzione, Università e Ricerca, D.M. 4 ottobre 2017.

5 De Gregori 1980.

cune raccolte di fotografie di biblioteche italiane, probabilmente risalenti alla mostra organizzata in occasione del congresso mondiale delle biblioteche del 1929 che vide tra gli altri De Gregori assieme al collega Fago tra coloro che per incarico ministeriale vi avevano lavorato. Ma l'album costituiva un oggetto anomalo proprio per la sua caratteristica di anonimato. Foglio dopo foglio si aprivano sotto i nostri occhi chissà dopo quanti anni immagini ancora molto definite che documentano la storia della costruzione della nuova Biblioteca di Firenze, a partire dalla posa della prima pietra. Si tratta di una documentazione che si pensava potesse essere appartenuta all'architetto Cesare Bazzani che assieme a quella per all'edificio della biblioteca fiorentina aveva anche avuto la direzione dei lavori per la costruzione del Palazzo di viale Trastevere, oltre che a quella della Galleria nazionale d'Arte moderna di Roma. Si pensò dunque che fosse un documento di lavoro. Solo una indicazione apparve tra le pagine di cartone che ospitano le 138 fotografie, quella dello Studio fotografico Barsotti di Firenze. Fu naturale dunque rivolgersi alla direzione della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze per informare di questo ritrovamento e fu fonte di grande stupore la notizia che di questo album non si aveva notizia né copia. Venne allora formulata l'ipotesi che questo materiale fotografico fosse andato perduto durante l'alluvione del 1966 mentre la copia ritrovata a Roma fosse una copia per così dire di servizio, un allegato ad una pratica inviata da Firenze al "superiore Ministero" per mostrare lo stato di avanzamento dei lavori: alcune delle fotografie, ad esempio, sono annotate a mano, come quella delle prove di carico effettuate senza macchinari, altre ritraggono le maestranze, altre ancora le varie fasi della costruzione della tribuna dantesca.

Da allora è cominciato il cammino di studio dei materiali in vista di una giusta ricollocazione della documentazione presso la Biblioteca fiorentina; il percorso iniziato, non sempre semplice, ha visto finalmente anche grazie all'organizzazione di questa mostra il convergere di alleanze professionali, di studio ed è nel solco del programma della De Gregori. Le Biblioteche sono fontane non serbatoi! La loro vita, amata e studiata, riserva e può riservare sorprese piene di significato per chi le frequenta e per la storia e il futuro del nostro Paese.

Il busto di Dante di Antonio Guidotti in BNCF nel 1921

L'album fotografico contiene 138 scatti del cantiere della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, costruita tra il 1911 e il 1935. Si tratta di fonti storiche inedite e testimonianze uniche di una precisa committenza, quella del Genio Civile di Firenze che si occupò della messa in opera della fabbrica sin dalle prime fasi. La narrazione creata dall'ignoto compilatore ha un carattere unitario, intrinseco nella natura stessa

dell'oggetto "album", in quanto strumento pensato con il fine di raccontare una determinata storia: la costruzione della nuova sede della Nazionale. La composizione di ciascuna pagina è sempre ordinata e il racconto procede con una certa coerenza cronologica, come si deduce dalle iscrizioni presenti su alcuni positivi, ma anche da altre fonti documentarie⁶. Partendo dallo studio dell'album sono stati individuati veri e propri nuclei, frutto di più campagne fotografiche, commissionate al fine di documentare diversi momenti di sviluppo del cantiere. Non mancano scatti che ritraggono i personaggi che lo frequentarono in diverse occasioni: i Sovrani d'Italia, i ministri e sottosegretari, gli ingegneri, gli scultori e ovviamente l'architetto Cesare Bazzani e l'allora direttore della Biblioteca Salomone Morpurgo. Alcuni momenti immortalati possono essere facilmente individuati, come ad esempio la cerimonia inaugurale dell'inizio dei lavori del 1911 con la posa della prima pietra. Ma l'evento meglio documentato è certamente la cerimonia di scoprimento del busto di Dante, con ben sette fotografie, che hanno consentito di ricostruire l'intera vicenda dalla progettazione fino alla sua messa in opera.

A partire dal 1917 furono avviate le pratiche per la selezione degli scultori che avrebbero dovuto dare forma all'apparato decorativo, già abbastanza definito da Bazzani stesso, come si può appurare dai numerosi disegni conservati nel fondo del Genio Civile. Secondo i progetti dell'architetto i ritratti di otto uomini illustri dovevano esser posizionati a decorazione dei due prospetti ai lati del loggiato centrale di piazza Cavalleggeri nella porzione di fregio compresa tra le finestre del primo e secondo piano⁷. Come ricostruito da Salvagnini, i putti da apporre come decorazione esterna erano stati assegnati in un primo momento a tre scultori: Antonio Garella, Libero Andreotti⁸, e infine Aristide Aloisi insieme ad Antonio Guidotti⁹. Tuttavia, nei documenti successivi si apprende che solo Guidotti fu confermato nel ruolo di collaboratore all'impresa¹⁰. Qualche anno dopo, il 31 dicembre 1919, lo stesso scultore, in una lettera indirizzata a Ugo Ojetti, scrive: «ho lavorato e lavoro ancora per due pannelli decorativi per l'edificio della Nuova Biblioteca del buon amico

6 Arcangeli 2021, 24-29.

7 Archivio di Stato di Firenze (ASF), Ufficio del Genio Civile, parte I, *Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, b. 215 e 218. In queste buste si conservano vari disegni dell'edificio e degli elementi decorativi e scultorei. Tutti i disegni vanno ricondotti a Bazzani, che si occupò di definire ogni minimo dettaglio. Infatti, l'elaborazione grafica passa dai prospetti generali fino ai disegni incentrati sulle singole sculture, come si vedrà più avanti. In fase di realizzazione alcuni particolari subirono delle variazioni, ma l'architetto insieme ai membri della Commissione di Sovrintendenza supervisionò ogni passaggio.

8 Torresi 1997, 41.

9 Ivi, 82-83.

10 ASF, Ufficio Genio Civile, parte I, BNCF, b. 218, *Perizia n°9 per esecuzione e formazione di modelli di elementi decorativi dell'Edificio Principale e Tribuna Dantesca della Nuova Biblioteca*, 15 febbraio 1920, cc. 281-285. Il documento è citato per la prima volta da Salvagnini (1999, 3-4), che però non ne aveva identificato l'autore. La relazione, stilata dall'ingegnere capo Federico Bartolini, consente di ricostruire le vicende per l'affidamento delle committenze dei modelli in gesso. Inoltre, vi è allegato anche un disegno di Bazzani con il medaglione di Dante (c. 289).

Bazzani»¹¹. Il pistoiese Guidotti fu quasi sicuramente incaricato di realizzare sei degli otto medaglioni (Dante, Galileo, Virgilio, Leonardo, Mazzini, Michelangelo) con i rispettivi genietti. Vico e Muratori, furono invece assegnati allo scultore romano Armando Colucci – «in armonia con quelli già eseguiti dal prof. Guidotti» – il quale eseguì anche i modelli per gli elementi architettonici¹². La traduzione di questi modelli in marmo fu affidata a Olinto Calastri, che scolpì Dante, Galileo, Virgilio e Leonardo¹³, mentre i fratelli Testi si occuparono di Vico e Muratori¹⁴.

In alcune delle fotografie dell'album si vedono gli scultori mentre lavorano a questi modelli. La prima foto sul verso del foglio IX ritrae due uomini in quella che sembra essere una bottega improvvisata. Rispettivamente sul banco di lavoro e poggiato al muro è possibile scorgere due dei modelli in gesso degli otto gruppi scultorei¹⁵ (cat 166). È molto probabile che i due personaggi immortalati nella fotografia siano proprio Guidotti e Colucci, mentre dei modelli in gesso esistono altre fotografie inedite conservate nell'Archivio MPI presso la Fototeca dell'ICCD a Roma¹⁶. In particolare, furono fotografati i ritratti di Leonardo, Galileo, Michelangelo e Mazzini, stilisticamente molto simili tra loro; tali somiglianze stilistiche avvalorano ulteriormente l'ipotesi che Guidotti avesse eseguito sei degli otto modelli di uomini illustri. Vi sono poi altre due fotografie dei ritratti di Michelangelo e Dante completi dei due genietti ai lati, e un'ultima che immortala il busto di Galileo¹⁷, commissionato insieme a quello di Dante sempre a Guidotti.

Questi lavori si svolsero tra il 1919 e il 1921, ma l'effettiva messa in opera delle sculture poté avvenire solo negli anni successivi, quando l'innalzamento della struttura muraria era terminato, molto probabilmente poco prima dell'inaugurazione ufficiale della biblioteca, avvenuta solo nel 1935. Unica eccezione è proprio il busto di Dante, che fu di fatto la prima scultura a essere conclusa e posizionata nel mezzo del

11 Archivio Galleria Nazionale Roma (AGNR), Fondo Ojetti, *Lettera di Antonio Guidotti a Ugo Ojetti*, 31 dicembre 1919, consultabile in Guidotti 1919. Per una descrizione del fondo vd. Palma 2014, 25-37.

12 ASFi, Ufficio Genio Civile, parte I, BNCF, b. 218, *Atto di sottomissione di Armando Colucci*, 20 luglio 1920, cc. 260-263. Tra i vari documenti relativi all'apparato decorativo e scultoreo non sono presenti i primi contratti di Guidotti, ma da quello di Colucci si comprende che tutti i modelli precedenti furono realizzati dal pistoiese. In Cinelli 1999, 19, 22 n.18.

13 ASFi, Ufficio Genio Civile, parte I, BNCF, b. 217, *Atto di sottomissione di Olinto Calastri*, 16 aprile 1920, c. 3. Ivi, *Lettera di Antonio Guidotti sulla consegna di due modelli*, 17 giugno 1920, c. 77. I modelli di Virgilio e Leonardo furono consegnati a Calastri rispettivamente il 25 febbraio e il 5 aprile 1921. Ivi, c.79r, 82r. Secondo Cinelli (1999, 18) anche i modelli di Dante e Galileo furono eseguiti da Calastri.

14 Salvagnini 1999, 4. Lo studioso non cita la fonte documentaria e nel fondo del Genio Civile non è stata rintracciata la notizia.

15 Presso la Fototeca dell'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione (ICCD) nell'Archivio Ministero Pubblica Istruzione (MPI) si conservano otto positivi tra cui cinque modelli in gesso dei medaglioni con le effigi di Machiavelli (Vico?) (MPI315821), Leonardo (MPI315822), Galileo (MPI315823), Michelangelo (MPI315824), Mazzini (MPI315826), i medaglioni di Michelangelo (MPI315827) e Dante (MPI315828) insieme ai putti e il busto di Galileo (MPI315825).

16 ICCD, Fototeca, Archivio MPI, Cartonate, *Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale*, da MPI315821 a MPI315828. Non è chiaro invece il perché della presenza di un clipeo con il volto di Machiavelli di profilo, dato che la sua effigie non è documentata nei disegni di Bazzani.

17 L'opera verrà poi rimodellata da Valmore Gemignani nel 1933. ASFi, Ufficio Genio Civile, parte I, BNCF, b. 243, cc. 150-164, 180-181, 280-287. In Salvagnini 1999, 12, 14 n. 20.

cantiere ancora in corso. La scultura fu realizzata da Guidotti partendo dal progetto di Bazzani, che aveva disegnato le generalità del busto sia frontalmente che di profilo, calcolandone anche le misure rispetto all'architrave che doveva accoglierlo¹⁸. Il modello in gesso fu consegnato alla fonderia artistica di Gusmano Vignali il 7 dicembre 1921¹⁹. La relazione manoscritta del 15 dicembre, redatta dall'ingegnere Carlo Luppis, racconta nel dettaglio che «la forma buona del busto è già in forno e sarà pronta per sabato a mezzogiorno» e informa anche circa la proposta di Vignali di utilizzare per la fusione «un cannoncino austriaco = che garantisce austriaco e del quale si potrebbe avere dal Comando 19° anche la storia della cattura dello stesso = ed ha promesso di usarlo per la fusione tanto del busto che della corona»²⁰. L'opera fu ultimata nel corso delle settimane successive e il 31 dicembre si trovava in Biblioteca²¹, per consentire lo svolgimento della cerimonia di chiusura del sesto centenario della morte di Dante. Le sette fotografie conservate nell'album documentano questo evento insieme alla presenza del busto adornato con ghirlande floreali posizionate in cima all'architrave e sulle dodici colonne al piano superiore della Tribuna.

Le celebrazioni dantesche del 1921 si svolsero in varie città, anche se Ravenna ebbe senz'altro un ruolo centrale, essendovi conservate le spoglie del poeta. Un apposito disegno di legge proposto dal ministro della Pubblica Istruzione era stato approvato dal Parlamento nel novembre del 1920²². Firenze diede inizio alle celebrazioni solo a giugno con l'omaggio dell'esercito al monumento di Dante di Piazza Santa Croce, alla presenza del sindaco Antonio Garbasso. Si proseguì poi con la solenne cerimonia nel salone dei Cinquecento di Palazzo Vecchio a cui parteciparono il re Vittorio Emanuele III e una rappresentanza di membri del Governo. La tendenza politica di queste manifestazioni era ben esplicitata nei discorsi proclamati da intellettuali e autorità²³. Proprio per questo è ancora più significativo che, invece, la chiusura del centenario venisse programmata nella Tribuna dantesca, immaginata da Bazzani «come l'abside di un tempio [...] del pensiero»²⁴.

Le fotografie scattate tra il 17 e il 24 maggio 1921 mostrano lo stato dei lavori in quell'anno cruciale. Dallo studio dei documenti d'archivio emerge che tra il 1919 e il 1921 si conclusero i lavori di posa della pietra da taglio della struttura muraria del

18 ASFi, Ufficio Genio Civile, parte I, BNCF, b. 218, c. 58. Nello stesso fascicolo sono presenti altri due disegni che definiscono i dettagli dei capitelli e della ghirlanda (cc. 27-57).

19 Ivi, c. 21r. In Cinelli 1999, 24 n. 37.

20 ASFi, Ufficio Genio Civile, parte I, BNCF, b. 218, *Relazione dell'ingegnere Carlo Luppis*, 15 dicembre 1921, c. 24r.

21 Il Ministero autorizza ufficialmente la fusione in bronzo a posteriori il 2 gennaio 1922. Ivi., c. 19. In Salvagnini 1999, 13 n. 5. La fattura di Vignali è del 31 dicembre, ma il 23 marzo 1922 il conto ancora risulta saldato (c. 14).

22 Conti 2011, 91.

23 Ivi, 91-97.

24 ASFi, Ufficio Genio Civile, parte I, BNCF, b. 215, *Variante del perimetro dell'edificio*, 14 maggio 1915, c. 285r. In Arcangeli 2021, 31.

piano servizi²⁵ e di messa in opera del solaio del piano musei, anche con l'innalzamento delle dodici colonne della Tribuna. I lavori, quindi, procedettero a ritmo serrato e si concentrarono soprattutto nell'area dell'edificio verso via Magliabechi. Infatti, in un articolo del 4 agosto 1920, il Ministero della Pubblica Istruzione annuncia che per le celebrazioni del sesto centenario della morte di Dante: «sarà inaugurata nel prossimo anno la tribuna dantesca nel nuovo edificio della R. Biblioteca Nazionale»²⁶. Tuttavia, è noto che l'inaugurazione della Tribuna si svolse qualche anno dopo, il 26 giugno 1929, alla presenza dei partecipanti al primo Congresso mondiale delle biblioteche²⁷, accolti dal direttore Angelo Bruschi, Cesare Bazzani e Pasquale Francese, ingegnere capo del Genio Civile²⁸.

Nonostante gli sforzi del Genio per accelerare i lavori, alla fine del 1921 la Tribuna si componeva solo dell'aula al piano dei servizi mentre doveva ancora iniziare la costruzione della struttura muraria del secondo piano. Sebbene l'idea di inaugurare la Tribuna fosse stata auspicata dall'alto delle istituzioni, la manifestazione si compirà solo grazie all'iniziativa della Biblioteca e della Commissione di Sovrintendenza, in accordo con il Comune, come esplicito in una relazione del 30 novembre di Luppis²⁹. Nei documenti non si fa alcun cenno a un intervento del Ministero, che anche quando si tratta dei pagamenti relativi al busto risponde tardivamente e senza mostrare troppo interesse. La cerimonia che ebbe come protagonista il busto realizzato da Guidotti si svolse il 31 dicembre, quando «le autorità e numerosi invitati hanno visitato i lavori della nuova Biblioteca nazionale e della tribuna dantesca e hanno assistito allo scoprimento del busto di Dante all'ingresso della tribuna»³⁰. I momenti più salienti di questo evento furono immortalati probabilmente su commissione del Genio Civile stesso, che già in altre occasioni aveva utilizzato lo strumento fotografico per documentare le fasi più importanti della costruzione³¹.

Le sette fotografie restituiscono alcuni dettagli del cantiere e i volti dei personaggi che presenziarono allo scoprimento del busto. Uno scatto viene riservato esclusivamente alla scultura, inquadrata dal basso verso l'alto, posta al centro dell'architrave rifinito con gli elementi decorativi progettati da Bazzani nel disegno

25 ASFi, Ufficio Genio Civile, parte I, BNCF, b. 216, *Perizia 6° per l'impiego di pietra forte dalla base al posare delle coperture del corpo principale e della Tribuna Dantesca*, 8 settembre 1920. In Cinelli 1999, 16. ASFi, Ufficio Genio Civile, parte I, BNCF, b. 217, *Perizia 9 per la provvista e lavorazione della pietra da taglio per la Tribuna Dantesca e per l'Edificio principale fino al posare delle coperture*, agosto 1921, cc. 220-445. In Arcangeli 2021, 38.

26 *Opera del Ministero dell'Istruzione* 1920.

27 Guerrini 2013, 123-135.

28 *Tribuna Dantesca* 1929.

29 Nel documento si legge: «l'architetto dell'opera, la Commissione di Soprintendenza e le autorità cittadine pensarono che la fusione e il collocamento in opera di questo busto di Dante fosse degna circostanza il 31 dicembre correndo come chiusura del VI centenario Dantesco». ASFi, Ufficio Genio Civile, parte I, BNCF, b. 218, *Relazione ingegnere Luppis*, 30 novembre 1921, cc. 55-56.

30 *Chiusura delle feste dantesche* 1922.

31 Arcangeli 2021, 24-29.



Fig.1
Discorso del sindaco di Firenze, Antonio Garbasso, alla cerimonia dantesca, 31 dicembre 1921, fotografia all'albamina, in Album della costruzione della BNCF, f. V r, Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione.

Fig.2
Antonio Guidotti insieme al modello in gesso del busto di Dante, 1921, fotografia all'albamina, in Album della costruzione della BNCF, f. V r, Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione.

sopra menzionato. Oltre il portale si scorgono al piano superiore le dodici colonne già erette, anch'esse decorate da ghirlande floreali (foglio X; cat. 170). Altri due scatti ritraggono gli invitati presenti alla cerimonia: uno da una prospettiva più lontana con l'inquadramento del gruppo di spalle rivolto verso la statua e da cui si vede chiaramente lo stato dei lavori in quella che diverrà la sala lettura (foglio IX); l'altro immortalata più da vicino i personaggi che intrattengono il pubblico con i loro discorsi. L'uomo all'estrema sinistra con la barba bianca è il direttore della Biblioteca, Morpurgo, mentre alla sua sinistra il sindaco di Firenze Antonio Garbasso sta tenendo il suo discorso celebrativo (foglio V; fig. 1, cat. 173). Le restanti quattro fotografie ci mostrano gli invitati, guidati da Morpurgo e probabilmente dagli ingegneri del Genio, mentre visitano i vari ambienti del nuovo edificio. Passando dalle scale erano potuti salire fino al piano musei ed entrare nella Tribuna ancora delineata dalle sole colonne (foglio VI-VIII). Infine, avevano visitato il Chiostro del Brunelleschi, che era stato restaurato negli anni precedenti al fine di divenire parte dei magazzini librari della Biblioteca. Il fotografo immortalò la comitiva in una vera e propria foto di gruppo in posa al centro del chiostro (foglio V; cat. 175) e ancora in uscita dalla porta di accesso da via Magliabechi (foglio VI).

Nell'album è presente anche un'altra fotografia molto interessante: lo scultore Guidotti viene ritratto in posa accanto al gesso del busto di Dante, posizionato su uno sgabello (fig. 2, cat. 171). Pur nell'impossibilità di individuare informazioni dettagliate sullo spazio circostante, è plausibile che l'ambiente fotografato sia quello della stessa bottega provvisoria, visibile nella fotografia già menzionata (foglio IX). Inoltre,

questa fotografia potrebbe essere la stessa che Guidotti spedì a Ugo Ojetti per avere un suo parere sulla scultura.

I due, infatti, erano in stretti rapporti come documentano le numerose missive che Ojetti ricevette da Guidotti tra il 1908 e il 1941 e una fotografia che li ritrae uno accanto all'altro nel giardino del Salviatino³². Il tono delle lettere è sempre molto formale, di grande rispetto e riverenza nei confronti del critico a cui più volte Guidotti indirizza richieste di aiuto e di consiglio. La primissima lettera del 10 gennaio 1908 lascia intendere che i due si erano conosciuti da poco – Guidotti scrive «se lo aveste dimenticato io mi chiamo Antonio» – e che Ojetti aveva promesso il suo aiuto al fine di ottenere la commissione per il «leone e i due giureconsulti Bartolo e G. Batista De Luca»³³ per la nuova sede del Palazzo di Giustizia di Roma. Numerosissimi sono i biglietti di auguri che lo scultore inviava con costanza, così come le notizie dal fronte durante la guerra. Infatti, sempre da una delle lettere apprendiamo che dall'agosto del 1915 Guidotti era entrato come sottotenente nel corpo di Fanteria di Firenze, ricevendo anche un encomio per le azioni compiute sul campo di battaglia, che prontamente aveva trascritto a Ojetti. In una lettera non datata il pistoiese scriveva «mi auguro poi di poter un bel giorno ristabilirmi a Firenze [...] e mi auguro anche di poter io a quell'epoca riprovarmi se riuscirò a fare lo scultore»³⁴. È probabile che nel 1918 Guidotti avesse già fatto ritorno a Firenze visto quanto ricostruito circa il suo coinvolgimento nella Biblioteca Nazionale.

Anche dal cantiere Guidotti spedì alcune lettere a Ojetti, tra cui quella datata dicembre 1921. Guidotti scrive: «ho ricevuto la sua lettera con la quale Ella mi dice di aver ricevuto le fotografie del mio Dante; la ringrazio per la lettera e così la ringrazio per la schietta sincerità». È logico supporre che tra queste fotografie vi fosse anche quella dello scultore insieme al busto, che quindi fu scattata verosimilmente proprio a dicembre. Tuttavia, dalle parole di Guidotti capiamo che Ojetti aveva criticato piuttosto aspramente il suo busto di Dante, tanto che nella lettera si scusa sottolineando «ch'io feci con amore e costanza tutto il mio meglio per la migliore riuscita»³⁵. Difendendo e motivando le scelte fatte nella realizzazione dell'opera, lo scultore controbatte punto per punto il giudizio di Ojetti:

Nel fare il lavoro seguendo la raccomandazione che ella mi fece quando la incontrai nel chiostro di Brunellesco, per la costruzione e forma specialmente del volto mi sono attenuto come mi è riuscito al busto del Museo Nazionale di Napoli e per l'aspetto giovanile ad altro di quello del Bargello. [...] Per le

32 AGNR, Fondo Ojetti, *Lettere di Antonio Guidotti a Ugo Ojetti*, c.s.

33 AGNR, Fondo Ojetti, *Lettera di Antonio Guidotti a Ugo Ojetti*, 10 gennaio 1908, c.s.

34 AGNR, Fondo Ojetti, *Lettera di Antonio Guidotti a Ugo Ojetti*, senza data, c.s.

35 AGNR, Fondo Ojetti, *Lettera di Antonio Guidotti a Ugo Ojetti*, dicembre 1921.

pupille e il movimento degli occhi non avendo altro mezzo vivo a disposizione mi sono servito dello specchio guardandoci i miei; restando nella forma e nel carattere alla maschera e a quello di Napoli che come giustamente disse il maestro Trentacoste sono la stessa cosa; quanto a quel giro come lei dice a cerchio di compasso mi è venuto senza che me ne accorgessi, nel calco di un effetto che sarà positivo o negativo non lo so, da vedersi al posto³⁶.

Dunque, i due avevano avuto modo di confrontarsi di persona, e Ogetti aveva suggerito il confronto con il busto-ritratto del XV secolo oggi a Capodimonte e il presunto ritratto giottesco della Cappella del Podestà a Firenze³⁷. Certamente Guidotti aveva potuto vedere di persona gli affreschi al Bargello, mentre, in merito al busto, è più probabile che si servì di una fotografia per studiarlo al meglio³⁸. Inoltre, dallo scambio di idee con Domenico Trentacoste³⁹, ebbe il suggerimento di guardare la maschera di Dante che era stata acquisita nel 1911 dal comune di Firenze ed esposta a Palazzo Vecchio⁴⁰.

Oltre a questi modelli iconografici Guidotti continua la sua la sua difesa riferendo che:

Per il costruire il carattere in genere fiorentino fui varie volte nel Cappellone degli Spagnoli, nella cappella Brancacci e nel Bargello. Quanto al berretto è veramente buttato indietro e anche in ciò vi era in mente anche questo non risulterà errato al calcolo dello scorcio visto a posto e il mio desiderio di un Dante da la fronte e dalla facciata aperta.⁴¹

L'artista aveva quindi studiato la posizione del copricapo affinché dalla visione dal basso quest'ultimo non coprisse troppo il volto. La lettera si conclude con la promessa di guardare di nuovo alcuni ritratti di Dante come quello di:

Domenico di Michelino in Duomo che è uno di quelli se non quello che più mi piace e rigarderò la riproduzione di quello di Raffaello del Parnaso in Vaticano, ma creda Sig. Ogetti che pur attenendomi ai primi due detti ho guardato tutto quanto mi fosse possibile e che a Dante si riferisse. Ma lei sa meglio di me che non basta vedere, bisogna saper vedere, in un campo dove

36 *Ibidem*.

37 Gli affreschi erano stati scoperti nel 1842 ed erano stati prontamente restaurati proprio per poter confermare la presenza del ritratto di Dante. Cfr. Barocchi 1985, 153-178.

38 Esiste infatti una fotografia realizzata dallo studio fotografico Brogi tra il 1879 e il 1910, di cui Guidotti poteva facilmente servirsi. <https://www.alinari.it/it/dettaglio/BGA-F-005786-0000>.

39 Nel dopoguerra Guidotti era stato nominato professore aggiunto alla scuola di scultura dell'Accademia di Firenze di cui titolare era proprio Trentacoste. In Tefanelli 1958.

40 Si tratta di una scultura in gesso, realizzata probabilmente tra il XVI e il XVII secolo, fu donata nel 1911 al Comune di Firenze dallo storico della letteratura Alessandro D'Ancona. Ricci 1921. <https://www.youtube.com/watch?v=2cL4eoFwdw8>.

41 AGNR, Fondo Ogetti, *Lettera di Antonio Guidotti a Ugo Ogetti*, dicembre 1921, c.s..

ognuno ha una visione e concetto personale⁴².

Alla fine della missiva Guidotti accetta ancora una volta i consigli di Ojetti, ma ammette anche di aver osservato e studiato con attenzione tutti i modelli a sua disposizione, fino a restituire nel busto la sua visione personale del ritratto del sommo poeta.

L'interesse di Ojetti nella buona riuscita di quest'opera è indubbiamente maggiore rispetto a quello mostrato per gli altri lavori eseguiti dal pistoiese. Forse il fatto che egli fosse stato escluso dai preparativi per le celebrazioni del seicentenario⁴³ potrebbe averlo spinto a contribuire attivamente con i suoi consigli alla realizzazione dell'opera il cui scoprimento doveva gloriosamente chiudere i festeggiamenti fiorentini in onore di Dante. In seguito alla cerimonia la scultura fu quasi certamente rimossa e ricollocata alla pari di tutto il resto dell'apparato decorativo a lavori terminati, vi sono infatti alcune differenze tra l'aspetto dell'architrave nelle foto del 1921 e come si presenta oggi nella sala lettura.

42 *Ibidem*.

43 Nezzo 2016, 57-59.



La Commissione esamina il modellino della Biblioteca progettata da Cesare Bazzani, fotografia all'albumina, in Album della costruzione della BNCF, f. III r, Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione.

«La gran reggia de' libri, fulcro della cultura della Patria».

Salomone Morpurgo e la costruzione della nuova sede

Silvia Alessandri

Gli anni della costruzione della nuova sede della Biblioteca Nazionale fiorentina, testimoniati nell'album fotografico presentato nell'occasione della presente mostra, coincidono con gli ultimi anni della lunga direzione, iniziata nel 1905 e conclusa con il pensionamento anticipato nel 1923, di Salomone Morpurgo¹, succeduto a Desiderio Chilovi, che tanto si era speso per questo progetto². Attraverso l'esame dei documenti presenti nell'Archivio Storico della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze³ (minute delle relazioni annuali, corrispondenze ufficiali, richieste di informazioni bibliografiche ecc.), finora pochissimo studiati, è interessante seguire il

1 Salomone Morpurgo (Trieste, 1860-Firenze, 1942), per il suo impegno irredentista, giovanissimo partecipò alle cospirazioni contro l'Austria con Guglielmo Oberdan e fu incarcerato, quindi scelse di completare gli studi all'Università di Roma, dove si laureò con Ernesto Monaci nel 1881. Dopo un viaggio a Londra che lo mise per la prima volta a contatto con i codici di Lord Ashburnham, che farà poi acquistare dallo Stato italiano per la Biblioteca Medicea Laurenziana, si trasferì a Firenze nel 1884 e l'anno successivo iniziò la sua carriera nel mondo delle biblioteche, con l'assunzione alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, cui fece seguito la direzione della Biblioteca Medicea Laurenziana (1887), quindi della Biblioteca Riccardiana (1888) e della Biblioteca Marciana di Venezia (1898), per poi terminare la sua carriera di bibliotecario con la lunga direzione della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (1905-1924), durante la quale, nel 1920, fu nominato Soprintendente bibliografico per le province di Toscana. Ritiratosi in anticipo, proseguì i suoi studi di filologia fino alla morte. Amico di Giosuè Carducci e dei maggiori filologi del suo tempo, aveva diretto e fondato, fra le altre, la «Rivista critica della letteratura italiana». Accademico della Crusca, socio della Società Dantesca, dell'Accademia della Colombaria, della Deputazione di Storia Patria per la Toscana e l'Umbria, e della Deputazione di Storia Patria per le Venezia, fu anche membro della Commissione per i testi di lingua.

2 Sulla figura di Desiderio Chilovi e sul suo impegno per la costruzione della nuova sede della Biblioteca, si vedano gli studi di Gianna Del Bono, in part. Del Bono 2013.

3 Sull'Archivio storico della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze (BNCF) e il suo ordinamento cfr. Maggiora 2012.

nuovo direttore nel suo percorso ad ostacoli fra le difficoltà di personale, di spazi e di mezzi, nell'attesa sempre prorogata della nuova sede, che riuscirà a vedere solo undici anni dopo il suo pensionamento.

La lunga direzione di Morpurgo è senza dubbio un periodo di grande rilievo per l'Istituto, che vedrà proseguite le principali iniziative di Desiderio Chilovi, accompagnate da importanti lavori di riordino e catalogazione delle collezioni manoscritte, grazie a cui il nuovo direttore potrà consegnare

[...] diciotto anni più tardi ai suoi successori un istituto ordinato bene in quella stessa infelice sede; volto a pienezza di vita; sollevato a rango di biblioteca tra le prime, nel triplice aspetto di grande museo bibliografico di archivio di deposito della produzione nazionale, di grande officina di lavoro; una biblioteca di cui aveva accresciuto largamente in Italia e all'estero il prestigio⁴.

come dirà Anita Mondolfo⁵ nella commemorazione tenuta presso la Biblioteca il 20 novembre 1960, a diciotto anni dalla morte di Salomone Morpurgo, che le leggi razziali avevano impedito di ricordare al momento giusto⁶.

Nell'aprile del 1885 Salomone Morpurgo, appena venticinquenne, già noto per i suoi studi di filologia e letteratura, autore di molte pubblicazioni e condirettore di due riviste, era entrato alla Biblioteca Nazionale durante la direzione di Desiderio Chilovi come assistente di seconda classe, ma già nel 1887 si troverà in contrasto con lo stesso Chilovi, che si adopera per farlo trasferire a Palermo⁷:

Mio trasferimento a Palermo voluto dal Ch[ilovi] che si era molto irritato con me perché volevo e avrei ottenuto di lasciare gli stampati per i manoscritti. Quindi la sua guerra. Ma non riuscì (grazie al Rajna e al Mussafia) ed io dopo due mesi di aspettativa passai alla Laurenziana quindi alla Riccardiana. Ancor 8/9 anni dopo aveva una gran paura che ci tornassi alla Nazionale (1895). Viceversa [...] nel 1904 mi invocava come indispensabile aiuto e successore⁸.

4 Mondolfo 1961, 346.

5 Anita Mondolfo (Senigallia, 1886-1977) entra nel 1911 in Biblioteca Nazionale e viene destinata da Morpurgo alle neonate Sale di consultazione, a cui diede la fisionomia mantenuta ancora oggi. Dal 1926 al 1936 è alla guida di altre biblioteche e nel 1936 torna in Biblioteca Nazionale come direttrice, ma viene allontanata già nel 1937 per ragioni politiche presto rafforzate dalle leggi razziali del 1938. Reintegrata dopo la Liberazione, rimane in carica fino al 1953.

6 Solo «L'Osservatore romano» ne dà notizia sotto il titolo *La morte dell'ex-direttore della Nazionale di Firenze* con un breve ricordo della vita che si conclude con un grande attestato di stima: «Molti altri lavori già condotti innanzi sacrificò al suo ufficio di bibliotecario; e come bibliotecario fu per dottrina e conoscenze tecniche uno dei più stimati in Europa. Diresse la Marciana di Venezia – di cui compì il trasporto e la sistemazione nel Palazzo della Zecca – e dal 1905 al 1923 la Biblioteca Nazionale di Firenze, preparando gli studi per la nuova sede. Perdetto un figlio, caduto in guerra» (*Morte dell'ex-direttore* 1942).

7 Lo rileva lo stesso Morpurgo sulla busta dell'incartamento con i documenti del mancato trasferimento. Grazie all'intercessione di Pio Rajna e Adolfo Mussafia, dopo un breve periodo di aspettativa, Morpurgo resta a Firenze ed è nominato direttore della Biblioteca Medicea Laurenziana e poco dopo della Riccardiana, dove resterà fino al 1898. Era stato l'amico Ferdinando Martini, sottosegretario al Ministero della Pubblica Istruzione, a farlo assumere alla Biblioteca Nazionale nel 1885. Il carteggio di Ferdinando Martini è oggi conservato presso il Settore Manoscritti, Rari e Fondi antichi della BNCf.

8 *Carte Morpurgo* cit. in Stussi 1999, 168-169.

Trascorsi 10 anni alla Biblioteca Riccardiana, il «barbuto Morpurgo»⁹ nel 1898 assume la direzione della Biblioteca Marciana, dove organizza il trasferimento dell'Istituto dalla sede storica di Palazzo Ducale ai locali del Palazzo della Zecca, dimostrando grandi capacità e chiarezza di vedute che saranno assai utili quando si tratterà di portare avanti i lavori della Biblioteca Nazionale, come scriverà Emilio Teza, per il quale questo è il «primo trasferimento e primo assetto moderno di una biblioteca nostra; e già esemplare»¹⁰. Nonostante le numerose polemiche, Morpurgo, con la stessa fermezza con cui, anni più tardi come primo atto della sua direzione della Biblioteca Nazionale avrebbe ampliato i posti per gli studiosi, impone la copertura a vetri del Salone Sansoviniano, ottenendo una ampia e luminosa sala di lettura di 120 posti, separa nettamente le zone aperte al pubblico e gli uffici e i magazzini, dotandoli di nuove scaffalature in legno e metallo e di presidi antincendio e di riscaldamento moderni¹¹. Il trasloco viene completato in un mese (dal 12 agosto 1904 al 18 settembre 1904)¹² «con maestria, con rapidità, con ordine; perché una mente prevedeva, e un coraggio non domato da ciarle né da accuse provvedeva»¹³.

In questa prima prova da direttore di una grande biblioteca, Morpurgo mostra le caratteristiche di carattere che l'età e l'esperienza confermeranno e che saranno al fondo delle polemiche che lo accompagneranno per tutta la vita lavorativa: ancora Anita Mondolfo, sua collaboratrice dal 1911:

Esigentissimo era [...] coi dipendenti; temibile invero a noi tutti per scarsa contentabilità; e più, per il senso acutissimo che aveva dell'errore. Non insegnava per gradi, chiamando al colloquio. Proponeva un modello cui ci si doveva attenere: ordine, chiarezza, concretezza, nessuna approssimazione: accertamenti sicuri; nesi altrettanto sicuri; devozione al lavoro. E sempre in tutto estrema proibità¹⁴.

Morto Chilovi nel giugno 1905, Morpurgo viene chiamato a dirigere la Biblioteca Nazionale di Firenze, dove

9 Così D'Annunzio lo ritrae insieme al suo amico Albino Zenatti il 12 marzo 1882: «parla il barbuto Morpurgo (e il roseo/ Zenatti assente da li occhi ceruli/ traverso a le lenti) Morpurgo/ parla d'Archivii triestini [...]» (*Dannunziana* 1939, 116). Al tempo dell'impresa di Fiume, l'irredentista Morpurgo aveva promosso una colletta per acquistare al poeta un velivolo da guerra e si conservano i biglietti scambiati fra i due (cfr. Stussi 1999, 190-192).

10 Mondolfo 1961, 345. Emilio Teza (Venezia, 1831-Padova, 1912) filologo e traduttore, fu bibliotecario alla Biblioteca Marciana, quindi alla Biblioteca Laurenziana di Firenze, prima di assumere gli insegnamenti di sanscrito, lingue classiche comparate, lingue romanze nelle Università di Bologna, Pisa e Padova.

11 Nel mondo delle biblioteche si era acuita la percezione del pericolo rappresentato dal fuoco a seguito del terribile incendio della Biblioteca di Torino, avvenuto pochi mesi prima del trasloco della Marciana, nella notte fra il 25 e il 26 gennaio 1904, che aveva causato la perdita di preziosi codici, incunaboli e libri rari e la distruzione di intere sale.

12 Morpurgo 1906, 80.

13 Mondolfo 1961, 345.

14 Mondolfo 1961, 347.

[...] rilevava un istituto in stato di marasma, dalla mancanza e dalla infelicità dello spazio impedito nell'accrescimento, nella valorizzazione, nel funzionamento; paralizzato nel miraggio degli ordinamenti che si sarebbero fatti tutti 'a sede nuova' si diceva¹⁵.

La direzione di Morpurgo inizia sotto il segno della polemica con parte degli impiegati della Biblioteca, a cui il quotidiano «La Nazione» fa da cassa di risonanza, a partire dal 22 e dal 30 settembre 1907, con due articoli *La Biblioteca Nazionale di Firenze e i suoi impiegati. La frusta del Direttore*; e ancora *La Biblioteca Nazionale e il suo bibliotecario*, seguiti dalla risposta del Direttore il 3 ottobre e da una ispezione ministeriale il 5 ottobre. A difesa di Morpurgo si schierano «il Marzocco», con uno scritto anonimo e poi un lungo articolo di Girolamo Vitelli¹⁶, «La Bibliofilia» e una sessantina di intellettuali, fra cui Girolamo Vitelli, Pio Rajna, Pasquale Villari, pubblicano su «Il Nuovo Giornale» un documento in cui «esprimono la loro più viva gratitudine perché in sì breve tempo, e con opera sapiente ed energica ha fatto rinascere a nuova vita la Biblioteca Nazionale di Firenze» e auspicano un aumento di personale e di fondi.

Amareggiato dalle polemiche e dalla mancanza di risposte alle sue reiterate richieste di personale, Morpurgo in quello stesso anno (1908) chiede una aspettativa per motivi di salute e pensa di dimettersi, come scrive a Ferdinando Martini, che tanto si era speso per la sua assunzione alla Biblioteca Nazionale:

[...] dubito se convenga, nell'interesse della Biblioteca, impedire che il Ministero tocchi finalmente con mano le difficoltà che da tanti anni si è ostinato a non vedere e a non credere sulla parola dei poco fortunati che furono al mio posto. Evidentemente, per le mie ultime resistenze, io sono stato giudicato lassù un seccatore incontentabile¹⁷.

e ancora, in una analoga lettera ad Alessandro D'Ancona

[...] quando anche stessi o starò meglio, queste medesime condizioni del personale, che purtroppo sono tali da anni parecchi e aggravano le difficoltà già grandi per la mancanza di spazio e per la distanza di tempo ancora

15 Mondolfo 1961, 345-346. Sulle direzioni di Desiderio Chilovi e di Salomone Morpurgo in relazione ai servizi al pubblico, si veda Toschi 2022, frutto di un approfondito studio sui registri di lettura della Biblioteca Nazionale.

16 *Marginalia* 1907 e Vitelli 1907. Su *Marginalia*, l'anonimo estensore, dopo aver rimarcato che «gli attacchi hanno carattere di troppa acrimonia verso il bibliotecario e di troppa tenerezza verso i suoi impiegati», rimarca che «l'opinione degli studiosi è unanime nel riconoscere che il dott. Morpurgo nei brevi anni della sua direzione ha compiuto opera altamente lodevole, riuscendo a districarsi da un caos che sembrava ormai invincibile». Concorde Vitelli, dopo aver riportato i numeri degli impiegati in servizio e aver notato come «i libri della nostra maggior biblioteca sono dispersi [...] in circa ottanta fra stanze, stanzucce e *latibula locorum occulorum*, in quattro diversi piani, con una selva di andirivieni, corridoi, scalettine, sottoscala, pianerotoli».

17 Salomone Morpurgo, *Lettera del 3 luglio 1908 a Ferdinando Martini*, BNCF, Fondo Martini, cass. 19, n. 26/10.

grandissima che ci separa da una nuova sede [...] mi fanno disperare di poter condurre qui in porto cosa buona¹⁸.

Un lungo e documentato articolo a sostegno di Morpurgo, che descrive minuziosamente gli importanti cambiamenti da lui apportati, compare all'inizio dell'anno successivo, sulla rivista «Nuovi doveri», ad opera di Fortunato Pintor¹⁹, anch'egli grande studioso, bibliotecario e direttore di biblioteche. Descritto lo stato di decadimento della Biblioteca, già lamentato da Chilovi, che l'autore descrive «intento per mesi e mesi, dalla mattina alla sera, nella gran galleria dell'ultimo piano, a rilevar piante, coll'architetto "ministeriale" o con qualche impiegato, a immaginar disposizioni di locali, a fare e rifare calcoli di capacità», tutto preso dall'obiettivo della nuova sede²⁰, Pintor sottolinea come il nuovo direttore «abbandonata ogni speranza nel nuovo locale, iniziò un'opera di rinnovamento con così sicuro senso di tutti i bisogni dell'Istituto, che i frutti ne furono presto e insperatamente eccellenti»²¹.

Una curiosa attestazione della popolarità della *querelle* sulla Biblioteca Nazionale si trova nel breve testo della rivista fiorentina *Firenze cotta e servita* di Augusto Novelli²², in cui la Biblioteca, divenuta personaggio, duetta con l'Italia e con il coro, che rimprovera all'Italia il ritardo dei lavori «se i lavori non inizian / i tuoi ciuffi strapperò! / Guai per te! Guai per sé / Co' suoi libri crollerà»: la responsabilità è addossata ai politici romani «che a Roma usavano di andar / al solo scopo di dormir!».

La lettura delle relazioni annuali di Morpurgo conservate presso l'Archivio storico della BNCF²³ attesta il costante impegno nel cercare di far fronte ai sempre più drammatici problemi di spazio e di personale, portando avanti indispensabili lavori di riordino e arricchimento delle raccolte, sempre con la prospettiva della nuova sede, per cui, a solo un anno dalla sua nomina a direttore, nel 1906, l'architetto Cesare Bazzani aveva vinto il concorso²⁴. Già nel primo anno sono numerosi gli acquisti di manoscritti, carteggi, opere straniere per la necessità di «completare parecchie

18 Salomone Morpurgo, *Lettera del 12 luglio 1908 ad Alessandro D'Ancona*, cit. in Benedetti 2013, 55.

19 Fortunato Pintor (Cagliari, 1877-Roma, 1960), dal 1900 al 1903 è stato bibliotecario nella BNCF e dal 1903 al 1929 a Roma direttore della Biblioteca del Senato. Ha inoltre diretto la sezione Biblioteche della Enciclopedia Italiana (1925-1937) e dal 1947 è stato direttore della Biblioteca dell'Istituto Treccani. Infine dal 1929 al 1959 ha diretto il Dizionario Biografico degli Italiani e collaborato con Mazzatini ai v. VIII-XIII degli *Inventari dei manoscritti delle biblioteche d'Italia* (1898-1907).

20 Anche Vitelli non aveva mancato di notare che «il Chilovi, anima candida, gran galantuomo, esperto bibliografo, coscienzaiosissimo funzionario ebbe il gran torto di trascurare [...] ogni provvedimento piccolo di ripiego nella speranza di affrettare così la costruzione del grande edificio dove a tutto sarebbe stato possibile provvedere, grandiosamente e definitivamente» (Vitelli 1907).

21 Pintor 1908, 14-18.

22 *Firenze cotta e servita* 1908.

23 BNCF, Archivio Storico, busta 500, fasc. 21, cartelle 11-21.

24 Ricordiamo brevemente le date fondamentali per la nuova sede: nel 1900 viene scelta per la costruzione l'area compresa fra Corso Tintori, il primo chiostro e il Convento di Santa Croce e firmata la convenzione fra Comune, Governo e Cassa di risparmio per la realizzazione dell'opera. Il 31 dicembre 1902 viene bandito il concorso e nel 1906 è proclamata la vittoria dell'architetto Cesare Bazzani. Salomone Morpurgo fa parte della Commissione. Nel 1909 termina la demolizione delle caserme. Si veda, in questo catalogo, il saggio di Carlo Picchiotti, *La biblioteca, la lunga e tormentata vicenda della sua costruzione*.

serie e collezioni male interrotte e ampliare e ammodernare la sezione bibliografica, per poter mettere, quanto prima, a disposizione degli studiosi una buona sala di consultazione, vivamente desiderata dalla parte migliore dei frequentatori della biblioteca»²⁵.

E così dal gennaio 1908 è costituita la *Sala Riservata di studio*: «Il Morpurgo ha raccolto là, dov'era prima la sala di lettura dei manoscritti, e ripartito sistematicamente in 15 classi le opere di consultazione»²⁶. Ma centrale rimane l'attenzione per gli spazi e la necessità di soluzioni: «Per togliere i gravi inconvenienti derivanti dalla ristrettezza di spazio per i Cataloghi e dalla promiscuità del pubblico e degli impiegati nell'angusto accesso ai locali interni della Biblioteca, venne data nuova disposizione alla Sala Cataloghi e aggregato ad essa un capace locale»²⁷, dove vengono spostati i cataloghi a volume del Fondo Magliabechiano-Nazionale, del Palatino e di altri minori.

Alle parole di Morpurgo fa nuovamente eco Pintor:

A tutto, agli inconvenienti veri e al sospetto d'inconvenienti più gravi, pose subito termine Morpurgo con una nuova ingegnosa distribuzione dei locali. Il trasporto dell'ufficio del prestito, consentì che quell'angusta stanza di distribuzione si continuasse in un'altra, e insieme formarono una più ampia sala di catalogo, le cui pareti, rivestite tutt'intorno di più corpi di cassette sovrapposte, sono atte a contenere oltre cinquecentomila schede²⁸.

Ancora nello stesso anno, il 1908, viene creato il nuovo catalogo dei periodici in cinquanta cassette: «una preziosa bibliografia di quell'infinito numero di giornali e riviste spesso omonime, spessissimo di vita effimera, il cui solo riconoscimento costituisce un difficile problema»²⁹.

Si aumenta l'orario di apertura, ma soprattutto

[...] è ottenuta, se anche con qualche contrasto, dal pubblico la osservanza delle buone regole per la quiete e per il decoro delle sale pubbliche. Fatta più rapida la distribuzione e meglio assicurato, per le vie sopra accennate, il giro del libro. [...] più che triplicata, la esposizione degli ultimi numeri dei periodici più importanti, i quali ora sono in numero di 520 nella sala a disposizione del pubblico. Creata nuova sede per l'ufficio del prestito [...]. Incremento assai maggiore ha preso invece il prestito esterno, del quale usufruiscono con tutta larghezza, oltre alle altre biblioteche governative, parecchie comunali e

25 BNCF, Archivio Storico, busta 500, fasc. 21, cartella 11, *Relazione sommaria 1 agosto 1905-31 luglio 1906*.

26 Pintor 1908, 15.

27 BNCF, Archivio Storico, busta 500, fasc. 21, cartella 13, *Relazione annuale 1907-1908*.

28 Pintor 1908, 15.

29 *Ibidem*.

numerosi istituti di Toscana³⁰.

La conclusione della *Relazione* sottolinea con forza

[...] la meta cui da tanti anni si tende e verso la quale finalmente in quest'anno fu fatto un passo decisivo. Ma non bisogna dimenticare che più tempo ancora ci divide dal momento in cui la Biblioteca potrà essere trasferita nella nuova sede, e di questo tempo bisogna approfittare attivamente per togliere il gravissimo arretrato e preparare una traslazione bene ordinata che sarà decisiva della vita nuova del nostro Istituto. A questa preparazione, che, quanto più s'indugia, tanto più diventa difficile e costosa, i mezzi attuali di persone e di denaro non bastano; perciò fu proposto, e accettato dal Ministro, di provvedervi con i fondi stanziati per la nuova sede, i quali comprendono anche il trasporto e l'attivazione della Biblioteca. [...]. Ma i trasporti, riordinamenti e riscontri della suppellettile che devono procedere a questo lavoro di scaffalatura e che richiedono, oltre all'opera materiale dei facchini, l'assistenza continua e il concorso del personale di ruolo, come eseguirli se il personale non basta e se non si trova modo che la parte più volenterosa e valida di esso presti servizio straordinario³¹?

Gli anni 1908-1918 sono per la Biblioteca Nazionale un periodo di intenso lavoro in vista del futuro e tanto atteso trasferimento nella nuova sede: viene portata avanti una generale revisione del materiale bibliografico, si controllano segnature e si rinnovano i cartellini, prosegue l'opera di trascrizione in volume di alcuni inventari, Morpurgo crea un deposito per manoscritti e rari con personale dedicato e regole precise e, come abbiamo visto, affida ad Anita Mondolfo la neonata Sala Riservata, le moderne Sale di consultazione.

Nel maggio del 1907, intanto, era stata istituita la Commissione di Soprintendenza dell'opera, di cui il direttore della Biblioteca fa parte, insieme al bibliotecario Giulio Coggiola, suo valido collaboratore fino dai tempi della direzione della Biblioteca Marciana e che nel 1909 era approdato a Firenze con il preciso compito di coadiuvare Morpurgo nei lavori necessari per la nuova sede³². Finalmente, l'8 maggio 1911:

[...] per concorde volere di Governo, Parlamento, di Autorità cittadine, vinto ogni ostacolo, si pone il fondamento di una gran reggia dei libri, disegnata con bel decoro di linee architettoniche, da un artista cui ride meritatamente il successo, divisata in ogni sua parte con i suggerimenti della esperienza di

30 BNCF, Archivio Storico, busta 500, fasc. 21, cartella 13, *Relazione annuale 1907-1908*.

31 BNCF, Archivio Storico, busta 500, fasc. 21, cartella 11, *Relazione sommaria 1 agosto 1905-31 luglio 1906*.

32 Su Coggiola si veda Busetto 1982. Nella *Relazione* del 1908-1909 Morpurgo ne definirà così i compiti: «aiuto principale della Direzione per i lavori di riordinamento, sistemazione del catalogo a soggetti della Biblioteca di Consultazione, studio per gli acquisti».

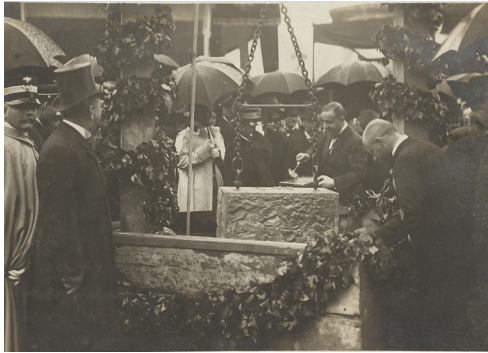


Fig. 1.
8 maggio 1911.
Cerimonia di posa
della prima pietra, in
un giorno di pioggia:
Cesare Bazzani porge
al re, riparato sotto un
ombrello, una cazzuola
d'argento per gettare
la calce. Alle spalle del
sovrano si intravede la
regina Elena, vestita di
bianco e davanti a lui l'
apposito marchingegno
che attende di posare la
prima pietra, fotografia
all'albamina, in *Album
della costruzione della
BNCF*, f. I v, Roma,
Biblioteca Luigi De
Gregori, Ministero
dell'Istruzione.

bibliotecari e di tecnici: è la posa de la prima pietra dell'edificio monumentale destinato ad accogliere, nella maniera più degna, la immensa mole di libri, che costituiscono la maggiore Biblioteca nostra³³.

E sotto la pioggia, alla presenza della regina e delle autorità fiorentine (fig. 1):

L'architetto Bazzani porge al re una cazzuola d'argento con la quale il re getta nel pozzo alcune mestolate di

cemento. La prima pietra viene quindi calata nel fondo del pozzo tra i vivissimi applausi dei presenti, mentre la musica suona la marcia reale³⁴.

Morpurgo celebra l'evento con la pubblicazione di *Giubileo di cultura*, un fascicolo stampato a cura della Biblioteca, in cui, al discorso pronunciato per l'occasione, fa seguire la storia dell'Istituto e delle sue collezioni, e, pur nella naturale enfasi data dall'occasione, non dimentica di ricordare a tutti i compiti di una Biblioteca Nazionale:

[...] è di imprescindibile importanza che larga, sollecita, sicura risponda alle domande del pubblico la classazione, la catalogazione, la notizia bibliografica di tutto il nostro tesoro librario [...] Alla vetusta Magliabechiana, in cui sono confluite, negli anni, per politici eventi, per legati, per incamerazioni, per doni, correnti notevolissime di scelto materiale librario; alla vetusta Magliabechiana che appunto da un cinquantennio esercita, unica in Italia, l'ufficio di accogliere tutta la produzione tipografica del paese nostro [...]; alla Magliabechiana nella sua qualità di Nazionale Centrale, spetta di diventare il fulcro di questo auspicato movimento, non appena, adagiata nella sua nuova, ampia e comoda sede, possa costituirvi ed ordinarvi i suoi grandi repertori bibliografici³⁵.

Purtroppo, sul già lento progredire delle operazioni necessarie alla costruzione della nuova sede, sulla costante riorganizzazione di spazi e servizi portata avanti da Salomone Morpurgo nei primi dieci anni della sua direzione, si abbatte la prima guerra mondiale, che lo colpisce duramente negli affetti più cari: il 6 ottobre 1916

33 *Giubileo di cultura* 1911.

34 Ojetti 1911.

35 *Giubileo di cultura* 1911, 1-2.

nell'Assalto della Busa Alta in Val di Fiemme perde il figlio Giacomo di vent'anni³⁶, che aveva condiviso con il padre gli ideali irredentisti ed interventisti ed era partito volontario, abbandonando gli studi di archeologia. Medaglia d'argento al valor militare, il giovane Morpurgo «appostato sulla cima di un'ardua guglia rocciosa, cadde da prode colpito alla testa da un proiettile nemico»³⁷. A questa tragedia familiare è facile far risalire l'impegno del direttore della Biblioteca Nazionale in favore delle neonate biblioteche dei soldati, nate a partire dal 1913 proprio grazie all'impegno di Giulio Coggiola, amico e collaboratore di Morpurgo, direttore della Biblioteca Marciana dal 1913 alla morte, nel 1919³⁸.

In Biblioteca, la guerra diminuisce ulteriormente il già scarso personale, crea difficoltà per la consegna degli esemplari d'obbligo e per il lavoro tipografico (con conseguente riduzione del numero di pagine del *Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa*, che da gennaio 1918 diventa bimestrale), costringe a spostamenti a tutela dei materiali più preziosi: sempre nel 1918 per maggiore cautela contro le incursioni aeree, si decide di «trasferire in sede meglio protetta verticalmente e lateralmente le collezioni manoscritte già al primo piano del Palazzo dei Giudici e con esse la insigne raccolta Guicciardini che era in un locale a tetto». Ancora, «tra la fine del 1917 e il principio del 1918, la nostra Biblioteca ospiterà provvisoriamente una parte del personale della Marciana», occupandosi anche del loro alloggio.

Ciononostante, il n. 198 (giugno 1917) del *Bollettino delle pubblicazioni italiane*, sotto il titolo *Per la nuova sede della Biblioteca Nazionale Centrale*, commenta il *Decreto legge luogotenenziale n.835 del 26/04/1917 concernente provvedimenti per l'opera della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*³⁹, dando notizia del progredire dei lavori e particolarmente delle demolizioni previste, degli espropri e delle somme devolute:

Mentre proseguono i lavori per la nuova sede, e già la parte principale della fabbrica sul Corso dei Tintori, su piazza Cavalleggeri e su via Tripoli si viene alzando oltre il piano dei pubblici servizi, il decreto legge che riproduciamo qui appresso provvede ad ampliare e a liberare gli spazi alla periferia del grande edificio, avvantaggiando così ad un tempo le ragioni prospettiche della facciata principale, l'isolamento della biblioteca e la viabilità cittadina intorno al palazzo⁴⁰.

che sarà facilitata anche dall'ampliamento di piazza Cavalleggeri: «così la parte

36 Per altre notizie sulla morte di Giacomo Morpurgo cfr. Baiardi 2021, 129-132.

37 Attilio Mori, *Giacomo Morpurgo*, in Baiardi 2021, 130.

38 Per la storia dei Comitati per i libri ai soldati durante la prima guerra mondiale, vd. De Franceschi 2019, sull'operato di Giulio Coggiola in part. 214-218.

39 *Bollettino* 1917, XXII.

40 *Ibidem*.

centrale del nuovo palazzo si affaccerà tutta degnamente sui Lungarni». Viene data notizia anche della compravendita al prezzo di L. 60.000 del Villino Schmutz con il giardino al «fine di isolare il palazzo della Biblioteca dal lato di levante e di giovarsi di tale edificio per impianti accessori del grande istituto di cultura».

Per ovviare provvisoriamente alla drammatica mancanza di spazi, già fra il 1908 e il 1910

[...] fu condotta la pratica e lo studio per l'adattamento di due magazzini di sfollamento presso il chiostro di Brunelleschi in Santa Croce; e anche questi furono approntati, quanto alla parte muraria. Ora attendono di venire scaffalati, almeno per una prima parte, subito, con strutture in tutto ferro⁴¹.

Finita la guerra, le attività riprendono con fatica: le collezioni spostate tornano alla loro sede naturale, il Bollettino torna ad uscire con scadenza mensile, anche se ancora limitato nel numero di pagine, i lavori di riordinamento delle sezioni manoscritti e rari proseguono. Già nel 1918 «ai depositi di sfollamento in Santa Croce fu trasferita una parte di giornali politici in pacchi e non appena sarà possibile adattare nuovi scaffali a questi magazzini, verrà trasportato anche il resto»: nella successiva relazione del 1919-1920 si descrive meglio l'operazione compiuta:

Con vecchi materiali si sono scaffalati due lati del grande salone ceduto provvisoriamente dall'Opera di Santa Croce e adibito a repository dei giornali della biblioteca che non si possono legare e che si conservano in pacchi. Sono circa metri lineari 225 di scaffalatura e bisognerà quanto prima estendere per sistemare più altro analogo materiale. Anche lo schedario alfabetico generale delle nostre collezioni ha richiesto un ampliamento, che si è potuto ottenere sia allontanando dai cataloghi le schede relative alle opere moderne e straniere acquistate dalle biblioteche governative [...] sia costruendo un nuovo mobile capace di circa 200 nuove cassette di schede. La disponibilità che così si è ottenuta potrà bastare per alcun poco, ma bisogna tener presente che l'attuale ampliamento rappresenta l'estremo limite di capacità delle dette sale cataloghi e confidare che prima di sorpassarlo possa la Biblioteca assestarsi nella nuova sede⁴².

L'attenzione dello studioso Morpurgo è sempre a favorire il lavoro di chi deve utilizzare le raccolte della Biblioteca: razionalizzare gli spazi, anche se inadatti e insufficienti, ampliare il numero delle riviste liberamente consultabili, organizzare, anche se provvisoriamente, il magazzino dei giornali, riordinando i cataloghi a schede che devono essere in grado di recepire le opere che arrivano grazie alla ripresa

41 BNCf, Archivio Storico, busta 500, fasc. 21, cartella 13, *Relazione annuale 1909-1910*, cartella 15.

42 BNCf, Archivio Storico, busta 500, fasc. 21, cartella 13, *Relazione annuale 1919-1920*, cartella 23.

regolare del diritto di stampa.

Ma resta sempre il problema del personale: «è il caso di ripetere qui ciò che il ministero deve certo aver presente delle condizioni di questo personale, così gravemente falcidiato come esso fu negli ultimi anni e anche, inevitabilmente indebolito per l'età e per gli acciacchi [...] Bisogna quindi confidare che con i nuovi organici del personale si possa ottenere qualche rinforzo»⁴³. Del resto, la situazione degli spazi «non può durare a lungo: e, poiché come già avvertito, abbiamo raggiunto l'estremo limite utilizzabile nelle sale cataloghi, anche da ciò viene a preciso richiamo la necessità incombente di passare quanto più presto possibile alla nuova sede», tanto più che

Con l'aprile 1921 furono sospesi dal Ministero i lavori straordinari per l'ordinamento in preparazione del trasporto nella nuova sede. E' da augurare che tale interruzione non perduri perché, come fu altre volte rilevato, la preparazione del trasporto, il cui esito dipende esclusivamente dal perfetto stato delle serie e degli inventari di essa, non si improvvisa, ma richiede ancora lungo e assiduo lavoro. Quindi anche se la traslazione non è imminente, non abbiamo margini di tempo troppo abbondante per codesta preparazione, tanto più considerando le condizioni attuali del personale e quelle che si possono prevedere per i prossimi anni⁴⁴.

Intanto, alla ripresa dei lavori dopo la guerra, sul finire del 1919, le attività si concentrano sulla costruzione della Tribuna Dantesca la cui inaugurazione avrebbe dovuto coincidere con le celebrazioni per il VI centenario della morte di Dante previste per il 1921, secondo l'annuncio del Ministero della Pubblica Istruzione, ma alla data prevista restava da costruire tutta la struttura muraria del secondo piano, dove era collocata la preziosa sala circolare⁴⁵. Creata dall'architetto Cesare Bazzani con il preciso intento di costituire da cornice alla preziosa collezione di manoscritti e testi a stampa danteschi riuniti da Desiderio Chilovi per la nuova biblioteca, la Tribuna Dantesca «cuore della Nuova Biblioteca» sarà invece inaugurata nel giugno del 1929, in occasione del Primo congresso mondiale delle Biblioteche, con un discorso del direttore dell'epoca, Angelo Bruschi che sottolinea come:

Infinita e dolorosa vicenda hanno attraversato e reso difficile il sollecito compimento di questa Nuova Biblioteca Nazionale che sorge la prima in Italia coi sistemi costruttivi richiesti dalle moderne concezioni biblioteconomiche. L'architetto Cesare Bazzani autore del progetto ha diretto fin dall'inizio

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ BNCF, Archivio Storico, busta 500, fasc. 21, cartella 13, *Relazione annuale 1920-1921*, cartella 24.

⁴⁵ Per le notizie relative alla costruzione della Tribuna Dantesca e alla cerimonia di scoprimento del busto di Dante, vd. in questo catalogo il contributo di Ilaria Arcangeli su *Il busto di Dante di Antonio Guidotti in BNCF nel 1921* (133-141).

quest'opera sua con quel perseverante e caldo amore che un vero artista prova prepotente nell'animo. E la Tribuna Dantesca che sarà come il cuore della Nuova Biblioteca è stata per lui la parte principale dell'edificio nella quale ha affinato la peculiarità del suo ingegno⁴⁶.

Le cerimonie dantesche di Firenze iniziano il 6 giugno 1921 con l'omaggio al monumento a Dante in piazza Santa Croce delle bandiere dell'esercito decorate di medaglia d'oro; nel suo discorso il sindaco, il senatore Antonio Garbasso, muovendo dalla consueta immagine del poeta vate e faro della nuova Italia, lo indicherà quale «emblemata della grandezza nazionale, vittoriosa a Vittorio Veneto anche se ancora priva di Fiume»⁴⁷. Come osserverà lo storico Fulvio Conti:

[...] ciò che si volle festeggiare nel nome di Dante fu l'Italia vittoriosa dalla guerra e capace finalmente di inglobare nel territorio nazionale Trento e Trieste [...]. Il secentenario del 1921 sancì dunque l'apoteosi di Dante come supremo emblema dell'identità italiana e come poeta vate della grandezza nazionale. Il fascismo, una volta edificato il regime, non avrebbe certo dovuto faticare per assumerlo tra i precursori e per ufficializzare il culto della sua memoria⁴⁸.

È di grande importanza la scelta di concludere l'anno dantesco nel cuore del cantiere della nuova biblioteca: il 31 dicembre 1921, autorità fiorentine ed invitati visitano i lavori e assistono allo scoprimento del busto di Dante realizzato da Antonio Guidotti, per l'occasione posto in cima all'architrave e sulle dodici colonne al piano superiore della Tribuna ed opportunamente adornato di ghirlande floreali. Nella sua posizione definitiva, a protezione dall'alto degli studiosi della Sala di lettura, il busto di Dante fronteggerà il busto di Galileo Galilei, dello stesso Guidotti, nella ribadita volontà di accostare discipline umanistiche e scientifiche nel nuovo tempio del sapere.

Il primo luglio del 1923, logorato dalle difficoltà del suo incarico e dalle precarie condizioni di salute, Morpurgo chiede l'aspettativa e a partire da tale data viene collocato a riposo per anzianità di servizio con decorrenza dal primo gennaio 1924. Durante il periodo della sua aspettativa e fino alla nomina di Angelo Bruschi⁴⁹ a

46 «La Nazione», LXXI, 153, 27 giugno 1929, 4.

47 Conti 2011, 92.

48 Conti 2011, 92.

49 Angelo Bruschi (Firenze, 1858-1941) fu direttore della Biblioteca Marucelliana nel 1885-1886, tra il trasferimento di Desiderio Chilovi alla Nazionale e il ritorno di Guido Biagi e poi ne divenne direttore dal 1891. Fu nominato direttore della Biblioteca Nazionale centrale di Firenze nell'ottobre 1924, con l'incarico connesso di soprintendente bibliografico per la Toscana. Nei primi anni fu impegnato soprattutto nel completamento dell'edificio di Piazza Cavalleggeri e nell'organizzazione del primo Congresso mondiale delle biblioteche e di bibliografia. Si deve a lui anche l'inizio del catalogo per soggetto e degli indici dei soggetti nel «Bollettino delle pubblicazioni italiane».

direttore della Biblioteca, la reggenza fu affidata a Paolo Bersotti⁵⁰, che già negli anni precedenti aveva sostituito Morpurgo nelle sue assenze

L'archivio storico della Biblioteca conserva una interessante *Relazione sommaria dei principali lavori di riordinamento compiuti dal 1905 1 agosto al 1923 30 giugno*, datata 1 luglio 1923, a firma S. Morpurgo che riassume brevemente e cronologicamente le principali opere compiute durante la sua direzione:

Col 30 giugno 1923 essendosi ritirato definitivamente il titolare, che dal 1 agosto 1905 tenne la Direzione di questa Nazionale Centrale, non sembra inopportuno un rapido sommario dei principali lavori di riordinamento compiuti in detto periodo, per la maggior parte, lavori intesi a procurare nuovi spazi ai libri e ai cataloghi, cos' da poter attendere il passaggio da troppi anni sperato nella nuova sede, predisponendo altresì quel passaggio, con migliorare la sistemazione dei volumi e quindi i pubblici servizi⁵¹.

Dopo aver elencato cronologicamente i principali lavori fatti, la relazione si conclude, con il piglio polemico costantemente manifestato nelle relazioni annuali, che con ogni probabilità non ne aveva favorito i rapporti con il Ministero:

E così tutto ciò che questa Direzione ha dato per l'Opera della nuova sede, dai laboriosi preliminari col Governo, col Comune di Firenze, con la Scuola di Arti decorative, con l'opera di Santa Croce per il completamento e la liberazione dell'area, all'apertura di via Magliabechi, all'ampliamento della piazza Cavalleggeri: dalle prime fondazioni allo stato attuale della fabbrica. Che se la fabbrica, la quale cominciò ad elevarsi solo nel 1914, potè tuttavia in così difficili anni, arrivare a pochi metri dal suo fastigio, a chi di tutto il lavoro fu principale testimonia è oggi caramente doveroso ricordare che ciò si deve per la massima parte all'opera dell'ingegnere Bartolini [...] bisogna aggiungere che, assicurato con la copertura il corpo monumentale ormai quasi al termine, e lasciando a tempi migliori l'ala su via Magliabechi, tutto lo sforzo dovrà appuntarsi ai magazzini librari e alle più essenziali opere di corredo, affinché con la massima economia i libri possano passare qui al più presto. Alla vecchia Biblioteca, nella difficile attesa prolungatasi oltre ogni previsione, sia almeno risparmiato il danno, cioè il decadimento, che questi ultimi anni hanno segnato nel suo organismo, per sempre crescente deficienza di personale, numerica e qualitativa⁵².

50 Paolo Bersotti (Firenze, 1860-1931). Entrato nel 1880 alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze dove, dopo essere stato trasferito a Lucca e Padova, tornò definitivamente nel 1886 e si occupò della gestione delle pratiche del prestito locale ed esterno. Con la riforma del 1919 passò al grado di bibliotecario e frequentemente sostituì il prefetto Salomone Morpurgo. In pensione dal 1 luglio 1931.

51 BNCF, Archivio Storico, busta 500, fasc. 21, cartella 24, *Relazione 1922-1923 e generale 1905-1923*.

52 *Ibidem*.



Fig. 2.

Firenze 1922. *La Prima Fiera internazionale del libro*, introduzione di Enrico Baruffi, a cura di Baccio Bacci, illustrazione di Piero Bernardini 1922, Firenze, Editore Baccio Bacci, 1923.

ospiterà oltre 542 espositori ed è l'occasione per alcune mostre di pittura di grande importanza, la *Mostra della pittura italiana del '600 e '700*, organizzata da Ugo Ojetti e *La Primavera italiana*, insieme a interessanti esposizioni legate al mondo del libro, la *Mostra storica delle legature*, la *Mostra dei decoratori e degli illustratori del libro*.

A proposito del coinvolgimento della Biblioteca Nazionale nella *Fiera*, ricordiamo due lettere del direttore, Giuseppe Fumagalli a Salomone Morpurgo del 16 maggio 1922 in cui, lamentando l'assenza del Direttore della Biblioteca all'inaugurazione della Sezione russa della Fiera, gli comunica che il curatore della sezione avrebbe donato 57 opere particolarmente significative fra quelle esposte alla Biblioteca fiorentina, per incrementare le raccolte di opere straniere.

53 *Ibidem*.

54 La Fiera internazionale del libro si svolge a Firenze in quattro edizioni (1922, 1925, 1928 e 1932) facendo della città la capitale del libro: grande vetrina per l'industria editoriale italiana, ma anche importante occasione di scambi e di manifestazioni collaterali.

55 Giuseppe Fumagalli (Firenze 1863-1939) lavorò come bibliotecario presso la Biblioteca Nazionale di Firenze per un solo anno, dal 1880 al 1881, per poi passare alla biblioteca governativa di Lucca, quindi alla Riccardiana di Firenze e infine alla Nazionale Vittorio Emanuele II di Roma.

Concludendo, il sottoscritto crede di poter affermare che, pur rinunciando ai lavori bibliografici più nobili, se si vuole, come si deve, non interrompere quelle opere di riordinamento indispensabili, ed evitare così alle nostre serie antiche e moderne il pericoloso decadimento suaccennato, bisogna qui almeno 34 impiegati attivi [...] con un Direttore ben valido⁵³.

L'ultimo anno della direzione di Salomone Morpurgo è un anno di grandissima importanza per la città di Firenze proprio dal punto di vista della cultura: è infatti nel 1922 che si inaugura la prima *Fiera internazionale del libro*⁵⁴ (fig. 2) ideata dal pubblicitario fiorentino Enrico Baruffi, presieduta ed organizzata dall'editore Enrico Bemporad e diretta da Giuseppe Fumagalli, come Morpurgo filologo, bibliotecario e bibliografo⁵⁵. Organizzata in varie sedi (il Palazzo delle antiche scuderie reali di Porta Romana, Palazzo Nonfinito, Palazzo Pitti, il Palazzo di belle arti nel giardino del Parterre a San Gallo), la Fiera

Catalogo
Dissonanze Storia



1917-1922.

Cinque anni che hanno cambiato la storia d'Italia

Gian Luca Corradi, Fulvio Stacchetti

Crediamo sia giusto, prima di soffermarsi sulla selezione di documenti a cui abbiamo affidato l'illustrazione dei principali eventi storici degli anni oggetto di indagine, fare alcune considerazioni sulla collezione dei giornali conservata presso la sede distaccata del Forte Belvedere: infatti questo segmento della mostra, seppur nella inevitabile limitatezza dei materiali che qui si offrono, è in buona parte il risultato di un lavoro di ricerca condotto in questo ambito delle raccolte, avviato nei mesi scorsi, quando si cominciò ad abbozzare il progetto dell'evento.

La disastrosa alluvione che, nella notte tra il 3 e il 4 novembre 1966, devastò la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, con una furia che nei primi tempi sembrò dalle conseguenze irreparabili, si accanì in particolare nell'area del palazzo all'angolo tra corso Tintori e via Magliabechi; qui infatti la piena dell'Arno mista a fango, nafta e detriti di ogni genere imperversò con maggiore violenza, invadendo completamente i sottosuoli e parte del piano terra, ovvero i locali del deposito dove era immagazzinato il fondo dei giornali. I connotati dell'immenso danno apparivano ancor più gravi, se si pensa che l'emeroteca della BNCF, per ragioni storiche è particolarmente ampia e ricca anche di pubblicazioni di epoca preunitaria: la biblioteca Magliabechiana, antenata della BNCF, già in epoca granducale beneficiava di una sorta di primordiale deposito legale.

La gara di solidarietà che da ogni parte del mondo portò a Firenze in modo spon-

taneo quelli che sarebbero passati alla storia come “Angeli del fango”, sotto la guida del direttore del tempo Emanuele Casamassima e di tutti gli impiegati affiancati dai soldati delle vicine caserme, impedì che la natura avesse l’ultima parola; periodici e giornali, raccolti a mani nude nella melma, furono inviati in tutto il paese, dove fossero disponibili attrezzature di qualunque tipo funzionali ad una prima asciugatura ed essiccazione. Delle 37.000 testate conservate al tempo, ben 25.000 furono alluvionate ed il lavoro di recupero si sviluppò, da subito, lungo due nuove direttrici: l’organizzazione del centro di restauro e l’attivazione di un laboratorio per la riproduzione in microfilm delle copie cartacee dei periodici. Si procedette nel reintegro delle lacune determinate dalla perdita di molti documenti grazie alla collaborazione di varie biblioteche che permisero di microfilmare i loro esemplari, permettendo così di ricostruire la continuità delle collezioni colpite. Proprio l’utilizzo di questa ormai vetusta tecnologia si sarebbe rivelata particolarmente efficace per coniugare la necessità di salvaguardare nel tempo le raccolte cartacee dei periodici dall’usura della consultazione, un intento al quale si sono aperte con il tempo nuove soluzioni, con il progetto di una emeroteca digitale nazionale, in parte già avviato.

La ricerca propedeutica alla selezione dei documenti che vanno a comporre la sezione storica si è orientata fin dall’inizio verso alcune specifiche categorie di pubblicazioni: giornali quotidiani (spesso di solo due o quattro pagine date le restrizioni di guerra che si protrassero ancora negli anni immediatamente successivi) e settimanali, numeri unici, giornali di trincea, riviste illustrate, giornali satirici e umoristici.

La possibilità di avere disponibile, nella compresenza all’interno di un’unica sede, un così cospicuo numero di testate diverse – anche in termini di lettori cui erano destinate – è sembrata fondamentale per dare a questa parte della mostra una sorta di registrazione contemporanea di questo primo dopoguerra, a sua volta parte di quel “secolo breve” che è stato il Novecento.

L’ingresso in guerra, ma anche i caotici anni postbellici, avevano rappresentato una notevole spinta alla diffusione dei quotidiani, con l’interesse dei lettori che si era spostato dalle vicende militari alla crisi postbellica, dato che il quotidiano costituiva indubbiamente lo strumento più veloce e tempestivo per mantenersi costantemente aggiornati. La stampa, insieme al cinema, divenne ben presto efficace strumento di propaganda del regime, seppure nel quinquennio preso in esame, il grado di alfabetizzazione del nostro paese fosse ancora considerevolmente basso, con un numero non elevatissimo di persone che avevano dimestichezza con la lettura dei giornali.

Questa breve rassegna offre l’occasione per prendere visione della stampa periodica prima che diventasse mera espressione di regime, sottoposta ad un ferreo controllo, che avrebbe portato a far coincidere la libertà di stampa con l’asservimento al fascismo. Mussolini, che si era dimostrato, ancora prima di prendere il potere, un

attentissimo lettore della carta stampata, alla quale attribuì importanza primaria nel delicatissimo settore dell'informazione, puntò sempre più ad uniformare contenuti e tesi in campo giornalistico.

Dalla ricca e quasi infinita collezione del Forte Belvedere sono state selezionate, in una prima fase, oltre cinquanta testate, avendo cura di individuare quelle maggiormente indicative del clima di contrapposizione sociopolitica che sarebbe sfociato nell'avvento delle forze totalitarie al governo del paese. Da allora si sarebbe purtroppo affermato un clima di annullamento delle voci dissonanti rispetto al regime, clima in parte già anticipato e documentato da alcune delle opere esposte.

La dissonanza contemporanea, che ha opposto alla furia della natura la volontà caparbia di non permettere la dispersione di documenti fondamentali per la salvaguardia dell'identità di una cultura, trova nella raccolta dei giornali del Forte Belvedere un'insostituibile risorsa per ricerche su tematiche ancora da approfondire, nell'auspicio che non venga mai meno il desiderio di "sporcarsi le mani", anche quando i pacchi restituiscono frammenti del fango alluvionale.

I documenti esposti, ci permettono di cogliere e mettere in luce tutti gli aspetti di una società violenta, che fu parte inseparabile dell'avanzata e dell'operato delle camice nere. Un "ingrato lavoro" che veniva delegato agli squadristi, che per molti moderati e conservatori rappresentò un'adeguata forma di repressione delle rivolte operaie e contadine, vista l'inerzia e l'attendismo di tutti i governi succedutisi nel primo dopoguerra. Dopo l'occupazione delle fabbriche innescata dalle serrate, fu il momento in cui Mussolini e «Il Popolo d'Italia» lanciarono sempre più altisonanti messaggi, a voce e su carta, di lotta contro "l'esperimento bolscevico".

La violenza contrassegnò la battaglia politica, dove aleggiava una certa assuefazione alla morte, terreno ideale per le squadre fasciste d'azione che trovarono in quella spirale di guerra un'ideale orizzonte di riferimento che permise a molti di loro di continuare a combattere anche a conflitto cessato. Un'eclatante dissonanza è proprio rappresentata dal fenomeno dell'Arditismo dopo Fiume che vide – come riportato in mostra – l'ostile contrapporsi in una logica di azione e reazione, degli Arditi del Popolo, braccio armato del proletariato animato da un primordiale antifascismo, contro gli Arditi d'Italia, attivi squadristi d'impronta mussoliniana, con tutti i loro collegamenti a Futurismo, Dannunzianesimo e Fasci di combattimento.

Termini come *morbo*, *peste*, *cancrena*, *pus* (come veniva definito il Partito Socialista) – solo per citarne alcuni – ricorrevano con estrema assiduità nei giornali filo-fascisti, che sempre più frequentemente orientavano il loro linguaggio verso titoli di forte impatto emotivo.

Altro aspetto che contraddistingue alcuni giornali in mostra è quello della censura (cat. 8), in ossequio ad una triste pratica, che purtroppo avrebbe avuto un peso

considerevole nelle crescenti limitazioni della libertà di espressione del futuro regime. Il giorno precedente l'entrata in guerra, il 23 maggio del 1915, fu emanato il Regio decreto 675, recante "disposizioni per la stampa" che, richiamandosi a quanto già disposto in una legge anteriore di tre mesi, vietava la pubblicazione di notizie relative a feriti, morti, prigionieri, nonché nomine e mutamenti negli alti comandi militari: le sole notizie pubblicabili erano quelle di diretta fonte governativa. La legge infatti affidava ai prefetti il compito di dare attuazione alle disposizioni in materia della censura sulla stampa attraverso l'istituzione di appositi Uffici Revisione Stampa, cui era obbligatorio inviare le bozze di quotidiani e periodici prima della pubblicazione; le redazioni dovevano quindi eliminare gli articoli totalmente o parzialmente censurati dalla versione destinata alle edicole, pena il sequestro del giornale, che poteva estendersi alla sospensione della pubblicazione dopo due sequestri.

Ben presto la necessità di difendere il fronte interno da attacchi di varia natura, attraverso l'utilizzo di notizie che si discostavano dalla fonte ufficiale, estese l'azione della censura anche a ciò che non riguardava strettamente le operazioni militari, ma che si riteneva potesse creare problemi di ordine pubblico; in tal modo argomenti come gli appelli alla pace, le rivolte popolari sempre più frequenti, gli scandali riguardanti uomini politici furono sistematicamente esclusi dalla pubblicazione, ed anche i tentativi di protesta da parte di alcuni giornalisti furono censurati.

Le norme sulla censura sulla stampa furono abrogate dal governo Nitti il 29 giugno del 1919 – ma dopo i fatti di Fiume ebbe un ripensamento e la ripristinò nell'ottobre dello stesso anno, per poi abolirla di nuovo nell'aprile del 1920 – ma solo per una breve stagione: pochi anni dopo, tra il 1924 e il 1926, il regime fascista le avrebbe progressivamente reintrodotte, rendendole ancor più dure.

Sempre facendo ricorso a quanto esposto si evince come a sinistra, la predicazione della violenza proletaria, una sorta di palingenesi della rivolta, fosse componente essenziale dell'ala massimalista del Partito Socialista, più che un chiaro segnale di una concreta volontà rivoluzionaria. Abbiamo continue testimonianze di uno scontro permanente fra riformisti e rivoluzionari all'interno della sinistra, che non condivisero mai gli obiettivi, scindendosi a più riprese, opponendo al dilagare della reazione fascista solo le proprie divisioni e dolorose lacerazioni interne.

Vengono esposti i giornali relativi alle nuove forze scese in campo, i partiti di massa che allargavano verso il basso l'area della partecipazione politica e ne modificavano il sistema, dai cattolici che con Don Luigi Sturzo avevano dato vita al Partito Popolare, al Partito Socialista che dalla sua scissione aveva portato alla nascita del Partito comunista italiano fondato da Antonio Gramsci e Amedeo Bordiga nel febbraio 1921.

Tra i tanti scontri politici e sociali del tempo è interessante vedere come veniva

riportata sulla stampa – su fronti opposti – notizia del clima di guerriglia, di continue rappresaglie, delle tragiche giornate di sangue, a Firenze e in tutta la Toscana, nel primo scorcio del 1921. Da una parte la drammatica vicenda dell’uccisione di Spartaco Lavagnini, trentenne segretario del sindacato ferrovieri toscano, protagonista di primo piano della politica fiorentina, così come compare su «L’Azione comunista» (cat. 31), che lui stesso aveva fondato, dopo esser già stato direttore de «La Difesa». Dall’altro come l’evento veniva drammaticamente preannunciato, poiché i fascisti avevano qualche tempo prima dalle pagine di «Sassaiola fiorentina» sollecitato l’ondata antisocialista e l’intento di voler impartire una dura lezione ai comunisti sovversivi, in reazione ad alcuni attacchi subiti (cat. 30). Inutile porre l’accento sul fatto che la scia di violenza non s’interruppe, basti ricordare che dopo breve tempo si ebbe l’uccisione del giovane fascista Giovanni Berta.

Dopo i radicali sconvolgimenti del biennio rosso, la centralità della violenza trovava quindi successivo spazio nel 1921, e a questo riguardo è di sicuro interesse un opuscolo distribuito dai socialisti dal titolo *Fascismo. Inchiesta socialista sulle gesta dei fascisti in Italia* (cat. 24), edito a Milano dalla casa editrice Avanti, riportante un’inchiesta sugli atti di violenza compiuti dai fascisti contro di loro, al quale risposero i fascisti con un analogo libretto *Barbarie rossa: resoconto cronologico delle principali gesta commesse dai socialisti italiani dal 1919 in poi* (cat. 25), edito a Roma per conto dei Fasci Italiani di combattimento che voleva avversare tale tesi, individuando le responsabilità di quei fatti nei propri avversari.

Abbiamo anche esposto alcune foto provenienti dalla raccolta fotografica del periodico «Il mondo» diretto da Mario Pannunzio (cat. 23, 42), pervenute alla Biblioteca Nazionale grazie alla donazione degli eredi. Foto sia inedite che pubblicate sul settimanale relative ai personaggi della vita politica del tempo.

Meritano una segnalazione anche i disegni dei giornali satirici illustrati, a partire dai “giornali di trincea” del tempo di guerra, testimonianza esplicita di orientamenti diametralmente contrapposti, sia per posizioni politiche, che per il tratto e le soluzioni formali. Due disegnatori su tutti, nel loro criticare e mettere in ridicolo, possono simboleggiare questa divergenza di vedute dettata dal partito: il socialista Giuseppe Scalarini sulle pagine dell’«Avanti!» e il fascista Mario Sironi da «Il Popolo d’Italia», che nell’immediatezza e forza della comunicazione visiva delle loro vignette eloquenti e feroci trasmettono messaggi dissonanti di una cronistoria, che farebbe pensare quasi a un divertente e ridicolo «teatrino della politica» se non ne conoscessimo ahimè il drammatico epilogo.

La dura e sempre più lacerante contrapposizione tra le due anime di un paese ormai irrimediabilmente diviso emerge con forza attraverso la visualizzazione d’insieme di alcuni organi di stampa relativamente alla notizia della marcia su Roma e

alla nascita del governo Mussolini: sono stati pertanto individuati quindici giornali di varia estrazione ed indirizzo, dai quotidiani di opinione ad altri decisamente orientati politicamente, ed espressione di diverse aree geografiche del paese. In questo modo è possibile osservare, per esempio, la scelta di limitarsi a dare la notizia nel modo più asettico possibile da parte di alcuni quotidiani tradizionalmente legati all'alta borghesia e al mondo imprenditoriale, con una impercettibile differenza di toni (è il caso del «Corriere della Sera», «Il Messaggero», «La Stampa», «Il Mattino»); di tutt'altra natura le prime pagine dei giornali dalla precisa e marcata identità sociopolitica. Sotto questo aspetto, se la «Gazzetta ferrarese», «Il Popolo d'Italia», «La Nazione» (cat. 41) ed il «Corriere di Napoli» si riconoscono nell'individuare in Mussolini la tanto agognata attesa di quella svolta decisiva per l'Italia, l'«Avanti!», «Il Lavoro» e «La Voce repubblicana» (cat. 40) non esitano a mettere in evidenza il carattere antidemocratico e totalitario del nuovo percorso. Unica voce fuori dal coro quella de «L'Italia», quotidiano cattolico, che si limiterà a pubblicare l'appello di papa Pio XI «affinché la concordia e la pace ritornino in mezzo al diletto popolo d'Italia».

01.

Una nota del Sommo Pontefice ai Capi dei popoli belligeranti

«L'Osservatore romano», a. 57, n. 225, 17 agosto 1917, I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.1.32

Durante il conflitto, il quotidiano romano legato alla Santa Sede seguì sempre una linea neutrale ed imparziale. Le parole di Benedetto XV, denunciando la guerra come “inutile strage”, segneranno l’inizio di una nuova teologia della pace, basata sulla giustizia ed il rispetto della dignità umana. L'imparzialità verso tutti i belligeranti, in quanto «Padre comune che ama con pari affetto tutti i suoi figli» non ha mai impedito al Pontefice di esortare tutti «a tornare fratelli, quantunque non sempre sia stato reso pubblico ciò che Noi facemmo a questo nobilissimo intento»: un chiaro riferimento alle pratiche censorie in atto. L'appello puntualizza alcune proposte, come quella di sostituire alla forza materiale delle armi quella morale del diritto, arrivando ad una reciproca e simultanea diminuzione degli armamenti, secondo norme e garanzie da stabilire.

02.

I giovani del '99 combattono con l'eroismo dei veterani

«La Tribuna illustrata», a. 25, n. 48, 2-9 dicembre 1917, copertina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.2.1279

Fondato nel 1890 come supplemento settimanale del quotidiano «La Tribuna», il periodico conobbe il massimo successo di diffusione in occasione della guerra di Abissinia; da allora la prima pagina fu dedicata al conflitto, con immagini che illustravano le azioni dei soldati al fronte. Questa strategia editoriale continuò durante la Prima guerra mondiale. Il successo del settimanale spinse il «Corriere della Sera» ad imitare l'iniziativa fondando, nel 1899, «La Domenica del Corriere». Con il nome “Ragazzi del '99” furono definiti i coscritti di leva che nel 1917, appena diciottenni, vennero mandati in prima linea. Terminato un veloce addestramento, furono inviati al fronte dopo la disfatta di Caporetto, e nonostante la giovanissima età e la scarsa dimestichezza con le armi la loro partecipazione risultò deter-

minante per rinsaldare le linee del Piave e del Grappa, capovolgendo le sorti della guerra fino alla battaglia di Vittorio Veneto. «La Tribuna illustrata» dedicò una copertina a questi giovani eroi, poco decorati sui campi di battaglia ma mai dimenticati per il loro sacrificio, che li avrebbe fatti entrare nella memoria popolare attraverso l'intitolazione di vie e piazze in molte città italiane.

03.

Il volo degli aviatori italiani su Vienna

«La Tribuna illustrata», a. 26, n. 34, 25 agosto–1 settembre 1918, quarta di copertina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.2.1279

L'illustrazione, assai vivace e di forte impatto emotivo, descrive la reazione quasi incredula della popolazione viennese, improvvisamente coinvolta nel volantinaggio aereo del volo su Vienna.

04.

Vienna avvisata, mezzo bombardata

«La Tradotta», a. 1, n. 16, 29 agosto 1918, 4-5
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.2.3851

Uno dei più significativi giornali di trincea – pubblicazioni nate in Italia dopo la disfatta di Caporetto – fu «La Tradotta», settimanale della 3a armata da diffondere tra i soldati allo scopo di risollevarne il morale. Il periodico uscì in 25 numeri, tra il 21 marzo 1918 e il 1 luglio 1919. La felice formula della sua narrazione, più iconografica che testuale, fu dovuta sicuramente a coloro che la realizzarono: Renato Simoni, nella vita civile critico teatrale del «Corriere della Sera», Arnaldo Fraccaroli, scrittore, giornalista e autore teatrale, il caricaturista Enrico Sacchetti, lo sceneggiatore e artista poliedrico Antonio Rubino, autore della tavola esposta. Il volo su Vienna fu la trasvolata compiuta da una squadriglia italiana e ideata da Gabriele D'Annunzio, che vi prese parte attiva benché sprovvisto del brevetto di pilota. Il 9 agosto 1918 gli aerei raggiunsero Vienna dove lanciarono cinquantamila copie di un manifestino il cui testo, composto dallo stesso D'Annunzio, esortava il popolo austriaco a prendere le distanze dalla Germa-

nia e ad arrendersi. Il testo, in perfetto stile dannunziano, risultò difficile da rendere in tedesco, e fu pertanto accompagnato da un secondo volantino, lanciato in 350.000 copie, scritto da Ugo Ojetti, sicuramente più incisivo ed efficace. Il volo su Vienna, oltre ad essere un'impresa memorabile sotto il profilo aeronautico ebbe una vastissima eco sul piano della propaganda, pur essendo stato assolutamente inoffensivo a livello militare.

○5.

Serie di manifestini lanciati su Vienna il 9 agosto 1918

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ojetti, Partecipazione alla vita pubblica, VIII.5.14

Foglietti in tricomia con raffigurato il tricolore italiano con in mezzo al campo bianco lo scudo sabauda con il messaggio propagandistico indirizzato al popolo della capitale austriaca. Uno dei volantini è firmato da Gabriele D'Annunzio. Gli altri sono scritti da Ugo Ojetti, non firmati e tradotti in tedesco.

○6.

Il nemico, il barbaro aguzzino è disfatto e le terre fatte sacre da un anno di martirio tornano alla patria

«La Domenica del Corriere», a. 20, n. 45, 10-17 novembre 1918, copertina
Disegno di Achille Beltrame.
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.2.1277

Nata nel 1899 sotto la spinta di Luigi Albertini su modello de «La Tribuna illustrata», la pubblicazione non fu concepita come periodico di informazione, ma come “settimanale degli italiani”, una sorta di calendario in cui riportare avvenimenti lieti e tragedie, intrecciati con la vita di tutti i giorni. La prima e l'ultima pagina erano disegnate dal giovane Achille Beltrame, che operò fino alla morte (1945), quando fu sostituito da Walter Molino.

Negli anni Venti e Trenta «La Domenica del Corriere» divenne uno dei principali periodici italiani, letto non solo dalla borghesia colta, ma anche dalla popolazione alfabetizzata.

○7.

Attilio Mussino
(Torino, 1878 - Vernante, 1954)

Schizzo assiste entusiasta ad un corteo per la vittoria

«Corriere dei piccoli», a. 10, n. 47, 24 novembre 1918, copertina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.2.1281

Personaggio creato nel 1912 da Attilio Mussino che fu soldato nella Prima guerra mondiale e collaboratore del «Corriere dei piccoli» dal primo numero fino alla morte, Schizzo è un giovane sognatore pacifista, che nella sua fantasia si ritrova spesso tra i soldati che combattono la Grande guerra. Così ogni settimana i giovani lettori del «Corriere dei piccoli» vengono aggiornati sui progressi del conflitto attraverso le narrazioni delle azioni dei combattenti che imparano ad ammirare, e al tempo stesso rassicurati sulla salute dei propri cari al fronte.

○8.

«Avanti! Giornale del Partito socialista»

a. 22, n. 283, 12 ottobre 1918, I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.2.160

I provvedimenti che limitano la libertà di stampa a causa del conflitto continuano a colpire i giornali, anche a pochi giorni dalla fine delle operazioni militari. In questo numero di «Avanti!», la prima pagina è stata completamente censurata, sia nel testo che nel corredo illustrativo; della vignetta a fondo pagina resta solo il titolo.

○9.

Col legno della nostra croce abbiamo rifatta l'asta della nostra bandiera

«Il Mattino», a. 28, n. 123, 5-6 maggio 1919, I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.1.30

Il quotidiano napoletano, fondato da Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao, riporta per intero il discorso pronunciato da D'Annunzio al teatro Augusteo di Roma il

4 maggio 1919. Anche in questa circostanza la censura non mancò di esercitare la sua funzione, eliminando parzialmente parti ritenute scomode.

10.

Come Tonio, contadino, ha parlato della Patria

«Guerra alla guerra», a. 3, n. 9, 5 aprile 1919, I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
G

Quindicinale fondato a Parma dal Fascio rivoluzionario interventista nel 1915, tra il 1917 e il 1919 verrà pubblicato a Forlì presso l'editore Luigi Bordandini. Dal maggio 1918 il titolo si arricchisce del complemento: «giornale quindicinale per l'istruzione e la difesa della povera gente». Nel numero esposto Tonio, forse retaggio del personaggio manzoniano, rappresenta il contadino che, pur analfabeta, non per questo è privo di sentimenti patriottici. «Che debbo farci io se sono ignorante, se non conosco le cose del mondo? La colpa è della società che non ha combattuto in me l'egoismo, che non mi ha aperto gli occhi e non mi ha fatto capire che anch'io, ignorante come sono, ho una Patria, che debbo amarla, difenderla, perché difendendo la mia patria difendo la mia casa, mia moglie e i miei figli».

11.

Travolto dall'esercito italiano, il nemico chiede a Diaz l'armistizio

«Corriere della Sera», a. 43, n. 306, 2 novembre 1918, I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.2.161

Il quotidiano milanese riporta interamente il bollettino dell'agenzia Stefani, la prima agenzia di stampa italiana fondata nel 1853 a Torino da Guglielmo Stefani, direttore della Gazzetta ufficiale del Regno di Sardegna, con l'appoggio di Cavour. Durante la Prima guerra mondiale l'agenzia Stefani ebbe l'esclusiva per la diffusione dei dispacci dello Stato maggiore dell'esercito. Nel 1920, a seguito di un accordo con il governo, fu incaricata di distribuire le informazioni ufficiali alla stampa e agli uffici governativi.

12.

Luigi Ambrosini
(Fano, 1883 - Torino, 1929)

Una grande battaglia

«La Stampa», a. 51, n. 298, 27 ottobre 1917, I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.2.154

Nella sua cospicua attività di scrittore e giornalista, Ambrosini fu inviato speciale al fronte per conto del giornale torinese. Nell'articolo che riportava nell'occhiello del titolo *L'offensiva nemica continua con estrema violenza. L'altopiano di Bainsizza sgombrato dai nostri* si fa riferimento alle operazioni con cui l'esercito austriaco ingannò quello italiano, utilizzando segretamente la galleria mineraria di Bretto e rinforzando così le proprie linee.

13.

Gabriele D'Annunzio
(Pescara, 1863 - Gardone Riviera, 1938)

Vittoria nostra, non sarai mutilata

«Corriere della Sera», a. 43, n. 291, 24 ottobre 1918, I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.2.161

Il titolo del celebre editoriale-poema di D'Annunzio diventerà presto il motto del nazionalismo revanscista contro il nuovo assetto europeo. L'esclusione di Fiume e della Dalmazia nord adriatica dal processo di unificazione delle "terre irredente" confluisce nello scontento di quanti, ex combattenti ed interventisti della prima ora, sono profondamente delusi sia dalla politica liberale interna, sia dalla politica estera internazionale. La forza espressiva di D'Annunzio, al tempo stesso Vate ed Eroe, contribuirà non poco allo sviluppo della retorica vendicativa del fascismo incipiente.

14.

Gino Piva
(Milano, 1873 - Vetrego, 1946)

La caotica ed oscura situazione di Fiume

«Il Tempo. Giornale del mattino», a. 3, n. 211, 3 ottobre 1919, I

Sindacalista, politico, giornalista e poeta – quasi certamente figlio naturale di Giosuè Carducci – Piva fu uno dei protagonisti del nascente socialismo polesano, incarcerato per aver partecipato ai primi scioperi bracciantili. Iniziò il suo lungo e articolato percorso giornalistico collaborando al quotidiano socialista «La Lotta», firmando con lo pseudonimo “Remengo”. Successivamente si trasferì a Trieste e Pola, dove scrisse per «Il Proletario» e «Terra d'Istria». Questa esperienza vissuta in prima persona gli determinò una particolare sensibilità verso l'irredentismo antiaustriaco ed anti-slavo, che lo costrinse a lasciare Pola. Corrispondente veneto del «Resto del Carlino», fu inviato al fronte per il giornale bolognese. Dopo la guerra si estraniò progressivamente dalla vita politica, senza tuttavia mai aderire al PNF.

15.

A Fiume. Una dimostrazione di cittadini e di volontari dinanzi al Comando

«La Domenica del Corriere», a. 21, n. 40, 5-12 ottobre 1919, copertina
Disegno di Achille Beltrame.
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.2.1277

La difficile situazione politica della città istriana, nella quale dall'ottobre 1918 convivevano due governi – il Consiglio nazionale croato e il Consiglio nazionale italiano – precipitò dopo le elezioni comunali del 26 ottobre 1919: la lista dei fautori dell'annessione all'Italia, guidata da Riccardo Gigante, vinse con un larghissimo consenso; pochi giorni dopo, il 16 novembre, le elezioni politiche italiane riconfermarono al governo Francesco Saverio Nitti, ostile all'annessione della città. Il compromesso proposto, noto come “Modus vivendi” provocò nuove violente tensioni.

16.

«Al fronte. Numero unico pro mutilati e comitato resistenza»

Roma, giugno-luglio 1918, copertina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

In copertina la macabra immagine dell'imperatore di Prussia Guglielmo II dal titolo *L'ideale di Guglielmo* opera di Rinaldo Premuti. Il Kaiser viene rappresentato come un lupo che si aggira con le fauci insanguinate in un cimitero.

17.

L'imponente "Adunata" di ieri a Milano

«Il Popolo d'Italia», a. 6, n. 83, 24 marzo 1919, I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.2.185

Fondato a Milano nel 1914 da Mussolini per dare voce all'area interventista del Partito socialista, il giornale mutò progressivamente il proprio orientamento e dopo la disfatta di Caporetto si schierò apertamente a sostegno dei combattenti, difendendo il soldato italiano come orgoglio e simbolo della concordia nazionale. Nel 1918 il complemento del titolo varia da «Quotidiano socialista» in «Quotidiano dei combattenti e dei produttori»; da allora il giornale si avvia a quel processo di trasformazione in organo di stampa funzionale all'ascesa del fascismo al potere.

L'articolo riporta il resoconto dell'adunata del 23 marzo in Piazza San Sepolcro, atto di nascita dei Fasci italiani di combattimento, con un riassunto dell'intervento di Filippo Tommaso Marinetti.

18.

Per l'apoteosi del 4 novembre a Roma. Nella Basilica di Aquileja; una madre triestina sceglie, tra la viva commozione degli astanti, la salma del Soldato Ignoto

«La Domenica del Corriere», a. 23, n. 45, 6-13 novembre 1921, copertina
Disegno di Achille Beltrame.
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.2.1277

Il disegno, di forte impatto emotivo, ritrae Maria Bergamas, popolana di Gradisca d'Isonzo, madre di un soldato arruolato nelle file italiane sotto falso nome in quanto suddito austro-ungarico, mentre sceglie una salma tra le undici corrispondenti alle zone del fronte

italiano dove il conflitto conobbe le pagine più cruente, da Rovereto al basso Isonzo.

19.

Otello Cavara
(Suzzara, 1877 - Milano, 1928)

Il Milite Ignoto

Milano, Alpes, 1922
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
5.o.810

Il giornalista Otello Cavara, che fu pilota di aerei da combattimento nel corso della prima guerra mondiale, riporta nel volume la cronaca delle celebrazioni del 1921 che aveva realizzato per «L'Illustrazione italiana». Il giornalista, che aveva scritto come inviato per «Il Corriere della Sera» e nel 1921 aveva l'incarico di seguire da Aquileia a Roma la salma del Milite Ignoto, racconta come la capitale del regno avesse contribuito all'apoteosi del soldato senza nome, fornendo una maestosa cornice per un grande funerale collettivo con un "popolo senza pari".

20.

Il Milite Ignoto attende la sua glorificazione nel giorno della resurrezione nazionale

«La voce repubblicana», a. I, n. 249, 4 novembre 1921. I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Nell'articolo viene criticata la cerimonia di tumulazione del Milite Ignoto per la sua eccessiva grandiosità. Al centro della pagina una grande illustrazione di Domenico Natoli, che divenne uno dei collaboratori più prestigiosi de «Il Corriere dei piccoli».

21.

L'inaugurazione della XXV legislatura. Il re legge il discorso della corona

«L'Illustrazione italiana», a. 46, n. 49, 7 dicembre 1919, copertina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
I.Ra.I

La foto in copertina ritrae il re Vittorio Emanuele III che legge il discorso inaugurale della XXV legislatura

ra nell'aula senatoriale di Palazzo Madama, che vide il succedersi di tre governi: I Governo Nitti, 23 giugno 1919-21 maggio 1920; II Governo Nitti 21 maggio 1920-15 giugno 1920; V Governo Giolitti, 15 giugno 1920-4 luglio 1921). La rivista fu fondata a Milano nel 1873 e uscì ininterrottamente fino al 1962, divenendo insieme alla «Domenica del Corriere» e alla «Tribuna illustrata», uno dei settimanali più letti del tempo; riportava come sottotitolo: «rivista settimanale degli avvenimenti e personaggi contemporanei sopra la storia del giorno, la vita pubblica e sociale, scienze, belle arti, geografia e viaggi, teatri, musica, mode, ecc.».

22.

Ferruccio Vecchi
(Ravenna, 1894 - Roma, 1957)

Dal balcone dell'Avanti sventola il vessillo nero

«L'Ardito. Giornale dell'arditismo», a. 2, n. 16, 18 aprile 1920. I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
G

L'assalto all'«Avanti!» divenne una costante delle forze antisocialiste e così nel primo anniversario del devastante attacco alla redazione del quotidiano socialista da parte degli squadristi fascisti avvenuto il 19 aprile 1919, il direttore de «L'Ardito» Ferruccio Vecchi - che era anche scultore - pubblicò un lungo articolo dove venivano elencati tutti i principi della guerriglia urbana.

23.

L'Avanti incendiato

Fotografia dell'archivio de «Il mondo». Non pubblicata. Mussolini fascismo, 1919
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Foto Pannunzio 3411

24.

Fascismo. Inchiesta socialista sulle gesta dei fascisti in Italia

Milano, casa editrice Avanti, 1922
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Misc. IO861.I

Il volume venne pubblicato nel marzo 1922 per conto della casa editrice Avanti, riportava in dettaglio tutto il dettagliato resoconto – diviso per aree geografiche – delle violenze perpetrate dagli squadristi fascisti contro militanti e istituzioni socialiste nel periodo intercorrente dai primi del 1919 al giugno 1921.

25.

Barbarie rossa. Riassunto cronologico delle principali gesta commesse dai socialisti italiani dal 1919 in poi

Roma, Fasci italiani di combattimento, 1921
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Misc. 16861.3

Benito Mussolini dichiarò durante la discussione alla Camera del 21 dicembre 1921 che il volume edito per conto dei Fasci di combattimento era stato pubblicato in reazione alla notizia della raccolta dei dati che stavano facendo i socialisti, anticipandoli così nei tempi.

26.

Lorenzo Viani
(Viareggio, 1882 - Lido di Ostia, 1936)

La conquista

«La squilla», a. 20, n. 34, 31 luglio 1920, I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ge.3.2226

Il settimanale, organo della Federazione provinciale socialista, riporta nella prima pagina un disegno di Lorenzo Viani. La grande illustrazione con esplicito riferimento alla *Conquista* annunciava l'imminente uscita di un nuovo giornale con quel titolo, che poi non venne pubblicato. Il progetto non si realizzò per i contrasti all'interno del Partito Socialista, sempre più diviso tra riformisti e massimalisti che si dibattevano in lotte interne per il controllo della stampa socialista. Il settimanale cessò le pubblicazioni nel 1924 per poi riprenderle alla fine del 1945.

27.

Il verbo bolscevico di pace e fratellanza

«Numero», a. 7, n. 275, 3 ottobre 1920, copertina

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.2.1434

Il settimanale umoristico illustrato che cessò le pubblicazioni nel 1922, nel corso degli anni di guerra si distinse per l'indirizzo interventista e antiaustriaco, e al contempo anticlericale e antigiolittiano. La rivista caratterizzata da articoli satirici, vignette e caricature, inizialmente venne pubblicata a colori, ma poi in tempo di guerra passò ad un più economico bianco e nero. Tra i collaboratori più prestigiosi si ricordano Filiberto Scarpelli, Sto (Sergio To-fano), Yambo (Enrico Novelli) e Carlo Bergoglio, che con lo pseudonimo Carlin ha firmato questa copertina.

28.

Sentenza

«L'Asino», a. 29, n. 38, 19 settembre 1920, copertina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.1.471

Il settimanale satirico illustrato fu fondato nel 1892 da Guido Podrecca e Gabriele Galantara. Fortemente anticlericale e con simpatie socialiste il giornale riportava il motto sotto il titolo: «L'asino è il popolo, utile paziente, bastonato». Il giornale uscì fino al 1925, quando, all'indomani del delitto Matteotti, fu chiuso per intervento delle autorità fasciste.

29.

«Il Travaso delle idee. Organo ufficiale delle persone intelligenti»

a. 21, n. 1066, 26 settembre 1920, I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ge.2.566

Il «Travaso delle idee», uno dei più popolari e longevi giornali umoristici italiani, venne fondato a Roma da Filiberto Scarpelli agli inizi del 1900 e continuò ad essere pubblicato fino al 1966, con alcuni periodi di interruzione. Il settimanale satirico, senza una chiara collocazione politica, raggiunse negli anni Venti, all'apice della sua popolarità, le trecentomila copie di tiratura. Ebbe tra i collaboratori Trilussa e Yorick (Piero Ferrigni).

30.

Spartaco Lavagnini è un traditore del proletariato!

«Sassaiola fiorentina», primo numero straordinario, 4 novembre 1920. I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.2.1472

Il settimanale venne fondato nel 1920 da Amerigo Dumini (1894-1967), uno dei più spregiudicati e violenti rappresentanti dello squadristo toscano, che fu a capo della squadra fascista che il 10 giugno 1924 sequestrò ed uccise il deputato socialista Giacomo Matteotti. Il giornale riporta nel sottotitolo la scritta «giornale di guerriglia ardita».

31.

L'infame assassinio del nostro direttore

«L'Azione comunista. Organo del Partito comunista d'Italia», 8 marzo 1921. I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.2.1478

Il sindacalista Spartaco Lavagnini, personaggio di riferimento del movimento operaio fiorentino, fu ucciso il 27 febbraio 1921 nella sede del sindacato ferrovieri di via Taddea da un gruppo di squadristi fascisti. La notizia dell'omicidio del direttore di «Azione comunista», organo della federazione comunista fiorentina, scatenò una forte protesta popolare, con disordini e violenze che si protrassero per diversi giorni, poi duramente represses dalla guardia regia e dai carabinieri.

32.

Angelo Bergna

Inno delle Fiamme nere

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.59.11

Lo spartito «composto per il 5° Battaglione d'assalto» con musica di Angelo Bergna e parole di Gaetano Marino, è dedicato al Maggiore Luigi Freguglia, tra i fondatori del corpo degli Arditi d'Italia.

33.

Operai! Contadini! Costituite l'Esercito Rosso

«L'ardito del popolo». a. I, n. I, ottobre 1922. I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
G

Il giornale edito a cura del Direttorio degli Arditi di Parma inizia le pubblicazioni nell'ottobre del 1922, ed «esce quando può» come scritto in prima pagina. Il giornale, che riportava anche notizie sulla «organizzazione tecnico-militare proletaria» faceva riferimento ai veterani di guerra, che operarono come prime organizzazioni antifasciste, distaccandosi dagli Arditi d'Italia che confluirono invece nel fascismo.

34.

«Umanità nova»

a. I, n. I, febbraio 1920. I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.2.236

Il quotidiano anarchico fondato da Errico Malatesta dopo aver subito numerosi attentati venne chiuso definitivamente dal regime fascista nel dicembre 1922. Nei due anni di vita raggiunse tirature molto elevate, nonostante la dura censura alla quale era sottoposto. Ne uscirono alcune copie in edizione clandestina, e il giornale, divenuto settimanale, riprese poi le pubblicazioni solo nel 1945.

35.

«Barbapedana»

a. I, n. 7, 26-27 febbraio 1920. I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
G

Il settimanale umoristico milanese venne fondato nel 1920 da Carlo Bisi – giornalista ed illustratore, attivo collaboratore del «Corriere dei piccoli» e del «Guerin Meschino» – che prese ispirazione per il titolo da una popolare macchieta di menestrello meneghino. La vignetta a firma Benedetti ritrae satiricamente le scelte della politica ridotta a roulette.

36.

«Gerarchia. Rivista politica»

a. l. n. 1, 25 gennaio 1922, copertina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
9.Ri.402

La rivista teorico-politica per eccellenza del regime fu fondata agli inizi del 1922 da Benito Mussolini e fu pubblicata fino al luglio del 1943. Capo redattore fu Margherita Sarfatti, amante e futura biografa del duce, che dal 1925 lo affiancò alla direzione della rivista. Il periodico si avvale della collaborazione di intellettuali di spicco, dallo storico Gioacchino Volpe al pittore e poeta Ardengo Soffici, dal giurista Arrigo Solmi al critico letterario Lorenzo Giusso, mentre le copertine erano firmate da Mario Sironi.

37.

Piero Gobetti
(Torino, 1901 - Parigi, 1926)

La Tirannide

«Rivoluzione liberale. Rivista storica settimanale di politica», a. l. n. 33, 23 novembre 1922, 1
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ge.3.3272

L'articolo esce quando buona parte della vecchia classe dirigente assiste impotente o simpatizza con l'ascesa al potere del fascismo che viene così delineata: «La rivoluzione fascista non è una rivoluzione, ma il colpo di Stato di un'oligarchia, mediante l'umiliazione di ogni serietà e coscienza politica, con allegria studentesca». La rivista era stata fondata nel febbraio 1922 dallo stesso Gobetti e dopo i continui sequestri e intimidazioni alla quale fu sottoposta per l'opposizione al regime, fu costretta a cessare le pubblicazioni nel novembre 1925.

38.

Almanacco comunista, 1922

Torino, Partito Comunista d'Italia, 1922
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Alm.

La copertina dell'almanacco è opera di Pietro Ciuffo (1891-1956), che firmava Cip i suoi disegni, e divenne Red quando cominciò a realizzarli per l'«Unità». Ciuffo, laureato in matematica, amico di Antonio Gramsci e come lui sardo, fu redattore de «L'ordine nuovo» dove si rivelò ben presto anche abile caricaturista. Venne processato nel 1923 per aver partecipato alla difesa armata del giornale dai continui assalti degli squadristi fascisti, ed in seguito assolto. Così si leggeva nella presentazione dell'almanacco dal titolo *Il Partito Comunista d'Italia nel suo primo anno di vita*: «Tutto un anno di attività comunista in Italia si può riassumere in queste parole: Verso le masse».

39.

La riapertura della Camera. Il padrone sono me

«Pasquino», a. 67, n. 48, 26 novembre 1922, quarta di copertina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.2.1388

Settimanale satirico fondato a Torino nel 1856, il giornale umoristico con caricature «Pasquino» ebbe lunga vita cessando le pubblicazioni solo nel 1930, quando fu soppresso dal fascismo per poi riprendere ad uscire dopo la Seconda guerra mondiale fino al 1959. L'illustrazione è di Carlo Bergoglio (1895-1959), in arte Carlin, che fu anche giornalista e scrittore. Dopo gli inizi della carriera come caricaturista nella redazione del settimanale «Guerin Sportivo» Bergoglio, al termine della Seconda guerra mondiale divenne direttore di «Tuttosport».

40.

Il re ha risolto la crisi ministeriale consegnando al fascismo il governo d'Italia

«La voce repubblicana», a. 2, n. 252, 30 ottobre 1922, 1
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.2.195

Il quotidiano, organo ufficiale del Partito Repubblicano Italiano (PRI) venne fondato nel 1921 e fu soppresso dal regime fascista dalla fine del 1926 all'agosto 1943. Il giornale, di modesta tiratura, fu uno dei più impegnati fin da subito contro il governo fascista e si caratterizzò per la

dura critica verso la Corona, che veniva accusata di aver avallato la soluzione seguita alla crisi dell'ottobre 1922.

41.

Il successo politico della marcia su Roma. Il governo proclama lo stato d'assedio ma il Re rifiuta di firmarlo

«La Nazione», a. 64, n. 252, 29-30 ottobre 1922, I
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
 Ga.2.165

Il quotidiano che da tempo si era fatto portavoce della borghesia liberale, propugnando la lotta contro il movimento socialista, accoglie con favore l'esito della marcia su Roma. In prima pagina compare anche l'articolo *Sediziosi in nome del re* a firma di Aldo Borelli che, lasciato il quotidiano fiorentino che dirigeva dal 1915, divenne dal 1929 direttore del «Corriere della Sera» fino al 1943. Nel primo dopoguerra Borelli portò il giornale a sostenere i programmi della destra nazionalistica, fino diventare uno dei quotidiani nazionali più vicini alla borghesia conservatrice e fascistizzante, dove Mussolini e il fascismo finiscono per esser visti come le sole forze in grado di garantire sicurezza e la continuità dell'ordine borghese, dandogli nuovo impulso.



02

42.

Il Gen. Capello e il gerarca fascista Calza Bini durante la marcia su Roma

Fotografia dell'archivio de «Il mondo». Pubblicata. Mussolini fascismo, 1922
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
 Foto Pannunzio 13466



03



O4

CORRIERE dei PICCOLI

Supplemento illustrato del CORRIERE DELLA SERA

24 Novembre 1915

Genotesta 10 è in vendita.

1. Sublime aviazione italiana...
2. Eppoi via sul cielo...
3. Ecco l'attacco...
4. La città è assediata...
5. In la sala, vedete quel...
6. Sono in tutti gli...
7. Non c'è nulla...
8. Il nostro...
9. E' una...
10. Il nostro...
11. "Fate..."
12. E in quel...

O7

Settimane 15 Ottobre 1915

Avanti!

Avanguardia

CENSURA

L'alba

O8



09



15



19



20

18 Aprile 1919 ANNO XXI - N. 16

L'ARDITO

GIORNALE DELL'ARDITISMO

FERRUCCIO VECCHI MILANO - VIA CRYVA, 19

Dal balcone dell' "Avanti!.., sventola il vessillo nero!

15 Aprile 1919



L'Arditismo libererà la Nazione di tutto il letame!

FERRUCCIO VECCHI

22

ANNO XXI - N. 16

LA SQUILLA

Organo della Federazione Provinciale Socialista

15 Aprile 1919



LA CONQUISTA

LA SQUILLA

26

Prezzo: Interno ed Estero (N. 40)

L'ASINO

GIORNALE DELLA FOMENTO E LAVORO

ANNO XXIX - Numero 159 - 15 Settembre 1919

SENTENZA



OFFICINA COOPERATIVA OPERAIA

Nel '70 noi abbiamo fatto la breccia di Porta Pia, ed ora gli operai fanno quella... delle nostre officine.

28

Settim. 20 - Anno XXI - Roma, Domenica 29 Settembre 1919 - Cost. 20 - N. 168

IL TRAVASO

TALE LITE

GIORNALE UFFICIALE DELLE PERSONE INTELLETTUALI

Dalla teoria alla pratica



Con i propri membri intellettuali e operai.

IL TRAVASO

IL TRAVASO

29

PRIMA PAGINA

L'AZIONE COMUNISTA

ORGANO DEL PARTITO COMUNISTA D'ITALIA

ABBONAMENTO: ANNI 1.500 - SEMESTRI 800 - 30 GIORNI 100

NUMERO 10 - MARZO 1951

L'INFAME ASSASSINIO DEL NOSTRO DIRETTORE

L'unanime ed energica protesta del proletariato fiorentino

Obiettivo di febbraio 1951, a un 10 anni di politica estera sempre più pacifista e progressista. Il capo comunista fiorentino, segretario del Comitato provinciale, è stato assassinato in un'agguato in viale Mazzini, a Firenze, il 27 febbraio 1951.

La necropoli di Teodoro Lavagnini

di Leo Longanesi



TEODORO LAVAGNINI

Morto a Firenze il 27 febbraio 1951. Aveva 52 anni. Fu direttore di "L'azione comunista" dal 1948 al 1951.

31

MUSICA

AL MAGGIORE CAVALIERE LUIGI FREGUGLIA E SUOI ARDITI
OMAGGIO D'AMMIRAZIONE



INNO DELLE FIAMME NERE

PAROLE DEL S.TENENTE GAETANO MARINO
DEL 5° BATTAGLIONE ASSAITO

MUSICA DI
ANGELO BERGNA

32

BARBAPEDANA

ESCE IL SABBATO

REDAZIONE: Via Silvio Pellico N. 7 - MILANO - ARRETRATI: Via Garibaldi, 5 (N. 4-2)

Rouge ou noire?

Il discorso di Giolitti

Un grande avvenimento politico

Veni... zelos!

35

GERARCHIA

RIVISTA POLITICA

DIRETTORE: BENITO MUSSOLINI



SOMMARIO: La Breviaria - Breve preloquio - Benito Mussolini: Il dramma di Cannes - F. Far: Il momento sanatorio - Alessandro Volpe: Italiani fuori d'Italia - Anige Selmi: Le terre del sicuro dopo l'Italia del 1700, in marcia verso il relativismo - Francesco Ferraro: Il Risorgimento e il fascismo - Francesco Ferraro: L'Italia, la Lillipuzia - Cesare Rasi: Dall'occupazione delle fabbriche al voto collaborazionista - Franco Ciantini: Editori, autori e libri.

ESCE IL 25 DI OGNI MESE IN FASCICOLI DI 48 PAGINE

36



38



39-1



39-2



40

Dissonanze Società



Carte di un «tempo infedele, veloce, dissonante, asimmetrico se squilibrato»¹

Simona Mammana

Da una società in bilico, divisa tra slanci ideali e drammatiche collisioni con la realtà, tra tanfo di morte e profumo di leggerezza, tra corpi in frantumi e nuovi miti granitici, affiorano inevitabili contraddizioni ed evidenti dualismi.

Per descriverne il “tono generale” si è scelto di privilegiare alcune tendenze anti-tetiche, e in qualche misura convergenti al contempo, prese a simbolo – quanto a pura esemplificazione – della tensione di un lustro così “cangiante”. Il nodo principale avviluppa morte e vita, guerra e pace, reale e ideale, attori primari dell’epoca, inscindibili sul proscenio della storia, e centralissimi tra le dissonanze dell’epoca. Inevitabile ad esempio che l’arma della persuasione li evochi quando affila le sue lame bifronti, e che insieme ricorrano uniti, inseparabili, tra paure, drammi indicibili e pulsioni di sopravvivenza.

Il cuore e il portafoglio. Il mondo della pubblicità e della propaganda politica durante il periodo bellico fanno leva sul coinvolgimento della popolazione, per indurla a supportare economicamente il Paese e i soldati al fronte, con inviti al senso del dovere ma anche con ragguagli sul pericolo incombente. Le cinque campagne di Prestiti nazionali che mobilitano l’Italia dal 1915 al 1918, affidate a manifesti, opuscoli e cartoline illustrate, sollecitano le masse a comprare buoni del tesoro, non rimborsabili fino alla conclusione della guerra. Un’ultima sottoscrizione, del 1920, sprona

¹ La citazione è da Marinetti 2015, cap. 10, 149.

invece gli aiuti per la ripresa delle attività industriali ed agricole². È mobilitazione – innanzitutto dei sentimenti – per finanziare prima la guerra (con il suo richiamo al pericolo di morte) e quindi la ricostruzione (con l’evocazione del ritorno alla vita). Se le prime due sottoscrizioni (entrambe del 1915) non raggiungono le aspettative, è dalla terza (1916) che l’efficacia della pubblicità si fa più persuasiva. La macchina della comunicazione deve essere convincente e arrivare al maggior numero di cittadini, per questo “arruola” i principali disegnatori del tempo. Gli Istituti di credito chiamano così a raccolta le migliori penne e i più valenti cartellonisti, per suscitare emozioni in chi osserva e risvegliare le coscienze. Alla persuasione delle immagini si somma la capillarità: i manifesti tappezzano intere facciate di edifici, così come le riproduzioni delle stesse immagini circolano in forma di cartolina e sulle pagine dei giornali. La moltiplicazione, la ripetizione ovunque dello stesso manifesto, diventa così uno stimolo “ossessivo”, il cui linguaggio sintetico – spesso una sola parola (sottoscrivete, aiutate...) – arriva diretto alle coscienze di tutti. La raffigurazione più conosciuta, per l’emissione del quarto Prestito (1917) è quella che Achille Luciano Mauzan disegna per Credito Italiano: un soldato fissa l’osservatore puntando verso di lui il dito, col motto «Fate tutti il vostro dovere!» (cat. 43). Dopo Caporetto, il Paese è terrorizzato dalla paura dell’invasione: «Fuori i barbari!», «Di qui non si passa!», «Fratelli salvatemi, sottoscrivete!» (cat. 47), sono i lapidari motti che accompagnano la campagna del quinto Prestito, emesso al tasso del 5% alla fine del 1917. Il Prestito della ricostruzione, sesto ed ultimo, aperto il 15 gennaio del 1920, trova l’Italia in grande difficoltà economica, elevatissimo è tanto il numero dei disoccupati quanto quello dei mutilati di guerra. Segnali di speranza si sostituiscono a moniti e indici puntati, il lavoro è «il nuovo dovere!» (cat. 47). Il dovere adesso è vivere e ricostruire.

Viaggi del trauma, viaggi nel trauma. Quale è il ruolo del paesaggio durante la guerra e alla sua conclusione? La relazione uomo-ambiente è inevitabilmente pervasiva in una guerra caratterizzata da forti componenti “geologiche”, coi suoi chilometri di trincee, di marce, i rifugi, i crateri delle esplosioni. In luoghi sconvolti nei loro assetti naturali, raggiunti dai militari dopo estenuanti viaggi, si consumano i traumi e gli sconvolgimenti psichici della guerra moderna³, e il prodigio del progresso sbilancia la relazione tra la “carne” e la tecnica che la strazia, stordisce i sensi al rumore assordante delle esplosioni, all’insidia dei gas, alla vista dei corpi sbrindellati. In un paesaggio irricognoscibile, i cui territori risultano sconvolti, l’ossessione universale per la morte persiste oltre il tempo della guerra/morte, insinuandosi negli slanci di vita, anche in quel particolare fenomeno che, a guerra conclusa, si definisce “turismo di

² Sull’argomento vd. Cimorelli-Villari 2015; Farchione 2020, in part. 161-191.

³ Giancotti 2017.

guerra²⁴, che celebra i luoghi legati alla Grande Guerra con le visite ai Campi di battaglia, già a partire dal 1919, con vari itinerari automobilistici attraverso le zone più gloriose del conflitto, come in un rito solenne. Visti dalla prospettiva che fa intravedere nel turismo il comparto in grado di rilanciare l'economia, al termine del conflitto i luoghi cruciali del combattimento diventano mete attrattive sul piano sentimentale ed economico, su quello – ancora una volta – del *cuore* e del *portafoglio*. Così i campi di battaglia devastati sono per turisti, ex combattenti, familiari dei caduti, oggetto di pellegrinaggio in luoghi ancora zuppi di sangue. Il primo viaggio viene organizzato dal Touring Club Italiano verso i campi nel 1919 (cat. 49)⁵. L'Ente Nazionale Italiano per il Turismo, sorto nel 1919, organizza a partire dal 1920 escursioni nelle località simboliche dell'eroismo nazionale, e nel 1921 pubblica l'opuscolo *Itinerari per la visita ai campi di battaglia italiani 1915-1918*, con itinerari automobilistici dedicati alle zone di guerra (cat. 50). Tali guide sono destinate a proliferare durante gli anni del fascismo, in cui il turismo di guerra è ulteriormente incentivato, celebrando il conflitto come teatro dell'eroismo nazionale. Col regime i toni di questi viaggi saranno sempre più quelli del pellegrinaggio laico verso i luoghi del sacrificio eroico dei soldati e della rinascita del Paese.

Soldati di carta, i soldati e la carta. Negli anni del primo conflitto mondiale sciocante e logorante è stata per i combattenti l'esperienza degli orrori della guerra su larga scala. La carta ha avuto un ruolo fondamentale, oltre che nell'informazione del momento o nella trascrizione e successiva trasmissione delle memorie di quei giorni, anche posizionandosi nel novero delle principali "strategie" adottate per potere resistere alla morte e sopravvivere al dolore. Il rapporto dei soldati con la carta non è solo quello con la scrittura "professionale" degli intellettuali prestati (chi più chi meno convintamente) all'esperienza del fronte, è anche quel legame vivo con gli affetti che lettere e cartoline consentono perfino agli illetterati di mantenere, come è pure quello cui si affida la circolazione della trascrizione di canti composti a conforto e incoraggiamento dei fanti (cat. 52, 53), è quello dei soldati con i giornali di trincea che mirano perlopiù con vignette e caricature a rimotivare e divertire le truppe sfibrate dalla durezza del fronte (cat. 54, 83). Sulla carta si consuma anche l'esperienza degli artisti che nei campi di battaglia, come nel caso di Piero Bernardini (cat. 53), e ancora nei campi di prigionia o negli ospedali militari affidano ai supporti più vari dei momenti di creatività e sospensione del dramma.

Le scritture letterarie si dividono, già sulla stessa interpretazione degli eventi di Caporetto, a cui possono rapportarsi solo con la moltiplicazione dei punti di vista. Le scritture di autori che sono anche stati soldati assumono infatti molte forme, e si

4 Capuzzo 2019.

5 Ivi, in part., 169-199; *Guerra che verrà* 2014, 541-547.

acuisce la riflessione su quegli avvenimenti ora oggetto di narrazione, di ritorno con la memoria (anche a distanza di molto tempo), tra aneliti di eroismo, fallimenti della storia, esperienza della catastrofe o presa di distanza da essa. Gabriele D'Annunzio, Giuseppe Ungaretti, Ardengo Soffici, Aldo Palazzeschi, Carlo Emilio Gadda, Benito Mussolini, Giuseppe Prezzolini, Lorenzo Viani ed altri (cat. 66-77) sono solo alcuni degli esempi di una dissonanza certamente ben più ampia⁶.

Arte in frantumi, corpi rotti. Dal conflitto le truppe escono oltre che logorate anche, fuor di metafora, a pezzi. La guerra rompe infatti gli equilibri del passato, e invece di rigenerare i corpi li spezza, affollando le strade di mutilati; allo stesso tempo ferisce i monumenti nazionali, riducendoli in frantumi. Famosa la prescrizione propagandistica di Ugo Ojetti, che raccomanda alla stampa il silenzio visivo sui corpi lesi, suggerendo di pubblicare «la fotografia d'un cadavere piuttosto che quella d'un mutilato» (cat. 84) e che dedica molte pagine al dramma delle opere del patrimonio culturale ferito (cat. 79-82); tra queste i gessi canoviani colpiti dai bombardamenti alla Gipsoteca di Possagno nel 1917, lacerati e quindi “ricuciti” si fanno emblema, nelle iconiche foto d'epoca (cat. 78) del dramma che accomuna carne e gesso, uomini e arte⁷.

Una nuova estetica è quella affermata da Marinetti nel trattato-pamphlet *Come si seducono le donne* (1917), appassionato appello alle donne ad amare i corpi dei soldati feriti e a preferire «i gloriosi mutilati!» (cat. 85), i loro corpi “tecnici”, modificati, ibridi di carne e di metallo, in una associazione tra ferita, eroismo ed erotismo destinata a ritornare anche in altre scritture (cat. 86). Dalle facce ricucite di uomini trasformati in “macchine” viventi, alle mutilazioni metaforiche e letterali, ai manichini meccanici e metafisici, agli automi dei “balli plastici”, la tecnologia finisce col soppiantare l'uomo: così le marionette si muovono e rivendicano a modo loro vita. Come nei *Balli plastici* di Fortunato Depero, messi in scena nel 1918 (cat. 93-96), e come nella farsa metafisica *Siepe a nord-ovest* di Massimo Bontempelli (1919) in cui marionette, burattini, esseri artificiali confinano il dolore in uno spazio illusorio⁸.

6 Cfr. qui in catalogo Riccardo Donati, *1917-1922. Incanti e disincanti di un lustro breve un secolo* (85-95).

7 Cfr. qui in catalogo David Speranzi, *Dalla disfatta di Caporetto alla marcia su Roma. Editi e inediti di Ugo Ojetti* (67-83, in part. 71-74).

8 Vd. oltre cat. 103.

43.

Guido Rubetti

Un'arma per la vittoria: la pubblicità nei prestiti italiani. Studio critico documentato

Milano, Il Risorgimento Grafico, 1918

La pubblicità nei prestiti italiani. Studio critico documentato

Milano, Il Risorgimento Grafico, 1919

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Magliabechiano 53...369

I due volumi – editi per i tipi de Il Risorgimento Grafico – riproducono fac-simili e inseriscono tra le pagine originali di cartoline, manifesti e *plaquettes* di Prestiti di Guerra. La pubblicazione si riconduce alle attività di approfondimento sulle arti grafiche e sull'illustrazione che Raffaello Bertieri, tipografo, editore e studioso, condusse per oltre quarant'anni, dirigendo la rivista d'arte «Il Risorgimento Grafico» e realizzando la collana *Il libro artistico per i giovani*. Tra i molti documenti raccolti da Rubetti all'interno di questa pubblicazione, anche l'opuscolo *Il cuore e il portafoglio* (illustrato da Tancredi Scarpelli) e la famosissima illustrazione realizzata da Achille Luciano Mauzan per Credito Italiano in occasione dell'emissione del quarto Prestito di guerra (1917): un soldato fissa l'osservatore puntando verso di lui il dito, col motto «Fate tutti il vostro dovere!», di cui verrà realizzata una versione *minor*, incentrata sul solo particolare del volto e il gesto della mano, al grido di «Sottoscrivete!».

44.

Emilio Grego

Come si lancia un prestito di guerra: studio di psicologia applicata

Milano, L'impresa moderna, 1918

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ban. 9.e.497

Lo studio si propone di presentare le teorie «riferentesi alla energia di diffusione dei prodotti, riferentesi al cospicuo quesito degli stimoli collaterali [...] e ai più sottili problemi della psicologia sperimentale applicata alla

propaganda commerciale» in quanto, afferma l'autore, nella «probabile imminenza di una grandiosa operazione di Stato riguardante l'emissione di un nuovo Prestito di Guerra [...] e nelle ore solenni del rinnovamento della Patria, nessun dovere deve essere trascurato. Io ho voluto compiere il mio». Il volume è corredato da una ricca serie di immagini delle pubblicità murali per l'emissione del III e IV Prestito di Guerra, per i quali lo Stato «dovette studiare delle condizioni di sottoscrizione che allettassero il pubblico a sottoscrivere. Ma ciò non era sufficiente [...] Si dovette trovar modo di convincere il pubblico della bontà morale e materiale dell'operazione, suggestionandolo fino al punto di deciderlo all'atto definitivo della sottoscrizione. La pubblicità, la propaganda era condizione essenziale del successo dell'impresa».

45.

Parla S. E. Il Ministro del Tesoro

[s.l., s.n., 1918?]

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Misc. II O 21.9

46.

Aldo Mazza

(Milano, 1880 - Gavirate, 1964)

Fate tutti il vostro dovere. Sottoscrivete!

Volantino. 1 foglio, litografia, 19 x 27 cm

[s.l., s.n., 1917?]

Collezione privata

Il volantino pubblicitario della sottoscrizione al Credito italiano. La scena, di ambientazione domestica, raffigura un uomo e una donna in atto di porgere una moneta ad un bambino: questo ha in mano un fucile e legata alla vita una sciabola. Ripete nella posa quella celebre del soldato di Mauzan (cat. 43) col dito puntato verso l'osservatore, la cui immagine è riprodotta appesa allo sgabello su cui il fanciullo è appoggiato.

47.

Cartoline postali realizzate in occasione dei Prestiti nazionali, 1917-1920

- 47-1 [Anselmo Barchi], *Aiutateci a vincere!*, Milano, SAI-GA Armanino, [1917]
- 47-2 [Enrico della Leonessa (Lionne)], *Banca Italiana di sconto. Date denaro per la Vittoria. La Vittoria è la Pace*, Bergamo, Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, [1917]
- 47-3 [Aroldo Bonzagni], *Fratelli salvatemi! Sottoscrivete!*, [s.l., s.n., 1918]
- 47-4 [Mario Borgoni], *Prestito Nazionale*, Napoli, Richter & Co., [1918]
- 47-5 *Date oro alla Patria per la Vittoria!*, Bergamo, Officine dell'Istituto Italiano d'Arti Grafiche, [1918]
- 47-6 [Andrea Petroni], *A Vulnere Salus*, Roma, Danesi, [1918]
- 47-7 [Andrea Petroni], *Prestito Nazionale*, [s.l., s.n., 1918]
- 47-8 [Aleardo Terzi], *Prestito Nazionale*, [s.l., s.n., 1918]
- 47-9 [Luigi Armando Vassallo], *Fuori i barbari! Per la Vittoria sottoscrivete al Prestito!*, Milano, Pilade Pocco, [1918]
- 47-10 [G. Buccaro], *Il lavoro. Ecco il nuovo dovere!*, [s.l., s.n., 1919-1920]
- 47-11 [G. Buccaro], *Fuori dai roveti della guerra procediamo risolutamente per le vie del lavoro*, [s.l., s.n., 1919-1920]

Il cartoline, 9 x 14 cm
Collezione privata

48.

«Rivista mensile del Touring Club Italiano»

a. 24, n. 7-8, luglio-agosto 1918, quarta di copertina
a. 24, n. 9-10, settembre-ottobre 1918, copertina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
15.Ri.81

Publicata dal Touring Club Italiano dal 1901 (come continuazione della «Rivista mensile del Touring club ciclistico italiano»), dal settembre 1917 le si affianca «Le Vie d'Italia», la famosa rivista periodica mensile illustrata di geografia e viaggi, nata come supplemento della «Rivista Mensile». Le immagini dei due numeri mostrano una vettura fiammante a pubblicizzare «Una buona strada finalmente!» e un ponte a pubblicizzare rispettivamente una società di costruzioni stradali e una di meccanica e carpenteria metallica. Durante la guerra l'industria automobilistica italiana conosce un'espansione che non ha precedenti: le autovetture (come anche i treni) assumono un ruolo fondamentale

per il trasporto delle truppe e dei rifornimenti al fronte. L'impulso generale alla produzione industriale e all'innovazione tecnologica fu enorme, e nel dopoguerra aprì nuovi scenari per lo sviluppo dei trasporti come anche delle infrastrutture.

49.

La Grande Escursione Nazionale nella Venezia Tridentina, organizzata dal Touring col patrocinio della Prima Armata, 14-19 luglio

«Rivista mensile del Touring Club Italiano», a. 25, n. 5-6, maggio-giugno 1919, 97-100
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
15.Ri.81

Si sarebbe svolta a pochi mesi dalla conclusione del conflitto, annunciata in questo numero della rivista, la memorabile escursione organizzata dal Touring Club Italiano con la collaborazione della 1a Armata, che aveva operato in quelle zone. Rappresenta il primo esempio di «turismo di guerra», una sorta di patriottico pellegrinaggio nei luoghi più significativi ancora segnati da rovine e crateri di granate, in cui ora si lavora alla ricostruzione delle strade. Contemporanea alle escursioni è la *Guida dei campi di battaglia* dell'Agenzia Italiana Pneumatici Michelin (1919) in 4 volumi e comprendente 29 itinerari automobilistici di interesse storico militare.

50.

Itinerari per la visita ai campi di battaglia italiani, 1915-1918

Roma, Ente Nazionale Industrie Turistiche, 1921
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Misc. IO846.1

Con l'istituzione dell'Ente Nazionale Italiano per il Turismo (ENIT) nel 1919, prende avvio la promozione del turismo nei campi di battaglia – poi successivamente incentivato negli anni del fascismo – come testimonia il proliferare di guide, opuscoli e itinerari di carattere divulgativo.

51.

Guido Mattioli

Benito Mussolini

«Italia: rivista mensile illustrata dell'Associazione Movimento Forestieri», a. 6, n. 11, dicembre 1922, 1-5
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
5.Re.49

La rivista, pubblicata a cura dell'Associazione Nazionale Italiana per il Movimento dei Forestieri, istituita nel 1901 con finalità di promozione del turismo straniero in Italia, e quindi promotrice dell'ENIT (costituito il 22 ottobre 1919), plaude in questo numero di chiusura dell'anno 1922 alla figura di Benito Mussolini, «l'uomo che l'Italia attendeva».

52.

E.A. Mario (Giovanni Ermete Gaeta)
(Napoli, 1884 - Napoli, 1961)

La leggenda del Piave. Soldato ignoto

Napoli, E. A. Mario, ©1918
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.2003.4146

La battaglia del Piave è una delle più gloriose della storia d'Italia. E.A. Mario, impiegato delle Poste e musicista autodidatta, nel giugno 1918 dedica a questo evento una canzone. Il popolo e, in particolare, i soldati ritrovano nel vigore del testo e della musica la speranza di un esito felice del conflitto. Come scrive Armando Diaz all'autore, la canzone del Piave «qui al fronte vale più di un generale!».

La fortuna di questo brano viene consacrata nel 1921 quando, dalla Basilica di Aquileia, parte il convoglio ferroviario che porta a Roma le spoglie del Milite Ignoto. Il treno ferma in tutte le stazioni, accolto da religioso silenzio e dal solo suono de *La canzone del Piave* al momento della partenza. Da questo momento la Canzone, già diventata Leggenda, assurge a Inno.

Gaeta non può avvantaggiarsi economicamente di tanto successo, la *Leggenda del Piave* non viene inclusa nei bollettini della SIAE perché considerata inno nazionale e proprietà dello Stato (Paliotti 1992, 262-275).

53.

Pietro Jahier
(Genova, 1884 - Firenze, 1966)

Vittorio Gui
(Roma, 1885 - Fiesole, 1975)

**Canti di soldati,
raccolti da Pietro Jahier,
armonizzati da Vittorio Gui**

Milano, Sonzogno, 1919
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.118.18

«Sono i più belli tra i canti di soldati che avevo raccolto per conforto del fante in trincea. Mi crucciava che mancassero le arie. Ma ho trovato Gui. E Gui le ha trascritte [...], alla pianola scalcinata di un Presidio [...] Avevamo la convinzione di far cosa buona fermando colla scrittura questi canti del nostro sangue per offrirli in memoria ai compagni combattenti. Non volevamo staccarci senza averli resi a chi ce li ha dati [...]. Sono quelli che hanno fatto con noi i cambi, i riposi, la ritirata, la grande avanzata [...]. Ci dicevamo: canta che ti passa la fame, la fiacca, la paura [...]. E ora che non abbiamo più fame, più fiacca, più paura?».

La storia editoriale di quest'opera è assai interessante e riflette i cambiamenti politici di quegli anni: dalla stampa non venale della tipografia di trincea passa ad uno dei maggiori editori italiani, Sonzogno. L'impianto di fondo dell'opera resta immutato ma alcune modifiche portano ad un cambiamento radicale dello spirito: da "testamento" diventa opera divulgativa, non più destinata "ai compagni combattenti" bensì al pubblico "borghese". Alcuni testi sono stati eliminati, altri aggiunti ma, soprattutto, *Canti di soldati* diventa un tradizionalissimo spartito per canto e pianoforte. Probabilmente quest'edizione è stata voluta da Gui e subita da Jahier (Zoboli 2000, 23-71).

54.

L'ultima tappa. Coraggio, piccolo fante, siamo quasi arrivati!

«La Ghirba. Giornale dei soldati della 5 armata», n. 2, 14 aprile 1918, 1
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
G

I giornali di trincea nascono nel mondo dei soldati legati da un lato al bisogno di informazioni e dall'altro all'esigenza di svago: caricature, versi, filastrocche, aneddoti ne popolano a tal fine le poche pagine di cui si componevano.

55.

Piero Bernardini
(Firenze, 1891 - 1974)

Lettera illustrata, 18 gennaio 1918

Penna ed acquerello su carta
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria d'arte moderna di Palazzo Pitti
Giorn. 8296

“Figurinaio” per eccellenza, Piero Bernardini è oggi tra i più noti illustratori italiani. Aveva esordito nel 1908 su «Il passerotto», giornalino per ragazzi supplemento al più noto «Il giornalino della Domenica», ma la sua carriera di grafico si consoliderà solo nel dopoguerra. Assegnato all'ospedale militare di Cividale e poi a quello di Cittadella, durante gli anni del conflitto collabora a «La Trincea». Da qui derivano anche le lettere inviate ai familiari, quasi tutte indirizzate alla madre, e databili fra il 1917 e il 1919, che raccontano scene di vita militare e civile con quel tono leggero e confidenziale che caratterizzerà sia la sua scrittura che le tante immagini offerte all'editoria. In questa lettera racconta delle affannose ricerche per trovare la «polverosa scatoletta di legno con entro cinque durissimi panetti di acquerello» che gli permise di colorare le sue «figurine».

56.

Regio Esercito Italiano, Comando Supremo, Ufficio tecnico

Materiali di mascheramento

Milano, Alfieri e Lacroix, 1918
L'introduzione anonima si attribuisce a Ugo Ojetti. Illustrazioni di Antonio Discovolo (1874-1956) (attr.).
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
P.U.7.X.3/c.2

«Questa guerra ha ormai sanzionata la necessità dei mascheramenti, e presso tutti gli eserciti belligeranti sono stati istituiti laboratori appositi e organi complessi per preparare, distribuire, adattare sul posto, secondo le svariate esigenze della pratica, il materiale occorrente» ([2-

3]). Il “mascheramento” consiste nella simulazione, mediante schermi artificiali, dell'aspetto di un paesaggio, con lo scopo di nascondere agli occhi del nemico truppe, fortificazioni, depositi e attività dell'esercito combattente. Da ciò la cura nella scelta dei colori, tenuto conto del loro effetto sia sull'occhio umano che su quello «fotografico». Le reti artificiali, frammiste a ramoscelli arborei, devono quindi adattarsi alle forme del terreno circostante. «Con una benintesa scenografia di guerra, si possono fingere trincee e sterri inesistenti e si può continuare ad illudere il nemico con l'apparenza di muri, siepi, terrapieni [...] di fatto distrutti» ([4]). L'opuscolo ne illustra i 10 tipi principali (A. Prato verde; B. Terra smossa; C. Prato ingiallito; D. Terra smossa e prato verde; E. Terra smossa e prato ingiallito; F. Prato e cespugli; G. Roccia bianca; H. Roccia macchiata; I. Ghiaia; L. Prato verde e macigno).

57.

Scenografia di guerra. Relazione - corrispondenza varia - idee 1917

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ojetti, Partecipazione alla vita pubblica, VII.5, c. 7r

Si conservano nel Fondo Manoscritti della BNCf le bozze dei *Materiali di mascheramento*, dati alle stampe nel 1918 (cat. 56).

58.

Ardengo Soffici
(Rignano sull'Arno, Firenze, 1879 - Vittoria Apuana, Lucca, 1964)

Kobilek. Giornale di battaglia

Firenze, Libreria della Voce, 1918
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
F.A. 50FA.A. I

Tra i fondatori de «La voce» e di «Lacerba», Ardengo Soffici era in contatto con i personaggi più influenti delle avanguardie e fu esponente del Futurismo fiorentino. Convinto interventista, durante la guerra ottenne la decorazione al valore. L'esperienza bellica fu fondamentale per la stesura del suo *Kobilek. Giornale di battaglia*, che narra la presa del monte Kobilek durante la battaglia sull'altopiano slavo della Bainsizza. Amico di Carlo

Carrà e Giorgio de Chirico, fu il tramite dell'incontro tra i due a Ferrara, città in cui i pittori, entrambi arruolati nell'esercito e grazie all'intercessione della influente famiglia ferrarese di Filippo de Pisis, vennero ricoverati nell'ospedale psichiatrico di Villa del Seminario.

59.

Filippo de Pisis
(Ferrara, 1896 - Milano, 1956)

La città delle cento meraviglie (Overosia "I misteri della città pentagona)

Roma, Casa d'arte Bragaglia, [1920]
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Magliabechiano 25. 5. 331

Nonostante i numerosi soggiorni nelle principali città italiane e a Parigi, sarà la sua città natale a giocare un ruolo fondamentale nella formazione artistica e personale di de Pisis. È proprio a Ferrara durante la guerra, infatti, che il pittore conosce Carrà, de Chirico e Savinio. Da questo incontro, e dalla sua adesione alla pittura metafisica, trae origine la stesura del romanzo *La città delle cento meraviglie*, teatro del felice sodalizio tra i due pittori italiani che diede origine alla Metafisica.

60.

Alberto Savinio (Andrea Francesco Alberto de Chirico)
(Atene, 1891 - Roma, 1952)

Hermaphrodito

Firenze, Libreria della Voce, 1918
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Magliabechiano 25.7.208

Mentre il fratello Giorgio intraprende studi di pittura, Alberto de Chirico si dedica alla musica, diplomandosi giovanissimo in pianoforte, e alla scrittura. Emblema della sua personalità multiforme *Hermaphrodito* è un *pastiche* letterario articolato in una serie di racconti in cui si alternano lingue, stili e fili narrativi differenti. Nell'opera, i cui primi brani sono pubblicati su «La voce» di Papini e Prezzolini, si possono cogliere anche spunti autobiografici, come la partenza da Ferrara e l'esperienza di guerra a Salonico.

61.

Giorgio de Chirico
(Volo, 1888 - Roma, 1978)

Viaggio a Carlo Carrà (Poggio Renatico, aprile 1917)

«Avanscoperta», a. I, n. 4/5, 25 maggio 1917,
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Rari 7. Re. 534, p.

Tra i pittori più noti del XX secolo nel 1906 de Chirico si era trasferito in Italia con la madre e il fratello Savinio. Da Firenze, città in cui aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti, si trasferisce a Monaco e poi a Parigi, dove entra in contatto con artisti e intellettuali come Apollinaire e Picasso. Proprio a Firenze, nel 1909, «seduto su una panca in mezzo a Piazza Santa Croce» ebbe la prima intuizione della pittura metafisica, anche se sarà solo in seguito all'incontro con Carrà che la sua poetica raggiungerà la maturità artistica. Questo componimento, omaggio all'amico Carrà, è pubblicato nella rivista di Luciano Folgore ed Enrico Prampolini proprio durante il soggiorno ferrarese dei due pittori.

62.

Carlo Carrà
(Quargento, Alessandria, 1881 - Milano 1966)

Solitudine (Realtà metafisica) (1917)

«La Brigata», [a. I], n. II, ago./set. 1917, 235
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
I.Ri.678

Durante il periodo ferrarese Carrà, de Chirico e Savinio collaborano a numerose riviste letterarie attraverso cui diffondono la loro poetica, come «La Brigata», fondata da Francesco Meirano e Bino Binazzi ed edita a Bologna tra 1916 e 1917. La tavola riproduce l'opera *Solitudine*, una delle tele realizzate da Carrà nei mesi di permanenza a Villa del Seminario e testimonia uno dei momenti di massima convergenza del pittore con l'opera di de Chirico e con la poetica della Metafisica.

63.

Carlo Carrà
(Quaragnto, Alessandria, 1881 - Milano 1966)

Natura morta (1917)

«La Raccolta», a. I, n. 9/10, 15 nov./15 dic. 1918, tavola non numerata
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
I.Ri. 84

«La Raccolta» venne fondata nel 1918 a Bologna da Riccardo Bacchelli e Giuseppe Raimondi. Quest'ultimo, in particolare, fu in contatto con de Chirico e Carrà, pittore di cui nello stesso anno uscirà la prima monografia, curata da Raimondi e pubblicata per i tipi de La Brigata. Nella rivista letteraria, a cui collaborarono anche Soffici, de Pisis, Savinio e Clemente Rebora, vennero pubblicati molti scritti teorici di Carrà e le prime incisioni di Giorgio Morandi. Cessata la pubblicazione, nel 1919 Morandi e Raimondi entreranno a far parte della redazione della romana «La Ronda».

64.

Giorgio de Chirico
(Volo, 1888 - Roma, 1978)

Il grande metafisico (1918)

«Valori Plastici», a. I, n. I, 15 novembre 1918, tavola non numerata
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
19.Re.542

Nel 1918 de Chirico e Carrà, che hanno ormai abbandonato Ferrara, si ritrovano a Roma dove espongono insieme in una mostra collettiva nella saletta di «Epoca». Sempre a Roma viene fondata da Mario Broglio sul finire dell'anno la rivista «Valori Plastici», che ospita fin dal primo numero scritti teorici di Carrà, de Chirico, Savinio e de Pisis e le riproduzioni de *Il grande Metafisico* di de Chirico, *L'Ovale delle apparizioni e Il cavaliere occidentale* di Carrà. La rivista costituirà il principale veicolo di diffusione della pittura metafisica, corrente di cui a questa data iniziarono a fare parte anche Morandi e Arturo Martini.

65.

Giorgio de Chirico
(Volo, 1888 - Roma, 1978)

Il Filosofo-Poeta (1918)

«Cronache d'Attualità», a. 2, s. 2, n. 2, 15 febbraio 1919, prima pagina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
G

Nel 1919 de Chirico si è ormai trasferito a Roma. Nella capitale è tra i primi pittori che vengono ospitati nelle sale dalla Casa d'Arte dei fratelli Bragaglia. È proprio in occasione dell'esposizione, qui ricordata con il numero della rivista «Cronache d'attualità» di Anton Giulio Bragaglia che reca in prima pagina una delle tele presenti in mostra, che Roberto Longhi pubblica su «Il Tempo» *Al Dio ortopedico*, la celebre stroncatura della pittura metafisica.

66.

Gabriele D'Annunzio
(Pescara, 1863 - Gardone Riviera, 1938)

La riscossa

Milano, Casa editrice d'arte Bestetti e Tumminelli, [1918]
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ban. 9.u.83

Raccolta di orazioni guerresche, tenute da D'Annunzio sul fronte italiano dal novembre 1917 al maggio 1918, include anche *Alle reclute del 1899*, indirizzata ai giovani nati nel 1899 che nel 1917 vennero arruolati al fronte a combattere per l'Italia dopo la disfatta di Caporetto, che aveva decimato l'esercito italiano: «Va figlio. Non si può non vincere, non si può non morire!». Tra le orazioni di D'Annunzio si ricorda che ebbe una circolazione anche «sonora» quella funebre per la morte del capitano dei carabinieri reali Vittorio Bellipanni, morto nel 1917 a seguito delle ferite riportate nella decima battaglia dell'Isonzo, incisa dalla Columbia con la famosa voce recitante del baritono Fercor, pseudonimo di Ferruccio Corradetti (1918?).

67.

Gabriele D'Annunzio
(Pescara, 1863 - Gardone Riviera, 1938)

Notturno

Milano, Treves, 1921
Sull'occhietto dedica dell'autore a Ildebrando Pizzetti.
Frontespizio, dedica e illustrazioni di Adolfo De Carolis.

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus. Pizzetti 66

Il *Notturmo* rappresenta il capolavoro della retorica bella di epoca. Ricordi e pensieri di un periodo di immobilità dovuto alla ferita ad un occhio, mescolano la declamazione surriscaldata del poeta-soldato ad improvvisi squarci di realtà e cedimento al dolore.

68.

Giuseppe Ungaretti
(Alessandria d'Egitto, 1888 - Milano, 1970)

Allegria di naufragi

Firenze, Vallecchi, [1919]
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ban. 7.o.799

Il titolo della raccolta di liriche *Allegria di naufragi*, è un ossimoro che rimanda da subito alle disarmonie e contraddizioni del vivere. Un libro di indicibili tragedie, di vite rase al suolo, su quel fronte del Carso dove Ungaretti scopre, nella vita di trincea, la tragica realtà della guerra.

69.

Giuseppe Ungaretti
(Alessandria d'Egitto, 1888 - Milano, 1970)

Il porto sepolto: poesie

Presentazione di Benito Mussolini.
Fregi di Francesco Gamba.
La Spezia, nella Stamperia Apuana di Ettore Serra, 1923
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Magliabechiano 53...427

Pubblicato per la prima volta nel 1916, *Il Porto Sepolto* esce nuovamente nel 1923, stavolta con la prefazione di Benito Mussolini. Ungaretti è il poeta italiano che più di altri denuncia l'umanità e la brutalità del conflitto, tuttavia senza poi sfuggire al richiamo del nazionalismo montante.

70.

Ardeno Soffici
(Rignano sull'Arno, 1879 - Vittoria Apuana, 1964)

La ritirata del Friuli: note di un ufficiale della seconda armata

Firenze, Vallecchi, 1919
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ban. 5.o.615

La narrazione di questo resoconto in forma di diario copre il periodo che va dal 28 settembre al 19 novembre 1917, cioè la durata completa della rotta di Caporetto e della ritirata verso il Tagliamento con la ricostituzione della linea difensiva sul Piave della 5a Armata sotto il comando del generale Capello. Interventista delle prime ore, di stanza prima presso il Comando della 2a Armata, e quindi dalla metà di novembre arruolato nella riorganizzazione delle truppe sbandate, Soffici riconduce gli eventi (ancora nel 1919) al mito del sacrificio per la Patria.

71.

Giuseppe Personeni

La guerra vista da un idiota

Bergamo, Tipografia Orfanotrofico maschile, 1922
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ban. 5.o.803

Ufficiale di complemento dall'inizio della guerra e fino alla rotta, durante la quale fu ferito, a pochi anni dagli eventi Personeni ne denuncia le atrocità, a tratti con ironia, in un atto di accusa nei confronti degli Alti Comandi e delle loro scelleratezze e incompetenze nel tracollo di Caporetto. La prima edizione dell'opera (1922) fu sequestrata dalle autorità.

72.

Carlo Emilio Gadda
(Milano, 1893 - Roma, 1973)

Giornale di guerra e di prigionia

Firenze, Sansoni, 1955
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
C.6.1405.1

Raccoglie i diari che Carlo Emilio Gadda, sottotenente degli alpini, tenne tra il 24 agosto 1915 e il 31 dicembre 1919 (alcuni andarono smarriti durante i vari trasferimenti).

menti). In prima linea a Caporetto nell'ottobre del 1917, venne fatto prigioniero dagli austriaci sulle rive dell'Isonzo. Lo scritto fu pubblicato solo dopo molti anni, la prima volta nel 1955 per Sansoni, e quindi nel 1965 per Einaudi.

73.

Benito Mussolini
(Dovia di Predappio, 1883 - Giulino di Mezzegra, Dongo, 1945)

Il mio diario di guerra, 1915-1917

Roma, Libreria del Littorio, [1930?]
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ban. 5.i.1383

Pagine della vita di trincea del soldato Mussolini che, acceso sostenitore dell'intervento italiano nella guerra, fu richiamato alle armi e inviato al fronte dal 1915 a poco prima di Caporetto nel 1917. Il «Popolo d'Italia», da lui diretto in quegli anni, pubblica in quindici puntate le parti del diario, quasi delle «corrispondenze dal fronte», poi raccolte in volume nel 1923. Cronista di una impresa collettiva, sceglie la via del racconto dell'esperienza in guerra delle masse fatta di stenti e morti.

74.

Giuseppe Prezzolini
(Perugia, 1882 - Lugano, 1982)

Tutta la guerra: antologia del popolo italiano sul fronte e nel paese

Firenze, Bemporad, 1918
Copertina disegnata da Ezio Anichini.
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Magliabechiano 23.IO.64

Prezzolini fu tra i principali animatori dell'interventismo in Italia, fondatore nel 1908 de «La Voce», e alla sua direzione fino al 1914, fu combattente volontario nella Grande Guerra.

75.

Aldo Palazzeschi
(Firenze, 1885 - Roma, 1974)

Due imperi... mancati

Firenze, Vallecchi, 1920
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ban. 9.o.562

Rifiutato da Prezzolini – per La Libreria della Voce – al principio del 1920, il libro uscirà nel maggio dello stesso anno per Vallecchi. Il racconto copre il periodo 1914-1919, ed è improntato ad un pacifismo che condanna la guerra rivendicando disimpegno alla fantasia del poeta. Scritto atipico nel quadro delle forme del tempo, perlustra le retrovie lontane dalla trincea e terrorizzate dalla paura del conflitto.

76.

Anna Franchi
(Livorno, 1867 - Milano, 1954)

Il figlio alla guerra

Milano, Treves, 1917
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Rom.5.791

Romanzo semi-epistolare portato a termine nel giugno del 1917, di incoraggiamento alle madri dei combattenti a celare il dolore e di invito alla piena comprensione del valore dell'eroico sacrificio. La tragedia toccò la Franchi in prima persona, con la morte del figlio, il cui corpo non verrà mai ritrovato. Sarà la fondatrice della Lega d'Assistenza per le madri dei caduti.

77.

Lorenzo Viani
(Viareggio, 1882 - Lido di Ostia, 1936)

Ritorno alla patria: romanzo

Milano, Alpes, [1930?]
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Rom.IO.519

Romanzo autobiografico, testimonianza dell'esperienza dell'artista Lorenzo Viani in guerra fino al congedo del gennaio 1919. Interventista, autore di opere grafiche

ispirate al fronte, riconoscerà in sé una profonda disillusione alla conclusione della guerra.

78.

Andrea Moschetti
(1865 - 1943)

**I danni ai monumenti e alle opere d'arte delle
Venezie nella Guerra mondiale: 1915-1918**

Venezia, Officine Grafiche C. Ferrari, IV, 1931, 150.
Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
9.Ri.414

In questa illustrazione dei danni riportati dalle opere d'arte durante la Grande Guerra, sono pubblicate le famose immagini dei gessi canoviani della Gipsoteca di Possagno "martirizzati" nel 1917, immortalati dalle fotografie realizzate al tempo da Stefano e Siro Serafin.

79.

Ugo Ojetti
(Roma, 1871 - Fiesole, 1946)

I monumenti italiani e la guerra

A cura dell'Ufficio speciale del Ministero della Marina.
Copertina illustrata da Guido Marzulli (1885-1972).
Milano, Alfieri & Lacroix, 1917
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ban. 19.a.116

Il volume, corredato da fotografie, descrive dettagliatamente i provvedimenti di natura tecnica messi in atto per la difesa dei monumenti durante la Grande Guerra di fronte all'«ira degli eserciti» nemici, «un'ira tenace che dura da secoli, fatta di invidia e viltà: invidia di quello che i nemici non hanno, che non potranno mai avere e che è il segno dovunque e tenore riconoscibile della nostra nobiltà, così che ferir l'Italia nei suoi monumenti e nella sua bellezza dà a costoro quasi l'illusione di colpirla sul volto; viltà perché sanno che questa nostra singolare bellezza è fragile e non si può difendere, e percuoterla e ferirla è come percuotere davanti alla madre il bambino». L'immagine in copertina raffigura il primo lavoro di difesa relativo alla Basilica di San Marco a Venezia: i quattro cavalli di bronzo posti nella parte superiore della facciata vennero calati il 27 maggio 1915 e riposti al sicuro.

80.

**[Uno dei quattro cavalli di bronzo della facciata della
Basilica di San Marco a Venezia viene rimosso per
essere posto in un luogo sicuro], [27 maggio 1915]**

Fotografia.
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ojetti, Partecipazione alla Vita Pubblica, VII.7. Guerra 1915-1918. Difesa e
offesa ai monumenti sgomberi. Raccolta fotografica

81.

Ugo Ojetti
(Roma, 1871 - Fiesole, 1946)

Il martirio dei monumenti

Milano, Treves, 1918
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ojetti, Partecipazione alla vita pubblica, VIII bis.2.2

Pubblicazione in volume del discorso tenuto da Ojetti, per invito del Sindaco di Firenze, nella Sala dei Cinquecento in Palazzo Vecchio il 1° luglio 1917. «Trattare d'arte e di monumenti, trasferirsi per loro nei ricordi del più lontano passato, passeggiare sia pure con disperata tristezza nei chiusi e pettinati giardini della storia, piangere sulle pietre ferite quando le carni di centinaia di migliaia d'uomini fratelli nostri sanguinano e spasimano, sembra, cittadini, uno svago da oziosi [...] È un errore.». Così inizia il discorso in difesa della "civiltà" dagli attacchi contro «quel che abbiamo di più singolarmente nostro [...] quel patrimonio di storia e d'arte e di tradizioni che niente può sostituire».

82.

Ugo Ojetti
(Roma, 1871 - Fiesole, 1946)

**Lettera sul monumento equestre al Gattamelata,
17.XI.1917, ore 19**

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ojetti, Lettere di Ugo a Nanda, VI.1

Dal carteggio di Ugo Ojetti con la moglie Nanda, una tra le molte testimonianze della preoccupazione per le "ferite" inferte al patrimonio culturale del Paese.

83.

Lo smembramento dell’Austria. Quello che vogliono le nazionalità oppresse.

«La Tradotta: giornale settimanale della Terza armata», n. 9, 24 maggio 1918, prima pagina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.23851

La rivista, settimanale e a colori, era indirizzata ai soldati impegnati nel conflitto, con l’intento di informazione ironica e di vivace satira del nemico (vd. cat. 04). Nel numero del 24 maggio 1918 la dissoluzione dell’impero austro-ungarico assume visivamente nell’illustrazione in prima pagina le forme dello smembramento corporeo, antropomorfica frantumazione per la cruda metafora politica. Non mancano ancora nei giornali di trincea raffigurazioni di corpi feriti (ed erotizzati) in virtù della stessa lacerazione che riportano: nel n. 10 della «Ghirba» (giugno 1918) ad esempio, un militare in licenza chiacchiera con una ragazza che lo elogia: «Lei: - Bravo, avete tre ferite, vedo! Lui: - Quattro, quattro! Una profonda me l’avete aperta adesso Voi al... cuore!». Le ferite, che non appaiono tuttavia particolarmente visibili al lettore/osservatore, attivano nella ragazza attrazione verso il soldato, in quanto segno di coraggio e di conseguenza causa di una istintiva desiderabilità del corpo.

84.

Ugo Ojetti
(Roma, 1871 - Fiesole, 1946)

Promemoria sulla propaganda per mezzo della fotografia

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ojetti, Manoscritti 43.19

In questo scritto ricorre la famosa la prescrizione propagandistica di Ojetti che raccomanda alla stampa il silenzio visivo sui corpi lesi, suggerendo di pubblicare «la fotografia d’un cadavere piuttosto che quella d’un mutilato».

85.

Filippo Tommaso Marinetti
(Alessandria d’Egitto, 1876 - Bellagio, 1944)

Come di seducono le donne

Firenze, Vallecchi, 1917
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ban. 9.o.345

«In questo meraviglioso tempo infedele, veloce, dissonante, asimmetrico e squilibrato, crolla e muore finalmente l’idiotissima armonia del corpo umano». Elogio di una nuova estetica, composto durante un periodo di permanenza in ospedale, il trattato-pamphlet di Marinetti rivolge un appassionato appello alle donne ad amare i corpi dei soldati feriti e a preferire «i gloriosi mutilati!» (cap.10). Ne *Lalcova d’acciaio* (1921) similmente un intero capitolo sarà dedicato alle effusioni tra ufficiali mutilati e donne attratte proprio dai loro corpi “tecnici”, modificati, ibridi di carne e di metallo. Alcune pagine in questa prima edizione fiorentina del 1917 furono censurate, come anche nella seconda del 1918 (a cura di Maria Ginanni ed Emilio Settimelli).

86.

Attilio Frescura
(Padova, 1881 - Lecco, 1943)

Diario di un imboscato

Vicenza, Galla, 1919
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Magliabechiano 25.6.219

Il *Diario* di Frescura, scrittore, giornalista, interventista, arruolato volontario nel 1915, incontra un certo successo contando varie riedizioni nel giro di qualche anno: tuttavia i passaggi più “espliciti” e critici su militari e politici divengono oggetto di censura e il libro sparisce dal mercato (fino all’edizione del 1981). Aspirazioni eroiche – debitorie della retorica dannunziana – convivono con la paura di morire e il senso di fallimento. Con data 22 ottobre 1917, Frescura così racconta: «Salgo su una roccia, che forma una tribuna. Ed ai colleghi che di sotto mi ammirano urlo, di fronte ai monti contesi, i versi carducciani che l’aria sonora accoglie e porta lontano: In faccia allo stranier che armato accampasi / sul nostro suol cantate: Italia, Italia, Italia! Ma, anche di quassù, il

mio poco pubblico non mi prende sul serio. E insolentisce: "imboscato!"».

Ferita, eroismo ed erotismo vengono associati nel racconto dell'esperienza presso l'ospedale militare, dove il corpo integro dello scrivente è per lui fonte di imbarazzo.

87.

Carlo Salsa

(Alessandria, 1893 - Milano, 1962)

Trincee: confidenze di un fante

Milano, Sanzogno, 1924

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Ban. 5.u.351

Memorie in forma di diario di Carlo Salsa, inviato ventiduenne nel 1915 come ufficiale di complemento sul fronte del Carso per 15 mesi, e quindi ferito e fatto prigioniero dall'esercito austro-ungarico. Pubblicato per la prima volta nel 1924, il libro fu sequestrato dalla censura fascista, per la distanza dall'esaltazione del conflitto e la denuncia degli orrori della guerra di cui rappresenta una delle testimonianze più crude. Tra paesaggi in rovina e corpi abbandonati nelle trincee, simbolo al contempo di conflitto e legame, il volto ferito e bendato di un soldato, congelato dalla neve in una espressione sofferente, come pietrificato, può trovare il paragone con «certe statue».

88.

Due cartoline umoristiche, [1917?-1918?]

88-1 *Ultime notizie...(censura)...nella ritirata non vi furono né morti né feriti...*, [s.l., s.n., 1917?]

88-2 [Rizzi], *Dopo la guerra*, [s.l., s.n., 1918?]

Collezione privata

Parte di una serie di cartoline umoristiche, illustrano il tema della censura e dei mutilati di guerra.

89.

Giacomo Balla

(Torino, 1871 - Roma, 1958)

Le più recenti opere del pittore futurista Balla invito alla mostra tenuta presso la Casa d'arte Bragaglia dal 4 al 31 ottobre 1918

Roma, Casa d'arte Bragaglia, [1918?]

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

F.A. BAL.G A I

Tra i principali esponenti del Futurismo, Giacomo Balla è tra i pittori più attivi nel vivace panorama artistico di Roma, città in cui in questi anni si trasferiscono molti degli esponenti del movimento, compreso lo stesso Filippo Tommaso Marinetti. Nel 1918 sarà proprio la mostra di Balla a inaugurare l'attività espositiva nelle sale della Casa d'Arte capitolina, testimoniando la vicinanza tra le ricerche del pittore sul movimento e il fotodinamismo dei fratelli Bragaglia. In questo invito-catalogo sono pubblicati un autoritratto del pittore e il suo Manifesto del colore.

90.

Bragaglia Casa d'Arte Casa Teatrale Grande mostra di arazzi e Cuscini di Fortunato DEPERO Dal 16 al 31

[Roma], [1919]

Ristampa anastatica [Firenze, S.P.E.S., 1987]

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Gen. A 2884

Bragaglia Casa d'Arte Casa Teatrale 86a Esposizione Mostra personale di E. Prampolini Futurista Interpretazione futurista del paesaggio di Capri Conferenza inaugurale di F. T. Marinetti

[Roma], [1922]

Ristampa anastatica [Firenze, S.P.E.S., 1987]

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Gen. A 2884

La casa d'arte Bragaglia era stata fondata a Roma nel 1918 da Alberto, Anton Giulio e Carlo Ludovico. I tre fratelli avevano conosciuto Depero nel 1917 nella ce-

lebre terza saletta del caffè Aragno dove si riunivano artisti e intellettuali che gravitavano nell'ambiente capitolino e in seguito il pittore aveva collaborato con la moglie di Anton Giulio realizzando alcuni cartoni per arazzi. Lo stretto legame della Casa d'arte con il gruppo di artisti futuristi è confermato dalla collaborazione di Balla, Prampolini e dello stesso Depero nella realizzazione delle decorazioni delle sale del Teatro degli Indipendenti di via degli Avignonesi e dalle numerose mostre a loro dedicate in questi anni dai Bragaglia in via Condotti.

91.

Gilbert Clavel
(Basilea, 1883 - 1927)

Un istituto per suicidi
traduzione di Italo Tavolato
con otto tavole [di Fortunato Depero]

Roma, R. Lux, 1917
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Misc. 16634O, esemplare mutilo

Il romanzo di Gilbert Clavel costituisce una interessante testimonianza del sodalizio artistico tra lo scrittore svizzero e Fortunato Depero, che prese le mosse a Capri nell'estate del 1917. L'incontro avvenne in seguito alla preparazione de *Il canto dell'Usignolo*, il balletto di Djagilev su musiche di Stravinsky per cui Depero aveva ideato costumi e scenografie ma che non andò mai in scena. Fu grazie alla poetica di Clavel che Depero entrò in contatto anche con le teorie marinettiane sul teatro di varietà e i personaggi ideati nelle tavole a corredo del libro sono una chiara anticipazione delle marionette meccaniche dei *Balli Plastici* realizzati l'anno successivo.

92.

Enrico Prampolini
(Modena, 1894 - Roma 1956)

Il Solitario
(costume per Lo schiavo di Achille Ricciardi)

«Il teatro del colore», a. 1, n. 1, s.d. [1919?]
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
I.Ri.696

Enrico Prampolini collaborò con Carlo Ludovico anche alla redazione di «Cronache d'Attualità», rivista che ben testimonia il vivace clima culturale romano, che in quegli anni ospitava anche le sperimentazioni e le teorie del regista Achille Ricciardi. L'idea di una messa in scena incentrata sul colore aveva attratto gli stessi artisti futuristi, interessati alle possibilità espressive del colore, e fu alla base delle sperimentazioni teatrali di Depero. In questa copertina è proposto il bozzetto per un costume di Prampolini realizzato per una serie di spettacoli di Ricciardi andati in scena nel 1920 al Teatro Argentina.

93.

Fortunato Depero
(Fondo, Trento, 1892 - Rovereto, Trento, 1960)

Programma dei Balli plastici
Teatro Plastico

in *Depero futurista*
Milano, Dinamo-Azari, [1927]
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
F.A. DEPF.A. I

Il programma dei *Balli Plastici*, andati in scena a Roma nella primavera del 1918, venne pubblicato qualche anno più tardi dall'artista nel suo *Depero futurista* insieme con il testo sul *Teatro Plastico*. Il volume, oggi noto come "Libro imbullonato", conteneva materiali e testimonianze della sua attività e ancora oggi costituisce una preziosa fonte per la ricostruzione della sua straordinaria carriera artistica. Come ben espresso da Emilio Settemelli i Balli di Depero erano: «una delle espressioni più futuriste del nostro spirito moderno [...] dei quadri che divengono danze [...] dei colori e dei volumi che aspirano alla musica».

94.

Fortunato Depero: Marionette per Balli Plastici

«Cronache d'attualità», a. 2, s. 2, n. 4, 5 marzo 1919, I
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
G

Nei personaggi realizzati per i *Balli plastici* confluisce tutto l'immaginario fantastico dell'artista di Rovereto, che nel 1913 si era trasferito a Roma ed era entrato in contatto con Balla, elaborando con lui la *Ricostruzione futurista dell'U-*

niverso (1915). Proprio in questo manifesto i due artisti avevano presentato il «giocattolo futurista» e promettevano di costruire «milioni di animali metallici». Le sue marionette meccanizzate erano invece debitrice ai personaggi di Clavel, mentre alcuni pupazzetti particolarmente simili a volatili si rifacevano ai costumi e ai personaggi realizzati per la compagnia dei balletti russi sulle note de *Il Canto dell'usignolo*.

nel Palazzo Odescalchi, il Teatro era nato come spazio dedicato alle marionette e agli spettacoli per i bambini ma divenne ben presto un luogo frequentato da artisti e intellettuali.

95.

I balli plastici futuristi

«In Penombra», a. I, n. 2 (luglio 1918), 72-73
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Rari XV.Re.151

Oltre al sodalizio con Clavel, la realizzazione dei *Balli plastici* fu per Depero occasione di un altro fortunato incontro, quello con Alfredo Casella, anche lui conosciuto a Capri in occasione della mostra personale dell'artista allestita nel settembre del 1917. La partecipazione del compositore, a cui è affidata sia la direzione musicale dello spettacolo che la realizzazione di un arrangiamento per la *pièce* d'apertura *Pagliacci*, si inseriva nel più ampio contesto dei suoi rapporti con le avanguardie artistiche e dei suoi interessi verso un dialogo tra musica e arti visive già sperimentato a Parigi con il Cubismo.

96.

Balli plastici Nel locale del Teatro dei piccoli dal 15 aprile 1918 con ESPOSIZIONE del pittore DEPERO

[Roma], [1918]

Ristampa anastatica [Firenze, S.P.E.S., 1987]
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gen. A 2884

La matrice ludica del teatro di Depero, fatta di robot, marionette e creature fantastiche, ambientata in scenari fiabeschi e magici, tutta incentrata sulla vivacità dei colori e di segno diametralmente opposto a quello dei manichini che negli stessi anni occupavano la scena dei quadri metafisici, trovava la sua collocazione ideale nel Teatro dei Piccoli dove, in occasione delle rappresentazioni fu allestita anche una mostra personale dell'artista. Fondato a Roma nel 1914 da Vittorio Podrecca



43-1



43-2



46



47-1



47-2



47-3



47-4



47-5



47-6



47-9



47-10



47-11



48

ANNO XXV - N. 5-6. GRATIS AI SOCI DEL TOURING MAGGIO-GIUGNO 1919.

La Grande Escursione Nazionale nella Venezia Tridentina

ORGANIZZATA DAL TOURING COL PATROCINIO DELLA PRIMA ARMATA - 14-19 LUGLIO

Il Touring, che già nel 1915 aveva accantonato nel suo Bilancio la somma di L. 30.000 per una Escursione nelle terre redente, affermando così fin dall'inizio della nostra guerra la sua piena fiducia nell'opera dell'Esercito e dell'Armata schieratisi accanto al piccolo Belgio marfite, alla Francia e all'Inghilterra per una causa di giustizia, chiama ora i suoi Soci a raccolta per la prima delle sue Escursioni progettate, quella cioè nella Venezia Tridentina.

Ai Soci del Touring fu spedito il programma particolareggiato.

Ammireremo in tutta la sua incantevole bellezza la lago di Garda; visiteremo nella loro attuale tristezza alcuni centri di desolate rovine (Mori, Marco, ecc.); altri in via di ricostruzione (Riva, Rovereto); tutte le città (Riva, Rovereto, Trento, Bolzano, Merano, Bressanone, Brunico); i principali centri alberghieri (Arco, Bolzano, Merano, Cortina); il bellissimo lago di Misurina, la perla del Cadore; le immense e stupende foreste di Pusteria, Fassa, Fiemme; la meravigliosa regione delle Dolomiti, coi due altissimi valichi, di fama mondiale, di Falzarego (m. 2117) e del Pordoi (m. 2242).

Vedremo coloro che una volta, quando ci accoglievano commossi, arrischiavano la persecuzione e il carcere. In mezzo ai fratelli redenti vedremo

49

10846

ZIONALE INDUSTRIE TURISTICHE

ITINERARI PER LA VISITA AI CAMPI DI BATTAGLIA ITALIANI

50

BENITO MUSSOLINI

È l'uomo che l'Italia attendeva. La figura di Benito Mussolini spuntava oggi in un ambiente meraviglioso di nuove visioni della vita — come per incanto — ha palpitato in tutto il mondo.

Tutto il mondo infatti si è commosso per l'avvento al potere di questo padrone italiano che è balzato al governo, dando l'idea netta e precisa di una resurrezione nazionale meravigliosa.

Non bastati perché l'Italia impicciò intenzionalmente ed all'estero con polmoni ritti spenti.

Non è la vittima di un tempo politico o d'un partito politico che si è affermata: te così forte la notte. Ricorda, non scorderò la ragione di parlare.

È la vittima dell'Italia che vuoi vivere vuole lavorare, vuole instaurare al disopra ed a disparte di tutti gli orrori della macchina politica di parte.

Mussolini è l'Italia, il suo programma è stato sempre l'Italia ed il suo programma sarà sempre l'Italia.

E' in questo egli non si è mai smentito.

È un uomo che nel giro di pochi mesi ha conquistato il suo paese e l'ha portato all'altissimo da lui voluto.

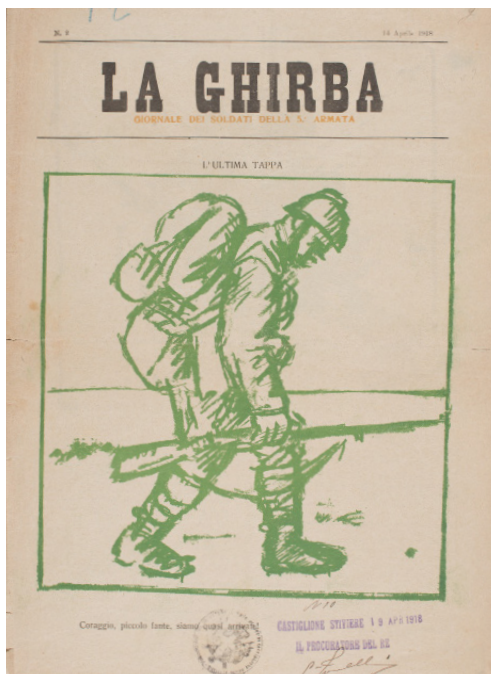
Uomo di una terribilità trascendente e di un ardore eccezionale, non basta, egli mantiene nella sua carica di governatore dell'Italia lo stesso ardore e la stessa semplicità delle prime lotte e dei primi successi.

Di modesti natali, figlio della bollente e generosa Romagna, mente tumultuosa e festiva, esuberante di agilità di spirito, Benito Mussolini fin dalla sua adolescenza fu un agitatore potente. Fu socialista, ma presto nel socialismo le sue qualità di ferocia agitata e nei suoi persecuzioni che l'obbligavano ad emigrare in Svizzera.

51



52



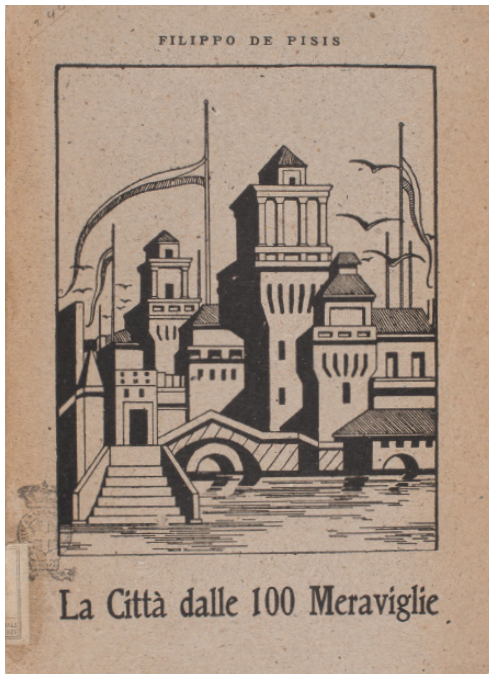
54



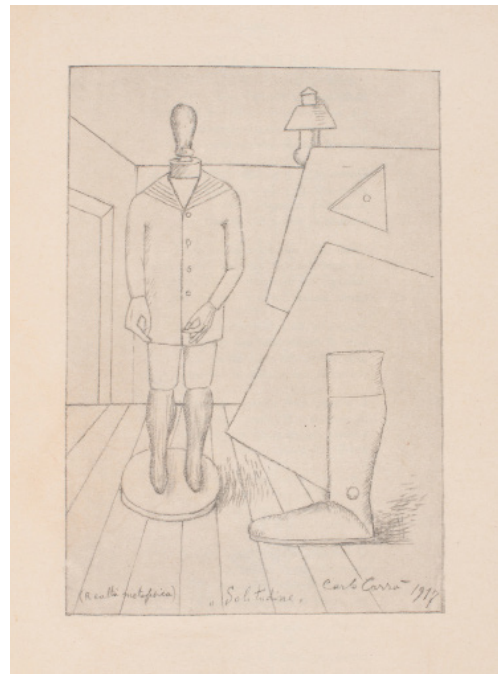
55



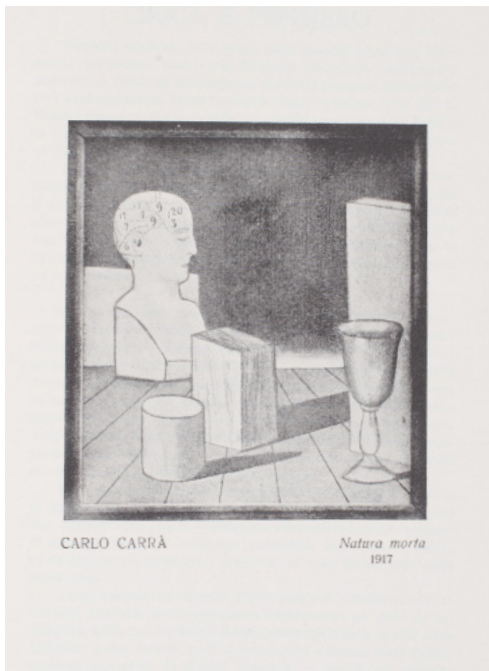
57



59



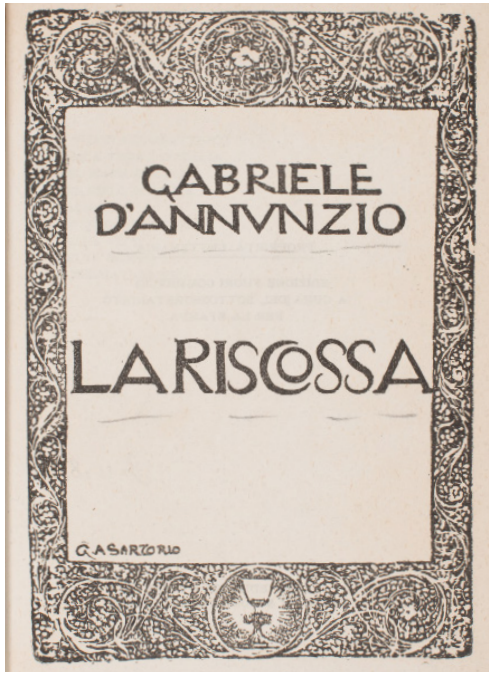
62



63



64



66



67



69



69



70



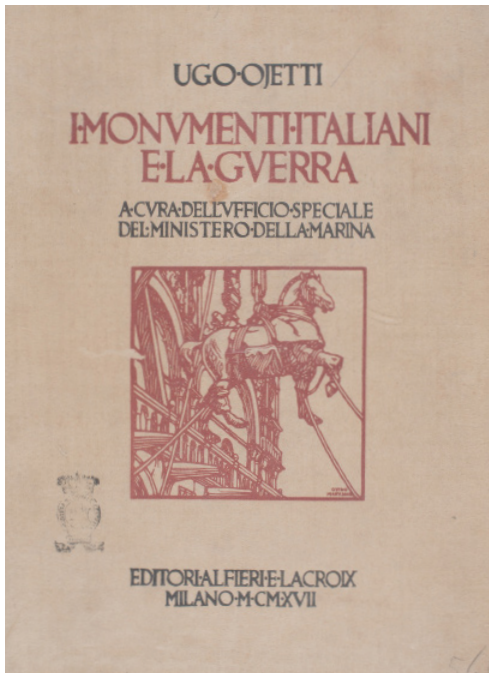
71



74



77



79



83



88

Cinque anni di equilibri in bilico tra dissonanze e consonanze in musica

Caterina Guiducci

[...] così, nella vivente poesia, tutto è risonanza consonanza
dissonanza¹

Il proposito di mostrare, senza ricorrere all'ascolto, le discordanti tendenze musicali che hanno percorso e alimentato il quinquennio 1917-1922 costituisce una prima evidente dissonanza ma, mentre fanno capolino nelle vetrine le fotografie di alcuni tra i protagonisti delle scene di quegli anni, la veste grafica delle edizioni esposte riesce a scandire visivamente le vicende della musica che ci prefiggiamo di illustrare: esuberanza cromatica e frivolezza rappresentano la musica leggera, quale risposta ad un'esigenza di evasione che caratterizza il primo dopoguerra; monocromia e sobrietà contraddistinguono le riviste musicali specialistiche e la musica "colta", quasi a sottolineare che la vera sostanza musicale non cerca apparenza né consenso.

Le copertine degli spartiti, in base ad una precisa politica editoriale, sono spesso prodotte da una schiera di artisti specializzati². Si tratta di nuova forma di arte che, in parte assimilabile all'innovazione grafica del manifesto, muove il gusto delle masse e riveste uno specifico ruolo di collante culturale nell'Italia del Novecento. Milano con Ricordi, Sonzogno e Carisch, Napoli con Bideri, Bologna con Bongiovanni, Firenze

¹ D'Annunzio 1911.

² Si pensi alle "sigle" di Metlicovitz, Dudovich, Terzi e Malerba i cui nomi si sposano a quelli dei compositori Tosti, Bettinelli, Longo, Cesi, Montemezzi etc.

con Lapini, Forlivesi – solo per citare alcuni dei nomi principali – sono i maggiori centri in cui si sviluppa l'editoria musicale. A parte il caso di Ricordi, molti editori sono legati a negozi di strumenti, macchine musicali e dischi, mentre alcuni compositori, come E.A. Mario³ (cat. 120) e Cesare Andrea Bixio, diventano anche editori.

Questi spartiti si diffondono ovunque: troneggiano sui pianoforti dei salotti della buona borghesia; si trovano nelle case più modeste dove si canta e si suona con chitarra, mandolino e fisarmonica; nelle piazze e nelle sale da ballo si distendono sui leggi delle orchestre.

Dissonanze in musica, nel quinquennio 1917-1922, non si creano quindi solo nel tessuto armonico, si riscontrano in ambito editoriale e sono espresse nel diffondersi di tendenze musicali differenti, che procedono in parallelo ma con momenti di convergenza, seguendo e perseguendo linguaggi, intenti, forme e modalità di comunicazione eterogenei.

Al centro del nostro percorso espositivo trovano posto le storiche testate *Dissonanza* (1914), *Ars Nova* (1917-1919), *La Critica musicale* (1918-1923) e *Il Pianoforte* (1920-1927), che danno voce a compositori e critici impegnati nel rinnovamento della tradizione musicale italiana (cat. 97-100).

Le riviste costituiscono lo strumento editoriale più diffuso per divulgare idee, per confrontarsi e dibattere opinioni divergenti, per educare il pubblico. Vi si riportano informazioni sul mondo della musica con frequenti incursioni nelle altre espressioni dello spettacolo, puntando a conquistare i lettori con l'introduzione di rubriche che dedicano ampio spazio alla vita musicale quotidiana. Queste esperienze editoriali non risultano però molto incisive – forse per la brevità della loro vita, forse per i contenuti troppo articolati – e sembrano ignorare l'effettivo proliferare delle produzioni musicali rivolte al grande pubblico.

«Dissonanza» è la prima rivista nazionale interamente musicale e, nell'introduzione, si legge che accoglierà «[...] musiche di qualunque stile e qualunque sentimento; soltanto non pubblicheremo mai né musica di pedanti né di diletianti».

Sprovincializzazione, rinnovamento, italianità sono tre parole chiave che accomunano una generazione di musicisti e critici tesi al riscatto della musica italiana attraverso il recupero della tradizione nazionale pre-ottocentesca e il confronto con le moderne esperienze musicali internazionali. Questa corrente innovatrice ritiene che l'opera verista aderisca ad una "cultura di massa" che sollecita i sensi dell'ascoltatore divertendolo ma senza educarlo. Partendo da questa comune posizione – o, forse, meglio dire opposizione – proprio sul piano del rapporto con la musica italiana ottocentesca si rivelano le prime divergenze di indirizzo, tratteggiate in mostra attraverso una selezione di opere di Ildebrando Pizzetti, Alfredo Casella e Gian Francesco

3 Pseudonimo di Giovanni Ermete Gaeta.

Malipiero, autori descritti da Guido M. Gatti nel suo *Musicisti moderni d'Italia e di fuori* (1920).

Pizzetti fu il meno incline a spezzare i legami con il negletto passato e questa posizione provoca forti contrasti con Casella e Malipiero. Partendo dagli anni di *Fedra* (1915), il compositore giunge a maturare con *Deborah e Jael* (1922) (cat. 113), opera diretta alla Scala da Arturo Toscanini, una personale idea di dramma musicale che, pur in continuità con il melodramma, ne costituisce l'aristocratico superamento.

Simile a quella di Pizzetti è la vicenda intellettuale di Casella. A seguito di una prima fase più polemica e rigorosamente antimelodrammatica attestata negli anni di *Ars Nova*, il secondo periodo – documentato a partire dagli articoli apparsi su *Il Piano-forte* nel 1921 – è caratterizzato dalla disponibilità a riesaminare ed assimilare anche il passato più recente ricercando in esso stimoli validi per la propria attività creativa.

La posizione di Malipiero si distingue per l'irrevocabile chiusura assunta nei confronti del melodramma e la sentimentale propensione per la musica del passato alla ricerca di un tempo perduto, pur nella pessimistica consapevolezza dell'impossibilità di recuperarlo (cat. 109).

Entro questo quadro di apparenti convergenze e sostanziali divergenze, nel primo dopoguerra in Italia nasce un nuovo tipo di opera, svincolata dalla tradizione, fantastica e irrealistica rispetto alla serietà della vita. I futuristi la esprimono in un programma avanguardistico che, pur con una certa vaghezza di intenti, mira al coinvolgimento di musicisti provenienti da esperienze eterogenee, italiane ed europee: i *Balli plastici* di Fortunato Depero nel 1918 si animano al ritmo delle musiche di Casella, Malipiero e Bartók; le *Pantomime a ballo*, tenute tra 1922 e 1923 presso il Teatro degli indipendenti di Anton Giulio Bragaglia, sono realizzate, oltre che da Casella e Pratella, da Franco Casavola, Massimo Bontempelli (cat. 103) e altri.

La compresenza di compositori tanto diversi può inizialmente realizzarsi per un comune perseguimento dell'interdisciplinarietà tra le arti e anche in virtù di un «vuoto normativo della musica futurista [...], incapace di darsi un codice linguistico esclusivo»⁴. I presupposti che guidano il futurismo sono però assai diversi.

I futuristi cercano un'alternativa musicale radicale che si ispiri alla moderna società contemporanea, un'ideale che trova espressione in un soggetto di natura “aerea” quale quello scelto da Francesco Balilla Pratella per *L'aviatore Dro* (cat. 101), così come nella teorizzazione de *L'arte dei rumori* da parte di Luigi Russolo (cat. 105). Quest'ultimo costruisce particolari strumenti musicali, gli intonarumori, utilizzati nell'organico orchestrale futurista – ad esempio ne *Il Tamburo di fuoco* (1922) di Marinetti (cat. 106), musicato da Pratella – per la loro capacità di evocare i rumori cittadini.

Silvio Mix, tra i compositori legati alla cosiddetta seconda fase della parabola

⁴ Nicolodi 2018, 74.

futurista, è assunto come musicista al *Teatro della sorpresa* di Francesco Cangiullo, dirige l'orchestra mista di intonarumori di Russolo e, ancora diciannovenne, pubblica l'intermezzo *Astrale*, definito "metadramma", opera in cui testo letterario, musica e scenografia detengono pari importanza (cat. 104).

L'attenzione degli iniziatori del movimento futurista inizia a rivolgersi gradualmente verso altri interessi, dallo studio del canto popolare⁵ alla riscoperta delle antiche musiche italiane. Quest'ultimo argomento, in particolare, vede convergere ancora una volta gli sforzi di personalità divergenti – quali Pratella, Malipiero e Pizzetti – in una comune impresa editoriale, *La Raccolta nazionale delle musiche antiche*, patrocinata nel 1917 da Umberto Notari e promossa da Gabriele D'Annunzio (cat. 107-108).

Questi anni segnano un progressivo e netto divario tra questa musica, elaborata in seno ad una cerchia di critici e compositori, e quella frequentata dai più, tra inni, cori, operetta, varietà e swing.

Nel percorso della mostra il richiamo a canti e inni accompagna il racconto di alcuni momenti politici e letterari legati soprattutto alla Grande Guerra e ai tribolati anni seguenti. Attraverso le successive rivisitazioni dei brani più noti, si cela l'avvicinarsi di scenari ideologici e politici in via di trasformazione.

La *Leggenda del Piave*, scritta da E.A. Mario nel giugno 1918 (cat. 52), deve essere modificata dapprima per far riferimento alla vittoria appena conseguita e, in seguito, con il fascismo, per cancellare il poco edificante riferimento alla disfatta di Caporetto. Analogamente *O'surdato 'nnammurato* di Enrico Cannio, lirica di grande successo sia per la retorica espressa dal testo che per la musicalità tipica della canzone napoletana, viene osteggiata dalla propaganda militarista che la taccia di disfattismo.

Il rapporto musica-politica non è pacifico: si cantano la guerra, il coraggio e l'eroismo – come nell'*Inno delle Fiamme nere* (1918) (cat. 32) – e, allo stesso tempo, la nostalgia e la lontananza, sentimenti cresciuti, insieme all'antimilitarismo, presso i ceti meno abbienti.

I cori dei soldati, accompagnati dal suono della chitarra, durante il primo conflitto mondiale scandiscono i giorni nelle trincee, attingendo non solo al repertorio guerresco ma anche a quello popolare dialettale riconducibile al mondo degli affetti. Come attesta la raccolta *Canti di soldati* (1919) curata da Pietro Jahier e Vittorio Gui (cat. 53) – che comprende brani celeberrimi come *Quel mazzolin di fiori* e *Vinassa vinas-sa* – la riscrittura in lingua italiana di questi testi era necessaria per poter condividere l'esperienza corale e ha contribuito ad un superamento almeno parziale del dialetto. Proprio la musica contribuisce dunque a creare un sentimento nazionale pur non riuscendo a concorrere ad un effettivo consolidamento politico del Paese.

Esecutore e spettatore coincidono in questo far musica che prosegue nel dopo-

5 Pratella nel 1919 pubblica un volume dal titolo *Saggio di gridi, canzoni, cori e danze del popolo italiano*.

guerra con i cori improvvisati nelle bettole e nelle osterie, dove si canta «una sentita idea di patria, spesso indolente e incompiuta, tenuta insieme dalla fatica del lavoro, dalla volontà di sconfiggere i soprusi e dall'aspirazione alla vittoria»⁶.

Si può parlare di musica espressamente politica solo eccezionalmente. *O bianco fiore*, ad esempio, è una canzone scritta da don Dario Flori con esplicito scopo politico e, pubblicata nella sua forma definitiva nel 1919 nella rivista «La chitarra», viene utilizzata da don Luigi Sturzo quale inno del Partito popolare italiano.

A prescindere da questo e altri casi, l'espressione musicale viene considerata a livello politico perlopiù quale inutile svago o mezzo di degenerazione morale e civile, per cui si prova, pur senza esiti effettivi, a sfruttarla per fini pedagogico-politici o a limitarne la diffusione attraverso la censura.

La musica, da parte sua, subisce fortemente l'influenza del contesto sociopolitico. Gli spettacoli dei grandi personaggi del tabarin, da un lato, e l'irrefrenabile diffusione dei balli d'Oltreoceano, dall'altro, riflettono in modo quasi ossimorico le tinte rosse e nere che colorano questi anni, il malcontento che segue le condizioni del trattato di pace e le agitazioni sociali.

Il popolo italiano è rappresentato dalla classe media, una borghesia che ha investito fruttuosamente i risparmi di guerra. Questi sono i nuovi ricchi: sanno leggere, scrivere e far di conto e hanno la ferma volontà di differenziarsi sul piano culturale e sociale dalla massa contadina e operaia. Questo è anche il nuovo pubblico dei teatri, impietoso, distratto da champagne e balletti che, nella sua ricerca di divertimento ed evasione, nutre il divismo creatosi attorno a cantanti come Gino Franzì e Anna Fougez.

Gino Franzì canta il suo scetticismo e l'indifferenza verso l'amore e la società utilizzando una lingua italiana priva di inflessioni dialettali, in opposizione al monopolistico modello della canzone napoletana. Compare sul palcoscenico elegantissimo, con il suo frac blu notte, ghette, cilindro e sigaretta, il trucco che disegna occhiaie profonde, segno delle notti bianche da *viveur*. La canzone che più lo rende celebre è *Scettico blues* (1920), in seguito italianizzata dalla censura fascista in *Scettico blu*. Tra gli altri brani di successo, è necessario ricordare *Addio Tabarin* (1921) che, esprimendo un qualche impegno sociale, disorienta il pubblico e attira l'intervento della censura (cat. 116).

La sciantosa Anna Fougez (cat. 117) manifesta una grande vena imprenditoriale e, captando i gusti del pubblico, usa la sua bellezza per costruirsi un personaggio, quello della maliarda descritta nella canzone *Vipera* (1919) di E.A. Mario, che indossa un braccialetto d'oro appunto a forma di vipera, «atroce simbolo della sua malvagità».

Questi spettacoli contribuiscono ad alimentare il mito della "vittoria mutilata",

6 Volpi 2017, 31.

oggetto di sarcasmo e amara ironia ma, nonostante tutto e oltre ogni scetticismo, i giovani, quelli sopravvissuti alle privazioni, alla mutilazione e ai lutti portati dalla Guerra, vogliono divertirsi e si riversano ovunque si possa ballare per sperimentare le nuove danze americane. Charleston, fox-trot, shimmy si diffondono a macchia d'olio contribuendo a sostituire, anche se illusoriamente, l'immagine dell'Europa ferita e distrutta con quella frizzante dell'America.

Nei primi anni Venti, attraverso la musica suonata nei transatlantici che collegano il vecchio e il nuovo continente, il primo turismo americano in Europa e i racconti epistolari degli emigrati in America, in Italia fanno capolino i nuovi ritmi e la cosiddetta "musica negra", che suscitano scalpore e reazioni contrapposte.

Stravinskij trae ispirazione dal ragtime con *Ragtime per undici strumenti* (1918) e *Piano-rag-music* (1919); Casella nel 1920 scrive *Fox-trot* nella doppia versione per quartetto d'archi e pianoforte a quattro mani (cat. 110) e dichiara di riconoscere nel jazz l'unica musica di stile realmente novecentesco mentre Franco Casavola, nel *Manifesto della musica futurista* (1924), lo individua quale attuazione pratica, sebbene incompleta, dei principi futuristi.

Negative sono invece le posizioni di autori anche distanti tra loro come Mascagni e Bragaglia che, nel suo *Jazz band* (1929), asserisce che la musica d'oltreoceano costituisce un fattore destabilizzante e correttivo di quell'originalità italiana che deve essere in ogni modo difesa (cat. 119).

Il timore per le conseguenze di questa nuova musica viene espresso nei numerosi "galatei" in voga in questi anni. In *Per essere felici. Il libro della cortesia* (1922), l'autrice Rina Pierazzi rimpiange i tradizionali valzer, ormai sostituiti da danze molto meno eleganti che rubano «agli apache e alle ragazze della pampa il segreto dei loro complicati sgambetti»⁷.

A ben vedere, il vero problema non è tanto il supposto imbarbarimento delle tradizioni, bensì di non poter controllare un fenomeno nuovo che – a prescindere dalla determinazione del valore musicale – comporta la diffusione di nuovi beni di consumo come la radio, il cinema, l'industria discografica, la moda e la cosmetica, ed è capace di incidere fortemente sulla società e sul costume della prima metà del Novecento.

Ma nessun apprezzamento negativo ed alcuna censura riescono a soffocare un clima musicale e sociale in evoluzione e, nell'ampio orizzonte della storia, nell'avvicinarsi di consonanze e dissonanze, avvicinamenti, confluenze e divergenze, «la contemporaneità del far pittura o poesia o musica non si avverte quasi mai [...]; la musica arriva prima, arriva dopo, non si unisce. Ma prevede e assorbe»⁸.

⁷ Pierazzi 1922, 260.

⁸ Riccardo Malipiero, *L'antidogmatico* 2021, 3.

97.

«Dissonanza: composizioni musicali italiane moderne raccolte da G. Bastianelli e I. Pizzetti»

a. 1, n. 1, 1914
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.Dallapicc.658

Mentre Francesco Balilla Pratella e Luigi Russolo dibattono in merito al ruolo del rumore nella musica, Giannotto Bastianelli e Ildebrando Pizzetti fondano una rivista musicale edita da La Voce a cui attribuiscono il titolo «Dissonanza».

Nella nota introduttiva al primo numero i due direttori motivano le loro linee programmatiche: «ospiteremo musiche di qualunque stile e qualunque sentimento; soltanto non pubblicheremo mai né musica di pedanti né di dilettanti». I tre numeri pubblicati comprendono opere per canto e pianoforte come i *Trois Poèmes di Victor Marguerite* di Gian Francesco Malipiero, le *Ombre cinesi* di Vittorio Gui e *Due liriche di Giosuè Carducci* di Vito Frazzi e anche musica per pianoforte solo come la *Terza sonata* di Bastianelli. Viene dato rilievo anche alla musica per coro, ad esempio le *Due canzoni corali* di Pizzetti, scelta che può essere legata alla diffusione in Emilia Romagna e Toscana della musica corale popolare di cui poi si interesserà Pratella. La vita di questa testata sarà breve a causa dei dissapori che presto nacquero tra i due responsabili ma anche per carenza di fondi dal momento che i lettori abbonati erano risultati pochi rispetto alle aspettative (Nicolodi 2018, 44-45).

98.

«Ars Nova: pubblicazione della S.I.M.M.»

a. 3, n. 1, 1919
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.Casella.33

Nel gennaio 1919 Alfredo Casella scrive un contributo dal significativo titolo *Dissonanze*. Dedicando questa pagina a Ildebrando Pizzetti di cui apprezza la sensibilità raffinata e il senso autocritico, «anche se la sua armonia è meno dissonante della mia». Tale asserzione costituisce lo spunto per parlare di teatro, considerata la «più alta forma di arte» da Pizzetti e «forma ibrida» da Casella. Quest'ultimo si oppone con sdegno al «teatro per sordo-

muti» che domina il suo tempo e sottolinea che la vera potenzialità della rappresentazione teatrale sta nella musica libera dalla parola e legata alla dimensione visiva e spaziale dello spettacolo (*Musica italiana del primo Novecento* 1980, 31-32). «Ars Nova», promossa e diretta da Casella, quale espressione della Società Italiana di Musica Moderna (S.I.M.M.), sostiene programmaticamente la musica moderna italiana ed internazionale in un'ottica interdisciplinare e alcune rubriche («Sciocchezze, spropositi, enormità») hanno un taglio goliardico e dissacrante. La rivista offre spazio a contributi di Gian Francesco Malipiero, Guido M. Gatti, Giovanni Papini, Alberto Savinio, Carlo Carrà, Giorgio de Chirico, Claude Debussy e altri importanti compositori.

Anche questa iniziativa editoriale, analogamente a «Dissonanza», ha breve durata e, aperta nel 1917, cessa già nella primavera del 1919.

99.

«La critica musicale»

a. 2, n. 1, 1918
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
S.M.19.Ri.45

Nel 1918, in seno al fertile clima fiorentino, nasce un'altra rivista specialistica, «La critica musicale» (1918-1923) di Luigi Parigi. Direttore e autore di molti tra i contributi pubblicati, Parigi sostiene che la musica rappresenta l'ultima parte di anima nazionale non ancora risvegliatasi dal torpore e, con l'obiettivo di contribuire a tale ripresa, promuove l'opera di Ildebrando Pizzetti, Alfredo Casella e Gian Francesco Malipiero, celebrati sulle pagine della rivista anche da Guido M. Gatti. A partire dal 1920, con l'intento di ampliare il pubblico dei lettori, inserisce nella rivista nuove rubriche dedicando uno spazio particolare alla vita musicale (concerti, stagioni liriche e pubblicazioni) perdendo però in incisività.

100.

«Il pianoforte: rivista mensile della FIP»

a. 3, n. 5, maggio 1922
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Fondo Roncaglia

Nel 1920 il critico musicale Guido M. Gatti, fonda a Torino «Il pianoforte: rivista mensile della Fabbrica Italiana Pianoforti» (1920-1927). Si tratta della prosecuzione di un'esperienza iniziata con «La Riforma musicale», pubblicata ad Alessandria e a Torino dal 1913 al 1919. Come suggerisce il titolo, inizialmente la rivista doveva ospitare articoli sulla letteratura, i principi e la storia del pianoforte ma, già a partire dal 1921, il titolo cambia in «Il Pianoforte: rivista di cultura musicale» per ospitare contributi che avessero ad oggetto la musica contemporanea europea, con il doppio obiettivo di diffondere notizie di ambito internazionale presso il pubblico italiano e di promuovere l'incremento di iniziative musicali in Italia. È necessario precisare che Gatti rifiuta di identificare la sua rivista con una particolare posizione estetica (Betta 2017, 227).

101.

Francesco Balilla Pratella
(Lugo, 1880 - Ravenna, 1955)

**L'aviatore Dro: poema tragico in tre atti
[canto e pianoforte]**

Milano, Sonzogno, 1920
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.e.452

La scena si svolge «in un paese qualunque, oggi o domani o indifferentemente» (Pratella 1920, 2). Esempio di drammatizzazione uomo-macchina, l'uomo-eroe combatte qualsiasi tipo di mostro, *in primis* quello meccanico, la cui entità appare ancora sconosciuta e non domata. Serpeggia nella partitura la volontà di trasgressione ma le soluzioni adottate non sembrano effettivamente portare quella «rivoluzione e innovazione tecnica e formale promessa nei manifesti teorici» (Lombardi 1996, 125). *L'aviatore Dro*, pubblicato nel 1915, viene rappresentato per la prima volta nel 1920 presso il Teatro comunale di Lugo in commemorazione della morte dell'aviatore Francesco Baracca. A seguito delle 14 repliche, cade nell'oblio. Nel 1934 si assiste ad un tentativo di recupero contrastato dal fascismo ma, anche superate le censure e i condizionamenti ideologici, non risulta che l'opera sia stata più frequentemente eseguita (Bianchi 1995, 30-31).

102.

Francesco Balilla Pratella
(Lugo, 1880 - Ravenna, 1955)

Evoluzione della musica dal 1910 al 1917. I. Valorizzazioni

Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1918
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
C.II.530.157

Questa edizione, caratterizzata dalla legatura editoriale in cuoio con titolo in oro e illustrazione in rilievo di Duilio Cambellotti, fa parte di una raccolta di scritti di Pratella pubblicati dall'Istituto Editoriale Italiano comprendenti i tre manifesti già pubblicati tra il 1910 e il 1912.

Il musicista intende fornire un primo impianto teorico alla nuova concezione musicale promossa dal Futurismo, nonostante ciò il rapporto intervallare mantiene per lui un valore di «produttore di espressività», «stato d'animo generatore». Nel *Manifesto tecnico* asserisce che «per l'uomo la verità assoluta sta in ciò che egli sente umanamente» e, in questo senso, i vari aspetti della vita moderna sono sempre legati tra loro in un intimo rapporto con la natura e costituiscono il manifestarsi di un rinnovamento perenne (Lombardi 1996, 111-112).

103.

Massimo Bontempelli
(Como, 1878 - Roma, 1960)

**Siepe a nordovest: rappresentazione
prosa e musica di Massimo Bontempelli,
illustrazioni di Giorgio de Chirico**

Roma, Valori plastici, stampa 1922
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.Rari.i.59

Bontempelli ritiene che per liberarsi della mediocrità ottocentesca sia necessario rivolgersi al teatro drammatico o, all'apposto, a quello comico e infatti *Siepe a nordovest*, opera composta nel gennaio 1919, è definita «farsa in prosa e in musica». La musica, in particolare, composta dallo scrittore stesso, acquista una funzione integrativa, quasi scenografica. Fulcro dell'azione scenica è il tentativo da parte delle marionette di costruire una siepe per riparare la loro città dai venti di nordovest. L'opera si articola in azioni multiple e simultanee in cui

intervengono tre tipologie di personaggi (attori, tra cui un marionettista, marionette e burattini) che, mantenendosi su piani paralleli e incommunicabili, generano comicità. La vita non appare più simile alla finzione scenica bensì questa diventa l'unica e vera dimensione del reale.

104.

Silvio Mix (Silvio Micks)
(Trieste, 1900 - Gallarate, 1927)

**Intermezzo sinfonico del metadramma Astrale, op. 32.2
Eseguito a Firenze, diretto dall'autore,
alla sala della S. Filarmonica 23 dic. 1919
[partitura]**

Firenze, Bratti & C., [1920]
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus. 44.23

Stella Mix scrive che il fratello Silvio «era stato sempre un ribelle, da piccino non reggeva a scuola, capiva subito ciò che agli altri voleva mezz'ora. Poi contro la regola delle buone famiglie, adorò le macchine e faceva il meccanico per suo uso e inventò motociclette, motori a scoppio e tante cose [...]. Poi girò il mondo [...], col genio della musica in embrione [...]. E d'improvviso, senza maestri né scuole, scrisse e diresse musica sua [...]». Silvio Mix intraprende infatti la carriera di compositore da autodidatta, si stabilisce a Firenze e aderisce al Futurismo perseguendo un'esasperazione espressiva che non sfocerà mai in piena adesione alla dodecafonìa. L'arte compositiva di Mix richiama nella sintassi quella di Skrjabin, anche se la sua musica è caratterizzata da un forte senso epico probabilmente riconducibile alla giovane età. L'intermezzo *Astrale*, ad esempio, scritto da Mix diciannovenne e da lui stesso diretto a Firenze il 23 dicembre 1919, consiste in una composizione la cui breve durata appare quasi sproporzionata rispetto al colossale organico orchestrale impiegato.

105.

Luigi Russolo
(Portogruaro, 1885 - Laveno-Mombello, 1947)

L'arte dei rumori

Milano, Edizioni futuriste di Poesia, 1916

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mila.o.2430

«La vita ha creato con le macchine la più immensa, la più svariata fonte di rumore». Componente del gruppo futurista come pittore, Luigi Russolo, non essendo compositore, affronta il problema dell'uso del suono da un punto di vista materico, trattandolo come un oggetto. Nel suo trattato *L'Arte dei rumori*, descrive il suono-rumore della metropoli e, per riprodurlo, costruisce dei particolari strumenti, detti intonarumori, distinti in sei differenti famiglie (rombatori, crepitatori, stropicciatori, scoppiatori, ronzatori, sibilatori, gorgogliatori), in seguito riunite in un unico strumento, il russolophon. Quest'opera ha costituito l'unica espressione futurista veramente proiettata nel futuro e la sua portata innovativa a livello concettuale sovrasta tutta la produzione del Novecento (Lombardi 1996, 77-88).

106.

Filippo Tommaso Marinetti
(Alessandria d'Egitto, 1876 - Bellagio, 1944)

**Il tamburo di fuoco: dramma africano di calore,
colore, rumori, odori, con intermezzi musicali del
Maestro Balilla Pratella e accompagnamento
intermittente d'intonarumori Russolo**

Milano, Sonzogno, 1922
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Th. 4.D.1091

Rappresentata nel 1922, l'opera è frutto di una collaborazione tra Marinetti e Pratella, che inserisce infatti in organico 6 trombarriti di Russolo per riprodurre il barrito degli elefanti. Il compositore usa però questi strumenti con l'intenzione di fornire una descrizione figurativa dei rumori ma li considera una stravagante curiosità piuttosto che un'invenzione destinata a fare storia (Lombardi 1996, 58-59). Per quanto riguarda la tematica trattata dall'opera, la figura di Kabango e il problema politico del progresso africano diventano la metafora del problema intellettuale del progresso letterario: Kabango vuole redimere l'Africa modernizzandola come Marinetti intende redimere la letteratura modernizzandola; Kabango viene sconfitto e anche Marinetti si sente perdente, a seguito del progressivo allontanamento di molti futuristi (Verdone 1969, 141).

107.

Giacomo Carissimi
(Marino, 1605 - Roma, 1674)

**Oratorii, per canto e pianoforte
a cura di Balilla Pratella**

Fa parte di: *Raccolta Nazionale delle musiche italiane*
[spartito]
Milano, Istituto editoriale italiano, Società anonima Notari, ©1919
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.Coll.o.18.5

La *Raccolta Nazionale delle musiche italiane* è un'impresa editoriale promossa da Gabriele D'Annunzio, a cura di Gian Francesco Malipiero, Carlo Perinello, Ildebrando Pizzetti e Francesco Pratella con la collaborazione di altri importanti compositori tra cui Alfredo Casella e Adriano Lualdi. Vengono pubblicati circa quaranta volumi di musica antica, in forma antologica, nella riduzione per canto e pianoforte, e, come scrive D'Annunzio nella prefazione: «Perché [...] offriamo agli italiani un florilegio di vecchie musiche [...]? Non per tornare all'antico ma per riconoscerlo e vendicarlo – nel nome del Monteverdi, del Frescobaldi, del Palestrina contro un lungo secolo di oscuramento e di errore» (*Catalogo generale* 1918, 25). Pratella, in particolare, nel suo percorso musicale, attinge al repertorio musicale antico ma esplora anche il patrimonio popolare individuando come comune denominatore della musica antica e dell'etnofonia il diatonismo modale, il sillabato salmodiante, la scorrevolezza del ritmo e la semplificazione armonica (Nicolodi 2018, 113).

108.

Emilio de' Cavalieri
(Roma, 1550 - Roma, 1602)

**Rappresentazione di anima et di corpo, per canto e
pianoforte, a cura di Francesco Malipiero**

Fa parte di: *Raccolta Nazionale delle musiche italiane*
[spartito]
Milano, Istituto editoriale italiano, Società anonima Notari, ©1919
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.Coll.o.18.10

Malipiero ritiene che «la musica oggi esiste grazie alla non disinteressata esaltazione che si fa in tutto il mondo di alcuni compositori che vissero, fra la seconda metà

del XVIII secolo e la prima metà del XIX. Il nucleo dei cosiddetti classici». Quando il compositore si occupa con Pratella e Pizzetti della *Raccolta Nazionale di Musica Italiana* che Umberto Notari gli aveva affidato, intraprende un'attività di ricerca sulla storia della musica del Cinquecento avanguardistica nell'Italia di quegli anni. Se da un lato il compositore può essere definito un restauratore appassionato del passato, dall'altra è però attento allo svilupparsi delle nuove tendenze musicali moderne. Vincitore di concorsi di composizione oltre che intellettuale, critico e musicista di punta, viene apprezzato anche da Marinetti che, nonostante la differenza di ideali e prospettive, lo coinvolge nei concerti futuristi (Lombardi 1996, 130-131).

109.

Gian Francesco Malipiero
(Venezia, 1882 - Treviso, 1973)

**Due sonetti del Berni per una voce di soprano e
pianoforte**

Milano, Ricordi, ©1922
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.44.44

Quest'opera, insieme alle altre liriche composte da Malipiero negli anni Venti, costituisce un passo avanti verso l'acquisizione di quella padronanza nel trattamento di questo genere di composizione raggiunta ne *Le stagioni italiane* (1923). Nei *Due sonetti del Berni*, composti a Parma nel 1922 per voce di soprano e pianoforte, il compositore giustappone una prima lirica languida e romantica, che esordisce con frasi che richiamano modi del canto gregoriano insieme ad arpeggi tipicamente pianistici che insistono sull'intervallo di tritono, ed una seconda lirica orecchiabile ma non banale e di tono lievemente satirico (Waterhouse 1990, 66).

110.

Alfredo Casella
(Torino, 1883 - Roma, 1947)

Fox-trot per pianoforte a quattro mani: 1920

Wien, Universal Edition A. G., ©1922
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mila.Mus.e.768

Nella polemica modernismo-tradizione, portata avanti “a suon di articoli” nelle riviste musicali del primo Novecento, Mascagni scrivendo su «Propaganda musicale» si scaglia contro l’arte novecentista e la «lacerante musica del jazz» e Casella ribatte su «L’Italia letteraria»: «Ricordi, Maestro, che l’avvenire non si combatte colle armi del disprezzo e dello scherno, e – invece di appartarsi in uno sdegnoso isolamento – vada incontro a quella meravigliosa gioventù italica che [...] altro non attende [...] che una parola di simpatia, incoraggiamento e di serenità» (Nicolodi 2018, 79). Casella da parte sua prende spunto dalla musica proveniente da Oltreoceano e sperimenta le nuove forme musicali. *Fox-trot*, in particolare, nella versione per pianoforte a quattro mani, costituisce un tassello naturale nella produzione pianistica di Casella che in questi anni volge verso la semplificazione e il “ritorno all’ordine”. Riesce infatti a non dare eccessivo spazio al richiamo della musica da consumo mantenendo un tono di spensierato divertimento. Il carattere di questo brano può essere in sostanza riassunto nell’indicazione agogica di «nervoso ed energico» precisata alla battuta 30 (Tommasi 2020, 115-116).

III.

Toscanini, tornato dall’America per votare, Milano 5-6-1953

Roma, Dessena, 1953
 Fotografie dell’archivio de «Il mondo». Pubblicate
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
 Foto Pannunzio, 11545

La fotografia immortalava il momento in cui Arturo Toscanini rientra in Italia dagli Stati Uniti per partecipare alle elezioni politiche del 1953 ed è stata scelta per rappresentare, attraverso l’esperienza del grande direttore d’orchestra, le forti contraddizioni, gli ideali e le ideologie, le speranze e le delusioni degli anni tra le due guerre.

Nel 1915 Toscanini torna in Italia da New York per partecipare al primo conflitto mondiale, nel 1919 si candida nelle liste dei fasci di combattimento e nel 1920 segue D’Annunzio a Fiume per dirigere un concerto ed incontrare il poeta. Dopo la marcia su Roma decide di abbandonare il fascismo riuscendo tuttavia a conservare la direzione della Scala fino al 1929. Nel 1931, al

teatro Comunale di Bologna si rifiuta di eseguire *Giovinetza* e la *Marcia Reale* al cospetto di Costanzo Ciano e Leonardo Arpinati e, divenuto oggetto di un’aggressione squadrista, dichiara di non volere più dirigere in Italia fino al momento della caduta del fascismo e della monarchia.

II2.

Mario Castelnuovo-Tedesco
 (Firenze, 1895 – Beverly Hills, 1968)

Briciole

Firenze, Forlivesi, 1921
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
 Mus.Casella.209

Briciole, su poesie di Aldo Palazzeschi, risale agli anni in cui, come scrive lo stesso Castelnuovo-Tedesco, «si forma e si cristallizza, in un certo senso, il mio linguaggio, che non doveva di poi molto cambiare», espresso in «pagine di un’innocenza più fittizia e più saputa (come sono le poesie stesse del delicato poeta fiorentino)». In origine l’opera doveva essere composta da due parti, *Briciole* e *Cera vergine*, poi confluite in un unico ciclo musicale il cui titolo evoca il gusto della miniatura. Nel brano il *Passo delle Nazarene*, si trova uno dei primi esempi di politonalità che ancora oggi appare audace e che Casella cita nel suo studio del 1924 su *L’evoluzione della cadenza perfetta* (Castelnuovo-Tedesco 2005, 114-115).

II3.

Ildebrando Pizzetti
 (Frosinone, 1890 – Roma, 1960)

Dèbora e Jaéle: dramma in tre atti, di Ildebrando Pizzetti, riduzione per canto e pianoforte di Vito Frazzi e libretto

Milano, Ricordi, 1922
 Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
 Mus.Pizzetti.75 (libretto)
 Ronc.Mus.293 (partito)

«La prima opera veramente tutta mia». Così Pizzetti definisce *Dèbora e Jaéle*, dramma liberamente ispirato alla Bibbia di cui cura testo, musica e sceneggiatura. Per Pizzetti dramma è «vita e azione in divenire» e

per quest'opera trae ispirazione da un episodio della guerra tra Ebrei e Cananei narrata nel *Libro dei Giudici* che evidenzia lo scontro tra l'affermazione di una legge severa ed arcaica (Dèbora) e il suo superamento in una dimensione di *pietas* cristiana (Jaéle). Pizzetti utilizza un linguaggio in cui parola, musica e gestualità sono intimamente legate. Il coro, in particolare, acquista un ruolo di primo piano, di probabile influsso musorgskijano, entrando in relazione con i protagonisti, ma anche inserendosi nell'azione diviso in gruppi antitetici: la folla degli ebrei vociferanti contro quella composta in preghiera (Nicolodi 2018, 177-180).

114.

Pietro Mascagni
(Livorno, 1863 - Roma, 1945)

Si: operetta in tre atti
[parole di] Carlo Lombardo

Milano, Sonzogno, 1919
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.e.310

Si è un'attrice delle *Folies Bergère* che non sapeva mai dire "no" ed è la protagonista di questa operetta in tre atti del 1919, l'unica scritta da Pietro Mascagni, su libretto di Carlo Lombardo con versi di Arturo Franci. L'amicizia tra Mascagni ed il librettista risale al 1885, quando entrambi lavoravano come direttori d'orchestra per la compagnia itinerante di Alfonso e Ciro Scognamiglio. Mascagni si dedica poi alla composizione di opere liriche mentre Lombardo si specializza nelle operette come compositore, librettista, impresario e poi anche come editore. Lombardo propone a Mascagni di arrangiare alcune sue opere nella forma dell'operetta, ma questa soluzione inorridisce il compositore che si decide a scrivere ex novo *Si*, ispirata all'opera *La duchessa del Bal Tabarin* (1911), composizione che incontra il favore del pubblico sia in Italia che all'estero.

115.

Franz Lehár
(Komárom, 1870 - Bad Ischl, 1948)

Il fox-trot delle gigolettes
da: La danza delle libellule,
operetta di Carlo Lombardo,

musica di Franz Lehár

Milano, Lombardo, 1922
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.Bryan.107

La danza delle libellule è l'operetta più rappresentata all'estero, dove è più nota con il titolo *Le Tre Grazie*. Nasce nel 1922 come riadattamento di una precedente versione e il testo, rivisto da Carlo Lombardo, acquista una piacevolezza tale da indurre il compositore Lehár a proporre l'operetta prima a Vienna, poi in vari paesi d'Europa e in America. L'articolata vicenda, che vede protagoniste tre disinvoltate fanciulle, le libellule, viene unanimemente considerata un piccolo gioiello in virtù del felice connubio tra le musiche del compositore austriaco e le brillanti soluzioni del librettista napoletano. Il valzer lento *Neve, gel* e i brani per soprano e tenore rappresentano bene lo stile del compositore mentre la mano di Lombardo si palesa con maggior evidenza nei brani d'insieme e nelle danze alla moda, tra cui *Fox-trot delle gigolettes*, ancora oggi assai noto.

116.

Dino Rulli
(Roma, 1891 - Roma, 1929)

Addio Tabarin,
versi di Angelo Ramiro Borella
musica di Dino Rulli

Roma, Franchi, 1923
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.1983.21

Addio Tabarin, canzone associata da sempre al nome del cantante Gino Franzi, racconta la fine di un mondo, quello della borghesia, che dopo il primo conflitto mondiale è bersaglio di rivendicazioni sociali e diventa poi oggetto di disprezzo da parte dei fascisti. Il testo è suddiviso in tre strofe: nella prima un gruppo di ex studenti, «ormai dottori [...] ma scontenti» prima di lasciare la città saluta con amarezza il luogo della propria dissolutezza giovanile, «paradiso di voluttà che ingoiavi nel ventre dorato i soldi di papà». Segue la storia di una stella del varietà, moribonda in ospedale che dà l'addio al teatro dei suoi effimeri successi. Infine viene lanciata una maledizione al tabarin, «vituperio alla povera gente che di miseria muor! [...] Se il can can del

tuo carneval spegne il grido che sal, fatalmente verrà la ribellion!». (Salvatori 2006, 36).

117.

[Anna Fougez]

Foto Vettori, Bologna, 1951-1966
Fotografie dell'archivio de «Il mondo». Non pubblicate. Cinema vecchie foto, teatro, varietà.
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Foto Pannunzio, 5924

Anna Fougez (1894-1966), nome d'arte di Maria Annina Laganà Pappacena, domina per circa quarant'anni le scene del teatro di varietà in Italia. Il pubblico napoletano la paragona alla celebre cantante Eugénie Fougère, motivo per cui assume il nome d'arte Fougez. Appare sul palco snella e slanciata, due grandi occhi neri, scuri capelli fluenti e un neo sulla guancia sinistra. Il suo successo è decretato dalla bellezza sofisticata, dall'eleganza e intelligenza con cui orchestra le sue apparizioni e dalla sapiente scelta del repertorio e dei musicisti, tra cui il celebre paroliere e compositore E. A. Mario che scrisse per lei la canzone *Vipera*, uno degli indiscussi successi dei primi anni Venti. Quando la Fougez intravede il declino del varietà, nel 1928 crea insieme all'impresario Angelo Bigiarelli e a René Thano *La Grande Rivista Italiana* – la prima vera alternativa italiana alla *Revue française* – di cui lei risulta essere la protagonista in qualità di primadonna ma anche come impresaria (Legge 2017, 209-214).

118.

Romeo Manoni
(XX secolo, prima metà)

Jazz band forever

Padova, Zanibon, 1923
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.43.70

La copertina di questa edizione per pianoforte è firmata da Lucio Venna, nome d'arte di Giuseppe Landsmann, artista che da Venezia nel 1912 si trasferisce a Firenze aderendo al movimento futurista da cui si distacca nei primissimi anni Venti. Nel 1922 abbandona la pittura a favore della cartellonistica disegnando manifesti, lo-

candine, copertine per riviste, marchi aziendali etc. di alta qualità formale oltre che creativa, in cui riporta e rielabora l'esperienza futurista.

119.

Anton Giulio Bragaglia
(Frosinone, 1890 - Roma, 1960)

Jazz band

Milano, Corbaccio, 1929
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
B.12.5.608

Jazz Band, edito nel 1929, raccoglie in gran parte articoli pubblicati in precedenza e presenta un carattere composito, alternando articoli dedicati alle danze di sala a scritti relativi alla diffusione del jazz e delle danze americane. Bragaglia sfrutta questa pubblicazione da un punto di vista strategico-comunicativo per ottenere il supporto economico del Governo e salvare dalla crisi il suo Teatro degli Indipendenti, da lui presentato come il solo vero teatro d'avanguardia italiano. Con la volontà di aderire e contribuire alla retorica fascista, Bragaglia mostra uno spirito nazionalista e scrive polemicamente sulle "negerie". Critica la diffusione di un ballo come il jazz, che proviene da culture tanto diverse dalla nostra, e fa riferimento ad un'immagine del nero quale creatura bestiale e selvaggia, incapace di controllare i propri istinti. Nonostante ciò, non tradisce la fattività del suo carattere e giunge ad asserire che le danze jazz, nel loro essere eccessive, possono costituire uno stimolo di rinnovamento per le danze nazionali (Taddeo 2013, 86-92).

120.

Piedigrotta Mario 1920

Napoli, E.A. Mario, 1920
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Mus.44.13

L'inizio della fortuna di E.A. Mario è legata al fortuito incontro con l'editore napoletano Bideri con cui collabora fino al 1916, allorché decide di fondare la casa editrice E.A. Mario, che esordisce con la pubblicazione di *Piedigrotta* del 1916. Il 1919 segna un'ulteriore tappa importante nella carriera di Gaeta perché nell'edizione

di *Piedigrotta* presenta importanti successi, quali *Le rose rosse*, *Vipera*, *Tarantellona* e *Santa Lucia luntana*.

La festa di Piedigrotta diventa un vero e proprio business in mano agli editori. Se in origine i canti venivano intonati da popolani e sottoposti al giudizio del popolo, a partire dalla metà dell'Ottocento, le canzoni, pur ispirate alla musica popolare, vengono scritte da compositori noti e danno origine ad un'estesa fioritura letteraria di giornali e numeri unici. La canzone di Piedigrotta entra così a far parte dell'industria culturale che tocca il suo apice negli anni Cinquanta (Sanità 2008, 449-458).

121.

Eugenio Mauro

(XX secolo, prima metà)

Attractions: intermezzo two-step

Milano, Carisch, 1919

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Mus.43.54

Il *two-step*, talvolta confuso con il *fox-trot*, è uno dei balli di coppia più celebri della *country western dance*, il cui ritmo base è scandito in 4/4. Si tratta di un ballo "in linea" data la sua caratteristica modalità di procedere circolarmente intorno alla pista e le sue origini affondano nella storia messicana ed europea grazie ad una reciproca contaminazione degli stili.

122.

Franco Sapio

(XX secolo, prima metà)

Shimmy shake: fox-trot per pianoforte

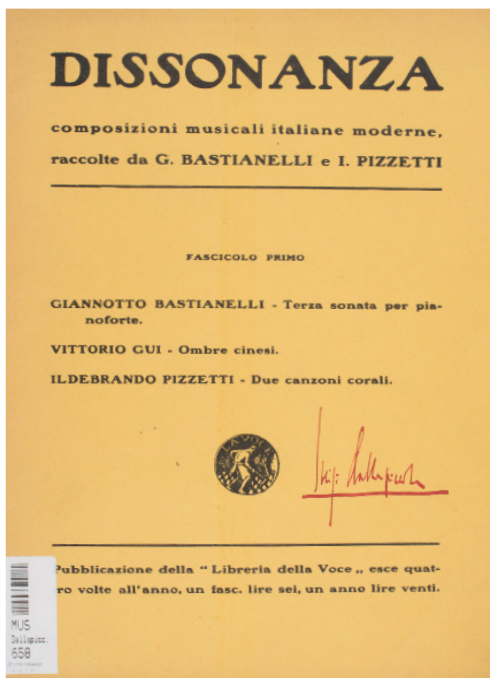
Milano, Ricordi, 1920

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

Mus.2003.3798

Lo *shimmy shake* è un ballo derivato dal *fox-trot*, l'unica differenza consiste nel modo di eseguire i passi ma appartiene al genere della musica sincopata derivante dal ragtime, musica "negra" basata sull'uso sistematico della sincope all'interno di uno schema di base abbastanza rigido. Si tratta di una musica popolare e al tempo stesso dotta, lo dimostra il fatto che viene scritta per pianoforte. Assieme al blues e al jazz rappresenta il

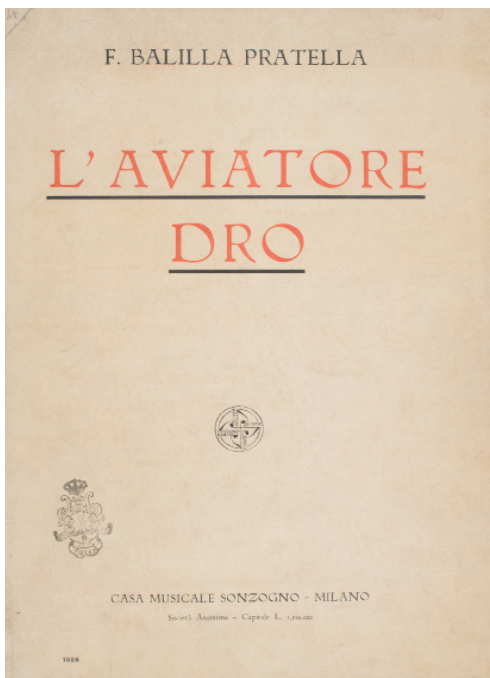
più importante fenomeno musicale del Nord America. I primi pianisti negri che utilizzano tale ritmo risalgono al 1870 e si esibiscono in alcuni locali del Middle West creando originali arrangiamenti sulle più famose musiche europee del momento (mazurke, polke e operette).



97



99



101



102

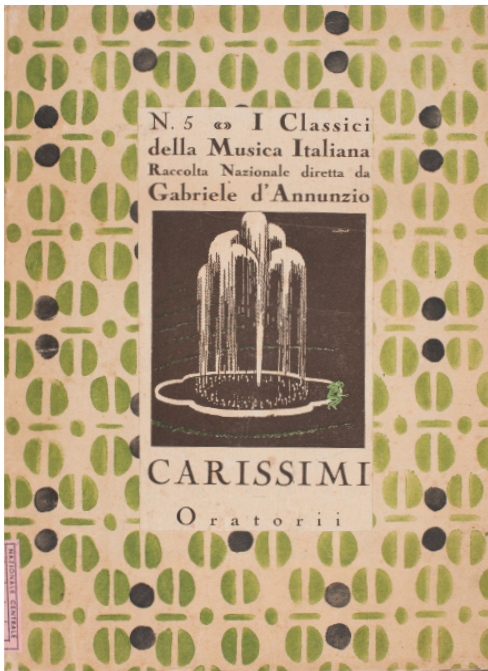


LUIGI RUSSOLO

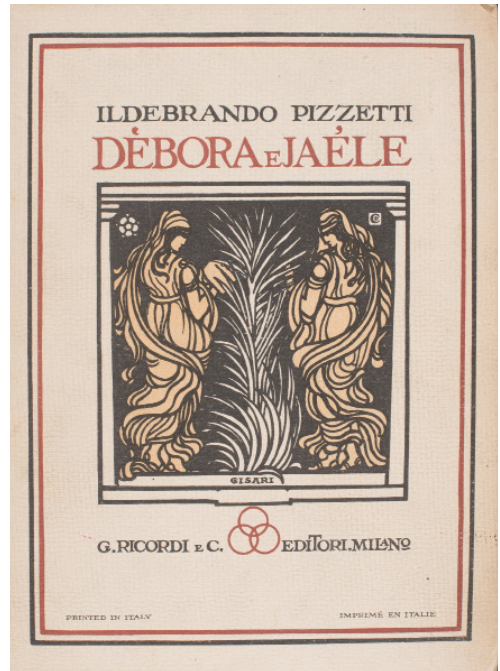
105



106



107



113

LIBRETTO DI CARLO LOMBARDO PER LA MUSICA DI PIETRO MASCAGNI
CASA MUSICALE SONZOGNO

1963

114

IL FOXTROT DELLE GIGOLETTES

DI ANZLEHAR

MUS Bryan 107

CASA EDITRICE MUSICALE CARLO LOMBARDO MILANO - VIA LESSANO 14 TEL. 02/501100
WIEN - W. KARLZG. - VI LINNE WIENZELLE 6

115

TANGO

ADDIO TABARIN

VERSI DI A. R. BORELLA
MUSICA DI DINO RULLI

Milano di copyright 1962

Made in Italy

*CASA DELLA CANZONE, dischi registrati FRATELLI FRANCO - Casa Ricordi, Milano, SE - ROMA
Disponibilità degli edizioni per tutti i paesi - TUTTI I diritti riservati

116

MUSICA

1970

JAZZ BAND FOREVER!

ORIGINAL ONE-STEP DI ROMEO MANONI

111355 Pianoforte solo L. 2.
111356 Piccola Orchestra e Pianoforte L. 2,80

Proprietà riservata per tutti i paesi
Dopo la norma dell'editore internazionale
Editore-GUGLIELMO ZANIBON - Padova

118



119



120



121



122

«Un femminismo vasto e bene organizzato».

Le donne italiane tra arte, moda e cinema da Caporetto alla marcia su Roma

Giovanna Lambroni, Vanessa Gavioli

La guerra ha dato la sensazione delle capacità femminili rispetto alla nazione. E sarà per la guerra che potrà costituirsi in Italia un femminismo vasto e bene organizzato¹.

Così, sul secondo numero di «Roma Futurista», Emilio Settimelli cristallizzava un pensiero che si era fatto avanti con forza negli ultimi anni del primo conflitto mondiale. Non erano ancora cessate le ostilità quando veniva dato alle stampe nella capitale il primo numero di questo nuovo giornale fondato da Filippo Tommaso Marinetti con Mario Carli ed Emilio Settimelli. La città non era più quella Roma “passatista”² contro cui si era scagliato il fondatore del Futurismo ma una «Roma Futurista», nuovo centro propulsore del movimento³. Qui nasceva la Casa d’Arte Bragaglia, una delle esperienze più vive e articolate del primo dopoguerra italiano, che apriva proprio con una mostra su *Le più recenti opere del Pittore futurista Giacomo Balla*⁴. Morto Umberto Boccioni era proprio il pittore torinese, che nel 1915 aveva firmato con Fortunato Depero il *Manifesto della Ricostruzione Futurista dell’Universo*, ad assumere il ruolo di capofila nel gruppo. A Roma si stabilivano i balletti russi, lo stesso Balla nel

1 Settimelli 1918, 2.

2 Marinetti 1915.

3 Sul Futurismo romano si rimanda a *Futurismo e Roma* 1978 e *Casa Balla* 1989. Uno studio mirato su Roma attraverso le riviste futuriste è in Mondello 1990.

4 Oltre a quanto segnalato alla nota precedente, sull’argomento si rimanda a Verdone-Pagnotta-Bidetti 1992.

1917 aveva realizzato al Teatro Costanzi le scene per *Il canto dell'usignolo* di Stravinskij messo in scena dalla compagnia di Sergej Djagilev⁵, mentre l'anno successivo Depero aveva portato al Teatro dei Piccoli i suoi *Balli Plastici* realizzati con Gilbert Clavel e musiche di Alfredo Casella⁶. Anche Marinetti lasciava Milano per trasferirsi a Roma, e con lui Balla e il resto dell'*establishment* del Futurismo, che si stava trasformando da movimento artistico a movimento politico. Da quell'onda di entusiasmo estetico-culturale nacque il Partito Futurista Italiano e, in questo contesto, prese corpo la rivalutazione del ruolo femminile portato alla ribalta dalle donne futuriste⁷. Tra queste c'erano Rosa Rosà e Maria Ginanni, Elda Norchi ed Enif Robert. Erano pittrici, poetesse, attrici, ballerine, intellettuali che, soverchiata la tradizionale percezione del femminile, basata sull'equazione donna-madre-moglie, conquistarono un ruolo di primo piano all'interno del movimento. Al pari dei loro compagni, inneggiarono al conflitto, contrapponendosi all'immagine della donna nemica della guerra cavalcata dal Futurismo del primo Manifesto, si fecero ardite, e finirono per influenzare anche la stesura di quello del Partito. Proprio in quest'ultimo, pubblicato su «L'Italia Futurista»⁸, e poi a più riprese sulle colonne di «Roma Futurista», sono contenuti i punti cardine del processo di emancipazione femminile in atto – il voto alle donne, l'abolizione dell'autorizzazione maritale e il libero accesso alle professioni liberali – che confluirono nella marinettiana *Democrazia futurista* del 1919⁹.

Attraverso il dibattito sulla questione femminile che si era aperto tra le fila del Futurismo è possibile ripercorrere le posizioni e le contraddizioni dell'intera nazione. Tale riflessione affondava le proprie radici nel quadro politico-culturale di fine secolo, nella spinta dettata dalle esigenze innovatrici della media borghesia tardo Ottocentesca che, attraverso i nuovi ed efficaci canali persuasivi della stampa periodica, aveva fatto emergere voci sempre più attente alle istanze di un pubblico ormai ben più vasto, che stava diventando di “massa”. L'estensione dello Statuto Albertino aveva sottoposto la donna alla tutela del marito in tutti i territori del Regno d'Italia sancendo l'inferiorità della moglie nei confronti del coniuge e aprendo di fatto alle prime prese di posizione di stampo femminista. Frattanto avevano preso avvio le battaglie per il suffragio universale e anche quello femminile venne portato alla ribalta dai comitati pro voto alle donne che sorsero nelle principali città italiane. Il primo disegno di legge che prevedeva il voto alle donne era stato discusso in parlamento tra il 1903 e il 1905, mentre nel 1906 Maria Montessori esortava le donne dalle colonne del settimanale

5 Una disamina dettagliata su queste rappresentazioni è in Calvano 2005.

6 La bibliografia su Depero è sterminata, per il rapporto con Clavel si veda almeno *Depero, Capri, il teatro* 1988.

7 Sulle donne del Futurismo si rimanda ai saggi fondamentali di Claudia Salaris (1982 e 1986) e al più recente Mosco 2009.

8 Marinetti 1918. Il manifesto è inoltre pubblicato in tutti i fascicoli dei primi mesi di vita di «Roma Futurista» e in Marinetti 1919b.

9 Marinetti 1919a.

«La Vita» a iscriversi nelle liste elettorali per le elezioni politiche¹⁰. Dopo la guerra, la questione dell'amministrazione dei propri beni o quella del voto assunsero il carattere di riscatto, una sorta di concessione a coloro che si erano spese per la patria offrendo i propri figli alla causa nazionale e un importante supporto agli uomini al fronte ma, soprattutto, diventando la nuova forza lavoro necessaria alla prosecuzione delle attività produttive del paese. Questa trasformazione dei ruoli sociali aveva necessariamente provocato un cambiamento nelle fogge degli abiti che, semplificati nei tagli, lasciavano ormai scoperte le caviglie, concedendo alle donne una libertà di movimento mai avuta prima, e prevedendo sempre più spesso, per motivi funzionali, i pantaloni¹¹. Ne derivò una diversa percezione estetica del corpo femminile, che si era ormai liberato non solo del busto ma anche di tutte quelle sottostrutture che continuavano a fasciare il corpo muliebre fin sotto ai fianchi ancora ai primi del secolo¹². Subito dopo la guerra, nel 1919, anche Elda Norchi, con lo pseudonimo di Futurluce, sottolineando ancora una volta come la guerra fosse stata «la principale forza motrice del progresso femminile», così scriveva su «Roma Futurista» in un articolo sul voto alle donne:

E dalle case dove regnavano donne-bambole, sono balzate fuori (chiusi i capelli sulla nuca e sostituiti quando occorreva i calzoni alle gonne) le donne-operaie, donne-tramviere, donne-carrettiere, donne-spazzine, donne-infermiere, donne-contadine, donne-ferroviere, donne-impiegate¹³.

Come la Norchi non manca di sottolineare, il sesso “debole” si era dimostrato assai “forte” rivelando, se messo alla prova, delle potenzialità non immaginate prima di allora. In tale temperie, la voce di Marinetti si alzava per sostenere una vera e propria battaglia contro il lusso in una conferenza tenuta assai significativamente nel salone di «La Donna», rivista torinese su cui scrivevano le maggiori firme dell'emancipazionismo¹⁴: da Lydia Poët, prima “avvocata” d'Italia, a Lydia De Liguoro, tra le più fervide sostenitrici del gusto e della qualità manifatturiera italiana e futura promotrice della battaglia contro il lusso messa in campo da Mussolini. Marinetti, dal canto suo, lamentava che le signore italiane vestissero, seppur elegantissime, tutte uguali: «Tutte copie di due o tre modelli creati a Parigi». Ogni donna, continuava il fondatore del movimento, «dovrebbe inventare una sua foggia di vestito e tagliarla da sé, facendo così bel (sic!) suo corpo semplicemente adorno un originalissimo poema

10 Sull'argomento: Pieroni Borlotti 1975 e *Questione femminile* 1979. Per un inquadramento generale si rimanda anche a *Storia delle donne* 2011.

11 Per la Storia della moda in Italia si veda Gnoli 2005, per il periodo qui in esame anche Ricci 1991 e Gnoli 2017.

12 Ricci 1991, 10.

13 Norchi 1919.

14 Sulle riviste femminili cfr. *Bibliografia* 1993 e Carrarini 2003.

vivente»¹⁵. Marinetti, in realtà, faceva sua una tendenza che risaliva almeno al decennio precedente. Già nel 1906, Rosa Genoni provava a vincere il predominio del gusto francese nella moda italiana lanciando una serie di abiti tutti ispirati dalle opere dei grandi maestri italiani, da Pisanello a Botticelli, da Giotto a Beato Angelico¹⁶. Tuttavia, a costituire il vero passo in avanti di quelle creazioni sartoriali era la linea fluida e morbida che assecondava le linee naturali del corpo femminile¹⁷. Sarà la stessa Genoni a tenere a battesimo la neonata pubblicazione di «Lecture, Illustrazioni, Disegni, Eleganze, Lavoro» – fondata a Milano nel 1919 dalla De Liguoro – rivolgendosi alla «donna nuova, rinnovatasi nelle sue funzioni tra le pareti domestiche, nel diritto familiare e politico, nel lavoro delle officine, degli studi e dei servizi pubblici, nelle scuole professionali, classiche e di cultura moderna, la donna nuova del dopo guerra» per riuscire a vincere «la sovrana tirannica che è la moda parigina», vero e proprio «giogo che le fa portare all'estero tanta parte delle sue ricchezze»¹⁸. «Lidel» può essere considerata la prima rivista di moda in senso moderno. Fu proprio la battaglia della sua direttrice nei confronti dell'esterofilia e a favore di una moda italiana a connotare le prime annate, le cui eleganti pagine concedevano sì ampio spazio all'abbigliamento e alle rubriche di moda, ma erano anche attente alla questione femminile e allo stesso tempo intrise di nazionalismo. Del resto, le “Battaglie della moda” e pure la campagna contro il lusso iniziate col Congresso nazionale dell'industria del commercio dell'abbigliamento svoltosi a Roma nel 1919, avevano una forte matrice politica e finirono per diventare una questione economica¹⁹.

Uno dei tentativi meglio riusciti, in termini di spettacolarizzazione, della battaglia contro il lusso fu il ballo che la contessa Rucellai diede a Firenze imponendo agli invitati di indossare la *Tuta* progettata dal futurista Ernesto Michahelles²⁰, in arte Thayaht, ovvero l'innovativo indumento per il quale l'artista aveva coniato un neologismo, oggi diventato d'uso corrente, per indicare la tipologia d'abbigliamento confortevole per lo più utilizzata per fare attività sportiva. La *Tuta* era la combinazione d'un pezzo di tessuto col minimo di cuciture, era realizzabile senza nessuno spreco di stoffe, comoda da indossare e in molteplici colori. Con le sue linee semplici e la sua caratteristica forma a T, l'invenzione di Thayaht si contrappose in modo provocatorio allo stile elegante e ricercato dell'epoca. Nata come indumento pratico ed economico, in antitesi all'opulenza del mondo borghese, divenne ben presto l'abito simbolo dell'aristocrazia *dandy* e anticonformista. Inizialmente era un indumento *uni-*

15 Marinetti 1920.

16 Genoni 1906.

17 Pisetky 1978, 356.

18 Genoni 1919, 10-12.

19 Gli articoli della De Liguoro sulle questioni della moda italiana sono raccolti in De Liguoro 1934. Sull'argomento si rimanda anche a Malfitano 2017.

20 Sulla Tuta di Thayaht si veda Uzzani 2003 e, più in generale, Garavaglia 2009.

sex ma nelle varianti successive furono elaborati un tipo maschile e uno femminile²¹.

Contestualmente si diffondeva un modello di donna assolutamente moderno, anche questo emancipato e ribelle, ma ancora più smaliziato e con una sensualità più esibita: l'attrice cinematografica. Quello del divismo femminile fu inizialmente un fenomeno tutto italiano²² che caratterizzò il cinema muto delle origini: è circoscritto in un ambito temporale ben definito, compreso tra il 1913 – l'anno di uscita di *Ma l'amor mio non muore* con Lyda Borelli – e la fine del decennio ed è significativo, dal nostro punto di vista, per il ruolo subalterno in cui finì per essere relegato il personaggio maschile, sia nello specifico della trama della pellicola, che più in generale dell'accoglienza sociale: pochi sono infatti gli attori che in questi anni raggiungono la fama delle loro colleghe. Queste, inoltre, erano donne bellissime e ricevevano compensi colossali, che gli consentirono di compiere una rapida ascesa nella scala sociale, divenendo ben presto sia oggetto del desiderio che riferimento da imitare²³. Ad esempio, le donne dei ceti agiati, iniziarono ad emulare le dive, emancipate e bellissime, vestendo come loro abiti dai tessuti impalpabili che assecondavano le forme naturali del corpo. È evidente che, seppure per un breve periodo, i vestiti da sera, confezionati con tessuti leggeri e caratterizzati da profondi scoll, decorati da frange, perline, paillettes, incarnarono uno dei volti della liberazione femminile.

Tra le novità messe in campo dal divismo vi era lo stile di recitazione, focalizzato sullo «spostamento dell'asse comunicativo sul piano della corporeità e fisicità»²⁴. Era il corpo dell'attrice il vero protagonista del 'diva-film', dramma passionale intriso di ascendenze ancora vagamente preraffaellite e liberty.

Anche sperimentazioni avanguardistiche come il ben noto *Thaïs* – complesso tentativo di applicazione delle teorie della fotodinamica alla nuova arte e di integrazione tra azione filmica e spazio pittorico²⁵ – non sfuggirono a questo fenomeno finendo per identificarsi con l'immagine dell'attrice protagonista, Thaïs Galitzky, che conquistava persino il titolo alla pellicola e a cui sarà affidata l'interpretazione anche di quelle che seguirono, *Il mio cadavere* e *Perfido inganno*.

Mentre in ambito futurista si puntava su una rivalutazione sociale delle donne di natura prettamente intellettuale, che mirava a una spersonalizzazione della loro immagine e di conseguenza del corpo femminile, arrivando nei casi più estremi alla mascolinizzazione delle artiste, le dive del muto strumentalizzarono consapevolmente il loro corpo, facendone il proprio punto di forza. Pur percorrendo strade diame-

21 Quest'ultimo è pubblicato anche in Ram 1920.

22 Sul divismo nel cinema muto italiano si vedano Brunetta 1991 e 2001 e Jandelli 2006.

23 Jandelli 2006, 21.

24 Brunetta 2001, 75.

25 Il film fu realizzato da Anton Giulio Bragaglia con la collaborazione di Enrico Prampolini per Novissima Film. Su Thaïs cfr. Re 2017; sul cinema futurista si rimanda anche a Lista 2010.

tralmente opposte, perseguivano tutte l'obiettivo di un affrancamento dallo stereotipo della donna imprigionata nel *ménage* familiare, la cui realizzazione, anche nella migliore delle ipotesi, era subordinata e si esauriva nel «santuario della famiglia» nel quale si ritrovava rinchiusa «come in una cappella votiva»²⁶. Così le pose, le movenze e il vestiario delle dive trasformavano il loro aspetto nella direzione di una maggiore libertà espressiva, influenzando di riflesso larga parte delle donne che seguivano la moda; al contrario le futuriste posero il loro aspetto in secondo piano, provocatoriamente esigendo di esser valutate a prescindere dalle caratteristiche esteriori. Assai lontane dalla vita reale della donna comune, entrambe divennero icone di quella società, generando atteggiamenti su larga scala che dettero luogo a futuri, interessanti sviluppi del comportamento sociale femminile.

In conclusione, il breve arco di tempo che segue la fine del conflitto mondiale rappresentò un momento fondamentale di mutamento e, anche se risulta difficile non notare come la questione femminile sia stata ampiamente strumentalizzata dal Futurismo, o che molte di quelle dive emancipate finirono per abbandonare la scena dopo il matrimonio, la rinnovata attenzione conquistata dalle donne, fu comunque un fenomeno di vasta portata, specchio di un clima politico e sociale che fu di lì a poco messo a tacere dal fascismo. L'arte, la moda, il cinema, anticiparono una partecipazione femminile alla vita pubblica, che fu conquistata appieno dalle donne solo molti decenni più tardi; nell'immediato il regime fece propria la parte meno progressista di queste spinte emancipazioniste, inserendole in un sistema ideologico nel quale le donne verranno strumentalmente relegate in un ruolo subalterno rispetto alla famiglia e alla società.

26 *Doveri della donna* 1919.

123.

Rosa Rosà (Edith von Haynau; Edith Arnaldi)
(Vienna, 1884 - Roma, 1978)

Le donne del posdomani

[nella stessa pagina]

Enif Robert (Enif Angiolini; Enif Angiolini-Robert)
(Prato, 1886 - Bologna, 1974)

Come si seducono le donne. Pro e contro il libro di Marinetti

«Italia Futurista», a. 2, n. 30, 7 ottobre 1917
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.2.193

Scrittrice, pittrice, illustratrice e moglie dello scrittore Ulrico Arnaldi, Rosa Rosà aderisce al movimento futurista nel 1916, diventando una delle principali firme della rivista «L'Italia Futurista». Nell'ambito della *querelle* sul ruolo femminile nata dal provocatorio saggio di Marinetti *Come si seducono le donne*, tratteggia l'immagine di una donna nuova, fiera, consapevole e temprata dal peso della guerra. Enif Angiolini intraprende sin da giovanissima la carriera teatrale. A Bruxelles conosce Eleonora Duse, della quale diventa amica e confidente, ed entra a far parte della sua compagnia, recitando col marito Alfredo Robert. A Firenze partecipa attivamente al movimento futurista: sono suoi alcuni degli articoli più polemici sulla condizione femminile ne «L'Italia futurista». Nel 1919 firma con Marinetti il romanzo *Un ventre di donna* (1919).

124.

Maria Ginanni. Prima grande scrittrice italiana

«Italia Futurista», a. 2, n. 19, 24 giugno 1917, prima pagina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.2.193

La contessa Maria Crisi (Napoli, 1891 - Firenze, 1952), scrittrice, poetessa e saggista, è tra i primi collaboratori de «L'Italia Futurista». Fu vicina al gruppo dei futuristi fiorentini composto dal marito Arnaldo Ginanni Corradini e da Bruno Corradini, Emilio Settimelli, Remo Chiti e Mario Carli. Il suo romanzo, *Montagne trasparenti* (1917), inaugura una collana editoriale da lei diretta

per i tipi de L'Italia Futurista. Tra le sue opere più importanti del periodo futurista si cita anche *Il poema dello Spazio* (1919).

125.

Fulvia Giuliani. Grande attrice futurista

«Italia Futurista», a. 2, n. 27, 26 agosto 1917, 3
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.2.193

Fulvia Giuliani aderisce al Futurismo all'età di sedici anni. Già nota per le sue poesie su «L'Italia Futurista», è sulla scena teatrale che si mette in luce come attrice e declamatrice di versi. Fra le numerose interpretazioni, si ricordano in particolare i monologhi *La dama della Croce Rossa*, *La Maestrina* e soprattutto *Er Fattaccio*, dove i tratti severi e la fisicità androgina le consentono di trasformarsi in un autentico teppista dei vicoli di Trastevere.

126.

Filippo Tommaso Marinetti
(Alessandria d'Egitto, 1876 - Bellagio, Como, 1944)

Manifesto del Partito Futurista Italiano

«Roma Futurista», a. 1, n. 1, 20 settembre 1918
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
G

Il Manifesto, diffuso a partire dal febbraio del 1918 sul giornale «L'Italia Futurista», segna la nascita del Partito Futurista Italiano, un movimento politico concepito «da un gruppo di artisti, poeti, pittori, musicisti, ecc. che, carichi di genio e di coraggio ormai provati, dopo aver svecchiato brutalmente e modernizzato l'arte italiana sono giunti logicamente ad una concezione di politica assolutamente sgombra di retorica». Nel Manifesto sono contenuti i punti cardine del processo di emancipazione femminile in atto: suffragio universale, libero accesso alle professioni liberali per le donne e abolizione dell'autorizzazione maritale.

127.

Filippo Tommaso Marinetti
(Alessandria d'Egitto, 1876 - Bellagio, Como, 1944)

Democrazia futurista. Dinamismo politico

Milano, Facchi, 1919
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ban. 9.o.466

Il volume, in cui convergono le linee programmatiche espresse nel Manifesto del Partito Futurista Italiano, raccoglie gli scritti politici di Marinetti pubblicati sul giornale «Roma Futurista» tra il 1918 e il 1919. Il partito fondato da Marinetti, che prendeva spunto da quella stessa lotta contro il passatismo italiano che aveva connotato anche la prima fase del movimento artistico, si basava su una concezione di politica «assolutamente sgombra di retorica, violentemente italiana e violentemente rivoluzionaria, libera, dinamica e armata di metodi assolutamente pratici» auspicando una netta cesura col passato e con la classe dirigente e proponendo la classe borghese come unica speranza per lo sviluppo produttivo del Paese.

128.

Donna Paola

La funzione della donna in tempo di guerra

Firenze, Bemporad, 1915
Bibliotechina illustrata Bemporad per la Gioventù per i Soldati per il Popolo
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
C.I.O.443.IO

Partendo dal presupposto che la guerra sia stata l'evento che più di ogni altro ha saputo valorizzare l'opera delle donne, pur ricordando il loro dovere morale di sacrificarsi per la famiglia e di infondere coraggio all'uomo che combatte per la nazione, questo volumetto sottolinea il valore sociale del lavoro femminile che permette alla società di andare avanti durante i lunghi anni di combattimento. La guerra, dunque, non ha bisogno soltanto della forza dei combattenti ma anche di quella delle donne che al loro posto mandano avanti l'industria, il commercio, l'agricoltura e gli uffici pubblici.

129.

I doveri della donna nel dopo Guerra

Le parole di un uomo alle Donne dei nostri tempi

Roma, Istituto Nazionale di Cultura Femminile, 1919
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
C.II.594.I

Attraverso posizioni moderate e concetti di matrice spirituale in questo discorso sono offerte le raccomandazioni di un uomo alle donne del dopoguerra. La donna viene sollecitata ad interessarsi alle sorti del suo Paese, a non rinchiudersi nel «santuario della famiglia» ma a spendere le proprie energie anche per il miglioramento della sua condizione sociale attraverso il lavoro, che le permette di porsi in condizione di equità nei confronti del marito. Tra le necessità della donna nel dopoguerra è anche quella di entrare nella vita politica del Paese.

130.

Diciassette anni di lavoro e di lotta per la causa suffragista

Torino, a cura del Comitato Pro Voto Donne, 1923
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ban. 9.o.737

Il volumetto contiene statuti e verbali del Comitato Pro Voto alle Donne di Torino, nato nel 1906 in seguito alla costituzione del Comitato Nazionale. È nel primo decennio del Novecento, grazie anche al primo disegno di legge che prevedeva il voto alle donne, discusso in parlamento tra 1903 e 1905, che alla battaglia sul suffragio universale si affianca quella del voto femminile. Il 1906 costituiva una data importante per il movimento suffragista italiano, con l'appello di Maria Montessori diffuso dalle colonne del settimanale «La Vita» che spingeva le donne a iscriversi nelle liste elettorali politiche. Nel 1919 un altro disegno di legge proporrà il voto alle donne, questa volta solo amministrativo, anche se la chiusura anticipata della legislazione ne rimanderà gli esiti al secondo dopoguerra.

131.

Filippo Tommaso Marinetti
(Alessandria d'Egitto, 1876 - Bellagio, Como, 1944)

Enif Robert (Enif Angiolini, Enif Angiolini-Robert)
(Prato, 1886 - Bologna, 1974)

Un ventre di donna. Romanzo chirurgico

Milano, Facchi, 1919
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Magliabechiano 61.6. 194

Il romanzo scritto a quattro mani è una sorta di *collage* letterario che assembla frammenti di versi paroliberi, ricordi, messaggi, lettere, pagine di diario, sotto forma di incontri onirici. In polemica con i languori della letteratura rosa, il dramma narra la storia di una donna emancipata ed affermata, non soggetta all'autoritarismo maschile, che deve fare i conti con una malattia al ventre. Nonostante il superamento della malattia grazie alla chirurgia, l'esperienza di essere stata «frugata dentro» le fa comprendere che il suo vero male è la protesta contro l'ipocrisia del mondo, un male da cui però non le è possibile guarire.

132.

Maria Ginanni
(Napoli, 1891 - Firenze, 1952)

Montagne trasparenti

Presentazione di Emilio Settimelli.
Copertina di Arnaldo Ginna.
Firenze, Edizioni de L'Italia Futurista, 1917
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
C.205.1

Tra le opere più note pubblicate da «Maria Ginanni, grande scrittrice italiana», *Montagne trasparenti* è una raccolta di liriche di sapore pre-surrealista che esprime la personalissima visione poetica dell'autrice, caratterizzata da una scrittura che sembra trasformare in versi le visioni della pittura astratta e dalla vicinanza agli interessi teosofici del futurismo fiorentino.

133.

Thayat (Ernesto Michahelles)
(Firenze, 1893 - Marina di Pietrasanta, 1959)

Modello della tuta femminile Taglio della tuta femminile

1920
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Galleria della Moda e del Costume di Palazzo Pitti
TA7589, TA7590

Un rettangolo di cotone, qualche bottone e un nastro cinto in vita sono gli ingredienti dell'innovativo e visionario indumento ideato nel 1919 da Ernesto Michahelles, in arte Thayaht, artista, architetto e stilista fiorentino. Con le sue linee semplici e la sua caratteristica forma a T, l'invenzione di Thayaht si contrappone in modo provocatorio allo stile elegante e ricercato dell'epoca. Nata come indumento pratico ed economico, in antitesi all'opulenza del mondo borghese, la *Tuta* diviene ben presto l'abito simbolo dell'aristocrazia dandy e anticonformista. Se inizialmente era un indumento *unisex* nelle varianti successive vengono elaborati un modello maschile e uno femminile, qui proposto sia nel bozzetto che nel taglio su carta.

134.

Ram (Ruggero Alfredo Michahelles)
(Firenze, 1898 - 1976)

Modello di tuta n. 1

Modello di tuta n. 2

Taglio della tuta. Modello Thayaht a linee rette

«La Nazione», 17 giugno 1920, 3
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.2.165

Il successo della *Tuta* di Thayaht è tale da divenire un vero e proprio fenomeno di costume. Ne offre testimonianza il quotidiano fiorentino «La Nazione», che in questo articolo non solo ne elogia l'economicità e la praticità, e il suo intrinseco valore morale in un paese appena uscito dalla guerra, ma addirittura pubblica un cartamodello per la realizzazione «fai da te». Alla pubblicazione del cartamodello maschile (17 giugno 1920) segue quella della *Tuta* femminile (2 luglio 1920).

135.

Filippo Tommaso Marinetti
(Alessandria d'Egitto, 1876 - Bellagio, Como, 1944)

Contro il lusso femminile

«Roma Futurista», a. 3, n. 77, 4 aprile 1920, prima pagina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
G

L'articolo ripropone il testo di una conferenza tenuta da

Marinetti nel salone de «La Donna», rivista letteraria fondata nel 1905 come supplemento dei giornali «La Stampa» di Torino e «La Tribuna» di Roma e attenta alla condizione femminile nella società italiana. Nel testo il fondatore del Futurismo esorta le donne a non uniformarsi alla moda francese e a inventarsi dei modelli «facendo così bel suo corpo semplicemente adorno un originalissimo poema vivente».

136.

Anton Giulio Bragaglia
(Frosinone, 1890 - Roma, 1960)

L'arcoscenico del mio cinematografo

«In Penombra», a. 2, n. 1, luglio 1918, 21-24
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Rari XV.Re.151

Film diretto da Anton Giulio Bragaglia, *Thais* è fra i più celebri esperimenti cinematografici di ambito futurista. Bragaglia convoglia nella sua pellicola due elementi chiave del Futurismo: il concetto di dinamismo e il fascino per la macchina. Le scenografie disegnate da Enrico Prampolini rappresentano in maniera emblematica il dramma vissuto dalla protagonista attraverso ambienti complessi, bizzarri, quasi stranianti. Se il tentativo di integrazione tra azione filmica e spazio pittorico e l'applicazione delle teorie della fotodinamica collocano la pellicola nell'ambito della sperimentazione futurista, trama, personalità, stile di recitazione dell'attrice protagonista, Thais Galitzky, lo fanno rientrare a pieno titolo anche nel fenomeno del divismo italiano.

137.

Pina Menichelli. La seconda moglie

«Lux», a. 3, n. 9, settembre 1921. (pagine pubblicitarie non numerate)
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Rari XV.Re.585

Nata in provincia di Messina nel 1890, Pina Menichelli è figlia di attori teatrali che la introducono sin dall'infanzia all'arte della recitazione. Tra le prime dive del cinema muto italiano, incarna la figura della donna dannunziana enigmatica, ammaliante, pericolosa per la sua irresistibile sensualità. Il film *Il Fuoco*, ispirato all'omonimo romanzo di Gabriele D'Annunzio

e diretto da Giovanni Pastrone la consacra nel ruolo di *femme fatale* grazie all'interpretazione di un'affascinante e controversa poetessa che seduce un giovane pittore, trascinandolo in una spirale di passione e disperazione.

138.

Tatiana Pavlova. La catena

«Lux», a. 2, n. 2, febbraio 1920. (pagine pubblicitarie non numerate)
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Rari XV.Re.585

Attrice e regista, Tatjana Pavlova Zeitman nasce in Ucraina nel 1893. Dopo aver esordito con la compagnia di Pavel Orlenev, diviene in breve tempo prima attrice al Teatro Drammatico di Mosca. A seguito dello scoppio della Rivoluzione, è costretta a lasciare la Russia e a rifugiarsi in Italia. Qui recita in svariati film e spettacoli teatrali, dove conquista il pubblico con la sua eleganza e il suo accento straniero. Fra gli anni Venti e Trenta cura la regia di numerose rappresentazioni, introducendo per la prima volta in Italia una tecnica di regia moderna, sull'esempio delle teorie di Stanislavskij.

139.

Eleonora Duse. Cenere

«La vita cinematografica», a. 8, n. 5/6, 7/15 febbraio 1917, tavola non numerata
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Rari XV.Re.55

Soprannominata "la divina" da Gabriele d'Annunzio, Eleonora Duse è annoverata fra le più grandi attrici teatrali di tutti i tempi. Nata a Vigevano nel 1858 in una famiglia di artisti, col suo fascino ammaliante e lo stile recitativo istintivo e naturale conquista in breve tempo i palcoscenici di tutto il mondo. La sua unica apparizione sul grande schermo è costituita dal film del 1916 *Cenere*, diretto da Febo Mari e tratto dall'omonimo romanzo di Grazia Deledda. La pellicola ci mostra una Duse lontana dalla consueta figura di diva affascinante e seducente: ormai cinquantottenne, la Divina veste i panni di Rosalia Derios, una povera mendicante in perenne attesa del figlio perduto.

140.

Francesca Bertini

«Italia cinematografica», a. 4, n. 54, 15 ottobre 1920
G

Diva per antonomasia del cinema muto italiano, la toscana Elena Vitiello, meglio nota come Francesca Bertini, costruì la sua fama grazie all'immagine di donna irraggiungibile e misteriosa. Tra i film che la portarono alla ribalta *Nelly la gigolette* (1912), con Emilio Ghione, e *Assunta Spina* (1915), in cui esordisce anche come regista. Grazie a questa opera, che iconizza il dramma passionale di derivazione verista, fu coniato il termine "diva" nella sua accezione moderna, poi associato al ruolo di "femme fatale". Le sue pose e la sua *toilette* influenzarono lo stile di tutte le attrici e interpreti del primo dopoguerra.

141.

Italia Almirante

Firenze, Ballerini & Fratini, [1900-1941]
I cartolina
Fotografie dell'archivio de Il mondo. Non pubblicate. Cinema vecchie
foto, teatro, varietà
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Foto Pannunzio 5899

Italia Almirante cominciò da giovanissima la sua carriera d'attrice teatrale, ma fu il suo esordio nel mondo del cinema muto e l'ingaggio all'Itala Film a consacrarla come una delle più importanti attrici cinematografiche del cinema muto italiano. Fra il 1910 e il 1934 recitò in una cinquantina di film, ma la sua carriera si interruppe proprio all'apice del successo, a causa dell'improvvisa morte durante una *tournee* in Brasile.

142.

Lyda Borelli

[S. l., s. n., 1900-1950]
I cartolina
Fotografie dell'archivio de Il mondo. Non pubblicate. Cinema vecchie
foto, teatro, varietà
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Foto Pannunzio 5906

Nata da una famiglia di attori, Lyda Borelli fu brillante attrice teatrale e tra le più acclamate esponenti del cinema muto italiano. La collaborazione in giovane età con il regista e attore Virgilio Talli affinò il suo stile, fortemente connotato da ascendenze liberty e decadenti. Il "borellismo", quale sinonimo di avvenenza e enfasi delle movenze e delle pose, divenne vero e proprio fenomeno di costume e oggetto di imitazione da parte delle attrici dell'epoca, perdurando fino al suo ritiro a vita privata dopo il matrimonio con il conte Vittorio Cini di Ferrara.

143.

Soava Gallone

fos. Pinto, Milano, A. Traldi, [1900-1957]
I cartolina
Fotografie dell'archivio de Il mondo. Non pubblicate. Cinema vecchie
foto, teatro, varietà
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Foto Pannunzio 5930

Stanislawa Winawerowna, in arte Soava Gallone, nasce in Polonia nel 1880, ma è in Francia che studia recitazione e in Italia che conquista amore e successo. Durante un viaggio in Costiera Amalfitana, infatti, incontra il futuro marito Carmine Gallone, attore e regista. Il loro sodalizio artistico si concretizza in una fortunata serie di film muti tutti incentrati sulla figura della protagonista. L'attrice, tuttavia, si discosta dal *cliché* della diva di inizio Novecento, che impone alla donna il ruolo di *femme fatale* ammaliante e seduttrice, orientandosi verso uno stile recitativo misurato e personaggi femminili più rassicuranti.

144.

Lucille Carlisle. L'intrepida ed indiovolata compagna di Ridolini nelle sue comiche insuperabili

«Vita cinematografica», a. 13, n. 35/36, quarta di copertina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
15.Re.55

Dopo aver vinto un concorso di bellezza e aver debuttato giovanissima a Broadway, Ida Lucile White, originaria dell'Illinois, intraprese una breve ma intensa carriera nel cinema muto. Preso il nome d'arte Lucille

Carlise, lavorò sempre al fianco di Larry Semon, conosciuto in Italia come Ridolini, col quale ebbe una relazione, la cui fine segnò anche il termine della carriera dell'attrice.

145.

La moda al cinematografo

«La Cine-Gazzetta», [a. 1], n. 27/28, 15 agosto 1918
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
G

Il divismo è stato tra i principali veicoli di diffusione della moda sia negli anni del conflitto che nel periodo postbellico. Sono le riviste di settore, che fioriscono a decine negli anni del muto, il principale mezzo di comunicazione delle case di produzione cinematografica, attraverso cui promuovere le pellicole, e con loro l'immagine delle attrici protagoniste dei diva-film, ma che si pongono oggi anche quale importante fonte di informazione sui mutamenti della moda e più in generale dell'immagine femminile. Nelle riviste più raffinate era sempre proposta una rubrica sulla moda, affidata a illustratori versatili che riproponevano con segno rapido le linee eleganti degli abiti delle signore più in vista.

146.

Sto (Sergio Tofano)
(Roma, 1886 - 1973)

I cambiamenti della moda e il modo di approfittarne

«Il giornalino della Domenica», a. 7, n. 1, 22 dicembre 1918, 7
Rari I.Re.35

L'abbigliamento femminile e i suoi accessori sono tra i soggetti preferiti dagli illustratori, che spesso si ispirano alle bizzarrie della moda per le loro vignette umoristiche. Tra questi Sergio Tofano, celebre collaboratore del «Corriere dei piccoli» ma anche esperto figurinista che offre la sua penna anche a molte riviste di moda e di cinema, si sofferma sui cambiamenti delle foggie degli abiti femminili che a partire dagli ultimi anni della guerra iniziano a privilegiare tagli dritti che assecondano le nuove forme longilinee delle donne e preludono ai tagli e alle corporature maschiline del decennio successivo.

147.

«La lettura»

a. 12, n. 1, gennaio 1922, copertina
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
I.Re.6

Protagonista indiscusso delle illustrazioni delle riviste di moda il cappello è l'accessorio principale del guardaroba femminile e gli illustratori non perdono occasione per farne anche oggetto di derisione nelle sue forme più ardite. Nel primo dopoguerra si diffonde un rinnovato gusto per la semplicità, che nei copricapo si traduce nell'abbandono delle tese larghe e nell'adozione della foggia alla *cloche*, che cala dritta sulla testa anche per assecondare i nuovi tagli alla *garçonne*.

148.

Oh La moda

«Lidel», a. 1, n. 10-II, Natale 1919, 20-21

Eleganze di ogni paese

«Lidel», a. 3, n. 4, aprile 1921, 16-23
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
I.Re.292

Fondata nel 1919 da Lydia De Liguoro, «Lidel» (acronimo di Letture, Illustrazioni, Disegni, Eleganze, Lavoro), può senza dubbio essere definita la prima rivista di moda in senso moderno. Come annunciato nell'editoriale del primo fascicolo l'intento della fondatrice era quello di creare una rivista italiana che «rispecchiasse per intero tutta la vibrante genialità latina». Fu proprio la battaglia della sua direttrice nei confronti dell'esterofilia e a favore di una moda italiana a connotare le prime annate, le cui pagine eleganti e riccamente illustrate concedevano ampio spazio all'abbigliamento e alle rubriche di moda.

149.

Costumi da sera e da teatro per signore

«Il Secolo delle Signore», a. 23, n. 3, 15 febbraio 1920
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
G

Nel 1916, in seguito alla morte di Virgilia Tedeschi Treves, in arte Cordelia, il «Corriere delle Signore», una delle più celebri riviste femminili della casa editrice Treves, si fonde con questa pubblicazione, edita dalla Società editoriale italiana. Di impostazione tradizionalista «Il Secolo delle Signore» come tutti i periodici rivolti alle donne propone anche rubriche dedicate alla vita femminile, e si caratterizza per l'ampia presenza di figurini e modelli per signora, per bambini e per la casa. Ogni numero è inoltre corredato da un cartamodello.

150.

Rosa Genoni
(Tirano, Sondrio, 1867 - Varese 1954)

**Per una moda italiana
Modelli, Saggi, schizzi di abbigliamento femminile**

Milano, S. Tip., 1909
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Magliabechiano 25.3.115

Attivista, stilista e pionieristica sostenitrice della genialità italiana, Rosa Genoni, inizia la sua carriera a Milano, dove frequenta i circoli operai e i nascenti movimenti femministi. Moda, emancipazione e lotta politica si fondono nella visione di un gusto italiano libero dai dettami dello stile parigino, capace di riappropriarsi del proprio passato reinterpretandolo in chiave moderna. Nel suo *Per una moda italiana* illustra una serie di abiti ispirati alla storia del nostro Paese, fra cui il celeberrimo “Tanagra”, veste drappeggiata di foggia greco-romana che conquisterà le più celebri dive dell'epoca.

151.

Lydia De Liguoro

Le battaglie della moda 1919-1933

Roma, Luzzati, 1933
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Magliabechiano 53.5.586

Lydia De Liguoro è stata, assieme alla stilista Rosa Genoni, tra le più fervide sostenitrici del gusto e della qualità manifatturiera italiana, in netta opposizione al ruolo egemone della Francia. In questo volume pubblicato nel 1934 sono riportati alcuni dei suoi brani

più accesi contro la tendenza all'esterofilia della moda italiana e in favore dell'uso di abiti, tessuti e accessori d'ispirazione nazionale che saranno alla base della politica autarchica del regime. Oltre a fondare e dirigere «Lidel» nel 1929 assumerà la direzione della rivista organo della Federazione nazionale fascista dell'industria dell'abbigliamento «Fantasie d'Italia» portando avanti la sua campagna a favore di una moda italiana anche attraverso le pagine de «Il Popolo d'Italia».

152.

Una conferenza di Lydia Poët sulla capacità giuridica della donna e l'abolizione dell'autorizzazione maritale

«La Donna», a. 13, n. 296, 15 agosto 1917, 22
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
I.Ra.16

Tra le prime donne a compiere studi giuridici Lydia Poët fu la prima “avvocata” d'Italia. Pur esercitando la professione nello studio legale del fratello a partire dall'inizio del secolo, fu solo nel 1920, in seguito all'entrata in vigore della Legge Sacchi, che ebbe la possibilità di iscriversi all'Albo degli avvocati di Torino. Impegnata sin da giovane nelle campagne per suffragio universale nel 1922 viene eletta presidente del Comitato Pro Voto alle Donne. La sua battaglia per esercitare la professione è stata raccontata dalle pagine de «La Donna», rivista da sempre divisa tra rubriche di moda e bellezza e attenzione alla condizione sociale della donna, fondata a Torino nel 1905 e acquisita dalla casa editrice Mondadori nel 1922.

153.

Guido Marangoni
(1872 - 1941)

Per una legge di Liberazione: “Lo scioglimento del matrimonio”

«Lidel», a. 2, n. 5, maggio 1920, 20-21
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
I.Re.292

Elegante rivista femminile edita a Milano «Lidel» si rivolge a un pubblico raffinato e benestante, il cui tenore di vita poteva garantire una certa emancipazio-

ne sociale e culturale, ponendosi sulla scia di pubblicazioni come la torinese «La Donna» di cui la stessa De Liguoro era stata una collaboratrice. Gli argomenti trattati sono pertanto di più ampio respiro rispetto alle consuete pubblicazioni femminili, spaziando dall'arte alla letteratura, dall'attualità fino alla condizione sociale della donna.

154.

Tancredi Scarpelli
(? 1870 - Firenze, 1933)

La donna nei lavori pubblici

«Ottobre Sigaretta», supplemento mensile a «La Sigaretta», ottobre 1918

La sartina

«La Sigaretta», a. 13, n. 604, 17 febbraio 1918

Le donne poliziotto

«La Sigaretta», a. 13, n. 606, 3 marzo 1918
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Gi.I.672

Accanto a mestieri prettamente femminili, come quello della “sartina”, con il perdurare delle ostilità si registra un inserimento sempre più diffuso delle donne nelle attività prima svolte esclusivamente da uomini. Un fenomeno di portata tale da invadere ogni aspetto della cultura e della vita pubblica e che diviene oggetto di facile ironia sulle riviste satiriche, come il settimanale umoristico «La Sigaretta», illustrato da Tancredi Scarpelli, fratello del più celebre Filiberto, che lavorò quasi esclusivamente per la casa editrice Nerbini di Firenze collaborando anche al più diffuso giornale satirico «Il 420».

155.

Rinaldi & Nipote

Cappello

1918-1919
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Museo della Moda e del Costume di Palazzo Pitti
TA 6439

Il cappello è l'accessorio principale della moda dei primi decenni del secolo. Questo modello in velluto di seta viola, con ampia calotta drappeggiata in pieghe morbide e tesa larga a bordi ondulati è databile attorno al 1918-1919. Benché dagli anni Venti la moda tenda progressivamente a ridurre le proporzioni di abiti e accessori, le forme morbide e i volumi ampi sono ancora di gran tendenza. Lo stile sbarazzino e il colore brillante del cappello impreziosiscono la forma semplice e fluida, in linea con la funzionalità e la comodità dei capi femminili di questo periodo.

156.

Copricapo

1920
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Museo della Moda e del Costume di Palazzo Pitti
TA 3373

Copricapo femminile sagomato su supporto in tulle di cotone bianco e interamente rivestito di filo metallico argentato databile al 1920. La parrucca rispecchia perfettamente il gusto Art Déco e lo stile scintillante degli anni Venti, caratterizzato da abiti in tessuto laminato, spesso ricamati con *paillettes* e applicazioni color oro o argento. Pensato per occasioni eleganti e serate danzanti, questo accessorio si rivelerà troppo pesante e difficile da indossare e sarà ben presto sostituito da modelli più leggeri o da più pratici accessori per capelli.

157.

Calzatura femminile

1920-1925 ca.
Firenze, Gallerie degli Uffizi, Museo della Moda e del Costume di Palazzo Pitti
TA 4023

Scarpe realizzate in pelle di capretto dorato con listino passante e cinturino al collo del piede a forma di T chiuso lateralmente da un bottone. Il tacco Luigi XV è caratterizzato da un'altezza media e la sua forma particolarmente comoda consente di muoversi agevolmente. Nei ruggenti anni Venti, connotati da una particolare propensione per i balli e le feste, la scarpa doveva essere adatta alle occasioni danzanti e consentire al corpo

femminile di muoversi assecondando i nuovi ritmi musicali, quali il charleston, ballo di derivazione jazzistica di gran moda in quel periodo.

158.

L'abito da sera

Enciclopedia dell'abbigliamento femminile

vol. I, p. 205

Milano, Società editrice Unitas, 1924

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

15.1.50

Figurino

Enciclopedia dell'abbigliamento femminile

vol. II, tav. 8

Milano, Società editrice Unitas, 1924

Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale

C.15.1.50

159.

Atelier Dessertenne Madaleine

Abito

secondo decennio del XX secolo (1910 ca.)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Museo della Moda e del Costume di Palazzo

Pitti

TA 3791

Abito riferibile al primo decennio del XX secolo caratterizzato da una linea dritta in satin nero e cintura di raso nero che fascia la vita. Lo scollo quadrato, bordato in merletto, così come le corte maniche, contrasta con i drappeggi del busto, profilati da cannette di vetro iridescenti. L'abito fa parte della collezione Tirelli, nota sartoria attiva nel campo della produzione di abiti di scena, e fu utilizzato nel 1970 per il film *Morte a Venezia* di Luchino Visconti, ambientato per l'appunto all'inizio del XX secolo. La *silhouette* di quest'abito dal tessuto quasi impalpabile è marcata da un sottile punto vita che fa risaltare le forme sinuose del corpo femminile assecondando un gusto ancora legato ai modelli tardo ottocenteschi.

160.

Sartoria Buscaroli

Abito

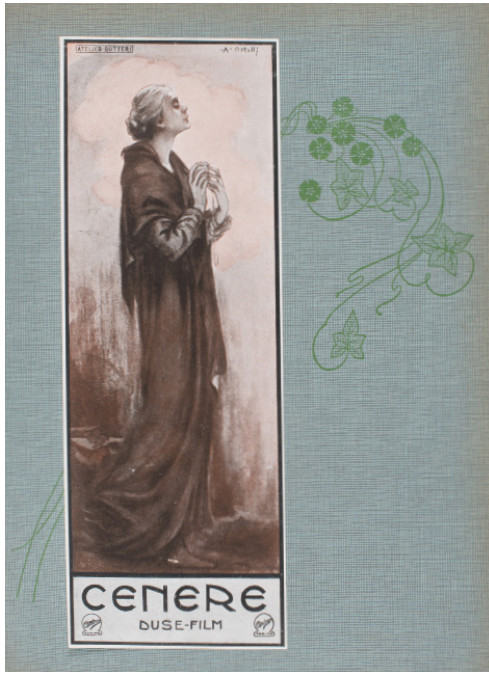
terzo decennio del XX secolo (1920 ca.)

Firenze, Gallerie degli Uffizi, Museo della Moda e del Costume di Palazzo

Pitti

TA 8746

I modelli sartoriali degli anni Venti, di linea diritta senza punto vita definito, con ampie scollature, erano spesso realizzati in tessuti morbidi quali l'organza e lo *chiffon* e tempestati di straordinari ricami in *paillettes*, perline, fili metallici che consentivano la spettacolarizzazione del corpo femminile in movimento. Gli abiti dai decori sfolgoranti ondeggiavano, riflettevano la luce e si plasmano in forme sempre nuove assecondando i corpi danzanti. L'abito in mostra, riccamente decorato con cannuce di vetro nere, perle d'argento e madreperla ha due bande staccate, all'altezza dei fianchi, che si aprivano nel movimento per rivelare i ricami della gonna sottostante. Inoltre, aveva in origine uno scollo molto più profondo che è stato accorciato recidendo il tessuto all'altezza delle spalle.



139



144



140





158-1

205

L'ABITO DA SERA (ROBE).

Nella bellezza dell'abito da sera o da ballo, definizioni molte volte sinonime, la scollatura è sempre studiata artisticamente per rendere la donna sempre più affascinante se giovane, più distinta se di età matura.

Il principale studio in questi abiti deve essere, a priori, posto nella scelta delle stoffe; colore e qualità delle quali dovrebbero adattarsi al colorito ed al personale della cliente.

All'armonia della linea dev'essere quasi anteporre l'armonia degli stacchi, perché il colorito stesso o rosa delicato, o biancastro o bruno del *decolleté* della cliente è parte essenziale alla bellezza dell'abito.

Su tale argomento e per i differenti tipi di scollatura mi riferisco a quanto è scritto nelle pagine seguenti sulle: «Variazioni sul *decolleté*» dove sono citate anche particolarità tecniche di «armatura», come pure devono essere tenuti presenti alcuni dettagli sui fondini di appoggio, spiegati nel primo capitolo di tecnica.

Nelle *toilettes da sera* occorre molto *decolleté* avanti o dietro, o con minime spalline; si ottiene così la imponente bellezza e la magnificenza dei contrasti, specialmente se bianchi, champagne, rosso, o verdi alle brune, azzurro, bleu o nero alle bionde.

Mentre alle persone giovani è sempre graziosa una *toilette* da sera leggera e vaporosa (*taffetas, gros, crêpe, voile, chiffon, tulle*), dalle signore attempate invece dovrebbero essere preferite le stoffe semplici, aderenti ed opache.

Quando si richiede il broccato o le stoffe *lamés*, bisogna di preferenza tralasciare ogni fronzolo, gli stuffi, i veli e le forme esagerate e ogni altra guarnizione; occorre invece «linea», semplicemente «linea».

Una copertura, nè più nè meno, del corpo da vestire, e con l'eventuale strascico (se fosse di moda) attaccato molto in alto.

Ma di tali «tipi» di stoffe e di «linea» è bene che facciano uso solamente i personali dotati di belle forme.




Fig. 61.

158-2



159



160

Dissonanze
BNCF



«Per la nuova Sede». **La BNCF fra l'attesa del** **trasloco imminente e l'eterno** **rinvio**

Silvia Alessandri

Oltre alla illustrazione delle tensioni e delle dissonanze degli anni 1917-1922 che questa mostra ha inteso presentare attraverso i materiali delle sue raccolte, è sembrato importante ripercorrere brevemente il lungo e travagliato periodo della costruzione della nuova sede della Biblioteca Nazionale, sempre più costretta negli spazi delle Gallerie degli Uffizi, nonostante l'acquisizione di alcune stanze del vicino Palazzo dei Veliti.

Il ritrovamento di un importante album fotografico presso il Ministero dell'Istruzione ha permesso di testimoniare alcuni dei momenti più significativi del lento progredire di quella «nuova sede» per cui tanto si era speso il prefetto della Biblioteca Desiderio Chilovi, grazie al cui impegno già nel 1885 «il Consiglio comunale di Firenze, volendo assicurare alla Biblioteca una sede decorosa, con saggio avviso e con grande disinteresse offriva in dono, ad unanimità di voti, al Regio Governo, un'ampia area nel centro della città affinché vi fosse costruito per la Biblioteca un nuovo edificio».

Con i suoi studi, Ilaria Arcangeli ha permesso di attribuire con certezza la committenza dell'Album fotografico al Genio Civile di Firenze con il compito di documentare il procedere dei lavori di costruzione. Grazie a queste immagini, il cantiere negli anni dal 1919 al 1921 prende vita: dalla costruzione della Tribuna Dantesca, su cui si concentrano in quegli anni gli sforzi per concluderla in tempo per le celebra-

zioni del 1921, ai sopralluoghi dei tecnici, l'architetto Cesare Bazzani, lo scultore Antonio Guidotti, principale artefice dell'apparato decorativo della Biblioteca, i membri della Commissione di Sovrintendenza ai lavori, ai numerosi scalpellini mostrati in un momento di pausa dal lavoro, alla bottega provvisoria, fatta da due muri di mattoni tirati su in mezzo al cantiere, dove gli scultori realizzano i modelli di gesso della decorazione esterna del nuovo edificio (cat. 161-168).

Vista l'impossibilità di ultimare la Tribuna Dantesca per la data desiderata, ecco infine le immagini che testimoniano la scelta di dedicare la cerimonia conclusiva del Centenario dantesco allo scoprimento del busto di Dante, scolpito da Antonio Guidotti, al centro dell'architrave che sovrasta l'ingresso alla Sala di lettura (cat. 169-175). La fotografia che ritrae il sindaco Antonio Garbasso mentre sta parlando al gruppo di invitati alla cerimonia, tutti con pesanti cappotti e cappelli (cat. 173), testimonia eloquentemente che lungi dall'essere elemento decorativo di una sala già ultimata, intorno alle colonne circondate da tralci floreali, si è fermata solo per l'occasione la vita di un cantiere in pieno funzionamento. Degna di nota la presenza di Salomone Morpurgo, direttore della Biblioteca fino al 1923, che si vede all'estrema sinistra dell'inquadratura.

Con molta probabilità, alla fine della cerimonia, il busto avrà trovato posto nei magazzini fino alla definitiva inaugurazione della Biblioteca il 30 ottobre 1935.

161.

Costruzione della BNCF, 1919-1921 ca.

in *Album della costruzione della BNCF*, f. X r.

Sei fotografie all'albumina.

Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione.

Il foglio X dell'*Album* della costruzione della Biblioteca conserva sei scatti che immortalano il cantiere tra il 1919 e il 1921. In quegli anni era stata elevata la struttura muraria del piano servizi nell'area della Tribuna dantesca. In particolare, nella fotografia in alto al centro si vedono le dodici colonne posizionate e avvolte dalla muratura perimetrale. Nella foto sottostante il cantiere è fotografato dal lato opposto e si scorgono anche alcuni personaggi al di sopra di colonne e impalcature che perlustrano i lavori. Nel dicembre del 1921 infatti, secondo i programmi del Genio civile, la Tribuna doveva essere terminata, ma di fatto solo il piano inferiore era stato costruito.

162.

Modellino in gesso della Biblioteca nel Chiostro del Brunelleschi, 12 maggio 1914

in *Album della costruzione della BNCF*, f. II v.

Fotografia all'albumina.

Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione

163.

Costruzione della Tribuna Dantesca, 1921

in *Album della costruzione della BNCF*, f. XI r.

Quattro fotografie all'albumina.

Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione

Iscrizioni: 25-5-1921, Nuova Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze - Costruzione della Tribuna Dantesca.

Il foglio XI dell'*Album* conserva quattro fotografie che descrivono un momento preciso dei lavori: la predisposizione della copertura circolare della Tribuna dantesca. Nella prima foto gli operai hanno provveduto a montare il cassero, in cui si incastrano le armature, che si vedono posizionate nelle foto successive. Ogni positivo è contrassegnato con l'iscrizione «Nuova Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze - Costruzione della Tribuna Dantesca» con la data 24 maggio 1921. Di fatto

questa documentazione ci permette di assistere a un momento storico: uno dei primi impieghi del cemento armato in un'opera pubblica. L'ignoto fotografo riprese i lavori da diverse prospettive, volendo documentare da vicino la struttura delle armature e da lontano la portata di tutto il sistema costruttivo, con gli operai e i supervisori presenti sul cantiere.

164

Cesare Bazzani, Antonio Guidotti e gli ingegneri del Genio Civile nel cantiere della BNCF, 1919?

in *Album della costruzione della BNCF*, f. VI v.

Fotografia all'albumina.

Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione

La fotografia fu scattata al secondo piano dell'edificio ancora in costruzione, come si intuisce dall'altezza del campanile della basilica di Santa Croce che si vede in secondo piano. Alla base di quattro colonne è in posa un gruppo di undici uomini, tra cui è possibile riconoscere l'architetto dell'edificio Cesare Bazzani all'estrema destra. L'uomo seduto al centro invece, è chiaramente lo scultore Antonio Guidotti, che si distingue per il suo abbigliamento da lavoro. Molto probabilmente gli altri uomini sono i membri della commissione di Sovrintendenza ai lavori, costituita da membri del Genio civile, ma anche della Direzione Generale Accademie e Biblioteche. Non vi sono indicazioni sulla data dello scatto, ma visto l'avanzamento dei lavori e l'abbigliamento dei personaggi dovrebbe trattarsi del periodo a cavallo tra l'estate e l'autunno del 1921.

165.

Operai a lavoro nel cantiere

in *Album della costruzione della BNCF*, f. VIII v.

Fotografia all'albumina.

Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione

166.

Antonio Guidotti e Armando Colucci (?) mentre lavorano all'apparato scultoreo della BNCF, 1919 ?

in *Album della costruzione della BNCF*, f. IX v.

Fotografia all'albumina.

Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione

Due muri di mattoni e un tavolo di lavoro compongono la bottega provvisoria degli scultori che si occuparono di realizzare i modelli in gesso della decorazione esterna della nuova Biblioteca Nazionale. A sinistra del tavolo i due scultori vestiti con camici guardano verso l'obiettivo, mentre nell'oscurità dello spazio retrostante si intravedono altre figure, probabilmente degli aiutanti. Poggiate sul bancone e sul muro di cortina, si distinguono due degli otto modelli di putti, affidati al pistoiese Antonio Guidotti e al romano Armando Colucci. Questa fotografia è quindi un documento importante in quanto ci aiuta a capire come era organizzato il cantiere. Anche in altri scatti si intravedono scalpellini e operai mentre lavorano alla realizzazione degli elementi architettonici elaborati a partire dai prototipi di Colucci. Molto verosimilmente queste botteghe provvisorie dovevano trovarsi all'interno del cantiere, in una delle aree ancora non interessate dai lavori di innalzamento della struttura muraria.

167.

Sopralluogo al cantiere

in *Album della costruzione della BNCF*, f. VI v.

Fotografia all'albumina.

Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione

168.

Le dodici colonne del piano musei della Tribuna dantesca

in *Album della costruzione della BNCF*, f. XI r.

Fotografia all'albumina.

Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione

169.

Cesare Bazzani

(Roma, 1873 - 1939)

Progetto collocamento busto di Dante in Sala Studio.

ASFi, Ufficio del Genio Civile, parte I, BNCF, b. 218, c. 58.

La busta 218 del fondo del Genio Civile di Firenze presso l'Archivio di Stato di Firenze conserva numerosi disegni preparatori realizzati dall'architetto Cesare Bazzani.

Tra questi vi è anche il progetto di posizionamento del busto di Dante, la cui esecuzione era stata affidata ad Antonio Guidotti. L'iscrizione «sala di lettura: porta d'accesso alla tribuna dantesca» chiarisce quale posizione avrebbe dovuto assumere la scultura. Il busto viene definito sommariamente ma l'architrave che dovrà accoglierlo è descritto minuziosamente, anche grazie alla sezione trasversale, dove non manca di tratteggiare il noto profilo di Dante. È molto probabile che Guidotti dovette servirsi di questo progetto al fine di calcolare le proporzioni esatte del volto del poeta in relazione all'altezza del portale.

170.

Busto di Dante posizionato sull'architrave, 31 dicembre 1921

in *Album della costruzione della BNCF*, f. X v.

Fotografia all'albumina.

Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione

Il fotografo immortalò dal basso verso l'alto il busto bronzeo di Dante collocato al centro dell'architrave, decorato secondo il disegno di Bazzani (cat. 169). Al di sopra di un piedistallo è posizionata la statua circondata da un elemento floreale gettato anch'esso in bronzo. Le colonne che precedono il portale, così come quelle del secondo piano della Tribuna, sono ornate con addobbi festivi in occasione della cerimonia di chiusura del centenario dantesco.

171.

Antonio Guidotti insieme al modello in gesso del busto di Dante, 1921

in *Album della costruzione della BNCF*, f. XV v.

Fotografia all'albumina.

Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione

Lo scultore pistoiese Antonio Guidotti eseguì per la Biblioteca Nazionale la maggior parte dei modelli dell'apparato decorativo esterno e interno. Proveniente da una famiglia di umili origini – il padre era calzolaio – si era avvicinato in giovane età all'arte, formandosi a Firenze dove si stabilirà in seguito alla Prima guerra mondiale. Dopo aver collaborato alla cattedra di scultura di Domenico Trentacoste, a partire dagli anni Trenta si dedi-

cherà soprattutto alla pittura di paesaggio. La fotografia ci mostra il volto magro di un uomo che non godeva di grandi risorse economiche, come rimarca lui stesso nelle sue lettere, ma è anche il volto di un artista fiero accanto al suo lavoro. La grandezza del busto rispetto a Guidotti ci restituisce la giusta proporzione del modello in gesso e della scultura bronzea, oggi collocata in cima alla porta d'accesso alla Tribuna dantesca.

172.

La chiusura delle feste dantesche a Firenze

«Corriere della Sera», 1° gennaio 1922, parte terza, 3
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
Ga.2.161

L'articolo di giornale testimonia la riuscita dell'evento conclusivo delle celebrazioni per il secentenario della morte di Dante, svoltosi il giorno prima nel cantiere della nuova sede della Nazionale. Secondo quanto racconta il giornalista gli invitati alla cerimonia avevano potuto vedere non solo il busto di Dante, collocato in cima alla porta che avrebbe un giorno collegato la sala studio con la Tribuna, ma anche il cantiere della Biblioteca, certamente fino ad allora interdetto agli addetti ai lavori. Il direttore Morpurgo aveva condotto il gruppo in visita anche al piano superiore e al Chiostro del Brunelleschi, i cui lavori di restauro si erano appena conclusi in previsione della sua integrazione alla Biblioteca come magazzino librario.

173.

Discorso del sindaco di Firenze, Antonio Garbasso, alla cerimonia dantesca, 31 dicembre 1921,

in *Album della costruzione della BNCF*, f. V r.
Fotografia all'albumina.
Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione

La fotografia ritrae il sindaco Antonio Garbasso mentre sta parlando al gruppo di invitati alla cerimonia di scoprimento del busto di Dante. Non si conoscono le sue parole, ma certamente il suo discorso non dovette discostarsi molto da quello tenuto per la cerimonia nel settembre dello stesso anno presso il Salone dei Cinquecento. Garbasso aveva allora ricordato quanto il genio dantesco fosse un vanto per la patria, secondo una let-

tura pienamente politicizzata. L'uomo all'estrema sinistra dell'inquadratura è Salomone Morpurgo, direttore della Biblioteca fino al 1923.

174.

Gli invitati mentre assistono alla cerimonia, 31 dicembre 1921

in *Album della costruzione della BNCF*, f. V r.
Fotografia all'albumina.
Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione

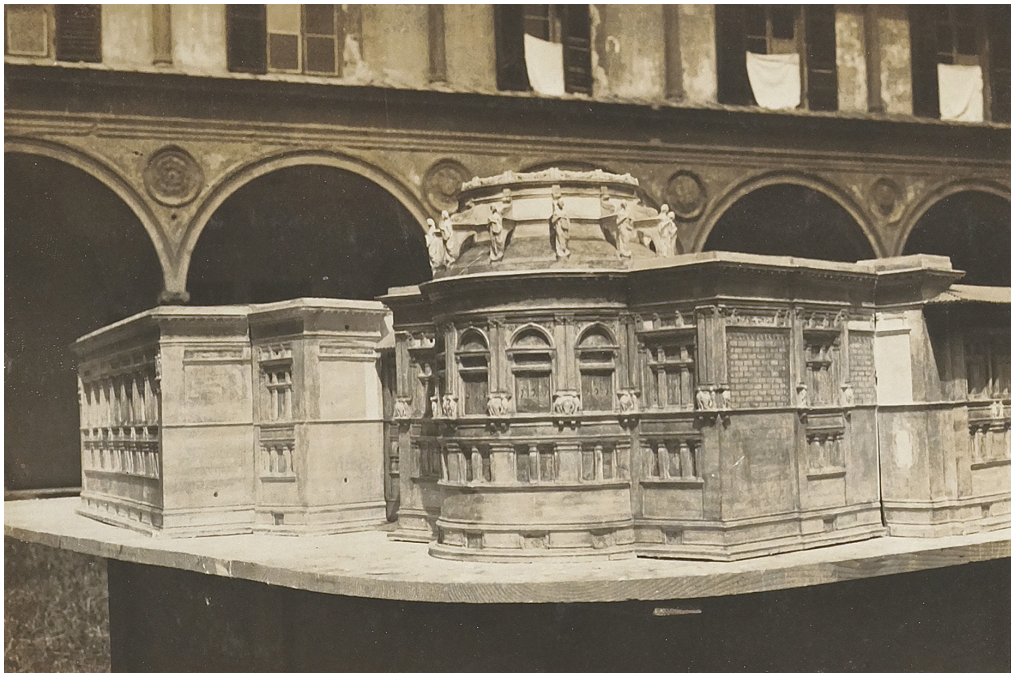
175.

Foto di gruppo nel Chiostro del Brunelleschi, 31 dicembre 1921

in *Album della costruzione della BNCF*, f. V r.
Fotografia all'albumina.
Roma, Biblioteca Luigi De Gregori, Ministero dell'Istruzione



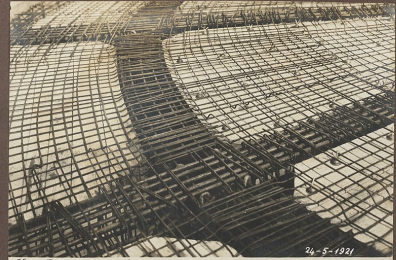
161



162



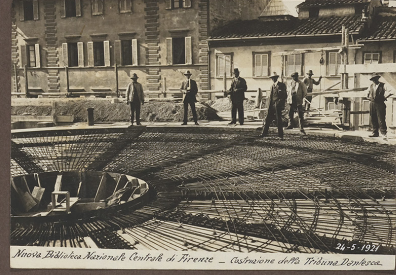
Nuova Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze - Costruzione della Tribuna dell'Accademia - 24-5-1921



Nuova Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze - Costruzione della Tribuna dell'Accademia - 24-5-1921



Nuova Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze - Costruzione della Tribuna dell'Accademia - 24-5-1921



Nuova Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze - Costruzione della Tribuna dell'Accademia - 24-5-1921

163



164



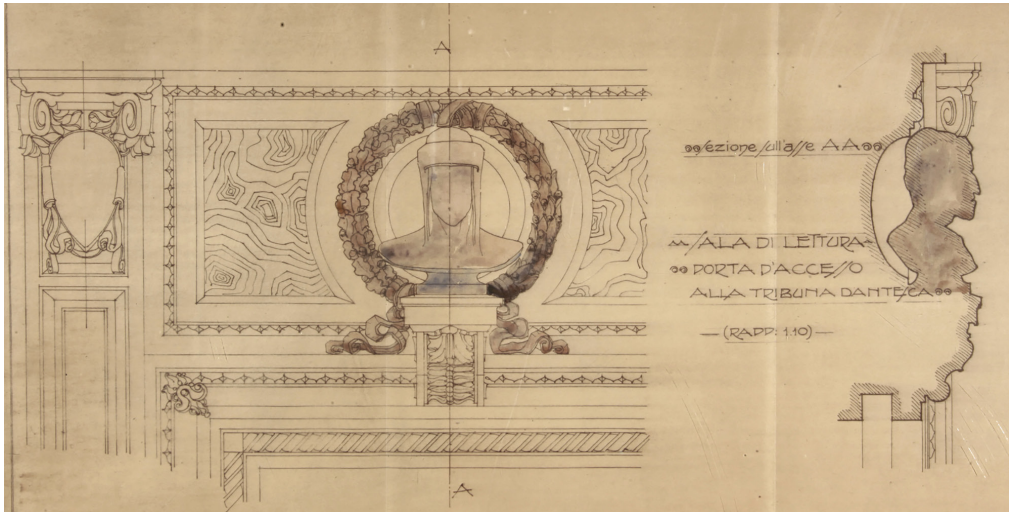
165

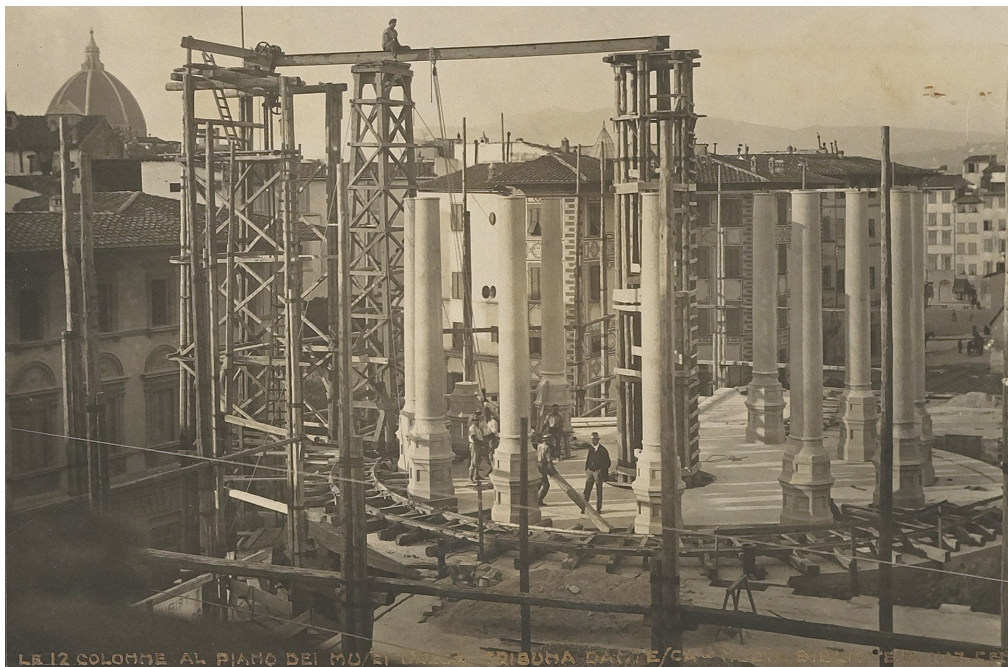


166



167





168



174



175

Cronologia essenziale.

1917 - 1918

1919

1920

1921

1922

1917 - Ottobre 1922

Ottobre

24-27. Avvio dell'offensiva austro-tedesca. Il fronte italiano crolla a Caporetto.

Novembre

2-3. Cadorna ordina la ritirata fino al Piave, dove si fermerà solo l'8 novembre.

8-9. Armando Diaz sostituisce Cadorna come Capo di Stato Maggiore.

Dicembre

L'esercito italiano impiega al fronte i "ragazzi del '99"

.....

Febbraio

10. Gabriele D'Annunzio partecipa alla "beffa di Buccari" (oggi Bakar in Croazia), un'incursione effettuata con motoscafi armati siluranti (MAS) nel porto della città contro la marina austro-ungarica.

11. Su «Italia Futurista» esce il Manifesto del Partito Politico Futurista Italiano.

Marzo

Prima ondata di influenza spagnola che, nel corso della primavera, colpisce tutti gli eserciti e la popolazione, causando un numero di vittime molto superiore a quello dei caduti in guerra.

Aprile

15. Esecuzione dei *Balli Plastici* di Fortunato Depero.

Agosto

9. Volo di D'Annunzio su Vienna. Vengono lanciati sulla città migliaia di volantini contenenti una provocatoria esortazione alla resa degli austriaci.

Ottobre

4. Con la mostra *Le più recenti opere del pittore futurista Balla*, apre a Roma la Casa d'arte Bragaglia a Roma.

24. Offensiva finale dell'esercito italiano sul Grappa, ultimo scontro con i soldati austriaci. Battaglia di Vittorio Veneto. Cinque giorni dopo l'Austria-Ungheria chiede l'armistizio all'Italia.

Novembre

4. Il Comando supremo italiano diffonde il bollettino della vittoria.

Gennaio

1. Viene costituita l'Associazione fra gli Arditi d'Italia.

18. Fondazione del Partito popolare italiano, schieramento di ispirazione cattolica guidato da don Sturzo.

Marzo

23. In un'adunata convocata presso la sede del Circolo dell'alleanza industriale in piazza San Sepolcro a Milano vengono costituiti da Mussolini i Fasci italiani di combattimento.

Maggio

1. Viene fondato a Torino da Antonio Gramsci «L'Ordine Nuovo», rassegna settimanale di cultura socialista e poi giornale dei consigli di fabbrica.

Giugno

23. Dimissioni del governo Orlando e formazione del primo governo Nitti.

Viene pubblicato *Allegria di naufragi* di Giuseppe Ungaretti.

Luglio

17. Con la legge Sacchi sulle *Norme circa la capacità giuridica della donna* viene abrogata l'autorizzazione maritale; a pari titolo degli uomini, le donne sono abilitate all'esercizio di tutte le professioni e a ricoprire gli impieghi pubblici.

Settembre

10. Firma del trattato di pace con l'Austria. All'Italia tocca il Trentino fino al Brennero, la Venezia Giulia, l'Istria, parte della Dalmazia con l'esclusione di Fiume.

12. D'Annunzio occupa Fiume con i suoi legionari e instaura un governo provvisorio, la cosiddetta Reggenza italiana del Carnaro che si protrae per 15 mesi.

Ottobre

9-10. A Firenze si apre il primo congresso dei Fasci italiani di combattimento.

24. Elezioni politiche in Italia. Sono le prime a suffragio universale maschile e col sistema proporzionale. Successo dei partiti che non hanno aderito alla guerra (PSI e PPI), forte arretramento dei liberali e sconfitta delle forze interventiste.

Publicazione della raccolta *Canti di soldati* curata da Pietro Jahier e Vittorio Gui.

Marzo-Aprile

Sciopero delle "lancette", così chiamato perché si oppone all'applicazione dell'ora legale in fabbrica, che di fatto verte sul riconoscimento dei consigli di fabbrica. La contestazione sfocia nell'occupazione delle fabbriche piemontesi, coinvolgendo oltre 500.000 lavoratori.

Giugno

17. Esce su «La Nazione», il modello della Tuta a linee rette di Thayat.

Agosto-Settembre

Occupazione quasi generalizzata delle fabbriche metallurgiche italiane, a seguito di una serrata degli industriali, oltre 400.000 operai prendono possesso dei luoghi di produzione.

Settembre

4. Va in scena al Teatro Rossini di Lugo di Romagna *L'Aviatore Dro*, opera futurista del compositore Francesco Balilla Pratella.

Ottobre

24. Le prime elezioni amministrative del dopoguerra segnano una svolta importante nelle amministrazioni di molti comuni e province, conquistate da socialisti e popolari.

Novembre

12. Viene firmato tra i governi italiano e jugoslavo il "Trattato di Rapallo" che stabilisce consensualmente i rispettivi confini e sovranità nazionali e rende Fiume uno stato libero.

Dicembre

24. D'Annunzio non riconosce il Patto italo-jugoslavo e Giolitti ordina alle truppe italiane di attaccare i legionari. Il il Vate con enfasi lo definì «Natale di sangue».

Gennaio

15-21. Al XVII congresso del PSI a Livorno, con la scissione della frazione di sinistra nasce il Partito comunista d'Italia, segretario Amedeo Bordiga.

Febbraio

27. Dopo settimane di violenze politiche e assalti squadristi, un attentato contro un corteo segna l'inizio della "battaglia di Firenze". I fascisti uccidono il leader comunista Spartaco Lavagnini.

Maggio

9. Viene rappresentata per la prima volta al Teatro Valle di Roma *Sei Personaggi in cerca d'autore* di Luigi Pirandello.

15. Elezioni politiche. Giolitti, con la politica dei blocchi nazionali e liste comuni con esponenti fascisti per frenare la crescita di socialisti e popolari, non ottiene l'effetto sperato.

Giugno

6. Prendono avvio a Firenze le cerimonie per il sesto centenario della morte di Dante. Omaggio delle bandiere in piazza Santa Croce.

27. Dimissioni del Governo Giolitti, prende avvio il Governo Bonomi (luglio 1921-febbraio 1922).

Luglio

Gabriele D'Annunzio pubblica *Notturmo*.

Agosto

2. Bonomi promuove un "patto di pacificazione" tra fascisti, socialisti e Cgdl, che avrebbe dovuto porre fine al clima di guerra civile, destinato ben presto a fallire.

Settembre

Prima edizione del *Canzoniere* di Umberto Saba.

Novembre

4. La salma del Milite Ignoto viene inumata nell'Altare della Patria del Vittoriano.

7-10. A Roma, col III Congresso dei Fasci italiani di combattimento viene fondato il PNF, Partito nazionale fascista.

Dicembre

31. Inaugurazione del busto di Dante nella nuova sede della Biblioteca Nazionale a conclusione dell'anno dantesco.

Febbraio

26. Dopo una lunga crisi di governo nasce il ministero presieduto da Luigi Facta, formato da popolari, riformisti, giolittiani.

Maggio

8. Si apre a Firenze la prima Fiera internazionale del libro.

Giugno

2. Grande sciopero degli operai metallurgici.

Gian Francesco Malipiero scrive i *Due sonetti del Berni* e completa il trittico *L'Orfeide*.

Luglio

31. Viene proclamato lo "sciopero legalitario" dall'Alleanza del lavoro per protestare contro le dilaganti violenze fasciste, in difesa delle libertà politiche e sindacali.

Ottobre

27. Prende avvio la concentrazione di migliaia di militanti fascisti, che il giorno successivo convergono su Roma agli ordini del Quadrumvirato composto da Italo Balbo, Cesare Maria De Vecchi, Emilio De Bono e Michele Bianchi. Mussolini, rimasto a Milano, intanto negozia con il re e il governo.

28. Il re si rifiuta di decretare lo stato d'assedio e invita a Roma Mussolini per trattare e in seguito affidargli la guida del governo.

Bibliografia

Abbasso la guerra 2015 – *Abbasso la guerra! Neutralisti in piazza alla vigilia della Prima guerra mondiale in Italia*, a cura di Fulvio Cammarano, Firenze, Le Monnier, 2015.

A.G.B. 1916 – A.G.B., *La canzone dei cosacchi e Thais Galizky*, «Cronache d'attualità», I, 5 (1916), 4.

Albanese 2022 – Giulia Albanese, *La marcia su Roma*, Roma-Bari, Laterza, 2022.

Alberti-Bevere-Di Giulio 1984 – Alberto Cesare, Alberti Sandra Bevere, Paola Di Giulio, *Il teatro sperimentale degli indipendenti (1923-1936)*, Roma, Bulzoni, 1984.

Alfano 2014 – Giancarlo Alfano, *Ciò che ritorna. Gli effetti della guerra nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Cesati, 2014.

Antonio Canova 2015 – Antonio Canova. *L'arte violata nella Grande Guerra. Art Ravaged in the Great War*. Catalogo della mostra (Gipsoteca di Possagno, Possagno, Treviso, 25 luglio 2015-28 febbraio 2016), a cura di Mario Guderzo, Alberto Prandi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015.

APCD 1919 – Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, 1919.

APCD 1921 – Atti Parlamentari, Camera dei Deputati, 1921.

Arcangeli 2021 – Ilaria Arcangeli, *La nuova Biblioteca Nazionale di Firenze: documentazione fotografica e fonti d'archivio*, Tesi di diploma, Scuola di Specializzazione in beni storico artistici, rel. Benedetta Cestelli Guidi, La Sapienza, Roma, 2019-2020.

Arp-Eggeling-Giacometti-Ianco-Richter 1919 – Hans Arp, Viking Eggeling, Alberto Giacometti, Marcel Ianco, Hans Richter, *Manifesto degli artisti radicali*, «Cronache d'attualità», III, 18 (1919), 2-3.

Avviso 1919 – *Avviso*, «Cronache d'attualità», III, 2 (1919), 2.

Baiardi 2021 – Marta Baiardi, *Le tavole del ricordo*, Roma, Viella, 2021.

Banti 1922 – Athos Gastone Banti, *Bella figura!*, «Il Nuovo Giornale», 3 agosto 1922.

Baravelli 2006 – Andrea Baravelli, *La vittoria smarrita. Legittimità e rappresentazione della Grande Guerra nella crisi del sistema liberale (1919-1924)*, Roma, Carocci, 2006.

Barocchi 1985 – Paola Barocchi, *La scoperta del ritratto di Dante nel Palazzo del Podestà: dantismo letterario e figurativo*, in *Studi e ricerche di collezionismo e museografia, Firenze 1820-1920*, Pisa, Scuola normale superiore, 1985, 153-178.

Bello Minciocchi 2012 – Cecilia Bello Minciocchi, *Scrittrici della prima avanguardia. Concezioni, caratteri e testimonianze del femminile nel futurismo*, Firenze, Le Lettere, 2012.

Benedetti 2013 – Amedeo Benedetti, *La carriera bibliotecaria di Salomone Morpurgo*, «Biblioteche oggi», XXXI, 7 (2013), 48-60.

Benedetto XV 2017 – *Benedetto XV. Papa Giacomo Della Chiesa nel mondo dell'«inutile strage»*, direzione di Alberto Melloni, I-II, a cura di Giovanni Cavagnini, Giulia Grossi, Bologna, Il mulino, 2017.

Benincasa 1990 – Carmine Benincasa, *Alberto Bragaglia: l'altra scena del futurismo*, Napoli, Marotta & Marotta, 1990.

- Benjamin 1962 – Walter Benjamin, *Il narratore. Considerazioni sull'opera di Nicola Leskov* in Id., *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962.
- Bernardoni 1986 – Virgilio Bernardoni, *La maschera e la favola nell'opera italiana del primo Novecento*, Venezia, Fondazione Levi, 1986.
- Bersani 2012 – Mauro Bersani, *Gadda*, Torino, Einaudi, 2012.
- Betta 2017 – Nicoletta Betta, *Il pianoforte (Torino, 1920-1927): a window on modern music during the fascist regime*, «Fontes Artis Musicae», 64 (2017), 227-243.
- Bianchi 1995 – Stefano Bianchi, *La musica futurista. Ricerche e documenti*, Lucca, LIM, 1995.
- Bianchi 2006 – Roberto Bianchi, *Pace, pane, terra. Il 1919 in Italia*, Roma, Odradek, 2006.
- Bianchi 2016 – Roberto Bianchi, *Quelle che protestavano, 1914-1918*, in *La Grande Guerra delle italiane. Mobilitazioni, diritti, trasformazioni*, a cura di Stefania Bartoloni, Roma, Viella, 2016, 189-209.
- Bianchi 2019a – Roberto Bianchi, *Il 1917: al centro di un paese diviso, in Il 1917 in Toscana. Proteste e conflitti sociali*, a cura di Roberto Bianchi e Andrea Ventura, Pisa, Pacini, 2019, 7-18.
- Bianchi 2019b – Roberto Bianchi, *1919, Piazza, mobilitazioni, potere*, Milano, Università Bocconi, 2019.
- Bianchi 2022 – Roberto Bianchi, *L'esempio della Spagna nell'anno del Covid-19. Ovvero la pandemia che aprì il Novecento, cent'anni dopo*, in *Terre di mezzo. Colloqui tra saperi sulla pandemia*, Firenze, Firenze University Press, 2022 (in corso di pubblicazione).
- Bianchi-Casellato-Contini 2021 – Roberto Bianchi, Alessandro Casellato, Giovanni Contini, *Memorie della "Spagnola"*, «Farestoria», III, 2 (2021), 81-104.
- Bibliografia* 1993 – *Bibliografia dei periodici femminili lombardi 1786-1945*, a cura di Rita Carrarini-Michele Giordano, Milano, Bibliografica 1993.
- Biblioteche d'Italia* 1942 – *Le biblioteche d'Italia: dal 1932 al 1940*, Roma, Palombi, 1942.
- Bloch 1994 – Marc Bloch, *La guerra e le false notizie*, Roma, Donzelli, 1994.
- Boccioni-Carrà-Russolo-Balla-Severini 1913 – Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla, Gino Severini, Ardengo Soffici, *Avviso*, «Lacerba», (1913), 3.
- Bollettino* 1917 – «Bollettino delle pubblicazioni italiane ricevute per diritto di stampa», 198 (giugno 1917).
- Bontempelli 1978 – Massimo Bontempelli, *La vita operosa in Opere scelte*, a cura di Luigi Baldacci, Milano, Mondadori, 1978 [prima ed. 1921].
- Borelli 1922 – Aldo Borelli, *Il ponte*, «La Nazione», 24 ottobre 1922.
- Borgese 1994 – Giuseppe Antonio Borgese, *Rubè*, Milano, Mondadori, 1994 [prima ed. 1921].
- Borghesi* 1919 – *I 'borghesi' dormono*, «La Nazione», 6 novembre 1919.
- Bossaglia 1976 – Rossana Bossaglia, *Cappiello, Leonetto*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIX, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1976, 3-5.
- Bragaglia 1916 – Anton Giulio Bragaglia, *Per l'altra vittoria. La guerra come pacifismo*, «Cronache d'attualità», I, 1 (1916), 3.
- Bragaglia 1921a – Anton Giulio Bragaglia, *Cronache d'attualità*, «Cronache d'attualità», V, 1 (1921), 1.
- Bragaglia 1921b – Anton Giulio Bragaglia, *Pellegrini di ritorno*, «Cronache d'attualità», V, 1 (1921), 89.
- Bragaglia 1921c – Anton Giulio Bragaglia, *I misteri della Cabala*, «Cronache d'attualità», V, 3 (1921), 42.
- Bragaglia 1921d – Arturo Bragaglia, *Unità visiva nello spettacolo d'azione coreografica*, «Cronache d'attualità», V, 8 (1921), 44.
- Bragaglia 1942 – Anton Giulio Bragaglia, *Storia delle Cronache d'attualità in Indice delle Cronache d'attualità*, a cura di Renato Mucci, Roma, Casa editrice del Libro Italiano, 1942, 10-11.
- Bragaglia 1997 – Alberto Bragaglia, *Il futurismo Europeo*, a cura di Fabiana Giancotti, Milano, Spirali, 1997.
- Broggi 2022 – Daniela Broggi, *Lo spazio delle donne*, Torino, Einaudi, 2022.
- Brunetta 1991 – Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari, Laterza 2003, I: *Dalle origini alla seconda guerra mondiale*.
- Brunetta 2001 – Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, Roma, Editori riuniti, 2001, I: *Il cinema muto, 1895-1929*.
- Busetto 1982 – Giorgio Busetto, *Coggiola, Giulio*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXVI, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1982, 630-631.
- Cadeddu 2011 – Lorenzo Cadeddu, *Alla ricerca del milite ignoto. Aquileia, Redipuglia, Altare della Patria, i luoghi della memoria e dell'identità italiana*, Udine, Gaspari, 2011.
- Calvano 2005 – Teresa Calvano, *1917, Parigi-Roma. La stagione dei balletti russi al Teatro Costanzi. Uno straordinario evento e il suo prologo*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 11 (2005 [2006]), 128-137.
- Calvesi 1980 – Maurizio Calvesi, *Le fotodinamiche di Anton Giulio Bragaglia*, in Anton Giulio Bragaglia, *Fotodinamismo Futurista*, Torino, Einaudi, 1980, 167-193.
- Cambridge History* 2014 – *The Cambridge History of the First World War*, direzione di Jay Winter, I-III, Cambridge, Cambridge University Press, 2014.
- Canali 2018 – Mauro Canali, *Silvestri, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XCII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2018, 635-639.
- Capuzzo 2019 – Ester Capuzzo, *Italiani. Visitate l'Italia: politiche e dinamiche turistiche in Italia tra le due guerre mondiali*, Milano, Lui, 2019.
- Caracciolo 1968 – Alberto Caracciolo, *L'ingresso delle masse sulla scena europea*, in Alberto Caracciolo et al., *Il trauma dell'intervento 1914/1919*, Firenze, Vallecchi, 1968, 9-26.

- Carrarini 2003 – Rita Carrarini, *La stampa di moda dall'Unità ad oggi*, in *Storia d'Italia. Annali*, XIX: *La moda*, Torino, Einaudi, 2003.
- Casa Balla 1989 – *Casa Balla e il Futurismo a Roma*. Catalogo della mostra (Roma, Accademia di Francia, 28 settembre-3 dicembre 1989), a cura di Enrico Crispolti, Roma, Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, 1989.
- Casella 1918a – Alfredo Casella, *La nuova musicalità italiana*, «Ars nova», II, 2 (1918), 3-5.
- Casella 1918b – Alfredo Casella, *Che cosa è l'Arte?*, «Ars nova», II, 1 (1918), 1-4.
- Casella 1919a – Alfredo Casella, *Pagine di guerra. Cinque film musicali*. Programma di sala del Concerto dell'Accademia di Santa Cecilia (Roma, Teatro Augusteo, 12 gennaio 1919).
- Casella 1919b Alfredo Casella, *Diffida...*, «Ars nova», III, 4-5 (1919).
- Casella 1941 – Alfredo Casella, *I segreti della giara*, Firenze, Sansoni 1941.
- Castelnuovo-Tedesco 1920 – Mario Castelnuovo-Tedesco, *La Sonata per violino e pianoforte di I. Pizzetti*, «Il pianoforte», I, 7 (luglio 1920), 1-5 (ora in Mario Castelnuovo-Tedesco, *La penna perduta. Scritti 1919-1936*, edizione critica e saggio introduttivo di Mila De Santis, Roma-Ariccia, Aracne 2017, 72-82).
- Castelnuovo-Tedesco 2005 – Mario Castelnuovo-Tedesco, *Una vita di musica (un libro di ricordi)*, Firenze, Cadmo, 2005.
- Catalogo generale 1918 – Istituto Editoriale Italiano, *Catalogo generale della raccolta nazionale delle musiche italiane*, Milano, a cura dell'Istituto, 1918.
- Cavara 1921a – Otello Cavara, *Una madre triestina ha scelto la salma ignota che assurgerà all'apoteosi di Roma*, «Corriere della Sera», 29 ottobre 1921.
- Cavara 1921b – Otello Cavara, *Il supremo rito di Roma*, «Corriere della Sera», 5 novembre 1921.
- Cavara 1922 – Otello Cavara, *Il milite ignoto*, Milano, Alpes, 1922.
- Charle 2001 – Christophe Charle, *La crise des sociétés impériales. Allemagne, France, Grande-Bretagne (1900-1940). Essai d'histoire sociale comparée*, Paris, Seuil, 2001.
- Charle 2018 – Christophe Charle, *La crise politique des sociétés impériales de l'après guerre à l'avant guerre*, in *La guerra e lo Stato 1914-1918*, a cura di Giovanna Procacci, Nicola Labanca, Federico Goddi, Milano, Unicopli, 2018, 425-450.
- Chiusura delle feste dantesche 1922 – *La chiusura delle feste dantesche a Firenze*, «Il Corriere della Sera», 1 gennaio 1922.
- Cimorelli-Villari 2015 – Dario Cimorelli, Anna Villari, *Persuadere! Guerra, comunicazione e consenso attraverso i manifesti dei Prestiti nazionali*, in *La Grande Guerra. Società, propaganda, consenso*. Catalogo della mostra (Gallerie d'Italia; Milano, Piazza Scala; Napoli, Palazzo Zevallos Stigliano; Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 1 aprile-23 agosto 2015), a cura di Dario Cimorelli, Anna Villari, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015, 35-77.
- Cinelli 1999 – Carlo Cinelli, *Note d'archivio sulle fasi costruttive e decorative della Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Libero: ricerche sulla scultura del primo novecento», 14 (1999), 15-24.
- Ciò che non si confessa 1921 – *Ciò che non si confessa*, «Il Nuovo Giornale», 26 aprile 1921.
- Ciocca 1921 – [M...] Ciocca, G. *Dottori alla Casa d'Arte Bragaglia*, «Cronache d'attualità», V, 3 (1921), 45.
- Cittadinanze incompiute 2021 – *Cittadinanze incompiute. La parabola dell'autorizzazione maritale*, a cura di Stefania Bartoloni, Roma, Viella, 2021.
- Coi 2017 – Tonino Coi, *Liberò Andreotti e Ugo Ojetti. Note a margine dei carteggi, negli archivi di Roma e Pescia*, «Contesti d'Arte», 1 (2017), 184-192.
- Collodi Nipote 1923 – Collodi Nipote (Paolo Lorenzini), *Il cuore di Pinocchio: nuove avventure del celebre burattino*, disegni di Carlo Chiostrì, Firenze, Bemporad, 1923 [prima ed. 1917].
- Conti 2011 – Fulvio Conti, *1921: il sesto centenario della morte di Dante*, in *Dante vittorioso il mito di Dante nell'Ottocento*. Catalogo della mostra (Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, 31 maggio-31 luglio 2011), a cura di Eugenia Querci, Torino, Allemandi, 2011, 91-97.
- Corner 2021 – Paul Corner, *1917-1921: il mito fascista della controrivoluzione preventiva*, «Annali della Fondazione Ugo La Malfa. Storia e politica», 35 (2020 [2021]), 13-254.
- Cortellesa 2018 – Andrea Cortellesa, *Le notti chiare erano tutte un'alba. Antologia dei poeti italiani nella Prima Guerra mondiale*, Milano, Bompiani, 2018.
- Cortellesa 2019 – Andrea Cortellesa, *L'età ortopedica. La letteratura sfigurata, in Anni Venti in Italia. L'età dell'incertezza*, a cura di Matteo Focchessati e Gianni Franzone, Genova, Sagep, 2019, 51-71.
- Cronache futuriste 1916 – *Cronache futuriste. L'esposizione romana di Depero*, «Cronache d'attualità», I, 2 (1916), 2.
- Cutolo 2020 – Francesco Cutolo, *L'influenza Spagnola 1918-1919. La dimensione globale, il quadro nazionale e un caso locale*, Pistoia, Isrpt, 2020.
- Dannunziana 1939 – Gabriele D'Annunzio, *12 marzo 1882*, in *Dannunziana*, «Nuova Antologia», 74 (1939), 116.
- D'Annunzio 1995 – Gabriele D'Annunzio, *Il secondo amante di Lucrezia Buti*, in *Le faville del maglio*, a cura di Annamaria Andreoli, Milano, Mondadori, 1995, 73 [prima ed. 1911].
- D'Annunzio 2016 – Gabriele D'Annunzio, *Notturmo*, a cura di Guido Davico Bonino, Milano, Bompiani, 2016 [prima ed. 1921].
- De Angelis 2020 – Daniela De Angelis, *Nanda Ojetti. La signora del Salviatino*, Roma, Gangemi International, 2020.
- de Chirico 1919 – Giorgio de Chirico, *Noi Metafisici*, «Cronache d'attualità», III, 2 (1919), 3.
- de Chirico 1992 – Giorgio de Chirico, *Lettera a Enrico Prampolini*, 23 marzo 1918, in *Prampolini: carteggio 1916-1956*, a cura di Rosella Siligato, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1992, 111.
- De Franceschi 2019 – Loretta De Franceschi, *Libri in guerra. Editoria e letture per i soldati nel primo Novecento*, Milano, Mimesis, 2019.
- De Gregori 1980 – Luigi De Gregori, *La mia campagna per le biblioteche: (1925-1957)*, Roma, A.I.B., 1980.

- Del Bono 2003 – Gianna Del Bono, *Desiderio Chilovi*, «Accademie e biblioteche», 71 (2003), 3-32.
- Del Bono 2013 – Gianna Del Bono, *Storia della Biblioteca Nazionale di Firenze (1859-1885)*, Manziana, Vecchiarelli, 2013.
- De Liguoro 1934 – Lydia De Liguoro, *Le battaglie della moda 1919-1933*, Roma, Luzzati, 1934.
- Depero, *Capri, il teatro* 1988 – Depero, *Capri, il teatro*. Catalogo della mostra (Capri, Certosa di San Giacomo, 16 luglio-28 agosto 1988), Napoli, Electa Napoli, 1988.
- Depero 1919a – Fortunato Depero, *Lirica solare*, «Cronache d'attualità», III, 10 (1919), 1.
- Depero 1919b – Fortunato Depero, *Complesso-Plastico-Mobile. Conferenza di Fortunato Depero*, «Cronache d'attualità», III, 13 (1919), 1.
- Dimitrova 2018 – Snezhana Dimitrova, *For Social Justice and Welfare: Hunger, Diseases, and Bulgarian Women's Revolts (1916-1918)*, in *Der Erste Weltkrieg auf dem Balkan. Geschichtliches Ereignis, Erfahrung und Erinnerung*, herausgegeben Wolfgang Hopken, Wim van Meurs, München, Verlag Peter Lang, 2018, 116-161.
- D'Orazio 1921 – Donatello D'Orazio, *Teatro del Colore*, «Cronache d'attualità», V, 21 (1921), 3.
- Doveri della donna* 1919 – *I doveri della donna nel dopo Guerra. Le parole di un uomo alle Donne dei nostri tempi*, Roma, Istituto Nazionale di Cultura Femminile, 1919.
- Due bienni rossi del Novecento* 2006 – *I due bienni rossi del Novecento 1919-20 e 1968-69. Studi e interpretazioni a confronto*, a cura di Gloria Chianese et al., Roma, Ediesse, 2006.
- Echos* 1910 – *Echos*, «Mercure de France», 307 (1910).
- Evola 1921 – Julius Evola, *Gehst zu Frauen*, «Cronache d'attualità», V, 2 (1921), 36.
- Fabbri 2009 – Fabio Fabbri, *Le origini della guerra civile. L'Italia dalla Grande Guerra al fascismo, 1918-1921*, Torino, Utet, 2009.
- Farchione 2020 – Antonio Farchione, *Storia della pubblicità italiana dall'Unità d'Italia ai nostri giorni*, Canterano, Aracne, 2020.
- Fascismo alla Camera* 1921 – *Il fascismo alla Camera*, «Il Nuovo Giornale», 25 maggio 1921.
- Fascismo italiano* 2021 – *Il fascismo italiano. Storia e interpretazioni*, a cura di Giulia Albanese, Roma, Carocci, 2021.
- Fava 1939 – Domenico Fava, *La Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Milano, Hoepli, 1939.
- Fiori 2001 – Antonio Fiori, *Il filtro deformante. La censura sulla stampa durante la Prima guerra mondiale*, Roma, Istituto storico italiano per l'età moderna e contemporanea, 2001.
- Firenze cotta e servita* 1908 – *Firenze cotta e servita. Rivista fiorentina dell'anno 1908 In un Prologo due atti e tre intermezzi di Novellino (A. Novelli). Musica del maestro Rasata*, Firenze, Stab. tipografico Giovanni Fratini, 1908.
- Flora 1921 – Francesco Flora, *Dadaismo*, «Cronache d'attualità», V, 7 (1921), 39-42.
- Förster 2014 – Stig Förster, *Civil-military relations*, in *The Cambridge History of the First World War*, direzione di Jay Winter Jay, Cambridge, Cambridge University Press, 2014, II, 91-125.
- Franzinelli 2019 – Mimmo Franzinelli, *Fascismo anno zero. 1919: la nascita dei Fasci di combattimento*, Milano, Mondadori, 2019.
- Frasca 2015 – Gabriele Frasca, *La letteratura nel reticolo mediale. La lettera che muore*, Roma, Sossella, 2015.
- Futurismo e Roma* 1978 – *Il Futurismo e Roma*, Roma, Istituto di studi romani, 1978.
- Garavaglia 2009 – Luca Federico Garavaglia, *Il Futurismo e la moda*, Milano, Excelsior 1881,[2009].
- Gatti 1918 – Guido M. Gatti, *Musicisti d'oggi. Mario Castelnuovo-Tedesco*, «La critica musicale», I, 10-11 (1918), 197-205.
- Genoni 1919 – Rosa Genoni, *Moda d'armistizio*, «Lidel», I, 1 (1919), 10-12.
- Gerwarth 2017 – Robert Gerwarth, *La rabbia dei vinti. La guerra dopo la guerra 1917-1923*, Roma-Bari, Laterza, 2017.
- Giancotti 2017 – Matteo Giancotti, *Paesaggi del trauma*, Milano, Bompiani, 2017.
- Gibelli 1998 – Antonio Gibelli, *La Grande guerra degli italiani*, Milano, Rizzoli, 1998.
- Gibelli 2014 – Antonio Gibelli, *La guerra grande. Storie di gente comune*, Roma-Bari, Laterza, 2014.
- Ginevri 1897 – Arnaldo Ginevri, *Il nuovo palazzo per la Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*, Firenze, G. Barbèra, 1897.
- Giolitti 1953 – Giovanni Giolitti, *Discorsi parlamentari*, Roma, Tip. della Camera dei Deputati, 1953, IV, 1891-1895.
- Giubileo di cultura* 1911 – *Giubileo di Cultura, 1911 per la nuova Biblioteca nazionale centrale*, notizie e illustrazioni a cura della Direzione della Biblioteca, Firenze, Nerbini, 1911.
- Gnoli 2005 – Sofia Gnoli, *Un secolo di moda italiana 1900-2000*, Roma, Meltemi, 2005.
- Gnoli 2017 – Sofia Gnoli, *Eleganza fascista: la moda dagli anni Venti alla fine della guerra*, Roma, Carocci, 2017.
- Gozzini 2020 – Giovanni Gozzini, *Per una rassegna in materia di storia delle epidemie del Novecento* (<https://amicidipassatoepresente.wordpress.com/2020/12/11/per-una-rassegna-in-materia-di-storia-delle-epidemie-del-novecento-giovanni-gozzini-parte-1-3/>), 11 dicembre 2020).
- Grande Guerra delle italiane* 2016 – *La Grande Guerra delle italiane. Mobilitazioni, diritti, trasformazioni*, a cura di Stefania Bartoloni, Roma, Viella, 2016.
- Guerra che verrà* 2014 – *La guerra che verrà non è la prima*. Catalogo della mostra (Trento e Rovereto, Museo di arte moderna e contemporanea, 4 ottobre 2014-20 settembre 2015), Milano, Electa, 2014.

- Guerrini 2013 – Mauro Guerrini, *Il primo Congresso mondiale delle biblioteche e di bibliografia, Roma-Venezia, 15-30 giugno 1929*, in *Das deutsche und italienische Bibliothekswesen im Nationalsozialismus und Faschismus: Versuch einer vergleichenden Bilanz*, Wiesbaden, Harrassowitz, 2013, 123-135.
- Guidotti 1919 – Archivio Galleria Nazionale Roma (AGNR), Fondo Oietti, *Lettera di Antonio Guidotti a Ugo Ojetti*, 31 dicembre 1919.
- GURI 1919 – «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 251, 22 ottobre 1919.
- GURI 1921 – «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», n. 197, 20 agosto 1921.
- Harrison 2017 – Thomas Harrison, *1910. L'emancipazione della dissonanza*, Roma, Castelvecchi, 2017.
- Houlihan 2014 – Patrick J. Houlihan, *Religious Mobilization and Popular Belief, in 1914-1918 online. International Encyclopedia of the First World War*, 2014 (https://encyclopedia.1914-1918-online.net/article/religious_mobilization_and_popular_belief).
- Iamurri-Spinazzè 2001 – Laura Iamurri, Sabrina Spinazzè, *L'arte delle donne nell'Italia del Novecento*, Roma, Meltemi, 2001.
- Isnenghi 2014 – Mario Isnenghi, *Il mito della Grande Guerra*, Bologna, Il mulino, 2014.
- Isnenghi-Rochat 2000 – Mario Isnenghi, Giorgio Rochat, *La Grande Guerra 1914-18*, Firenze, La Nuova Italia, 2000.
- Istat 1928 – Istat, *Censimento della popolazione residente in Italia al 1° dicembre 1921. XIX Relazione generale*, Roma, Stabilimento poligrafico per l'amministrazione dello Stato, 1928.
- Italia e la Rivoluzione russa 2016 – *L'Italia e la Rivoluzione russa. Masse, classi, ideologie, miti tra guerra e primo dopoguerra*, a cura di Giorgio Petracchi, «Annali della Fondazione Ugo La Malfa. Storia e politica», 31 (2016), 43-358.
- Italia nella guerra europea 2016 – *1914-1945: L'Italia nella guerra europea dei trent'anni*, a cura di Simone Neri Serneri, Roma, Viella, 2016.
- Italiani in guerra 2008 – *Gli Italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, a cura di Mario Isnenghi, I-VII, Torino, Utet, 2008.
- Jandelli 2006 – Cristina Jandelli, *Le dive italiane del cinema muto*, Palermo, L'epos, 2006.
- Labita 1990 – Vito Labita, *Il Milite Ignoto. Dalle trincee all'Altare della patria, in Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceaușescu*, a cura di Sergio Bertelli e Cristiano Grottnelli, Firenze, Ponte alle Grazie, 1990, 120-153.
- Langella 2017 – Giuseppe Langella, *Il mito in trincea. La letteratura della Grande Guerra e l'ideologia risorgimentale in In trincea. Gli scrittori alla Grande Guerra. Atti del Convegno Internazionale di Studi (Firenze, 22-23-24 ottobre 2015)*, a cura di Simone Magherini, Firenze, SEF, 2017, 19-48.
- Leed 1985 – Eric J. Leed, *Terra di nessuno. Esperienza bellica e identità personale nella prima guerra mondiale*, Bologna, Il mulino, 1985.
- Legge 2017 – Doriana Legge, *Anna Fougez, diva del varietà*, «Teatro e storia», 38 (2017), 209-214.
- Lista 2010 – Giovanni Lista, *Il cinema futurista*, Recco, Le mani, 2010.
- Lombardi 1996 – Daniele Lombardi, *Il suono veloce. Futurismo e futurismi in musica*, Lucca, Ricordi e LIM, 1996.
- Longanesi 1980 – Leo Longanesi, *In piedi e seduti*, Milano, Longanesi, 1980 [prima ed. 1948].
- Longhi 1919 – Roberto Longhi, *Al Dio ortopedico*, «Il Tempo», 22 febbraio 1919, 3.
- Luzzatto 2007 – Sergio Luzzatto, *Padre Pio. Miracoli e politica nell'Italia del Novecento*, Torino, Einaudi, 2007.
- Maggiora 2012 – Novella Maggiora, *L'Archivio storico della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze: guida archivistica*, Lucca, Istituto storico lucchese, 2012.
- Malfitano 1991 – Alberto Malfitano, *Moda e nazione. Lydia De Liguoro e la creazione di «Lidels»*, «Storia e Futuro. Rivista di Storia e Storiografia online», 45 (2017).
- Malipiero 1921 – Gian Francesco Malipiero, *I Conservatori*, «Il pianoforte», II, 12 (1921), 353-358.
- Malipiero, l'antidogmatico 2021 – *Riccardo Malipiero, l'antidogmatico*, a cura di Maria Maddalena Novati e Marina Vaccarini, Milano, Die Schachtel-NoMus, 2021.
- Marginalia 1907 – *Marginalia*, «Il Marzocco», 6 ottobre 1907.
- Marinetti 1915 – Filippo Tommaso Marinetti, *Contro Roma passatista*, in Id., *Guerra sola igiene del mondo*, Milano, Edizioni futuriste di «Poesia», 1915.
- Marinetti 1917 – Filippo Tommaso Marinetti, *La danza futurista*, «L'Italia Futurista», II, 21, 8 luglio 1917.
- Marinetti 1918 – Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesto del Partito Futurista Italiano*, «Italia Futurista», III, 39, 11 febbraio 1918, 1.
- Marinetti 1919a – Filippo Tommaso Marinetti, *Democrazia futurista. Dinamismo politico*, Milano, Facchi, 1919.
- Marinetti 1919b – Filippo Tommaso Marinetti, *I manifesti del Futurismo*, Milano, Istituto editoriale italiano, IV, 1919.
- Marinetti 1920 – Filippo Tommaso Marinetti, *Contro il lusso femminile*, «Italia Futurista», IV, 77 (1920).
- Marinetti 1921a – Filippo Tommaso Marinetti, *Primitivismi e ritorni nella pittura*, «Cronache d'attualità», V, 1 (1921), 61-62.
- Marinetti 1921b – Filippo Tommaso Marinetti, *Il Tattilismo. Manifesto futurista*, «Cronache d'attualità», V, 3 (1921), 87-90.
- Marinetti 1933 – Giacomo Balla, Benedetta Marinetti, Fortunato Depero, Gerardo Dottori, Luigi Colombo, Filippo Tommaso Marinetti et al., *Aeropittura*, «Futurismo», II, 58 (1933), 262.
- Marinetti 2015 – Filippo Tommaso Marinetti, *Come si seducono le donne*, Milano, BUR, 2015 [prima ed. 1917].

- Mayer 2000 – Arno J. Mayer, *The Furies. Violence and Terror in the French and Russian Revolutions*, Princeton, Princeton University Press, 2000.
- Mazzoletti 2004 – Adriano Mazzoletti, *Il jazz in Italia: dalle origini alle grandi orchestre*, Torino, EDT, 2004.
- Mendicante 1919 – *Il mendicante... e i biglietti della Banca del Soviet*, «Il Nuovo Giornale», 13 settembre 1919.
- Mengozzi 2021 – Dino Mengozzi, *Vite semplici, vite da eroi. Necronominalismo e democratizzazione dei nomi dei caduti della Grande Guerra*, «Archivio Storico Italiano», 179 (2021), 559-586.
- Millan 2014 – Matteo Millan, *Squadrisimo e squadristi nella dittatura fascista*, Roma, Viella, 2014.
- Miniero 2008 – Alessandro Miniero, *Da Versailles al Milite Ignoto. Ritualità e retoriche della Vittoria in Europa (1919-1921)*, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano – Gangemi, 2008.
- Missiroli 1966 – Mario Missiroli, *Il fascismo e la crisi italiana, in Il fascismo e i partiti politici italiani (1921-1923). Testimonianze del 1921-1923*, a cura di Renzo De Felice, Bologna, Cappelli, 1966.
- Mondello 1990 – Elisabetta Mondello, *Roma futurista. I periodici e i luoghi dell'avanguardia nella Roma degli anni Venti*, Milano, Angeli, 1990.
- Mondini 2004 – Marco Mondini, *La festa mancata. I militari e la memoria della Grande Guerra, 1918-1923*, «Contemporanea», VII, 4 (2004), 555-578.
- Mondini 2014 – Marco Mondini, *La guerra italiana. Partire, raccontare, tornare 1914-1918*, Bologna, Il mulino, 2014.
- Mondini 2019 – Marco Mondini, *Fiume 1919. Una guerra civile italiana*, Roma, Salerno, 2019.
- Mondini 2022 – Marco Mondini, *Roma 1922. Il fascismo e la guerra mai finita*, Bologna, Il mulino, 2022.
- Mondolfo 1961 – Anita Mondolfo, *Salomone Morpurgo (17 novembre 1860-8 febbraio 1942)*. «Accademie e biblioteche d'Italia», XXIX, 5 (1961), 341-351.
- Morpurgo 1906 – Salomone Morpurgo, *Il trasferimento della Marciana nel MDCCCCIV*, in *La Biblioteca Marciana nella sua nuova sede*, Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, 1906, 53-88.
- Morte dell'ex-direttore 1942 – *La morte dell'ex-direttore della Nazionale di Firenze*, «L'Osservatore romano», 18 febbraio 1942, 4.
- Mosco 2009 – Valentina Mosco, *Donna e futurismo, fra virilismo e riscatto*, Firenze, Centro editoriale toscano, 2009.
- Mucci 1921 – Renato Mucci, *La buona coscienza*, «Cronache d'attualità», V, 3 (1921), 35.
- Musica italiana del primo Novecento 1980 - *Musica italiana del primo Novecento. La generazione dell'80*. Catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Strozzi, 9 maggio-4 giugno, 1980), a cura di Fiamma Nicolodi, Firenze, Coppini, 1980.
- Mussolini-Volpe 1932 – Benito Mussolini-Gioacchino Volpe, *Fascismo*, in *Enciclopedia italiana*, XIV, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1932.
- Nezzo 2003 – Marta Nezzo, *Critica d'arte in guerra. Ogetti 1914-1920*, Vicenza, Terra Ferma, 2003.
- Nezzo 2016 – Marta Nezzo, *Ugo Ogetti: critica, azione, ideologia: dalla Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Padova, Il poligrafo, 2016.
- Nicolodi 2018 – Fiamma Nicolodi, *Musica e musicisti nel ventennio fascista*, Padova, Libreria universitaria, 2018.
- Norchi 1919 – Elda Norchi (futurlice), *Il voto alle donne*, «Roma Futurista», II, 10, 9 marzo 1919.
- Nuova biblioteca del Ministero 1937 - *La nuova biblioteca del Ministero della Educazione nazionale*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», XI, 6, (1937).
- Ogetti 1911 – Ugo Ogetti, *La posa della pietra*, «Corriere della Sera», 9 maggio 1911.
- Ogetti 1918 – Ugo Ogetti, *Il martirio dei monumenti*, Milano, Treves, 1918.
- Ogetti 1920 – Ugo Ogetti, *I nani tra le colonne*, Milano, Treves, 1920.
- Ogetti 1964 – Ugo Ogetti, *Lettere alla moglie 1915-1919*, curato e annotato da Fernanda Ogetti, prefazione di Niccolò Rodolico, Firenze, Sansoni, 1964.
- Opera del Ministero dell'Istruzione 1920 – *L'opera del Ministero dell'Istruzione per la celebrazione dei IV centenario dantesco*, «Corriere della Sera», 4 agosto 1920.
- Orvieto 1898a - Angiolo Orvieto, *La nuova Biblioteca*, «Il Marzocco», 30 gennaio 1898, 3-4.
- Orvieto 1898b - Angiolo Orvieto, *Marginalia*, «Il Marzocco», 27 marzo 1898, 4.
- Palazzeschi 2014 – Aldo Palazzeschi, *Due imperi... mancati*, a cura di Marino Biondi, Milano, Mondadori, 2014 [prima ed. 1920].
- Paliotti 1992 – Vittorio Paliotti, *Storia della canzone napoletana*, Roma, Newton Compton, 1992, 262-275.
- Palma 2014 – Claudia Palma, *L'Archivio bioiconografico della Galleria nazionale d'arte moderna: un unicum da scoprire e rivalutare*, in *Fare archivi, fare mondi gli archivi d'arte contemporanea*. Giornata di studi sugli archivi d'arte contemporanea (Milano, Accademia di Belle Arti di Brera, 9 maggio 2013), a cura di Rachele Ferrario, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2104, 25-37.
- Pantaleoni 1919 – Maffeo Pantaleoni, *La fine provvisoria di un'epopea*, Bari, Laterza, 1919.
- Papini 1918 – Giovanni Papini, *Posto anche all'arte!*, «Ars nova», II, 2 (1918), 1-2.
- Pasticci 2019 – Susanna Pasticci, *Il modernismo di Ildebrando Pizzetti*, in «Chigiana: Journal of musicological studies», 49 (2019), 295-363.
- Pedullà 2015 – Gabriele Pedullà, *L'orrore da lontano: la Grande Guerra di Federico De Roberto*, in Federico De Roberto, *La paura e altri racconti*, a cura di Gabriele Pedullà, Milano, BUR, 2021, 5-96.
- Personè 1987 – Luigi M. Personè, *Il gallo non canterà. Personaggi, fatti, curiosità*, Prato, Edizioni del Palazzo, 1987.

Piave 2009 – *Il Piave mormorava... I giornali satirici di trinca e delle retrovie durante la Prima Guerra Mondiale*, a cura di Cinzia Bibolotti, Franco Calotti, Forte dei Marmi, s.e., 2009.

Picchiotti 2019 - Carlo Picchiotti, *La nuova sede dell'emeroteca della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze presso l'ex caserma Curtatone e Montanara*, in *L'emeroteca della Biblioteca nazionale di Firenze: recupero e restauro del complesso architettonico dell'ex caserma Curtatone e Montanara*, a cura di Francesco Felice Buonfantino, [Napoli], Arte'm, 2019, 12-13.

Piccolo 2022 – Laura Piccolo, *Ugo Ojetti e la Russia: incontri, corrispondenze*, Firenze, Altralinea, 2022.

Pierazzi 1922 – Rina Pierazzi, *Per essere felici. Il libro della cortesia*, Bologna, Cappelli, 1922.

Pieron Borlotti 1975 – Franca Pieroni Borlotti, *Alle origini del movimento femminile in Italia (1848-1892)*, Torino, Einaudi, 1975.

Pintor 1908 – Fortunato Pintor, *Per la Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Nuovi doveri», II, 38 (1908), 14-18.

Piseitzky 1978 – Rita Levi Piseitzky, *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino, Einaudi, 1978, 356.

Pizzetti 1922 – Ildebrando Pizzetti, *L'infezione musicale ottocentesca. Lettera aperta a G. F. Malipiero*, «Il pianoforte», III, 1 (1922), 7-10.

Pizzorusso-Lucchesi 1997 – Claudio Pizzorusso - Silvia Lucchesi, *Libero Andreotti. Trent'anni di vita artistica. Lettere allo scultore*, Firenze, Olschki, 1997.

Poesio 2018 – Camilla Poesio, *Tutto è ritmo, tutto è swing. Il jazz, il fascismo e la società italiana*, Milano, Mondadori, 2018.

Prandi 2015 – Alberto Prandi, *Icone tragiche*, in *Antonio Canova. L'arte violata nella Grande Guerra. Art Ravaged in the Great War*. Catalogo della mostra (Possagno, Treviso, Gipsoteca di Possagno, 25 luglio 2015-28 febbraio 2016), a cura di Mario Guderzo, Alberto Prandi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015, 22-30.

Prathin 1916 – André Prathin, *La cinématographie en Aéroplane*, «Cronache d'attualità», I, 5 (1916), 9.

Procacci 1999 – Giovanna Procacci, *Dalla rassegnazione alla rivolta. Mentalità e comportamenti popolari nella grande guerra*, Roma, Bulzoni, 1999.

Procacci 2013 – Giovanna Procacci, *Warfare-welfare. Intervento dello Stato e diritti dei cittadini (1914-18)*, Roma, Carocci, 2013.

Procacci 2016 – Giovanna Procacci, *Le donne e le manifestazioni popolari durante la neutralità e gli anni di guerra (1914-1918)*, «DEP», 31 (2016), 86-121.

Questione femminile 1979 – *La questione femminile in Italia*, Milano, Angeli, 1979.

Raccontare la Grande Guerra 2016 – *Raccontare la Grande Guerra: rappresentazioni, cultura, memoria*, a cura di Cristina Savettieri, «Allegoria», XXVIII, 74 (2016), 7-169.

Ram 1920 – Ram, *Modello di tuta n. 2*, «La Nazione», 17 giugno 1920, 3.

Re 2017 – Lucia Re, *Thais. A different challenge to the stars, in Futurist cinema. Studies on italian avant-garde film*, a cura di Rossella Catanese,

Amsterdam, University press, 2017, 163-180.

Ricci 1921 – Corrado Ricci, *La maschera di Dante*, «Rassegna d'arte antica e moderna», VIII, 21 (1921), 289-294.

Ricci 1991 – Stefania Ricci, *La signorina moderna. Moda ed emancipazione femminile negli anni Venti*, in *Anni Venti. La nascita dell'abito moderno*. Catalogo della mostra (Firenze, Galleria del costume di Palazzo Pitti, 21 dicembre 1991-21 giugno 1992), a cura di Roberta Orsi Landini-Stefania Ricci-Aurora Fiorentini Capitani-Thesy Schoenholzer, Firenze, Centro Di, 1991.

Ridolfi 2003 – Maurizio Ridolfi, *Le feste nazionali*, Bologna, Il mulino, 2003.

Rigo 2019 – Mate Rigo, *Trasformazioni e transizioni imperiali sulla scia della Grande Guerra (1917-23)*, «Passato e presente», XXXVI, 106 (2019), 18-47.

Rompicapo 1903 - *Il rompicapo della Biblioteca*, «Il Marzocco», 1 novembre 1903, 2-3.

Roncoroni 2021 – Piero Chiara, *Un bel viaggio*, a cura di Federico Roncoroni, Cava dei Tirreni, Avagliano, 1997.

Roos 2015 – Gerd Roos, *Giorgio de Chirico, la mostra alla Casa d'Arte Bragaglia nel febbraio del 1919 e la fine della pittura metafisica*, in *De Chirico a Ferrara*. Catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 novembre 2015-28 febbraio 2016) a cura di Paolo Baldacci, Ferrara, Fondazione Ferrara Arte, 2015, 117-131.

Rotondi 1984 – Clementina Rotondi, *Progetti e polemiche per la nuova sede della Biblioteca Nazionale di Firenze tra la fine dell'800 ed i primi anni del '900*, «Rassegna storica Toscana», XXX, 2 (1984), 301-325.

Rumori futuri 2004 – *Rumori futuri: studi e immagini sulla musica futurista*. Catalogo della mostra (Firenze, 12 dicembre 2003-1 febbraio 2004), a cura di Daniele Lombardi e Carlo Piccardi, Firenze, Vallecchi, 2004.

Sabbatucci 1999 – Giovanni Sabbatucci, *La vittoria mutilata, in Miti e storia dell'Italia unita*, a cura di Giovanni Belardelli et al., Bologna, Il mulino, 1999, 101-106.

Salaris 1982 – Claudia Salaris, *Le futuriste. Donne e letteratura d'avanguardia in Italia, 1909-1944*, Milano, Edizioni delle donne, 1982.

Salaris 1986 – Claudia Salaris, *Le donne futuriste nel periodo tra guerra e dopoguerra*, in *La grande guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di Diego Leoni-Camillo Zadra, Bologna, Il mulino, 1986, 291-306.

Salaris 1988 – Claudia Salaris, *Bibliografia del futurismo 1909-1944*, Roma, Stampa Alternativa, 1988.

Salaris 2012 – Claudia Salaris, *Riviste futuriste. Collezione Echaurren Salaris*, Pistoia, Gli Ori, 2012.

Salvagnini 1999 – Gigi Salvagnini, *Sculture per la Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Libero: ricerche sulla scultura del primo Novecento», 14 (1999), 2-14.

Salvatori 2006 – Dario Salvatori, *Il grande dizionario della canzone italiana*, Milano, Rizzoli, 2006.

Salvioli 1953 – Leonardo Salvioli, *Lo sviluppo di Firenze dal 1900 al 1950*, «Urbanistica», 12, numero speciale per Firenze, (1953), 31.

- Sanità 2008 – Helga Sanità, *Piedigratta e la canzone. Packaging di un totem, in Studi sulla canzone napoletana classica*, a cura di Enrico Careri e Pasquale Sciò, Lucca, LIM, 2008, 449-558.
- Sbarbaro 1963 – Camillo Sbarbaro, *Trucioli*, Milano, Mondadori, 1963 [prima ed. 1920].
- Settimelli 1918 – Emilio Settimelli, *Il futurismo e la donna*, «Roma Futurista», I, 2 (1918), 2.
- Sironi 2019 – Marta Sironi *Il libro bello. Grafica editoriale in Italia tra le due guerre*, Milano, Unicopli, 2019.
- Statuto sociale* 1917 – *Statuto sociale [della Società italiana di musica moderna] approvato dall'Assemblea Generale del 15 luglio 1917*, «Ars nova», I, 1 (1917), 4-5.
- Storia delle donne* 2011 – *Storia delle donne in Occidente*, a cura di Georges Duby-Michelle Perrot, Roma-Bari, Laterza, V, *Il Novecento*, a cura di Françoise Thébaud, 2011 [prima ed.1996].
- Strikes* 1992 – *Strikes, Social Conflict and the First World War*, a cura di Haimson Leopold, Giulio Sapelli, Milano, Feltrinelli, 1992.
- Stussi 1999 – Alfredo Stussi, *Salomone Morpurgo (biografia, con una bibliografia degli scritti)*, in Id., *Tra filologia e storia. Studi e testimonianze*, Firenze, Olschki, 1999, 145-227.
- Taddeo 2013 – Giulia Taddeo, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, «Danza e ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», 4 (2013), 86-92.
- Tasca 1995 – Angelo Tasca, *Nascita e avvento del fascismo*, a cura di Sergio Soave, Firenze, La Nuova Italia, 1995.
- Tefanelli 1958 – Livio Tefanelli, *Un artista dimenticato: Antonio Guidotti*, «Nazione Sera», 4 novembre 1958.
- Tilly 1993 – Charles Tilly, *Le rivoluzioni europee*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- Tognasso 1962 – Augusto Tognasso, *Ignoto Militi*, Milano, Zanoli, 1962.
- Tognotti 2015 – Eugenia Tognotti, *La "spagnola" in Italia. Storia dell'influenza che fece temere la fine del mondo (1918-1919)*, Milano, Angeli, 2015.
- Tommasi 2020 – Alessandro Tommasi, *Evoluzione e continuità nel linguaggio pianistico di Alfredo Casella*, Firenze, LoGisma, 2020.
- Torresi 1997 – Antonio P. Torresi, *Il "Dizionario Faini": repertorio biografico di pittori, scultori, grafici, architetti e restauratori toscani del primo Novecento*, Ferrara, Liberty House, 1997.
- Toschi 2022 – Alessandra Toschi, *Organizzazione e percezione dei servizi al pubblico nella Biblioteca nazionale centrale di Firenze a inizio Novecento*, «Nuovi Annali della Scuola Speciale per archivisti e bibliotecari», n.s., 34 (2022), 171-209.
- Trasanna 2019 – Giulio Trasanna, *Soldati e altre prose*, a cura e con un saggio di Riccardo Donati, Macerata, Quodlibet, 2019 [prima ed. 1941].
- Traverso 2012 – Enzo Traverso, *Il secolo armato. Interpretare le violenze del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Tribuna Dantesca* 1929 – *La "Tribuna Dantesca" inaugurata nella Biblioteca Nazionale a Firenze*, «Corriere della Sera», 27 giugno 1929.
- Turi 2002 – Gabriele Turi, *Il mecenate, il filosofo e il gesuita. L'Enciclopedia italiana specchio della nazione*, Bologna, Il mulino, 2002.
- Ungari 2021 – Andrea Ungari, *Le celebrazioni del Milite Ignoto tra dimensione politica e liturgia della Nazione, in Milite ignoto. Riti, istituzioni e scritture popolari*, a cura di Barbara Bracco e Marco Pizzo, Roma, Istituto per la storia del Risorgimento italiano-Gangemi, 2021, 13-67.
- Uzzani 2003 – *Giovanna Uzzani, Per il sole e contro il sole*, in *Per il sole e contro il sole. Thayaht & Ram La tuta / Modelli per tessuti*. Catalogo della mostra (Firenze, Galleria di costume di Palazzo Pitti, 21 marzo-2 giugno 2003), a cura di Caterina Chiarelli, Livorno, Sillabe, 2003, 11-25.
- Valéry 1922 – Paul Valéry, *L'Européen*, in *Œuvres de Paul Valéry*. IV. *Variété*, Paris, Gallimard, 1934.
- Ventrone 2003 – Angelo Ventrone, *La seduzione totalitaria. Guerra, modernità, violenza politica (1914-18)*, Roma, Donzelli, 2003.
- Venuta del Messia* 1920 – *La venuta del Messia*, «420», VI, 290 (1920).
- Verdone 1969 – Mario Verdone, *Teatro del tempo futurista*, Roma, Lerici, 1969.
- Verdone 1986 – Mario Verdone, *Alberto Bragaglia, in Il laboratorio dei Bragaglia*, a cura di Giuliana Scimé, Ravenna, Essegì, 1986, 67-73.
- Verdone-Pagnotta-Bidetti 1992 – Mario Verdone, Francesca Pagnotta, Marina Bidetti, *La casa d'arte Bragaglia 1918-1930*, Roma, Bulzoni, 1992.
- Vitelli 1907 – Girolamo Vitelli, *Per la Biblioteca Nazionale di Firenze*, «Il Marzocco», 7 dicembre 1907.
- Vivarelli 1991 – Roberto Vivarelli, *Storia delle origini del fascismo. L'Italia dalla grande guerra alla marcia su Roma*, I-II, Bologna, Il mulino, 1991.
- Vivarelli 2012 – Roberto Vivarelli, *Storia delle origini del fascismo. L'Italia dalla grande guerra alla marcia su Roma*, I-III, Bologna, Il mulino, 2012.
- Vivere la guerra* 2007 – *Vivere la guerra. Percorsi biografici e ruoli di genere tra Risorgimento e primo conflitto mondiale*, a cura di Laura Guidi, Napoli, ClioPress, 2007.
- Volpi 2017 – Alessandro Volpi, *La ballata della storia. Musica e politica nell'Italia contemporanea*, Lucca, La Vela, 2017.
- Waterhouse 1990 – John C.G. Waterhouse, *La musica di Gian Francesco Malipiero*, Torino, Nuova ERI, 1990.
- X.Y. 1921 – X.Y., *Carlo Socrate*, «Cronache d'attualità», V, 1 (1921), 33.
- Zoboli 2000 – Paolo Zoboli, *Canti di soldati di Pietro Jahier. Un canzoniere alpino tra epos e "testamento"*, in *Scrittori in divisa: memoria epica e valori umani*. Atti del Convegno in occasione della 73. adunata dell'Associazione nazionale alpini (Brescia, 8-9 maggio 2000), a cura di Mariacristina Ardizzone, Brescia, Grafo, 2000, 23-71.

