

La Grande Guerra in prospettiva multidisciplinare

Coordinatore del Progetto Prof.ssa Silvia Gaetani

IIS LEONARDO DA VINCI



Anno Scolastico 2017-2018

Copertina dello studente: Paolo Falappa.
Supervisione grafica dell'immagine di copertina: prof.ssa Simona Nicheli
Revisione grafica e contenuti a cura della prof.ssa Silvia Gaetani

INDICE

<i>Presentazione</i>	5
<i>Immagine di copertina</i>	6
<i>Il clima fin de siècle</i>	7
<i>«Viaggio nella mitteleuropa»</i>	11
<i>Gli intellettuali di fronte alla grande guerra</i>	18
<i>Premessa geopolitica</i>	26
<i>Le donne e la Prima Guerra Mondiale: un'occasione mancata</i>	33
<i>«Il continuo viaggiare di una mente geniale ed inquieta: Ludwig Wittgenstein sul fronte russo e italiano»</i>	41
<i>«Il paese della morte: la Serbia durante la Prima Guerra Mondiale</i>	44
<i>I cappellani militari nella Grande Guerra</i>	47
<i>L'«arma» della comunicazione</i>	51
<i>Intermezzo musicale: lezione – concerto del m° prof. Matteo Simonetti e Nunzio Sfregola. Note dalla grande guerra</i>	105
<i>Il “miracolo” di Natale</i>	109
<i>L'arte rappresenta la Grande Guerra e la vita in trincea: Il valore storico e il valore artistico dell'opera</i>	113
<i>La chimica in trincea</i>	122
<i>La sanità militare al fronte di valsugana 1915-1917. L'assistenza sanitaria sui monti e nei paesi di un fronte dimenticato</i>	129
<i>I docenti caduti nel corso della Grande Guerra</i>	135
<i>La guerra d'alta montagna lungo il fronte italiano</i>	137
<i>La guerra vista da autori inglesi</i>	141
<i>La guerra vista da autori francesi</i>	149
<i>Guillaume Apollinaire</i>	183
<i>Propaganda e menzogna bellica</i>	186

<i>La Grande Guerra nell'ambito dello sport e dell'educazione fisica</i>	191
<i>Il ballo e la figura di Enrico Cecchetti</i>	197
<i>Agosto 1917</i>	207
<i>I monumenti della Memoria e il mito della Grande Guerra</i>	208
<i>Appendice I</i>	222
<i>Appendice II</i>	240
<i>Foto del Convegno</i>	243

Presentazione

Il non-ti-scordar-di-me



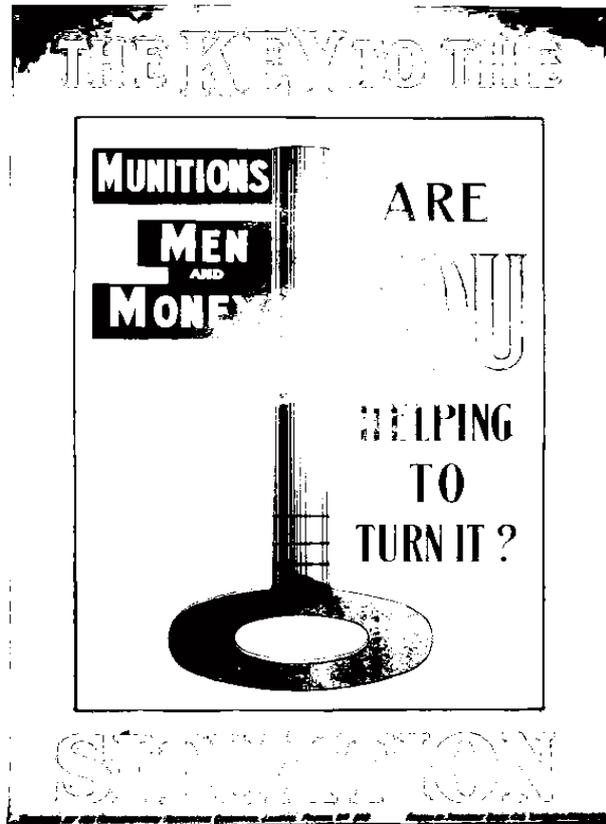
IMMAGINE DI COPERTINA

Vorremmo iniziare spiegando il perché dell'immagine di copertina.

In particolare, come immagine di copertina, abbiamo ripreso questo poster propagandistico usato per il reclutamento dei soldati della Gran Bretagna del 1915, apportando, però, le nostre modifiche.

Per le modifiche ci siamo ispirati all'opera di Kant, *Per la pace perpetua*, in cui il filosofo ci presenta il suo progetto riguardante la costruzione di un ordinamento giuridico, tale da abolire la guerra ed arrivare ad una pace più ampia e duratura possibile, dove regnasse il principio di libertà, il diritto e l'ospitalità universale (cosmopolitismo).

Le parole-chiave per noi non sono più: munizioni, uomo e soldi, ma *libertà, ospitalità e universalità*.



Anonymous: World War One Recruiting poster – *The Key to the Situation*.
51 x 76cms (20 x 30 inches).

Parliamentary Recruiting Committee Poster no.116. 1915. Folds.

<https://www.casgliadywerin.cymru/items/440632>

<https://semieidee.altervista.org/un-fiore-che-ricorda-la-grande-guerra/>

L'obiettivo di quest'opera, scritta a uso didattico, non è soltanto celebrare l'anniversario della Prima Guerra Mondiale, ma far approfondire la "Storia" e far riflettere su quanto accaduto e, proprio per questo, gli studenti delle classi quinte dei Licei hanno analizzato diverse tematiche e prodotto degli elaborati in prospettiva multidisciplinare.

IL CLIMA FIN DE SIÈCLE

Non si può parlare della Prima Guerra Mondiale senza parlare del clima in cui è maturata. Siamo in un'atmosfera di "fin de siècle", in piena "Belle Époque" e il Novecento o secolo breve, si può dire che abbia inizio con 10 anni di ritardo.



https://it.wikipedia.org/wiki/RMS_Titanic

Inizia con l'affondamento del Titanic, gioiello della tecnica navale, transatlantico della White Star Line di Liverpool, e ricorderete che mentre la nave affondava l'orchestra continuava a suonare. Con l'affondamento del Titanic affondavano anche le speranze che avevano caratterizzato l'Ottocento. Infatti, il Titanic, insieme con l'Orient Express, il treno passeggeri a lunga distanza che collegava Parigi-Gare de l'Est a Costantinopoli, della Compagnie Internationale des Wagons-Lits, era il simbolo del pensiero positivista, ossia di quel movimento filosofico e culturale nato in Francia, che credeva nel progresso scientifico in grado di portare un positivo cambiamento nella vita dell'uomo grazie alla vittoria della scienza e della tecnologia, vista come risoltrice di tutti i problemi dell'uomo. Questo periodo storico fu caratterizzato «da uno sviluppo scientifico senza precedenti fiorito da una libertà di pensiero e da un laicismo prima sconosciuti».



https://it.wikipedia.org/wiki/Orient_Express

La vita culturale si muoveva attorno ai “caffè” e ai salotti di Parigi, Vienna e Roma, dove si svolgeva la vita mondana e qui avvenivano gli incontri a tutti i livelli. A Parigi oltre ai caffè troviamo i locali di “music-hall” dove si esibivano la Bella Otero, Maurice Chevalier, Lina Cavalieri e fu un’era fertile per tutti i campi del sapere umano: romanzo, poesia, musica, teatro, diplomazia, finanza. Anche D’Annunzio si trasferì da Roma a Parigi con le sue “tragedie”, e al suo seguito arrivarono grandi attrici e ballerine come Sarah Bernhardt, Eleonora Duse e Isadora Duncan.



https://it.wikipedia.org/wiki/Eleonora_Dusehttps://it.wikipedia.org/wiki/Isadora_Duncan

È anche l’epoca dei grandi pittori come Monet o Gauguin.

A Parigi, città dell’Esposizione Universale del 1900, viene inaugurata la prima linea della metropolitana; i fratelli Auguste e Louis Lumière crearono il cinema; l’Università Sorbona attirava studenti da ogni parte del mondo; fiorivano i giornali: il pioniere fu “La Presse” fondata dal giornalista Èmile de Girardin, seguirono “Siècle”, “La Liberté”, la “France”.

Ci troviamo nell’epoca in cui i concetti di spazio e di tempo verranno relativizzati, di Max Plank, iniziatore della fisica quantistica, di Albert Einstein; l’epoca in cui Maria Skłodowska (Marie Curie) e Pierre Curie avranno il Nobel per la fisica per la scoperta dei raggi X; il nostro Guglielmo Marconi scoprirà le onde radio e creerà la telegrafia (Premio Nobel per la fisica, insieme al tedesco K. F. Braun); i fratelli Wright realizzarono il primo aeroplano.



Ritratto dei Curie nel giorno del loro matrimonio
<http://www.universitadelledonne.it/curie%20omaggio.htm>

Nulla fu più come prima, poiché la scienza e la tecnologia non verranno più usate per migliorare le condizioni di vita degli uomini, ma per creare armi di distruzione di massa. Assistiamo ad una corsa agli armamenti e «all'avvento sulla scena politica delle "masse" che, con la concezione del diritto di voto a suffragio universale furono così indennizzate per il sacrificio subito durante la Grande Guerra. Masse che solo parzialmente erano pronte alla vita politica attiva». Il primo che studierà «scientificamente il comportamento delle folle, cercando di identificarne i caratteri peculiari e proponendo tecniche adatte per guidare e controllare questo nuovo soggetto che si affacciava sulla scena politica negli ultimi decenni dell'Ottocento e che avrebbe dominato tale scena nel Novecento», sarà Gustave Le Bon (tra i fondatori della "Psicologia sociale").

Nei "caffè" intanto iniziarono a diffondersi idee di stampo anarchico e comunista (termine da non intendersi con la piena accezione cui assurse da Lenin in poi). «La borghesia e i contadini avevano il timore che i socialisti sconvolgeressero quel "piccolo mondo antico" ormai consegnato agli annali di storia».

Questi sono anche anni di scandali politici e finanziari: dell'Affaire Dreyfus, della Banca Romana, del fallimento della Compagnia Universale del Canale di Panama. Sono anche gli anni dell'arresto di Oscar Wilde per omosessualità, dell'apertura del Canale di Suez.

Iniziarono anche, accanto alle teorie socialiste, «nuove organizzazioni in difesa dei lavoratori non più limitate agli ambiti nazionali». A Londra fu fondata l'Associazione Internazionale dei Lavoratori (AIL) nel 1864, meglio nota come "Prima Internationale" «dove confluirono molteplici tendenze: dai mazziniani italiani, ai seguaci degli anarchici Blanqui e Proudhon. Estensore del programma e dello statuto dell'Associazione fu Marx». Dopo contrasti interni l'Internationale si sciolse al congresso di Philadelphia e ci fu una "Seconda Internationale", fondata a Parigi nel 1889, una federazione tra gli autonomi gruppi socialisti nazionali che auspicava la formazione di veri partiti socialisti nei singoli paesi non legati in alcun modo alla borghesia. In Italia, nasceva a Genova nel 1892 il Partito dei Lavoratori Italiani che diventerà nel 1895 con il Congresso di Parma il "Partito Socialista Italiano" con l'obiettivo di rovesciare lo stato borghese e far conquistare il potere alla classe operaia. Il filosofo Antonio Labriola, con la sua corrente dei socialisti rivoluzionari contribuì, sul piano teorico, alla diffusione del marxismo in Italia unitamente alla diffusione del giornale l'"Avanti!" fondato a Roma nel 1896. Al seguito delle Società Operaie di mutuo soccorso e delle Camere di commercio, sorsero dal 1891 in poi le prime Camere del Lavoro, organizzate territorialmente.

Inoltre, tra i gruppi della Sinistra che esercitarono un ruolo di primo piano vanno ricordati: quello costituito dai "repubblicani", riuniti nel 1895 in un vero e proprio partito; quello dei "radicali", costituito nel 1877. Essi si collocavano in una «posizione mediana fra la grande borghesia e i socialisti, rivolgendosi perciò ai ceti medi, di cui riconoscevano il diritto alla proprietà individuale». Nel frattempo, si erano sviluppate nei paesi europei varie forme di "cattolicesimo sociale" e nel periodo precedente della Prima Guerra Mondiale il movimento democratico cristiano si sviluppò, incontrando la condanna del papa Pio X. In Italia, nel 1874 fu fondata l'Opera dei congressi e comitati cattolici, che per 30 anni fu l'organizzazione del cattolicesimo in opposizione allo Stato liberale. La formulazione del concetto cristiano di democrazia fu il punto di partenza della democrazia cristiana, le cui forze si riunirono intorno alla rivista "Cultura sociale", diretta da Don Romolo Murri (poi deputato, nato a Monte San Pietrangeli - Macerata), che fu sospeso a divinis e che ricevette la scomunica; ma con la fine del potere temporale dei papi, Pio X, sul problema della partecipazione cattolica alla vita politica, seguì una linea più elastica dei predecessori fino a giungere alle elezioni del 1913 allorché, mediante il Patto Gentiloni, si raggiunse il culmine della politica "clerico-moderata" che sarà seguita nel decennio giolittiano. Anche il filone dei giovani democratici cristiani fra cui il Murri, che si era costituito in Lega democratica nazionale nel 1905, alla fine della guerra, confluì nel Partito popolare, dove era il movimento politico dei cattolici italiani e la cui attività verrà poi bloccata dal regime fascista.



Don Romolo Murri
https://it.wikipedia.org/wiki/Romolo_Murri

Alcuni fermenti si erano poi sviluppati e i “circoli anarchici” di tutto il mondo avevano indetto congressi dove si esaltavano le teorie regicide e ci furono molti attentati.

Bibliografia e Sitografia:

<https://cronologia.leonardo.it/storia/tabello/tabe1510.htm>
https://it.wikipedia.org/wiki/RMS_Titanic
https://it.wikipedia.org/wiki/Orient_Express
https://it.wikipedia.org/wiki/Isadora_Duncan
https://it.wikipedia.org/wiki/Eleonora_Dus
<http://www.universitadelledonne.it/curie%20omaggio.htm>
https://it.wikipedia.org/wiki/Romolo_Murri

Docente: prof.ssa Silvia Gaetani
Studente: Cesare Giusti
Classe: 5E Liceo Linguistico

«VIAGGIO NELLA MITTELEUROPA»

Presentiamo qui di seguito stralci del libro di Sandro Disertori, *Viaggio nella Mitteleuropa*, dove viene presentato il clima di fine secolodei popoli che gravitavano all'interno dell'impero austro-ungarico.

Il Disertori, di grande cultura classica e musicale, scrittore e alpinista, benché laureato in ingegneria idraulica all'Università di Padova e realizzatore di grandi opere di ingegneria in Europa e non solo, «si è vestito di un'anima mittleuropea e plurilingue», con una visione del mondo impregnata di «tante speranze e di tanti sogni che si accompagnano ai grandi miti della Mitteleuropa e alla Belle Époque».

Il Disertori, attraverso i racconti di fatti o di persone, vuole presentare lo spirito dell'epoca austro-ungarica e come questo venisse assimilato da tutti i territori facenti parte dell'Impero. Questo spirito si caratterizzava attraverso un disciplinato intreccio di culture, di religioni, di etnie, di lingue e non c'erano problemi di convivenza, di analfabetismo e attraverso il servizio militari, i giovani avevano la possibilità di conoscere altre parti dell'Impero, allargando la loro base culturale.

A tal proposito, il Disertori cominaccia portando l'esempio della sua famiglia e di come ogni componente della famiglia provenisse da una diversa etnia.

Inoltre, l'autore spiega come questo spirito si ripresenti anche oggi nella parte sud-orientale del Vecchio Continente e di come esso stia cercando di ritrovare quella libertà di espressione, di tradizioni nazionali senza trasformarsi in nazionalismo; la Vecchia Europa è scomparsa politicamente, ma non spiritualmente.

Ecco alcuni stralci del suo libro, scritto appuntando ricordi in modo disordinato, ma sempre illustrando lo spirito "vecchio" e "nuovo" *mitteleuropa*:

«Struttura sociale ed il maresciallo Radetzky»

Le forze armate venivano reclutate in ogni regione ed addestrate per poi essere dislocate in diverse province. I giovani militari restavano per molto tempo lontano da casa e venendo a contatto con etnie differenti finivano per apprezzare i costumi di una nuova cultura. Un esempio sono le genti delle valli alpine in Istria. Per quanto riguarda la classe degli ufficiali, era formata principalmente da aristocratici, ma con il passare del tempo anche i borghesi erano entrati a far parte delle fasce alte delle Forze armate. Nonostante ciò il controllo dello Stato maggiore, vero centro di potere, era rimasto nelle mani della nobiltà.

«Il maresciallo Radetzky»

Il maresciallo Radetzky è un personaggio poco noto, ma grazie alla sua strategia militare sconfisse Napoleone nella battaglia di Lipsia in più venne nominato governatore imperiale di Milano. Radetzky era profondamente innamorato dell'Italia, infatti introdusse a corte la ricetta della "cotoletta milanese".

«Da Vienna a Trento»

In questo capitolo, l'autore afferma di essere nato a Vienna e di essere cresciuto dai suoi nonni a Trento.

Il padre, asburgico nelle idee e nei modi, pur rimanendo europeo al tempo stesso, faceva parte di coloro che avevano una vocazione mitteleuropea.

Nonostante la separazione dei suoi genitori, ha comunque vissuto un'infanzia piena di gioia e affetto.

Negli anni del liceo recuperò il rapporto con sua madre, la quale si trovava in Senegal per lavoro, poi a Lisbona dove si ritrovò a dover affrontare problemi economici, come tutti, dovuti alla

guerra. Nel '45 tornò in Italia, dove accettò l'incarico di gestire la casa del fratello Antonio a Padova, comperata con l'intento di sopravvivere alle conseguenze portate dal dopo guerra; il fratello era un comandante marittimo della flotta di petroliere di New York. A Padova era sua madre, in particolare, che si occupava dei genitori e degli interessi del fratello, mentre lui era in navigazione o negli USA.

«Lo sviluppo spontaneo, ricco di spunti, di una cultura mitteleuropea»

L'autore ha ricevuto dai suoi genitori libri e documenti, ricchi di un valore intrinseco che gli hanno fatto aprire gli occhi sul mondo mitteleuropeo, in quanto elegante e allusivo come una sinfonia di Mozart e valido vaccino contro il nazionalismo. L'autore ricevette anche un libro dallo zio scritto in un latino aulico contenente tutte le opere di Virgilio. Appassionato di letteratura, iniziò a leggere il sesto canto dell'*Eneide*, in questo testo «un ragazzo appuntò le coordinate degli endecasillabi dell'inferno di Dante». Questo a dimostrazione di come lo stesso autore ed anche suo padre, benché di lingua italiana, ma di nazionalità austro-ungarica (che avrebbe lavorato in ogni parte dell'Impero) conoscesse la letteratura italiana, molto più a fondo di alcuni ragazzi di oggi, «come i loro coetanei di Milano e di Roma». Inoltre, normalmente scriveva e parlava in latino ed «oltre a Dante conosceva altrettanto bene Goethe e Schiller».

L'autore continua presentando fatti di diverse epoche.

«La mitteleuropea Trentino-Sud Tirolese ed Istriana»

«Negli anni littori fra le due guerre mondiali, dopo aver liberato il Trentino ed assoggettato il Südtirol» fu rimossa la statua di Walther von der Vogelweide dalla piazza di Bolzano, che portava e porta ancora il suo nome.

Dopo tanto tempo la statua è tornata al suo posto insieme alla democrazia. Un gesto del genere, ora impensabile, non è stato l'unico; ne troviamo conferma con la copia di due lettere delle autorità in Alto Adige a metà degli anni venti.

Nella prima si evidenzia che «per motivi di ordine pubblico è stata vietata il 24 Novembre 1925 l'inaugurazione delle campane di una chiesa, perchè portavano scritte tedesche».

La seconda invece vietava di collocare lapidi in scritta tedesca, ma solo in italiano; per chi non avesse rispettato quest'ordine il comune di Magrè avrebbe preso provvedimenti.

L'autore ci parla anche della «piazza della Vittoria situata a Bolzano nella quale troneggia un arco trionfale progettato dall'architetto Piacentini», in ricordo della vittoria dell'Italia sull'Austria del 1918. Il 4 novembre si festeggiava davanti a questo monumento provocatorio, anche se i tirolesi ignoravano quell'evento destando l'ira delle autorità civili e militari. Probabilmente si sarebbe dovuto cambiare nome all'arco dedicandolo all'Europa per far sì che si dimenticassero le passate angherie littorie. Gli «sciovinisti» italiani sono ancora oggi in disaccordo nel cambiarlo, anche se il celebre verso virgiliano: «parcere subiectis et debellare superbos», impresso sul frontone di un vecchio edificio, in tempi littori, è del tutto fuori luogo.

L'exasperato nazionalismo, «poco disposto all'amicizia verso il vincitore», aveva impedito di comprendere i problemi di questi luoghi e di capire l'anima mitteleuropea». Quest'ultima, secondo il Disertori, non ha influenzato solo il Sudtirolo, ma si è allargato fino nei territori circostanti.

«Una bella pagina da accreditare sul libro della cronaca trentina» è senza dubbio la vicenda dei mocheni, un gruppo di tedeschi installati a 15 km dall'Adige, a Trento, che credettero nella propaganda nazista, vendono i loro beni e si trasferirono in Germania, dove verranno trattati malamente. Per loro fortuna, dopo la guerra furono riaccolti in trentino e ritornarono in possesso delle loro terre.

«L'intreccio della saga napoleonica con quella di Andreas Hofer»

L'autore afferma di possedere un libro sui sistemi educativi «legati alla cultura mitteleuropea», ma, prima di iniziare a parlarne, vuole fare qualche riferimento alla storia, in modo particolare a Napoleone.

Napoleone aveva un ambizioso disegno politico: voleva unificare tutta l'Europa sotto il comando francese. Aveva già unito al suo impero francese il Tirolo (l'attuale Austria), il Regno di Baviera, il Veneto e l'Alto Adige attraverso politiche brutali e irragionevoli, quindi imponendosi con la forza.

Furono soprattutto i tirolesi a considerare questa situazione inaccettabile, infatti si può parlare di «dramma tirolese». Lo scopo di Napoleone era quello di rafforzare il suo esercito, introducendo dei soldati tirolesi. Andreas Hofer interviene però in difesa della libertà del popolo tirolese, diventando una figura di trascinatore e eroe, addirittura un mito, dopo la sua fucilazione nel 1810.

I cacciatori tirolesi, dopo essere stati arruolati, venivano imbarcati come cecchini sulle navi della flotta dell'ammiraglio Villeneuve, lo sfortunato avversario di Nelson a Trafalgar. Infatti nel 1805, venne combattuta questa famosa battaglia: Napoleone fu sconfitto; forse però, l'aspetto più interessante è che un cecchino tirolese colpì a morte lo stesso vincitore della battaglia, l'ammiraglio Nelson. Da quel momento, gli ufficiali inglesi cominciarono ad indossare divise meno appariscenti e più simili a quelle dei semplici marinai.

«La Baviera nel Südtirol-Alto Adige e nel Trentino-Welschtirol»

Malgrado l'unione politica tra il Tirolo, la Baviera e la parte cisalpina comprendente Sudtirolo (Alto Adige, così denominato da Napoleone) e Welschtirol (Trentino), l'amministrazione pubblicaoperante in questi luoghi è rimasta estranea ad ogni manovra politica. Infatti, in Francia, Napoleone ha eliminato completamente «le regioni storiche» dal punto di vista amministrativo, instaurandovi delle prefetture e sottoprefetture sotto forma di dipartimenti, con lo scopo di centralizzare il potere politico ed amministrativo e per rendere più omogeneo il paese; ad esclusione di Savoia che rimane l'unico dipartimento con il vecchio nome della regione.

La popolazione italiana, pur essendo aggregata al regno di Baviera, è consapevole che questa è un'unione provvisoria ovvero che durerà fino alla conclusione della cavalcata attraverso il Vecchio Continente del Generale Corso, instabile e prossima alla fine.

Il Trentino, che dal 1801 non era più né sacro né romano, continuava ad essere governato, con la sua popolazione pluri-etnica, con la stessa buona amministrazione e aveva lo stesso buon livello scolastico. Infatti, l'insegnamento è uguale per tutti «salvo qualche eccezione per quanto riguarda le esigenze particolari delle diverse etnie in fatto di religione, di geografia e di storia del relativo territorio». Tanto è vero che non esiste alcuna legge o norma che imponesse di cambiare le proprie tradizioni, idee e tanto meno la propria religione.

«L'influenza decisiva della cultura italiana nella Mitteleuropa».

«Quel libretto è stato stampato dopo l'annessione e messo a disposizione delle scuole del Tirolo dal Governo bavarese»; l'autore dice di conservarlo, poiché è stato stampato subito dopo l'annessione, anche se si trattava solo di un libro destinato alle scuole primarie dove però in esso si riflettono i caratteri spirituali ed i sistemi educativi della vecchia Austria.

Questo Libretto è impregnato di spunti indicativi per far conoscere meglio l'insegnamento moderno. Il titolo di questo libretto è «*“Brevi istruzioni per uso delle regie bavare pubbliche scuole elementari italiane Rovereto MDCCCVIII per Luigi Mantovani regio stampatore”*».

Il testo è stato tradotto dal tedesco e si divide in diversi capitoli che comprendono voci di considerevole valore come, ad esempio, la voce 35 «del capitolo Morale» spiega che la pazienza, la diligenza e la fatica servono per vincere ogni difficoltà.

Altri capitoli sono ad esempio quello della «Geografia» dove vi è un elogio all'Italia e quello dell'«Astronomia» e «Cronologia» dove si presenta, per indicare i concetti di: Epoca, Periodo, Lustrò l'esempio dell'antica Grecia e dell'Olimpiade, «che è uno spazio di quattro anni, un'Epoca è

un avvenimento memorabile che serve per fissare l'ordine dei tempi; un Periodo è la serie degli avvenimenti che si sono succeduti da un'epoca all'altra; un Lustrò è lo spazio di cinque anni: una Indizione quello di Quindici. Questo termine non è in suo se non nel Calendario».

Questo libretto è unico nel suo genere, poiché mostra il tipo di educazione di base che viene impartita ai ragazzi indipendentemente dal livello sociale e culturale dei loro genitori.

Proprio grazie a questo tipo di educazione si è formato lo spirito indistruttibile della Mitteleuropa e soprattutto grazie a questa diffusione di conoscenze, nella Mitteleuropa, è quasi del tutto escluso ogni caso di analfabetismo.

Chiaramente, questo testo si riferisce alla parte paradigmatica del libro nei confronti della scuola primaria di ogni territorio legato politicamente all'Austria-Ungheria. Questa parte del testo è inerente al comportamento ed ai principi morali da insegnare ad un ragazzo e si divide in 2 capitoli intitolati rispettivamente: «“Altre utili nozioni per fanciulli”» e «“Appendice”». Quest'ultimo è accompagnato da un sottotitolo «“Regole della civiltà”». Certamente, le regole di comportamento elencate nel libro, che hanno la maggior importanza sono dirette ad un fanciullo, il quale adottandole può diventare un buon cittadino in ogni campo dell'agire umano (anche regole di igiene e sanità).

Inoltre, questi principi morali hanno un fine critico, ovvero scoprire e valutare le qualità e i difetti degli altri, dopo aver individuato i propri.

Questi principi sono stati formulati con pazienza e amore per diventare parte integrante della personalità del ragazzo.

Tutte le regole sono legate l'una all'altra con lo scopo di rispettarle rigorosamente.

Infine, l'autore sostiene che un tale modo di preparare i fanciulli ad una armonica e corretta convivenza sociale e che questa rigida regola per gestire la cultura dei propri cittadini, diffusa nell'intera monarchia austro-ungarica, non era cosa di scarsa importanza, vedi sul finire della Prima Guerra Mondiale la pandemia influenzale che fece 20 milioni di morti.

«Il miniuniverso scolastico asburgico»

Sandro Disertori racconta di aver cominciato a frequentare la scuola elementare a Trento, nell'anno 1924. In trentino, la sua regione, le scuole sono in mano a dei funzionari autoctoni, guidate da insegnanti locali anti regime. In ogni modo, dei nuovi funzionari e dirigenti, per la maggior parte di origine meridionale, stanno via via acquisendo i posti più importanti, andando a modificare le metodologie didattiche finora in vigore nei corrispettivi territori. Questi nuovi sistemi si imposero ben presto specialmente in Istria, con la dittatura fascista. Tutti i maestri e professori rimarranno in servizio fino al loro pensionamento. Questo personale docente si distingue per uno spiccato senso dell'ordine e un culto della disciplina ben connaturato in loro. I metodi di insegnamenti degli italiani, comunque, erano pur sempre di alto livello.

Andando a raccontare della sua esperienza scolastica, il Disertori nomina il suo primo maestro, Pisetta, un simpaticissimo e leggermente grasso quarantenne che indossava sempre in classe un orologio dalla catena d'oro. L'autore nutre una grandissima stima per questa figura, tanto che l'aula di scuola si trasforma con quest'insegnante «“in una specie di Eden”». Riflettendo, il narratore sottolinea però come non abbia ancora perso quell'innocenza infantile che spinge a guardare con meraviglia e incanto il mondo.

Il racconto continua con una descrizione dell'organizzazione delle scuole europee del primo dopoguerra: molti scolari di età diversa erano stati, per convenienza, accorpati in uniche monoclasse. I nati in tempo di guerra (fra il '16 e il '18), infatti, sono ovviamente un numero ristretto; diminuzione demografica che ben presto inciderà negativamente al momento delle reclute per la Seconda Guerra Mondiale. La classe di Sandro Disertori, del 1918, è la prima a potersi considerare, a livello numerico, un po' più nella norma, anche grazie all'aggiunzione dei nati a fine '17 e a inizio '19. In una foto di gruppo della sua classe (di terzo anno), con al centro il maestro Pisetta, spicca senz'altro la grande varietà di abbigliamento degli alunni raffigurati, corrispondente all'altrettanta disparità sociale dell'epoca, tanto che un bambino completamente scalzo posa per la foto assieme a un elegantissimo rampollo di alta classe sociale. L'autore racconta, inoltre, dell'arrivo

a scuola di un nuovo alunno che si siede affianco a lui. All' inizio lo invidia e allo stesso tempo lo ama perché lui è allegro e gentile come un "vero signore". Questo nuovo compagno tiene in tasca un omino di piombo che ha una semisfera al posto delle gambe e quando lo tira fuori, il Disertori prova una certa invidia. Prova a scambiarlo ma lui rifiuta poiché si tratta di un regalo di sua madre. L'autore racconta che il maestro Pisetta, il giorno in cui arrivò il nuovo alunno gli chiese informazioni sui suoi genitori e il ragazzo gli disse che suo padre era andato via da molto tempo e che sua madre è una «"belle de nuit"». Quando torna a casa da scuola, «domanda subito alla cuoca che tipo di lavoro facesse quella dama», ma lei, invece di rispondergli, lo caccia dalla cucina. Intimorito, decide di non porre altre domande. Decide poi di confessare che aveva iniziato a criticare fra sé e sé alcuni atteggiamenti del maestro Pisetta, cioè il fatto che invece di concentrarsi sugli alunni che stavano mostrando «"buon profitto e sufficiente disciplina"», si curava, soprattutto, degli alunni svogliati, malvestiti e che faticavano, anche a causa della loro poca voglia, a apprendere. Ci volle la pazienza di sua nonna per spiegargli che queste critiche erano stupide e ingenerose. La nonna lo costringe anche a superare la sua aria di superiorità quando il maestro lo richiamava alla pulizia personale e all'ordine, cose che ad altri servivano ma per lui erano risapute e noiosissime. Il suo ultimo ricordo del Maestro Pisetta «è un consiglio rivolto a tutti di assicurarsi che la carta che le varie madri infilavano, dopo averla tagliata a quadretti, così almeno affermava, ad un chiodo del gabinetto, mai avrebbe dovuto essere carta di giornale, perché l'incostro (tipografico) avrebbe potuto con cui era stampata, avrebbe potuto facilmente produrre delle irritazioni o peggio, delle infezioni». L'autore vuole concludere l'argomento sull'educazione di base, ponendosi una domanda: «"quale differenza avrebbe potuto esserci fra i metodi e i principi con i quali si impartiva l'insegnamento nelle scuole pubbliche nel primo quarto del XX secolo a Trento e a Trieste e quelli esistenti in quelle stesse città, un secolo prima, sotto l'Austria?"». La risposta è che non c'erano differenze sostanziali.

La sua conclusione è, quindi, che questo tipo di preparazione scolastica ben radicata ha impresso sul carattere e sul comportamento di tutti i cittadini mitteleuropei un'impronta «"simile a un tatuaggio indelebile"». Questa impronta è e sarà lo zoccolo portante di ogni civiltà, anche moderna. Altre caratteristiche importanti di questo tipo di insegnamento sono la sua durata e la sua obbligatorietà, che sono anche le spiegazioni del perché si sia riusciti a eliminare la piaga dell'analfabetismo in tutto il vasto territorio Austro-Ungarico.

«La scuola secondaria e accademica mitteleuropea»

Nella cultura mitteleuropea come anche nel resto del Continente, la preparazione scolastica secondaria viene impartita in un quadro culturale sempre più ampio. Questo modo di essere caratterizza l'intera popolazione della Monarchia, fino alla caduta delle due "aquile bicefale imperiali": Quella Orientale, a Mosca nel 1917 e quella Occidentale nel 1918, a Vienna. Questi due eventi portano al fallimento materiale del Mondo politico mitteleuropeo, mentre invece il suo spirito e quindi la sua vera essenza resiste. Il Disertori specifica poi che per un periodo abbastanza lungo, questo modo di concepire la fortuna resta però appannato.

«La lenta espansione a macchia d'olio della cultura mitteleuropea»

Le nuove idee rivoluzionarie, nate dopo la Prima Guerra Mondiale, collaborano ad andare contro i difetti e le limitazioni della Monarchia austro-ungarica senza però cancellarla del tutto. Dopo diversi anni, questo «"inimitabile miniuniverso di idee in stand-by"» che ha alla base una voglia di convivenza e di tolleranza, riprende sempre più piede e vigore. In alcune zone europee, un tempo parte della Mitteleuropa, il movimento sta spingendo molte popolazioni a rimpiangere il passato, addirittura rivalutando una figura come l'Imperatore Francesco Giuseppe. Artefice della fine della Monarchia, egli viene comunque considerato come una figura sciagurata per via della sua fatale decisione di allearsi con l'Imperatore germanico, che a dimostrazione della sua impreparazione cerca di vincere una guerra impossibile all'interno del vecchio continente.

Al giorno d'oggi, i giovani difficilmente possono essere in grado di capire in maniera chiara la valenza di quel Mondo, tuttavia Disertori è convinto che i più attenti tra loro stanno cercando di adottare quel vecchio stile di vita o almeno hanno l'intenzione di viverlo attraverso la ricerca di mezzi adatti e di uno spirito per farlo al meglio. Altri invece, nonostante non siano ancora arrivati ad adottare quello stile, possono avvicinarsi sempre di più a tutto ciò studiando la storia, soprattutto dal punto di vista umanistico.

«Piccola galleria di personaggi della Mitteleuropa»

Il Disertori in questo capitolo racconta di aver assistito ad un programma televisivo chiamato «“otto e mezzo”», in cui la giornalista sudtirolese Lilli Gruber, già presentatrice del TG1 e di lingua madre tedesca ed il violinista Uto Ughi, di famiglia istriana, discutevano del decadimento della musica classica in Italia.

Per il maestro Ughi, in particolare, la musica era considerata uno strumento per raggiungere la pace tra gli esseri umani e queste argomentazioni sono come un flashback per il Disertori che sembra essere tornato bambino mentre ascoltava le conversazioni in famiglia. L'autore era stato colpito dal fatto che entrambi gli ospiti, nonostante le loro origini, parlavano perfettamente italiano e quella discussione è stata la prova che lo spirito mitteleuropeo non è morto.

«Oflag 83, in Bassa Sassonia: il Fedeldwebel Schimoscheck»

Ci troviamo negli anni '40 del XX secolo e il Disertori, in questo capitolo, riporta il luogo in cui si trovava, ossia l'Oflag 83, il famoso campo «per ufficiali italiani prigionieri del Reich del Mille Anni, allestito a Wietzendorf, nel mezzo della Lüneburger Heide la famosa brughiera uneburghese».

Ma che cos'è l'Oflag?

Era il lager in cui migliaia di ufficiali italiani stavano pagando le loro colpe e tra «“quei poveri cristi”», come li definisce l'autore, c'era anche lui, col numero di matricola «47.116».

Nel testo, l'Oflag è qualificato come un luogo romantico ma nello stesso tempo anche molto angoscioso, in quanto nel giro di pochi mesi venne infestato da un'epidemia di tifo petecchiale, le cui cause erano la fame e la violenza subita, che finì per uccidere quasi ventimila persone. Venne poi trasformato in un nuovo lager.

Il Disertori, in questo “campo”, ebbe l'incarico di interprete del sottufficiale tedesco addetto ai servizi tecnici del campo, inoltre il suo interlocutore era un sottufficiale slesiano di nome Schimoscheck, il quale viene descritto come un uomo burbero ma molto antifascista.

Così l'autore continua il suo testo raccontando di quel giorno in cui Schimoscheck lo informò che lo avrebbe dovuto accompagnare nel «Vorlager», dove lo aspettava un nuovo ruolo, ossia quello mettere su carta lucida la esatta e completa planimetria del campo, con i relativi dettagli che il Comandante tedesco gli avrebbe fornito.

Disertori finisce il capitolo dichiarando come il suo più grande desiderio, in quel periodo, fosse: una fetta di pane con la cipolla, nonostante quest'ultima non fosse mai stato uno dei suoi cibi preferiti.

«Oflag 83: il capitano Jahn»

Si ricorda, a questo punto, il capitano Jahn e di quando il capitano citò un famoso romanzo di guerra, che considerava come una lunga satira carica di umorismo nero ed intitolata «*Le avventure del valoroso soldato Schwejk durante la Guerra Mondiale*», utile ad inquadrare l'autentica realtà del mondo asburgico dei suoi anni giovanili. Sfortunatamente però quel libro antimilitarista, supercritico e spietato nei confronti della monarchia austro-ungarica, diventò alla fine un canto di guerra e di vittoria filo asburgico, molto popolare.

Il Disertori, in seguito, afferma che il creatore di quel soldato valoroso «brav» era Berhold Brecht ne aveva afferrato il valore, visto che poi quella storia era stata riscritta alla fine della Seconda guerra mondiale, pur sapendo ciò che avrebbe comportato dal punto di vista politico quella traslazione temporale. Riflettendo sull'argomento, il Disertori comprende il motivo per cui tenere un libro del genere a casa, ai tempi di Hitler, significasse essere portati direttamente al Lager.

Continuando la storia, il capitano Jahn aveva un figlio che combatteva in Russia e per questo trattava bene il Disertori, poiché gli ricordava il figlio.

Non è noto come sia continuata la vicenda del figlio del capitano Jahn, ma sicuramente egli tornò a Wietzendorf e abitò in una delle vecchie baracche del lager, riadattate per i senza-casa tedeschi; ma la sorte probabilmente non gli è stata amica. Per quanto riguarda Jahn, raccontò di essersi recato in Italia subito dopo la Prima Guerra Mondiale, un paese che lo aveva sempre affascinato sia per le sue qualità, ma anche per i suoi difetti. Dopo aver dettagliatamente descritto le città di Venezia e Brescia, cominciò a raccontare un evento che lo colpì molto: arrivò all'altezza di un vespasiano, un servizio pubblico diffuso in Europa, che ad oggi è stato rimpiazzato direttamente dai "wc" dei bar e dei ristoranti; il grande giornalista Longanesi aveva paragonato i vespasiani ai vecchi garibaldini, «che ogni anno, uno dopo l'altro, scomparivano». Essi erano realizzati sia a muro sia a "gloriette", alcuni possedevano una o più batterie di orinatoi verticali in metallo o in porcellana. Quelli a muro, avevano un paravento in ferro, parallelo alla strada, che in teoria avrebbe dovuto mascherarlo. Un signore che lo stava usando incrociò una giovane signora e non si fece nessuno scrupolo a togliersi il cappello con la mano rimasta libera, a sorriderle e a chiamarla per nome con voce forte e chiara.

Jahn si è sempre dimostrato un sincero amico degli italiani dell'Oflag 83; infatti quando giunse da Berlino l'ordine di eliminare tutti i prigionieri presenti nel lager, poiché stavano arrivando gli ufficiali francesi prigionieri, egli insieme al collega Lohse, consigliò al colonnello comandante tedesco di disobbedire all'ordine. Quest'ultimo, infatti se ne andò senza dare nell'occhio insieme ai suoi subordinati.

Bibliografia

Disertori S., *Viaggio nella Mitteleuropa*, Reverdito Editore, Trento, 2017, pp. 7 – 77.

Docente: Prof.ssa Silvia Gaetani

Studenti:

Classe: 5G, Liceo Linguistico

GLI INTELLETTUALI DI FRONTE ALLA GRANDE GUERRA



<https://it.wikipedia.org/wiki/Trincea>

Introduzione

Abbiamo già parlato del clima intellettuale in Europa, tra il XIX e il XX secolo e di come, il positivismo, questa corrente di pensiero filosofico e culturale avesse creato l'illusione che le conquiste scientifiche e le conseguenti applicazioni tecniche avrebbero portato l'umanità verso un futuro radioso, caratterizzato dal fenomeno di un progresso ininterrotto. Tuttavia, tale prospettiva si venne a scontrare con una realtà ben diversa allo scoppio, nel 1914, della Prima Guerra Mondiale.

Nel contesto letterario italiano prevalse la cosiddetta filosofia dell'azione, che esaltava in particolar modo il volontarismo, il vitalismo e l'attivismo. A tale movimento aderì la maggior parte degli intellettuali, motivata specialmente dal problema dell'annessione di Trento e Trieste, le cosiddette terre irredente rimaste sotto il dominio dell'Impero austro-ungarico.



<http://www.mondoeventiabruzzo.it/events/quando-un-popolo-si-scopri-nazione-conoscere-la-guerra-per-amare-la-pace-a-pescara/>

Allo stesso tempo, se da un lato il movimento interventista celebrò l'aspetto trionfale della guerra, altri scrittori posero l'accento sulla dimensione umana di chi fu coinvolto direttamente nel conflitto, sulla sofferenza e sull'orrore che esso portò nelle vite degli uomini.

Tra le riviste fiorentine: “il regno”

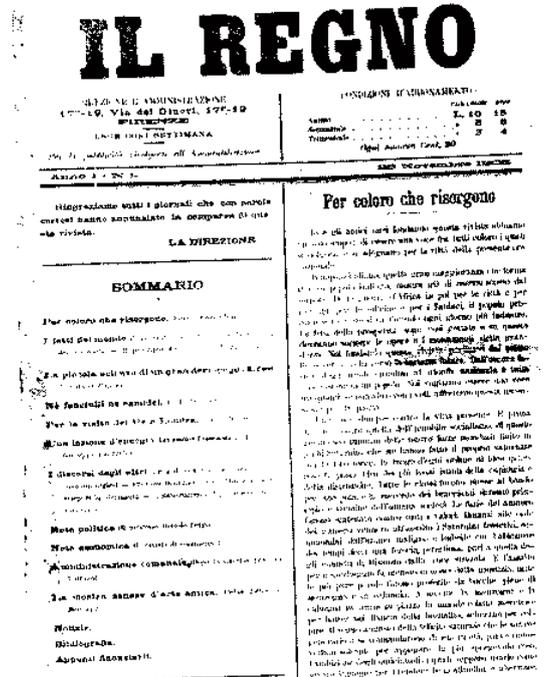
Il bisogno di rinnovamento della cultura e anche di affermazione dell'intellettuale nel Primo '900 fa sì che nascano diverse riviste, fenomeno questo che si evidenzia soprattutto a Firenze. Tra queste “Il Regno” è quella di indirizzo fortemente nazionalistico.

Fondatore della rivista è Enrico Corradini, che già nel primo numero presenta lo scopo della stessa: “essere una voce fra tutti coloro i quali si dolgono e si sdegnano per la viltà della presente ora nazionale”.

Tale realtà è dovuta alla diffusione del socialismo, che ha permesso l'ascesa del ceto basso e ha distrutto gli ideali alti, e all'affermazione della borghesia, che ha sacrificato l'eroismo del popolo.

Di conseguenza, il programma ideologico parte dallo sdegno “per la realtà della presente ora” e indica le vie per il raggiungimento del “trionfo nazionale”.

Tutto ciò risulterà determinante per incitare a intervenire nella Prima Guerra Mondiale.



[https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Regno_\(rivista_1903\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Regno_(rivista_1903))

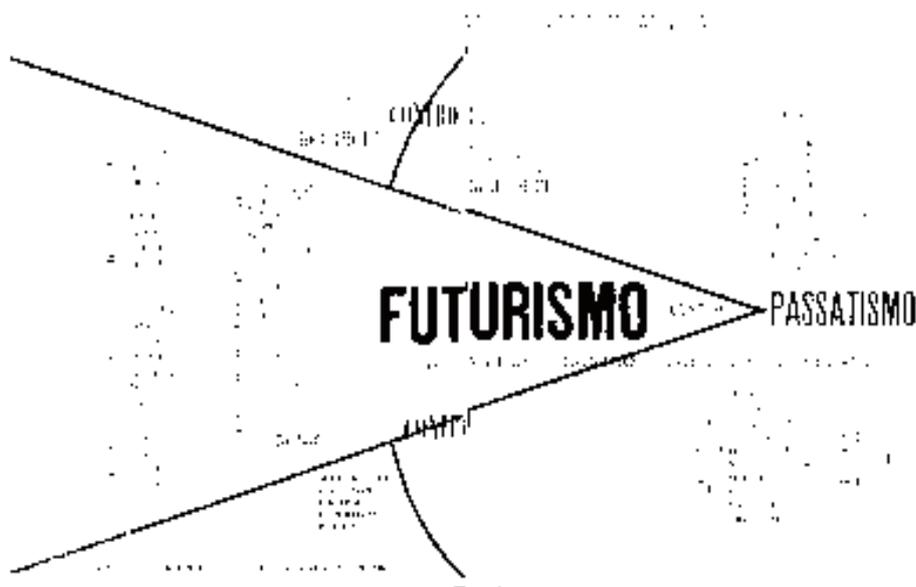
Futurismo

Il Futurismo è stato un movimento culturale e artistico italiano dell'inizio del XX secolo, nonché la prima Avanguardia europea.

Fondatore è stato Filippo Tommaso Marinetti, che nel 1909 pubblicò il “manifesto del futurismo” nel quotidiano parigino Le Figaro, celebrando il futuro e i nuovi valori, come la velocità, il dinamismo e lo sfrenato attivismo. L'attivismo in politica portò i futuristi non solo a desiderare fortemente la guerra, ma ad arruolarsi e, in alcuni a casi, a perdere la vita combattendo durante la Prima Guerra Mondiale. “Noi vogliamo esaltare il movimento aggressivo, l'insonnia febbrile, il passo di corsa, il salto mortale, lo schiaffo ed il pugno”. Con queste parole è chiara l'adesione all'ideologia nazionalista e militarista, che celebra la guerra come “sola igiene del mondo”. Un chiaro esempio di questa spinta interventista possiamo vederlo nel Manifesto del futurismo, dove Marinetti scrisse:” noi vogliamo glorificare la guerra – sola igiene del mondo – il militarismo, il patriottismo, il gesto distruttore dei libertari, le belle idee per cui si muore e il disprezzo della donna”. Con queste parole, l'autore esalta la grandezza della guerra, che porta alla rigenerazione sociale e al disprezzo per il sentimentalismo romantico che lega l'immaginario collettivo ad abitudini e a valori obsoleti.

Il manifesto intitolato “Guerra sola igiene del mondo”, pubblicato nel 1915, è un altro esempio di tale brutale energia, che spinge chiaramente alla presa delle armi e a scontrarsi contro i nemici del rinnovamento, contro gli assetti costituiti, contro le pacificazioni di comodo. La guerra viene vista come mezzo per il rinnovamento radicale della società e dell'umanità, ma costituisce anche il terreno fertile per far nascere un nuovo uomo, pur a prezzo di un gran numero di vite umane.

SINTESI FUTURISTA DELLA GUERRA



<http://ilgiardinodicasa.blogspot.com/2008/04/sintesi-futurista-della-guerra.html#!/2008/04/sintesi-futurista-della-guerra.html>

D'Annunzio



D'Annunzio con il Cap. Palli in partenza per il volo su Vienna (1918)
archivio fotografico ANSA - archivio storico

Gabriele D'Annunzio fu uno dei protagonisti del movimento interventista che trascinò l'Italia nel mezzo della Grande Guerra, pronunciando numerosi discorsi, raccolti nel volume “Per la più grande Italia” (1915). D'Annunzio assunse il ruolo di poeta vate, profeta della patria in grado di guidare la nazione verso un glorioso destino nazionalistico e imperialistico. Sebbene 52enne, dopo l'entrata in guerra si arruolò come volontario nell'aviazione, prendendo parte a una serie di audaci imprese che gli fruttarono vari onori.

<http://assoaerope.blogspot.com/p/pescara-e-il-volo.html>

Nel 1916, durante un atterraggio di fortuna subì una lesione all'occhio destro, esperienza che porterà alla nascita del romanzo “Il Notturmo” (1921), dalla carica riflessiva e meditativa, caratterizzato da uno stile frammentario.

Nel 1918 fu protagonista di due celebri episodi: la beffa di Buccari, un'incursione militare sul golfo del Carnaro, sulla costa dalmata, e il volo su Vienna, durante il quale fece cadere sulla capitale asburgica una pioggia di volantini propagandistici.

Nel 1919, a guerra finita, progettò e condusse l'occupazione della città di Fiume. Il vate decise, infatti, di dar voce al malcontento popolare per la vittoria mutilata dell'Italia, accusando la classe dirigente italiana di non aver sfruttato l'esito favorevole della guerra. D'Annunzio riuscì a tenere la città per oltre un anno, fin quando il governo italiano non gli intimò di ritirarsi, nel dicembre 1920.

Dal discorso pronunciato a Quarto nel maggio 1915:

«“Oggi sta su la patria un giorno di porpora: e questo è un ritorno per una nova dipartita, o gente d'Italia. Se mai le pietre gridarono nei sogni dei profeti, ecco, in verità, nella nostra vigilia questo bronzo comanda. È un comandamento alzato sul mare. È una mole di volontà severa, al cui sommo s'aprono due ali e una ghirlanda s'incurva. È ingente e potente come il flutto decumano, o marinai, come quell'onda che sorge con più d'impeto dopo le nove che son per seguirla: onda maggiore, che porta e chiama il coraggio. [...] Dov'è, se non in voi, se non nella unanimità vostra improvvisa, o Italiani, la balenante bellezza ch'egli oggi solleva e pone dinanzi a sé per indurla al rilievo sublime. Nessuno più parla basso; ché cessano il danno e la vergogna; l'ignavia di non veder, di non sentire cessano. E i messaggeri aerei ci annunziano che la Notte di Michelangelo s'è desta e che l'Aurora di Michelangelo, portando nel sasso il piede e il cubito, scuote da sé la sua doglia ed ecco già balza in cielo dall'Alpe d'oriente. [...] Se mai a grandezza d'eroi fu dedicata opera di metallo, conflatile detta dagli antichi nostri, ciò è composta di fuoco e di soffio, ben questa è la suprema, tutta fatta di fuoco di soffio, di fede infiammata e d'anelito incessante, d'ardor sostenuto e d'ansia creatrice. È calda ancora. Ancor ritiene il furor della fornace. Il nume igneo l'abita. Forse la vedreste rosseggiare, se la luce del giorno non la velasse. Io credo che stanotte apparirà tutta rovente sul fremito del mare, fatta, come questa nova concordia nostra, di fusione che non si fredda. E gli altri eroi tornanti per Tirreno, dai sepolcreti di Sicilia ove il grano spiga e già pieno di frutto, diranno: “Lode a Dio! Gli Italiani hanno riacceso il fuoco su l'ara d'Italia”. [...] Il fuoco cresce, e non basta. Chiede d'esser nutrito, tutto chiede, tutto vuole. Voluto aveva il duce di genti un rogo su la sua roccia, che vi si consumasse la sua spoglia d'uomo, che vi si facesse cenere il triste ingombro; e non gli fu acceso. Non catasta d'acacia né di lentisco né di mirto ma di maschie anime egli oggi dimanda, o Italiani. Non altro più vuole. E lo spirito di sacrificio, che è il suo spirito stesso, che è lo spirito di colui il quale tutto diede e nulla ebbe, domani griderà sul tumulto del sacro incendio: “Tutto ciò che siete, tutto ciò che avete, e voi datelo alla fiammeggiante Italia!”».



D'Annunzio a Quarto il 5 maggio

<http://www.lundici.it/2015/05/lanno-prima-della-guerra-maggio-1915/>

Ungaretti

Giuseppe Ungaretti è da considerarsi uno dei poeti italiani più significativi ad aver vissuto l'esperienza della guerra in prima persona. Nel 1915 egli decise di arruolarsi volontariamente al fianco dell'esercito italiano per ritrovare le sue radici e la sua identità, dal momento che aveva trascorso la sua infanzia ad Alessandria d'Egitto, dove era nato nel 1888 da genitori originari di Lucca trasferiti per esigenze economiche. Toccando con mano l'esperienza della guerra, e comprendendo dunque che l'idealizzazione del conflitto da parte degli intellettuali non trovava riscontro nella realtà, l'autore ha sviluppato sentimenti di orrore e di condanna nei suoi riguardi



https://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Ungaretti

Nelle sue poesie, ricche di parole significative che esprimono appieno la crudeltà e il senso di precarietà che i soldati sperimentano nelle trincee, egli descrive le esperienze vissute e la repulsione sviluppata nei confronti del conflitto armato. La prima raccolta poetica di tale esperienza di guerra è “Il porto sepolto” del 1916, raccolta che poi confluirà ne “L'allegria di naufragi” del 1919, titolo che allude all'atteggiamento ottimistico (“allegria”) che deve prevalere sull'esperienza negativa vissuta (“naufragi”): non a caso l'ultimo titolo è solo “L'allegria” del 1931.



SOLDATI
Bosco di Courton, luglio
1918

*Si sta come
d'autunno
sugli alberi
le foglie*

<https://www.cultura.trentino.it/Appuntamenti/Come-d-autunno-sugli-alberi-le-foglie>

In questa poesia, Ungaretti paragona la condizione dei soldati a quella delle foglie in autunno. Infatti, la poesia trasmette un senso di precarietà proprio della vita dell'uomo, condizione aggravata dall'esperienza di guerra.

VEGLIA
Cima Quattro, 23 dicembre 1915

*Un'intera nottata
buttato vicino
a un compagno
massacrato
con la sua bocca
digrignata
volta al plenilunio
con la congestione
delle sue mani
penetrata
nel mio silenzio
ho scritto
lettere piene d'amore
Non sono mai stato
tanto
attaccato alla vita*

Qui Ungaretti descrive il sentimento di dolore e di raccapriccio che prova nello stare vicino a un suo compagno morto e sanguinante, la cui condizione entra in contrasto con la voglia di vivere dell'autore.

SONO UNA CREATURA
Valloncello di Cima Quattro, 5 agosto 1916

*Come questa pietra
del S. Michele
così fredda
così dura
così prosciugata
così refrattaria
così totalmente
disanimata.
Come questa pietra
è il mio pianto
che non si vede.
La morte
si sconta
vivendo.*



Il monte San Michele è una modesta altura sulla riva sinistra del basso Isonzo
<http://www.atlantegrandeguerra.it/portfolio/monte-san-michele/>

Questo componimento ci fa capire a che livello arriva la sofferenza provata dai soldati e dallo stesso poeta. Nella poesia, infatti, Ungaretti rivendica il fatto di essere una creatura con sentimenti, pensieri e vitalità, che però sono stati spenti o soffocati dalla guerra. Dunque, egli non può nemmeno sfogarsi, e perciò si sente come una roccia piena di vita.



https://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Ungaretti

PELLEGRINAGGIO

Valloncello dell'Albero Isolato, 16 agosto 1916

*In agguato
in queste budella
di macerie
ore e ore
ho strascicato
la mia carcassa
usata dal fango
come una suola
o come un seme
di spinalba*

*Ungaretti
uomo di pena
ti basta un'illusione
per farti coraggio*

*Un riflettore
di là
mette un mare
nella nebbia.*

In questa lirica, dopo aver descritto la vita del soldato di trincea, in cui egli diventa “una carcassa”, il poeta reagisce sentendosi “un seme di prunalbo”, perché, pur essendo “Ungaretti / uomo di pena”, gli basta un’illusione (“luce delle petroliere”) per essere felice.

Bibliografia e Sitografia

Baldi G., Giusso S., Razetti M., Zaccaria G., *Il piacere dei testi 6. Dal periodo tra le due guerre ai giorni nostri*, Varese, Paravia, 2012, pp 210-240

http://www.educational.rai.it/materiali/file_moduli/50959_635543378564805477.pdf

<https://it.wikipedia.org/wiki/Trincea>

[https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Regno_\(rivista_1903\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Il_Regno_(rivista_1903))

<http://assoaerope.blogspot.com/p/pescara-e-il-volo.html>

http://www.educational.rai.it/materiali/file_moduli/50959_635543378564805477.pdf

<https://www.cultura.trentino.it/Appuntamenti/Come-d-autunno-sugli-alberi-le-foglie>

<http://www.atlantegrandeguerra.it/portfolio/monte-san-michele/>

<http://www.mondoeventiabruzzo.it/events/quando-un-popolo-si-scopri-nazione-conoscere-la-guerra-per-amare-la-pace-a-pescara/>

<http://www.lundici.it/2015/05/lanno-prima-della-guerra-maggio-1915/>

Docente: prof.ssa Antonietta La Donna

Studenti: Cesare Giusti, Srij Manal, Clementte Bartomeo, Camilla Ginestra e Riccardo Gaetani

Classe: 5E Liceo Linguistico.

PREMESSA GEOPOLITICA

Andiamo adesso ad approfondire le questioni di carattere diplomatico e le tensioni che degenerarono fino allo scoppio della Prima Guerra Mondiale.



La Prima Guerra Mondiale, conosciuta anche con il termine di “Grande Guerra”, poiché così venne considerata dalle popolazioni coinvolte, fu una guerra “Grande”, non solo per l’estensione dei teatri di operazioni, ma anche per il numero di stati coinvolti (circa 32 stati di tutti i continenti con le relative colonie, cioè 28 della coalizione dell’Intesa e 4 degli Imperi Centrali), per il numero di soldati mobilitati (circa 65 milioni), per la grande durata della lotta (quasi 5 anni, più precisamente 51 mesi, per noi 41), per le spese di centinaia e centinaia di miliardi, per il numero di caduti (13 milioni e 650 mila) e feriti (34 milioni circa). La Grande Guerra si manifesta subito come un evento di grande importanza, una guerra diversa da tutte le altre, precedenti non si era mai

anche perché negli scontri <http://www.lagrandeguerra.net/ggriassunto.html>

visto l’utilizzo di armamenti così potenti, mai erano state mobilitate tante risorse materiali e umane e mai si erano verificate tante perdite umane. Proprio per questo possiamo parlare di una «svolta nella storia del mondo per le sue conseguenze: essa infatti accelerò e fece precipitare alcuni processi di sviluppo già in atto determinando, nella situazione mondiale mutamenti di grande importanza». Questa guerra segnò, inoltre, la fine del «predominio mondiale conquistato dall’Europa nel corso di quattro secoli, che aveva raggiunto il culmine nel secolo XIX». Questo stato di cose, fu determinato dall’intervento americano dell’aprile 1917 e «dal grande impegno finanziario degli Stati Uniti in favore delle potenze dell’Intesa e rese l’Europa debitrice dell’America».

L’economia conseguente alla guerra fu disastrosa per l’Europa, ma molto positiva, per gli Stati Uniti e i paesi extraeuropei (come il Giappone), che conobbero un grande sviluppo a livello industriale e agricolo. Infatti gli americani e i giapponesi subentrarono agli stati europei nei mercati dell’America meridionale, dell’America Latina, dell’Asia e dell’Africa. Altre conseguenze furono

le richieste di autonomia e di autodeterminazione dei popoli coloniali, stimolati anche dalla rivoluzione russa d'Ottobre, che condizionò la storia dell'Europa e portò alla divisione del mondo in due blocchi economico - sociali contrapposti: quello socialista e quello capitalistico.

«La rivoluzione bolscevica fu l'altro evento del 1917 fatto esplodere dalla guerra, sebbene avesse radici in un precedente processo storico lungo e complesso».

Dalla capitolazione di Napoleone, le guerre erano state poche e lontane nel tempo.

C'era stata la guerra di Crimea (1854-1856), un secondo rapido impero napoleonico, la guerra di espansione della Prussia (1870) a capo di una coalizione tedesca: il Trattato di Francoforte (1871), che ne seguì, contribuiva a minare l'equilibrio europeo dato dai due poli Francia e Austria, il tutto a favore della Prussia. L'Austria, rivale della Prussia si affiancò alla Germania e nel Congresso di Berlino (1878) il peso di questa politica emerse in tutta evidenza.

La Turchia europea veniva a trovarsi nella posizione di una specie di colonia contendibile dalle grandi potenze. Infatti le due sue province, la Bosnia e l'Erzegovina, venivano occupate, senza indicazione temporale, dall'Austria – Ungheria benché fossero Serbe e avessero sbocco in Adriatico in modo inopportuno per l'Italia, alla quale, peraltro, non venivano riconosciute compensazioni, come ad esempio la rettifica dell' “iniquo” confine imposto dopo la guerra del 1866.

La Francia occupò Tunisi, con disappunto di Berlino e grazie all'abilità di Bismark, l'Italia «veniva a trovarsi isolata: minacciata ad oriente dalla vincitrice di Custoza e Lissa, ad occidente dalla vinta di Sédan, che vedeva nella risorta sorella latina una competitorice nel Mediterraneo, non le restava che cercare l'alleanza di Berlino. Ma essendo l'Austria alleata della Germania fin dal 1879, si dovette accettare il paradosso storico dell'alleanza tra Italia e Austria, mentre era ancora vivo il ricordo del dominio austriaco in Italia e delle guerre di indipendenza. Il 20 maggio 1882, il Trattato della Triplice Alleanza era un fatto compiuto». Così, la Germania foggia la sua politica su un insieme di potenze, senza opposizioni in Europa e «la Russia stessa si indusse a stringere con la Germania un accordo, così detto di controassicurazione».

Il Congresso di Berlino del 1878 rettificò, rispetto alla Pace di Santo Stefano (tra Russia e Impero ottomano), la destinazione dei territori turchi in Europa. Il Congresso ridimensionò e divise il territorio della nascente Bulgaria, satellite della Russia, decretò l'amministrazione austriaca della Bosnia e ratificò, invece, l'indipendenza della Romania, della Serbia e del Montenegro.



Създадено: 2014 г. Изображение: оригинал: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stefanovo_Pact.jpg

La firma del trattato di Santo Stefano
https://it.wikipedia.org/wiki/Pace_di_Santo_Stefano



Il congresso di Berlino che portò alla firma del trattato
[https://it.wikipedia.org/wiki/Trattato_di_Berlino_\(1878\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Trattato_di_Berlino_(1878))

In Prussia, con la rimozione di Bismarck dal cancellierato tedesco (1890), l'equilibrio che aveva mantenuto la pace nei venti anni precedenti, si ruppe. Il nuovo corso imposto dal Kaiser Guglielmo II e dal nuovo cancelliere von Bülow, fu quello di realizzare una politica di espansione. Egli non rinnovò il "Trattato di controassicurazione" con la Russia (firmato nel 1887 e ultimo atto di Bismarck), cosicché questa potenza strinse un'alleanza con la Francia che in seguito si perfezionò. L'alleanza franco-russa rendeva così possibile l'attacco su due fronti alla Germania che Bismarck aveva cercato di evitare. Era necessario, tuttavia, che non vi si unisse la Gran Bretagna che aveva seri motivi di competizione sia con la Francia, ad esempio, le rivalità coloniali in Africa centrale, sia con la Russia, per il controllo degli stretti sul Bosforo.



Bernhard von Bülow
https://it.wikipedia.org/wiki/Bernhard_von_B%C3%BClow

Lo Zar Nicola II cercò di fermare la corsa agli armamenti, ma alla Conferenza dell'Aia (1893) la Germania si oppose (la limitazione degli armamenti terrestri avrebbe consentito alla Russia di ridurre lo sforzo finanziario che stava mettendo in serie difficoltà le casse dello Stato, mentre la limitazione degli armamenti navali serviva a creare difficoltà a Gran Bretagna e Germania, entrambe interessate ad ammodernare le proprie flotte).

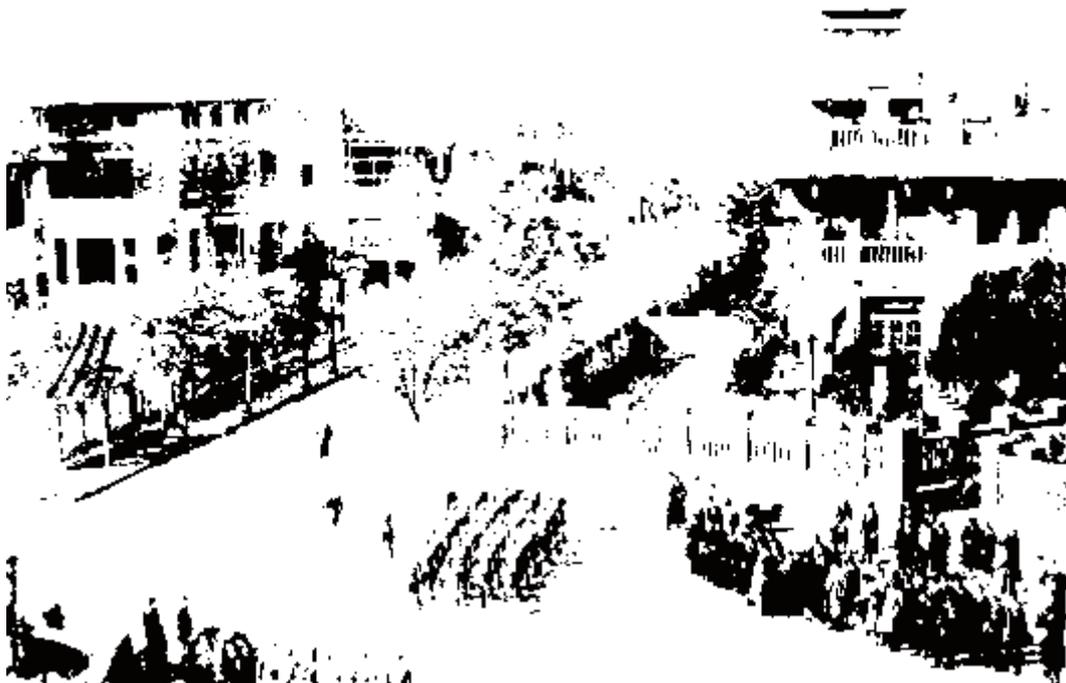
La Germania arrivò fino a rifiutare nel 1896, un accordo con la Francia «per delimitare la zona di influenza in Africa che veniva a ledere gli interessi italiani». «D'altro canto, l'Austria ricordava di essere padrona delle nostre terre irredente, e se avesse voluto, le sarebbe stato facile la passeggiata militare dall'Isonzo a Milano».



Ribelli Boxer

https://it.wikipedia.org/wiki/Ribellione_dei_Boxer

Nel 1898, gli Stati Uniti avevano sconfitto la Spagna, la Germania aveva acquistato, nel 1899 dalla Spagna le isole Caroline, le Marianne, le Palau (isole del Pacifico); la Germania aiutava i Boeri nella lotta contro gli inglesi. Inoltre, la Germania era intervenuta nella rivolta dei boxers, a seguito dell'uccisione del ministro barone von Kettler il 14 agosto 1900, ambasciatore in Cina. A Pechino si trovavano le ambasciate, a Tientsin le concessioni commerciali e gli equipaggi delle navi di passaggio, mentre le navi tedesche erano nella concessione di Kiautschou.



La concessione italiana di Tientsin fu l'unico possedimento coloniale italiano in Cina (in generale in Asia), amministrato dal Regno d'Italia tra il 1901 e il 1943.

<http://tonyface.blogspot.it/2016/10/la-concessione-di-tientsin.html>

Nel frattempo, l’Austria seguiva i programmi militari della Germania.

Il 1° novembre 1902, fra l’Italia e la Francia venivano ridefiniti gli accordi sulle sfere di influenza in Africa del Nord (la Francia nel Marocco e l’Italia in Tripolitania e Cirenaica) e si sottoscriveva l’impegno di neutralità se uno dei due stati fosse stato costretto ad entrare in guerra.

Una serie di errori del kaiser spinse il Regno Unito a prendere le distanze dagli interessi della Germania. Guglielmo II cercò di proporsi come alleato e protettore del sempre più debole Impero ottomano, con l’intenzione di espandere la propria influenza nel Medio Oriente. Furono avviate trattative con il sultano che tentava di rafforzare il proprio potere e furono disposti grandi finanziamenti per la realizzazione di una ferrovia Berlino-Belgrado-Baghdad (iniziata nel 1903). La Germania riusciva così a inimicarsi tutte le altre potenze europee a partire da Gran Bretagna e Russia.

Un altro fronte di attrito era l’espansione coloniale che poneva tutti gli Stati in competizione tra loro.

La Gran Bretagna aveva costituito l’impero coloniale più grande e cercava di consolidarlo, cercando di allearsi con una grande potenza europea e la scelta ricadde inizialmente sulla Germania ma il tentativo di avvicinamento fallì. La Gran Bretagna si decise allora a risolvere le questioni con Russia e Francia. Con la Francia stabilì l’8 aprile 1904 una “Intesa cordiale” che si fondava su una sorta di scambio: nessuna opposizione francese alla presenza inglese in Egitto e mano libera alla Francia in Marocco. L’accordo con la Russia fu più difficile ma si sviluppò successivamente alla Guerra russo-giapponese.

La Russia si trovava limitata ad occidente dalla Germania e dall’Austria, a sud dalla Gran Bretagna. Perciò cercò di allargarsi, attraverso le steppe siberiane, verso il Pacifico. Qui trovò un nuovo avversario che pian piano era entrato nel campo della «grande produzione e del commercio internazionale, era riuscito a crearsi una flotta e un esercito, la cui forza, sin allora ignorata, doveva dare presto un monito solenne»: il Giappone, che si era già rivolto verso la Cina, perché la sua popolazione in crescita cercava nuove terre e nuovo lavoro e anche se uscì vincente dalla guerra ne ebbe pochi frutti.

La guerra scoppiò nel 1904, fra il Giappone e la Russia, «sia per terra, sia per mare», e si concluse con la vittoria del Giappone e con la pace di Portsmouth (5 settembre 1905). Essendo il Giappone alleato della Gran Bretagna, «questa pace ebbe molte ripercussioni in Europa».

Dopo la sconfitta con il Giappone, ci fu una grave crisi interna in Russia: a San Pietroburgo nel 1905, la polizia uccise decine di manifestanti in quella che venne definita la “domenica di sangue”. Lo sdegno per questo episodio provocò scioperi e insurrezioni che coinvolsero le campagne. Comparve il primo “soviet” di cui fu presidente Trockij. Però, l’unica concessione mantenuta dallo zar fu quella della Duma, anche se ai primi accenni di contrasto, la Duma fu sciolta. La restaurazione dopo la rivoluzione del 1905 era così completata. A nulla valse, per recuperare il consenso popolare, una parziale riforma agraria varata nel 1911 per favorire la creazione di una classe di piccoli proprietari agricoli.



Lev Trockij

https://it.wikipedia.org/wiki/Lev_Trockij

La Germania, che continuava ad armarsi e ad aumentare la flotta, provocò una crisi in Marocco nel 1905.

La Germania oppose un rifiuto alla riduzione degli armamenti, mentre le altre potenze volevano mantenere un equilibrio e volevano appianare le ragioni di contrasto. Così, per eliminare la rivalità in Asia, la Russia e l'Inghilterra riuscirono a portare a termine una convenzione anglo – russa nel 1907, che prevedeva che alla Russia andasse il Tibet, all'Inghilterra l'Afghanistan.

Dall'avvicinamento della Gran Bretagna alla Francia e alla Russia nacque quella che doveva poi divenire la “Triplice Intesa”.



Locandina russa del 1914 che rappresenta la Triplice Intesa con Marianne, la Madre Russia e Britannia
https://it.wikipedia.org/wiki/Triplice_intesa

L'Austria sognava un impero austro – ungarico più vasto, allargandosi verso oriente, quindi colse l'occasione di influire nell'Oriente balcanico inserendosi nel contrasto con il partito dei “Giovani Turchi”: il movimento dei giovani turchi (rappresentati dal partito “Unione e Progresso” già attivo in Turchia prima del 1870), formato da ufficiali dell'esercito e intellettuali, voleva, subito dopo la rivoluzione antizarista del 1905, contrastare il predominio delle potenze europee nella politica e nell'economia turca e, nel 1908, insorse e impose il ritorno alla Costituzione del 1876: nell'aprile del 1909 destituirà il sultano Abdul Amid e chiamerà a succedergli il fratello Maometto V.

«Intanto, gravi conseguenze scaturivano dal movimento turco. Mentre la Bulgaria proclamava l'indipendenza e dava il titolo di Czar al suo sovrano Ferdinando di Coburgo, l'isola di Creta staccatasi dalla Turchia fin dal 1879 e rimasta sotto un ambiguo condominio di tutte le potenze, proclamava la propria annessione alla Grecia; l'Austria – Ungheria dichiarava di annettersi la Bosnia – Erzegovina (2 ottobre 1908)».

La Russia a seguito di questi atti, si trovava a dover difendere la Serbia. L'Italia che vedeva con questo atto l'allungarsi verso l'Adriatico dell'Austria, chiese il rispetto dell'art. 7 del Trattato della Triplice. «Ancora una volta la pace poté essere salvata: l'Austria, con una mobilitazione parziale, tenne in rispetto la Serbia, e la Russia, nel marzo 1910, riconobbe il fatto compiuto».

Tuttavia la Germania continuava a pensare ai mari del sud oltre che all'oriente. Già nel 1910 era riuscita ad ottenere uguali diritti nel commercio in Marocco, tra Francesi e Tedeschi e nel 1911 provocò una seconda crisi marocchina.

Anche la Turchia sembrava «volesse riaffermare la sua sovranità in Libia, inviando armi e soldati» e l'Italia non volendo perdere questa piccola terra mediterranea, dichiarò guerra alla Turchia (27 settembre 1911), ma non potendo operare in Europa, «dovette limitarsi all'exasperante guerriglia contro gli indigeni ribelli, ben guidati da pochi ufficiali turchi e da qualcuno tedesco, tra la diffidenza e la gelosia delle altre potenze».

La guerra finiva dopo un anno, con la firma della pace tra Italia e Turchia (15 ottobre 1912) mentre già scoppiava la prima guerra balcanica. Infatti il Regno del Montenegro dichiarò guerra alla Turchia e, pochi giorni più tardi, scesero in campo anche i regni di Bulgaria, Serbia e Grecia (dando vita alla Lega balcanica), ed estendendo il conflitto a tutta la parte meridionale dei Balcani. La guerra si sarebbe conclusa con la sconfitta della Bulgaria e della Serbia; anche i greci vincevano a Salonicco. A questo punto la Turchia abbandona tutti i territori europei e nasce un nuovo Stato, l'Albania, creato per impedire alla Serbia l'accesso al mare.

La Triplice Alleanza veniva rinnovata il 5 dicembre 1912. Questo rinnovo vede l'aggiunta di un protocollo col quale Germania e Austria riconoscono la sovranità dell'Italia sulla Libia.

Nel 1913 scoppiò la seconda guerra balcanica: il Regno di Bulgaria non voleva riconoscere l'annessione della maggior parte della Macedonia alla Serbia e attaccò i suoi ex alleati della Lega Balcanica.

L'Italia rifiutò di entrare in guerra ricordando il carattere difensivo e non offensivo del trattato di alleanza, e l'Austria, vedendo arrivare la Romania fino «a Sofia, dovette firmare la pace di Bucarest (10 agosto 1913)».



Una stampa italiana che celebra l'accordo sottolineandone la formula difensiva: "L'Alleanza tripla è la pace".
[https://it.wikipedia.org/wiki/Triplice_alleanza_\(1882\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Triplice_alleanza_(1882))

Bibliografia e Sitografia

Candeloro G., *Storia dell'Italia moderna*, Ed. Feltrinelli, Milano, 1993, voll. VIII: *La prima guerra mondiale, il dopoguerra, l'avvento del fascismo (1914-1922)*, pp. 9-28.

<http://www.lagrandeguerra.net/ggriassunto.html>

https://it.wikipedia.org/wiki/Pace_di_Santo_Stefano

[https://it.wikipedia.org/wiki/Trattato_di_Berlino_\(1878\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Trattato_di_Berlino_(1878))https://it.wikipedia.org/wiki/Bernhard_von_Bismarck

https://it.wikipedia.org/wiki/Ribellione_dei_Boxer

<http://tonyface.blogspot.it/2016/10/la-concessione-di-tientsin.html>

https://it.wikipedia.org/wiki/Lev_Troickij

https://it.wikipedia.org/wiki/Triplice_intesa[https://it.wikipedia.org/wiki/Triplice_alleanza_\(1882\)](https://it.wikipedia.org/wiki/Triplice_alleanza_(1882))

Docente: prof.ssa Silvia Gaetani

Approfondimento delle classi 5E e 5G Liceo Linguistico; lavoro svolto, in particolare dalla studentessa Asia Marziali della classe 5G Liceo Linguistico.

LE DONNE E LA PRIMA GUERRA MONDIALE UN'OCCASIONE MANCATA?

Con lo scoppio della guerra, data la scarsità della manodopera maschile si occuparono le donne in tutti i settori.

La Croce Rossa mobilitò, per l'assistenza ai feriti nelle case di cura, nei posti di medicazione delle retrovie del fronte, sulle navi e sui treni –ospedale, 10.000 infermiere. Anche dagli ordini religiosi e dalle associazioni femminili arrivò lo stesso numero di donne.

24 maggio 1915: avevo quindici anni allora, che bella età, talmente bella che la parola “guerra” non mi faceva paura.

Sentivo che succedeva qualcosa, qualcosa di meravigliosamente terribile.

Qualche persona andava, veniva a dire “Parto per la guerra”, “Per la guerra?”. Era un interrogativo e sentire rispondere “Sì” era un merito per chi poteva farlo. Io ero donna, ragazza, cosa potevo dire... “Auguri!”, no non stava bene, “Corraggio!”, neanche, che cosa allora? “Dio ti protegga”, ecco questo era accettato.

Questa testimonianza è tratta del documentario “Voci della memoria”, trasmesso nel giugno 1985 dalla Rai.

Sono le parole di Paola Borboni, presenza storica del teatro italiano, a raccontarci la memoria della Prima Guerra Mondiale, una memoria importante dal momento che oggi non ci sono più né testimoni né veterani della Grande Guerra.

Paola Borboni si chiede: “Cosa potevo dire?”, e probabilmente è stato questo il pensiero di molte altre donne che hanno vissuto la Guerra sulla propria pelle.

Nonostante la memoria di Paola Borboni sia rappresentativa di uno stato d'animo collettivo, è bene sottolineare che il mondo delle donne è un mondo variegato, caratterizzato da contrasti e da diverse prese di posizione.

Una parte delle donne, infatti, ha voluto la Guerra, considerandola necessaria e giusta per completare il processo di unificazione e per difendere l'identità del diritto nazionale.

Tra di esse possiamo citare Teresa Labriola (1874-1941), che si schierò a favore dell'intervento interpretando in chiave mazziniana il dovere delle donne di partecipare al destino della patria.



Secondo la Labriola, le donne dovevano essere partecipi allo sforzo bellico fornendo prova di patriottismo, operosità ed impegno, in questo modo si sarebbero poi guadagnate il diritto alla loro liberazione e redenzione.

Inoltre, entrando in contrasto con le suffragiste “ugualitarie” chiedeva che il diritto di rappresentanza fosse riconosciuto soltanto alle donne migliori, cioè alle più affidabili e capaci sotto il profilo nazionale e patriottico.

Altre donne, invece, (la maggioranza) si sono opposte alla Guerra.

Tra le pacifiste, ad esempio, troviamo Rosa Luxemburg (1871-1919), che, di fronte agli orrori della Prima Guerra Mondiale, (essendo essa fermamente antimilitarista) istituì la “Lega Spartachista”, un gruppo rivoluzionario nato da un movimento pacifista, con l'obiettivo di attuare la rivoluzione sul modello della Russia bolscevica.



https://it.wikipedia.org/wiki/Rosa_Luxemburg

Viene ricordata come una pacifista e una donna che si oppose fermamente alla guerra, che distruggeva territori, fabbriche e persone.

La suprema ratio alla quale sono arrivata attraverso la mia esperienza rivoluzionaria polacco-tedesca è quella di essere sempre se stessi, completamente, senza tener conto dell'ambiente e degli altri. Ed io sono e voglio restare un'idealista.

Rosa scelse la strada rivoluzionaria con rara coerenza, giudicando le sue azioni doveri inviolabili. Le sue battaglie nel Spd e nell'Internazionale non erano finalizzate all'acquisto di potere e il successo delle sue posizioni era interpretato come uno strumento di influenza e di diffusione delle sue idee. La correttezza politica e la tendenza all'essere buoni contraddistinsero il suo idealismo, spesso difficile da perseguire in politica

A lungo si dedicò a manifestazioni contro la guerra finché non venne arrestata per ordine del kaiser Guglielmo II.

Infine, altre donne si sono trovate a dover accettare la Guerra, pur non avendola chiesta.

Le donne che si mobilitano si suddividono al loro interno e si creano due filoni:

- 1) le donne che, per richiesta del governo, intervengono nei comitati di assistenza civili, cioè strutture create dai comuni per provvedere all'assistenza;
- 2) le donne che, riprendendo la tradizione del femminismo, tradizione di attivismo sociale, trasformano le strutture che avevano a disposizione e le mettono a vantaggio della collettività.

Le crocerossine

“Da mesi mi trovavo infermiera volontaria all'ospedale da campo 064. Prestavo servizio al quarto reparto chirurgia, al terzo era volontaria Clelia Parish, professoressa in chimica nella città di Cuneo. Noi due andavamo tanto d'accordo, forse perché una dose di stranezza l'avevamo entrambe.

Accarezzavamo il bel pensiero di inoltrare domanda per essere inviate in un ospedale più avanzato, magari al fronte. Decidemmo, a tal uopo ci recammo a Sedico dal generale Gioffredi e questo avvenne precisamente il 2 novembre. Eravamo fermamente decise a sacrificare tutto, pur di renderci utili alla patria, ancor più e nel contempo dar prova che le donne hanno del sangue italiano nelle vene. Ci sentivamo dotate di tanto altruismo, che i disagi a cui andavamo incontro sarebbero stati nulla al confronto dell'utilità che potevamo portare ai nostri fratelli combattenti.

Il buon generale si commosse alle nostre proposte, i suoi consigli affettuosamente paterni furono quelli non solo di rassegnarsi in uno degli ospedali avanzati e neppure di rimanere in quello dove eravamo, ma di ritornare ai nostri comitati.

Venne affidato alle mie cure un giovane, al quale una scheggia di granata aveva troncato la gamba sinistra in malo modo, da essere dichiarata la sua vita in pericolo.

Presi a curarlo tanto a buon partito, che solo lo lascio solo in quelle ore, a cui era vietato all'infermiere di rimanere all'ospedale.

La terza mattina lo trovai in una sala di isolamento, era aggravatissimo, eppure conservava quella lucidità di mente, che incute tanta pietà in un morente.

Al mio apparire sorrise.

Volle mi avvicinassi a lui ancora prima avessi consultato la tabella termografica e mi domandò a bruciapelo, piantandomi due occhi d'intelligente in faccia “Perché mi hanno messo qui, solo?”

“Perché qui siete meno disturbato e potete guarir più presto”, di rimando risposi.

Ed esso aggiunse: “Voglio ritornare lassù a vendicare la mia ferita. Dica lei che io non morirò, non voglio morire”.

“Che brutte idee vi turbano. Sapete bene che il buon umore aiuta la guarigione. Animo, dunque!”

Verso mezzogiorno era la fine.

“Mamma, mamma”, chiamava ogni tanto.

Mi aveva afferrata una mano e non me la lasciò più.

Passò così all'altra vita, senza accorgersene.

Non un grido, non un lamento, sorridente sempre, riconoscente forse delle carezze materne, che gli prodigavo.

L'impressione della mia mano stretta fra le sue, come in una morsa, brucianti per la febbre prima, tiepide poi, gelide infine, fu la medesima come se la morte avesse colto me stessa.

Quel giorno ho pianto e poi mai più.

Dall'estratto del diario di Ada Andreina Bianchi, crocerossina volontaria, si possono ricavare due temi importanti.

In primo luogo vi è la sofferenza degli uomini, cui le crocerossine prestavano assistenza.

Infatti, esse mettono in campo attività empiriche per adeguarsi ai bisogni, tra i quali, oltre all'assistenza, il conforto. Gli uomini venivano, quindi, “aiutati” a morire.

In secondo luogo vi è il tema del forte senso di appartenenza alla nazione: il grado di italianità delle donne aumenta al termine del conflitto, sentendosi protagoniste dopo aver fatto la loro parte.

Il contributo delle crocerossine è stato fondamentale nel corso della Guerra e tra queste ricordiamo l'infermiera Margherita Kaiser Parodi, l'unica donna che riposa nel Sacrario Militare di Redipuglia.



https://it.wikipedia.org/wiki/Margherita_Kaiser_Parodi

Infatti, nell'imponente Sacrario, costruito per la sepoltura di oltre centomila soldati caduti sulle petraie del Carso, sull'Isonzo e sul Piave, si nota una sepoltura diversa dalle altre, ossia quella della Parodi, posta al centro del primo gradone.

Si tratta di una figura di spicco, poiché, dopo lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, decise di arruolarsi come volontaria nel Corpo della Croce Rossa presso l'ospedale di Cividale del Friuli.

Il 19 maggio 1917, venne coinvolta in un bombardamento con l'ospedale mobile n. 2 di Pieris, nel goriziano: nonostante la violenza dell'azione di fuoco austriaca, rimase al suo posto, prestando cure immediate ai militari rimasti feriti. Per il suo comportamento, la sua abnegazione e lo spirito di umana fratellanza verso i fanti italiani, lo Stato Maggiore del Regio Esercito gli conferì la Medaglia di Bronzo al Valor Militare con la seguente motivazione:

Per essere rimasta serena al suo posto a confortare gli infermi affidati alle sue cure, mentre il nemico bombardava la zona dove era situato l'ospedale cui era addetta.

La giovane Margherita rimase al suo posto fino alla fine della guerra; infatti, la conclusione del conflitto coincise con lo scoppio dell'epidemia di spagnola e, nonostante l'elevato rischio di contagio, Margherita Parodi rimase accanto nuovamente ai soldati gravemente ammalati.

Ma la fatica, il freddo e le veglie di notte ai letti dei moribondi ne fiaccarono il fisico e ne compromisero lo stato di salute, tanto che il 1° dicembre 1918 restava vittima, nell'ospedale di Trieste, del temibile morbo.

Fuori l'imponente Sacrario Militare, sul Colle Sant'Elia, tra i numerosi monumenti in pietra e marmo, si trova anche quello in memoria delle Crocerossine cadute:

A noi, tra bende, fosti di carità l'ancella; morte tra noi ti colse, resta con noi, sorella!

Tutte le crocerossine svolgono il lavoro di cura nel migliore dei modi; sono circa 10.000 le infermiere volontarie della Croce Rossa e di altre associazioni, ma solo 1000 arrivano al fronte, dopo essere state selezionate.

Così molte donne, anche di rango sociale elevato, le quali non vanno al fronte, aiutano e offrono la loro assistenza nei vari ospedali delle città e nei luoghi privati che vengono allestiti per prestare soccorso ai civili e ai feriti.

Importante è l'intervento della Regina Elena, moglie di Vittorio Emanuele III, la quale mette a disposizione un'ala del Quirinale ed organizza l'ospedale territoriale n.1 della Croce Rossa.

Seguono poi il suo esempio altre donne e si creano così piccole unità sanitarie e ciò dà il segno di una collettività che vuole rendersi utile.

L'ospedale durante la Guerra non è solo un luogo per curare, ma diventa un luogo per svolgere attività, si insegnano i mestieri o a leggere e scrivere: dunque, alla mobilitazione sanitaria si aggiunge una mobilitazione morale.

Le donne lavoratrici

Oltre alle donne che offrono assistenza e conforto, vi sono quelle che rivestono nuovi ruoli, così da provocare un totale cambiamento della loro vita quotidiana.

Infatti, circa 190.000 donne vengono impiegate nell'industria di guerra in Italia, dove le fabbriche non si meccanizzano come in altri Stati, in cui molte più donne sono assunte.

Nel 1918, in Italia, le donne rappresentavano un quarto della manodopera negli stabilimenti ausiliari di Torino, il 31% in quelli di Milano, l'11% a Genova e il 20% in quelli non ausiliari della stessa città.

Le lavoratrici e le donne più povere della classe media erano addette ai lavori più faticosi. Nel settore industriale e commerciale esse lavoravano in condizioni spaventose, a causa dell'abrogazione del riposo domenicale, del mancato pagamento degli straordinari e dell'aumento delle ore di lavoro fino a tredici giornaliere: fattori che moltiplicarono gli incidenti, le malattie e gli aborti spontanei.

Le donne accolsero quest'opportunità che la guerra offriva, soprattutto le più giovani.

Esse diventano consapevoli delle loro capacità ed iniziano a sostituire all'interno del nucleo familiare e della società la figura maschile, costretta a partire ed ad arruolarsi.

Così la guerra diventa un vero e proprio tentativo di rivitalizzare il virilismo.



<https://radioincorso.it/il-ruolo-delle-donne-durante-la-grande-guerra/>

Le donne madri

Tra le tante possibili immagini femminili non è un caso che quella rassicurante della madre abbia assunto un ruolo di spicco nella propaganda. La rispettabilità garantita alle donne impegnate nell'assistenza – dalle madrine dei soldati alle infermiere – era anche frutto del ruolo di "madri di tutti". Ma l'immagine della madre non mancava di essere sfruttata direttamente dalla propaganda bellica. Indicativi sono a questo proposito i giornali di trincea, che videro una grande fioritura, dopo la rotta di Caporetto e il cambio ai vertici dell'esercito. In queste pubblicazioni la rassicurante autorità materna, familiare e lontana dell'astratto nazionalismo, poco "adatto" ai soldati semplici, veniva brandita, talvolta con toni morbosi, come sprone per ogni soldato a compiere il proprio dovere. Tra le possibili rappresentazioni della madre prevalse quella della donna coraggiosa che in assenza del figlio – e del marito – stringeva i denti e mandava avanti casa e famiglia. A tornare in auge fu l'immagine della madre sacrificale cara al Risorgimento, periodo che infatti dettò il tono di molta retorica patriottica. Alle donne veniva richiesto non più di impegnarsi o, meglio, di sacrificarsi per il benessere dei figli, come era stato loro domandato nel cinquantennio precedente, ma di rinunciare all'eccessivo senso di protezione o peggio "possessività", annidato nell'amore materno. La gamma degli atteggiamenti "eccessivi" ed escludenti dei doveri patriottici venne raccolta sotto la denigratoria definizione di «maternità egoistica». D'altra parte, nel dopoguerra i riconoscimenti al ruolo svolto dalle donne durante il conflitto furono condensati negli ampi omaggi alle madri dei caduti. Nel 1926 si procedette alla costruzione nella chiesa di Santa Croce a Firenze di un monumento alla madre italiana, che la rappresentava attraverso la figura della Pietà. Una proposta di legge avanzata da Mussolini nel 1925 avrebbe dovuto allargare il suffragio nelle elezioni amministrative ad alcune categorie di donne tra le quali figurava, insieme alle vedove di guerra e alle decorate, quella delle madri dei caduti. La cerimonia di inumazione del milite ignoto, comune a diversi paesi europei, fu caratterizzata in Italia dalla presenza centrale della madre di un disperso triestino, Maria Bergamas.

Maria Maddalena Bergamas è stata la donna italiana scelta in rappresentanza di tutte le madri italiane che, durante la Prima Guerra Mondiale, avevano perso un figlio, del quale non erano state restituite le spoglie.



Maria Bergamas visse a Trieste, dove risiedeva allo scoppio della Grande Guerra. Suo figlio Antonio fu arruolato nell'esercito austriaco. Nel 1916 disertò, fuggì in Italia e si arruolò volontario nel Regio Esercito. Fu ucciso durante un combattimento alle falde del monte Cimone di Tonezza (16 giugno 1916) e il suo corpo non venne più ritrovato. Dopo la guerra, Maria ebbe l'incarico di scegliere il corpo di un soldato tra undici salme di caduti non identificabili, raccolti in diverse aree del fronte. Il 28 ottobre 1921, nella Basilica di Aquileia, la donna fu posta di fronte alle undici bare allineate: appoggiò lo scialle sulla seconda bara e, dopo essere passata davanti alle prime, non riuscì a proseguire nella ricognizione e si accasciò al suolo davanti alla decima bara su cui, per questo motivo, cadde la scelta. La salma prescelta fu posta all'interno del Monumento al Milite Ignoto, presso il Vittoriano, a ricordo dei caduti della guerra. La cerimonia solenne avvenne il 4 novembre 1921.

https://it.wikipedia.org/wiki/Maria_Bergamas

Secondo la testimonianza della figlia Anna, la madre era decisa a scegliere l'ottava o la nona bara, poiché quelli erano i numeri che ricordavano la nascita e la morte di Antonio; ma, giunta dinanzi alle bare, provò un senso di vergogna perché le sembrò che tutti fossero suoi figli e avessero diritto ad essere ricordati. Così scelse la decima bara affinché quella fosse davvero il ricordo del milite ignoto e cioè di tutti quei giovani figli morti in guerra. Maria Bergamas morì a Trieste il 22 dicembre 1953 e l'anno successivo, il 3 novembre 1954, la salma fu riesumata e sepolta nel cimitero di guerra di Aquileia retrostante la basilica, vicino ai corpi degli altri 10 militi ignoti.

In sintesi, lo scoppio della guerra rappresentò un passo molto significativo verso l'indipendenza della donna; con la partenza degli uomini per il fronte, alla donna spettava il compito di allevare da sola i figli e di prendersi cura dell'abitazione, ma soprattutto di sostituire gli uomini in tutte quelle attività che fino ad allora erano state prerogative esclusivamente maschili.

Le donne, pur non combattendo in prima persona, diedero un apporto fondamentale allo sforzo bellico. Ciò contribuì a modificare il loro ruolo nella società e a dare una spinta decisiva al processo di emancipazione femminile.

Ma la questione centrale è: dal punto di vista giuridico e politico la guerra cambia la vita delle donne?

La promessa di concedere alle donne il diritto di voto, per esempio, non viene mantenuta.

Viene riconosciuta la capacità politica con una legge varata nel 1919, ma viene modificata alcuni mesi dopo.

Il traguardo del diritto di voto è il risultato di un lungo percorso attraverso la trasformazione della condizione, del ruolo e dell'immagine della donna nel XIX e nel XX secolo. La battaglia per il suffragio femminile è costata alle donne sacrifici personali e un malcelato disprezzo. In Italia per legge la donna era ritenuta incapace e quindi soggetta alla tutela dell'uomo. Aveva bisogno dell'autorizzazione maritale per donare, alienare beni immobili, non poteva gestire i soldi guadagnati con il proprio lavoro, non aveva il diritto di esercitare la tutela sui figli legittimi, né quello di essere ammessa ai pubblici uffici. La conquista dell'uguaglianza giuridica e la parità dei diritti sarà frutto di un cammino lento, irto di ostacoli, in un periodo di grandi avvenimenti storici che coinvolgeranno le donne come mai si era visto prima: la grande industrializzazione con l'accesso di migliaia di operaie nel mercato del lavoro, la Prima Guerra che vede le donne impegnate anche in lavori di responsabilità, ma anche il Fascismo che, nonostante voglia le donne angeli del focolare e soprattutto prolifiche madri, con le organizzazioni femminili fasciste finisce involontariamente per farle uscire dalle case e modernizzarle. Il grande salto avviene con la lotta partigiana, schierate fianco a fianco agli uomini, le donne si affacceranno nell'Italia del dopoguerra con una nuova consapevolezza e il 31 gennaio 1945 con l'estensione del diritto di voto firmato dal Governo provvisorio guidato da Ivanoe Bonomi, diventano per la prima volta cittadine a tutti gli effetti.

Dunque, la Prima Guerra Mondiale rappresenta una reale occasione mancata riguardo l'indipendenza e l'emancipazione femminile. Infatti, dopo la guerra le donne riprendono la loro vita, abbandonano i lavori svolti in quegli anni e non ottengono libertà e diritti.

Il mondo femminile, per raggiungere la parità di diritti rispetto a quello maschile, deve attendere ancora alcuni anni e deve impegnarsi in altre lotte, che, a differenza della Grande Guerra, non sono occasioni mancate o senza risultato, ma portano ad un reale miglioramento delle loro condizioni.

Bibliografia e Sitografia:

<http://www.grandeguerra.rai.it/articoli/paola-borboni/22705/default.aspx>

http://www.treccani.it/enciclopedia/teresa-labriola_%28Dizionario-Biografico%29/

www.treccani.it

www.corriere.it

<http://www.ilportaledelsud.org/barra11.3b.htm>

https://it.wikipedia.org/wiki/Rosa_Luxemburg

https://it.wikipedia.org/wiki/Margherita_Kaiser_Parodi

<https://radioincorso.it/il-ruolo-delle-donne-durante-la-grande-guerra/>

https://it.wikipedia.org/wiki/Maria_Bergamas

Docente: prof.ssa Maria Grazia Baiocco

Studentesse: Chiara Forani- Greta Santarelli

Classe: 5A, Liceo Classico.

«IL CONTINUO VIAGGIARE DI UNA MENTE GENIALE ED INQUIETA: LUDWIG WITTGENSTEIN SUL FRONTE RUSSO E ITALIANO»

In un Saggio di Alessandro Roani, in *Trame disperse. Esperienze di viaggio, di conoscenza e di combattimento nel mondo della Grande Guerra (1914 – 18)*, ci viene presentata come l'esperienza della guerra fece maturare, nel filosofo Wittgenstein, una grande riflessione interiore.

Di seguito un pensiero del filosofo.

«Forse domani, dietro mia richiesta, sarò assegnato agli esploratori. Da quel momento in poi per me comincerà la guerra.

E forse - anche la vita!

Forse la vicinanza della morte mi porterà al luce della vita.

Dio mi illumini! Sono un verme, ma attraverso Dio divento uomo.

Dio mi assista. Amen.

Diari Segreti, 4 maggio 1916



I tragici eventi della Prima guerra mondiale favorirono la «maturazione interiore» e sua la «consapevolezza filosofica». Ludwig Wittgenstein nasce a Vienna il 26 aprile 1889, da una famiglia di ricchi ebrei, convertiti alla religione protestante. Da sempre dotato di una particolare propensione verso la tecnologia, conduce i suoi studi universitari nell'ambito dell'ingegneristica, per poi dedicarsi a ciò che sarebbero diventati i suoi principali campi di indagine: i fondamenti della matematica.

https://it.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein

A questi studi, nel contempo, affiancò anche l'interesse verso le questioni filosofiche; in questa ottica, nel 1913 decide di raccogliersi, in solitudine, in Norvegia, per la stesura della sua opera filosofica.

Mente geniale ed inquieta, consapevole della sua particolare predisposizione verso la discussione filosofica, colpì molti dei pensatori di quell'epoca, che lo definirono «genio perfetto» o «profeta», come il filosofo Carnap, esponente del Circolo di Vienna (un circolo filosofico e culturale animato da numerosi filosofi e scienziati del tempo, nato nel 1922).

Nel luglio 1914, quando l'Austria-Ungheria dichiara guerra alla Serbia, egli decide di arruolarsi volontariamente, nonostante un'ernia che lo impossibilitava fisicamente. Wittgenstein sentì un'esigenza interiore di fare i conti con se stesso e rischiare tutto a costo della morte, non curandosi neanche delle preoccupazioni della sua famiglia. Ciò che lo spinse, come evidenziato dal filosofo Aldo Giorgio Gargani, massimo studioso di Wittgenstein, fu proprio la consapevolezza che soltanto affrontando prima il problema etico e personale del proprio carattere, e quindi capendo il tipo di uomo che fosse, avrebbe potuto poi fare filosofia. Il filosofo Russell disse che Wittgenstein «si aspettava di essere ucciso nella campagna di Russia», è Un uomo che «viveva per la morte», poiché solo la morte libera l'individuo e solo in tal condizione egli può raggiungere la solitudine.

Ed ecco che viene accettato nell'esercito e assegnato al Secondo Reggimento di Artiglieria da fortezza di Cracovia e coinvolto anche in una delle battaglie più violente del fronte orientale tra austro-ungarici e russi. In alcune note dei suoi *Diari segreti*, come evidenziato dal saggista prof.

Alessandro Roani, si possono comprendere, nelle pagine del 9 agosto, con chiarezza, l'inquietudine e la sofferenza interiori del filosofo: «Ho dormito male (insetti) [...]. Fa un caldo terribile. Il cibo è immangiabile. [...]. Non ho lavorato». A tal proposito si sta riferendo alla stesura del suo *Tractatus Logico-Philosophicus* (che verrà pubblicato nel 1921). Ma nonostante tutto è da evidenziare il coraggio e la tenacia che egli ha sempre mantenuto, come evidenziato sempre nelle pagine dei *Diari* del 25 agosto: «Solo una cosa è necessaria: essere capaci di osservare tutto ciò che ci accade. CONCENTRARSI! Dio mi aiuti!».

Durante i primi mesi di vita militare si alternarono in Wittgenstein stati d'animo contrastanti, che oscillavano tra momenti di esaltazione e vissuto di profondi depressioni, che lo portarono a pensare anche al suicidio. In seguito, il filosofo si allontana da questo proposito estremo, grazie ad una sorta di conversione e ad esperienze culturali. Proprio in questo periodo, egli stesso, parla di una grande scoperta, a cui è in procinto di arrivare: *la teoria del linguaggio come raffigurazione*. Secondo questa teoria il linguaggio rappresenta il mondo e lo fa attraverso proposizioni sensate, che possono raffigurare stati di cose, ma occorre che mondo e linguaggio condividano la stessa forma logica per far sì che il linguaggio possa parlare del mondo.

In merito alla conversione, Wittgenstein scriverà il 12 settembre: «possa lo spirito essere in me [...]. Dio mi dia la forza! Amen!»; dagli altri soldati, era chiamato «quello col vangelo», poiché portava sempre una copia con sé, tradotta da Lev Tolstoj, che il filosofo riteneva essere uno dei due autori europei, insieme a Dostoevskij, che avessero qualcosa da dire sulla religione.

Dalla lettura comprese che, la nostra dimensione interiore, o come lui la definisce, il nostro “essere interno”, fosse l'unica dimensione da dover salvaguardare e che l'uomo è libero grazie allo spirito. Il 13 scriverà ancora: «ho vissuto scene terribili».

Riguardo alle esperienze culturali, che fecero maturare in Wittgenstein una nuova prospettiva esistenziale, possiamo ricordare l'analisi dell'opera di Nietzsche, *L'anticristo*. In quest'opera, il filosofo rimase colpito dall'idea di pensare al Cristianesimo non come a una fede, ma come a una pratica, a una via in grado di condurci alla felicità.

Proprio il 30 marzo 1916, emergerà il tratto etico-esistenziale del filosofo, ossia la «lucida consapevolezza della propria esistenza», ossia l'essere a contatto con la morte, con gli orrori della guerra, la consapevolezza della brutalità dei commilitoni, ma anche la «solidarietà nei confronti dell'Altro». A tal proposito dirà: «Aiutati e aiuta gli Altri con tutte le tue forze. E facendolo sii sereno».

Nel maggio 1916 Wittgenstein venne assegnato alle pattuglie di esploratori, su sua esplicita richiesta, e affronterà pericolose operazioni nel corso di offensive in Galizia, grazie alle quali vinse la medaglia al valor militare.

Tra le tante testimonianze, possiamo ricordare quella del 16 luglio: «tempo terribile. [...]; siamo del tutto mal equipaggiati, un freddo terribile, pioggia e nebbia. Che vita piena di tormenti È tremendamente difficile non perder se stessi».

E ancora, il 29 luglio: «sono in balia delle mie passioni e delle mie repulsioni. Ed allora è impensabile una vita autentica».

Il filosofo e scrittore britannico Ray Monk, che si interessa di studi wittgensteiniani, della filosofia della matematica, della storia della filosofia analitica, sostiene che se Wittgenstein non fosse stato impegnato in prima linea, il suo *Tractatus* sarebbe rimasto, come era nel 1915, un semplice trattato di logica, ma poiché le sue riflessioni trassero origine dalle condizioni di sofferenza derivate dal confronto quotidiano con la morte, la sua opera presenta una «gamma di osservazioni riguardanti l'etica, l'estetica, l'anima, il senso della vita, etc.», che difficilmente sarebbero potute essere presenti.

Dopo il termine delle operazioni militari sul fronte orientale, a seguito dello scoppio della rivoluzione bolscevica in Russia, il 1° febbraio del 1918, egli venne promosso tenente e assegnato all' XI Gruppo di Artiglieria da Montagna operante in Italia, presso l'Altopiano di Asiago.

In seguito, ottenne una licenza dove stese la prima versione del *Tractatus*. Nel settembre si trovò di nuovo sul fronte italiano dove la sua divisione venne catturata vicino Trento, nel giorno in cui il

Comando militare austriaco firmò l'armistizio con l'Italia a Villa Giusti, presso Padova. Dopo essere stato mandato nei centri di raccolta prigionieri di Como, prima e di Cassino, poi, riuscì a tornare a Vienna solamente nell'agosto del 1919.

Qui rinunciò alla ricca eredità paterna e decise di diventare maestro elementare, ma si rivelò poco adatto a questo mestiere.

Nel 1921, come già ricordato, pubblicò il Trattato logico – filosofico; l'anno dopo, verrà pubblicato a Londra, con un'introduzione di Russell.

Lavorò successivamente come aiuto-giardiniere nel convento di Hütteldorf e come architetto-progettista per la sorella Gretl. Nel 1928 fece ritorno a Cambridge dove ottenne la laurea ad honorem e divenne *fellow* del *Trinity College* di Cambridge, lasciando numerosi manoscritti che girarono privatamente in Inghilterra con il nome di Quaderno blu e Quaderno Marrone. Questi risultano importanti per cogliere alcuni nodi essenziali della sua opera più matura *Le Ricerche filosofiche*, introducendo la teoria dei “*giochi linguistici*”. Terminata l'esperienza al College, nel 1935 viaggiò nell'Unione Sovietica dove sognava trasferirsi poiché intravedeva in quella terra una sorta di rifugio spirituale; l'anno successivo viaggiò in Norvegia dove trascorse le giornate pregando e osservando la natura e la fauna locale. Dopodiché tornò a Cambridge dove gli venne assegnata la cattedra di Filosofia e cominciò la stesura delle *Ricerche Filosofiche*. Durante la Seconda guerra mondiale fece l'infermiere in un ospedale di Londra, prima di trasferirsi a Galway in Irlanda, in totale solitudine. Tornato da un viaggio negli Stati Uniti scoprì di avere il cancro. Morì a Cambridge il 29 aprile del 1951. Nell'anticappella del Trinity College, vicino alle statue di Newton e di Bacon, si trova una targa commemorativa dedicata al filosofo che qui studiò e insegnò.

Bibliografia e Sitografia:

Roani A., in *Trame disperse. Esperienze di viaggio, di conoscenza e di combattimento nel mondo della Grande Guerra (1914 – 18)*, a cura di Marco Severini, Marsilio Editori, Venezia, 2015, pp. 285 – 294.

https://it.wikipedia.org/wiki/Ludwig_Wittgenstein

Docente: prof.ssa Silvia Gaetani

Studentessa: Valeria Catellani

Classe 5G Liceo Linguistico.

«IL PAESE DELLA MORTE: LA SERBIA DURANTE LA PRIMA GUERRA MONDIALE»

In un saggio di Luca Gorgolini, *Storia e problemi contemporanei*, ci viene presentato il punto di vista della Serbia, in merito alla Grande Guerra.

Negli ultimi anni la storiografia europea ha iniziato un approfondito lavoro di indagine documentale allo scopo di fare luce sulle molteplici forme di violenza inferte ai civili nel corso del quadriennio 1914-1918, rilevando come la prima guerra mondiale abbia rappresentato un evento periodizzante, con l'affermazione di logiche di violenza che poi sarebbero giunte a piena maturazione negli anni 1939-1945. Un territorio in cui l'intensità delle violenze esercitate ai danni della popolazione civile raggiunse un livello particolarmente elevato fu quello serbo. Nonostante fosse uscito vittorioso dalle guerre balcaniche del 1912, alla vigilia della grande guerra il regno di re Pietro I presentava una forte arretratezza economica e sociale. La maggior parte della popolazione era formata da contadini che coltivavano granturco, esisteva un'unica grande strada che collegava le varie città per poi sfociare in Bulgaria. Belgrado, la capitale, non raggiungeva i 100 mila abitanti. Da anni l'opinione pubblica nazionale dell'Austria-Ungheria premeva affinché venisse attuata una vera e propria disfatta del governo di Belgrado e della dinastia "venuta dal nulla" dei Karageorgević, dopo decenni di provocazioni.

Peter I Karageorgevich, Peter I of Serbia, 1844-1921
https://it.wikipedia.org/wiki/Sovrani_di_Serbia



I Serbi erano considerati degli "arretrati semibarbari" e proprio per questo motivo vennero condotte a partire dal 1914 dall'esercito austro-ungarico delle offensive che portarono a una vera e propria occupazione, che costrinse gran parte della popolazione a fuggire in Albania e a Corfù.



Truppe serbe in marcia verso il fronte nel 1914.
https://it.wikipedia.org/wiki/Campagna_di_Serbia

Le continue invasioni trasformarono il territorio della Serbia in uno scenario di guerra e violenza: bombardamenti,

deportazioni, pratiche di internamento e lavoro coatto, rappresaglie, stupri di massa, tutte azioni consapevolmente eseguite come strumento di genocidio e snazionalizzazione. Questa guerra fu dettata da una sorta di vendetta da parte degli austro-ungheresi, poiché essi sostenevano che i Serbi fossero una popolazione animata da un odio fanatico verso di loro, come ne era prova la tragedia di Sarajevo, per questo erano convinti che “ogni sentimento di umanità e ogni bontà di cuore sarebbero stati sprecati anzi dannosi, verso una tale popolazione”.

Respinti i due attacchi austriaci fino al di fuori dai confini nazionali, la situazione in Serbia era ancora più drastica rispetto all’inizio; inoltre l’industria bellica nazionale non riusciva più a rifornire adeguatamente l’esercito, ci fu una vera e propria paralisi del sistema economico nazionale.

Alla terza invasione subita nel 1915 dagli eserciti austro-ungarico, tedesco e bulgaro, l’esercito serbo non riuscì a resistere e la guerra nel territorio serbo non fu vissuta dai soli combattenti, ma anche dai civili.



Truppe serbe in ritirata nel 1915.

https://it.wikipedia.org/wiki/Campagna_di_Serbia

Le atrocità maggiori erano riservate alle donne: arse vive, mutilate, stuprate, costrette a fungere da scudo alle truppe austriache nel corso dei combattimenti; i loro corpi furono oggetto dell’accanimento più feroce, in quanto “simboli della comunità biologica e

culturale della nazione”.

Belgrado si svuotò completamente nel momento della caduta in mano austriaca e in poco tempo le strade si affollarono di malati, scalzi, affamati, zingari, contadini rovinati, zoppicanti e prigionieri austriaci ovunque. Un pesante sovraffollamento che finì nell’aver pesanti ripercussioni circa la situazione igienico-sanitaria dell’intera città, anche chi restava chiuso in alberghi o caffè rischiava di essere contagiato da malattie come il tifo, che diventarono vere e proprie epidemie. L’intera Serbia appariva come il “paese del morte”. Interi quartieri divennero lazzaretti dove la vita e la morte non erano distinguibili. Il paese non era più in grado di proseguire la guerra, fu così che ebbe inizio la “Grande ritirata”: il solo modo per non far morire la nazione ed uscire da quella grave situazione era ritirarsi sulla costa adriatica. Di fatto, alcuni superstiti riuscirono a raggiungere l’Albania e vennero presi in consegna dall’esercito italiano, ma la maggior parte degli individui che parteciparono a questa fuga morirono, perché fu un’azione molto pericolosa, poiché dovettero attraversare luoghi deserti, corsi d’acqua privi di ponti. Il loro unico pensiero era fuggire dal massacro, perché la minaccia dei Bulgari era sempre presente, dappertutto.

Furono 350 imbarcazioni della marina militare italiana, oltre ad imbarcazioni francesi e inglesi, a portare in salvo l’esercito serbo, parte in Italia e parte a Corfù, dove ebbe modo di riorganizzarsi e prendere parte allo sfondamento del fronte meridionale, contribuendo così alla vittoria finale nella Grande Guerra.

Infatti, la controffensiva alleata in Francia veniva sferrata improvvisa il 18 luglio del 1918, tra l’Aisne e la Marna segnò quello che fu chiamato “il rovesciamento della battaglia”.

Il 14 settembre partiva la controffensiva dal fronte Macedone, la Bulgaria chiedeva l’armistizio il 26 settembre e attraverso la Serbia liberata, le truppe dell’Intesa arrivavano fino al Danubio.

Quasi contemporaneamente le forze dell’Intesa attaccavano dalla Palestina le posizioni turche.

La controffensiva sul fronte italiano, partiva il 25 settembre, sul fronte Brenta – Piave e con la battaglia di Vittorio Veneto, provocava il ripiegamento dell'esercito austro-ungarico.

Tornando all'occupazione austro-ungarica e bulgara, si puntualizza che essa era finalizzata soprattutto ad uno sfruttamento intensivo di tutte le risorse naturali disponibili in quei luoghi, con lo scopo di favorire le economie di guerra dei propri paesi. Giunti tra il 1916 e il 1918 le condizioni materiali di vita quotidiana della popolazione peggiorarono ulteriormente riducendo il Paese alla fame. Accanto agli obiettivi economici infatti, la Bulgaria perseguì un progetto di denazionalizzazione della Serbia e della Macedonia, con metodi repressivi e brutali: distruzione della borghesia e della cultura nazionale serba e un'introduzione forzata della lingua bulgara. Per quanto riguarda le deportazioni iniziate in guerra, esse si trasformarono alla fine in vere e proprie deportazioni di massa, in campi di internamento e di lavoro in Bulgaria e Ungheria, che in realtà spesso furono un pretesto per eliminare fisicamente gruppi di persone ritenute un ostacolo al processo di denazionalizzazione della Serbia.

Infine, la Prima guerra mondiale può essere realmente vista come una continuazione della seconda guerra balcanica del 1913. I primi segnali di protesta contro le forze occupanti si registrarono già dal 1916, in coincidenza con l'ingresso in guerra della Romania, e le donne furono protagoniste, ma vennero subito represses con violenza dalle truppe bulgare. Esse furono le vittime principali dello sterminio in quanto rappresentatrici del cuore vivente dello spirito serbo. Fu una vera e propria pulizia etnica. Tutto ciò si verificò senza voci di protesta all'interno della comunità nazionale per la condotta delle truppe bulgare, perché si tendeva a non dare particolare attenzione ad un contesto, quello appunto dei Balcani, dove la guerra mondiale appariva per molti versi come il prolungamento di conflitti preesistenti al 1914 e fondati su un violento scontro etnico. In seguito, a guerra terminata, molti dei crimini specifici commessi a danno dei civili non vennero mai perseguiti. Questo perché gli Stati Uniti rigettarono la definizione di crimine contro l'umanità, in quanto questo Il stesso concetto rimaneva a giudizio dei delegati statunitensi, un principio vago e giuridicamente infondato. Si rendeva impossibile la formulazione di una netta distinzione tra ciò che in guerra era lecito e ciò che non lo era.

Bibliografia:

Gorgolini L., in *Storia e problemi contemporanei*, n. 56, CLUEB, 2011, pp. 117 – 142.

https://it.wikipedia.org/wiki/Sovrani_di_Serbia

https://it.wikipedia.org/wiki/Campagna_di_Serbia

https://it.wikipedia.org/wiki/Campagna_di_Serbia

Docente: prof.ssa Silvia Gaetani

Studentessa: Giulia Malaspina

Classe 5GLiceo Linguistico.

I CAPPELLANI MILITARI NELLA GRANDE GUERRA

Vogliamo qui ricordare la funzione dei cappellani militari, spesso utilizzati come personale paramedico, e fra questi, come vedremo, troviamo anche Angelo Roncalli, già sergente del Servizio Sanitario, che nel 1958, diverrà Papa con il nome di Giovanni XXIII.

Il ruolo dei sacerdoti nella guerra

Durante la Prima Guerra Mondiale numerose furono le novità introdotte, sia in campo bellico che umano. Se da un lato, infatti, si assiste per la prima volta all'utilizzo dei gas per sterminare interi contingenti di soldati, dall'altro nuove figure si delineano tra le fila dei combattenti (in special modo in quelle italiane).

Fu in questo periodo, infatti, che vide la luce la figura del cappellano militare, sacerdoti e frati che si spogliarono dell'abito liturgico per vestire la divisa della loro patria, pronti a difenderne i suoi valori e il suo orgoglio. Questi uomini armati di fede, oltre che delle baionette, si distinsero nei campi di battaglia per le loro gesta eroiche: in molti morirono, infatti, nel tentativo di compiere il loro dovere di padri spirituali, portando l'estrema unzione ai soldati morenti o in azioni eroiche, sostituendo generali e comandanti caduti in battaglia.

I cattolici, da sempre neutrali, consideravano la guerra come una punizione divina causata dal rifiuto di Dio dell'uomo moderno. In molti, tuttavia, considerarono il conflitto un'opportunità da

sfruttare per poter emergere nella giovane e nuova società italiana. Il generale Cadorna, nel 1915, con una circolare reintrodusse la figura del cappellano militare, scomparsa anni prima con lo scontro tra il Regno di Sardegna e la Chiesa Cattolica: in questo modo acquisì l'appoggio della Chiesa, che sposava la causa italiana della Grande Guerra. Padre Giovanni Semeria commentò positivamente questa scelta politica, in quanto: "Non potevamo permettere che altri, alla fine della guerra, potessero lanciairci l'insulto di «imboscati»".



P. Mariano Cristina, francescano cappuccino.
<http://www.lastampa.it/2017/12/03/cultura/cappellani-militari-nella-grande-guerra-2AirECow5TkRdQHcuVEXml/pagina.html>

Furono circa 25.000 i religiosi che servirono al fronte, di cui circa 2.500 erano cappellani (ossia avevano rango di ufficiale ed evitarono combattimenti diretti) mentre quasi 22.000 erano preti-soldati, i quali furono divisi tra trincee e ospedali. La loro divisa divenne quella degli altri soldati sul fronte, salvo una vistosa croce rossa sulla sinistra del petto che la contraddistingueva.

Ci furono, inoltre, molti altri padri di altre confessioni che si arruolarono volontariamente, dai valdesi ai protestanti. Diversa fu, invece, la situazione per i rabbini i quali disdegnavano la guerra,

ma allo stesso tempo erano intimoriti dalla possibilità che alcuni soldati di religione ebraica potessero essere convertiti dai cappellani cattolici.

Il cappellano militare fu una sorta di precursore dello psicologo militare: oltre al conforto spirituale, i soldati potevano confidare le loro paure, i loro timori e problemi personali.

Il cappellano aveva, inoltre, il compito di preparare al combattimento il soldato, infondendogli i valori del sacrificio, della virtù, del rispetto dell'amor patrio, l'ardimento e l'obbedienza. Doveva contrastare l'immoralità tra le truppe, come la diffusione di stampe pornografiche e potevano dare l'assoluzione di massa, compilare atti di matrimonio e impartire l'indulgenza plenaria ai moribondi. Generalmente il cappellano era una figura ben accolta tra i soldati; tuttavia non mancarono episodi di controversie ed antipatie nei loro confronti da parte di soldati di idee socialiste ed anticlericali.

Moltissime furono le onorificenze al valore conferite ai preti-soldati, tra i quali ci furono ben tre medaglie d'oro, conferite a Don Annibale Carletti, Don Pacifico Arcangeli e Don Giovanni Mazzoni (che riceverà una seconda medaglia d'oro nel 1941 in Russia).

Una volta terminato il conflitto non tutti i cappellani abbandonarono l'abito militare, ma ci furono anche casi nei quali l'abito abbandonato fu quello liturgico. Molti di essi si arruolarono di nuovo dopo lo scoppio del secondo conflitto mondiale, animati dagli stessi sentimenti che li avevano spinti a combattere nella Grande Guerra. Così commentava la loro scelta Padre Giovanni Semeria: «La guerra non l'amiamo, ma l'accettiamo rassegnati e forti. Con quella rassegnazione cristiana che non è subire inerti e affranti, bensì un abbracciare animosi la realtà anche più dura. Il nostro popolo [...] non ama la guerra: la chiama flagello di Dio, ma la fa. Ed è più veramente eroico di molti che la esaltano ma non la fanno»».



Padre Giovanni Semeria (Fra Galdino)

<http://www.lastampa.it/2017/12/03/cultura/cappellani-militari-nella-grande-guerra-2AirECow5TkRdQHcuvEXml/pagina.html>

Dai silenzi degli altari al fuoco delle artiglierie

I Cappellani Militari dovevano essere allo stesso tempo “soldati di Dio” e “soldati della Patria”. Dovevano, quindi, combattere sul fronte mossi dall’amore per la propria nazione senza venir meno ai loro valori etici e morali. Tra le fila dei Cappellani Militari va menzionato Don Angelo Giuseppe Roncalli, il futuro Papa Giovanni XXIII, che sottolineò più di una volta come quest’esperienza l’avesse segnato.



Un raro ritratto giovanile di Angelo Roncalli, poi San Giovanni XXIII
<http://www.lastampa.it/2017/12/03/cultura/cappellani-militari-nella-grande-guerra-2AirECoW5TkRdQHcuvEXml/pagina.html>

Durante le messe da campo, dopo aver parlato del Vangelo, molti cappellani erano soliti esortare i soldati con discorsi che sapessero unire il binomio religione-guerra. Giuseppe Rigoli nel suo saggio *La Grande Guerra d'Italia narrata dal popolo* riporta parte del discorso fatto dal cappellano del suo reggimento. Tra i numerosi collegamenti tra la Bibbia e il senso del dovere cristiano con il dovere del soldato, va sottolineato in particolare un passaggio significativo che meglio riassume il binomio religione-guerra: «[...] da Sacerdote di Cristo vi dico: la rassegnazione non basta. Sarà sufficiente in tempi normali; poiché anche nei tempi normali chiunque voglia, nella vita di tutti i giorni, conseguire un fine, sia pur modesto [...] deve armarsi di spirito di sacrificio e rassegnarsi a non pochi inevitabili dolori. Ma in questi momenti la rassegnazione non basta. Il sentimento da opporsi come rimedio al male, deve essere proporzionato al male. Se grande è il dolore, più grande deve essere la nostra forza, la nostra virtù. [...] Bisogna sfidare il dolore sottoponendosi volontariamente, sopportandolo incuranti; bisogna cercare una fonte di gioia nello stesso dolore». Il cappellano Militare fu, dunque, una figura cruciale nella prima guerra mondiale che non solo seppe confortare e guidare i soldati dal punto di vista religioso e spirituale, ma anche da un punto di vista pratico, spronandoli a compiere il loro dovere di soldati e di cittadini italiani.

Il ruolo politico dei cappellani militari

Dopo l'Unità e la presa di Roma, l'Italia attraversò un importante processo di laicizzazione, favorito dall'estensione in tutta la penisola delle leggi del Regno di Sardegna nelle quali la separazione tra Stato e Chiesa era molto forte. Nel 1888 la religione cattolica fu esclusa dall'insegnamento elementare; questo segnò una profonda rottura nota come "Questione Romana". Dal 1870 al 1914 tutti i papi con le loro encicliche si scagliarono contro questo processo di laicizzazione dell'Italia, ma non riuscirono ad influenzare molto l'opinione pubblica. La società italiana si stava, infatti, emancipando dalla dottrina cattolica, attraverso il socialismo, il modernismo e soprattutto attraverso la "religione della nazione": lo spirito nazionalista italiano aveva fatto sì che il mito e i valori della Patria si divinizzassero, sostituendo gli antichi valori evangelici.

Tuttavia, questa nuova "religione" non era capace di unire i diversi italiani che per molto tempo, seppur vivendo nella stessa area geografica, erano stati divisi tra loro. Per questo motivo, i preti furono reintrodotti nelle fila dell'esercito, in quanto si credeva che la religione cattolica potesse essere il collante necessario ad unire i "nuovi" italiani. Fu così che attraverso la Prima Guerra Mondiale, la Chiesa riuscì a reimporsi e a cristianizzare la società italiana. Nell'esercito, infatti, i valori nazionalisti si fusero con i valori religiosi, identificando Dio con la Patria ed iniziò a nascere un "nazionalismo cristiano". Attraverso opere grafiche e di stampa, nelle fila dell'esercito si diffuse il materiale necessario alla rieducazione cristiana della popolazione, unendo alla terminologia e alle immagini evangeliche i tratti più accesi del nazionalismo. Questo materiale era accompagnato dalla presenza sul campo di sacerdoti che riuscivano a parlare ai cuori più impermeabili alla fede, ma soprattutto agli analfabeti. La presenza di preti-soldato era del tutto legittimata dalla Chiesa, che già con Sant'Agostino aveva definito i confini accettabili dei conflitti armati (le "guerre giuste").

La Chiesa rientrò in un paese che festeggiava la vittoria quasi da protagonista, avendo fornito un aiuto molto prezioso tra le file dei soldati, riuscendo così a trovare una legittimazione istituzionale per riaffermarsi nella società italiana e lo fece modernizzando il suo linguaggio, attraverso termini che derivano dal nazionalismo più puro. Un esempio può essere ciò che scrisse il cardinale Pietro Maffi dopo la disfatta di Caporetto: «E voi particolarmente, o donne, dovete confessare che questo dolore voi lo dovete al non essere stata impartita in tempo un'educazione cristiana ai vostri figli [...] E alle preghiere aggiungiamo il proposito di curare d'ore innanzi i figli, i giovani, reintegrando in essi il sentimento religioso, che sentano il dovere di obbedire ad ogni autorità; perché ogni autorità vien da Dio». In queste ultime parole l'eco del linguaggio fascista è ben evidente, in quanto si esorta ad un'accettazione passiva delle autorità istituzionali, che ormai non rappresentano più solo lo Stato, ma anche Dio stesso.

Docente: prof.ssa Loredana Santamarianova

Studente: Lorenzo Macellari

Classe. 5K, Liceo Linguistico

Bibliografia e Sitografia:

Cionci A., *Cappellani militari nella Grande Guerra*, *La Stampa* del 03/12/2017: <http://www.lastampa.it/2017/12/03/cultura/cappellani-militari-nella-grande-guerra-2AirECow5TkRdQHcuvEXmI/pagina.html>

Rigoli G., *La Grande Guerra d'Italia narrata dal popolo*, Biblioteca Vallecchi, Firenze, 1932.

Fornari A., *E se dovrò partire anch'io? La verità sulla Grande Guerra raccontata ai ragazzi. Tutto quello che non si dice*, Edizioni DBS, 2015, pp. 89-92.

Manetti G., *I soldati del Papa. Ecco come la Chiesa riconquistò l'Italia*, settimanale "Left", n.2, 2018.

L'«ARMA» DELLA COMUNICAZIONE

Passiamo ora ad approfondire quella che possiamo definire l'«arma» della Comunicazione e l'Arte, focalizzando la nostra attenzione sull'artista marchigiano Osvaldo Licini.

Introduzione

«Le città sono piene di gente. Le case piene di inquilini. Gli alberghi pieni di ospiti. I treni pieni di viaggiatori. I caffè pieni di consumatori. Le strade piene di passanti. Le anticamere dei medici piene di ammalati. Gli spettacoli pieni di spettatori. La moltitudine, improvvisamente, s'è fatta visibile. Prima, se esisteva, passava inavvertita, occupava il fondo dello scenario sociale; adesso s'è avanzata nelle prime linee, è essa stessa il personaggio principale. Ormai non ci sono più protagonisti: c'è soltanto un coro».

La società di massa, per Ortega y Gasset, è un fenomeno che determina relazioni e rapporti umani dal carattere anonimo, impersonale e standardizzato. Una storia non più fatta da “individui”, ma da gruppi in cui la specificità individuale si perde. Le masse erano meno soggette ai freni e ai condizionamenti della morale e della razionalità manifestando atteggiamenti e modi di pensare uniformi, conformandosi a nuovi stili di vita e modelli generali. Questo fenomeno responsabile della perdita dello statuto di imparzialità della comunicazione diventa un potente veicolo di manipolazione delle coscienze, influenzando e condizionando l'atteggiamento pubblico con incisiva importanza. Non si può più parlare, quindi, di mezzi di informazione, bensì di propaganda, un fenomeno che sollecita i meccanismi più sensibili del cervello umano, avendo la capacità di far leva sulle emozioni, le passioni e i desideri: *«La guerra attuale è una battaglia tra forze psicologiche. Ideali inconciliabili sono in lotta tra loro. La libertà individuale si scontra con la servitù collettiva, l'iniziativa verso la tirannia statale, le antiche abitudini internazionali di lealtà e rispetto per i trattati contro la supremazia dei cannoni»*¹.

Alla maggiore democrazia e diffusione del benessere delle masse si contrappone un appiattimento della società, una minaccia per la libertà e l'iniziativa individuale. Le masse, inoltre, esercitando i diritti politici e sindacali hanno la capacità di portare al potere forze politiche e sociali nuove, sovvertendo i rapporti sociali tradizionali. Pertanto esercitare un'influenza sulle masse diventa un'esigenza comune ai governanti e ai ceti dirigenti per guadagnarne i consensi e ottenere un'adesione generale. È così che, fra il 1870 e il 1914, nascono i moderni eserciti di massa, che diventano i protagonisti della Grande Guerra, indispensabili per aumentare la capacità di controllo dei poteri statali sulla società civile. Erano, comunque, strumenti necessari anche in tempo di pace, poiché rispondevano alle pressioni esercitate sui governi dai gruppi industriali interessati alle forniture militari.

La propaganda bellica, agendo sulle masse, riusciva ad offrire un sostanziale contributo alla comprensione stessa della guerra nelle sue complesse e molteplici fenomenologie. Allo scoppio della guerra l'Italia si mostrava ostile o indifferente alla causa bellica; a determinare il suo intervento fu, sicuramente, la massiccia opera di propaganda, le grandi manifestazioni di piazza promosse dagli interventisti, la campagna di stampa e la passività nelle forze neutraliste. La propaganda, infatti, attraverso un metodico e pianificato utilizzo delle molteplici tecniche di persuasione attuava una sottile psicologia, penetrante e molto efficace, puntando sull'esaltazione

¹G. Le Bon, *Enseignements psychologiques de la guerre européenne*, Parigi, Flammarion, 1916, pp. 2-3.

della guerra giusta e specialmente sul valore proprio dell'eroismo del soldato italiano, fondamentale per far sentir indispensabile ogni uomo.

Questi "giochi dell'informazione" sono stati fondamentali nei loro molteplici compiti difensivi e offensivi: prevedevano la selezione dei contenuti a proprio vantaggio, la condizione di ottenere risposte emozionali anziché razionali, la contraffazione e la censura delle informazioni per poter assoggettare i popoli. Questa manipolazione creò una sorta di confusione e alterazione dell'intero processo di percezione del mondo esterno, e in particolar modo dell'evento bellico.

I manifesti non avevano più la prerogativa di pubblicizzare prodotti commerciali e di promuovere spettacoli di vario genere, ma si trasformarono in strumenti di comunicazione ideologica e politica a sostegno della lotta. Pertanto la Grande Guerra non si combatté solo nelle trincee o nei campi di battaglia, ma sui muri, sulle testate dei giornali, facendo uso di una nuova arma: "la comunicazione".

Nascono così i nuovi *eserciti della comunicazione* che esprimono pienamente l'idea di mobilitazione totale che ha caratterizzato le dinamiche della Grande Guerra. Gli Stati hanno utilizzato moltissime energie finanziarie e culturali in estese e massicce campagne di propaganda.

Inizialmente in Italia la propaganda fu guidata da intellettuali Interventisti; al poeta italiano Gabriele D'Annunzio fu concesso di ideare e partecipare ad operazioni di ardimento, come il "Volo su Vienna". L'Esercito Italiano nel corso del conflitto, infatti, iniziò a servirsi di essa attraverso Associazioni, Comitanti, Leghe, Unioni: furono stampati milioni di cartoline, opuscoli, volantini e manifesti, realizzate fotografie e disegni e prodotti film, con un gran potere di influenza sull'opinione pubblica che la parola scritta o usata non aveva.

«A convalidare l'immagine di un paese orientato all'entrata in guerra, dando un'immagine alterata della realtà furono i quotidiani, sottoposti ad una fortissima restrizione da parte della censura, che impediva di riferire la guerra nei suoi reali caratteri».

All'inizio, perciò, il sistema d'informazione non è compiutamente cosciente e pianificato; tuttavia «questo condizionamento viene accettato da gran parte dei quotidiani che comprendono la necessità di rinunciare alla propria libertà di informazione e di critica per sostenere l'impegno militare del paese». I giornali di trincea, invece, erano abilitati a comunicare unicamente con i soldati al fronte, utilizzando un codice di matrice umoristico, servendosi di aneddoti, di rime, di poesie, di racconti e principalmente di immagini. Le redazioni si componevano unicamente di militari o di giornalisti in uniforme, che diedero vita anche a norme linguistiche nuove e originali. Tra i mezzi più utilizzati c'erano le cartoline grazie ai loro bassi costi, alla facilità di riproduzione, all'immediatezza della visualizzazione e alla circolazione in più mani; erano strumenti indispensabili per mantenere relazioni a distanza, pertanto le più adatte alla costruzione di un'immagine coordinata, solida e sinergica. Ad illustrare le cartoline erano artisti, disegnatori di riviste e giornali, cartellonisti e pubblicitari, ma anche militari.

«Allo stesso modo, l'impiego della fotografia non si risolse affatto in una rappresentazione realistica del conflitto, in quanto non si poteva fotografare dal vivo un combattimento, e si evitava di riprendere la grande quantità di morti e di corpi lacerati dai colpi dell'artiglieria». Nel corso della lotta, si istituirono una Direzione del Servizio Fotografico presso il Comando Supremo, un Servizio Fotografico Aereo e un Servizio Fotografico Terrestre, ordinati in sezioni e squadre.

La produzione filmistica ufficiale, invece, si riduce a qualche centinaio di metri di pellicole. I filmati del Comando Supremo, infatti, andarono in fumo negli anni sessanta del secolo scorso per un incendio subito dalla cineteca dello Stato Maggiore dell'Esercito.

«"Il nemico ha escogitato un nuovo mezzo illecito per combatterci: quello di indurre i soldati alla diserzione diffondendo fogliettini a stampa che, mediante aeroplani ed altri mezzi, vengono lanciati sulle truppe..."».²La definizione di "mezzo illecito", contenuta nella circolare del Reparto Operazioni n. 634 del 19 giugno 1915, denota come al Comando Supremo la guerra dei volantini

²<http://www.grandeguerraproject.org/portfolio-posts/la-propaganda-di-guerra/>

colse di sorpresa i nostri vertici militari, i quali subivano un continuo bombardamento psicologico attraverso i foglietti nemici diffusi per lo più tramite aerei.

La guerra andava combattuta anche con la propaganda aprendo un novo fronte: quello interno. Ciò portò necessariamente alla demonizzazione del nemico che doveva essere criminalizzato nella propaganda politica e militare. La guerra doveva apparire come un conflitto di difesa contro un aggressore rude, crudele, minaccioso, pericoloso e assassino, senza scrupoli, senza Dio. L'elemento morale si identifica con quello fisico in cui la bruttezza o la deformità servono a descrivere i segni di una più profonda e sostanziale bruttura morale. L'immagine diventa "cruda" e le parole "nude"; il linguaggio si fa brutale, non dissimula, ma esalta la violenza, incita all'odio. Dominano immagini forti, aggressive, eccessive. La demonizzazione era importante non solo per motivare i soldati, ma soprattutto per tenere coeso il fronte interno.

Nella primavera del 1916, è avvertita la necessità di produrre manifestini da far circolare tra le truppe, per contrastare la propaganda avversaria e per far loro conoscere i successi italiani, per incitarli, per mantenere alto il morale e per debilitare lo spirito combattivo avversario. Nel 1918 la produzione di volantini aumenta da 36.000 a 350.000 copie per tipo e viene ripartita equamente tra i soldati italiani e quelli nemici. Gli opuscoli di propaganda erano editi a migliaia, in milioni di esemplari, ed erano diretti a seconda dei contenuti a mobilitare l'opinione pubblica, a sollecitare prestiti, a essere di conforto spirituale e morale per il soldato. A differenza di altri mezzi, essendo composizioni di più ampio respiro consentivano di fare un'analisi più approfondita sui temi toccati dai produttori per far vibrare gli animi delle masse. Gli opuscoli compaiono prima del 24 maggio 1915 per promuovere l'intervento in guerra dell'Italia e continuano ad essere prodotti anche dopo alimentando le polemiche suscitate dalla pretesa sovranità e italianità delle terre non concesse. Presentavano molteplici vesti tipografiche; venivano editi nei formati più svariati; potevano essere di sole pagine scritte o illustrati con disegni, a seconda dell'alfabetizzazione dei lettori cui si rivolgevano; anonimi o di firme famose; erano sovvenzionati da enti pubblici e privati; e venivano utilizzati tutti i generi letterari. La propaganda dapprima si rivolse sul fronte interno, al soldato, poi su quello nemico, ai combattenti, in seguito alla nazione intera, per finire con l'estendere il suo raggio d'azione all'opinione pubblica avversaria e internazionale. Dovette studiare tutte le tecniche (orali, scritte e visive) e utilizzare tutti gli strumenti allora disponibili (la stampa, la fotografia, la cinematografia). Il confine tra reale e finzione, durante la Grande Guerra, era assai precario, poiché spesso le immagini erano frutto di una spettacolarizzazione enfaticamente della realtà bellica.

Il manifesto, tra i vari strumenti di propaganda, si presenta come il più potente mezzo per dialogare con la popolazione e persuaderla, poiché coniuga la parola con l'immagine. Grazie alle tecniche di stampa, sviluppatesi nella seconda metà dell'Ottocento, il manifesto è soggetto ad una serie di sperimentazioni stilistiche iniziate con l'Art Nouveau che consentivano l'utilizzo del colore e l'adozione di grandi formati dando vita ad un linguaggio grafico sintetico, astratto e contaminato dal fascino esotico per l'arte giapponese. Le tecniche persuasive, spesso occulte, prese in prestito dalla politica e dal commercio, edificavano la cosiddetta "*fabbrica del consenso*", volta a manipolare i cittadini orientandone il pensiero e l'azione secondo la volontà del potere. Allo scoppio della guerra, però, le iconografie e le scelte stilistiche vengono indirizzate verso rappresentazioni realistiche e più convenzionali rifacendosi alla tradizione pittorica accademica, evidente soprattutto nel ritorno alla mimesi e alla modellazione. Le immagini della *Belle époque*, brillanti e spensierate, volte a suggerire situazioni di piacere, di divertimento e di svago lasciano ora il posto ad immagini evocative o suggestive.

Il manifesto in Italia assume un ruolo fondamentale per l'immediatezza e la facilità di diffusione del messaggio, diventando un vero e proprio strumento d'indottrinamento soprattutto in relazione al diffuso analfabetismo. Difatti, il linguaggio delle immagini facilita la comprensione del messaggio e ricorre a tematiche emozionali in cui si identifica la popolazione. Come tutti mezzi di propaganda il messaggio veicolato dal manifesto non sempre si rivelava veritiero, ma serviva a magnificare la propria parte e a screditare l'altra con slogan, appelli, esortazioni, a volte insulti. Il messaggio doveva assumere i toni propri del sistema dei motti militari, perciò si affermano specifiche formule

compositive come la separazione tra immagine e testo e l'uso di un linguaggio diretto ed esortativo. I contenuti dei manifesti erano sostanzialmente uguali da paese a paese, poiché si faceva leva sul senso di colpa e sul dovere di difendere la propria patria.

In Germania essi avevano un'impostazione semplice e diretta; in Gran Bretagna, Stati Uniti e Italia prevaleva una tipologia più narrativa e melodrammatica; in Francia erano spesso accompagnati da lunghi testi.

La loro maggiore produzione si ha dalla fine del 1917 quando si determina il passaggio tra la "guerra del fronte di combattimento" alla "guerra totale".

Le varie potenze coinvolte mostravano gradi di preparazione disomogenei, e di conseguenza impostarono diversamente la propria strategia di informazione, spesso incalzando priorità imposte dai bisogni contingenti o seguendo un progetto orientato al medio periodo. Oltre al pathos, i manifesti della prima guerra mondiale riflettono l'ethos, ovvero il costume, la norma di vita, la convinzione e il comportamento pratico dell'uomo e delle società umane peculiari di ogni Stato. Gli stessi artisti che hanno creato le icone delle riviste popolari rispecchiano, infatti, gli usi della nazione, mirando a compiacere e convincere lo spettatore, e influenzando gli atteggiamenti cittadini attraverso messaggi che, ripetuti, rafforzano gli standard e le norme.

Le diverse Nazioni scelsero, nella strategia legata al linguaggio, di utilizzare anche lo *storytelling*, lo humour, la satira, la paura come pure la lingua dei gesti, di cui si riconosce l'importanza per la persuasività e compiutezza del messaggio. I soggetti maggiormente utilizzati, divenendo veri e propri quadri devozionali, erano uomini che puntavano il dito, chiedendo aiuti economici per sostenere la nazione in guerra, ma anche madri e mogli addolorate che denunciavano gli orrori delle azioni nemiche. Le fotografie e i montaggi che pervenivano nei cinema esponevano una farsa, uno spettacolo con il quale si voleva caldeggiare un conflitto che durava da ormai troppo tempo, in cui il nemico, da inesistente e invisibile, si era trasformato in un mostro sanguinario e il soldato in un eroe. Il manifesto fu il mezzo di propaganda preferito dai Governi per la sua potente esortazione visiva, le tematiche e i soggetti utilizzati, i quali venivano riportati frequentemente anche su cartoline e francobolli.

Sara Rossi

La sanguisuga italiana

«"La Guerra [...] è una legge della vita. Vita = aggressione. Pace universale = decrepitezza e agonia delle razze. [...] Soltanto la guerra sa svecchiare, accelerare, aguzzare l'intelligenza umana, alleggerire ed aerare i nervi..."» afferma Marinetti nel Manifesto futurista del 1914, ribadendo quello enunciato nel Manifesto di fondazione del 1910: «"Noi vogliamo glorificare la guerra - sola igiene del mondo - il militarismo..."». In questa politica chiaramente interventista i *Futuristi* proclamano l'adesione convinta al conflitto visto come una sorta di festa, espressione dell'esuberanza vitale e di un sano e benefico dispendio di energia.

La prima edizione della *Sintesi Futurista della Guerra* pubblicata in un volantino, in bianco e nero, nel settembre 1914, fa uso della poetica del parolibero e mostra un disegno strutturato su schemi visivi molto semplici, elaborato da Carlo Carrà. Il testo collabora con gli elementi grafici: due linee creano un angolo acuto che penetra in un arco, il cuneo è l'Italia e i popoli alleati, l'arco i nemici tedeschi accusati di passatismo. Ne seguono altre due versioni, nella terza, a colori, pubblicata il 20 settembre 1918, la parola «futurismo» è sostituita con «Libertà», e la parola «Passatismo» con «barbarie». Nel numero del 1° agosto del 1914 della rivista *Lacerba* Carlo Carrà pubblica un quadro-collage definito *Dipinto parolibero* ma conosciuto col titolo di *Manifestazione interventista*. Di lì a poco viene pubblicato *Il vestito antineutrale*, un manifesto di Giacomo Balla datato 11 settembre 1914, versione ampliata del manifesto *Le vêtements masculin futuriste*, già pubblicato da Balla nel maggio dello stesso anno. La versione italiana presenta un carattere

esplicitamente politico, aprendosi con due citazioni di Marinetti: la famosa «“Glorifichiamo la guerra, sola igiene del mondo”», e il grido in favore del generale Vittorio Asinari di Bernezzo lanciato da Marinetti nel corso della prima Serata futurista al teatro Lirico di Milano, nel febbraio del 1910 («Viva Asinari di Bernezzo!»). Nel manifesto, affianco al disegno del vestito, troviamo scritto: «“Fino ad oggi gli uomini usarono abiti di colori e forme statiche, cioè drappeggiati, solenni, gravi, incomodi e sacerdotali. Erano espressioni di timidezza, di malinconia e di schiavitù, negazione della vita muscolare, che soffocava in un passatismo anti-igienico di stoffe troppo pesanti e di mezze tinte tediose, effeminate o decadenti. Tonalità e ritmi di pace desolante, funeraria e deprimente...”» e ancora «“Gli abiti futuristi saranno dunque: 1. – Aggressivi, tali da moltiplicare il coraggio dei forti e da sconvolgere la sensibilità dei vili. 2. – Agilizzanti, cioè tali da aumentare la flessuosità del corpo e da favorirne lo slancio nella lotta, nel passo di corsa o di carica. 3. – Dinamici, nei disegni e i colori dinamici delle stoffe, [...] che ispirino l’amore del pericolo, della velocità e dell’assalto, l’odio della pace e dell’immobilità. [...] – Volitivi. Disegni e colori violenti, imperiosi e impetuosi come comandi sul campo di battaglia. ...”».³

Nella discussione sugli accostamenti cromatici si legge: «Sarà brutalmente esclusa l’unione del giallo col nero» e «La neutralità è la sintesi di tutti i passatismi» e in chiusura: «Tutta la gioventù italiana riconoscerà in noi che li portiamo, le sue viventi bandiere futuriste per la nostra grande guerra, necessaria, URGENTE. Se il governo non deporrà il suo vestito passatista di paura e d’indecisione, noi raddoppieremo, CENTUPLICHEREMO IL ROSSO del tricolore che vestiamo».

Partecipare al conflitto significava pertanto rinnovare la società, dimostrare il proprio valore. La decisione di mantenersi neutrale, infatti, presa il 1° agosto 1914 dal Consiglio dei Ministri italiano, che rispettava così l’iniziale carattere difensivo della Triplice Alleanza, non era condivisa dagli interventisti. Giolitti, favorevole alla posizione neutrale italiana, fu per questo motivo oggetto della satira interventista. Ricorrenti sono le immagini satiriche sui giornali, sulle cartoline che lo dipinsero come illuso, venduto ai tedeschi, fedele amico degli Imperi centrali, traditore.

Gli interventisti, e in seguito il Governo italiano, al fine di mobilitare buona parte della popolazione utilizzavano tutti i mezzi di comunicazione di massa. Grandi manifestazioni in piazza propagandavano una “guerra giusta” e affermavano che la mancata partecipazione al conflitto avrebbe catalogato il Paese come debole, pauroso e non meritevole di considerazione da parte del resto dell’Europa. Il 15 settembre al Teatro del Verme a Milano, in occasione della prima della *Fanciulla del West* di Giacomo Puccini, Marinetti dalla galleria superiore dispiega la bandiera italiana al grido «Viva la Francia e l’Italia», mentre Umberto Boccioni da un’altra galleria taglia una bandiera austriaca e getta i pezzi in platea.

Inizia una vera e propria opera di convincimento su carta realizzata a suon di appelli, di messaggi, di esortazioni, di richieste, ripetuti in maniera incalzante attraverso i manifesti, che da lì a poco tappezzarono i muri delle città, gli uffici, i caffè e i teatri. Centinaia di immagini iniziano ad attirare l’attenzione del passante, altrettanti slogan risuonano da più parti utilizzando parole chiave come patriottismo, coraggio, impegno. Nello specifico, la *comunicazione su carta* andava a soddisfare bisogni e necessità legate alle esigenze belliche contingenti che si palesavano andando avanti nel conflitto. Tra questi vi era il reclutamento dei soldati, la raccolta di risorse finanziarie per aiutare lo sforzo bellico, attraverso la sottoscrizione ai prestiti nazionali, il rifornimento di beni di prima necessità e, più in generale, il mantenimento di un sostegno da parte della popolazione civile nei confronti del conflitto.

La propaganda italiana durante la Prima Guerra Mondiale si divide in due differenti tipologie: la propaganda pura e la propaganda per i prestiti.

I manifesti di pura propaganda fecero ricorso più alle parole che ad immagini forti, in quanto con la coscrizione obbligatoria non c’era nessuna necessità di sollecitare gli uomini ad arruolarsi, al contrario dell’Inghilterra che dovette ricorrere alla suggestione pittorica e a slogan persuasivi per spingere i cittadini a prendere le armi.

³<http://www.arenario.it/futurismo/storia-del-futurismo-1914-il-vestito-antineutrale/>

L'utilizzo di disegni di soldati mutilati, orfani e vedove fu abbondante nella propaganda italiana per i prestiti di guerra. In questi manifesti, infatti, i disegnatori rivolsero la loro attenzione a topos che richiamassero la situazione del momento: dall'invito per il risparmio per le necessità belliche alla richiesta di aiuti per abbreviare le sofferenze dei combattenti, dall'intimidazione che per mancanza di oro la patria potesse perdere la guerra alla severa accusa del dito puntato del fante o della stampella del mutilato. Gli italiani risposero con numerosi prestiti, che fruttarono all'erario circa quattordici miliardi di lire⁴. L'Italia, al contrario degli altri paesi in guerra, non disponeva delle risorse economiche necessarie a finanziare un così grande sforzo bellico. Per questo la campagna di sottoscrizione del "prestito della guerra" fu molto più irruente rispetto ad altre nazioni. L'obiettivo delle immagini di questi manifesti era quello di coinvolgere "il cuore ed il portafogli"⁵. I principali destinatari di queste campagne pubblicitarie furono proprio le donne, chiamate in causa sia come custodi del patrimonio familiare che come madri, mogli e figlie dei soldati che combattevano al fronte.

Con la legge n°1354 del 16 dicembre 1915, il Governo fu autorizzato a trovare i mezzi finanziari necessari per far fronte alle spese straordinarie, causate prima dall'entrata in guerra, poi alla copertura delle spese di ricostruzione del paese. I prestiti assunsero, dunque, carattere di urgenza. Tra il 1915 e il 1918 vennero istituiti 6 prestiti nazionali. Il tasso d'interesse oscillava tra il 4,5% e il 5,12% e il periodo di sottoscrizione era sempre molto ristretto (il primo prestito ebbe come finestra di sottoscrizione i primi dieci giorni del mese di gennaio 1916). Tutte le finanze erano esenti da ogni imposta, inconvertibili, senza possibilità di riscatto anticipato da parte dello Stato per i primi dieci anni e i prestiti avevano tutti scadenza venticinquennale.

La propaganda finalizzata a raccogliere le finanze necessarie fu minuzioso e rivolto ad ogni classe sociale. L'iconografia utilizzata era varia: le immagini e le metafore, che potevano essere sia edulcorate che crude, miravano a far leva su diversi aspetti della psiche dell'osservatore, in primis il senso del dovere e la pietà. Ad esempio, con il manifesto "Per la Patria i miei occhi. Per la Pace il vostro denaro" l'artista Ortelli volle, far leva sulla sensibilità dell'osservatore, mostrando un soldato mutilato di guerra ispirato alla figura di un giovane bersagliere realmente esistito. Fino al 1917 si tendeva, inoltre, a porre l'accento sia sull'enorme sforzo bellico dei militari italiani che sulla figura del nemico, dipinto come mostro crudele capace solo di usare violenza contro le donne italiane.

"Sottoscrivete al prestito". Questa era la richiesta che più frequentemente campeggiava sui manifesti che tappezzavano muri, vetrine e lampioni. Nel suo manifesto realizzato nel 1917, Ugo Finozzi ci mostra un nucleo familiare in cui la moglie, tenendo il figlioletto tra le braccia, incita il marito in divisa ad andare in guerra con la frase "Cacciali via!", con un chiaro riferimento ai soldati nemici. Questa esclamazione, sottotitolata dall'invito "sottoscrivete al prestito" fa quasi da piedistallo alla figura maschile che si trasforma in un eroe pronto a battersi per degli ideali propri della sua famiglia, ma anche della collettività. La simbologia cromatica è data attraverso una reinterpretazione del tricolore italiano, le cui bande verticali sono rappresentate dalla vestina verde che avvolge il bambino, dal grembiule candido indossato dalla donna e dall'angolo inferiore sinistro tinto di rosso che fa da sfondo al nostro soldato (figure 1 A-B-C).

Altra immagine di forte impatto fu quella realizzata da Achille Luciano Mauzan nel 1917, che raffigurava un alpino intento a levare una scure con cui colpire la mano di proporzioni gigantesche che rappresentava le armate nemiche. La semplicità e immediatezza utilizzate da Mauzan erano volte a far comprendere il messaggio ai membri di ogni classe sociale. La composizione può essere suddivisa in due fasce, sia orizzontalmente che diagonalmente. Nella parte alta campeggiano il volto dell'alpino e le sue braccia levate a reggere la scure in una posa dinamica, mentre nella fascia inferiore la mano nemica si mostra minacciosa, ma, nell'insieme, meno incisiva. Il fiume Piave,

⁴<http://www.grandeguerraproject.org/portfolio-posts/la-propaganda-di-guerra/>: «Tale mobilitazione dell'opinione pubblica fruttò all'erario più di quattordici miliardi di lire in moneta dell'epoca».

⁵<http://fondazionefeltrinelli.it/dare-alla-patria-i-prestiti-di-guerra-tra-economia-e-propaganda/>: «Come recitava uno dei tanti opuscoli propagandistici, i prestiti avrebbero insomma dovuto coinvolgere "il cuore e il portafoglio».

indicato nell'illustrazione dall'acuminata unghia del dito indice, rappresenta un'ulteriore trincea tra Italia, rappresentata dall'alpino e i nemici. L'ombra che la mano getta sulla carta geografica è l'unico punto di contatto con l'alpino, poiché l'ombra della gamba sinistra di quest'ultimo sembra fondersi e confondersi tra le dita della mano nemica (figure 2 A-B).

Nella ricerca di denaro sufficiente a sanare i debiti che si stavano accumulando erano coinvolti tutti, perfino i bambini. Una simbologia utilizzata per invogliare le famiglie a donare i risparmi dei loro figli era quella del salvadanaio. Ne sono due esempi il manifesto "Date denaro per la vittoria: la vittoria è la pace" in cui una bambina, figlia del soldato che si trova alle sue spalle, tende verso il cielo il suo piccolo salvadanaio in segno di offerta alla nazione, e l'illustrazione "Tutto il nostro risparmio alla patria" del Codognato. In questo caso l'artista ha preferito rappresentarne uno di proporzioni gigantesche tali da permetterne lo spostamento solo con l'ausilio di una gru. Sospesa nel vuoto, l'enorme massa rotondeggiante pare quasi una mongolfiera che sorvola l'Italia, rappresentata come un'elegante penisola lambita da un mare azzurro. Il cielo su cui si staglia il salvadanaio è sereno, ma percorso da nuvole che paiono muoversi velocemente. La composizione risulta, dunque, divisa orizzontalmente in due fasce collegate tra loro da un forte richiamo cromatico. Nella prima campeggia il fulcro del manifesto, mentre nella seconda il marrone caldo della terra è il medesimo del salvadanaio, ottenuto in fondo lo stesso materiale. (figure 3 A-B).

Infine, un altro simbolo frequentemente utilizzato era quello del metallo, materiale di cui erano costituite sia le monete che le armi. Nei manifesti "Armi della morte-armi per la vita!: Sottoscrivete al prestito della vittoria" e "Comitato Nazionale Munizionamento, Sottoscrivete al prestito", gli illustratori Corbella e Cambellotti utilizzano questo materiale in modi molto diversi. Nel primo manifesto il ferro scuro sta per essere battuto su di un aratro da due uomini che si stagliano su uno sfondo fiammeggiante (figura 4). Nella seconda immagine, invece, il metallo fuso, dorato e lucente, si trova all'interno di una fornace in cui due mani stanno gettando monete (figure 5 A-B). In ambedue i casi il senso attribuito alla donazione è quello di fonte di sostentamento da cui la nazione ricava armi necessarie alla guerra.

Nei manifesti il linguaggio utilizzato faceva direttamente leva sui sentimenti della popolazione, avvalorando il concetto che «la guerra risolve tutti i problemi nazionali». Talvolta si fece uso di un linguaggio provocatorio come quello di Mauzan e di forte impatto visivo come quello di Dudovich che aveva la capacità di legare fortemente lo spettatore al concetto di patria. Nell'impaginare il manifesto, ampio spazio veniva dato alle immagini, le figure maestose ostentavano una marcata gestualità, i colori richiamavano l'attenzione dell'osservatore. Questa scelta linguistica in Italia era strettamente legata al diffuso tasso di analfabetismo che alle soglie dello scoppio della Prima Guerra Mondiale era pari al 38% della popolazione: solo nel meridione i due terzi della abitanti era analfabeta.

Nei manifesti di propaganda pura dei primi anni di guerra, utilizzati soprattutto per diffondere bandi e ordinanze alle truppe e alla popolazione, si faceva invece principalmente ricorso alle parole più che all'illustrazione. Con la coscrizione obbligatoria non c'era, infatti, nessuna necessità di sollecitare gli uomini con immagini forti e persuasive, e si utilizzava, invece, un tono imperativo e conciso. Nei manifesti scritti gli autori scoprirono il valore della grafica ed elaborarono caratteri tipografici, forme, colori e segni, combinandoli tra loro in modo originale e attraente.

A fronte di "questa macchina della comunicazione" posta in atto dal governo, la popolazione non aveva una visione veritiera del conflitto, in quanto era stata tenuta per lo più all'oscuro della reale situazione del fronte e degli orrori che vi si consumavano. Man mano che il conflitto si trascinava avanti e le perdite aumentavano, il filtro dell'agenzia governativa sulle notizie si stringeva sempre di più, rendendo difficile se non impossibile entrare in possesso di informazioni attendibili. La propaganda visiva è stata indubbiamente l'unico strumento di mediazione tra la guerra e i cittadini, ma di sicuro mai avrebbe osato raccontare le effettive sofferenze dei combattimenti, prodigandosi piuttosto a creare nemici contro cui orientare il malcontento pubblico. Paradossalmente l'odio si diffuse maggiormente tra la popolazione, per via dell'efficacia dell'attività di propaganda, e fu meno vivo nei soldati, che vivendo il conflitto in prima persona avevano compreso che la guerra

non è uno scontro tra schieramenti antitetici. La forza della comunicazione fu proprio quella di trasformare le orribili tragedie della guerra in elementi persuasivi. La comunicazione in Italia raggiunse pienamente il suo fine: demonizzare i nemici e celebrare l'esercito italiano.

I manifesti hanno subito un'evoluzione nel tempo, passando da un'abbondanza di colori accesi a trame sempre più cupe. I soggetti ricorrenti erano volti ad esaltare la gloria, la virtù e l'onore del paese in guerra, e mostravano un accento caricaturale, spesso spietato, sulle caratteristiche fisiche e morali dei nemici e sugli atteggiamenti delle nazioni avversarie. Ad essere diffusi sono concetti semplici, veloci, immediati, che utilizzavano, secondo necessità, toni autoritari, commoventi ed evocativi.

I soldati degli eserciti italiani sono rappresentati con la loro divisa impeccabile, in atteggiamento solenne e valoroso come nel manifesto di Marcello Dudovich intitolato "*Per la libertà e la civiltà del mondo*": mostra quattro fieri combattenti la cui corporeità viene messa in evidenza dal modellato fortemente plastico. La forte fisicità dei soldati, appartenenti a differenti nazioni (in primo piano l'italiano, poi il francese, l'inglese e per ultimo l'americano), si muove all'unisono ed essi alzano il braccio al cielo impugnando il fucile per simboleggiare la loro alleanza, la condivisione degli stessi ideali e l'unità di intenti. Il modellato e le variazioni cromatiche delle divise dei soldati sembrano creare un corpo unico: le sagome si confondono creando una piramide umana confermando l'intento propagandistico del manifesto. In fondo, anche le bandiere dei corrispondenti paesi si muovono al vento quasi a formarne una sola dalle tinte vivaci che sottolinea l'andamento ascensionale della composizione. I volti dai tratti aspri e duri, la mascella volitiva, gli occhi disegnati con un unico tratto sottolineano la fermezza, la forza, il senso del dovere di questi giovani battaglieri.

Il soldato della Grande Guerra è moderno e tecnologico, ma nelle illustrazioni si tende ad esaltarne gli elementi simbolico-medioevali: egli tiene in mano la spada, l'elmetto simile ad un cimiero medioevale, l'asta della bandiera, proprio come il soldato di Achille Luciano Mauzanche, con la sua divisa verde e il fucile sollecita la popolazione. Si tratta, tuttavia, di una mitizzazione che contrasta con la spersonalizzazione e disumanizzazione a cui erano costretti i soldati che per sopravvivere dovevano indossare le maschere antigas.

Per la fermezza e la rigidità dei gesti e delle posture, i fanti sembrano rammentare i soldatini di piombo dei bambini quasi a voler riprodurre una visione della guerra più tipica dell'era vittoriana. Persino i manifesti, in cui vengono proposte scene belliche, restituiscono un'immagine serena, quasi bucolica, di quei luoghi e di quelle situazioni. La vita dei militari nei veri momenti di tregua o dietro le trincee veniva riportata quasi sempre mitigata, in una dimensione sospesa, ovattata, volta a tranquillizzare la popolazione. Erano ricorrenti le immagini di soldati in marcia gioiosi e sereni, o che ricevono regali da casa. Anche il sacrificio e le sofferenze venivano rappresentate ma sempre con immagini dignitose e valorose.

Ad esempio, nel manifesto di propaganda cinematografica del 1916 di Marcello Dudovich, vengono rappresentati gli alpini italiani all'assalto in combattimento, fieri e coraggi, che emergono grazie ad un modellato deciso, con tutta la loro forza, mentre dei feriti si vedono solo le mani e le braccia che tentano di rialzarsi.

Durante il conflitto la propaganda promossa dalla Triplice Intesa non palesa le fratture e le divisioni interne, tace sulle possibili diversità e concentra la sua attenzione sulla sacralità dell'alleanza, salutandole soprattutto con soddisfazione il passaggio dell'Italia nel loro schieramento. L'iniziale intreccio di bandiere nazionali si arricchisce così del tricolore italiano. I manifesti, come pure le cartoline esaltano questo nuovo ingresso veicolando il messaggio di un'alleanza che avrebbe portato fortuna alle nazioni belligeranti. Il manifesto *Libertas* di A. Vassallo del 1917 se pur di piccole dimensioni mostra, attraverso la raffigurazione delle bandiere dell'Italia, dell'Inghilterra, della Francia e degli Stati Uniti legate da un filo rosso, la coesione di questi stati che lottano per la libertà, rappresentata dalla busto a tre quarti della statua della libertà munita di corona e torcia fiammeggiate. Sullo sfondo il sole all'alba, riporta tra i raggi la parola LIBERTAS.

Nel 1917 Luciano Ramo realizza un manifesto in cui viene mostrata una bilancia che pesa le rispettive forze e riserve dell'Intesa e degli Imperi centrali, ed una mano che inserisce il peso decisivo rappresentato dall'America. Vittorio Grassini con il manifesto del *Concerto degli Alleati*, realizzato a Roma nel 1918 a beneficio della Croce rossa dei Paesi partecipanti, rappresenta la "Vittoria alata" con la spada purificatrice in mano avvolta dalla bandiera italiana, legata con quella francese, inglese e americana al fine di costituire lo sfondo.

Barchi ci offre un'immagine suggestiva pur nella semplicità dell'impaginazione. Una lunga fila di anonimi soldati, si incammina lungo un sentiero di montagna, circondati da una coltre di neve bianca e compatta. La sofferenza, la stanchezza, la spersonalizzazione dovuta alla guerra viene affidata al colore azzurro che insieme al bianco dominano con freddezza la scena. Anche le orme lasciate sulla neve sono simbolo dell'avanzare lento e faticoso dei soldati.

Alcuni elementi ritornano frequentemente per rappresentare la patria in pericolo, come figure femminili che implorano con lo sguardo al cielo, soldati mutilati che esortano a combattere, ed è presente, soprattutto, un massiccio utilizzo del tricolore italiano circondato da corone e spade, per sottolineare la forza e l'orgoglio del popolo italiano. Viene strumentalizzata anche la fede: "O Dio della misericordia, guidaci alla vittoria!". Così si implora nelle trincee, nella speranza della protezione del Re e della Patria, questa sacra terra per cui vale la pena combattere, perché così designata in grazia di Dio.

Molti slogan, inoltre, si rivolgono alla donna, al suo ruolo di "conduttrice" di un'economia familiare.

Diventa frequente l'utilizzo di figure femminili come battagliere che incoraggiano al riscatto, allegorie della Patria con corone e spade, spose fedeli che attendevano l'eroe a casa, madri generose che offrivano il figlio per la vittoria, spie ammiccanti che circuivano il nemico, crocerossine che curavano e intrattenevano i soldati degenti o dame di carità. La donna generalmente era simbolo di Patria, Madre, Libertà, Gloria o Vittoria e appariva casta, statuaria e come una prosperosa fata dalla gestualità eloquente, solenne e ammonitrice.

Ciò è visibile nel manifesto di Mario Borgoni, in cui l'Italia è al tempo stesso donna, "patria" e madre che incita i suoi figli alla battaglia, è una fiera condottiera armata e, al contempo, figura che richiede d'essere affrancata. Ma le donne, restituiscono anche l'immagine positiva di dolcezza ed amore in mezzo alle brutture e alle violenze della guerra; sono gli esseri indifesi da proteggere, che attendono con ansia il ritorno a casa dei propri uomini. Nasce così un'iconografia al femminile: allegorie e metafore di un'Italia Guerresca, della Madre Patria che deve stimolare il soldato a combattere ed esortare la popolazione civile a contribuire economicamente. Queste illustrazioni prive di sensualità, rinviano al medioevo fantastico dell'Ariosto e del Tasso.

Ugo Finozzi nel manifesto del 1916 intitolato *Date alla patria* raffigura la statua della vittoria alata che brandisce una spada e un ramo d'alloro. In *Populi consulto Italia vicit*, di Salomone, del 1918 viene raffigurata, invece, una donna vestita similmente ad un legionario romano, nel momento in cui scende da un capitello e sfodera la spada, mentre nel cielo una stella irraggia la sua luce.

Ancora, il manifesto *Trieste* realizzato da Tito Corbella nel 1915 comunica significati di tipo sessuale mostrando una bella e giovane donna inginocchiata e incatenata con lo sguardo e le braccia protese verso l'alto. Il manifesto del 1915 del comitato Alessandrino di soccorso e di assistenza della guerra pone in primo piano una piramide umana costituita da una madre premurosa che abbraccia i propri figli. Questo tipo di immagini con l'avanzare del conflitto e l'aumento dei caduti in combattimento, rimandava alla vedovanza e non fu più utilizzata in quanto si riteneva non adatta alla persuasione. Si preferiva rappresentare altre metafore come un manifesto risalente al 1918 in cui l'Italia nelle vesti di una donna lavoratrice, sventola la bandiera della vittoria, pronta a guardare verso il futuro per ricostruire il proprio paese.

Anche Achille Luciano Mauzan sceglie l'allegoria per accendere negli animi dei cittadini un forte senso di patriottismo, necessario affinché capiscano il dovere di sostenere concretamente il paese. All'interno di una cornice ovale di foglie d'alloro si staglia frontalmente la figura femminile dell'Italia che guarda fiera e risoluta l'interlocutore mentre brandisce una grande spada. Ma è nella

parte inferiore del manifesto che si svolge il giuramento alla patria: qui, intorno alla spada, si spiegano numerose mani rappresentanti i cittadini. L'opera si caratterizza per il realismo e il forte gusto pittorico determinato dalla pennellata modulata, talvolta filamentosa e dall'uso di un marcato chiaro-scuro. Lo sfondo di sapore divisionista predilige i toni scuri in modo di far risaltare la figura femminile, bellissima nel suo abito rosso che mostra le sue grandi ali e la bandiera italiana.

I manifesti della Propaganda di Assistenza sanitaria della Croce Rossa, erano quasi tutti monocromatici al fine di far risaltare il rosso della croce simbolo dell'istituzione, e l'icona più utilizzata era quella della giovane e bella crocerossina. Gli slogan erano articolati in maniera semplice ma comunque incisiva, evocativa e talvolta autoritaria; venivano utilizzati motti come *"Fatevi soci della Croce rossa"*, *"Aiutate la croce rossa"*, *"Arruolamenti nella Croce rossa italiana"*, attraverso i quali si richiedeva principalmente un aiuto economico e si faceva riferimento alle donne, chiedendo la loro iscrizione come volontarie nell'associazione. Difatti l'assistenza in campo medico vedeva la massiccia mobilitazione di giovani donne volontarie sia della Croce Rossa sia di altre associazioni di soccorso. Gli ospedali si riempirono di infermiere impegnate nell'assistere i soldati feriti e reduci dai terribili periodi passati in trincea. La "piccola" storia del Corpo delle Infermiere Volontarie della C.R.I. si snoda nell'arco di un secolo in parallelo ed in contemporanea con la "grande" Storia dell'Italia e dell'Europa sconvolte dalla guerra. Una piccola, grande storia di volontarie chiamate e sempre presenti laddove l'umanità sofferente lo aveva richiesto, donne di ogni ceto sociale, tutte uguali nell'uniforme, tutte animate da uno stesso ideale, tutte pronte al sacrificio anche della propria vita.

La Croce Rossa come vero e proprio corpo militare viene pensato da Henri Dunant nel 1859, il quale basava la propria idea sul concetto di "fratellanza" incitando la popolazione ad aiutare i sopravvissuti impiegando anche il sostegno delle crocerossine. Il primo corso di formazione per infermiere viene organizzato a Milano nel 1906 da un gruppo di donne, ma è nel 1908 che si costituisce formalmente il corpo delle infermiere volontarie che contava già un migliaio di donne tra diplomate ed allieve.

Si trattava infatti di un vero lavoro destinato a divenire un'immagine tra le più riconosciute nel dopoguerra. La loro divisa era bianca, con una lunga gonna ed un velo, e una grande croce di colore rosso sul petto; il motivo principale di questo abbigliamento casto era quello di non far innamorare il ferito.

La donna oltre ad investire il ruolo della crocerossina assolveva vari compiti, poiché con la partenza degli uomini per il fronte doveva allevare da sola i figli, prendersi cura dell'abitazione e occuparsi di tutte quelle attività che fino ad allora erano state prerogative esclusivamente maschili.

Pur non combattendo in prima persona, il fondamentale apporto allo sforzo bellico della donna modifica il suo ruolo all'interno della società e rappresenta un passo molto significativo verso l'indipendenza e l'emancipazione femminile. Alla vigilia del primo conflitto mondiale, il Corpo contava circa 4.000 infermiere sotto la guida della Duchessa d'Aosta. Molte erano mandate al fronte, altre impiegate in tutte quelle strutture ospedaliere sorte sul territorio italiano. Le mansioni erano molteplici, leggevano e scrivevano corrispondenze per i pazienti analfabeti o distribuivano giornali, infondevano conforto, ma soprattutto prestavano cure ai pazienti. La crocerossina è il personaggio femminile più lodato e ammirato durante la Grande Guerra poiché rappresenta l'immagine simbolo dello spirito di sacrificio proprio della donna. La crocerossina raffigurata nei manifesti propagandistici della grande Guerra ha i tratti tipici della donna borghese, poiché ad impegnarsi in questo tipo di assistenza furono specialmente donne di estrazione aristocratica dotate di una buona disponibilità economica. Un manifesto di propaganda disegnato da Marcello Dudovich nel 1915 è occupato da una grande croce rossa su sfondo bianco su cui si staglia la figura della crocerossina, che con atteggiamento rassicurante e un fare gentile, sostiene e guida il soldato ferito. Questa iconografia è presente nei messaggi propagandistici italiani e stranieri, poiché volta a celebrare l'indispensabile aiuto delle crocerossine, impegnate in prima linea a fianco del soldato. La vita al fronte non era facile, richiedeva coraggio e determinazione. Le crocerossine erano donne risolte, di temperamento, come quella ritratta nel manifesto intitolato *"Italiani, aiutate la croce*

rossa nell'assistenza ai tubercolosi" di Basilio Cascella, del 1916. La locandina rappresenta una infermiera che con un gesto risoluto e deciso trafigge con uno stiletto la testa di un drago, il quale avvolge un grande globo terrestre, espressione figurata della lotta verso la tubercolosi.

Uno dei manifesti più commoventi è quello di Mario Borgoni, del 1914. "*Cittadini fatevi soci della Croce rossa italiana*" sembra dire la crocerossina mentre avanza verso l'osservatore tenendo in braccio un bambino; sullo sfondo una moltitudine di soldati feriti assistiti dalle infermiere. Manifesto monocromo in cui evidenziano tre croci rosse simbolo dell'associazione: due sono quelle che decorano l'abito della crocerossina, la terza di maggiori dimensioni si staglia al centro nella parte inferiore del manifesto tra i caratteri del testo. La sollecitazione emotiva dell'illustrazione è tutta nei due volti avvicinati dei due protagonisti: dolcissimo, sorridente e rassicurante quello della crocerossina, stanco, provato ma sollevato quello del bambino.

Alcuni manifesti sono composti di solo testo come quello intitolato "*Aiutate la Croce Rossa! Croce Rossa Italiana*" del Comitato di Padova, del 1917, il quale chiedeva ai Cittadini un sostegno economico, utilizzando ogni mezzo, e rammentava che si vendono, a beneficio dell'associazione, i gettoni di guerra della Croce Rossa ed altri nove oggetti. Il manifesto intitolato "*Arruolamenti nella Croce rossa italiana, realizzato dalla Croce Rossa italiana*", del 1917, comunica l'apertura dei reclutamenti di infermieri, inservienti e sottufficiali, specifica le modalità per compilare le domande ed elenca i documenti da accludere. Graficamente il manifesto riporta in testa lo stemma della croce rossa, in fine la data -Roma, 18 giugno 1917- ed è firmatario in calce dal presidente regionale Leopoldo Torlonia.

Il manifesto "*Infermiere in ospedale da campo*" del 1915 mostra come l'esercito italiano era dotato di un proprio Servizio Sanitario. Quest'ultimo, costituito dal Corpo di Sanità Militare, aveva un Capitano Medico in ogni reggimento, il cui compito era quello di coordinare l'assistenza a malati e feriti; grazie anche all'aiuto della Croce Rossa.

Altre illustrazioni raccontavano l'atteggiamento egoista e individualista di uomini che non mostrano amore per la Patria e preferiscono conservare il proprio denaro. Il manifesto "*Ruba a se stesso chi nasconde ad oggi il proprio denaro*" intende screditare chi in questi momenti di guerra dimostra avarizia e avidità. Dietro l'uomo che nasconde i propri averi sotto il materasso troviamo l'immagine maestosa, colorata di rosso, del diavolo che sorride soddisfatto, prossimo a soggiogare anima e corpo di questa persona.

Immagini piene di pathos quelle che raffigura Federico Ball Ester nel suo manifesto di propaganda cinematografica: due soldati mutilati in guerra, uno in sedia a rotelle, l'altro privo del braccio destro abbracciato da una donna e da una bambina; in alto, all'interno di un medaglione, una ragazza scrive una lettera al Bambin Gesù.

L'utilizzo del bambino, pronto ad ogni privazione pur di veder tornare a casa il padre, valeva più di mille parole poiché suscitava tenerezza e attenzione nello spettatore, riuscendo a veicolare le parole d'ordine della propaganda. Nell'ideologia nazionalista, il bambino non era più considerato parte integrante della popolazione, ma rappresentava solo un individuo da plasmare, manipolare e trasformare da punto debole in un simbolo di forza. Molteplici erano gli strumenti di comunicazione con protagonisti i più piccoli: non solo manifesti, ma anche cartoline e giornali che servivano ad enfatizzare il proprio Paese. L'immagine del bambino doveva simboleggiare il futuro di un intero popolo, invitando gli uomini a combattere per proteggere le proprie famiglie e le nuove generazioni. In Italia, famoso era il *Corriere dei Piccoli*, costituito da fumetti, in cui spesso comparivano disegni di bambini che sognavano di diventare soldati. Lo scopo era quello di incitare il popolo ad arruolarsi e far apparire la figura del militare come il lavoro che ognuno voleva fare sin dall'infanzia. Per questo motivo, anche l'istruzione diventa oggetto di attenzione sistematica della propaganda. La necessità di avvicinare la scuola alla trincea coinvolse tutte le materie di insegnamento: per la lingua italiana erano previste letture di giornali e periodici narranti episodi della guerra, nonché l'esame e la descrizione di vignette, quadri, cartoline illustrate rappresentanti notevoli momenti ed episodi del conflitto e specialmente atti di eroismo del nostro esercito; per la geografia si proponevano, tra l'altro, la configurazione del Carso e l'elenco dei comuni conquistati.

La famiglia, sia pur essa rappresentata da padre e figlia, da una coppia col figlioletto oppure da due orfanelli, è inevitabilmente uno dei temi-cardine della campagna del Prestito, scelta come mezzo di esortazione in grado di creare pathos e colpire al cuore degli Italiani. Nel manifesto *“Porta il tuo salvadanaio perché papà ritorni presto vincitore”* di Aurelio Craffonara, egli mostra appunto un soldato italiano che tiene per mano un bambino vestito da marinaretto con in mano un salvadanaio. Ciò stava a raffigurare il fatto che non solo i genitori dovevano stare attenti ai soldi, ma perfino i figli erano obbligati ad amministrare l'economia, chiedendo loro risparmi e sacrifici sui loro bilanci personali. Sottoscrivere al Prestito Nazionale significa compiere un atto patriottico, assistere con sollecitudine fraterna coloro che combattono, dare un contributo alla vittoria.

Dopola battaglia di Caporetto, la comunicazione cambia. In precedenza, Cadorna, refrattario all'idea della propaganda, ne fa un uso casuale, poiché ritiene che è dalla dura disciplina che gli eserciti traggono anima e vita, e che essa sia lo strumento più efficace per controllare il morale dei soldati. Armando Diaz, subentrato al comando delle truppe italiane, comprende, invece, la forza di quell'atteggiamento “popolare” della guerra e promuove, dietro un severo e rigoroso controllo, l'incremento della propaganda durante il conflitto, riordinando i periodici militari diffusi fra l'esercito e stabilendo una più proficua relazione con la stampa. Da questo momento si inizia a fare ampio uso di iconografie emozionali: la protezione del nucleo familiare distante, lo scontro verso il secolare avversario tedesco, la rivincita per le violenze subite, l'ingresso fra le grandi potenze e la riforma agraria come premio per la vittoria.

Per risollevarlo il morale dei civili e delle truppe al fronte dopo questa disastrosa disfatta, il patriottismo nazionale e il disprezzo nei confronti del nemico diventano punti cardine di un certo modello comunicativo. In un simile momento di pericolo nazionale non si poteva rischiare lo sviluppo del dissenso. Era essenziale, infatti, conservare l'approvazione non soltanto delle forze armate, ma anche della popolazione civile. Sela censura dei propri giornali dimostrava buon senso e patriottismo, la propaganda nemica era ovviamente simbolo di disonestà.

Con la fine della guerra, cambia anche l'ordine dei problemi e delle priorità che il governo italiano si trova ad affrontare, pur restando comunque nell'ampio spettro delle necessità di carattere economico. Nell'opera firmata Buccomò, databile attorno al 1918, viene chiamata in causa un'allegoria nazionale dell'Italia post-bellica, dove un veterano in congedo compie il suo prossimo compito: rientrare nella società attraverso il lavoro. L'Italia, non essendo in grado di ricollocare i quasi 4 milioni di soldati che avevano lasciato le armi dopo la fine delle ostilità, cercherà nel primo dopoguerra di riavviare l'occupazione attraverso i lavori pubblici, finanziati anche dalle sottoscrizioni popolari. Mario Borgoni nel suo manifesto *“Finalmente!”* rappresenta un operaio di un cantiere navale che, levandosi il cappello sopra il quale è posto orgogliosamente un gagliardetto tricolore, saluta il ritorno all'operosità, le fabbriche nuovamente attive, le ciminiere fumanti, mentre una nave appena varata scivola sullo sfondo. Il grande formato del manifesto, contribuisce a quell'opera di immedesimazione con il protagonista, essendo presentato ad una grandezza quasi naturale. La sua è una posa vittoriosa, ascensionale, una freccia puntata verso l'alto, che attraverso la raffigurazione di spalle e la posizione centrale condivide il punto di vista dell'osservatore-passante: sottolinea che la ricostruzione è possibile grazie al contributo economico di tutti, e che tutti, infine, potremo assistere a questi nuovi trionfi dell'industria.

Lorenzo Macellari e Beatrice Gattari

Indottrinamento acuto

Durante la Grande Guerra per la propaganda britannica *“La chiave della situazione”* sono *“Munizioni, uomini, denaro”*. L'immagine che accompagna la didascalia riportata si caratterizza per una grande chiave, dominante nello sfondo giallo, e per la dichiarazione esplicita delle componenti essenziali allo sforzo bellico.

La propaganda, da come si comprende, è un mezzo attraverso il quale divulgare idee, pensieri e concetti in modo da influenzare le masse. I messaggi rimangono sublimali e pur inviando impulsi non invadenti, si insidiano nella nostra mente. Questo potere va affermandosi nel corso della Grande Guerra, quando i governi degli Stati ritennero necessario il reclutamento di tanti più uomini possibili, facendo crescere in loro la paura dello “straniero” e il desiderio di grandezza.

La Gran Bretagna riconobbe nell'uso massiccio della propaganda un grande potenziale per raggiungere la vittoria, poiché all'inizio del conflitto l'Impero Britannico disponeva di un esercito misero, con un totale circa di 160.000 unità. Il paese non impose la leva militare obbligatoria vedendosi, dunque, costretto ad incoraggiare un'estesa e coincisa partecipazione volontaria. Di conseguenza, durante la guerra stessa, nel paese aumentò il numero delle agenzie di propaganda, con lo scopo di indirizzare l'immaginario collettivo dove lo Stato desiderava, portando all'istituzione del Ministero dell'Informazione nel 1918⁶. Per far fronte alle diverse necessità affermatesi con l'entrata in guerra, il paese esigette una rapida produzione di manifesti di grande suggestione pittorica. Questi, tuttavia, vennero solitamente illustrati e riprodotti all'interno delle stesse stamperie e ciò determinò una sovrapposizione di competenze, con la realizzazione di un prodotto di qualità modesta.

Nel settembre del 1914, a Londra, presso la Wellington House, venne fondata un'agenzia di propaganda segreta, la “Casa del Dipartimento di Sicurezza Nazionale”. La gestione fu affidata allo scrittore Charles Masterman e, dopo due conferenze tenutesi nel mese di settembre, l'azione propagandistica ebbe inizio.

L'organizzazione, infatti, rimase “top secret” alla maggior parte dei MPS, i Membri del Parlamento. Il governo nel voler rendere l'attività proficua, scelse di invitare alcuni scrittori ed editori affinché realizzassero del materiale capace di mettere in buona luce lo sforzo bellico Inglese e di far fronte ai messaggi inviati dai rispettivi nemici.

La Wellington House, inoltre, diede vita ad un proprio giornale, il “War Pictorial”, arricchito di notizie illustrate, disegni e fotografie i quali esercitarono una straordinaria influenza sul popolo.

A partire dal dicembre del 1916, vennero stampate quattro edizioni in 11 lingue straniere. La stampa in lingua cinese, con nome “Cheng Pao” raggiunse un numero significativo di copie, pari a 250.000 emissioni. Questo evento è costantemente ricordato poiché si sostiene che l'effetto provocato sulla popolazione fosse stato così influente da permettere al governo cinese di dichiarare guerra alla Germania⁷.

La Wellington House fu successivamente affiancata dalla “Neutral Press Committee”, con a capo G. H. Mair, ex editore del “Daily Chronicle”, che si occupò di diffondere informazioni inerenti al conflitto presso i vari Paesi rimasti neutrali e il “Foreign Office News Department”, che divenne la principale risorsa per la stampa estera di tutte le dichiarazioni ufficiali riguardanti la politica estera britannica⁸.

Migliaia di manifesti vennero poi realizzati sotto la costante sorveglianza del Parliamentary Recruiting Committee (PRC).

L'effetto che si ottenne fu straordinario: più di 2,5 milioni di cittadini si unirono all'esercito spontaneamente tra il 1914 e il 1916. Purtroppo, nonostante la cifra fosse consistente, non fu sufficiente e la coscrizione divenne obbligatoria.

In seguito ad una conferenza tenutasi nel 1916 e ad una mancata coordinazione, si stabilì che la Neutral Press Committee fosse inglobata nel News Department.

Malgrado l'attività propagandistica fosse stata ritenuta “promiscua” da Robert Donald, editore del Daily Chronicle i consensi negli Stati Uniti crebbero a dismisura.

⁶https://en.wikipedia.org/wiki/British_propaganda_during_World_War_I

⁷<https://www.bl.uk/world-war-one/articles/propaganda-as-a-weapon>

⁸https://en.wikipedia.org/wiki/British_propaganda_during_World_War_I

Lui stesso dichiarò che la Wellington House fosse inefficiente, facendo sì che il primo ministro David Lloyd George nel 1918 diede a Lord Beaver Brook, proprietario del Daily Express, il compito di riorganizzare il Ministero dell'Informazione.

Le attività di propaganda furono suddivise in tre sezioni, una inerente alla nazione, una straniera e una militare. Al termine del conflitto, però, i vari rami si riunirono nuovamente sotto il controllo dell'Ufficio Estero⁹.

Il taglio che riscosse più successo fu quello della “Atrocity Propaganda”, una particolare forma di pubblicità volta ad enfatizzare le azioni violente compiute dall'armata tedesca e da quella austro-ungherese.

I soldati sono qui rappresentati come bestie crudeli, le cui barbarie hanno un unico scopo, quello di distruggere.

Un esempio di questa modalità propagandistica mostra dei cittadini impauriti, con i volti deformati dal terrore della guerra. “*Will you fight now or wait for This?*” (Combatterai ora o aspetterai questo?) è il messaggio che accompagna l'immagine cruda.

Nello sfondo dominano delle fiamme di un rosso intenso, che sfumano nell'arancione, accompagnate da qualche nuvola di fumo. Nelle vicinanze dell'incendio vi è una donna che lotta invano contro due guardie tedesche che non rispettano il suo corpo.

In secondo piano, i soldati tedeschi dalle facce severe puntano i loro fucili contro un uomo appoggiato ad un recinto, in stato di totale abbandono.

Al suo fianco, una donna che implora sta per essere colpita brutalmente con un'arma da una guardia tedesca.

In primo piano, invece, un uomo giace a terra, con la pelle di un colorito grigiastro che suggerisce l'incombere della morte. Le due gocce di sangue che scorrono sulla sua fronte lasciano comprendere il modo in cui sia stato ucciso; forse per mezzo di due manganellate o due colpi di pistola.

Il governo inglese giustificò l'entrata in guerra attraverso queste immagini e, a tal scopo, a partire dal 1914 condussero una serie di indagini per conoscere al meglio ogni mossa eseguita dai nemici all'interno dello stato Serbo.

Decisero di risaltare le violenze esercitate dagli avversari sui civili, sui militari e sui prigionieri di guerra, come gli stupri o le torture.

Mostrarono perfino il ricorso alle armi proibite e le decisioni che indussero le armate nemiche a distruggere luoghi importanti, come le biblioteche o le cattedrali storiche.

La “Atrocity Propaganda” evidenziò la ferocia dell'occupazione tedesca perfino ricorrendo a delle testimonianze dirette.

Il manifesto intitolato “*The Scrap of Paper*” racconta del tradimento di coloro che non hanno mantenuto l'accordo formulato per l'indipendenza del Belgio.

“*I tedeschi hanno rotto la loro parola promessa e il Belgio. Aiuta a mantenere vivo l'onore del tuo Paese restaurando la sua libertà*”.

Il compito di suscitare l'interesse delle popolazioni venne affidato alla didascalia, in quanto il tradimento non poteva essere tollerato.

L'utilizzo della parola “onore” nel grido di battaglia sottolinea che a differenza dei Tedeschi, i giovani soldati si comportano in maniera dignitosa e onesta.

Questo manifesto, come molti altri, auspicavano a far leva sui principi morali e sulle emozioni di ciascuno. Si desiderava, infatti, esercitare una maggiore pressione sulla coscienza degli uomini, per esortarli, dicendo loro che erano gli unici capaci di fermare le brutalità del nemico.

Il nemico tedesco molto spesso fu paragonato ad un barbaro germanico. In un manifesto, così, viene avvicinato alla figura spaventosa di un orco che impugna una enorme mazza, stillando sangue dalle mani e pestando dei pezzi di carta con scritto “*Belgio Neutrale*”. Sulla porta dell'antro un cartello,

⁹<https://www.bbc.co.uk/programmes/p032m651>

invece, riporta il testo: *“Potere mondiale o declino”*. Il terribile mostro, poi, spiega che: *“Il cielo sa che ho dovuto fare questo per autodifesa”* e, in maniera beffarda, aggiunge: *“Fee, fi, fo, fum!”*.

Grazie a questo, il popolo non esitò dinanzi le scelte dello Stato e iniziò fortemente a credere che la causa sposata dal paese britannico fosse esatta.

Secondo Arthur Ponsonby, tuttavia, alcune immagini risultarono talmente iperboliche da aver condizionato la riluttanza nei confronti delle seguenti persecuzioni Naziste. Adolf Hitler, inoltre, riconobbe le potenzialità di questa forma di propaganda e vi trasse spunto per rafforzare il proprio *“culto della personalità”*¹⁰.

I simboli del nazionalismo britannico giocarono un importante ruolo nella realizzazione di manifesti, capaci di stimolare l’immaginario del popolo.

Per questo motivo, in alcuni manifesti si utilizzarono dei simboli religiosi e sacri, come quello di San Giorgio.

Il santo patrono degli inglesi era un simbolo significativo e patriottico della mascolinità e della cavalleria in guerra.

Secondo il mito, San Giorgio fu un soldato originario della Cappadocia, martirizzato sotto Diocleziano. L’iconografia tradizionale del Santo è legata al suo miracolo più celebre, quello appunto dell’uccisione del drago. L’episodio, come viene riportato nella Legenda Aurea di Jacopo da Varagine, è noto per tenere lontano un mostro che infesta la città libica di Selem, gli abitanti estraggono a sorte giovani vittime da dargli in pasto; quando il sacrificio tocca alla figlia del re, compare san Giorgio a cavallo, che neutralizza il drago.

Nell’immagine, San Giorgio è in cima a un cavallo bianco, un maestoso simbolo di purezza e forza. Il drago qui è il nemico che, sebbene scoraggiante e demoniaco, è facilmente sconfitto dall’eroico cavaliere britannico. Proprio attraverso la vittoria i cavalieri eroici divennero memoriali in poemi epici e ballate, sculture e varie altre forme d’arte durante il Medioevo. La possibilità di divenire indelebili, per mezzo della gloria e della commemorazione, condizionò l’arruolamento di molti giovani durante il conflitto.

Nella pluralità della proposta, però, le immagini spinsero sempre gli uomini a preservare il loro nome, attraverso slogan di grande impatto visivo.

“Sei fiero dei tuoi amici nell’Esercito? Certamente! Ma cosa penseranno i tuoi amici? Di te? Pensaci!”, con didascalie simili si tentava di colpire direttamente l’orgoglio degli uomini i quali, non arruolandosi, temevano di divenire oggetto di scherno.

I propagandisti, inoltre, compresero la forza dell’amicizia e, in alcuni casi, affermarono che il mancato arruolamento portava inevitabilmente alla rottura di questi rapporti.

Tra i poster in cui si fa ricorso agli affetti familiari, figura quello di Savile Lumley del 1915 nel quale due bambini domandano al loro padre come è riuscito a distinguersi nella Grande Guerra. Gli elementi che in questa immagine accendono la fiamma del riscatto sono gli stessi bambini, figure che indagano nel passato del loro genitore per crescere ed imparare a (soprav)vivere. Il padre, tuttavia, è ben vestito ed è statico, su una poltrona. Sul suo volto, infatti, si nota il segno della propria vergogna, perché non ha contribuito a difendere la sua famiglia, arruolandosi. Il poster simboleggia, così, la codardia e la mancanza di coraggio degli uomini che non risposero alla chiamata rispetto a chi, invece, decise di abbandonarsi al caso e combattere.

In un altro manifesto, una bambina prega per suo padre, affiancata dall’unica figura che le è rimasta, quella della madre. Nella didascalia la frase esorta: *“Dio benedica il caro Papà che sta combattendo contro l’Unno”*. Con questi slogan si cercava di scuotere la coscienza dei più giovani. Era, infatti, inconcepibile ed incomprensibile decidere di rimanere indifferenti, poiché bisognava trovare il coraggio e la forza di arruolarsi, per far tornare a casa coloro che possedevano una famiglia e bocche da sfamare.

¹⁰https://en.wikipedia.org/wiki/Atrocity_propaganda

La figura innocente del bambino venne scelta perfino come soggetto per sollecitare il sostegno economico. Un manifesto testimone del 1918 recita: *“Salva il tuo bambino dall’autocrazia e dalla povertà”*.

In un altro, invece, figura l'immagine di una giovane madre addolorata, che tiene in braccio un neonato. Sopra le loro teste troneggia il messaggio: *“Difendi le tue case, le tue donne i tuoi bambini: Arruolati ora”*.

Tuttavia, l'opera realizzata da Frank Brangwyn *“A Neuve Chapelle i tuoi amici hanno bisogno di te. Sii un uomo”* esortava alla partecipazione alla battaglia di Neuve Chapelle, un'offensiva britannica nella regione dell'Artois.

Dopo lunghi preparativi conseguenti alle difficoltà di rifornimento dalla madrepatria ed alla necessità di riposizionare le unità alleate lungo il fronte, l'offensiva britannica ebbe inizio il 10 marzo 1915. Incaricata dell'operazione fu la 1ª Armata del generale Haig. Scopo dell'attacco era lo sfondamento delle linee nemiche sino alla cresta di Aubers e possibilmente sino a Lilla, importante centro di comunicazioni nemico. Per la prima volta, inoltre, venne impiegata la fotografia aerea per mappare l'intera linea tedesca.

Il bombardamento preparatorio da parte dei 530 pezzi di artiglieria iniziò alle 07.30 sulle prime linee tedesche, per spostarsi dopo 35 minuti sul villaggio di Neuve-Chapelle, quando iniziò l'assalto della fanteria. Dopo 45 minuti Neuve-Chapelle era presa.

A quel punto l'avanzata si fermò. Sebbene la fotografia aerea si fosse dimostrata utile, non fu in grado di identificare con efficacia i punti di maggior resistenza tedeschi, e il maltempo ostacolò i voli. I primitivi mezzi di comunicazione impedirono ai comandi britannici di rimanere in contatto fra loro e la battaglia divenne scoordinata con un conseguente stravolgimento delle linee di rifornimento.

In questa le perdite britanniche furono ingenti e le truppe imperiali avanzarono in tutto di soli due chilometri. L'azione, per questo motivo, venne sospesa.

Anche le donne sono state scelte per esortare i loro uomini a partire, a mantenere alto il loro valore e quello della famiglia, come in *“Women of Britain say—GO!”*¹¹.

Questa immagine mostra una donna bionda, certamente inglese, una profuga, e un bambino mentre osservano affacciati alla finestra i soldati marciare. La figura della donna dal bell'aspetto si contrappone all'altra figura femminile, caratterizzata da un abbigliamento umile e contadino. Le due figure sono visibilmente angosciate e rattristate, ma la donna inglese solleva la testa fiera, soddisfatta del dovere compiuto. Molte di loro, infatti, fornirono un discreto apporto alla causa patriottica, regalando delle piume bianche a tutti gli uomini abili e privi di divisa in cui si imbattevano, camminando per le vie della città. Le piume erano tradizionalmente simbolo di viltà.

Altri poster, inoltre, invitarono le stesse ad offrire un contributo più concreto, come negli annunci: *“Sono necessari più aerei. DONNE, venite e AIUTATE! Addestramento gratuito Queste donne stanno facendo la loro parte. Impara a fare munizioni”*.

Grazie al solido aiuto che diedero, l'industria bellica inglese poté accrescere notevolmente, con più di 950.000 donne-operai, soprannominate “Munitionettes”.

Ai braccianti reclutanti dell'esercito subentrò l'armata femminile della terra, il cui nome originale era “Women's Land Army”.

Il Governo inglese per omaggiare queste donne coniò lo slogan, *“God speed the plough and the woman who drives it”* (Dio rende veloce l'aratro e la donna che lo guida).

In un manifesto destinato alle “Young women of London” si chiedeva alle donne se l'uomo dovesse indossare la tuta mimetica, spiegando loro che il valore di un ragazzo si calibrava in base al suo impegno bellico. L'illustrazione si conclude con un sorta di avvertimento, *“se il tuo ragazzo ignora il suo dovere nei confronti del re e del paese, molto presto ti trascurerà, invitato ad unirsi oggi stesso!”*.

La necessità di accumulare soldi per pagare la guerra tramite i noti “war bonds”, le obbligazioni,

¹¹<https://www.bl.uk/world-war-one/articles/patriotism-and-nationalism>

divenne uno dei temi più ricorrenti nei manifesti.

Negli Stati Uniti furono intelligentemente definiti come “Liberty Bonds”. I soldi sia in monete sia in banconote, vennero trasformati in una forza attiva e in un mezzo decisivo per il reclutamento militare. “Turn your silver into bullets-at the post office” costituisce un esempio lampante del tema appena trattato¹².

Nel novembre del 1914 il tesoro, infatti, rilasciò il primo credito di guerra ad una tasso del 3,5%, seguita nel giugno del 1915 da una al 4,5%. I cittadini, infatti, dovevano rinunciare ad acquistare per loro piacere e venivano spinti ad investire i loro risparmi nei prestiti. Il poster prima citato mostra delle mani traboccanti di monete argentee. Non appena quest’ultime scendono verso il suolo si trasformano in delle pallottole. Nello sfondo del poster, invece, vi è una ricevuta della prescrizione del prestito del 1915.

Un’ altra immagine, caratterizzata da uno sfondo nero all’interno di una cornice circolare, vi è l’immagine di un pugno e nella parte inferiore un cartiglio. In questo vi è riportato un testo; “*Il risparmio quotidiano di un pezzo di carbone grande come un pugno porterebbe in un anno al risparmio di otto milioni di tonnellate*”. Nonostante il messaggio inviato sembri essere semplice da comprendere, la presenza del “pugno”, un gesto pericoloso, quasi minaccioso, colora di aggressività la stessa didascalia.

Grazie a richiami simili e offrendo un tasso di interesse relativamente elevato, ad esempio a partire dal 1917 del 5%, l’Inghilterra fu capace di finanziare la maggior parte degli avvenimenti del conflitto. Tuttavia, nel post-guerra i crediti divennero un pesante onere e tra il 1920 e il 1930 contribuirono fortemente a peggiorare le già difficili condizioni economiche¹³.

Al progredire del conflitto, scarseggiarono sempre più le risorse primarie e la farina divenne sempre più rara. Nell’inverno del 1916 si ebbe una notevole riduzione di questo prodotto, cosicché venne sostituito da rape essiccate e macinate. Tutto ciò, però, causò la produzione di un pane di scarsissima qualità, che provocò anche disagi elevati, come attacchi di diarrea.

Per questo motivo, vennero realizzati dei manifesti che esortavano a limitare i consumi, come, per esempio: “*The kitchen is the key to the victory, so EAT LESS BREAD*” (La cucina è la chiave della vittoria, dunque mangia meno pane).

Si idearono, inoltre, dei ricettari per il periodo di guerra, i quali suggerivano di utilizzare del formaggio lasciato in un vasetto, mescolato con la mostarda e la margarina e, dopo la cottura, servito come biscotto o toast.

Il “*win the war cookery book*” portava il messaggio: “*Women of Britain... Our soldiers are beating the germans on land. Our sailors are beating them on the sea. You can beat them in the larder and the kitchen*”. (Donne della gran Bretagna, i nostri soldati stanno sconfiggendo i tedeschi su terra. I nostri marinai li stanno sconfiggendo in mare. Voi potete sconfiggerli nelle dispense e nelle cucine).

Al fronte, tuttavia, i soldati potevano nutrirsi con zuppa di piselli o con pezzi di carne di cavallo. Sebbene fosse prevista l’aggiunta nei pasti anche dei vegetali locali, troppo spesso si ricorse a erbacce e foglie per insaporire le zuppe. I vari pasti, però, venivano preparati sempre negli stessi contenitori e, infatti, tutto assumeva lo stesso misero sapore.

Malgrado ciò, i soldati finsero costantemente di essere felici, ben nutriti e mentalmente stabili, per non permettere alle armate tedesche venir a conoscenza della triste verità¹⁴.

SofiaCorallini

¹²<https://www.bl.uk/world-war-one/articles/patriotism-and-nationalism>

¹³<https://www.wdl.org/en/item/581/>

¹⁴<http://www.eastsussexww1.org.uk/food-first-world-war/>

La fascinAzione USA

“*Enlist!*” sembra voler dire la giovane madre aggrappata al proprio bimbo, mentre eteri affondano gradualmente e inesorabilmente verso le buie profondità, negli abissi dell’oceano, andando incontro a morte certa. Sceglie un’unica parola a carattere tipografico leggibile, di grandi dimensioni e dal tono imperativo che emerge dal blu-verde, colore con cui descrive le profondità dell’oceano in cui si vedono sprofondare la madre con il suo bambino caratterizzati da un biancore lunare, preannunciando la perdita e man mano l’assenza della vita. Raccontando questo macabro evento, Spear vuole sottolineare come la guerra toglie le speranze, i sogni e conduce alla perdita dell’innocenza infantile, suscitando lo sdegno per le barbarie nemiche. L’autore infatti, in questo manifesto, ritrae la donna con uno scopo completamente diverso dal solito. L’immagine femminile protettrice che darebbe la vita per i propri figli, si carica di altri significati associati alla guerra; diventa vittima indifesa del conflitto. Spear sottolinea in questo modo l’abuso di una donna oltraggiata, utilizzando la sua immagine come mezzo di propaganda. Il cartellonista illustra quest’evento realizzando una delle immagini più coinvolgenti e suggestive dell’epoca in cui include un’unica parola per scuotere e persuadere la popolazione ed incoraggiare giovani uomini ad arruolarsi per vendicare la perdita di donne e bambini a casa del nemico Tedesco. Questa immagine ricorda un episodio legato all’affondamento della nave da crociera Lusitania, colpita dal sommergibile tedesco U-20 il 7 maggio 1915 al largo delle coste irlandesi. In questo drammatico avvenimento muoiono tra equipaggio e passeggeri più di mille esseri umani, di cui più di un centinaio di cittadini americani. La cronaca racconta una scena struggente di una madre che tiene stretto tra le braccia il suo bambino di pochi mesi, con il volto che accenna ad un sorriso rassicurante e consolatorio. La situazione è tanto assurda quanto atroce, che nessuno dei soccorritori cerca di separarli. L’episodio colpisce particolarmente l’opinione pubblica americana, tanto da essere scelto per fini propagandistici. Il manifesto pubblicato nel giugno del 1915 dal Comitato per la sicurezza pubblica di Boston, a causa della tematica incredibilmente triste, è poco dopo la sua realizzazione ritirato dalla circolazione. L’intervento in guerra nell’aprile del 1917 degli Stati Uniti, è legato anche a questo evento, ultimo di una serie cospicua di scandalosi incidenti civili che infiamma il sentimento e l’indignazione degli Stati Uniti. Gran parte del cambiamento nell’opinione pubblica americana nei confronti della guerra può essere attribuita alla macchina della propaganda britannica, gestita dal British War Propaganda Bureau (WPB) e a confermarlo fu anche il messaggio di guerra lanciato da Woodrow Wilson al Congresso del 1917. Il WPB collabora con i giornali americani, organizza interviste con inglesi di spicco per aumentare la simpatia della Gran Bretagna negli Stati Uniti tantoché nel 1917, Charles Alfred Harmsworth (Lord Northcliffe) inizia l’istituzione del British Bureau of Information a New York City. La Gran Bretagna a tal fine inizia, così, a divulgare, talvolta esagerandole, le azioni criminali commesse dai tedeschi. La Germania offre molte storie scandalose su cui costruire la loro propaganda come i crimini commessi nel Belgio. Il messaggio, in questo caso, è piuttosto semplice: i crimini commessi dai tedeschi in Belgio devono essere vendicati. Il manifesto “*Remember Belgium*” mostra in primo piano un soldato britannico in piedi rivolto verso l’osservatore che inserisce la baionetta sul fucile e in secondo piano una madre con un bambino che si allontanano dal villaggio in fiamme. Il soldato sembra rappresentare un baluardo tra la distruzione e lo spettatore, e rimprovera, o minaccia, non direttamente chi lo guarda, ma i vili alle spalle dell’osservatore, i quali, non arruolandosi, lo lasciano solo a fronteggiare i distruttori invisibili.

In questa fase la propaganda britannica viene usata con successo per influenzare l’America in una posizione pro-alleata e anti-tedesca. Inoltre prima dell’entrata in guerra degli Stati Uniti si manifesta una certa tensione con la Germania a causa dell’intensa attività dei sottomarini tedeschi, dediti all’affondamento sistematico delle navi mercantili che trasportano merci in Europa.

Inizialmente, infatti, gli Stati Uniti mantengono un atteggiamento distaccato occupandosi principalmente del commercio, facendo pervenire, agli inglesi, tonnellate di munizioni e altri beni. Fu presto evidente che il conflitto avrebbe preteso dal paese uno spiegamento enorme di

risorse umane e materiali, e l'unica maniera per uscirne vittoriosi è assicurarsi l'aiuto di tutta la popolazione; fra tutte le armi usate, la più potente e efficace è indubbiamente la comunicazione.

Gli Stati Uniti è uno dei paesi in cui viene data una maggiore attenzione ai linguaggi della propaganda tantoché la realizzazione dei manifesti viene commissionata ad esperti di grafica pubblicitaria, creando i presupposti per avviare nuove sperimentazioni grafiche.

Il 13 aprile, solo dopo sette giorni la firma che formalizza l'entrata in guerra contro l'Impero tedesco, il Presidente Wilson crea con l'Ordine Esecutivo 2594, il Comitato di Informazione Pubblica (CPI) che ha adempiuto al compito di redigere e pubblicare notizie a nome del Governo con il fine di informare, ma principalmente di tenere alto il morale della popolazione. A capo del Comitato sono tre ex membri del governo Wilson (Baker, Segretario della Guerra; Daniels, Segretario della Marina e Lansing, Segretario di Stato) presieduti dal giornalista George Creel, che ben presto ne prende il comando, circondandosi solo dai membri apparenti al suo team. Conseguenza inevitabile della guerra è la divisione del paese, pertanto la missione del CPI è quella di uniformare il pensiero del paese, chiamando tutti i cittadini a sostenere l'esercito americano. Creel si rende immediatamente conto che per influenzare, talvolta contenere, l'opinione pubblica necessita muoversi su più fronti, utilizzando tutti gli strumenti comunicativi a disposizione. Decide di pianificare la sua squadra in 21 divisioni, tutte dedicate alla propaganda domestica, tra cui la divisione News, la divisione Film e la divisione Pubblicità e una sezione destinata alla stampa straniera. Sicuramente una delle divisioni domestiche che ricevono maggiore successo sono la DPP, Division of Pictorial Publicity, un compartimento grafico che si occupa di creare poster e illustrazioni di vario tipo. Creel assegna la DPP a Charles Dana Gibson, Presidente della Società degli Illustratori, un'associazione di artisti professionisti fondata nel 1901. Gibson comprende la necessità di creare qualcosa di innovativo sia dal punto di vista estetico che grafico, ma anche di intimamente vicino alla percezione della realtà che ha la popolazione. La guerra influenzava la vita di tutte le persone, in tutti i momenti della giornata, bisognava pertanto sponsorizzarla utilizzando tutte le situazioni e gli elementi capaci di trasmettere un senso di familiarità e quotidianità. Proprio in quest'ottica di familiarità e sentimento nei manifesti, al contrario di molti poster europei dello stesso periodo, non viene mai utilizzata la parola *guerra*.

Gibson non riesce a soddisfare appieno le richieste di Creel, il quale decide di ristrutturare l'intero team della DPP, sostituendo i componenti, dove è necessario, accogliendo il muralista Edwin Howland Blashfield, al Presidente della National Fine Art Foundation Herbert Adams, lo scultore e Architetto Cass Gilbert. Nel gennaio 1918, la DPP raggiunge la sua struttura definitiva; i dipartimenti del Governo hanno contattato il Comitato per richiedere, all'occorrenza, i manifesti che la DPP ha creato in tempi brevi e a nessun costo, giacché tutti gli artisti implicati sono volontari. Nell'andare avanti nelle ostilità, sono ingaggiati nuovi talenti, sono inviate lettere ad ogni illustratore d'America, sollecitandolo a spedire alla DPP qualsiasi spunto o idea, seppur in forma ancora embrionale. Creel afferma che la gente può scegliere di non leggere, di non prendere parte alle assemblee o di non guardare un film, ma non può evitare di osservare i manifesti che tappezzano le mura delle città, poiché l'immagine ha la capacità di catturare l'attenzione anche degli sguardi più disinteressati e distaccati. Pertanto occorre arruolare artisti fortemente creativi che possiedono ottime capacità grafiche, in grado di comunicare in modo efficace, utilizzando tutti i linguaggi persuasivi per trasmettere un messaggio che deve innanzitutto evocare emozioni, suggestioni più che divulgare una notizia. L'America, attraverso la propria campagna propagandistica, che coinvolge 318 artisti e raggiunge un totale di 1.438 design prodotti, arriva a vendere 20 miliardi e mezzo di dollari in liberty bonds, pari a circa il 90% del totale delle spese militari sostenute durante il conflitto. La DPP conclude ufficialmente il suo operato il 15 dicembre 1918 dopo l'armistizio dell'11 novembre dello stesso anno. Nonostante gli Stati Uniti entrano in guerra molto più tardi rispetto agli Stati, quando questa finì, l'11 novembre 1918, aveva realizzato più manifesti di ogni altra potenza implicata, ciò palesa l'importanza da loro assegnata alla comunicazione di massa. Nei mesi seguenti all'ingresso in guerra, gli Stati Uniti tappezzano di manifesti i muri di ogni cittadina americana. Solo a New York sono affissi più di 20.000 manifesti,

ricoprendo ogni spazio disponibile. Il manifesto è sicuramente il mezzo più "visibile e distintivo" impiegato nello sforzo pubblicitario di guerra, era diretto e colpiva più il cuore che la testa. Il fine precipuo era quello di generare negli osservatori commozione e spirito di sacrificio e portarli ad offrire il proprio tempo, i propri sforzi e il proprio denaro.

Si parla di una vera e propria mobilitazione totale per raggiungere il maggior consenso possibile, evitare il dissenso e persuadere tutta la popolazione. Furono inventati nuovi simboli, icone e narrazioni in grado di assoggettare l'immaginario collettivo che facevano leva su alcuni meccanismi psicologici per convincere le persone a comportarsi in un determinato modo o a prendere decisioni specifiche. Molti temi condividevano numerosi elementi con quelli inglesi, da cui erano in parte tratti. L'immagine del soldato nella propaganda USA appare "laica", ciò è dovuto non solo da scelte prettamente formali ma anche per la maggiore modernità della nazione rispetto agli altri Stati.

Gli slogan più usati comunicavano messaggi semplici: «*La Marina ha bisogno di te! Non leggere la storia americana, falla!*», «*Prima chiamata. Ho bisogno di te ora nella mattina! Il nostro Paese sarà sempre fiero di coloro che risponderanno alla prima chiamata!*», «*Sii aggiornato, sii un marine degli Stati Uniti, la prima nazione a cambiare il vecchio cappello con l'elmetto*».

All'occorrenza, si usavano i bambini per finanziare lo sforzo bellico, una graziosa bambina bionda sorridente stringe sul petto il foglio delle obbligazione e sotto una scritta conferma il messaggio visivo «*Mio papà ha comprato un'obbligazione del Governo del terzo prestito per la libertà. L'ha comprata anche il tuo?*». Abbondante fu anche l'uso di avverbi come «adesso!» e «ora!» per creare un senso di urgenza, così come l'utilizzo di punti di domanda «*Perfino un cane si arruola. Perché tu no?*».

Si cercava di tacitare le critiche e ricompattare gli animi «*L'unione fa la forza*», anche di chi rimane a casa, o di faceva leva sulle emozioni. Nel poster Fig 4 "*This World Can not Exist Half Slave e Half Free Fight For Freedom*" è tutto giocato su un sottile andamento di contrapposizioni che lega l'immagine con i due messaggi. In alto leggiamo la frase sopra citata, mentre nella parte in basso viene riportata una frase di speranza "*Combatti per la libertà!*". L'immagine evoca paura per il linguaggio grafico e l'uso dei colori. Utilizza parole positive per far sentire la popolazione forte e farla uscire fuori dall'ombra per schierarsi contro l'avversario.

Altro manifesto di grande pathos è quello di Harry R. Hopps in cui il popolo tedesco, viene standardizzato nell'animale con indosso l'elmo appuntito è il simbolo di una specie orribile, antropomorfa, inferiore rispetto all'umanità civilizzata ed evoluta. Sul randello insanguinato compare la parola Kultur e sull'elmo Militarism, che rammentano modi barbari e un'ideologia malvagia. Sullo sfondo un'Europa in rovine mentre il mostro tedesco minaccia di arrivare in America, portando con sé una giovane donna incapace di reagire. La ragazza potrebbe raffigurare allegoricamente la Libertà viceversa potrebbe esse un'espressione figurata connessa all'occupazione tedesca del Belgio. L'immagine dell'animale, che sbava prima di divorare la bella donna vuole generare rabbia e indignazione in ogni maschio americano e paura e trepidazione nella donna americana. Il messaggio che viene veicolato è di arruolarsi per arrestare, prima che sia troppo tardi, la marcia irrazionale e priva di controllo dell'avversario tedesco. Per fronteggiare la minaccia costituita dai sommergibili tedeschi, si esortava il popolo con lo slogan "*aiutaci a schiacciare la minaccia dei mari*" dal mare grigio verde esce una mano insanguinata che impugna un coltello anch'esso bagnato di sangue. Tra le immagini più entusiasmanti ed efficace di persuasione è rappresentata dal duello aereo che viene utilizzata per il reclutamento. "*Arruolati nell'aviazione – diventa un'aquila americana*" disegnata da Charles Livingston Bull, dell'U.S.A., 1917. Il nucleo del messaggio è che arruolandosi nell'aviazione si avrà l'occasione di combattere eccitanti duelli, come gli eroi leggendari ed epici. Si fa leva sul desiderio di eroismo, di protagonismo e di voglia di affermazione comune a tutti i giovani. In questo manifesto l'elemento eroico viene evidenziato facendo ricorso ai simboli del mito, in cui il duello aereo diventa una scontro fra aquile. L'aquilanell'immaginario collettivo è il re degli uccelli, il rapace dominante ed aggressivo capace di volare altissimo e di scendere in picchiata contro il nemico senza scrupoli. Nell'illustrazione l'aquila tedesca appare imponente e maestosa, con la lingua biforcuta come quella

d'un serpente ma sottomessa a quella americana, poiché la persuasione è incentrata sull'eroismo, pertanto il nemico deve apparire forte e impetuoso. Diversamente dalle modalità consuete in cui il nemico veniva caratterizzato negativamente, sminuito e ridicolizzato.

Montgomery Flagg opta per una diversa soluzione, abbinando ad uno slogan semplice ad un'immagine efficace ma non retorica nel manifesto *Ditelo ai marine!*. Ci mostra un uomo sdegnato e fiero che si spoglia degli abiti civili e ed pronto ad arruolarsi immediatamente dopo aver saputo delle crudeltà perpetuate dai tedeschi, chiamati spregiativamente Huns leggibile nel titolo del giornale buttato con sprezzo ai suoi piedi. Al fini di instaurare un dialogo visivo con una fascia estesa di popolazione, rispettando pienamente quelle che erano le norme della comunicazione di propaganda, l'artista come nel manifesto dello Zio Sam decide di isolare la figura su uno fondale neutro, mentre compie gesti semplici con attorno oggetti familiari, come il giornale con la scritta unni, soluzione originale che interviene ad etichettare negativamente il nemico senza doverlo necessariamente rappresentare. I manifesti hanno fatto uso di una varietà di approcci per vendere la guerra al pubblico americano, inclusi "appelli" a patriottismo e amore per la casa e la famiglia e preoccupazione per gli americani all'estero. *"Svegliati America"* *"La civiltà chiama ogni uomo donna e bambino"*, così viene sollecitata una donna avvolta nella bandiera americana mentre dorme tranquillamente.

Molti illustratori americani usano la figura femminile, sottolineando un duplice aspetto, quello legato ai doveri tradizionali delle donne in guerra e quello in cui viene mostrata la capacità delle donne di intraprendere le professioni riservate agli uomini. Altre volte la figura femminile assume un valore allegorico che muta in base alla sensibilità dell'artista o alle necessità belliche. Le immagini femminili diventano la personificazione della vittoria, della libertà, della patria e della giustizia. In *Columbia Calls* di Frances di Adams Halsted la donna si staglia su un fondo neutro e veste abiti romani, in una mano tiene la spada purificatrice e nell'altra innalza la bandiera americana e fa cenno ai giovani di arruolarsi nell'esercito. Il manifesto è stato realizzato nel 1916, un anno prima dell'entrata in guerra degli Stati Uniti. La *Columbia*, citata per la prima volta in un poema di Phyllis Wheatley durante la guerra rivoluzionaria, è una figura leggendaria il cui nome è una amalgama del nome Colombo con la parola America. Nell'illustrazione è presente una svastica, che a quel tempo era un simbolo nativo americano di Pace. In un cartiglio, nell'angolo in basso viene riportato un poema scritto dall'artista stesso che incita gli uomini a svegliarsi, poiché *"non si può dormire quando il pericolo è vicino"*, fa leva sul ricordo dei padri che hanno combattuto e sono morti da eroi e continua stimolando il patriottismo facendo riferimento alla bandiera e all'onore; recita *"Stai chiamando"* occorre partecipare affinché la guerra *"prenda il volo"* e possa regnare la pace per sempre. Nell'immaginario popolare la donna rispetto all'uomo appare passiva, debole e indifesa, bisognosa di protezione anche in tempo di pace. Si consigliava alle donne di diventare operaie nelle fabbriche di munizioni o brave massaie: *"La cucina è la chiave della vittoria. Mangia meno pane!"*. Una nonna chiede sostegno economico.

La loro immagine incoraggiava gli uomini a combattere o a chiedere sostegno economico come l'inflessibile nonna che maestosa si protende in avanti e dice *"Donne! Aiutate i figli dell'America a vincere la guerra"*.

La retorica propagandistica dell'epoca ha anche presentato donne come infermiere e angeli altruisti. *"La Grande Madre del Mondo"* si legge in un manifesto americano della Croce Rossa. L'immagine mostra una moderna pietà, una maestosa crocerossina che tiene tra le braccia un soldato di dimensioni ridotte lungo su una barella. La figura è la personificazione dello spirito del sacrificio ma nello stesso tempo è infermiera, angelo e madre. La crocerossina per le sue caratteristiche morali e caratteriali incarna lo spirito dell'America, è il personaggio femminile più glorificato durante la belligeranza. In un altro manifesto la troviamo raffigurata come una bella sposa con un abito bianco ricco di trasparenze mentre avanza con gli occhi rivolti al cielo, tenendo in mano la bandiera americana che si gonfia dietro di lei quasi a diventare uno strascico. In un altro manifesto una bella crocerossina chiede cento milioni di dollari in una settimana.

È il caso dell'illustratore Howard Chandler Christy, che impiegò bellissime e seducenti figure femminili per rendere l'illusione che il conflitto fosse simile ad una vivace avventura oltreoceano, condivisa inoltre con la gradevole compagnia femminile dando vita alla Christy Girl. L'artista crea una trasposizione americana delle ragazze raffinate e maliziose che occupavano le affiche nel periodo della *Belle Epoque*.

Prima dell'entrata in guerra v'era stata da parte degli Stati Uniti una sorta di censura morale che aveva proibito di restituire una immagine sexy di queste pin-up, ma successivamente al fine di aumentare i reclutamenti gli venne consentito di rendere più disinibite e maliziose le sue illustrazioni. Queste giovani eroine gareggiano con i propri coetanei maschili per dimostrare, attraverso il reclutamento, di avere coraggio e capacità, di valere quanto loro.

Esibire belle ragazze garantiva una maggiore attenzione da parte dell'eventuale uomo da arruolare, era più efficace rispetto all'uso di una colta metafora o di un soldato dall'espressione fiera e severa. La ragazza che promette, lusinga, invoca, così attraente e accattivante che non ha la necessità di ostentare una gestualità imperativa per richiamare l'interesse. Mostra un atteggiamento semplice, pose rilassate o vivaci, tipicamente vacanziera, con le mani in tasca o fieramente appoggiate sulle armi, o con le braccia protese in avanti come invito a condividere un'esperienza. Donne seducenti, tentatrici, bellissime, amichevoli, fonte di ispirazione per il soldato, ma anche una sorta di ricompensa per continuare combattere o comprare obbligazioni. Il linguaggio del corpo di queste pin up trasmette sicurezza e serenità, un senso di fiducia, tanto che la guerra sembra essere un'avventura che distoglie dalla routine quotidiana.

I testi, oltre a rappresentare gli atteggiamenti culturali, parlano, così, ad ogni individuo – “*Arruolati!*” “*Voglio te!*”...- ed al fine di vendere la guerra, utilizzano la donna come un vero e proprio strumento, fornendo la sua immagine come ispirazione per gli uomini in battaglia. Si pensava, infatti, che in questo modo, l'uomo potesse ricordarsi ciò per cui stava combattendo, potendo anche contare su un senso di conforto pensando alla sua amata a casa.

I manifesti usavano, così, la figura della donna come icona della nazione in guerra.

Uno dei poster di Christy, per il reclutamento della Marina del 1917, ritrae una bella, giovane donna che indossa l'uniforme della marina. In rilievo c'è l'esclamazione provocatoria “*Vorrei essere un uomo*”, che sembra sfidare gli stereotipi di genere, ma ad un livello più profondo utilizza la donna derisa per rinforzare l'idea tradizionale secondo cui solo i veri uomini si arruolano.

Ma potrebbe anche essere un messaggio seducente per gli uomini: *puoi essere un uomo in marina e avere anche questo!*

Le nuove donne di Christy, infatti, emergono dal ruolo di ragazze della porta accanto a quello di promotrici della coscrizione, illustrando come la guerra abbia esposto le giovani donne a nuovi compiti e responsabilità. Adesso sono audaci e sicure di sé; guidano macchine, vanno al college, giocano a golf e conducono la propria barca durante una domenica pomeriggio.

Erano rappresentate dalla forza della Libertà che aprivano la strada ad una battaglia vittoriosa. Questi cambiamenti sono strettamente legati al primo movimento femminista.

Durante la guerra moderna, sono utilizzate per ottenere supporto e vendere, così, la guerra. Di conseguenza, la bella ragazza avvolta nella bandiera americana trasmette un messaggio contorto: lei è la ragazza della porta accanto, figlia, sorella, madre, nonna e tutte le persone indifese che dipendono dagli uomini per essere protette; lei è una famiglia, una casa e la vita di ogni giorno; lei è anche la Libertà e la Giustizia. Lei rappresenta il modo di vivere del popolo e la nazione stessa.

A sottolineare questa volontà comunicativa è la costante presenza del mare, tòpos dell'avventura esotica mitizzata; il mare viene talvolta ricordato dalla brezza che mette in disordine i capelli delle ragazze e che muove le lettere con cui è scritto il messaggio rendendo i caratteri ondulati, generando una straordinaria sintonia e una coerenza percettiva. Spesso compare la bandiera Americana o i colori che la caratterizzano al fine di rafforzare il significato patriottico del messaggio nei suoi valori più profondi. Lei è la ragazza della porta accanto; lei è figlia è la sorella, è la madre, è la nonna, è una persona indifesa che dipende dall'uomo. Ma è anche la nazione che è in grave pericolo. Al linguaggio visivo si unisce quello degli slogan: “*arruolati*”, “*ti voglio*”,

“*Accidenti! Vorrei essere un uomo per unirmi alla Marina*”, “*Combattere o comprare obbligazioni!*”. Il manifesto *Fight or Buy Bonds* rappresenta una bella giovane, dalle lunghe ciglia, dai capelli neri come seta, dalle labbra color del vino, simile ad una divinità greca che conduce i suoi compagni in battaglia. Indossa una veste bianca drappeggiata e con un braccio innalza la bandiera americana. Lei scivola sopra la testa dei soldati all’attacco e guarda direttamente lo spettatore cercando una partecipazione, chiedendo una risposta. Nel manifesto “*Ti voglio*” Christy sceglie un altro approccio per persuadere il pubblico. L’immagine non rappresenta solo una donna che ha effettuato un invito agli uomini ad arruolarsi ma anche una donna vuole soddisfare i loro piaceri carnali. La ragazza indossa un’uniforme da ufficiale della Marina e guarda l’osservatore con un’espressione compiaciuta e un ammiccante sorriso creando un diretto contatto visivo. Fece da modella Helen O’Neill che successivamente si arruolò in Marina lavorando come aiutante nel reparto acquisti navali. “*Accidenti! Vorrei essere un uomo. Mi unirei la Marina!*” esclama la ragazza, come a voler sfidare gli stereotipi di genere, ma nello stesso tempo si mostra come “premio” per chi si arruola in marina. La parola “Accidenti” è stata sottolineata per rinviare all’idea di una donna spensierata e moderna ma anche per enfatizzare la sua affermazione. Il far indossare abiti da uomo alle ragazze rappresenta anche il voler mostrare l’audacia della donna moderna. Come la ragazza del poster *Se vuoi combattere Unisciti ai Marines* che ha addosso l’uniforme della marina, borse a tracolla e una spada su cui poggia la mano come se fosse pronta a combattere. Il reggimento d’assalto ritratto in lontananza si trova in una sfera percettiva diversa rispetto alla ragazza che sorride fiduciosa allo spettatore in una posizione fiera e prominente. Nel poster *Clear The Way Liberty Bond* del 1918, la figura femminile appare in alto, come sospesa nell’aria, simile ad una dea greca con indosso un abito bianco trasparente e una corona di alloro tra i capelli, simbolo del potere e della vittoria, mentre alcuni uomini giovani e muscolosi, in divisa, scalzi in maglietta e jeans o a torso nudo caricano l’artiglieria in un cannone. Le Christy Girl avevano il compito principale di mantenere alto il morale, che è una delle chiavi del successo in ogni guerra. I manifesti di reclutamento hanno fatto per primi la loro comparsa, poi con l’andar avanti del conflitto la DPP si sono occupò di pubblicizzare la raccolta dei fondi sollecitando il dovere patriottico. Il Tesoro degli Stati Uniti fece ricorso al prestito attraverso una serie di emissioni obbligazionarie, i primi quattro numeri erano noti come prestiti di libertà; il quinto ed ultimo fu chiamato il prestito per la vittoria. Per questi manifesti sono stati utilizzati momenti toccanti come la storia del soldato Treptow. Il manifesto racconta una vicenda tragica: “*Aveva quasi raggiunto il suo obiettivo quando una mitragliatrice lo ha abbattuto. In una tasca del suo giubbotto trovarono questo proposito: Combatterò allegramente e farò del mio meglio come se l’intera questione della lotta dipendesse soltanto da me*” e mostra un soldato morto, seduto a terra e appoggiato ad una specie di steccato e sotto a conclusione dell’illustrazione un messaggio paradossale e vergognoso “*Tu che non sei chiamato per morire sottoscrivi il prestito*”, ovvero vengono chiesti soldi in cambio della vita. Sono numerosi i manifesti anti-tedeschi in cui ricorrono slogan imperativi “*Ferma l’unno!*” ma nel testo del messaggio è giocato sulla consonanza del suono della parola dispregiativa *Hun* con *Home* che rinvia all’intimità della propria casa. In un altro manifesto un tedesco, riconoscibile dall’elmetto con il chiodo, impugna una specie di coltello e avanza prepotentemente calpestando i corpi privi di vita di donne e bambini. Il coltello bagnato di sangue e la scritta, entrambi di color rosso, sono le uniche due macabre note di colore, quasi a voler sottolineare il carattere di emergenza del messaggio: *Solo la marina può fermare questo*. Vengono utilizzate anche immagini meno costruite e corali come il manifesto in cui risalta l’impronta insanguinata del soldato tedesco e un semplice messaggio: “*L’unno, si cancella con i soldi del prestito di guerra*”. Alcuni manifesti hanno chiesto denaro per aiutare i rifugiati in cui viene esaltata l’azione caritatevole e altruista degli Stati Uniti e della Gran Bretagna che aiuta le vittime dei terribili tedeschi. In contrasto con i colori sfacciati dei manifesti di reclutamento patriottico, queste immagini possiedono un tono più sottomesso sia dal punto di vista formale che cromatico. La locandina del Boardman Robinson per il Serbian Relief Fund di New York mostra un gruppo di serbi tratteggiati con toni tenui, come se le violenze subite, oltre ad aver logorato l’anima e il corpo,

avessero anche consumato il colore. I manifesti dell'Impero Britannico contenevano naturalmente immagini del leone britannico, Britannia e John Bull, spesso adornate con una bandiera dell'Unione. I temi ricorrenti dei poster degli Stati Uniti sono incentrati sul concetto di progresso e libertà. Ricorda il tuo primo brivido della libertà americana, American Pit Bull Terrier (come cambiano i tempi), "Duty", "Freedom", "God Save the King", l'American Eagle e l'uso ricorrente della Statua della Libertà. La propaganda bellica trattò anche il tema degli sprechi alimentari. Gli slogan sui manifesti sollecitavano i civili ad aiutare i soldati in guerra mangiando di meno o solamente alcuni prodotti, in questo modo venivano esortati a risparmiare o riutilizzare ciò che avanzava sulla tavola. Sembra assurdo, ma i contenuti di questi slogan palesano una straordinaria attualità del messaggio comunicativo nel sollecitare la popolazione ad occuparsi di soddisfare i bisogni comunitari allontanandosi da un'ottica puramente individualistica. Durante il conflitto la scarsità di cibo veniva illusoriamente compensata con la celebrazione del risparmio, della moderazione e dell'amor di patria, ma in realtà il vero stimolo era rappresentato dall'eccedenza di alimenti che attraverso questa attitudine si poteva avere in più, per apportare un ulteriore aiuto ai militari in guerra. I soldati erano istruiti a una rigida disciplina ma durante il periodo bellico il governo cerca di estendere questa educazione anche sulle vite dei civili attraverso poster che suggerivano un utilizzo consapevole delle razioni. Le persone venivano esortate a scendere dal letto un'ora prima per mantenere la produzione, risparmiare carburante e creare trappole per i topi che potevano consumare generi alimentari vitali. Nonostante questo, il cibo è sempre stato un problema durante tutto il tempo di guerra, poiché con la partenza degli uomini e le importazioni interrotte, la produzione cadde inevitabilmente. La locandina di John E Sheridan, attraverso un confronto tra cibo e munizioni, ricorda il motivo per cui il razionamento e l'aiuto civile era vitale. Il suo messaggio fu semplice ma efficace: *"come i soldati non sprecano le loro munizioni, non deluderli sperperando il tuo cibo ed aiutali con una giusta ripartizione"*. Alla base di molti manifesti c'era un messaggio comune, quello di non sprecare nulla e di riutilizzare ciò che avanzava del pasto. Molte sono le modalità attraverso le quali è stato trasmesso e diffuso questo pensiero, ad esempio elencando i passaggi per una buona ricetta, in cui non era previsto lo spreco di nulla, o attraverso l'immagine di donne che buttavano il cibo in una pattumiera, gesto considerato come crimine per la cristianità. Molto diffuso, ma soprattutto efficace nell'ottenere sostegno era anche la figura del bambino educato a saziarsi mangiando l'indispensabile, così da lasciare più cibo ai soldati occupati nel conflitto. Per far affermare maggiormente il messaggio, i manifesti hanno utilizzato anche dell'immagine di uomini appartenenti a classi sociali elevate, i quali con la loro fama erano capaci di diffondere nella popolazione il concetto di risparmio, adottando per esempio la dottrina del "piatto pulito" oppure salvare una pagnotta di pane alla settimana per aiutare i soldati che combattevano e garantivano la sicurezza del Paese. Le carenze di cibo erano diffuse come in Europa, anche in tutte le altre nazione durante il conflitto. Prima che gli Stati Uniti entrassero in guerra, le organizzazioni di soccorso americane spedivano cibo all'estero, mentre per quanto riguarda il fronte interno, si sperava che gli americani aggiustassero le loro abitudini alimentari in modo tale da conservare il cibo che poteva poi essere spedito all'estero. Per questo motivo al popolo americano fu detto di mangiare il meno possibile sia carne che grano, ma sfamarsi con mais e pesce. Grazie alla vittoria la popolazione americana fu incoraggiata anche a piantare nuovi giardini aumentando così la produzione e la conservazione di frutta e verdura. Per quanto riguarda la Gran Bretagna, indispensabili sono state le raccolte di uova per aiutare i feriti nel loro recupero.

Giorgia De Matteis

L'«Intesa» vincente

Durante la Prima Guerra Mondiale numerose furono le tematiche scelte per veicolare un messaggio di sostegno, economico e morale, alle truppe e alla popolazione.

In alcuni casi, se si mettono a confronto manifesti di paesi molto distanti fra loro si può notare una certa affinità tra le figure e gli scenari rappresentati.

Tra la propaganda italiana ed inglese, infatti, molte volte ricorrono gli stessi temi e topos; evidente è la somiglianza tra due manifesti in cui viene scelta come allegoria del paese una figura femminile di matrice classica che con una posa fiera minaccia il nemico tanto odiato. In quello italiano realizzato da Capranesi, una donna guerriera munita di corazza e scudo, con in mano il tricolore sfida con la spada sguainata un vichingo con indosso un elmo primitivo adorno delle classiche ali, simbolo degli Imperi Centrali.

Quello britannico, mostra una figura che si alza dal mare impugnando una spada esortando il popolo e l'esercito mentre, sullo sfondo una nave affonda, in alto lo slogan *“Take up the sword of justice”* (Prendi in mano la spada della giustizia).

Capranesi pur utilizzando uno stile accademico e aneddotico, riesce ad evidenziare l'opposizione patria-nemico ricorrendo ad una impaginazione simmetrica, solo la spada italiana irrompe nel territorio nemico a simboleggiare la liberazione ormai imminente. Il poster britannico risulta più evocativo adottando uno stile compendiario.

La figura della donna è molto cara ai due paesi: viene ripresa, infatti, in altri due manifesti dove una donna comune esorta le armate della sua nazione a combattere il nemico.

In quello britannico, una donna di estrazione borghese, come sottolineato dai vestiti e dal portamento posato e scultoreo, abbraccia la figlia trovandovi sostegno ed osserva il marito arruolatosi nell'esercito, con uno sguardo malinconico e allo stesso tempo orgoglioso. Una scritta a caratteri cubitali recita: *«Women of Britain say- «GO!»»* (Donne inglesi urlate: “PARTITE!”).

L'Italia rappresenta uno stereotipo di donna di campagna che tiene in un braccio suo figlio, mentre con l'altro spinge il soldato armato di baionetta a mandare via il nemico, come suggerito dal messaggio: *“CACCIALI VIA!”*. Al contrario di quella inglese, quella italiana è una donna robusta, che esprime sicurezza, attraverso i gesti decisi, lo sguardo duro e, soprattutto, attraverso la presa ben salda con cui tiene suo figlio.

Non solo le immagini, ma anche i messaggi rivolti dalle due nazioni alle rispettive popolazioni sono simili.

«Dopo l'entrata in guerra dell'Italia, l'odio nei confronti dell'Austria e della Germania crebbe molto nella società. In un manifesto gli austriaci e i tedeschi vengono descritti come: “[...] ipocriti ladroni [...]” e rappresentati da un soldato che sventola un foglio con scritto: *“Chiacchiere di pace”*, mentre dietro la schiena nasconde un pugnale». Questo sottolinea il vano tentativo dei due imperi di stabilire un armistizio; l'Italia, tuttavia, controbatte dicendo che nessuna pace avrà lo stesso valore della sua vittoria nella guerra. Il soldato è rappresentato in uno stile quasi caricaturale: il viso squadrato è sproporzionato al resto del corpo, smilzo ed allungato, accentuando il carattere comico e parodistico del manifesto.

La campagna inglese di denigrazione del nemico risulta, al contrario di quella italiana, più ufficiale presentando il patto siglato nel 1839 che garantiva l'indipendenza e la neutralità del Belgio, infranto poi dai tedeschi che invasero il paese. Nel manifesto si mostrano le firme delle Sei Potenze europee che siglarono lo *“Scrap of Paper”*, tra le quali figura quella del Kaiser il quale, tuttavia, ruppe la sua promessa: *“The Germans have broken their pledged word and devastated Belgium”* (I Tedeschi non hanno mantenuto la loro parola d'onore e hanno devastato il Belgio). Questa invasione fu vista dal governo inglese come un buon pretesto per convincere la popolazione ad arruolarsi, tramutando questo evento in una causa di orgoglio nazionale: *“Help to keep your Country's honour bright by restoring Belgium her liberty”* (Aiuta a mantenere alto l'onore del tuo paese riportando la libertà nel Belgio).

Diversi sono gli slogan e i testi visivi utilizzati per i manifesti di arruolamento. Nel poster di William A. Fry del 1914 è evidente come la propaganda britannica ancora una volta riconosce il ruolo fondamentale delle immagini. Raffigura un gruppo di fanteria inglese in partenza su un vagone ferroviario, ed un soldato sta facendo cenno allo spettatore di raggiungerlo mentre sale sul treno. Anche gli altri soldati che si sporgono dal finestrino fissano lo spettatore. Un uomo anziano raffigurato di spalle, in primo piano saluta con il cappello. L'immagine si staglia su uno sfondo verde marcio su cui risaltano le lettere bianche bordate di nero che lanciano un chiaro messaggio: *"There's room for you. Enlist to-day!"* (C'è posto anche per te. Arruolati adesso!).

In Italia, la tematica dell'arruolamento fu molto ricorrente nei manifesti del prestito nazionale, in quanto si avvicinava alle esigenze delle classi sociali più povere italiane e dello stato stesso. L'esempio più convincente dei manifesti per l'arruolamento furono quelli della figura dell'"Imboscato"¹⁵. Ci fu una forte campagna diffamatoria contro chi cercava di sfuggire al conflitto: in uno di questi manifesti si può leggere: *"MAMMA! Perché nascondi quel figlio tuo, quel mio fratello, a la furia de la battaglia? Perché gli fai gittare in faccia il NOME INFAMANTE di Imboscato? Per risparmiarlo forse? T'inganni Mamma! Egli dovrà venire sicuramente più tardi a rimpiazzare me, che non reggerò da solo! No, Mamma, c'è bisogno di TUTTI i tuoi figli, di TUTTI i miei fratelli per vincere! L'unione fa la Forza. Tutti insieme vinceremo certamente e torneremo a te, per non lasciati mai più"*.

Si tratta di una chiamata alle armi da parte di un soldato al fronte, il quale cerca di far breccia nel cuore di tutte le madri italiane, ricordando loro che c'è bisogno di tutti i giovani italiani per vincere la guerra. L'appello è rivolto anche a coloro che approfittano della protezione delle loro madri, cercando di sfuggire alla chiamata alle armi. Nel manifesto sono evidenziate le parole "Mamma", "Imboscato" e "Forza"; si pone una forte accezione inoltre alla disillusione delle madri che cercano invano di nascondere i propri figli ("T'inganni Mamma!"), sottolineando come la chiamata al fronte sia inevitabile.

Particolare è l'assenza di immagini: si tratta, infatti, di quella serie di locandine della propaganda italiana dove la forza delle parole sostituisce quella delle immagini (una scelta piuttosto azzardata se si tiene in considerazione l'alto tasso di analfabetismo in Italia in quegli anni).

L'icona del dito puntato rivolto all'osservatore, è sicuramente stata utilizzata in molti paesi belligeranti, ed è tra le immagini più famose del XX secolo.

La genealogia dell'immagine di Flagg è ben nota: si basa su un precedente manifesto inglese del 1916, derivato esso stesso da un altro poster di reclutamento, all'origine della serie. Pubblicato il 5 settembre 1914, sulla copertina della rivista *London Opinion*, l'illustrazione di Alfred Leete è associata ad un ritratto di Lord Horatio Kitchener (1850-1916), ministro della guerra britannico, con la didascalia: *"Your country needs you"*, come se la formula fosse pronunciata dal personaggio rappresentato. Nella sua versione originale, la rappresentazione suggerisce una simulazione della situazione del reclutamento, come potrebbe accadere nel mondo reale. Da esso derivano molteplici copie più o meno famose, tra le quali spicca quella stampata per la campagna di reclutamento dell'esercito USA del 1917 ideata dal pubblicitario statunitense James Montgomery Flagg raffigurante lo Zio Sam che, ad imitazione di Lord Horatio Kitchener, punta il dito dinanzi a sé seguito dalla celebre frase: *"I want you for U.S. Army. Nearest recruitment station"*. Egli, simbolo della sapienza, viene solitamente rappresentato come un uomo anziano dallo sguardo serio, coi capelli bianchi e la barbetta, vestito con un abbigliamento che richiama gli elementi decorativi della bandiera statunitense che allude al forte senso di appartenenza al suo Paese. L'illustrazione di James Flagg, presentata per la prima volta sulla copertina di *Leslie's Illustrated Weekly*, è più direttamente ispirata alla composizione inglese *"Who's Absent?"* *"Is It You?"*, a cui prende in prestito l'idea del rappresentante allegorico della nazione: lo Zio Sam. La sua pubblicazione sotto forma di poster del febbraio 1917 è una delle ultime manifestazioni del principio iniziale che rende l'efficacia

¹⁵Chi, in periodo bellico, pur avendo obblighi militari, riesce a tenersi lontano dalla zona di operazioni, sia rimanendo nelle retrovie, sia facendosi assegnare a servizi più comodi e meno pericolosi.

dell'ingiunzione su un rappresentante dell'autorità, reale (Lord Kitchener, John Redmond) o allegorico (John Bull, Zio Sam). Effettivamente, osserviamo un'evoluzione del dispositivo, in cui questo personaggio è sostituito da un soldato, che cambia il carattere dell'interpellanza, che va dall'ordine puro e semplice a un invito più fraterno. Il manifesto di propaganda bolscevico “*Ti sei iscritto come volontario?*”, creato dall'artista Dmitrij Moor nel giugno del 1920 è disegnato a somiglianza del poster dell'agitazione americana della Prima Guerra Mondiale “*I want you for U.S. Army. Nearest recruitment station*”. Come lo stesso James Montgomery Flagg che ha dato allo Zio Sam le proprie caratteristiche, anche Dmitrij Moor raffigura se stesso sotto forma di un soldato dell'Armata Russa. Per quanto riguarda invece il cartellone “*Fate tutti il vostro dovere*” di Achille Luciano Mauzan del 1917, la novità è data dal rappresentare il combattente esaltando l'espressione, ma non i lineamenti così da renderlo identificabile con ogni altro uomo in divisa di quei giorni. Egli, emblema della forza, dell'eroismo e del coraggio quasi epico cavalleresco si rivolge verso tutti gli italiani; li guarda negli occhi uno per uno, punta l'indice verso di loro, li chiama alla propria parte di responsabilità, di impegno e di sacrificio nel dramma nazionale del conflitto. E quasi a sottolineare la diversità della richiesta, a differenza dei manifesti di reclutamento citati, il fante di Mauzan, che impugna il fucile con la destra, punta l'indice sinistro. Secondo il critico Mitchell sottolinea l'esagerato potere attribuito al manifesto quale efficace mezzo di reclutamento. Infatti, la moltiplicazione dei manifesti con il dito puntato durante gli anni 1914-1920 si basa su un fraintendimento: quello che attribuisce alle qualità di tali composizioni, l'improvviso aumento degli impegni volontari in Gran Bretagna (2 milioni nel giro di tre mesi). Tuttavia, la massiccia diffusione dell'immagine non impedì il declino delle assunzioni, che non appare determinato esclusivamente dalla comunicazione del governo.

Sofia Corallini e Lorenzo Macellari

«La scalata al cielo» di Osvaldo Licini



«...Finalmente, diventati più leggeri dell'aria, ci solleviamo uniti nel cielo, a nostra eterna gloria, proclamando in faccia a Dio e agli uomini l'avvento di una mai veduta, strepitosa, frenetica, scintillante nostra dolcissima “irrealtà” ...W la bella Irrealtà!». Licini 1952.

“Irrealtà”una scelta ponderata e ideologica; non si tratta di un'eresia religiosa ma deriva da un lungo e intimo viaggio nel profondo dell'animo, che ha condotto Licini nelle “viscere della terra” e al contempo nel cielo sconfinato, lontano da un mondo che annienta se stesso attraverso le belligeranze. L'irrealtà esprime la determinazione e il desiderio palpabile di andare al di là di se stessi e oltrepassare l'umanità. Licini sosteneva che l'arte dovesse essere nemica dell'imitazione:

aperta alla creazione e alla modernità, pertanto la condizione naturale dell'arte è l'irrazionalità. A lui non interessa trasmettere un messaggio, ma raggiungere e sviscerare quelle forze primordiali e quei segni che ritrova fuori e dentro il visibile, la sfuggente "bella irrealtà" nell'altrettanto densa realtà. Licini è sempre in ricerca, nelle sue opere pittoriche e grafiche si evidenziano ripensamenti, sovrapposizioni. L'artista sperimenta, manipola colori, segni, lettere e numeri; rielabora, annota frasi, poesie, e riflessioni; miscela diverse forme poetiche e iconografiche. Le sue opere possiedono la transitorietà dell'istante, la volubilità e la variabilità dell'esistenza. La pittura di Licini si muove in un "irrazionale" dove logica e illogicità confluiscono insieme come in un ossimoro, in uno scambio biunivoco smisurato tra reale e irreale, tra soggetto e oggetto, tra mito come rifugio agli interrogativi senza risposta e mito come eterna risposta a tutto. La scelta ponderata dell'irrazionale in questi anni vede le sue opere stravolgere e rovesciare il dato reale, esprimere la voglia, attraverso il ricorso al mito, di far saltare le leggi della logica e della razionalità, deridendola e schernendola, portando l'intera opera fuori dalla storia e dallo spazio sociale, grazie ad un isolamento volontario in cui, con molta ritrosia, Licini cercava di rifugiarsi. Per l'artista "il mito è un serbatoio di immagini prima ancora che un repertorio di storie. Ciò che importa a Licini è il momento in cui il mito si è cristallizzato, sottraendo l'immagine al contingente: il momento della tanto aspettata epifania".

«...Molto probabilmente non ci saranno né vincitori né vinti. Piuttosto le rovine fumanti della barbarie europea, i popoli stremati e delusi si morderanno le dita (dei piedi) e allora, solo allora, e non prima, saranno scatenate le orde di Stalin. E questo potrebbe essere il minor male. Ma le cose non andranno nemmeno precisamente così. Come andranno a finire veramente le cose lo sa solo l'Eterno, cioè colui che ha creato tutte le cose.... Abbasso l'uomo! Dichiaro che comincio a vergognarmi di essere uomo, di recitare ancora questa commedia. Licini 1952.

La risposta di Licini di fronte a questa pantomima di essere uomini è proprio nell'avvento di una mai veduta, strepitosa, frenetica, scintillante nostra dolcissima «irrealtà». Questi sono gli anni successivi alla Seconda Guerra Mondiale e l'artista si sente particolarmente scosso e provato, sicuramente riaffiorano in testa e si palesano davanti ai suoi occhi le immagini e i ricordi di quello che ha vissuto durante la Grande Guerra.

Il trauma del primo conflitto fu devastante, la precarietà, l'insicurezza, lo sconforto, la stanchezza, i prolungati periodi di stasi, hanno dato vita ad una percezione straniante del tempo che scorre indolentemente verso l'inevitabile momento dello scontro; la dimensione sospesa ed effimera degli uomini dietro le trincee ha suggestionato l'animo sensibile del giovane Licini. Durante questa esperienza, per sfuggire alla demenziale insensatezza della guerra e dopo aver visto dove queste "magnifiche sorti progressive" legate alla cultura delle macchine e la potenza della modernità avevano condotto, vennero alla luce schemi di percezione magici con forti tratti ascetici che provocarono una fuga nell'irrazionale, una sorta di rifugio ma soprattutto una ricerca, un viaggio verso quei "valori primordiali" che erano stati cassati in nome di una civiltà industrializzata e moderna.

In questa occasione si palesano tutte le contraddizioni del tempo: le vecchie categorie si frantumano creando antitesi e opposti. Licini, inizia durante questa esperienza traumatica a creare una nuova poetica che ha poi scoperto, disvelato nel corso degli anni; come se, esaminando la volta celeste e gli spazi che lo circondavano, abbia mano a mano depurato dal dato fenomenico l'immagine, togliendo elementi alla superficie visibile per raggiungere la linea base, la lettera, il numero, l'archetipo. Le visioni, i sogni che gli fecero compagnia nelle notti in trincea dopo un lungo periodo di gestazione prendono forma e vita, poiché solo le speranze, le illusioni della fantasia, possono aiutare a sopravvivere. Il tratto diventa sempre più essenziale, e il colore trionfa creando un senso di profondità e di infinito attraverso la variazione e la sovrapposizione di sfumature. Le sue figurazioni sono frutto di una meditazione sull'esistenza, che lo conducono ad un'arte intensamente lirica dando vita a quell'incanto e a quella meraviglia che sono proprie delle figure volatili. Licini ha avvertito e espresso con chiarezza la dimensione della leggerezza, una leggerezza che lo allontana da una pesantezza dei contenuti. Dunque, con la dichiarazione "bellairrealtà" lega i concetti: volo,

leggerezza, distacco e profondità conducendoli in una immersione totale dell'io nell'azzurro. Tanto che l'artista era solito firmare le sue lettere con l'espressione "Il vostro azzurro Licini".

È errato leggere l'opera dell'artista marchigiano come un susseguirsi incontentabile di periodi o stili poiché «ad amalgamare tutta l'opera di Licini, a dare un comun denominatore alle sue invenzioni segniche e figurali c'è un pensiero profondo e inappagato: una visione sorridente, ma anche irridente e irritata delle cose¹⁶». Questa dimensionederidente e indignata del fenomeno prende forma non solo nella sua produzione artistica ma anche in quella poetica. Un altro aspettoche fonde tutte le sue produzioni, è il tema dominante del volo, una dimensione di leggerezza talmente sentita, che lo rende un artista in bilico, sospeso tra la volta celeste e le profondità della terra, in continua parabola. Le figurazioni di Licini, siano esse metafore maschili e femminili, segni e criptogrammi,prosopopee dell'oltre-uomo nietzscheano, emblemi eretici della luna e del sole, sono chiamati a presiedere all'enigma dei cieli, dando vita ad una sorta di teatro liciniano in cui appaiono Olandesi volanti, Angeli ribelli e Amalassunte, figure che dal cosmo si rivelano a noi con tutta la loro forza, la loro drammaticità e la loro ironia. Il senso dello spazio è un ulteriore elemento che lega tutte le sue figurazioni; uno spazio senza confini che si popola di forme, prima realistiche, in seguito astratte, poi fantastiche. Licini sembra voler ampliare lo spazio e il tempoin ogni direzione possibile, i suoi tratti volitivi, ma affatto leziosi, suggeriscono l'illimitatezza, sembrano espandersi all'infinito, rammentano le carte astrali. Linee, senza inizio e fine, sembrano continuare oltre il limite fisico della tela, o si congiungono a creare forme geometrichein equilibrio precario su un punto di connessioneo semplicemente si sfiorano. Licini stesso, ribelle e melanconico, nel suo vagabondare, si colloca in un tempo e spazio rarefatti, si pone tra terra e cielo come i suoi angeli immani, il suo viaggio diviene passione, partecipazionee Eros. La sua arte è rivelazione, profondo pathos, scaturisce dalla percezione dell'infinito come spazio libero, aperto e senza limiti; tale percezione presupponeva peròla presenza di un'altra realtà specularmente contraria, ovvero la sensazione di uno spazio chiuso edelimitato.Licini dipinge un tempo 'bergsoniano', attraversoun uso peculiare del colore, un colore materico che acquista profondità dalla stratificazione pittorica, dalla sovrapposizione di sfumature,che non creano solo trasparenze mache ci conducono nel profondo, in una voragine senza fine o nell'infinità del firmamento. Il colore,morbido e armonioso nella sua sedimentazione acquista una potere attrattivo, quasi ipnotico, ci ammalia,si può sentire la magia musicale, il tormento e la poesia in una dimensione amplificata.La pittura di Licini è ricolma di incanto, di magia e di leggerezza così come lui stesso asserisce: «"La pittura è l'arte dei colori liberamente concepiti [...] ed è, contrariamente a quello che è l'architettura, un' arte irrazionale, con predominio di fantasia e immaginazione, cioè poesia"¹⁷».

Attraverso il colore vibrante, a volte denso e pastoso e il segno impreciso ma deciso, Licini si muove verso un 'altrove' che lo seduce, ma che, in quanto non circoscritto non potrà mai essere completamente raggiungibile e comprensibile. È la sfida che è alla base di ogni ricerca, che continua per sensazioni e tentativi e che non si potrà mai arrestare. Il colore riempie lo spazio o meglio lo forgia e lo plasma, uno spazio fisico e sospeso allo stesso tempo. Nell'arte di Licini la molteplicità è nelle sfumature e nella luminosità e matericità del colore più che nel soggetto rappresentato. Non occorre modificare il soggetto, basta modificare le tonalità; non è l'immagine in sé, ma la sua realizzazione che interessa; è attraverso l'atto creativo che l'artista cerca di arrivare al senso. Il colore straborda, esce fuori dalle sagome, si sfiora, si armonizza insieme e se ne percepisce la musicalità. Al pari di Kandinskij, i colori di Licini sembrano avere vita, vibrare e risuonare proprio come le stesse figurazioni. Attraverso il contrasto e gli accordi cromatici, l'evanescenza dei contorni e la pastosità del colore delle sue figurazioni,che suscitano "vibrazioni dell'anima",Licinidà vita ad una sorta di spettacolo eterno e mutevole che nemmeno il tempo riesce

¹⁶Oswaldo Licini tra le Marche e l'Europa, edizioni Silvana editoriale, catalogo a cura di Elena Pontiggia, Enrica Torelli Landini, 2008.

¹⁷O. Licini, *Lettera aperta al Milione*, in *Il Milione*, Bollettino, 1935, n. 39: ripubblicato in Id., *Errante erotico erotico...*, pp. 99.

a distruggere, che conserva inalterata la sua modulazione, la freschezza e a chi guarda fa leggere la meraviglia, l'incanto. Si attua una sorta di magia estetica che ci proietta in uno spazio misterioso, affascinante, è autentica sinestesia. Pertanto, il fluido atmosferico del colore esprime il senso di "irrazionale" in tutta la sua evocazione spirituale e magica. *"Il colore è la magia"* aveva detto Licini. Nella sua incessante ricerca, Licini arriva all'origine del segno, i suoi tracciati grafici e pittorici ci rimandano per la vitalità delle linee ai graffiti dell'arte rupestre, pur possedendo elementi archetipici rimangono originali e personalissimi. Nei suoi disegni, negli appunti, sui quaderni o a bordo pagina, lasciati in modo casuale, i tratti hanno il vigore delle incisioni sulla pietra, testimonianze essenziali del tocco umano incontrollabile che delimita i confini del suo pensiero. Il segno di Licini appare come un taglio, una lacerazione, che si distacca dagli ideali prettamente simbolici. Come afferma Mario De Micheli, fra tante suggestioni oniriche e verbali trasferite in segni da Licini, molte sono state sollecitate e stimolate dalla poetica piena di cosmici impulsi di Dino Campana, autore vagabondo e irrequieto tanto amato dall'artista. La poesia di Licini era una specie di consolazione, in merito alle problematiche e alle incertezze dell'arte e dell'esistenza.

Per recuperare *"il segreto primitivo dei nostri significati nel cosmo"* e rivelare l'enigma Licini si avvale di correlazioni, tracciati, mette in rapporto passato e presente oltrepassando i confini dello spazio visibile e del tempo convenzionale. La verità, le probabili risposte sono le sue figurazioni, risultato del suo continuo errare. Il viaggio per Licini è, come per Baudelaire, la chiave per affrontare il dilemma dell'esistenza, l'evasione in un altrove; il suo dilatarsi, ampio sulla sfera dell'orizzonte, allude alla spazialità seducente e ad una apertura verso le forze cosmiche. Come scrive Baudelaire *"i veri viaggiatori sono coloro che partono per partire"* ma con cuore delicato e leggeranno *"... nel fondo dell'ignoto per trovare qualcosa di nuovo!"*. Pertanto, il viaggio, la ricerca della verità e del sapere, non può avere mai fine. Non soltanto perché il viaggio ha valore in se stesso, ma perché non ha un senso e significato immutabile e unico, piuttosto è una forma sfaccettata, molteplice e in divenire. Più che in se stesso, il significato si afferra nell'armonia tra opposti, nell'ossimoro, nelle congiunzioni tra elementi, segni, tracce, archetipi che tuttavia, pur essendo 'visibili', si sottraggono o si possono intendere solo parzialmente. Questo vagare nell'altrove iniziò, appunto, per Licini durante l'esperienza della Guerra del 1914-1918.

La guerra, inizialmente, fu vista come un viaggio, come un'avventura, che avrebbe dato la possibilità soprattutto ai giovani di allora, di attuare ambizioni di vittoria e di gloria, di mettere alla prova la propria virilità. La guerra sembrò un'avventura eroica, una sorta di missione storica, prendervi parte era una prova di coraggio, quasi cavalleresco. La guerra veniva vista come qualcosa di creativo, di primitivo e primordiale che apparteneva all'uomo di ogni tempo; aveva in sé, anche qualcosa di esotico in quanto aveva i connotati di un viaggio avventuroso verso paesi sconosciuti, terre di favole e leggende. Il viaggio artistico di Licini è necessario e doveroso, cerca un'altra dimensione, dove la conoscenza, la vita, l'incanto, la morte convergono e coesistono. Il suo peregrinare trova senso nella formulazione intensa e prodigiosa delle sue creature volatili volte a districare l'assoluto, escludendo l'illusione mistica della realtà, attraverso un rigoroso processo di decantazione mentale, carico di vitalità e di pagana purezza.

Licini sfugge da qualsiasi influenza legata al gusto e alle tendenze coeve, quindi non segue un percorso facilitato, ma per compiere il suo viaggio, come unica scelta tra le tante, va *"in direzione ostinata e contraria col suo marchio speciale di speciale disperazione e tra il vomito dei respinti muove gli ultimi passi per consegnare alla morte una goccia di splendore, di umanità, di verità"*.

Il fare artistico di Licini è un miracolo.

*"Dimmi una cosa che non
Sia un miracolo"*.

Giovani talenti in guerra ed anche Licini

Nel 1915, con l'entrata in guerra dell'Italia, molti artisti nell'effimera ricerca di protagonismo si arruolarono entusiasticamente, poiché credevano che lì più forte pulsasse la vita e che parteciparvi fosse il modo per concretizzare le proprie aspirazioni, un posto in cui mettere alla prova il proprio coraggio in nome di un ideale nazionale che aveva le proprie fonti ispiratrici nel movimento Futurista. La dirompente aggressività della comunicazione artistica dei futuristi, il loro spirito paradossale, irriverente e beffardo, il loro delirio analogico è tutto in questa affermazione del primo manifesto: *"Glorifichiamo la guerra sola igiene nel mondo"*. Questa dichiarazione brutale e violenta esortava i giovani italiani a partire per il fronte e scagliare le loro frecce contro gli ordini costituiti, proclamava la partecipazione attiva e integrale alla modernità per dar vita ad un uomo e un mondo nuovo a prezzo della perdita di un gran numero di vite umane. Non si può rimanere indifferenti, distaccati guardando le vecchie foto che ritraggono questi giovani artisti in divisa, con le armi in mano, pronti a calarsi nelle buie e anguste trincee per sostenere un'ideale prima che artistico esistenziale. L'immagine del giovane Licini, ritratto in divisa vicino alla madre e alla sorella ci fa riflettere su quel dolore causato dal distacco familiare a cui erano sottoposti coloro che venivano chiamati in guerra, i quali partivano con la vana speranza di poter riabbracciare i propri cari. E da quell'iniziale disapprovazione, davanti a queste foto ingiallitescaturisce un senso di fratellanza che affiora pensando a come l'esperienza bellica abbia inevitabilmente messo a contatto le realtà nazionali più disperate, sociali e regionali, disegnando un momento storico di comunione, di consenso all'italianità, al sentimento di unità popolare. La commozione prende il sopravvento nel comprendere che la stessa sorte è toccata a migliaia di soldati, comuni civili, donne e bambini, artisti di varie nazionalità, giovani talenti che caddero nelle insanguinate trincee della vecchia Europa. Col procedere del conflitto a prevalere sono il caos, le mutilazioni, la morte, la distruzione, non più la simbiosi futurista tra uomo e macchina e nemmeno la decostruzione cubista come prodromo a una ricostruzione dell'universo, ma una decomposizione organica senza alcuna redenzione. Si palesò un radicale ripensamento e il definitivo abbandono di quella travolgente visione interventista e integralista della modernità; tutto questo però, quando ormai era troppo tardi per mettersi in salvo. Molti artisti lasciarono testimonianze del proprio vissuto con dipinti, opere grafiche, raccontando la guerra con linguaggi e schemi percettivi molteplici. Le loro opere diventano così una specie di reportage in diretta della guerra e, allo stesso tempo, un peculiare diario dell'esperienza fatta sul fronte giacché questi pittori-soldato registravano, ogni giorno, su diari o pezzi di carta, i luoghi visti, i ritratti dei compagni d'armi e gli avvenimenti bellici che avevano vissuto in prima persona. Lo sa bene Boccioni, uno dei più importanti esponenti del futurismo italiano, morto in guerra cadendo dal suo cavallo, che in una lettera del 1915 alla signora Baer scrive: «"[...] Scusi ma la guerra, pare impossibile, è fatta anche di questo. Anzi quando si attende di battersi non è che questo: insetti + noia = eroismo oscuro...".» E ancora racconta «"Non siamo abituati alla montagna siamo sposati. Non abbiamo bevuto acqua tutto il giorno. Siamo esauriti moriamo di fatica"». Anche l'artista trentino, vicino ai futuristi, Giovanni Tiella, nel 1916, catturato sul fronte orientale e prigioniero dei russi, scrive: «"Le arti del futuro dovranno essere di necessità vitali e non astrazioni paraboliche e iperboliche come le ultime espressioni artistiche prima della guerra: le arti dell'odio, della rabbia, della frenesia. Tutti questi fattori hanno avuto l'espressione più adeguata a loro nella guerra. Che futurismo! Che astrattismo d'Egitto! Cosa sono queste chiacchiere? La granata che piomba e sconvolge è una forza ben più emotiva delle ragnatele di linee e di colori rattrappiti su 1 m/2 di tela"».

Licini aderì alle sollecitazioni del Futurismo e all'energia vitalistica che ne scaturiva, si fece trasportare dall'esaltazione intellettuale del tempo, e così come sostiene gran parte della critica partì come volontario al fronte. La curatrice del Centro studio Osvaldo Licini, di Monte Vidon Corrado e della Casa Museo Licini, prof.ssa Daniela Simoni, in base alle informazioni tratte dal suo ruolo matricolare, attualmente conservato nel Registro dei ruoli matricolari del comune di Bologna, sembra che l'artista marchigiano venne chiamato alle armi il 10 giugno 1915 e reclutato nel 36°

Reggimento fanteria. Licini arrivò alla zona di combattimento il 15 giugno 1915 ed è proprio durante l'esperienza di trincea che iniziarono ad affiorare certi simbolismi mistici-rituali: credenze popolari, leggende, cimeli, talismani avulsi al mondo moderno, creati dal bisogno di fornire con la fantasia risposte accettabili alle atrocità a cui stava assistendo. Questi schemi percettivi, divennero i risultati di un distacco generale della logica e della ragione. Semplici gesti come bere, accendere un fuoco o piccoli rumori, diventavano pretesti per avventurarsi verso percorsi fantastici che servivano a tenere occupata la mente, allontanandola dalla realtà. E come per incanto il terrore diventava normale, il fantastico familiare, il reale lasciava il posto all'irreale. Mutò la percezione, e da lì la cultura stessa. Questa esperienza comportò un'influenza diretta con il proprio immaginario, il giovane Licini iniziò a porsi domande sull'enigma dell'esistenza e sul nostro ruolo nel mondo, a riflettere su certi valori moderni, a cercare risposte e certezze inopinabili a tutto ciò che si palesava davanti ai suoi occhi. "Aspettando il paradiso, per ingannare la noia dell'attesa l'uomo ha inventato l'Arte, la più nobile delle dilettezze umane, crediamo", scriverà Licini in *Natura di un discorso* nel 1937.

La ricomparsa del mito, di visioni medievali, di viaggiatori, cavalieri, angeli protettori, fantasmi e arcieri giunti ad assistere e proteggere, è visibile nelle opere liciniane e negli stessi scritti: "*perché so che presto un angelo fatto di tutto a prendermi scenderà, angelo o demonio che sia fa lo stesso poco importa ...*".

La permanenza nei campi di battaglia di Licini fu breve, venne colpito il 28 novembre 1915 durante uno scontro sul monte Podgora. Fece rientro a Firenze per essere curato nel nosocomio militare della città dove conobbe l'infermiera elvetica della Croce Rossa Beatrice Müller, dalla quale poi ebbe il figlio Paolo. Fu a Firenze che Licini iniziò a riflettere sul tema della guerra, come l'artista stesso dichiara nel *Questionario Scheiwiller*, individuando il 1915 come anno d'inizio della realizzazione del ciclo, gli *Episodi di guerra*.

Il ruolo matricolare in data 26 gennaio 1917, registra l'inizio di un permesso di convalescenza che Licini trascorse a Parigi, vicino alla madre modista e la sorella, Esmeralda, ballerina all'Opéra; a licenza conclusa il 27 maggio dello stesso anno, con molta probabilità Licini fece rientro a Firenze, il suo ruolo matricolare annota altri sei mesi di licenza straordinaria in data 7 giugno che gli diede modo di ritornare a Parigi. Durante i vari soggiorni nella capitale francese, l'artista frequentò il Café de La Rotonde (Montparnasse) dove conobbe Picasso, Cocteau, Cendrars, Ortiz, Kislinge il mercante d'arte Leonard Zborowsky che gli comperò i primi quadri e lo avviò all'opera di Modigliani. Parigi in quel periodo era il centro d'avanguardia, crocevia di stili e poetiche e Licini, introverso ma curioso, ha avuto modo di assimilare e riflettere i diversi linguaggi artistici, per poi viaggiare solitario. Ritornando alla sua militanza futurista, rappresentativa fu la partecipazione di Licini alla rissa presso il Teatro del Corso di Bologna per la rappresentazione della *Fanciulla del west* di Puccini nel gennaio del 1913, avvenuta in seguito alla pubblicazione del *Manifesto sulla musica* di Pratella; partecipò anche alla serata futurista a Modena dello stesso anno. Il 19 gennaio del 1914 Licini partecipò all'assemblea tenuta presso l'aula di Antropologia dell'Università di Bologna da Filippo Tommaso Marinetti. "Gli occhi da puledro impazzito, oggetto dell'ammirazione dei più giovani perché si diceva che la madre avesse posato per il grande Medardo Rosso", così Mario Tozzi descriveva il Licini di quegli anni. Ma quella dell'artista marchigiano fu solo un'adesione 'ideale' al Futurismo: basti rammentare le testimonianze di amici e compaesani che lo ricordano, mentre per le strade e nei locali di Monte Vidon Corrado declamava alcuni passi dei manifesti. L'amico Felice Catalini riferisce: «"Raccontava della sua partecipazione a manifestazioni futuriste a Firenze. Rievocava volentieri uno zingaro o stregone che scodellando parole strambe e incomprensibili avrebbe voluto fare o allontanare la fattura o il malocchio; ed egli stesso quando glielo chiedevamo, ripeteva la funzione: ecco alcune parole al principio: Garbiff – garbaff – umenamo in tepacche – questo che re?"». Anche se l'arte di Licini si configura entro la categoria dell'avanguardia «"per l'indipendenza dello spirito, per l'incapacità di accettare le situazioni ufficiali, per il rifiuto costante di ogni norma e di ogni legame"» non bisogna tralasciare l'iniziale influenza esercitata dal Futurismo tanto che Licini renderà omaggio a F.T. Marinetti in una lettera

del 1939, elogiandolo come “uomo di fegato, dinamico, coerente, camerata ardente, capace per la causa dell’arte di sacrificarsi fino all’assurdo. Resta inteso che io non aderisco ufficialmente al futurismo“ .

Gli *Episodi di guerra* realizzati dal 1915 al 1920, sono quasi tutti dispersi, rimangono solo: *Soldati Italiani, Ricordi di Guerra, Ballerine, Due pattinatori, Cacciatore* e altri due dipinti sui temi degli Arcangeli e alcuni disegni di soldati, gran parte inediti. Le opere sono state realizzate in concomitanza con un periodo stilistico liciniano che la critica definisce “Primitivismo fantastico” che inizia nel 1913. In questo momento è evidente l’influenza che ebbe per Licini l’arte di Cézanne, lui stesso affermava di essersi “abbeverato” della poetica cezariana. L’approccio liciniano al primitivismo nasce dalla volontà di volersi allontanare dalle regole accademiche del ‘fare arte’. Un primitivismo razionale quello di Licini, che sottolinea un modo di correlarsi con il passato fondato sulla reinterpretazione moderna dell’arte degli antichi maestri, secondo una sensibilità sostanzialmente contemporanea. In *Episodi di guerra* prediligono nomenclature caratterizzate da un potente fattore primitivo e fantastico attraverso l’utilizzo del monocromo, di atmosfere luminose o crepuscolari, di composizioni paratattiche. Come sottolinea Raghianti, quello dell’artista marchigiano fu un misticismo monocromo o monocordale legittimato nell’uso delle scale cromatiche dei grigi, degli azzurri, delle ocre spente. La pittura monocolora utilizzata per il ciclo *Episodi di guerra* è una conferma, si tratta di un ascetismo cromatico che trascende dal dato fenomenico e dalla mimesi. Licini nel suo astrarre ed estrarre dal mondo gli elementi realistici e fenomenici, riprende un apparato figurativo arcaico rivalorizzando l’arte popolare, primitiva ed infantile, come ad esempio i soldatini di piombo. Licini sembra recuperare anche alcuni aspetti della figuratività della pittura vascolare, ripresentate in un vuoto monocromatico che richiama a sua volta la pittura rupestre sulle pareti delle caverne. Nell’arte di Licini il ‘primitivismo’ e ‘infantilismo’ diventeranno elementi teorici e stilistici costanti conferendogli quell’indipendenza stilistica a cui tanto aspirava, sono “contro tutte le tendenze, i gruppi, i programmi in arte” affermava lui stesso. Fondamentale per l’artista fu il contributo della rivista *Lacerba*, straordinario strumento di aggiornamento internazionale, in grado di documentare gli sviluppi e le modalità espressive dell’arte d’avanguardia. Tuttavia Licini non cede al contenutismo d’avanguardia, la sua incessante ricerca lo conduce a percorrere una via che lo riporta alle origini. Egli rimane affascinato dall’arte primitiva, non tanto dal codice linguistico, ma dal fatto che essa sia la manifestazione delle visioni che derivavano dal sogno e dalla vita, a lui interessa il rapporto spirituale e mistico che i primitivi possedevano con il mondo, trasportando i valori della realtà visibile ad una verità più profonda, che andava al di là delle apparenze mendaci. Le diverse sollecitazioni estetiche e formalistiche dell’arte tribale, rivelano pertanto, nell’opera di Licini, un’affinità con il rinvenuto spirito originario, con il misterioso rapporto che lega l’esistenza umana alla natura. L’esperienza della guerra gli aveva fatto comprendere che l’uomo per evolversi, migliorare, progredire, non doveva eleggere a divinità la tecnica e la macchina, ma doveva ritornare a comprendere la natura nella sostanza più profonda e intima, prendere l’essenza celata dietro alla superficie.

In *Episodi di guerra* Licini rifugge la condizione umana astraendosi, convertendo e rimuovendo qualunque componente realistica, privilegia una visione del mondo iconica, schematica, fondata sullo stereotipo, una generalizzazione che lo conduce a ricercare negli strati sottostanti, inferiori del mondo. Questo atteggiamento artistico, convalidato anche da tutta l’arte di matrice espressionista, riflette la volontà di voler declinare le regole, di non voler essere condizionati da un unico punto di vista, di voler rompere con le convenzioni sociali, ma di voler dare rispettabilità anche ai prodotti più repellenti dell’essere umano: “Merda! Merda! Merda! Merda in cielo e merda in terra! Merda fredda e merda gialla!”, urlava Bruto verso le istituzioni borghesi, al pari di *Uburoi* di A. Jarry, il quale fa ricorso all’assonanza deformando uno dei tanti vocaboli allusivamente scurrili nella prima battuta con la parola “Merde”.

Negli *Episodi di Guerra* troviamo una teatralità d’avanguardia, soprattutto in *Soldati italiani* e *Pattinatori*, che è uno dei punti fondamentali della formazione giovanile di Licini, prima all’interno del movimento Futurista in Italia, poi a Parigi nel 1917. Per quanto concerne la pratica teatrale, gli

artisti futuristi che sperimentarono maggiormente furono: Giacomo Balla, Enrico Prampolini, Fortunato Depero e Virgilio Marchi. Per questi artisti il teatro era il luogo ideale perché consentiva loro di verificare le idee direttamente sul palco. A tal proposito Marinetti sottoscrive, insieme ai compagni futuristi, una serie di opere teoriche, fra le quali il *Manifesto dei drammaturghi futuristi* nel 1911, *Il Teatro di varietà* nel 1913, *Il Teatro futurista sintetico* nel 1915 e *Il Teatro della sorpresa* nel 1921. L'intento era quello di rinnovare il precedente teatro, basato su pratiche di messinscena tradizionali, considerato sterile e indolente, con attori costretti in ruoli stereotipati e di divulgare la nascita di un teatro dinamico, meccanico e diretto; un teatro capace di appassionare, coinvolgere e sconvolgere il pubblico. Volevano esortare alla modernità sul palcoscenico attraverso la sorprendente dinamicità delle performance, capaci di provocare un insieme di differenti emozioni attraverso la visione simultanea di recitazione, poesia e arti visive. Nel manifesto del 1915 viene declamato: «Abbiamo creato un teatro futurista sintetico cioè brevissimo. [...] Stringere in pochi minuti in poche parole e in pochi gesti innumerevoli sensazioni, sensibilità, idee, fatti e simboli. Gli scrittori che vollero rinnovare il teatro non pensarono mai di giungere a una vera sintesi, liberandosi dalla tecnica che implica prolissità, analisi meticolosa e lungaggine preparatoria».

Licini, conosceva bene i manifesti del Futurismo e partecipava ai cosiddetti "assalti ai teatri". Quel cinismo che distrugge e demolisce è evidente anche nell'opera letteraria *I racconti di Bruto*, che scrive nell'estate del 1913 a Monte Vidon Corrado, durante la militanza futurista. Nei cinque brevi racconti, la componente teatrale è evidente, soprattutto nel protagonista, modello di ribellione antiborghese. Bruto distrugge il sacro, la coscienza e il sublime così come veniva declamato nei manifesti del Futurismo, è un selvaggio prossimo alla condizione originaria. Licini inviò l'opera a Pratella con la speranza che venisse pubblicata nella rivista del futurismo fiorentino, *Lacerba*, diretta da G. Papini e A. Soffici, purtroppo fu una vana aspettativa, i racconti con molta probabilità vennero considerati troppo dirompenti e il linguaggio eccessivamente volgare per poter ottenere un largo consenso. Le suggestioni teatrali ritornano durante i soggiorni parigini, il 18 maggio del 1917, Licini assiste a *Parade* di Cocteau presso il Teatro dello Châtelet, ha modo di vedere il sipario e i costumi che Picasso aveva creato per la pièce, un'opera d'avanguardia che sconvolse l'estetica del balletto. Con molta probabilità la raffigurazione di Pegaso e della ballerina alati suggestionarono il giovane artista, tanto che di lì a poco, anche il suo mondo si popolerà di figure volatili, illusioni, angeli, astri umanizzati, lune o fate. Lo spettacolo proponeva ritmi africani, costumi-scafandro e maschere d'ispirazione all'arte negra. *Parade* venne alla luce in Italia, nello studio romano Picasso custodiva una scatola in cui teneva il modellino dello spettacolo, con tutti gli oggetti di scena. Abbozza il lavoro mentre era in contatto con i pittori futuristi che incontrava solitamente la sera al *Caffè Greco*, tra cui Balla, Prampolini e il giovane Fortunato Depero. L'opera di Picasso ha un sapore incantato, si permea di una strana magia, respirata tra le atmosfere italiane del teatro popolare e la classicità che si evince dalle statue antiche. L'autore vaga tra i miti, recupera i suoi personaggi cistercensi, fa comparire un souvenir di Pompei, e sullo sfondo alcune rovine e un vulcano. La sorprendente potenza emotiva dell'opera nasce dal fatto di essere allo stesso tempo poetica e malinconica. La scena infatti inizia con una parata di artisti che sfilano fuori dal teatro per attirare l'attenzione dei passanti, i quali però non entreranno mai per assistere allo spettacolo, determinando un senso di vuoto. Nel sipario raffigura Arlecchino, due manager, un prestigiatore cinese, una ballerina volante, un paio di acrobati, una scimmia, un cavallo alato. Picasso inserisce anche alcuni attrezzi di scena, tra cui una palla-sfera e una scala. La prima rimanda all'infinità del cosmo e al gioco, mentre la scala è lo strumento utilizzato per salire ed entrare in contatto con mondi sconosciuti, una sorta di ascesa delle anime e simbolo dell'evolversi spirituale. Licini, attraverso la rivista *SIC*, aveva avuto modo di conoscere ciò che Balla e Depero stavano creando in collaborazione coi balletti russi e la compagnia di Diaghilev, che coincise con l'uscita nel 1917 del Manifesto *La danza futurista*. Possiamo pertanto aggiungere un'altra tessera utile per ricostruire quel mosaico di influenze fondamentali nell'immaginario liciniano. Depero progettò i costumi per diverse produzioni teatrali che non furono mai realizzati; *Le chant du Rossignole Mimismagia*, per il quale i costumi vennero ideati in modo da potersi trasformare sulla scena attraverso macchinosi

elementi automatici che rendevano difficili i movimenti dei ballerini, ridimensionando in questo modo, il loro ruolo in scena. La poetica di Depero possedeva un costrutto di tipo teatrale, in quanto sintesi di simbolo, surrealismo e utopia, che lo condussero ad attuare una sorta di metamorfosi: «“... Mani a scatola, a dischi, a ventagli di dita lunghissime, appuntite o suonanti; maschere dorate o verdi, raffiguranti solo un naso o un’occhiaia o una bocca ridentissima e luminosa, di specchio; mantelli a campana, calzoni e maniche pure campanuliformi; tutto poliedrico in senso asimmetrici, tutto svitabile e mobile ...»». Depero crea un uomo-macchina, un essere artificiale, dai movimenti rigidi e meccanici che confluirà nel «teatro plastico», teatro di marionette che venne realizzato in collaborazione col futurista svizzero Gilbert Clavel e in *Balli Plastici* messo in scena nel 1918, presso il Teatro dei Piccoli di Roma. Questa forma di teatro consentiva la conservazione e la tutela delle fantasie dell’infanzia, dell’aspetto ludico e sognante, posizione dichiarata da Depero nel Manifesto di ricostruzione dell’universo del 1915, in cui si palesava la volontà di voler “rallegrare” l’universo, attraverso il giocattolo futurista, utile all’adulto poiché aveva il potere di conservarlo giovane, festoso, spontaneo. L’arte di Depero vive di una personale estetica visionaria che gioca con la scienza e l’ironia in precario equilibrio tra l’illusione e il disincanto, elemento costante della poetica liciniana. La marionetta discende dalle immagini di pietra dei templi antichi, una divinità che non competerà con la vita ma andrà oltre essa dando vita alla *Supermarionetta*, che si eleva al di sopra delle convenzionali pratiche teatrali attraverso il movimento, automatico e del tutto impersonale. La *Supermarionetta* fu una rivoluzione operata da Craig, il quale si interroga sul ruolo e sulle performance dell’attore considerate imperfette e imitate. Con la *Supermarionetta*, l’attore diventa un vero e proprio automa, non soggetto agli sbalzi di umore, né dotato di proprie idee. La marionetta, con la sua fisionomia indifferente e distaccata, con i suoi gesti controllati, attraversa le scene di tutte le avanguardie, in particolare quella futurista, uscendo spesso vittoriosa dal confronto con l’attore. Le suggestioni dettate dall’arte e dal teatro Futurista, la visione delle figure realizzate da Picasso per *Parade*, si manifestano nella serie dedicata alla guerra in cui ritroviamo l’immagine dell’uomo artificiale, prodotto delle nuove tecnologie ma che possiede una leggerezza propria degli esseri volatili. Le figure protomeccaniche di Licini vedono nella marionetta una forma capace di oltrepassare e superare il dato contingente, la finitezza dell’individuo e di stravolgere la realtà del passato universalizzando i risultati delle sperimentazioni e delle osservazioni relative all’interazione tra scena, composizioni musicali e attori. La marionetta non è soggetta alla legge di gravità, rasenta la terra, è sospesa, sorretta da fili, diventa l’allegoria della libertà, ma al contempo è priva di coscienza in quanto si libera dal corpo naturale, sostituito da uno costruito o contraffatto, subendo una sorta di disumanizzazione, simile al fantoccio *Ubu Roi* di A. Jarry, figura teatrale archetipa, che si esprime con voce meccanica utilizzando parole volgari. Jarry crea una maschera deforme, con la testa ammantata e senza faccia, un gran pancione e scosso dagli impulsi più meschini. Il fantoccio Ubu sembra riemerso dai primordi della civiltà, custode di un’antica sapienza, ma si proietta prepotentemente verso il futuro con un’ingordigia e una irriverenza che ricorda il Bruto liciniano. I soldati-marionetta degli *Episodi di guerra* sono una amalgama tutti questi aspetti formali e concettuali sono fantocci, automi, privi di mimica e senza volto, creati grazie a strani e casuali assemblaggi di pezzi meccanici e bizzarre trasfigurazioni sulla tela sembrano danzare, o marciare in punta di piedi, prendere il volo o emergere da strane nebbie sul palcoscenico della grande guerra. Un tratto a grafite definisce le sagome al limite con la caricatura, restituendo una raffigurazione stravagante e quasi buffa del soldato in affinità con lo stile di matrice infantile. Marchiori scrive: «“L’estro ironico del pittore si manifesta così, per la prima volta, in una messa in scena fantastica di automi”», in cui le figure «“si muovono fra gli alberi di una foresta di cartone al suono delle musiche di Strawinsky o di Satie, sullo sfondo di un cielo in cui appare l’immancabile luna”»». Queste opere si propongono come dei veri propri *ballets mécaniques*, in cui compaiono tutti gli elementi propri dell’avanspettacolo, oggetti di scena, quali lampade, sfondi teatrali, quinte e fondali. L’artista incornicia le rappresentazioni con una sottile linea, con un arco sostenuto da colonne, o da elementi vegetali, si tratta di un’operazione chiaramente anti-illusionista che rimanda visivamente al boccascena. Il ricorso all’illusione diventa pertanto indispensabile per raffigurare questa pantomima

beffarda e sarcastica di figure che nella loro dimensione leggera sembrano scivolare lievi sulla gravità dell'orrore. Licini non vuol fare retorica, ma mette in scena una serie di impressioni o sensazioni frammentarie in cui l'immaginazione si muove senza vincoli, una sorta di racconto ad episodi di qualcosa che ha visto e ha sentito durante quegli anni.

L'apparato teatrale consente all'artista di eliminare gli aspetti verosimili e di «“combattere il dolore fisico e morale con la loro stessa parodia”», di teatralizzare il drammatico, di determinare una distanza psicologica dalla guerra, senza comunque privarla di toni tragici. Le raffigurazioni essenziali, atmosfere sospese, gli spazi ipotetici sono con evidenti tratti prettamente anti-naturalistici, la cui funzione è equivalente a quella dei veri sipari teatrali, ovvero sottolineare l'artificialità della visione. In questi spazi vi si alternano linee d'orizzonte che configurano scarni, astratti e scomposti paesaggi, geometrie più o meno morbide, in temporaneo equilibrio, ed elementi simbolo a metà tra l'amuleto e la stilizzazione intellettuale di un concetto. Globalmente tutte le opere degli *Episodi di guerra* presentano la stessa caratterizzazione 'metallica' delle figure, realizzate da una combinazione di elementi tubolari chiaroscurati, che insieme alla volumetria sfaccettata delle sagome testimoniano la sperimentazione proto meccanica di Licini. «“Con Morandi da ragazzi, ci siamo abbeverati del primo cubismo e con Morandi abbiamo combattuto per il Futurismo a fianco di Marinetti nella prima guerra”¹⁸», dichiara Licini, e non a caso possiamo trovare diverse analogie e corrispondenze con l'opera *Bagnanti* del 1914 dell'amico Giorgio Morandi, legate all'arte primitiva, filtrata dagli stimoli delle avanguardie dell'epoca.

Non meno importante la conoscenza e l'influenza operata dalla poetica di Modigliani, con le sue figurazioni inconfondibili caratterizzate da una sensuale essenzialità formale, da precise e liriche deformazioni anatomiche e le sperimentazioni in ambito cubista degli artisti: A. Archipenko, R. Delaunay, R. Dufy.

I *Futuristi* dichiaravano nel Manifesto del 1910: «“La nostra nuova coscienza non ci fa più considerare l'uomo come centro della vita universale. Il dolore di un uomo è interessante, per noi, quanto quello di una lampada elettrica, che soffre, e spasima, e grida con le più strazianti espressioni di colore; e la musicalità della linea e delle pieghe di un vestito moderno ha per noi una potenza emotiva e simbolica uguale a quella che il nudo ebbe per gli antichi. [...] Voi ci credete pazzi. Noi siamo invece i Primitivi di una nuova sensibilità completamente trasformata”».

Soldati italiani, Ricordi di guerra, Ballerine, Cacciatore, Due pattinatori palesano una straordinaria omogeneità stilistica nel servirsi del monocromo o della bicromia, nella marcata stilizzazione, nella dinamicità dell'immagine data attraverso l'uso di ombre portate a terra e di sfaccettature schematiche e regolari. Artificiale e sconosciuto era il terribile paesaggio sonoro contrassegnato dalle deliranti sonorità delle esplosioni continue dei bombardamenti dell'artiglieria, dallo stravolgimento del scandimento del giorno e della notte; dal colore monocromo del paesaggio dopo l'utilizzo dei gas; dalle luci permanenti dei riflettori sui reticolati; la percezione del mondo subiva una contrazione si limitava ad un lembo di campo, un pezzo di terra, un tratto di trincea, o una porzione di cielo, tutto appariva come un eterno presente, dove i ricordi e le visioni andavano ad assumere la veste di simboli e la percezione di essi. Questa contrazione spaziale è rappresentata in *Ricordi di guerra*, in cui l'opera viene suddivisa in quattro sequenze non collegate tra loro, non è possibile individuare un racconto, sono brani di vita vissuta, registrazioni di alcuni momenti, visioni, ricordi. In ogni scena usa un solo colore, rosso nel primo “fotogramma” per poi scegliere toni freddi nelle altre tre sequenze. Il colore antinaturalistico, non sostiene i limiti determinati dal sistema iconico delle figure, non è sottomesso al vincolo riduttivo della verosimiglianza, poiché ciò che importata è il valore di relazione del colore in rapporto agli altri presenti nell'opera che ha il compito di tirare fuori l'espressività generale. Le figure presentano una mimica artificiale, gestualità meccanica e sovrastrutture geometriche definite da un tenue chiaro-scuro che dona loro consistenza volumetrica. I soldati si stagliano su fondali smontati e ricomposti in maniera disorganizzata, quinte teatrali, piante, strani oggetti, pezzi meccanici, case, un improbabile fuoco; ogni elemento

¹⁸Ivi, p. 142.

rappresentato segue un punto di vista proprio e indipendente rispetto alle figure e agli altri oggetti collocati sulla scena. La stilizzazione della capanna e quella delle montagne è la stessa di quella presente in *Soldati italiani*, ma la figurazione sintetica e riduttiva del soldato denota un primitivismo simile nei tratti, nella forme e negli atteggiamenti con l'opera il *Rancio* di Ottone Rosai, del 1916, anch'egli a Firenze nello stesso periodo. La suddivisione dell'opera in quattro sequenze rinvia al cinematografo, al Teatro futurista, alla macchina della Grande Guerra e pertanto alla modernità. Sicuramente la sequenza in cui si palesa un maggiore slancio immaginativo che si identifica in un'estetica artificiale e in un dinamismo ascensionale è in quel soldato che sembra prendere il volo grazie al suo ampio mantello pieghettato, una figurazione carica di quel meraviglioso tanto caro a Licini. Una sorta di scultura cinetica, danzante e volatile, dai tratti geometrici e semplificati che fondono l'idea del manichino metafisico con la macchina futurista e gli esseri volatili. Presenta un carattere più marcatamente geometrico la scena del soldato a cavallo, la criniera dell'animale mostra un andamento segmentato che forma una successione di triangoli, il corpo è modellato da figure circolari ed ellittiche, mentre la semplificazione dei tratti del muso rimanda ad una sintesi geometrica vicina all'arte tribale.

Gli automi meccanici dei *Soldati Italiani* non sono altro che il risultato della trasformazione a cui sono stati sottoposti dei poveri individui destinati quasi certamente alla morte una volta partiti in guerra. Nel moderno universo visivo portato dalla guerra, i soldati diventano delle figure serializzate, alienate. L'uomo perde la sua identità, la sua personalità costretto a seguire l'inflessibile disciplina militare e ad indossare l'uniforme, l'elmetto, le maschere antigas. Queste moderni strumenti di difesa colpiscono fortemente l'immaginario collettivo soprattutto in relazione alla disfatta di Caporetto in cui il gas era stato impiegato in maniera massiccia dagli austriaci. In quella occasione come in altre operazioni rischiose, tutti, uomini e animali per sopravvivere, avevano dovuto infilarsi catafalchi e maschere, e come per un assurdo sortilegio il campo di battaglia si fosse trasformato in una specie di palco in cui gli attori erano stati costretti a seguire un copione insensato ed indossare strani, misteriosi e artificiosi costumi che rendevano il movimento, automatico e macchinoso. Come nel teatro di varietà futurista occorreva ridere delle sofferenze materiali, psicologiche e umane. Questi oggetti prodotti della moderna scienza tecnologica, come gas asfissianti, maschere antigas, scafandri e lanciafiamme, determinavano una sorta di analogia tra il mondo animale e vegetale. La stessa morte perse ogni individualità per prendere le caratteristiche ei processi di un prodotto industriale: serialità, massificazione, omologazione.

L'utilizzo, senza remore morali, di queste armi nuove creò lo stereotipo del nemico ipermoderno e ipertecnologico, che però da un punto di vista umano rimaneva incivile e selvaggio. Un nemico crudele, spietato, senza scrupoli, senza Dio, che rappresentava il male, il peccato da combattere con fede e coraggio. In *Soldati* Licini impiega un linguaggio aspro, grafico e spigoloso in linea con la crudezza della rappresentazione. La scena notturna è governata dalla luna, posta in alto sopra le "triangolari" montagne, mentre osservai militari in fila su due schieramenti contrapposti nel momento prima dello scontro. L'albero al centro della composizione, con l'ombra portata a terra crea una linea di demarcazione verticale, una sorta di sbarramento virtuale posto tra i due eserciti, una metafora che allude da una parte al mondo diviso tra la pace prima dell'evento bellico e quella che si auspica, dall'altra rimanda a quel senso di divisione tra i popoli e alla formazione dei schieramenti nati con le alleanze belliche. Un angelo o Icaro si precipita dall'alto del cielo sguainando una spada, nel suo volo sembra sdoppiarsi evidenziando la sua doppia natura di angelo e demone, forse simbolo dell'anthropos perduto, o del giustiziere divino. Probabilmente rappresenta la parodia di se stesso in relazione alla figura dell'arcangelo con la spada, che veniva utilizzato come elemento di comunicazione persuasiva nei messaggi propagandistici dei manifesti, dei giornali di guerra e dei fogli di trincea che ebbero larga diffusione soprattutto dopo la sconfitta di Caporetto, in cui si faceva spesso ricorso ad un linguaggio religioso per sollecitare la popolazione e far leva sullo spirito cristiano e sul sacrificio. Il nemico incarnava logicamente il male, il peccato che doveva essere sconfitto con la spada della vittoria che aveva una funzione purificatrice.

Le figure dei soldati poste una dietro l'altra sembrano situate in un piccolo teatro, in cui si muovono, a piani sovrapposti. Le ombre portate a terra poste al di sotto dei soldati indicano un probabile piano d'appoggio, altrimenti le figure risulterebbero sospese in aria non soggette alla forza di gravità. La ripetizione dei corpi, posti uno dietro l'altro, ricorda gli studi di Balla per il movimento, ma se si osserva attentamente lo sdoppiamento delle figure non segue un'ipotetica linea che determina il senso di movimento, queste si duplicano senza modificare nulla della figura di partenza, pertanto rammentano una dimensione dinamica ma non ne descrivono il moto, ciò determina un'atmosfera sospesa, quasi metafisica. Pertanto, possiamo affermare che Licini più che al dinamismo di Balla guarda al teatro magico e alle marionette tecnologiche di Depero, in particolare modo quelle dei Balli Plastici.

Nell'opera si rivela l'inizio di una erranza e si presagiscono a simboli evocativi di un mondo fantastico e archetipo.

Restano alcuni disegni inediti, sul tema della guerra, fondamentali per comprendere le idee, la vitalità e la potente forza creativa di Licini. Gli schizzi realizzati a matita inchiostro nero e rosso su supporti di vario tipo, sono espressione tangibile della sua istintiva e irriducibile volontà di ricerca, mostrano i ripensamenti, le cancellature e le correzioni. Tra i disegni inediti il più interessante sostiene Bracalente sia quello che rappresenta un soldato-fantoccio con la divisa ma privo del volto. «“la testa è ridotta ad una circonferenza elementare, le braccia hanno forme tubolari protese in avanti; le mani appaiono un contorno, impugnano in bastone di scena e le gambe accennano ad un passo di danza sciolto e fluido”». Questo bozzetto sembra confermare la teatralità presente nei dipinti del medesimo soggetto, come in *Soldati italiani* il soldato-fantoccio calca il palcoscenico a passo di danza e inizia la sua pantomima. Il disegno *Soldati* del '17 realizzato a china nera, il tratto appare inquieto ma in grado di capace di restituire con sorprendente e inconsueta sintesi le sagome. Il segno appare modulato si sofferma su alcuni particolari dei volti, mette in evidenza gli occhi e crea una specie d'ombra nel viso del primo soldato, poi corre libero sul foglio, talvolta si interrompe, si spezza altre volte si fa più deciso. Il disegno possiede lo stesso senso potente di sintesi e di semplificazione, delle opere del ciclo, ma manca l'aspetto teatrale più che danzare le due figure di soldato sembrano sospese in un tempo rarefatto con piedi appena accennati o addirittura mancanti, non v'è nessun elemento che si identifichi con un piano di appoggio fatta eccezione di una linea spezzata in fuga verso il lato sinistro del foglio compresa tra le gambe del primo personaggio. Sul volto del soldato con il berretto in cui è riportato il numero 36, il segno si ispessisce sul naso e sull'ovale del volto, e sembra ricordare una maschera primitiva.

Anche questi disegni sono dei non-finito, sono pulsioni relative a quella fagocitante genesi creativa, sono figurazioni lasciate nella loro fase embrionale. Il risultato è incerto così come nei dipinti Licini ci propone la transitorietà del momento e la mutevolezza dell'esistenza.

L'opera *Il Cacciatore* realizzata presumibilmente tra il 1914 e il 1920, riprende l'impostazione formale del mondo vegetale di *Soldati italiani*. Le file di alberi sono disposte per quinte teatrali, al centro, in alto, un globo sole-luna si staglia tra le nuvole e sembra galleggiare sopra le montagne cezarianamente a 'capanna'. La rappresentazione è priva di quello schematico e di quella impostazione formale meccanica e artificiosa che caratterizza il ciclo. Difatti la piccola figura del cacciatore è tratteggiata con maggiore naturalezza, la sagoma appare meno rigida e schematica, il fucile che imbraccia emette una sbuffata biancastra che si rigonfia nell'aria conferendo un effetto realistico, un'aria invece assente nell'ambientazione metafisica dei soldati.

Le Ballerine mantengono le medesime scelte compositive e stilistiche di *Soldati* oltre alla bicromia e monocromia delle composizioni, ritroviamo le medesime stilizzazioni affusolate e i giochi di ombre geometriche portate. In questa opera è evidente le suggestioni derivate dalla ballerina sospesa, volante rappresentata nel sipario di Parade, coniugate con le istanze meccanicistiche ancora di ascendenza futurista.

Nel 1919 quando in Europa si decreta il «ritorno all'ordine» che si traduce nel ritorno della figura umana ben tratteggiata e volumetrica, Licini, si trova a Firenze e dipinge due opere che hanno come

soggetto l'arcangelo, nelle due versioni tutto, figure e paesaggio sono prive di peso e sostanza, sono solo profilo e sagoma.

Durante la Grande Guerra il tema della religiosità e l'efficacia del codice devozionale cattolico tocca vari aspetti, rifugio dell'anima, speranza di pace ma anche esortazione al sacrificio. La presenza della religione, vissuta come fede o più semplicemente come superstizione ha sicuramente influenzato la prolifica fantasia del giovane Licini. Appariva naturale, in questa situazione illogica, in cui si conviveva costantemente con la morte fare ricorso ad immagini arcane e mistiche, affidandosi al sovrannaturale. Nella lettura che Licini compie del mondo bellico fatto di norme, rigide e severe dettate dalla ferrea disciplina militare e sull'incalzante azione di persuasione volta a sostenere il morale dei soldati e della popolazione facendo ricorso anche al mito e agli affetti. Per convalidare la guerra e presentarla come spettacolo, alcuni fatti furono minimizzati o all'occorrenza esagerati, comparirono nuovi eroi riaffiorati dal mondo antico, e il nemico venne demonizzato per renderlo stupido e battibile. Gli Alti Comandi misero in campo strategie di comunicazione proprie volte a risollevarlo il morale delle truppe e della popolazione, a convincerli a sostenere ulteriori sacrifici, incitando i soldati, per far ritrovare loro la forza di combattere con religioso convincimento diffondendo unicamente immagini religiose dal valore esplicitamente patriottico. Furono prodotti decine di fogli a stampa, opuscoli, giornali di trincea, volantini o manifestini, venne distribuito materiale devozionale con il duplice scopo del conforto morale e della propaganda nazional-patriottica: cartoline, medagliette con la raffigurazione di santi e angeli protettori, testi di preghiere, immaginette di Cristo o della Madonna, inni religiosi, ma anche numerosi periodici, come il bollettino quindicinale *Il prete al campo*, e il *Bollettino dell'Opera* di consacrazione dei soldati al S. Cuore di Gesù, e monografie fra cui una Piccola vita di Gesù per i soldati, amuleti, medaglie votive e reliquie. Suddetti materiali venivano solitamente associati ad altri oggetti eterogenei non appartenenti alla devozione cattolica, come monete, pietre, cornetti, anelli e chiodi, ma anche piccole quantità di terra dei paesi di provenienza dei soldati. I militi trovarono perciò rifugio e protezione non solo nella fede, ma nella riscoperta di credenze e superstizioni, leggende, vaticini, frutto del bagaglio culturale di ciascuno di loro. La propaganda religiosa al fronte doveva incrementare le funzioni devozionali ma anche di contenere il diffuso utilizzo di pratiche estranee alla dottrina cattolica facendole convergere entro i codici e le pratiche religiose. Queste attività devozionali o superstiziose, i riti scaramantici testimoniano il manifestarsi, nel contesto della guerra, di una religiosità per certi aspetti ancestrale, primigenia, commessa a rituali e strumenti di origine precristiana, in grado di avvalersi dei materiali appartenenti al paesaggio bellico, ma pone anche l'accento sul grado di spaesamento del soldato e sulle alterazioni della personalità, sulla sua destabilizzazione mentale, per cui queste pratiche apparivano come l'unica panacea possibile. Benedicendo attraverso il rito della consacrazione, le azioni belliche, si aveva anche la speranza di far vederla morte come una fatalità e una immolazione nel senso cristiano. Dal punto di vista stilistico si fece ricorso alle nuove tecniche di réclame utilizzate da qualche decennio in campo commerciale e della competenza di bravi disegnatori, caricaturisti, illustratori in grado di produrre immagini che potessero orientare e suggestionare la popolazione e i soldati. Immagini celebrative, volte ad ampliare, con una grafica potente e ridondante, le allegorie associate all'esaltazione delle virtù, del sacrificio, dell'audacia e del coraggio, frequentemente dominate dall'apparizione di una figura femminile, dal simbolismo interscambiabile: Patria, Madre, Libertà, Gloria o Vittoria. L'antico subisce una perenne rivisitazione: donne guerriere statuarie e prosperose, con indosso il peplo e una corazza e in mano la spada della vittoria, una spada purificatrice, o l'immagine dell'Italia turrata in peplo, una ineludibile stile delle allegorie femminili che replica quel motivo soprannaturale dell'apparizione, specialmente debitore agli schemi dell'arte cristiana. Nella propaganda i miti antichi riaffiorano con forza evocatrice, il guerriero epico, i riti propiziatori, gli eroi classici, la gloria del grande impero romano e prima ancora il mito di Prometeo, il dio della guerra Marte, i santi e gli angeli custodi. Licini si appropriò di questo serbatoio di immagini straordinarie e fortemente comunicative sovvertendone la retorica.

Nelle due versioni dell'*Arcangelo* del '19, la figura celeste è la protagonista indiscussa e può essere considerata come un Angelo ribelle ante-litteram, suggestive anticipazioni del tema dell'angelo e del volo. È come se questi Arcangeli fossero degli ambasciatori che annunciano la futura apparizione degli Angeli ribelli, ma anche degli angeli custodi che proteggono ed intercedono ed emanano un messaggio di vita alle persone.

Nell'*Angelo Gabriele* la figura è sospesa in volo tra ascesa e caduta, scolpito similmente ad una statua antica ma anche meccanico e artificioso nuovo prodotto della tecnica, sembra accogliere gli opposti quello del mito primigenio e quello della macchina. L'arcangelo cade inesorabilmente, così come sono caduti molti uomini nelle sanguinose trincee. Ma nel suo cadere lieve, Licini ritrova non solo il mito di Icaro, ma sembra voler rovesciare sarcasticamente l'esaltazione futurista Marinetti declamava: «"Noi stiamo per assistere alla nascita del Centauro e presto vedremo volare i primi Angeli!... Bisognerà scuotere le porte della vita per provarne i cardini e i chiavistelli!... Partiamo! Ecco, sulla terra, la primissima aurora! Non v'è cosa che agguagli lo splendore della rossa spada del sole che schermeggia per la prima volta nelle nostre tenebre millenarie! .."». Marinetti utilizza la metafora della guerra, della rivoluzione, per le quali occorrono delle armi da brandire, e celebra una nuova mitologia, la nascita di un vero centauro che con la spada dell'aurora arriva a recidere tutto, per erigere una nuova quotidianità; Licini contrappone un angelo che cade invece di volare e non sguaina la spada purificatrice ma la usa contro stesso. Questo gesto di ferirsi puntandosi sul fianco la punta della sua spada si discosta dall'angelo dei *Soldati italiani* in cui rinviamo alcune analogie nell'impostazione formale del corpo, soprattutto nella testa e nella posizione scomposta delle gambe. Questo gesto di auto trafiggersi sembra una sorta di contaminazione, forse necessaria, che si attua quando entra in contatto con l'impuro dell'esistenza, con la carnalità e la fisicità dell'essere terreno. Nell'immaginario collettivo il culto legato alla figura dell'*Arcangelo Michele* tanto caro ai longobardi, raggiunge anche il suolo marchigiano, nella simbologia cristiana è il solo angelo in grado di lottare contro il demoniaco, di dissipare timori e di fugare gli spiriti maligni delle tenebre. Chiara è l'ambivalenza che caratterizza gli angeli, altempostesso messaggeri celesti e demoni ribelli. Le allusioni al Matrimonio tra *Paradiso e Inferno* di W. Blake, o ad alcune liriche dei *Fleurs du mal* di Baudelaire, sono evidenti, nelle opere citate viene celebrato questo fascino duplice esortato dall'angelo. Questa creatura celeste che inizialmente sembrava essere una figura di divisione tra bene e male ora al contrario manifesta una possibilità d'alleanza, d'accordo una armonia d'opposti, una sorta di alleanza sotterranea. La metafora dell'angelo rivive con Licini un nuovo contenuto simbolico figurativo e formale, prodotto dal silenzio delle cose, dalla manchevolezza della parola e di della nuova consapevolezza. L'angelo è sì il messaggero ma ha perso alcune sue valenze, usa vocaboli inadeguati, manchevoli, la sua condizione è oscillante e provvisoria, il rischio di cadere e di perdersi è costante. Durante l'esperienza della guerra, la trincea, il campo di battaglia, il freddo, la fame, la paura diventano l'immagine simbolica del mondo degli inferi a cui si accompagna quella dell'innalzamento angelico. L'Arcangelo piomba su un paesaggio apocalittico, incandescente, la sagoma delle nuvole, la curva delle colline sono create da una linea di contorno data da una pennellata veloce, usando un pennello appena bagnato di colore che ricorda le modalità pittoriche di Modigliani e Matisse. L'ipotetica linea d'orizzonte non mantiene la funzione di appoggio per le figure che sembrano volare libere nell'aria in un equilibrio provvisorio. Rispetto a *Soldati italiani* lo spazio appare più libero e aperto, anche se permangono delle consonanze stilistiche con le *Ballerine*, soprattutto nell'uso del colore. L'opera difatti è un monocromo sui toni dell'ocra gialla e bruna e dell'oro. L'andamento della linea con cui tratteggia le colline diventerà un elemento costante nelle opere liciniane.

Nell'opera *Arcangelo* una luna-sole si staglia al centro della tela e illumina le grosse nubi tingendole di riflessi dorati. Nello spaziosodolato, imprecisouna linea ondulata delinea il paesaggio collinare sovrastato da grosse nubi speculari che inquadrano la scena al pari di due voluminose quinte teatrali. Lo spazio si configura come una scenografia dal carattere visionario e fantasioso, dove le enormi nubi solfuree e dense ricordano i gas terrificanti usati in trincea che costringevano i soldati a scappare terrorizzati e storditi dalle esalazioni. Così come fugge, nella sua impotenza,

l'arcangelo di fronte all'apocalisse. La figura dell'arcangelo rappresentata di spalle corre verso la parte sinistra della tela mentre nell'angolo opposto troviamo una strana sagoma di spalle con uno scudo in mano. Si tratta di una immagine aggiunta successivamente, il segno scuro e netto con cui è stata tratteggiata è molto simile a quello con cui Licini delineai personaggi degli anni '40. Entrambe le opere sugli Arcangeli presentano ripensamenti, una ricerca ad infrarossi ha messo in luce che sotto la superficie pittorica l'artista aveva disegnato una cornice in grafite simile a quella di *Soldati italiani*, con molta probabilità Licini aveva impostato le due opere seguendo l'impalcatura formale della serie L, due tele sono state sottoposte e modificate, correzioni operate dallo stesso Licini all'inizio degli anni '30, lo stesso periodo in cui dipinge *Stratosfera* e il *Bilico*. È possibile ritrovare nell'immagine dell'Arcangelo Gabriele, sospeso tra due mondi, una sorta di equilibrio precario, la stessa dimensione transitoria caratteristica dell'opera *Bilico*, queste figure angeliche rappresentano gli impossibili equilibri e si possono considerare i fermenti di quella bella irrealtà di cui ci parla l'artista tanto ricercata. bramata

Licini, infatti, nelle due tele abbandona la configurazione proto meccanica e artificiosa a favore di un più marcato linearismo; la linea crea un equilibrio precario, una sorta di divario non sanato, perché gli consente di dar vita ad immagini fortemente evocative.

L'amore per gli esseri volatili è indiscusso Licini scrive in una lettera inviata a Marchiori il 7 gennaio del 1935: «Io credo che il fantasma di Dio perda ogni virtù anche quella di rassegnarsi a vivere, e dovremo cercarli noi altri fantasmi e chimere e illusioni che ci facciano per un momento dimenticare la noia del mondo e la bruttezza dell'esistenza...!».

Nel *Questionario Scheiwiller* del 1929, Licini indica il 1920 come anno che segna la fine del periodo *Episodi di guerra* e l'inizio di una stagione siglata con il termine Realismo. Gli Arcangeli rappresentano quel doppio binario di interrogativi che accompagnerà tutta l'opera di Licini, sono il punto-limite della prima produzione e segnano la fine del ciclo dedicato alla guerra. Nel ciclo Licini si innalza e rappresenta la parodia della realtà stessa teatralizzandola, si trattiene in questa dimensione ancora per un breve periodo per poi accedere ad un 'altrove' che si concretizza nella geometrica del periodo astratto, aspettando soltanto il momento della riepilogo finale in cui compie un viaggio interiore, primigenio dell'essere, nei simboli culturali e naturali e da vita alle sue figure volatili, un simbolismo leggero, con mitografie religiose oltre che arcaiche e magiche, che hanno perso la fede e hanno rotto con le convezioni sociali.

L'apparizione magica degli angeli nel 1919 ritorna prepotentemente negli anni '40, a Monte Vidon Corrado, dove ritrova la pienezza della vita interiore, la necessaria meditazione. E quindi dopo l'esperienza della guerra Licini si pone consapevolmente in un altrove intessuto di segni affascinanti, mitico-simbolici. La posizione dell'artista marchigiano è diventata uno strumento di penetrazione nel trascendente.

E continua la «scalata al cielo»

«La soperchieria stupida che l'arte debba essere fatta con norme, misure, canoni, materiale d'obbligo, e che l'arte sia la imitazione della natura, o che sia la riproduzione dell'uomo vestito o ignudo, cioè dell'uomo copiante eternamente la sua immagine esteriore in una specie di narcisismo idiota, non la sopporteremo mai. E la palla al piede della tradizione non la trascineremo mai, nemmeno se ci fucilate»». Licini 1937.

Sentenzioso, Licini aveva abbandonato l'arte realista e dato vita ad un prodigioso linguaggio astratto. Fu capace di metabolizzare le teorie del *Bauhaus* e i linguaggi di Klee e Kandinskij, come ha affermato Argan in Licini i motivi geometrici propri dell'arte di Kandinskij e Mondrian, si intervallano e si amalgamano con le immagini del subconscio di Klee e di Mirò. Licini si muove in un'alternanza di realtà-irrealtà con la tendenza a conferire all'irrealtà un grado superiore ed una liricità sorprendente. Egli avverte la necessità di essenzializzare il proprio codice linguistico, di detergerlo, ma nulla muta nello strato più profondo della sua poetica, le cui geometrie imperfette

vanno verso l'emotivo, dando sostanza all'eterno conflitto tra emozione e ragione. Non elude il valore del segno, la vitalità degli elementi e la sfera dell'immaginazione. È la rappresentazione dell'aria, dell'infinito, della sua dimensione di leggerezza, pertanto transitoria e sospesa.

L'artista aveva compreso la doppia-anima dell'astrazione dichiarando: «“Dimostreremo che la geometria può diventare sentimento, poesia più interessante di quella espressa dalla faccia dell'uomo”». Egli non si limita ad una geometrizzazione della forma, comprende la genesi delle configurazioni, il magico mondo della geometria e la potente carica simbolica del numero costitutivo della realtà. Nel 1937, in una lettera a Carlo Belli, Licini scrive: «“Sono forze rettilinee elementari che si sprigionano dal basso e si trasfigurano entrando nel cielo astratto, che percorrono su volte armoniche ideali, lasciando tracce e schemi architettonici paradossali”».

Crea un sistema geometrico essenziale, usando reticoli, scomponendo e rovesciando poligoni, attraverso una linea minimale, sottile, che struttura lo spazio bidimensionale e lo percorre nitidamente, mentre il trattamento cromatico saturo caratterizzato da vibrazioni tonali della superficie determina l'andamento dinamico interno.

La sua geometria lirica significa, produce qualcosa, si rivela in configurazioni asimmetriche, equilibri vacillanti, come spesso suggeriscono titoli eloquenti: *“Addentare”*, *“In bilico”*, *“Obelisco”*. Licini definisce “irrazionali” le opere inviate alla Quadriennale romana del 1935, tra cui c'era *“In bilico”* e afferma che proporle era stata una eresia. La sua geometria è appunto “eretica” oscilla tra lirismo ed ironia. «“La geometria non è, in senso stretto, astrazione, ma analogia: non è un distacco dalla realtà, ma un'allusione ironica alle cose”».

La luce nelle opere di questo periodo sembra essere magica, possiede effetti luministici simili ai riflessi di alcuni cristalli, una luce che si fa a tratti densa e opalescente e in altri leggera e trasparente. Le linee sembrano corde musicali, si sentono vibrare nello spazio, seguendo delle armonie segrete, sottili forze in tensione. Licini ricorre ad una personale logica costruttiva e lascia intenzionalmente figure e linee indefinite, forse approssimate. L'artista spiritualizza il repertorio geometrico in architetture aeriformi e incerte, le immagini si trasformano in emblemi simbolici, facendo risaltare una singolare e straordinaria pienezza di significati. E ancora Licini in una lettera del marzo del 1935 in polemica con Bontempelli: «“...l'astrattismo applicato alla poesia non conduce al dada, ma riconduce alla grande arte della musica”». Egli riconosce la base matematica che determina i rapporti musicali e l'elemento ritmico. «“Siamo astrattisti per legge psicologica di compensazione, cioè per reazione all'eccessivo naturalismo o materialismo del secolo decimonono. Siamo astrattisti perché riteniamo che classicismo, romanticismo, realismo, ecc.. siamo cicli chiusi ed è ozioso ritornarci sopra. L'arte si trasforma e si rinnova seguendo rigorosamente gli sviluppi irresistibili dello spirito che non torna indietro. Cogliamo l'occasione per ricordare che la pittura è l'arte dei colori e dei segni. I segni sono la forza, la volontà, l'idea. I colori la magia. Abbiamo detto segni e non sogni”». Licini aveva sondato la realtà visibile per carpire il segreto delle forme e dei ritmi matematici che ne erano la base; era arrivato a percepire la struttura del reale svelandone l'unità e la semplicità che si trova dietro le apparenze del molteplice e del diversificato.

In *Memorie dell'oltretomba* del 1938 sembra che l'artista si sia rivolto al principio originario, al mistero, sembra volerci comunicare attraverso il titolo la percezione confusa che l'uomo ha dell'aldilà, ovvero qualche premonizione priva di consistenza. La costruzione geometrica dell'opera segue andamenti incerti e a tratti nervosi, si compone di linee improbabili, di asimmetrie, l'elemento floreale non è decorativo ma trascendente.

Alla fine degli anni '30 ha inizio un nuovo periodo di riflessione: Licini è ormai prossimo ad un nuovo componimento poetico-pittorico, che lo conduce ad un grado successivo, verso nuovi significati spirituali, legati ai primordi della vita e al mito. Le temperie belliche si fanno palpabili e l'artista preferisce la tranquillità e il silenzio di Monte Vidon Corrado, lavora solitario e mistico tra le sue cose, tra le sue amate colline, tra la sua gente, umile e genuina di origine contadina coi i loro costumi e le narrazioni popolari. Il tragitto evoluzionistico-formale dell'opera liciniana è intellettualmente, visivamente, esteticamente e affettivamente legato al paesaggio della sua terra. Il luogo natio diventa elemento ricorrente di molti suoi periodi artistici, la sua relazione con la

bellezza, la pace e l'armonia del luogo marchigiano è profonda. Si è volontariamente esiliato e si è messo faccia a faccia con l'assoluto, con la notte, rischiando di perdersi negli anagrammi sconfinati della conoscenza.

La sua calata-salita solitaria nell'oscurità, nelle "viscere della terra" è stata avviata con lo spirito del conciliatore, di colui che vive e pertanto comprende la condizione umana in tutte le sue miserie e limitazioni. Licini è capace di trasmettere agli altri esseri umani una scintilla di infinito ed eterno. Egli pensava che la vita e l'arte fossero in un altro luogo, al di fuori delle esteriorità del mondo, in una dimensione intima e profonda, nel richiamo della fantasia, nelle metafore "naturali" e intellettuali.

Questi simboli risiedono nei meandri della psiche, raffigurano una straordinaria variazione di metamorfosi, immagini archetipe basilari, necessarie per esprimere verità senza tempo, presenti in molte religioni, che attraverso un lungo processo di espansione, sono diventate immagini comuni. Il suo linguaggio è caratterizzato da tratti ermetici e da simboli, strumenti di indagine volti a scoprire la verità più profonda celata dietro le apparenze.

La sua posizione nel panorama artistico e culturale del suo tempo è testimoniata dalla lettera che scrive a Ciliberti il 1° Febbraio del 1941: «"Caro Ciliberti, ti scrivo dalle viscere della terra, la "regione delle madri" forse, dove sono disceso per conservare incolumi alcuni valori immateriali, non convertibili, certo, che appartengono al dominio dello spirito umano. In questa profondità ancora verde, la landa dell'originario forse, io cercherò di recuperare il segreto primitivo del nostro significato del cosmo. Voi non mi vedrete così presto a Milano, né con la spada, né con le larve, né con gli emblemi. Cessato il pericolo, non dubitate, riapparirò alla superficie con la diafanità sovrassenziale e senza ombra. Solo allora potrò mostrarti le mie prede: i segni rari che non hanno nome; alfabeti e scritture enigmatiche; rappresentazioni totemiche, che solo tu con la tua scienza potrai decifrare. Quella sarà la nostra ora"» .

"La regione delle madri", la "diafanità sovrassenziale" sono espressioni di Ciliberti in *Sul primordiale* in *Valori primordiali I*, del n° 1° del Febbraio 1938, in cui si parlava di trasformazione totale, di apparizioni inimmaginabili di " genesi del magico" .

Licini comprese le innovazioni e gli intenti iniziali di vari movimenti d'avanguardia, senza mai entrarne effettivamente a farne parte, ne utilizzò i propositi, gli orientamenti e le formulazioni teoriche per incominciare il suo percorso esistenziale e artistico. L'arte diventa per lui lo strumento elettivo che lo convoglia verso i segreti dell'essere.

«"Come un *non belligerante* Nerone, alla finestra, io me ne stavo a guardare questo magnifico incendio dell'Europa, suonando il liuto"», scriveva Licini nel 1940 mentre si abbandonava alla fantasia e si faceva cullare dalle sue chimere.

Ed ecco la dialettica degli opposti "l'incendio d'Europa" e il suo "liuto", da una parte lo sfacelo della guerra e dall'altra i voli dell'immaginazione che non sono una fuga dalla realtà, ma una ricerca al di fuori di essa, oltre le apparenze.

Pochi anni dopo nel 1944 scrive che Monte Vidon Corrado non era più «"il cucuzzolo che una volta poteva considerarsi un luogo ideale per la cura dei nervi, la pace non c'è più"». Ma anche: «"Il cannone rumoreggia poco lontano, siamo in piena retrovia, e qualche volta addirittura in mezzo a qualche piccolo scontro... come vedete le nostre notizie non sono gaie. Ma in compenso siamo adesso annegati nella luce e nell'aria buona di primavera, ed ancora vivi, su questo cucuzzolo, da dove ogni sera vediamo calare il sole"».

In queste riflessioni Licini mostra le sue contraddizioni, la disperazione per la catastrofe della guerra e un profondo ottimismo, una viva speranza di raggiungere un giorno la pace cercata, dentro e fuori di sé. In questo viaggio di purificazione crea opere di una originalità assoluta, enigmatiche, libere nelle forme e nei contenuti, delicatissime e leggere, di cristallina sincerità, malinconiche e fragili, ma anche potenti nella stesura e nella scelta dei colori. Il linguaggio porta impresso il timbro della scoperta, del pathos dell'illuminazione interiore che prende il sopravvento dopo lunghi anni di gestazione ripensamenti.

Ritorna il mito per mediare tra vita e morte, tra umano e divino, per accordare le opposizioni buio-luce, male-bene. Diventa strumento di comprensione capace di combinare e armonizzare ciò che per sua stessa natura è incompatibile o divergente, quello di riunire gli opposti per recuperare un'unità primigenia ormai persa e da recuperare. Ne ha bisogno per legittimare qualcosa di impossibile da legittimare come la guerra, quella vissuta e quella appena scoppiata. Pertanto la componente irrazionale da vita a questo ossimoro, ad uno scambio biunivoco.

Licini è uno dei pochi artisti che è riuscito a generare una propria mitologia rivolgendosi al cielo, dove cerca la luce dell'eterno come dono da regalare agli uomini nel rispetto del suo impegno morale verso l'arte. «Io ora me ne vado, volando, nei cicli della fantasia»», scrive Licini. È il miracoloso che viene contemplato con lo stupore di un fanciullo di fronte alla perfezione del creato. «Anche se non si volesse credere alla verità che nascondono, è impossibile non credere alla loro incomparabile potenza simbolica. Nonostante la loro consunzione moderna, i miti restano, al pari della metafisica, un ponte gettato verso la trascendenza»¹⁹».

Difatti il mito racchiude verità senza tempo sugli aspetti ultimi della natura umana.

La volta celeste adagiata sui monti Sibillini, che ha modo di osservare dalla terrazza della sua casa nel borgo natio, diventa l'osservatorio privilegiato, il suo Olimpo lo spazio in cui si manifesta l'infinito; da qui si leva per iniziare il suo viaggio mistico nella notte, con la consapevolezza dell'uomo moderno e la meraviglia di quello antico.

In questo segmento geografico dove il cielo appare basso sulle sinuosità delle colline e limpido nelle notti di luna Licini trova l'humus per la sua figurazioni legate non solo agli elementi esoterici ma a quelli avventurosi, eroici, etici di certe leggende medievali. È qui che inizia la sua «scalata al cielo», il luogo in cui il dialogo con le cose torna ad acquistare spontaneità, confidenza, qui sente una sorta di macroallegoria del mondo. Licini nel suo errare sembra rimane sospeso come le sue immagini, gli ideali di un tempo, sono stati frantumati e al loro posto sono stati mostrati l'orrore e l'errore.

Il movimento parabolico, lo slancio e l'elemento ascensionale rimangono una costante nella sua poetica pittorica, che ritroviamo ne l'*Olandese Volante*, nelle *Amalassunta*, negli *Angeli ribelli*. Figure di divinazione oracolare, inquietanti, affascinanti, beffarde, eroiche, sensuali, in cui il celestiale si coniuga al demoniaco in uno spazio cosmico e astratto, carico di attese e di slanci e di silenzi.

La traccia lasciata sull'opera rimanda all'incisione, al graffito sulla roccia, assume una forma 'riconoscibile', peculiare, diviene 'simbolo', con le sue qualità aggreganti e condiscenti, ma nello stesso tempo dinamico e in evoluzione. A Licini non interessa tanto l'aspetto evocativo del simbolo ma il fatto che gli consente di entrare in contatto con il mistero, l'indefinibile, l'impercettibile, in questo modo forme geometriche, lettere o numeri possono essere interpretati nel loro sembianza visibile, nella loro esteriorità. Spesso un forma rammenta un'altra forma tanto da prendere il posto, dando vita ad una sorta di gioco grafico, o rimandare ad archetipi, conservando il senso primitivo o producendone uno nuovo.

Licini gioca con gli archetipi, li conosce e attraverso le sue capacità immaginifiche li compone, scompone e sposta sulla spazio della tela dando vita a forme nuove e concetti moderni. L'artista marchigiano mantiene sempre uno sguardo lucido e cosciente della realtà 'visibile', come scriverà nel 1946: «... io me ne sto volando adesso, in foglie e fiori, verso lo sconfinato e il soprannaturale. Certo, la solitudine mi è di grande aiuto. Ne uscirò, non dubitate. Ma non mi si riconoscerà più» .

Licini nel trattare i dipinti come materia variabile, capovolgendone senso e intonazione non sente alcuna preoccupazione culturale per l'opera ultimata, affermerà più volte di non avere opere valide da poter esporre. Questa è «la misura della sua incontentabilità». Anche nei disegni è chiaramente evidente il suo animo tormentato e ironico, sono esposti alla contraddizione, sono dei non finiti, sono ricchi di ripensamenti e cancellature, possiedono un senso provocatorio del divenire. Il tratto indugia nelle anatomie molli e dissomiglianti dell'*Amalassunta*, diventa nervoso nel rappresentare

¹⁹E. Junger-A. Gnoli, F. Volpi, *I prossimi Titani. Conversazioni con Ernst Jünger*, Adelphi, 1997. p. 96.

le torsioni e i salti degli Angeli ribelli. La matrice figurativa di questi anni coniuga, nella smaterializzazione lirica di orizzonti infiniti, il senso del colore del periodo astratto, che lo conduce ad una forma libera, primordiale e intensamente poetica con andamenti lineari più sciolti e mossi, espressione di una divagazione sognante e ingenua e poetica. Licini nel plasmare le sue figurazioni seduttive e imponderabili, cerca di realizzare produrre un bagliore nella concreta indolenza della quotidianità, uno stupore che lacerala piattezza e l'assurdità dei rapporti e dei valori sociali.

Negli anni '40 prende vita la figurazione mitica e favolistica de *l'Olandese volante*, una immagine rimasta nei cassetti della memoria per tanto tempo, da quando nel gennaio del 1914 il giovane Licini aveva assistito alla rappresentazione dell'opera di Wagner al Teatro di Bologna. *L'Olandese Volante* è un marinaio del mito norvegese condannato ad errare eternamente per aver sfidato Dio oltrepassando il Capo di Buona Speranza. È la metafora dell'impossibilità della conoscenza, del peccato di orgoglio che induce l'uomo a non accettare i propri limiti, ma anche di un'umanità destinata ad un viaggio senza scopo e fine. Il marinaio è costretto a vagare senza trovare soluzioni, senza una destinazione nei cieli silenziosi della conoscenza. L'archetipo visionario della saga nordica prende le sembianze de *l'Olandese volante*, una naturale evoluzione verso il sensibile e il sentimento; come per incanto le diramazioni labirinti che del *Fiore delle Memorie d'oltretomba* del 1938 sisfogliano e il fiore si schiude per dar vita ad un grande arco, alla mezzaluna, una semicurva, una "C" o una "G". Quel fiore manifesta il carattere tangibile nella sua struttura portante, e deflagra nel grande mistero della vita. Ciò è a conferma del fatto che il miracoloso, l'indefinibile e il proposito di trovare il principio primario delle cose erano propensioni presenti già nel periodo astratto. Licini interpreta ciò che di più fantasioso e sensibile risiede nell'astratto. Egli crea una figura-struttura scaturita da un processo di visualizzazione e di umanizzazione dell'elemento strutturale proprio della fase geometrica, stemperato in andamenti circolari; la forma sembra pulsare, acquista liricità, cristallina sensibilità. Il personaggio diventa una sigla simbolica compressa dentro la lettera C /G, una sorta di combinazione tra una falce lunare e il vascello, una figura strana, baffuta, costruita con lettere "I M A", giustapposte in verticale a formare la parola "CIMA" per comporre una sagoma. La figura si staglia su campiture cromatiche insature e brillanti, rese vibranti dalla stesura non uniforme del colore e da segni enigmatici che però marchiano l'eccentricità del cosmo.

Ciò è evidente sia ne *l'Olandese volante* che nei *Personaggi* degli anni '40, dove appaiono numeri e lettere, che possono essere interpretati come segni di un sillabario cosmico, totemico, pervenuti da una cabala quasi divinatoria di fine XX secolo, o come enigmi "privi di significato nel suggerire il senso del mistero" nell'identificazione in un "libro della natura scritto a caratteri fantasmagorici". La critica si è soffermata su alcuni accostamenti di lettere, come la forma "F M A", una sorta di formulario magico, forse riferibile a simbolismi esorcizzanti la morte. L'uso di lettere, soprattutto la "M" richiama alle parole "memoria" o "merda", tipiche dell'avanguardia surrealista. E' infatti nel primo manifesto surrealista che leggiamo: «"il Surrealismo vi introdurrà nella morte, che è una società segreta. Inguanterà la vostra mano e imprimerà in essa l'M profonda con cui comincia la parola memoria"». Le lettere diventano allora simboli della parola, della voce umana che caratterizza il mondo dei vivi, e con la parola "memoria" l'uomo vive oltre la morte, nel ricordo dei vivi. *L'Olandese volante* nasce dalla volontà di una personale interpretazione dei precetti del Surrealismo, una sorta di "surrealismo a modo mio", come lui stesso afferma. Licini, infatti, leggeva entusiasticamente *Valori primordiali* e la rivista *Documents*, che definisce: "Vivente e ben fatta": un serbatoio di immagini fatto di chimere, arpie, centauri, particolari inquietanti dei fiori del diavolo, figure oscure, manifestazione dell'informe, forme disarmoniche, scaturite da uno strano gioco metamorfico. Una metamorfosi che oltrepassa la difformità tramite una somiglianza trasgressiva e ribelle. Una trasgressione possibile solo attraverso il confronto con l'altro diverso da sé, ovvero con tutto ciò che non rispetta i criteri di riconoscimento e apprezzamento. L'idea di contagio, si palesa in un'iconografia perversa in cui ogni forma diventa disarmonica e sproporzionata, si presenta come un essere designato al sacrificio, alla bestialità e alla deformazione

del corpo. La realtà acquista qualcosa di passionale e nello stesso tempo destabilizzante. Tutte queste figurazioni antropomorfe, tra reale e irreale, la tensione dialettica tra alto e basso, si intrecciano nell'immaginario liciniano in modo personalissimo e irripetibile. Ma la visione della lettera e del numero è acquisizione e allo stesso tempo, elaborazione e allontanamento, senza polemica, dalla rivelazione surrealista: come se Licini avesse compreso il messaggio, lo avesse metabolizzato e vagliato decidendo di non usarlo, o almeno di farlo in maniera del tutto singolare.

L'*Olandese* è pure il protagonista dell'operetta morale leopardiana Dialogo della natura e di un irlandese, che vede il navigatore giocare con la propria vita per infrangere il limite conoscibile. Per Licini allora l'olandese è il marinaio funesto, un eroe culturale, mitico, rappresentante di una evoluzione, precursore di una profanazione intellettuale. È un demone, un "angelo ribelle" in fieriche compie una sorta di insurrezione, senza provare sentimenti di colpa e senza atti di coercizione. Inoltre in base alla mitologia nordica, all'alba della creazione del mondo, prima della rigenerazione cosmica e del mito del rinnovamento del mondo esistevano i demoni, vincitori sugli dei e sugli uomini. Licini si avvale di questi scenari come mezzo per ritornare alla purezza primigenia, li ricostruisce in maniera personale, comprende che tutto ciò di cui si può parlare si può anche immaginare. È un'energia primordiale, misteriosa, che eternamente si rigenera e affiora dalle superfici facendo vibrare le figure, come la figura dell'*Olandese* color viola del 1945, un'apparizione dalla consistenza misteriosa, tratteggiato con toni più chiari e tocchi di giallo. Le lettere, giustapposte a creare una sagoma umana sono di color viola mescolato col nero direttamente sulla tela. Lo sfondo verde-azzurro, con riflessi lilla ricorda ambienti marini e sembra quasi richiamare gli abissi in cui l'Olandese è costretto a navigare per l'eternità.

Per gli sfondi degli Olandesi volanti usa una gamma variegata di colori da quelli cerulei, a quelli caldi e in basso tratteggia una linea mossata, sinuosa, che delimita il paesaggio e divide lo spazio tra terra e cielo. Nell'*Olandese* volante su sfondo grigio del 1941, colloca la figura sul margine destro del dipinto, la tratteggia con una linea bianca, sfiorata da un tratto nero più sottile, creando un contrasto che rende l'insieme malinconico e misterioso. Il grigio evoca la tristezza, l'angoscia, e dà l'idea di un colore senza energia, "sposato" come afferma Kandinskij, per questo è sicuramente il più adatto a rappresentare gli anni che precedono lo scoppio della seconda guerra mondiale. Queste tonalità grigie, plumbee, ci raccontano un Licini stanco, incerto, consapevole del fatto che l'uomo è un micro-organismo in balia degli eventi.

La figurazione de l'*Amalassunta*, secondo alcune interpretazioni, potrebbe essere quell'astro che "riscalda" e illumina gli anni sconvolti dalla guerra. Si mostra austera, si eleva a vegliare e a tutelare l'uomo e quei luoghi ricchi di incanto e mistero, segnati sin dal Medioevo, dalla presenza di fate e di altre figure immaginarie. Licini così spiega le sue *Amalassunte* in una lettera a Marchiori del 21 maggio 1950: «"Ma, se dovessi mancare e qualche anima curiosa dovesse rivolgersi proprio a Lei, critico d'arte senza macchia e senza paura, per sapere chi è questa misteriosa "Amalassunta" di cui tanto ancora non si parla, risponda pure, a mio nome, senza ombra di dubbio, sorridendo, che Amalassunta è la Luna nostra bella, garantita d'argento per l'eternità, personificata in poche parole, amica di ogni cuore un poco stanco"». Ed ancora Licini nella sua ultima intervista nel 1958 per la rivista *Elefteria* chiarisce: «"Amalassunta è un nome che mi è rimasto dall'infanzia di una certa principessa di Ravenna morta assai giovane. Nella mia fantasia infantile accoppiai questa figura di sogno con la dea della notte che percorre il cielo torno ed è amica di ogni cuore un poco stanco"». Le espressioni che contraddistinguono questa misteriosa figurazione sono: "luna nostra bella", "amica di ogni cuore un poco stanco", "dea della notte", "principessa" di un lontano impero, ma anche luna leopardiana vagante nel cielo, "Regina adolescente", "chimera" nelle poesie di Campana. L'*Amalassunta* ha molteplici volti, ha in sé qualcosa di prodigioso ed incredibile ed è in grado di far rivivere i miti antichi della Dea Madre, i culti mediterranei di Cibele e Cupra, e i misteri di Iside edella Sibilla. A confermare il legame tra la *Sibilla* e l'*Amalassunta* è Enrica Torelli Landini, che rintraccia uno scritto di Licini del 1932 intitolato proprio La Sibilla. Lo stesso artista riferisce in una lettera all'amico Vitali che questo racconto sulla Sibilla era un pretesto per intraprendere un'indagine puramente autobiografica. Mandava inoltre nella lettera, i suoi "Saluti

sibillini". Nel disegno del 1948 intitolato *Amalassunta con occhi a stella*, la figura assume l'aspetto di una fata dalla bellezza ineguagliabile, longilinea, con il viso sorridente, lunghi capelli, occhi luminosi come comete. Le analogie presenti tra le due figure si trovano nel senso di mistero, nel loro essere simbolo satanico di bellezza inconsueta, seduttrici e tentatrici che pongono in accordo tutti i bisogni in un amalgama di cerimonie antiche e superstizioni recenti. È un mito in chiave femminile, rivolto ad un archetipo matriarcale posto all'inizio dell'universo, nell'arcano della sua creazione, quando il cielo era lo spazio degli dei celesti, le vette il punto massimo per l'uomo da cui poterli raggiungere e le grotte l'accesso a regni incantati come quello della dea Sibilla. L'*Amalassunta-Sibilla* nei cieli si connota di una certa allegrezza e sarcasmo, sospesa tra cielo e terra, tra l'ascesa e la caduta, tra il sacro e il profano e richiamale coppie antinomiche delle prossime raffigurazioni liciniane. Quello della guerra è un tempo di attese e di speranze in cui si avverte fortemente il peso di una premonizione sconvolgente e catastrofica e così, come nel Medioevo, entrano in circolazione quelle forme folkloristiche illogiche, oracoli e previsioni dell'arrivo della fine del mondo. In questo gioco di rimandi ed opposizioni, deride e si scontra con la retorica del sacro, espone un'*Amalassunta-demone* per cui ogni esorcismo è vano. Anche il suo appellativo antimariano (*male-assunta*) nel nome, richiama l'elemento eretico, gli interessi verso il soprannaturale della religione, innato nell'opera liciniana. Si sostiene infatti, che nella scelta del nome l'artista, da sempre affascinato dall'elemento ultraterreno e misterico della religione, si sia ispirato al dogma mariano dell'Assunzione. Licini crea l'antonimia ribaltando il concetto, la sua è la "*male-assunta*", signora dell'oltretomba venerata in tutte le religioni, che si mostra sempre diversa, cambia vesti e orpelli.

L'impianto compositivo di base mostra un volto femminile identificato con la sfera lunare, talvolta con metamorfiche combinazioni mani-piede su uno sfondo monocromatico di tonalità accese. Il volto dell'*Amalassunta*, privo di un tratto che lo circoscriva, sembra quasi unirsi allo sfondo attraverso la sovrapposizione di sfumature di color bianco. Il biancore lunare del suo volto la rende simile ad un bagliore, diventa un'essenza tra spirito e materia, rivelando l'altrove, un'emozione magica che rappresenta l'indefinibile, la poesia di una musica che risuona nel cosmo e dentro l'animo umano. Per gli sfondi, oltre ad utilizzare con una certa frequenza il rosso che evoca l'energia e il movimento e rimanda alla passione e alla carnalità, Licini utilizza il colore più amato, il blu nelle sue diverse tonalità, talvolta stemperato con il verde o con il rosso. Il blu è un colore intenso ed intimo e ci trasporta in spazi infiniti, suscitando la nostalgia per una purezza trascendente. È il colore del cielo, del volo, di quel senso dell'errare che trova compimento proprio negli spazi più solenni dell'irreale. Stilisticamente le figure ripropongono un volto circolare con pochi elementi distintivi, l'occhio frontale ruotato, la linea di congiungimento occhio naso e solitamente le parti anatomiche ruotate su se stesse grazie al chiasmo e all'incrocio instabile delle diagonali. La linea ondulata dell'orizzonte mostra talvolta dei seni, ponendosi come espressione della Terra-Madre dell'ambiente marchigiano, ma anche di una sottile forma di erotismo, che si pone in relazione all'ancestrale ciclicità vitale, come è evidente nelle curvature collinari simili al seno materno nel disegno *Amalassunta 3 occhi + 2 piedi + mano + colline/seni* del 1949, in cui prendono vita immagini collocabili tra il surreale e l'onirico, tempestate di numeri e code di comete, comparse fuggitive in vasti spazi luminosi. Questi scenari ammaliantiricorrono in diverse opere come in *Amalassunta 5* del 1950 e *Amalassunta su fondo cinabro* 1947, le colline-seno, si stagliano su fondi monocromi che riecheggiano i cieli dei tramonti rossi e blu delle giornate marchigiane. Uno scenario sospeso pressoché immobile, attraversato da fasci luminosi sulla linea sottile che delinea il paesaggio. L'*Amalassunta* fuma, ammicca, sorride misteriosa, compie azioni propiziatriche, esibisce un bizzarro naso a trombetta, indossa cravatte, corone, aureole a raggi, tiene sulla mano un cuore, presenta lunghe gambe che la fanno sembrare una cometa; tutte qualità virili ed insieme divine proprie della Sibilla pagana. Il suo sorriso è di chi è consapevole, di chi ha vagliato e scelto, di chi si è opposto alle norme, di chi ha immolato se stesso per la conoscenza, irrispettoso dei principi e dei turbamenti dell'esistenza. L'*Amalassunta* fisica e carnale è un ossimoro vivente, una scia guizzante, un'apparizione fuggitiva e labile. Nel variarne la figurazione,

l'artista, come per l'Olandese, sembra divertirsi attuando un gioco di richiami introducendo numeri misteriosi, lettere sibilline, segni di un'indecifrabile proprio della struttura dell'universo. L'uso dei numeri esprime il desiderio di voler ordinare gli elementi seguendo una sintassi rituale, ma anche di raffigurare il principio matematico e geometrico che sinuosamente prende vita e acquista una spiritualità. Le lettere sono la rappresentazione della parola e della voce, evocano il primo gemito del mondo, la voce primigenia agli albori dell'universo. Sul volto dell'Amalassunta il numero 6 ritorna più volte, nell'opera Amalassunta del 1950, sostituisce l'occhio: il numero con il suo andamento circolare assume il valore figurale della realtà immaginaria ed el mito della femminilità notturna. Le continue metamorfosi dell'Amalassunta sono il contrassegno delle fasi lunari, dell'eterno scorrere del tempo con le sue "mute" periodiche e rigenerative. Questa Amalassunta con la testa a forma di cuore, austera, malinconica sembra sovrapporsi con l'immagine della Grande Madre: è come se si fosse alzata al di sopra delle colline a forma di seno e appoggiando il suo volto sulla mano guardasse pensierosa il mondo. Sul grande volto bianco dell'Amalassunta 1951/4 troneggiano due grandi 8, numeri-occhiche rinviano al principio matematico o proporzionale dell'infinito (∞). La grande 'i' rovesciata al centro del volto è la lettera del mistero, simbolo esoterico dell'uomo e della sua ricerca di perfezione, ma anche simbolo matematico dell'unità immaginaria. Questa Amalassunta pare rivolgersi al mondo in maniera dubbiosa mentre l'Amalassunta con cravatta del 1949 dall'alto del suo regno lo guarda ironicamente. Nell'Amalassunta su fondo blu del 1949/50 la figura sospesa tra terra e cielo con la mano sulla fronte aperta verso l'alto e il piede che funge da corpo rivolto a terra, presenta un volto con una 'gamma maiuscola' arancione e una bocca che rammenta il simbolo dell'AUM (o Om). Le cinge il capo una coroncina/aureola gialla a sinistra e trasparente a destra, probabile riferimento alle divinità ancestrali. Sulla linea dell'orizzonte poggia una 'omega' che si allunga a tridente, una specie di 'omega' capovolta, o forse semplicemente la sagoma di una barca. Di nuovo ritroviamo il volto incorniciato da un segno rosso e impreziosito da alcune pennellate giallo oro nell'opera l'Amalassunta su fondo nero del 1950. L'immagine è paragonabile a quella di una regina o di una principessa, austera, che palesa una ricercatezza e una eleganza medievale di carattere regale. Si tratta di una figura enigmatica, dallo sguardo profondo rivolto dietro di sé e dall'occhio rosso.

Nel mondo dell'Amalassunta il tempo sembra congelato, sospeso in una sorta di dimensione artefatta, come nel regno della Sibilla dove il tempo si rallenta, si ha la sensazione paradossale di un tempo- invertito, la stessa dimensione avvertita durante l'esperienza di trincea nella grande guerra, in cui l'uomo perde quanto di più sacro un essere umano possiede: l'anima e il proprio razionalità, obbligandolo, per continuare a vivere, ad abbandonarsi in una dimensione di stordimento e di sospensione. Tuttavia nel suo mostrarsi come luna piena, come mezza luna, spicchio, falce stagliata sul cosmo, e nel suo nascondersi, diventa emblema stesso del tempo, inteso come ritmo di tutte le cose, garanzia di ciò che ritorna in eterno. Anche in Amalassunta n°. 1 del 1949 sembra comparire una luna antropomorfa, questa volta con un ciuffo rivolto verso l'alto e un piede posto in direzione contraria, verso una mano che tiene un cuore. Più volte Amalassunta ci mostra o ci porge il suo cuore, lo stringe tra le dita oppure lo porta impresso nella grande mano aperta nell'Amalassunta su fondo nero e nell'Amalassunta N. 3, opere realizzate nel 1950. Il cuore è indiscutibilmente il centro di emozioni e di sentimenti, e quando l'Amalassunta o l'Angelo ribelle lo porgono durante le esplorazioni nell'infinito, è come se, per analogia, Licini ci offrisse un po' se stesso attraverso le sue figurazioni. Questo cuore di colore rosso o a volte solo tracciato nei contorni ricorda il gesto di Bruto di donare il proprio cuore «...con una mano si prese il cuore dal petto... Bruto fu colto da un bisogno irresistibile di tenerezza e provò l'impulso irresistibile di donare il suo cuore magari al primo uomo che incontrasse sulla strada. ...Cento volte tese la mano per donare il suo cuore, cento volte gli uomini si ritrassero con diffidenza», questo elemento esprime l'aspetto più generoso di Licini artista e uomo. Il cuore di Bruto alla maniera di quello delle Amalassunte e degli Angeli ribelli è l'eros che permea l'opera liciniana: rappresenta un impulso importante, puro, che dà vita alle immagini. Il cuore rovesciato assume la forma di un triangolo simbolo di verità talvolta brutale, cruda e assurda. Licini ci vuol mostrare la verità che si cela dietro le apparenze, dietro le superfici

risanate dalle Istituzioni, ci rivela la forza dell'Eros che domina e muove gli opposti, e degli eretici eternamente in lotta contro il banale e le convinzioni preconfezionate. Si tratta di un processo creativo che mira al superamento dei limiti attraverso l'eros e la materia.

Nell'essenza magica dell'Amalassunta, nelle sue forme essenziali e trasognate, ritroviamo lo spirito di un uomo e di un artista che nell'animo travolto dalla guerra e dalle ingiustizie non si arrende e trova un modo per continuare a sperare ed errare.

«Chi cerca suole mai trovare certezza.

Io cerco sempre senza mai trovarla.

Una certezza dove poter gettare
tutte le forze di una mia lontana
miracolosa vita forse sognata
forse trascorsa un poco troppo
col cuore nella mano
col cuore e col pensiero nella mano
un poco troppo bella dell'anima
ch'io cerco ancora
senza mai stancarmi
troppo sperando
d'incontrarla un giorno».

E "col cuore e col pensiero nella mano" va alla ricerca di certezze e nella speranza di incontrarle ritorna ad un tema già delineato in giovinezza, gli Arcangeli. Gli Angeli ricompaiono nel 1951 contendendo il cielo alle Amalassunte. Come tutte le sue figurazioni, l'artista trae forza dall'irrazionale, dalla sua natura discordante, basandosi sui "segni rari che non hanno nome; alfabeti e scritture enigmatiche", scorti nella "landa dell'originario", "nelle viscere della terra", nella "regione delle madri". Crea un universo immaginifico leggero, etereo e diafano, immesso nella sostanza rarefatta e labile di spazi celesti indefiniti e popolati da impercettibili e indistinti personaggi. Le attitudini e i movimenti di queste figure angeliche assumono il valore rituale e iniziatico che convoglierà verso la "dolcissima irrealtà" iniziata con gli arcangeli del '19 e approdata nelle figure degli Angeli ribelli. Licini solitario, raccolto nelle sue antiche memorie fatte di sogni, di attese, di enigmi insoluti, ritorna sul tema dell'angelo dando vita ad una figurazione dai tratti ambigui e trasgressivi.

Gli arcangeli ora diventano figure concrete, si fanno materia attraverso la stratificazione di grumi di colore e di nuovi tracciati lineari; diventano sostanze emozionali che appaiono in uno spazio dinamico e altamente suggestivo, fatto di espansioni, profondità e tensioni potenziali. Licini opera nuove metamorfosi, angeli deformi, possenti, ibridi, colti nell'attimo in cui valicano la linea dell'orizzonte. Gli angeli ribelli incarnano il capovolgimento dei valori dell'epoca: il peccato di conoscenza che era dell'Olandese volante, il mostruoso-ambiguo che era della Sibilla-Amalassunta. L'innaturale degli Angeli esprime il principio eretico dell'arte liciniana e della stessa persona di Licini: «"... delle mie tre persone della mia santissima trinità, la errante, la erotica, la eretica, le prime due, durante la vostra assenza, se ne sono andate. Non resta che la terza elevata al cubo. Ed è quella che vi parla..."», scrive a Marchiori nel 1943. Questi angeli uniscono in sé celestività ed eresia, rappresentano non solo il senso di ascesa a spazi extramondani, irreali, ma anche il senso di caduta, di discesa nelle zone più nascoste dell'esistenza.

Privi di connotazione teologica sono esseri eleganti, fieri e maestosi con il loro incidere simile alle statue antiche, con il busto trapezoidale e le spalle larghe predisposte per essere il supporto delle ali, il giro di vita stretto, con una gamba spinta in avanti, il volto caratterizzato da un sorriso arcaico e la lunga capigliatura. Solitamente gli attributi demoniaci come le ali, la coda e le corna sono poco accentuati, tracciati con una linea sottile che sembra talvolta rompersi o sfilacciarsi. L'orizzonte in cui si stagliano queste figurazioni oscillano tra il paesaggistico e l'erotico, che tende ad oltrepassare

il contingente. Gli Angeli Ribelli danzano nell'aria, leggeri malgrado la loro mole, hanno consegnato le aureole, indossato uno strano copricapo a mezzaluna e riacquistato la loro sessualità terrena.

Queste creature lucifere sembrano scavalcare il cielo, quasi a deridere la metafisica divisione, il limite tra ciò che è possibile e ciò che non lo è, ed approdare sul mondo con tutta la loro misteriosità, palesata dal corpo solcato da cifre e segni in corrispondenza del cuore e del ventre. Non c'è sadismo in loro, né morbosità, ma solo sarcasmo innocente, quasi fanciullesco, ironico e scherzoso, volto a sdrammatizzare il buio di cui sono portatori. Sono demoni che non attendono punizioni ma si limitano ad apparire come rivelazione del negativo nell'esistenza e del fatto che il male esiste. Sono emblemi della trasgressione intellettuale, irriverenti a Dio, ma senza sensi di colpa, la loro ribellione coincide con il dubbio sulle verità costituite, racchiudendo qualcosa di angelico.

Non bisogna dimenticare il paesaggio fisico e ideologico che ha visto nascere questi esseri volatili, ovvero l'esperienza della Grande Guerra. Durante quei momenti, tra le putride trincee, tra il fango dei campi di battaglia, con il gelo nel corpo ma anche nel cuore, si definisce l'immagine simbolica del mondo degli inferi che si accompagna a quello angelico, il quale tende all'ascesa e all'innalzamento passando per due componenti: quella legata alla tecnica e al progresso aeronautico e quella del volo come viaggio infinito. Siamo negli anni del secondo dopoguerra e Licini scrive: «...penna e pennello vanno a nascondersi quando la parola è ai cannoni, alle bombarde, ai genitali in capo», quando gli orrori si vedono e le risposte devono ancora comparire, risposte a quel valore morale che l'artista dà al proprio lavoro.

Angeli-demoni, dunque, derivati dai sostrati simbolici e oracolari presenti nella terra marchigiana e dalle ferite mai lenite di una guerra vissuta sulla propria pelle.

Nel loro processo di desublimazione si evidenzia la volontà ascensionale e la contaminazione con l'elemento impuro del mondo, con la materia e la fisicità. L'angelo orgoglioso e folle rappresenta la liberazione dell'essere fisico, del corpo, dell'elemento terrestre, della struttura stessa della materia. In questo modo Licini tenta di riscattare la propria pesantezza terrestre.

L'animalità è chiara nell'*Angelo ribelle*, che prende la forma di "serpente" come nella figurazione del 1949, la quale discende dalle forme oracolari dei culti sibillini. Una lunga freccia nera si allunga sul margine della tela per rinchiudersi e avvolgersi su sé stessa, quasi avesse paura di mostrarsi. La freccia diventa così simbolo del male, rappresenta il peccato del serpente-angelo, lo spazio in cui implode. Le domande esistenziali che Licini si pone appartengono ad ogni uomo, e le risposte sono oltre l'apparenza delle cose.

«“Che cos'è l'uomo? Mi rincresce, ma nemmeno Nietzsche ha saputo rispondere a questa domanda. Vivere, allora, andare al di là di noi stessi, trascendersi. Ecco perché ancora viviamo, con questa speranza”», scrive l'artista a Marchiori nel 1943.

Nel processo di vivificazione della figura, attraverso il mito, "antropomorfizza" il segno, creandol'angelo ribelle, che diventa il suo alter ego: simboleggia l'arte stessa di Licini che rifiuta ortodossie e dogmi espressivi.

Riportiamo di seguito due liriche di Licini:

«Finalmente oh, finalmente sono arrivati
gli angeli a cavallo precursori dell'anima mia
in silenzio per bussare alle porte di questo cuore
mio tanto indurito nella speranza di vederli un giorno
finalmente arrivare a piedi e a cavallo
da in mezzo al cielo con le loro spade di seta
fiammeggiante da mezza estate in pieno mezzogiorno
puntate verso il mio cuore da sembrare angeli
strani al mondo vestito di blu.
Ma il nostro sorriso è d'oro di compatimento

Come senza alcun dubbio le lacrime nostre
Garantite sono in argento a dispetto del mondo
Del vero del bello del giusto del bene e del male.

Tutti gli angeli ribelli
guardano a te anima mia
a te bella signora silenziosa
a te bella signora quanto mai cara quanto mai fedele
che da lontani astri scivolando
qui sei bene venuta ad abitare senza timore
di umiliarti, nuda come la rosa
nella capanna del mio perduto cuore, per associar la tua sorte al tuo destino.
Quale destino, tu sai, noi che da anni».

Ritornando alla tecnica pittorica dell'artista, il tratto chiaro e sicuro di Licini crea uno spazio senza vincoli geometrici; le calligrafie aeree si consolidano a volte nel delineare il volto degli angeli.

I contorni sono sfibrati, i colori si confondono ai confini della figura, si intravedono sotto ad altri facendosi diafani, sembrano sprigionati da una materia in tensione energetica, al pari delle figurazioni, attuando impulsi ritmici tra l'elemento organico e l'inorganico in un ponderato rapporto dinamico tra figura e spazio. In questo senso Licini sembra voler sottolineare il valore del "gesto" come espressione spontanea, al pari della danza, che crea la materia pittorica, producendo tra esso e questa un'interdipendenza. È come se per magia il colore così materico e ricco di sovrapposizioni e sfumature possedesse quel carattere di eterno ed infinito tanto caro a Licini.

Angelo (miracolo si San Marr...co), del 1947, esposto alla Biennale di Venezia nel 1948, ha un chiaro riferimento all'episodio della "Leggenda aurea" di Jacopo da Varagine. Ritroviamo nel soggetto il rapporto tra religione e leggenda: il Santo viene trasformato in angelo in caduta in cui la dimensione della discesa viene rammentata dall'onomatopea del titolo.

Il volo acquista qualcosa di miracoloso e l'apparire dell'Angelo è immagine del mistero persistente tra il non ancora e il non più, che fra incertezze e fallimenti tende verso l'infinito e verso la trascendenza di sé stesso.

L'Angelo ribelle del 1949 titanico con le braccia estese verso il cosmo, sembra allontanarsi da una massa nera che è morte, inevitabilità dell'esistenza e del male. L'angelo bianco, per sua natura essere incorporeo, leggerissimo, viene contornato da un segno nero, che corrisponde al demoniaco, vola verso la profondità di un blu infinito, sfiorando con la testa i limiti della tela, probabile simbolo di razionalità e del limite della conoscenza universale, nero perché premonizione della propria punizione. Il bianco dell'angelo che si confonde con lo sfondo, senza una linea che lo delimiti rende tangibile l'essenza tra spirito e materia. L'angelo si staglia su uno sfondo blu, il colore più amato da Licini, poiché amava salutare nelle sue lettere firmandosi, per esempio nell'epistolario con Marchiori: "il vostro azzurro Licini". In *Angelo ribelle* su fondo rosso scuro del 1946, la campitura rossa dello sfondo racchiude in sé le stesse incoerenze dell'entità dell'angelo luciferino: passionale, irriverente, vitale, e allo stesso tempo vivace e irrequieto. Al di sotto dell'angelo, nell'angolo a sinistra, una massa scura sembra contaminare l'angelo, che nel suo candore si imbrunisce verso i piedi, probabile manifestazione di un peccato che ha sporcato in maniera indelebile la purezza del suo stato. Il rosso diventa così anche evocatore di energia e di movimento di una passione del tutto carnale, sensuale e corporale. L'angelo in bianco e nero, fa trasparire il colore sottostante, quasi come se fosse macchiato da una colpa interna a lui. Rosso come punizione, quindi, ma anche conquista di un angelo che sceglie volontariamente di ribellarsi senza timore delle conseguenze.

Nell'*Angelo ribelle* del 1951 è palese il segno dell'infinito che nel blu della notte senza tempo, sembra unire l'angelo al suo riverbero attraverso lo specchio/porta: è l'altrove, l'altro da sé. Non un altrove surreale o metafisico, ma un altrove 'fisico', raggiungibile inseguendo percorsi e tracciati armonici in un continuum che supera i confini dello spazio visibile e del tempo convenzionale.

Sospeso nell'aria, l'angelo-demonio si staglia nello sfondo come una nota musicale, sembra che si volti a guardare sarcastico e inquieto prima di dissolversi nell'infinita oscurità del cosmo. Lo spazio colorato strato su strato, sfumatura su sfumatura, non appare compatto e omogeneo, poiché deve tendere ad un'oltre, ancora più indecifrabile e sorprendente. L'angelo diventa quindi un'entità incisa nel cielo costituita da tratti sottili e sfilacciati, è il viaggiatore "fatto di nulla", pronto a immergersi nello spazio senza tempo, pura luce e poesia.

Ciò che Licini chiama "magia" è proprio l'energia che scaturisce dal colore, una rivelazione dell'altrove, che rilascia un'emozione misterica, insita nel processo di ogni cosa; rappresenta l'indicibile, la poesia di una musica che suona anche dentro di noi.

Una riflessione sul quotidiano inafferrabile che Licini cerca di attuare con una chiave mitico-mistica, in modo da analizzare, con semplicità ed immediatezza, la successione del tempo nel suo sviluppo, chiamando lo spettatore a vivere pienamente l'evento.

«"...Adesso, io, me ne vado un po' svolazzando per conto mio, nei cieli della fantasia: e così, di cielo in cielo, sono diventato un angelo abbastanza ribelle, con la coda, insomma, e qualche volta mi diverto a morderla questa coda!"», scrive in una lettera a Marchiori nel 1952.

Gli Angeli degli anni '50, come Angelo su fondo rosso, Angelo in azzurro, Angeli missili, presentano le stesse forme imperfettamente geometriche, individuabili nei dipinti astratti della metà degli anni Trenta. Essi somigliano agli aquiloni che volano in cielo, con il loro viso a forma di triangolo, il corpo simile ad una clessidra, formato dalla combinazione di più triangoli e la coda di rondine. Tutto sembra mirare all'essenziale, l'aspetto ludico e ironico acquista attendibilità, diventa sinonimo di verità. Il passaggio a forme semplici, geometriche ed elementari, dona alle immagini una sensazione di estrema e illimitata leggerezza.

Per Licini i misteri del cosmo non si correlano con la religione e con Dio. L'Universo, come l'essere umano, è una realtà che non si può conoscere pienamente, ma Licini è in grado di rendere visibile ciò che per altri era stato un qualcosa legato alla sensazione, così da trovare un modo per armonizzare l'inconciliabile e sentire la forma senza farsi trascinare.

Nei *Racconti di Bruto* del 1913, l'artista anticipa poeticamente e ideologicamente la figura dell'Angelo ribelle, con un carattere di sfida e un atteggiamento aggressivo. «"Con Bruto Licini fa opera di rimozione dei propri tabù legati al sesso"», afferma Enrica Torelli Landini e collegati alla ribellione e all'eresia, viste come condanna di ogni assioma e ogni norma. «"Da questa malizia quasi fanciullesca nasce la malinconia bizzarra di chi più tardi si intratterrà con gli Angeli con la coda"», scrive Birolli, esseri folli, impenetrabili, sospesi in atmosfere rarefatte e ampi orizzonti.

L'Angelo di Santa Rosa è un esempio perfetto del 'continuum a spirale'. Un angelo/missile in spedizione verso l'infinito, sospeso come il funambolo di Nietzsche tra due mondi, stilizzato al massimo a ribadire l'importanza, se non il prevalere, del simbolo sulla forma rappresentativa (l'uomo non dovrebbe crearsi un'immagine umana del divino). Un angelo 'geometrico' (in cui ritorna il triangolo, simbolo maschile e divino), ma dal 'tracciato' non netto, quasi a farlo penetrare sino a scomparire in quel 'C-osmo'.

Angelo ribelle su fondo celeste del 1952, dipinto di una luminosità straordinaria, caratterizzato da un senso di movimento determinato dai semicerchi simmetrici. L'angelo sembra impugnare uno scettro a due punte, e la sua bocca sembra una Ψ (psi) rovesciata, l'iniziale della parola greca 'psyche', ovvero l'anima, la forza vitale, che veniva rappresentata spesso come una farfalla, simbolo della metamorfosi.

L'irreale si fa visibile attraverso l'immersione totale in un mondo interiore.

Licini è stato in grado di fondere in maniera dialettica geometria e poesia, misura ed estasi, prolungando in un atto poetico una concretezza percettiva che sgorgava da un'incoercibile inquietudine.

L'immaginario di questi anni è caratterizzato da un vivere in perpetua condizione di nomade nei cieli silenziosi della conoscenza, un continuo errare verso la certezza ultima.

In appendice I troverete tutti le illustrazioni citate.

Giulia Malaspina

Bibliografiae Sitografia

GhigiG., *Oro e piombo. Il mercato della grande guerra. Pubblicità, cinema, propaganda. 1914-1918.*, Editore: Rubbettino (9 novembre 2017).

Pedrini P.P., *I manifesti nella grande guerra. Immagini e persuasione alle origini della comunicazione contemporanea.* Editore: Carocci (11 febbraio 2016).

BernaysE.L., *Propaganda. Della manipolazione dell'opinione pubblica in democrazia,* Editore: Fausto Lupetti Editore (18 settembre 2008).

AA. VV., *Luoghi dell'immaginario e scene di vita a Monte Vidon Corradodi Osvaldo Licini,* a cura di Mariano Apa, Catalogo della mostra a Monte Vidon Corrado, Sala esposizioni, 9 luglio-31 agosto 1988, Fermo, Andrea Livi Editore, 1988.

ApaM., a cura di, *Licini:opere dal 1913 al 1957,* Catalogo della mostra alleSale del Castellare, Palazzo Ducale di Urbino, luglio-settembre 1985, Milano, Mondadori, 1985.

BirolliZ., passoniA., a cura di Osvaldo Licini, Catalogo della mostra, presentazione di Luigi Mallè, Galleria Civica d'arte Moderna,Torino, 23 ottobre 1968-6 gennaio 1969.

De micheliM., a cura di Osvaldo Licini,Catalogo della mostra ontologica, Palazzo dei Capitani del Popolo, Ascoli Piceno, settembre-novembre 1988.

De RosaS., a cura di, Osvaldo Licini: una retrospettiva nel centenario della nascita. Saggio, schede e note biografiche,Catalogo della mostra, Firenze, Artificio, 1994.

FormentiniL., a cura di Introduzione a Licini, Monte Vidon Corrado, Centro Studi Osvaldo Licini, 1994.

MalatestaG., a cura di Osvaldo Licini. Dipinti e disegni,Catalogo della mostra del 1988, Milano, Electa, 1988.

MarchioriG., a cura di I cieli segreti di Osvaldo Licini col catalogo generale delle opere, Venezia, Alfieri, 1968.

PontiggiaE., a cura di Osvaldo Licini. I cieli della fantasia.Opere su carta 1926-1958,Galleria d'arte Moderna, Milano, 31 gennaio-30 marzo,1986.

PontiggiaE., a cura di Osvaldo Licini.Disegniinediti,Carpi, Nuovagrafica, 1991.

AA. VV., *Chagall, Licini e il sopra-naturale...*in Arp, Ernst, Klee, Mirò, Savinio,Catalogo della mostra a Ascoli Piceno, Complesso monumentale di Sant' Agostino, 10 novembre 2001-10 gennaio 2002, Ginevra-Milano, Skira, 2001.

RossiA., *Le terre della SIBILLA appenninica,*1999, Prefazione di Aldo Rossi, *La SIBILLA Sciamana della montagna e la grotta appenninica,* 2001.

De Micheli M.,*Le avanguardie artistiche del 900,* Feltrinelli, Milano, 2014.

LiciniO., *Errante, erotico eretico.Gli scritti e tutte le lettere,* a cura di Gino Baratta, Francesco Bartoli, Zeno Birolli Milano, Feltrinelli, 1974, p. 83.

LiciniO., *In ricordo del ventesimo anniversario della morte,* a cura di L. Dania - C. Ferrari - G. Vitali, Servigliano 1978.

LiciniO., dipinti e disegni (catal., Ascoli Piceno), a cura di G. Malatesta, Milano 1988.

MinutiF., *Luoghi dell'immaginario e scene della vita di O. L.(catal.),* Monte Vidon Corrado 1988;

CalvesiM., LiciniO.e Amalassunta, in Art e dossier, settembre 1989 13-15.

LiciniO., gli anni Cinquanta (catal.), a cura di E. Pontiggia - E. Torelli Landini, Monte Vidon Corrado 1998;

LiciniO., in *Errante erotico eretico. Gli scritti letterari e tutte le lettere,* a cura di G. Baratta - F. Bartoli - Z. Birolli, Milano 1974

www.lagrandeguerraperlascuola.it

www.grandeguerra.ccm.it
www.grandeguerra.rai.it
www.ilmanifesto.it/1914-1918-la-pubblicita-va-alla-guerra
www.mauroscardovelli.com
www.esercito.difesa.it
www.14-18.it
www.grandeguerraproject.org
www.lagrandeguerrapiu100.it
www.amantidellastoria.wordpress.com
www.napoli.repubblica.it
www.minerva.unito.it
www.patriziafornaciari.it
www.trentinograndeguerra.it
www.centenario1914-1918.it
www.grandeguerra.comune.padova.it
www.culturaitalia.it
www.orizzonticulturali.it
www.beniculturali.it
<https://www.wdl.org/en/item/581/>
www.wsimag.com

Docenti: prof.ssa Simona Nicheli

Studente: Pier Paolo Luminari, *L'«Arma della comunicazione»*

Studenti: Lorenzo Macellari, *La sanguisuga italiana*, Sofia Corallini, *Indottrinamento assurdo*, Giorgia De Matteis, *Fascinazione*, Sofia Corallini e Lorenzo Macellari, *L'«Intesa» vincente*, della classe 5K, Liceo Linguistico.

Studenti: Niccolò Bartoli, Saverio Lattanzi, Luca Agnesi, Benedikt Kanhausser, Paolo Falappa, Gloria Bigoni, Elena Medori, Elena Pollastrelli; studenti – relatori: Elena Pollastrelli, Elena Medori, Gloria Bigoni, *“Merce” di guerra*, della classe 4M, Liceo Scientifico opz. Scienze Applicate. Studenti: Giulia Malaspina, *“Scalata al cielo”*: *dalla trincea all'epifania del divino*, della classe 5G Liceo Linguistico.

INTERMEZZO MUSICALE: LEZIONE – CONCERTO DEL M° PROF. MATTEO SIMONETTI E NUNZIO SFREGOLA

NOTE DALLA GRANDE GUERRA

Presentiamo, qui di seguito, anche il dramma della Prima Guerra Mondiale nelle opere dei grandi compositori, Nella narrazione, ecco inserirsi anche un riferimento musicale, riprendendo alcuni compositori originari delle nazioni inizialmente coinvolte nel primo conflitto mondiale, per la Germania, Brahms; per la Repubblica ceca, Dvorak; per l'Italia, Casella.

Con la Prima Guerra Mondiale scomparve l'impero austro – ungarico, evento che per noi italiani si collega positivamente a sentimenti patriottici unitari.

Di quello che forse fu il più riuscito esperimento di Stato multietnico, già a fine Ottocento, gli intellettuali e gli artisti presentavano ed inscenavano la decadenza, Le crisi, innescate in politica dalle rivendicazioni nazionaliste e culturalmente dal nichilismo, tratteggiavano il tramonto di una civiltà che aveva saputo però, come Kultur, produrre splendidi esempi artistici e culturali.

La Mitteleuropa si era, con Vienna, colorata di oriente e le sonorità dell'impero portavano l'eco di un esotismo che era miracolosamente divenuto familiare. A Vienna, a Praga, a Budapest ... sfarzo e potenza si erano connesse per un cinquantennio ad una gioia che, nella musica, si concretizzava in un vitalismo dal sapore insieme militaresco, cortigiano e popolare ... questo mondo che scomparve per sempre dentro le trincee vive ancora nelle pagine di Johannes Brahms e Antonin Dvorak, in particolar modo nelle loro danze. Brahms, seppur nato ad Amburgo, diffuse le sonorità popolari ungheresi e Dvorak, ceco, quelle della sua terra.

Non sono molti i commenti musicali alle vicende della Prima guerra mondiale. Tra questi spicca la composizione “pagine di guerra” dell'italiano Alfredo Casella.

La fine del mondo eurocentrico segnò la fine dell'egemonia culturale europea nel globo. Anche nella musica vennero importanti modelli d'oltreoceano che causarono la fine della musica colta e spianarono la strada allo strapotere della musica di consumo. D'altra parte, emersero altre tendenze, che ridussero la musica, per molti decenni, a fatto esclusivamente elitario, intellettuale, matematico, cervellotico, come nella dodecafonia e nella serialità.

Alfredo Casella

Alfredo Casella nasce a Torino nel 1883. «Respirò musica dall'infanzia: il padre insegnava violoncello al Liceo musicale di Torino e la madre, pianista, si dedicò all'educazione musicale del figlio. Fu con il trasferimento a Parigi nel 1896, dove si iscrisse al Conservatorio, che Casella maturò, a contatto con i maggiori musicisti del tempo, tra cui Debussy, Ravel, Falla, Busoni, Mahler, Strauss, Stravinskij. Fu, oltre che compositore e uno dei maggiori pianisti della sua generazione, un instancabile organizzatore, promotore di musica contemporanea e difensore della modernità e dell'europeismo musicale. Tornato in Italia allo scoppio della Prima Guerra mondiale, per insegnare pianoforte al Liceo di Santa Cecilia, fondò la Società Italiana di Musica Moderna e la rivista ad essa collegata “Ars Nova”».

Dal punto di vista artistico è «tra i compositori della “generazione dell'Ottanta”. Alfredo Casella fu senza dubbio quello più attento alla realtà contemporanea europea.



Tutte le tendenze sperimentate dalle avanguardie europee nei primidecenni del Novecento sono ricercate e fagocitate nel suo eclettico stile, tanto che par quasi di avvertire l'ansia di recuperare il terreno perduto nei confronti della tradizione sinfonica europea dell'Ottocento. A rendere il compositore torinese così avido di inglobare nel suo stile tutte le conquiste della musica moderna era, come egli stesso dichiarò nello scritto autobiografico *I Segreti della Giara* (1941), l'esigenza fortissima di uscire a tutti i costi dall'atmosfera nella quale egli e la sua generazione erano nati e cresciuti, impregnata di melodramma».

Ed ecco che dal “discepolo di Bach e Vivaldi”, come si definiva, nasce una «piccola suite per pianoforte a quattro mani intitolata *Pagine di guerra*, quattro films musicali, composta nel 1915; erano passati appena quattro anni dalla pubblicazione dell'*op. 13*, ma l'Europa era nel mezzo di una guerra che sarebbe durata ancora tre anni, portando devastazioni mai viste prima. Immagini della guerra venivano trasmesse nei cinematografi; e da alcune di esse Casella trasse ispirazione per comporre quattro “quadri”, recanti ciascuno un sottotitolo che si riferisce ad un luogo e ad una situazione. Essi sono: nel Belgio: la sfilata di artiglieria pesante tedesca.

In Francia: davanti alle rovine della cattedrale di Reims.

<http://prima-guerra.blogspot.com/2014/07/1914-il-bombardamento-di-reims-e-della-cattedrale.html#/2014/07/1914-il-bombardamento-di-reims-e-della-cattedrale.html>



Reims. Vista di un lato della cattedrale di San Remigio distrutta dai bombardamenti tedeschi

In Russia: carica di cavalleria cosacca. In Alsazia: croci di legno [...]. Nel 1918 Casella orchestrò la composizione, aggiungendovi un quinto quadro, Nell'Adriatico: corazzate italiane in crociera.

Le influenze mahleriane e soprattutto dello Stravinskij della Sagra, già avvertibilissime nell'originale pianistico, diventano ancora più scoperte nella versione orchestrale, con i ritmi ossessivamente percussivi, l'uso insistente della politonalità, l'utilizzo di frammenti di musica “volgare”, di ritmi marziali e di nenie infantili. L'origine “cinematografica” dei singoli brani è evidente da come Casella scolpisce le immagini traducendole in musica: l'artiglieria passa inesorabile, e la musica marcia pesante e si spegne all'allontanarsi dell'artiglieria; la cattedrale è in rovina, e il tetracordo che si ripete dall'inizio alla fine è come una triste meditazione sulle devastazioni che non risparmiano i capolavori dell'ingegno umano, la cavalcata impetuosa dei cosacchi è suggerita dal rimo dattilico, e una straniante ninna nanna accompagna l'ultimo sonno dei combattenti. Senza il quinto pannello l'organizzazione formale prevedeva, nella tradizionale alternanza di movimenti veloci e lenti, due coppie di quadri, ciascuna riferita ad una azione e alle conseguenze della guerra: due quadri, artiglieria e devastazioni della città, senza uomini; e due, cavalleria cosacca e cimitero, dove c'è la presenza dell'uomo. Forse l'aggiunta del quinto pannello, un po' magniloquente, è stata motivata dal far terminare un brano fatto per spazi più grandi di quelli riservati alla musica per pianoforte a quattro mani con un pezzo forte e veloce; o forse per mettere un pezzo d'Italia in questacomposizione».

Johannes Brahms

Brahms nasce ad Amburgo nel 1833. Pianista e compositore, «il suo sviluppo artistico fu lento e continuo. La sua attività creativa fu contrassegnata da un costante impegno culturale, da una profonda meditazione, da una meticolosa accuratezza. Brahms può essere considerato come il maggiore esponente della musica strumentale».

Nella sua produzione musicale, troviamo che «il culto della forma classica convive con i fermenti romantici, la severità della concezione compositiva si mescola singolarmente con un certo gusto bonario per i tratti della musica popolare viennese e ungherese, l'ampiezza delle frasi melodiche s'inserisce in un discorso musicale ricco di sottili relazioni e sfumature, che richiede da parte dell'ascoltatore un'attenzione continua e un intenso lavoro di collaborazione intellettuale. Figura essenzialmente moderna, pur nell'uso di mezzi musicali ritenuti a suo tempo "antiquati" dagli innovatori della tendenza wagneriana, B. si muove per lo più in un mondo poetico non concepito come drammatica contrapposizione di elementi contrastanti, ma come tessuto ininterrotto di motivi fra loro gradatamente connessi e adombrati in una visione intimamente nostalgica, tipica del periodo del tardo romanticismo e preannunciatrice di atteggiamenti che si ritrovano nell'arte successiva».



https://it.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms

Antonín Dvořák

Dvorak, è un compositore della Repubblica Ceca, nato nel 1841, in una città vicino Praga, nella Boemia Centrale, allora parte dell'Austria-Ungheria. La sua zona di nascita influenzò la sua produzione artistica.

«Le opere di Dvořák sono organizzate in diversissime forme: le sue nove sinfonie si rifanno a modelli classici che Ludwig van Beethoven avrebbe approvato e sono comparabili a quelle di Johannes Brahms, ma egli lavorò anche nel campo del poema sinfonico e l'influenza di Richard Wagner è evidente in alcune composizioni. Molte delle sue opere mostrano anche l'influenza della musica folkloristica ceca, sia per i ritmi, sia per le forme melodiche; forse gli esempi più noti sono le due raccolte di Danze Slave».



https://it.wikipedia.org/wiki/Anton%C3%ADn_Dvo%C5%99%C3%A1k



Bibliografia e Sitografia

https://www.naxos.com/mainsite/blurbs_reviews.asp?item_code=8.573004&catNum=573004&filetype>About%20this%20Recording&language=Italian

<http://www.treccani.it/enciclopedia/johannes-brahms>

https://it.wikipedia.org/wiki/Alfredo_Casella

<http://prima-guerra.blogspot.com/2014/07/1914-il-bombardamento-di-reims-e-della-cattedrale.html#!/2014/07/1914-il-bombardamento-di-reims-e-della-cattedrale.html>

https://it.wikipedia.org/wiki/Johannes_Brahms

https://it.wikipedia.org/wiki/Anton_Dvořák

IL “MIRACOLO” DI NATALE

Durante la guerra, in momenti particolari, nelle dure condizioni di vita nelle trincee contrapposte, ci furono episodi di fraternizzazione.

Più di cento anni fa, un freddo, gelido Natale, il primo Natale della Prima Guerra Mondiale, o meglio la “tregua di Natale”. Fratellanza e umanità saranno le parole di riferimento in questa occasione.

Tutti i soldati erano sicuri di vincere, la parola d'ordine era: «“A Natale tutti a casa!”, si urlava, “e con la vittoria in tasca!”».

Ma eravamo nel dicembre 1914, erano passati sei mesi dall'inizio della guerra, e i confortevoli focolari di casa attorno ai quali si stringeva tutta la famiglia per festeggiare il Natale erano ancora un lontano miraggio. I soldati erano sempre lì, sul campo di battaglia, e iniziavano a essere provati dalla vera durezza della guerra. Dopo la battaglia della Marna, si iniziava ad avere sempre di più la piena consapevolezza che quella non sarebbe stata di certo la tanto esaltata *guerra lampo* che i capi di stato volevano far credere, ma una logorante *guerra di posizione*, che di lì a poco avrebbe condannato a morte più di 15 milioni di persone, tra combattenti e civili.

I soldati iniziavano a demoralizzarsi e stremati si ritrovavano a vivere nel fango in condizioni disumane».

Per tregua di Natale «si intende una serie di “cessate il fuoco” non ufficiali avvenuti nei giorni attorno al Natale del 1914 in varie zone del fronte occidentale [Francia]».

Infatti, la «notte di Natale 1914, nelle trincee del fronte occidentale (Francia e Belgio) ci fu una tregua. Si trattò di una eccezionale circostanza dettata dalla spontaneità di un sentimento di fratellanza universale, più forte persino del rombo dei cannoni. Non la ordinarono i comandi supremi che, di contro, fecero di tutto per condannarla ed accertarsi che mai più si ripetesse in futuro.

I soldati di entrambe le fazioni uscirono allo scoperto, si abbracciarono, fumarono, cantarono insieme, si scambiarono doni e organizzarono persino delle estemporanee partite di calcio. Gli Stati Maggiori coinvolti nel conflitto fecero di tutto anche per nascondere l'accaduto e cancellarne ogni traccia o memoria - recentemente però sono emerse dagli archivi militari di tutta Europa, lettere, diari e persino fotografie che sanciscono inequivocabilmente che la tregua, anche se non ufficiale, avvenne realmente e si protrasse addirittura per più giorni, nel periodo Natalizio del 1914».

Possiamo qui presentare, una toccante testimonianza di un soldato inglese, che si trovò a vivere questo evento.

«“Janet, sorella cara, sono le due del mattino e la maggior parte degli uomini dormono nelle loro buche, ma io non posso addormentarmi se prima non ti scrivo dei meravigliosi avvenimenti della vigilia di Natale. In verità, ciò che è avvenuto è quasi una fiaba, e se non l'avessi visto coi miei occhi non ci crederei. Prova a immaginare: mentre tu e la famiglia cantavate gli inni davanti al focolare a Londra, io ho fatto lo stesso con i soldati nemici qui nei campi di battaglia di Francia! Le prime battaglie hanno fatto tanti morti, che entrambe le parti si sono trincerate, in attesa dei rincalzi. Sicché per lo più siamo rimasti nelle trincee ad aspettare.

Ma che attesa tremenda! Ci aspettiamo ogni momento che un obice d'artiglieria ci cada addosso, ammazzando e mutilando uomini. E di giorno non osiamo alzare la testa fuori dalla terra, per paura del cechino. E poi la pioggia: cade quasi ogni giorno. Naturalmente si raccoglie proprio nelle trincee, da cui dobbiamo aggottarla con pentole e padelle.

E con la pioggia è venuto il fango, profondo un piede e più. S'appiccica e sporca tutto, e ci risucchia gli scarponi. Una recluta ha avuto i piedi bloccati nel fango, e poi anche le mani quando ha cercato di liberarsi... . Con tutto questo, non potevamo fare a meno di provare curiosità per i soldati tedeschi di fronte noi. Dopo tutto affrontano gli stessi nostri pericoli, e anche loro sciaguattano nello stesso fango. E la loro trincea è solo cinquanta metri davanti a noi. Tra noi c'è la terra di nessuno, orlata da

entrambe le parti di filo spinato, ma sono così vicini che ne sentiamo le voci. Ovviamente li odiamo quando uccidono i nostri compagni.

Ma altre volte scherziamo su di loro e sentiamo di avere qualcosa in comune. E ora risulta che loro hanno gli stessi sentimenti. Ieri mattina, la vigilia, abbiamo avuto la nostra prima gelata. Benché infreddoliti l'abbiamo salutata con gioia, perché almeno ha indurito il fango. Durante la giornata ci sono stati scambi di fucileria.

Ma quando la sera è scesa sulla vigilia, la sparatoria ha smesso interamente. Il nostro primo silenzio totale da mesi! Speravamo che promettesse una festa tranquilla, ma non ci contavamo. Soldati che fraternizzano fuori dalle trincee. Di colpo un camerata mi scuote e mi grida: "Vieni a vedere! Vieni a vedere cosa fanno i tedeschi! Ho preso il fucile, sono andato alla trincea e, con cautela, ho alzato la testa sopra i sacchetti di sabbia. Non ho mai creduto di poter vedere una cosa più strana e più commovente. Grappoli di piccole luci brillavano lungo tutta la linea tedesca, a destra e a sinistra, a perdita d'occhio. Che cos'è? ho chiesto al compagno, e John ha risposto: "alberi di Natale!". Era vero. I tedeschi avevano disposto degli alberi di Natale di fronte alla loro trincea, illuminati con candele e lumini. E poi abbiamo sentito le loro voci che si levavano in una canzone: "stille nacht, heilige nacht...". Il canto in Inghilterra non lo conosciamo, ma John lo conosce e l'ha tradotto: "notte silente, notte santa".

Non ho mai sentito un canto più bello e più significativo in quella notte chiara e silenziosa. Quando il canto è finito, gli uomini nella nostra trincea hanno applaudito. Sì, soldati inglesi che applaudivano i tedeschi! Poi uno di noi ha cominciato a cantare, e ci siamo tutti uniti a lui: "the first nowell, the angel did say...". Per la verità non eravamo bravi a cantare come i tedeschi, con le loro belle armonie. Ma hanno risposto con applausi entusiasti, e poi ne hanno attaccato un'altra: "o tannenbaum, o tannenbaum..." [o abete, o abete]. A cui noi abbiamo risposto: "o come all ye faithful...". E questa volta si sono uniti al nostro coro, cantando la stessa canzone, ma in latino: "adeste fideles ...". Inglesi e tedeschi che s'intonano in coro attraverso la terra di nessuno! Non potevo pensare niente di più stupefacente, ma quello che è avvenuto dopo lo è stato di più. "Inglesi, uscite fuori!", li abbiamo sentiti gridare, "voi non spara, noi non spara!".

Nella trincea ci siamo guardati non sapendo che fare. Poi uno ha gridato per scherzo: "venite fuori voi!". Con nostro stupore, abbiamo visto due figure levarsi dalla trincea di fronte, scavalcare il filo spinato e avanzare allo scoperto. Uno di loro ha detto: "Manda ufficiale per parlamentare". Ho visto uno dei nostri con il fucile puntato, e senza dubbio anche altri l'hanno fatto - ma il capitano ha gridato "non sparate!". Poi s'è arrampicato fuori dalla trincea ed è andato incontro ai tedeschi a mezza strada. Li abbiamo sentiti parlare e pochi minuti dopo il capitano è tornato, con un sigaro tedesco in bocca! Nel frattempo gruppi di due o tre uomini uscivano dalle trincee e venivano verso di noi.

Alcuni di noi sono usciti anch'essi e in pochi minuti eravamo nella terra di nessuno, stringendo le mani a uomini che avevamo cercato di ammazzare poche ore prima. Abbiamo acceso un gran falò, e noi tutti attorno, inglesi in kaki e tedeschi in grigio. Devo dire che i tedeschi erano vestiti meglio, con le divise pulite per la festa. Solo un paio di noi parlano il tedesco, ma molti tedeschi sapevano l'inglese. Ad uno di loro ho chiesto come mai. "Molti di noi hanno lavorato in Inghilterra", ha risposto. "Prima di questo sono stato cameriere all'Hotel Cecil". "Forse ho servito alla tua tavola!" "Forse!", ho risposto ridendo. Mi ha raccontato che aveva la ragazza a Londra e che la guerra ha interrotto il loro progetto di matrimonio. E io gli ho detto: "non ti preoccupare, prima di Pasqua vi avremo battuti e tu puoi tornare a sposarla". Si è messo a ridere, poi mi ha chiesto se potevo mandare una cartolina alla ragazza, ed io ho promesso. Un altro tedesco è stato portabagagli alla Victoria Station. [...]. Mi ha fatto vedere le foto della sua famiglia che sta a Monaco. Anche quelli che non riuscivano a parlare si scambiavano doni, i loro sigari con le nostre sigarette, noi il tè e loro il caffè, noi la carne in scatola e loro le salsicce. Ci siamo scambiati mostrine e bottoni, e uno dei nostri se n'è uscito con il tremendo elmetto col chiodo! Anch'io ho cambiato un coltello pieghevole con un cinturame di cuoio, un bel ricordo che ti mostrerò quando torno a casa. Ci hanno dato per certo che la Francia è alle corde e la Russia quasi disfatta.

Noi gli abbiamo ribattuto che non era vero, e loro. “Va bene, voi credete ai vostri giornali e noi ai nostri”. È chiaro che gli raccontano delle balle, ma dopo averli incontrati anch'io mi chiedo fino a che punto i nostri giornali dicano la verità. Questi non sono i “barbari selvaggi” di cui abbiamo tanto letto. Sono uomini con case e famiglie, paure e speranze e, sì, amor di patria. Insomma sono uomini come noi. Come hanno potuto indurci a credere altrimenti? Siccome si faceva tardi abbiamo cantato insieme qualche altra canzone attorno al falò, e abbiamo finito per intonare insieme - non ti dico una bugia – “Auld Lang Syne”. Poi ci siamo separati con la promessa di rincontraci l'indomani, e magari organizzare una partita di calcio.

E insomma, sorella mia, c'è mai stata una vigilia di Natale come questa nella storia? Per i combattimenti qui, naturalmente, significa poco purtroppo. Questi soldati sono simpatici, ma eseguono gli ordini e noi facciamo lo stesso. A parte che siamo qui per fermare il loro esercito e rimandarlo a casa, e non verremo meno a questo compito. “Eppure non si può fare a meno di immaginare cosa accadrebbe se lo spirito che si è rivelato qui fosse colto dalle nazioni del mondo”. “Ovviamente, conflitti devono sempre sorgere. Ma che succederebbe se i nostri governanti si scambiassero auguri invece di ultimatum? Canzoni invece di insulti? Doni al posto di rappresaglie? Non finirebbero tutte le guerre? Il tuo caro fratello Tom”».



http://www.quellocheso.com/la-tregua-di-natale-100-anni-di-distanza-uno-splendido-approfondimento.html?doing_wp_cron=1527871647.9781730175018310546875

Sul fronte, i soldati, portano con sé quella che possiamo definire la “disumanizzazione” dell'avversario, però, come sostiene l'etologo austriaco I. Eibl-Eibesfeldt, nei suoi scritti sull'*Etologia della guerra*, «la fraternizzazione può manifestarsi ugualmente in una situazione bellica. Conoscenza personale a parte, talvolta anche un semplice comportamento riconosciuto “comune e condiviso” dai belligeranti può far scattare il riconoscimento del carattere umano dell'avversario fermando la normale aggressività bellica. Un simile episodio è raccontato da Emilio Lussu che ricorda di essersi trovato faccia a faccia col nemico austriaco, ma al momento di premere il grilletto, si risentì di non farlo, perché riconobbe quei tratti di umanità nell'uomo che aveva davanti, dal semplice gesto con cui l'austriaco si accese una sigaretta.

“Non lo potevo sbagliare. Avrei potuto sparare mille colpi a quella distanza, senza sbagliarne uno. Bastava che premessi il grilletto: egli sarebbe stramazzone al suolo. Questa certezza che la sua vita dipendesse dalla mia volontà, mi rese esitante. Avevo di fronte un uomo. Un uomo! [...]. Fare la guerra è una cosa, uccidere un uomo è un'altra cosa. Uccidere un uomo, così è assassinare un uomo. Non so fino a che punto il mio pensiero procedesse logico”: scrive Lussu nel suo libro *Un anno sull'altopiano*.

E così aveva pure ragione Spinoza quando pensava: “riguardo alle cose umane non ridere, non piangere, non indignarsi, ma capire”».

Bibliografia e Sitografia:

http://www.quellocheso.com/la-tregua-di-natale-100-anni-di-distanza-uno-splendido-approfondimento.html?doing_wp_cron=1527871647.9781730175018310546875
<http://www.lagrandeguerra.net/gglatreguadinatale.html>

Docente: prof. Franco Di Giorgio

Studenti: Mattia Santori, Marco Sagripanti, Federico Tartabini, Michele Napolitano e Marco Sagripanti.

Classe: 5B Liceo Scientifico.

L'ARTE RAPPRESENTA LA GRANDE GUERRA E LA VITA IN TRINCEA: IL VALORE STORICO E IL VALORE ARTISTICO DELL'OPERA

Naturalmente, anche l'arte ha rappresentato la Grande Guerra e la vita in trincea, andiamo quindi ad analizzare il valore storico e il valore artistico dell'opera d'arte.

Introduzione

1914-1918, L'arte dispersa, opere inedite e rare dei soldati della Grande Guerra, è la mostra realizzata a Bresso nel 2011 che inaugura anticipatamente la serie di eventi commemorativi in occasione del centenario dalla Prima Guerra Mondiale²⁰ a cui nel 2014 segue sempre a Bresso *1914-2014: L'Arte invisibile*²¹. Dello stesso anno è la mostra a Chieti presso il Palazzo de' Majo: *Sironi e la Grande Guerra. L'arte e la prima guerra mondiale dai futuristi a Grosz e Dix*, curata da Elena Pontiggia. Degli ultimi anni sono anche numerose le iniziative promosse dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali per la catalogazione, la conservazione e la valorizzazione del materiale grafico, fotografico e artistico sulla Grande Guerra come la creazione del grande archivio digitale *on line* www.14-18.it. Sempre nell'ambito delle celebrazioni del centenario dalla fine della Guerra si colloca la recentissima mostra di Riva del Garda *Kriegsmaler | I fratelli Stolz - Pittori dal fronte di Riva del Garda 1915-1916* (MAG, Riva del Garda, 17 marzo-1 luglio 2018).

La rilettura della Grande Guerra attraverso l'arte è questione storiografica piuttosto recente, soprattutto quando incentrata sull'interpretazione trasversale del tema da parte di artisti-soldati di diverse estrazioni e culture. Artisti già affermati di diversi Paesi europei, ma anche disegnatori dilettanti si trovarono a redigere dei veri e propri diari grafici in trincea che oggi, presentati insieme alle grandi opere pittoriche, costituiscono straordinari documenti da affiancare ai testi scritti e alle fotografie per una più approfondita conoscenza e per la conservazione della memoria di un tragico periodo della storia europea. Infatti, è utile ricordare con Cesare Brandi che «l'opera d'arte gode di una duplice storicità, e cioè quella che coincide con l'atto che la formulava, l'atto della creazione, e fa capo dunque ad un artista, a un tempo e a un luogo, e una seconda storicità che le proviene dal fatto di insistere nel presente di una coscienza, e dunque una storicità che ha riferimento al tempo e al luogo dove in quel momento si trova»²².

Le rappresentazioni della guerra, dunque, offrono allo storico nuovi spunti di riflessione per ricostruire filologicamente fatti e situazioni spesso trascurati nella narrazione della storia basata sui grandi eventi e sui documenti scritti. Dai disegni, dalle stampe e dagli oli degli artisti-soldato ricostruiamo i dati materiali e culturali di contorno agli eventi bellici veri e propri. Dall'analisi di questi preziosi documenti scaturisce una nuova conoscenza che integra e completa quella strettamente disciplinare. Emergono i sentimenti dei soldati, ma anche i fatti quotidiani, gli equipaggiamenti, i caratteri costruttivi delle fortezze campali, la vita dei giorni "comuni" in mezzo ai giorni delle grandi battaglie, che hanno modificato repentinamente la storia europea. Gli artisti che dipingono i fatti sotto forma di ricordo, come Otto Dix, vivono l'evento storico due volte: nel momento stesso in cui il fatto avviene e anche attraverso una coscienza critica filtrata dalla distanza storica e dalla riflessione distaccata. Ciò comporta il giudizio e il monito moraleggiante. D'altra parte, il manufatto come opera dell'uomo, quando è "bene culturale", è sempre strumento per ricordare criticamente, perché è sempre un documento che insegna qualcosa (dal latino: *docere* = insegnare). La trincea come "casa" inospitale diventa il tema dominante delle rappresentazioni fotografiche, grafiche e pittoriche.

²⁰ Malini D., Morganti C. (a cura di), *1914-1918, L'arte dispersa, opere inedite e rare dei soldati della Grande Guerra*, ArteGrandeGuerra Edizioni, Bresso, 2011, Catalogo della Mostra.

²¹ AA.VV., *1914-2014 L'arte invisibile*, ArteGrandeGuerra Edizioni, Bresso, 2014, Catalogo della Mostra.

²² Brandi C., *Teoria del restauro*, Einaudi, 1977, 1° ed. 1963, p.8.

Quando nel 1914 esplose il conflitto, l'Europa venne attraversata da nord a sud da due interminabili ordini di trincee: a occidente chilometri di scavi a cielo aperto e gallerie correvano ininterrottamente dal Belgio alla Svizzera; mentre a oriente una fitta rete di trincee costituiva il fronte austro-russo-serbo-rumeno. Per effetto dell'entrata in guerra dell'Italia nel 1915, si aprì il fronte italo-austriaco che si sviluppava per oltre 600 chilometri dallo Stelvio al mare su un terreno per lo più impervio e roccioso. Il conflitto fu una vera e propria guerra di posizione, correlata allo sviluppo di nuove tecnologie militari, e durante la quale i contendenti si "ancorarono" al terreno. La trincea, pertanto, oltre a costituire il campo di battaglia, divenne "la casa", seppur inospitale, per oltre un milione di soldati. La trincea, infatti, venne ritenuta la soluzione più idonea in grado di fornire un accettabile grado di copertura alle truppe e, contemporaneamente, rappresentava anche la base di partenza per le azioni belliche contro gli avversari.

Fotografia dell'esercito austro-ungarico,
Gioco tra soldati in trincea, 1915-18 (da
www.14-18.it)



Trincea rinforzata con rami di legno, Fotografia dell'Esercito austro-ungarico 15-18 (da www.14-18.it)

Dal punto di vista costruttivo, le trincee erano realizzate come fossati profondi circa due metri, di larghezza variabile, con la fronte rivolta in direzione delle postazioni nemiche e che seguiva l'andamento del terreno. Peculiare era la situazione degli scavi in montagna, dove le caratteristiche del terreno rendevano le opere di costruzione particolarmente difficili e complesse. Per aumentare l'impenetrabilità



del trinceramento venivano posti sul ciglio dello scavo ostacoli passivi come reticolati di filo spinato o cavalli di frisia che avevano il compito di rallentare i nemici, facendoli poi oggetto del fuoco dei difensori. Si usò, inoltre, l'accortezza di costruire le linee a *zig-zag* allo scopo di assicurare alle truppe una migliore protezione. Dietro le trincee di prima linea ne venivano realizzate, se possibile, almeno altre due, poste a

distanza variabile dalla prima in relazione alla morfologia del terreno, con lo scopo di conferire profondità e maggiore sicurezza allo schieramento. Le trincee solo in casi particolari potevano essere costruite in una forma definitiva o quasi definitiva. Questo poteva avvenire solo quando il nemico lo permetteva, o perché troppo distante dal luogo della costruzione, o perché comunque fuori dalla sua vista. I regolamenti prevedevano una precisa sequenza di lavori che partivano da un riparo improvvisato adatto ad un uomo sdraiato o inginocchiato, per perfezionarsi col tempo fino alla costruzione della trincea vera e propria. A questi lavori provvedevano gli stessi uomini che difendevano la trincea, coadiuvati in casi particolari da operai e tecnici specializzati del genio militare.

Le trincee si componevano generalmente di alcune parti fondamentali che si ripetevano in ogni circostanza, con opportune variazioni in base alla qualità del terreno e alle condizioni climatiche.

Quando possibile, le pareti verticali erano rinforzate e deumidificate con sacchi di terriccio, con pietre disposte a filari paralleli o con fascine di legno.

Alle trincee si collegavano nelle retrovie spesso gallerie coperte in legno o in muratura, a volte resistenti alle granate, che alloggiavano le munizioni e che servivano come quartier generale per gli ufficiali. Al coperto erano pure le nicchie scavate sulle pareti verticali della trincea dove i soldati dormivano.

Gli attacchi erano imprevedibili e improvvisi: i soldati, dopo la fine dei bombardamenti che costituivano la prima fase della battaglia, uscivano dalla trincea e andavano all'assalto delle postazioni nemiche; molti venivano uccisi dal fuoco delle mitragliatrici e altri rimanevano feriti nella "terra di nessuno" senza poter essere soccorsi. Solo i più fortunati si salvavano.



"Hands off, boys! "- Christmas morning in the trenches –
fotolitografia 23 x 31 cm – in www.14-18.it

Tra una battaglia e l'altra passavano interminabili settimane, a volte mesi in cui la ripetitività delle occupazioni quotidiane e il disagio fisico causato dal freddo, dalle intemperie e dalla difficoltà degli approvvigionamenti, erano psicologicamente snervanti e traumatizzanti.

I soldati costretti alla vita in trincea passavano il tempo come potevano; alcuni leggevano le poche lettere che arrivavano al fronte dai parenti, altri scrivevano racconti o poesie, altri giocavano a carte, altri ancora disegnavano con mezzi di fortuna appuntando graficamente i fatti e le sensazioni personali legate ad essi.

I Futuristi: dalla celebrazione della guerra al disincanto

Tanti giovani artisti tra il 1914 e il 1915, primi tra tutti i Futuristi italiani, partirono per la guerra come volontari carichi di speranza ed ottimismo per un futuro migliore nel segno della modernità.

Opere come *Treno Blindato* di Gino Severini o *Carica dei lancieri* di Umberto Boccioni, entrambe del 1915, proponevano una visione della guerra dinamica, energica, espressione della modernità e del coraggio patriottico. I colori sono espressione dello slancio vitale, le linee spezzate e i volumi scomposti sono strumenti che inneggiano alla dinamicità, che è rappresentazione della speranza ottimistica nel futuro. A sostegno della fiducia nell'azione riformatrice della guerra vi erano componenti pragmatiche e nazionalistiche che animavano le teorie futuristiche non solo sull'arte, ma in generale sul mondo contemporaneo. Nella *querelle* sulla necessità o meno dell'ingresso in guerra dell'Italia, i futuristi per dirla con Papini, sostenevano che "è preferibile il rischio di una scelta attiva alla scelta passiva e implicita dell'inazione scettica e agnostica"²³. Anche la musica futurista celebrava la guerra come "igiene del mondo"²⁴ con opere come *La Guerra. Tre danze per orchestra, op. 32* di Francesco Balilla Pratella del 1913.

²³ Papini G., *Pragmatismo*, Vallecchi, Firenze, 1913 cit. in DE MICHELI MARIO, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 250 I ed.: I narratori, 1986.

²⁴ Marinetti F. T., "Manifesto del Futurismo", in *Le Figaro*, 20 febbraio 1909, pubblicato in parte in: AA.VV. *Il Piacere dei testi*, Pearson, Milano – Torino, 2015, vol. 5, p.661.

Soltanto Cristopher Nevinson (1889-1946) fu un artista futurista precocemente fuori dal coro. Pittore inglese modernista, Nevinson si avvicinò al Futurismo dopo un viaggio a Parigi e, soprattutto, a seguito della mostra futurista a Londra del 1912. Conobbe prima Severini, poi Marinetti, Boccioni e Soffici. Già nelle opere del 1913 dimostrò di essere uno dei pochissimi apprezzati interpreti del Futurismo in Inghilterra. Ma sarà con le opere sulla Prima Guerra Mondiale a raggiungere la fama.



Gino Severini, *Treno Blindato*, 1915, olio su tela, New York, MOMA, Coll. Richard S. Zeisler

Con lo scoppio della guerra il pittore si arruolò volontario nel corpo medico dell'esercito, ma il suo slancio



patriottico fu poco dopo deluso dalla tragedia che fu costretto a vivere presso il fronte occidentale. Mentre le opere del 1914 sono pienamente futuriste nella tecnica e nel dinamismo complessivo che trasmettono, i dipinti successivi diventano sempre più di un crudo

Sopra: Cristopher W. Nevinson, **La Mitragliatrice**, 1915, olio su tela, Tate Modern, Londra
Sotto: Cristopher W. Nevinson, **Sentieri di gloria**, 1917, olio su tela, Imperial War Museum, Londra.



realismo che abbandona ogni speranza. *Ritornando in trincea* del 1914-15 rappresenta il battaglione che ritorna alle proprie postazioni in trincea con incedere dinamico ed energico. Tuttavia c'è già una spersonalizzazione dei soldati e uno spegnimento dei cromatismi squillanti tipicamente futuristi. L'esaltazione dell'azione bellica è già compromessa. In *La Mitragliatrice* del 1915 i soldati in trincea dietro la mitragliatrice sono ridotti a una serie di piani scomposti secondo la lezione cubista, delle pure macchine contraddistinte dalla prevalenza dei grigi e dei neri che calano sulla scena, assieme all'incombente presenza del filo spinato in secondo piano, un'atmosfera glaciale e carica di presagi di morte. Del 1917 è, infine, *Sentieri di gloria* che rappresenta due soldati britannici morti con la faccia contro il terreno fangoso in mezzo al filo spinato. Il dipinto abbandona completamente il linguaggio dinamico, energico e ottimistico del Futurismo, diventando brutalmente realistico. Il quadro è apertamente il richiamo al disincanto di Thomas Grey in *Elegy Written in a Country Churchyard* dove l'autore scrive: "i sentieri di gloria conducono solo alla tomba".

I colori terrosi, l'amalgama dei corpi con la terra, la desolazione del paesaggio, l'identità negata dei soldati, sono la testimonianza eloquente che la prima stagione futurista si è tragicamente conclusa con la Prima Guerra Mondiale.

Gli artisti che raccontarono il conflitto, oltre al disincanto, più tardi aggiunsero nelle loro opere anche la frustrazione e la denuncia violenta, utilizzando diversi linguaggi e tecniche. Solo l'arte di propaganda si esprimeva ancora a sostegno dell'azione bellica proponendo nelle cartoline, nei manifesti e nelle illustrazioni delle riviste una visione edulcorata e mai tragica delle condizioni di vita dei soldati al fronte.

Il lucido sguardo di Otto Dix osserva la vita in trincea: dal disincanto alla denuncia.



Otto Dix (1891-1969), la cui arte a partire dagli anni Venti è emanazione del cosiddetto "realismo espressionista"²⁵ di area tedesca che confluirà nel rivoluzionario movimento della "Neue Sachlichkeit", si arruolò in guerra come volontario nel 1914. Come molti giovani pittori anche Dix era convinto che la guerra avrebbe potuto portare un rinnovamento profondo e positivo non solo negli assetti geopolitici, ma anche in quelli sociali ed esistenziali. L'opera *La Guerra* del 1914 è la rappresentazione dinamica e squillante della battaglia; i colori sono forti e luminosi le linee diagonali sono, come per i futuristi, uno strumento per esprimere l'energia vitale. Niente fa presagire la tragicità della morte, nemmeno il cannone al centro del dipinto. La visione della guerra è ancora fiduciosa e idealizzata.

Dix combattè sia sul fronte occidentale che su quello orientale ed ebbe modo di riflettere sulla

²⁵De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 119 I ed. I narratori, 1986.

tragicità della guerra, arrivando al disincanto, alla disillusione e alla violenta denuncia.

Nei lunghi periodi di “pausa” nella trincea l’artista realizzò una serie di disegni e schizzi degli orrori che fu costretto a vedere; i suoi appunti confluirono prima nell’opera *La Trincea* del 1918 andata perduta, poi nel ciclo di acquaforti intitolato *La Guerra* del 1924 e, infine, nel famoso trittico omonimo concluso negli anni Trenta.

Otto Dix, **La Guerra**, 1914, olio su cartone, Dusseldorf, Kunstmuseum



Subito dopo la fine della Grande Guerra gli artisti e gli intellettuali tedeschi cominciarono a riflettere sulla situazione sociale, politica, economica che era intorno a loro e che era il frutto dello sgretolamento repentino di un impero. Mentre generali, ricchi borghesi e nobili ostentavano ancora la loro boria con la speranza di rimanere ancorati al passato, la sconfitta apriva gli occhi dei più che sprofondavano nella vergogna di quanto accaduto e rendeva evidente il caos in cui era precipitato l’intero centro-Europa.

La cultura figurativa da una parte cercava di spingere all’evasione con la proposizione di tematiche leggere, idealistiche o concettuali astratte, dall’altra “reagiva [...] a tutte quelle forme d’arte che in una maniera o nell’altra eludevano i problemi più urgenti, i problemi che una realtà d’implacabile durezza rivelava senza mezzi termini, senza circonlocuzioni di sorta. [...]. La soluzione, o la via della soluzione appariva adesso in un’arte radicata proprio in quella realtà contraddittoria e accidentata, in un’arte quindi senza alibi spiritualistici o riformistici: un’arte dura e spietata come la realtà, ma che fosse al tempo stesso utile all’uomo.”²⁶ L’espressionismo tedesco, nato soprattutto come protesta dei sentimenti prese una piega “realistica”. I “realisti” o “veristi”, come spesso furono appellati, si schierarono politicamente a sinistra e operarono con i loro lavori lucidi, disincantati e spesso sprezzanti, a sostegno delle frange rivoluzionarie con la speranza di contribuire alla nascita di una democrazia.

Otto Dix, **La trincea crollata**, Acquaforte, 1924



Otto Dix, **Il pasto in trincea**, Acquaforte, 1924

Nel 1924 Otto Dix pubblicò una serie di 50 acquaforti²⁷ dove esibì in maniera cruda e disillusa la tragedia della vita di trincea e i corpi dilaniati dalle bombe. Il metodo di rappresentazione è quello naturalistico, preciso, analitico, che sfocia nella durezza, accentuata dalla tecnica dell’acquaforte.

L’osservazione è diretta, gli occhi sono ben spalancati; fu lo stesso Dix ad affermare: *Per me l’oggetto è l’elemento primario ed è l’oggetto ad orientare la forma. Essere il più*

²⁶De Micheli M., op. cit. p. 119

²⁷“*Der Krieg*” (La Guerra), Conservate nella Collezione Ronny e Jessy Van de Velde ad Anversa

vicino possibile all'oggetto che vedo ha sempre avuto per me una grande importanza²⁸. Tuttavia, la sua "oggettività" era tale solo in apparenza, perché era espressione di una condanna morale non lontana da un sentimento di odio. "Il modo di deformare l'immagine e di mettere in risalto quasi con ferocia clinica gli elementi brutali della visione, aveva delle analogie con le figurazioni tormentate di Grunewald, con quei Cristi illividiti, dilaniati e contorti, dipinti all'epoca delle stragi contadine a metà Cinquecento: la stessa mano impietosa, lo stesso occhio che fissa l'orrore, la stessa tagliente fermezza"²⁹. Tuttavia l'obiettivo non era quello di suscitare compassione, bensì di rappresentare specifiche situazioni e le loro conseguenze.

La vita dei soldati in trincea è descritta come costantemente in contatto con la morte, non solo nelle rappresentazioni delle battaglie. La morte è sempre in agguato, addirittura è una compagna con cui convivere: nell'immagine a fianco è rappresentato un soldato durante il suo pasto frugale; alle spalle è disteso uno scheletro e sullo sfondo un paesaggio desolato, che è esso stesso rappresentazione dello stato d'animo del pittore/soldato.



Otto Dix, *I giocatori di carte in trincea*, Acquafornte, 1924

Le figure umane sono orribilmente deformate, disfatte, imputridite. Nulla lascia spazio alla speranza e men che meno all'aspetto trionfalistico ed eroico della guerra, che tanti artisti avevano celebrato nell'arte dei secoli precedenti fino all'avanguardia futuristica e che tornavano timidamente a glorificare anche durante gli anni della Repubblica di Weimar per stimolare il senso patriottico della nazione tedesca.

Ne *I giocatori di carte in trincea* è ancora evidente come attraverso la deformazione dei tratti fisiognomici, Dix riesca ad esprimere il profondo turbamento per la condizione di una umanità debole di fronte all'insensatezza della guerra. Il soldato in primo piano, orrendamente sformato dagli stenti della vita in trincea, sembra pregare per se stesso e per l'umanità tutta, mentre i soldati che riposano sullo sfondo sembrano già cadaveri che giacciono all'interno di loculi, come nelle catacombe paleocristiane.

Cinque anni dopo la pubblicazione del ciclo di acqueforti, il pittore sente l'esigenza di tornare sul tema della guerra quasi a presagire l'imminenza di un nuovo conflitto. Vuole denunciare, vuole ribadire che la guerra è orrore e distruzione.

Uno dei maggiori capolavori di Otto Dix è *La Guerra*, il trittico realizzato tra il 1929 e il 1932.

Conservato alla Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Neue Meister di Dresda *La Guerra* è un'opera colossale, un racconto su più pannelli con colori a tempera su tavola, che recupera l'impostazione oratoria dell'arte religiosa tardo medievale e rinascimentale tedesca, citandone alcuni caratteri espressivi.

L'opera rappresenta una qualsiasi giornata di alcuni soldati presso il fronte di guerra. Nel pannello di sinistra i soldati cominciano la giornata ben equipaggiati avvolti dalla nebbia mattutina. Al centro, su una superficie di circa 2 mq sono descritti gli effetti devastanti della battaglia, con soldati caduti o orribilmente feriti. Sullo sfondo il paesaggio desolato che contraddistingueva anche tante acqueforti del 1924. A destra un soldato, nel quale probabilmente si riconosce lo stesso pittore,

²⁸Sparagni T., "L'occhio acido del realismo" in Art Dossier, n. 122, 1997, p. 14.

²⁹De Micheli M., op. cit. p. 125.

cerca di portare in salvo un compagno gravemente ferito, mentre sullo sfondo imperversa la battaglia. Infine nella predella Dix rappresenta i soldati che riposano dopo la battaglia all'interno dei cubicoli della trincea, che tanto assomigliano a delle bare.



Le citazioni dell'arte del passato sono tante, così come evidenziato spesso dalla critica d'arte e dichiarato dallo stesso Dix: «*La novità in pittura, secondo me, consiste nell'allargare la scelta dei soggetti, sviluppando le forme espressive già adottate dai maestri antichi*³⁰». Il risultato è un'opera di grande respiro, magniloquente che, descrivendo “oggettivamente” e impietosamente gli orrori della guerra, è capace di trasmettere un messaggio di denuncia chiaro ed universale antimilitaristico. Solo qualche anno dopo Pablo Picasso dipingerà *Guernica* (1937). Il pittore spagnolo probabilmente, oltre alle citazioni rinascimentali (*Incendio del Borgo* di Raffaello), fa tesoro dell'impostazione di Otto Dix e del suo crudo linguaggio, riproponendo un trittico di ampie dimensioni che ha una valenza oratoria e che ribadisce lo stesso messaggio, storicamente sempre valido, contro la tragedia della guerra.

Anche il pittore catalano Salvator Dalì quando rappresenta il tema della guerra nelle sue celeberrime tele ha bene in mente la lezione di Otto Dix.

³⁰ Otto Dix, in Corchia Laura, “Otto Dix l'artista che ha raccontato gli orrori della guerra”, in <http://restaurars.altervista.org>



A sin: Otto Dix,
Teschio, 1924.

A ds: DALi Salvador,
Volto della guerra, olio
su tela, 1940,
Rotterdam, Museum
Bijmans Van
Beuningen



Bibliografia e Sitografia:

- AA.VV., *1914-2014 L'arte invisibile*, ArteGrandeGuerra Edizioni, Bresso, 2014, Catalogo della Mostra.
- Bonassina M., *L'arte nata nelle trincee del Piave. In mostra a Bresso le opere dei soldati al fronte nel periodo della Grande Guerra*, in *Corriere della Sera*, 16 febbraio, 2014, p. 1 della sezione Milano – Lombardia.
- Brandi C., *Teoria del restauro*, Einaudi, 1977, 1° ed. 1963, p.8.
- Otto Dix, in Corchia L., *Otto Dix l'artista che ha raccontato gli orrori della guerra*, in <http://restaurars.altervista.org>
- D'amico F., *Gino Severini futurista, cubista e classico, tutte le stagioni di un pittore*, in *Repubblica.it* del 18.06.2011
- De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2008, p. 119, 1°ed.: I narratori, 1986.
- Dube Wolf D., *Espressionismo*, Euroclub, Milano 1991, 1° ed. 1972.
- Eliseo S., *Le trincee quali fortificazioni campali durante la grande guerra*, in <http://www.esercito.difesa.it>
- Hulten P.(a cura di), *Futurismo & Futurismi*, Bompiani, Milano, 1986 (Catalogo mostra tenutasi a Venezia – Palazzo Grassi)
- Malini D., Morganti C. (acura di), *1914-1918, L'arte dispersa, opere inedite e rare dei soldati della Grande Guerra*, ArteGrandeGuerra Edizioni, Bresso, 2011, Catalogo della Mostra.
- Margherini I., *Il Trittico della Guerra di Otto Dix*, in www.accademia.edu
- Sparagni T., *L'occhio acido del realismo* in *Art Dossier*, n. 122, 1997, pp .13-17.
- Vinca Masini L., *L'arte del Novecento. Dall'Espressionismo al Multimediale*, Giunti Firenze, 2003. <http://www.14-18.it>
- <http://www.artegrandeguerra.it>
- <http://artlandscapesfp.blogspot.it/2015/07/le-barbarie-della-guerra-otto-dix.html>
- <http://www.artegrandeguerra.it/2014/09/la-raffigurazione-dei-feriti-come.html>, articolo di C. Morganti
- http://www.academia.edu/21508244/Il_Trittico_della_guerra_di_Otto_Dix, articolo di I. Margherini (Università di Roma Tre) *Il Trittico della Guerra di Otto Dix*
- Morganti C., *Henry De Groux. Le visage de la victoire*, Libellula Edizioni, 2013.

Docente: prof.ssa Silvia Bonfigli

Studentesse: Giulia Andreani, Annalisa Foglia, Chiara Lunardi

Classe: 5DLiceo Scientifico.

LA CHIMICA IN TRINCEA

Introduzione

Naturalmente, a seguito dell'assassinio dell'Arciduca ereditario d'Austria, iniziò il primo conflitto mondiale che portò all'invasione del Belgio il 4 agosto del 1914, da parte dei Tedeschi e che provocherà l'entrata in guerra, da lì a poco, della Gran Bretagna. In seguito a ciò si innescherà l'ingranaggio delle alleanze e delle dichiarazioni di guerra con relativa mobilitazione generale.

L'Italia, nel 1914, si dichiara neutrale, comunque fra l'ottobre 1914 e il maggio 1915 inizia la riorganizzazione dell'esercito. Si rinforzano i reparti dell'esercito distaccati in Libia e in Albania, anche se nel 1915 il nostro esercito si trovò ad affrontare una guerra offensiva in condizioni di armamenti insufficienti (per inciso, sempre nel 1915, in gennaio, un grave terremoto colpì la Marsica).

La frontiera tra l'Italia e l'Impero austro-ungarico era quella assegnata nel 1866 dal Trattato di Vienna che non aveva tenuto conto delle ragioni storiche dell'Italia, ed era quindi fissata sui confini amministrativi del regno Lombardo – Veneto, senza tener conto dell'indole delle popolazioni e più volte l'Italia sperò di modificare con l'Austria l'iniquo confine e di avere le terre irredente.

Il fronte, seguendo la linea di confine, sarebbe stato di 500 km, ma gli austriaci svilupparono la linea di difesa su 400 km, dallo Stelvio al passo di monte Croce Carnico appoggiandosi alle fortificazioni permanenti, più indietro della linea di confine, per avvantaggiarsi delle posizioni più alte.

Gli austriaci spostarono intere popolazioni dalle zone di frontiera.

Nel 1915 iniziò la guerra sul fronte italiano e il generale Cadorna fece fare il *primo sbalzo offensivo*: il passaggio dell'Isonzo. Nell'estate e nell'autunno sferrò altre 4 offensive. Con la Terza e Quarta battaglia dell'Isonzo, il Comando Italiano impegnando gli eserciti sul fronte italiano, cercò di aiutare la resistenza della Serbia, attaccata in quei mesi dagli austro-tedeschi e dai bulgari.

Nel corso della Quarta battaglia dell'Isonzo furono anche inviati rinforzi in Albania per partecipare al salvataggio dell'esercito serbo in ripiegamento appunto verso l'Albania. Nel 1916 si trasferirono i reduci serbi via mare, Durazzo fu abbandonata e a Valona si mantenne un presidio italiano.

La popolazione civile subiva bombardamenti: anche la costa adriatica fu bersagliata (Rimini, Pesaro, Senigallia, Ancona, Potenza Picena). Inoltre, l'aeronautica bombardò Venezia, Verona, Schio, Milano, Brescia, Bassano, Vicenza. Ci fu un lavoro enorme dei nostri soldati per rafforzare le retrovie e fortificare il territorio montano su cui passava il fronte.

Nel 1916 ci furono la Quinta battaglia dell'Isonzo, l'offensiva austriaca in Trentino e la Sesta battaglia dell'Isonzo con la conquista di Gorizia, che destò grande entusiasmo.

Quell'anno si persero le corazzate *Leonardo da Vinci* per sabotaggio e prima della fine dell'anno la *Regina Margherita* affondò per la collisione con alcune mine.

I gas fecero la comparsa in battaglia, usati contro l'esercito italiano, furono decimati interi nostri reparti: dapprima con i bombardamenti, poi con i gas, quindi con le mazze ferrate e le baionette. Nonostante gli attacchi terribili quei nostri soldati che erano stati più marginalmente colpiti dai gas riuscirono a contrattaccare e riconquistare le posizioni perdute.

Premessa

Chi riesce a sfruttare a proprio vantaggio la tecnologia del tempo applicandola alla cosiddetta *Ars Bellica* può essere quasi certo di avere in mano le sorti dell'intero conflitto. Dagli stratagemmi della mitologica guerra di Troia, scienza e tecnologia hanno sempre passeggiato a braccetto con lo sviluppo del mondo bellico, aumentandone quasi sempre la violenza e la distruttività.

Una delle scienze più tragicamente feconde in questo senso è stata (ed è tutt'ora, per certi aspetti) la chimica, che ancora oggi associamo ai momenti più bui degli ultimi 100 anni (dal Vietnam al Medio Oriente, ad esempio). La guerra chimica non è però una prerogativa degli ultimi decenni: anche cent'anni fa, durante la Grande Guerra, quando ancora si combatteva corpo a corpo, i soldati hanno usato armi chimiche *ante litteram*. Nel 1914 erano principalmente tre le sostanze chimiche (e loro derivati) usate sui campi di battaglia: il fosgene, l'iprite e il cloro, oltre a primitivi gas lacrimogeni come il bromuro di benzile, il bromuro di xilene e il bromoacetone. Questi gas velenosi venivano impiegati in due modi: per emissione a getto continuo come una nube, oppure inseriti all'interno di proiettili, granate o qualsiasi sorta di ordigno da trincea.

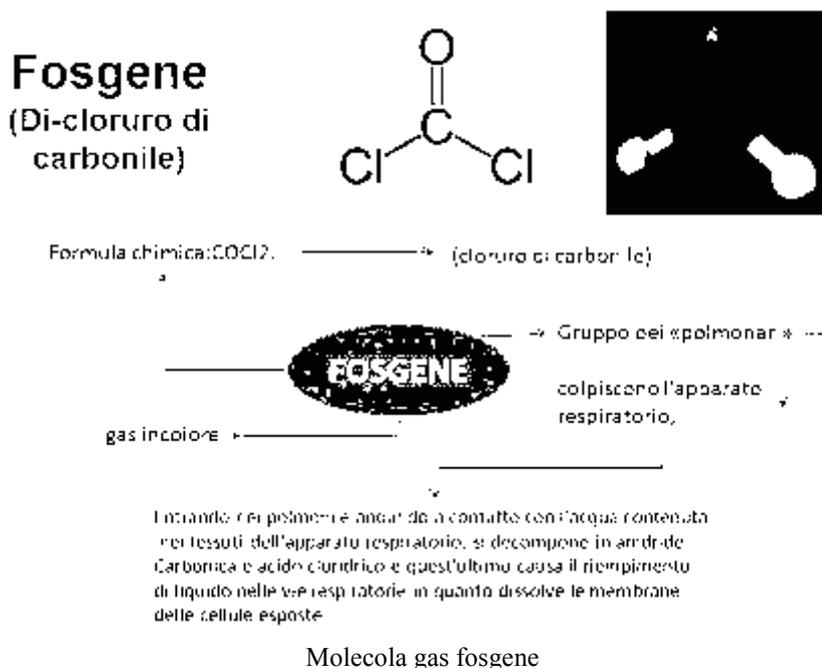
La chimica della Prima Guerra Mondiale

Tra la fine del 1800 e l'inizio del secolo successivo i progressi in campo chimico hanno permesso agli scienziati la produzione su scala industriale, dopo una lunga "gestazione" in laboratorio, di sostanze dalle straordinarie capacità e proprietà.

Anche se preparate con intenti e finalità del tutto pacifiche, molte sostanze rivelarono proprietà altamente tossiche di gran lunga superiori ai prodotti normalmente usati fino a quei tempi sia in ambito industriale che come blandi veleni.

Per esempio il gas fosgene (cloruro di carbonile), divenuto tristemente famoso sui campi di battaglia europei del 1914-1918, fu scoperto dal chimico inglese *John Davy* nel 1812, miscelando cloro e ossido di carbonio per la preparazione di colori per tessuti. E' stato poi un gruppo di chimici tedeschi a sviluppare una miscela gassosa utilizzabile come arma chimica di distruzione di massa: alla guida di quel manipolo di scienziati c'era tal *Fritz Haber*, scienziato e criminale di guerra, premio Nobel nel 1918 e scopritore del tristemente noto Zyklon B (insetticida poi utilizzato come agente tossico nelle camere a gas di alcuni campi di sterminio nazisti).

Formule chimiche



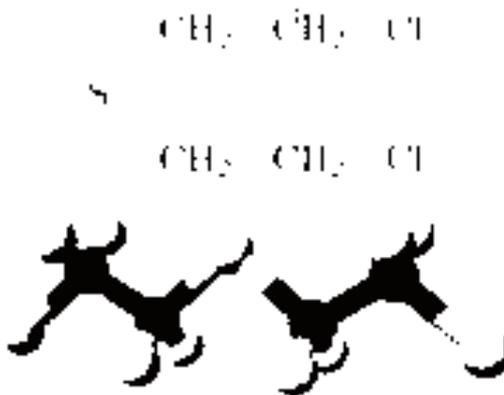
Anche la terribile iprite o "gas mostarda" (tioetere del cloroetano) era stato ottenuto dal chimico inglese *Guthrie* nel 1860 per tutt'altro scopo, rivelando poi le terrificanti capacità vescicatorie: fu il

chimico tedesco *Meyer* a mettere a punto, nei primi tempi del conflitto mondiale, un sistema per la produzione industriale del “gas mostarda”.

C'è da dire che il cloro, che fu tra i primi tipi di gas impiegati a scopi offensivi durante la Grande Guerra, veniva già impiegato in Germania dal 1910 per usi industriali (per vernici e medicinali). Il tioetere del cloroetano prese il nome di iprite dalla cittadina belga di Ypres, teatro della battaglia dove venne “testato” questo gas asfissiante per la prima volta (1917).

Formule chimiche

**Iprite o gas
mostarda**
(Solfuro di 2,2'
di-cloro-di-etile)



Il gas mostarda è così chiamato per il caratteristico odore è un potente vescicante che possiede la spiccata tendenza a legarsi a molte e diverse molecole organiche dell'organismo, causando piaghe sulla pelle e problemi respiratori.

Molecola iprite

In Europa dunque, la produzione di sostanze aggressive poteva raggiungere, con opportune modifiche, livelli di produzione giornaliera enormi, ottenendo così quantità notevoli di prodotto (e conseguente rifornimento) idoneo ad un massiccio impiego nel settore bellico. L'impiego di queste sostanze a scopi offensivi divenne d'uso quotidiano in particolare quando ci si rese conto di non poter riprendere la cosiddetta “guerra di movimento”, con le truppe bloccate in trincea, se non con l'uso di armi – per l'appunto – non convenzionali e “rivoluzionarie”.

Fu non molto probabilmente i francesi ad impiegare per primi i gas durante la Grande Guerra, già sul finire del 1914: vennero fatte esplodere alcune cariche di gas lacrimogeno ai danni delle truppe tedesche lanciate verso Parigi. Si trattò, verosimilmente, di un fatto casuale al quale la Francia non diede seguito in termini di ulteriore sperimentazione. Questa tragica “eredità” venne raccolta però dalla Germania, che iniziò prontamente a studiare questo nuovo e subdolo strumento di offesa: durante l'assalto e la successiva conquista di *Neuve Chapelle*, nell'ottobre del 1914, i tedeschi lanciarono gas starnutente all'indirizzo del nemico e tre mesi dopo, nel gennaio 1915, analoghe sostanze irritanti fecero la loro comparsa sul fronte orientale, ai danni dell'esercito russo. Tuttavia, in quest'ultima circostanza, sembra che il gas non vaporizzò completamente dopo esser stato lanciato all'interno di proiettili speciali da obice, molto probabilmente a causa della temperatura troppo rigida. Si iniziò allora a capire che l'impiego effettivo di questa nuova arma era

insicindibilmente legato alle condizioni atmosferiche (temperatura, umidità relativa, forza e direzione del vento, ecc.).

Il “debutto” sul Fronte Occidentale primi gas letali

Il debutto dei gas letali, in grado di menomare e/o di uccidere, avvenne molto probabilmente già nell'aprile del 1915, durante la seconda battaglia di Ypres, nelle Fiandre. Nel Fronte Occidentale, dove da molto tempo si cercava disperatamente di sbloccare lo stallo della guerra di posizione, si fronteggiavano tedeschi, francesi, inglesi, canadesi e truppe coloniali algerine. Dalle cronache risulterebbe che poco prima dell'alba del 22 aprile i tedeschi iniziarono a bombardare le linee avversarie con proiettili tradizionali, per poi sostituirli con munizioni caricate a gas (composti a base di cloro nella fattispecie).

I soldati francesi ed algerini, ignari di questa nuova terribile minaccia, nel vedere una sorta di nuvola di fumo “artificiale”, pensarono ad un qualche trucco utile per mascherare l'avanzata nemica; invece di allontanarsi mantennero la posizione e, nel giro di pochi minuti, iniziarono a subire gli effetti letali della mefitica nube giallastra, che di fatto falciò l'intera guarnigione. Si formò una rottura importante del fronte che i tedeschi stessi, increduli e sostanzialmente impreparati a risultati così devastanti della loro nuova arma, pare non riuscirono a sfruttare.

Dopo una timida istanza di condanna ufficiale da parte dei diversi protagonisti nei confronti di questa nuova “arma” disumana, il desiderio di vendetta da parte degli alleati non fece altro che sancire ufficialmente l'introduzione dei gas letali come strumento d'offesa a disposizione nell'arsenale di ciascuna fazione.

Gli inglesi furono i primi a restituire la tragica pariglia: nel settembre del 1915, circa 400 “proiettori” lancio-gas erano pronti a irrorare una densa nube di cloro sulle trincee tedesche di Loos. L'attacco, stando alle cronache, avvenne alle prime luci dell'alba con risultati a dir poco catastrofici: il vento contrario (o comunque non abbastanza forte) fece ristagnare gran parte del gas a ridosso delle linee inglesi, producendo perdite ingenti.

Il numero dei colpiti da armi chimiche calò nella prima parte del conflitto grazie al progressivo utilizzo della “maschera polivalente”, in grado di proteggere dai principali gas fino ad allora conosciuti, e ai sistemi di purificazione dell'aria messi in atto prima di rioccupare le loro postazioni. Anche in questo caso la chimica giocava un ruolo chiave: si procedeva per esempio con vaporizzazioni neutralizzanti eseguite con una soluzione a base di sali di Sodio (iposolfito di sodio o carbonato sodico) e con polverizzazioni di acqua calda che trasformavano gran parte delle sostanze in anidride carbonica e acido cloridrico. Ma queste contromisure non bastarono.

Infatti già dalla fine del 1915 fu tutto un susseguirsi di ulteriori esperimenti e messa a punto di nuovi sistemi di lancio e dispersione di gas sempre più letali, per arrivare alla terrificante “iprite”, il tristemente noto “gas mostarda” utilizzato dai tedeschi per la prima volta sul Fronte Orientale, nel settembre del 1917. Questo gas, oltre ad avere effettivescicanti di inaudita potenza, impregnava le divise e lasciava residui sull'intero campo di battaglia e persino nel sottosuolo, aumentando la sua pericolosità per settimane. Sono tristemente noti, peraltro, i casi di contaminazione ai danni dei portaferiti e dei medici chiamati ad assistere le vittime dell'iprite.

Piccolo inciso: l'Italia subì, nella tragica disfatta di Caporetto, un attacco sferrato anche con circa 2.000 proiettili contenenti fosgene lanciati contro gli ignari soldati nella conca di Plezzo, all'alba del 24 ottobre del 1917.

Le contromisure al dilagare di queste armi non convenzionali?

Non ci furono vere e proprie “contromisure” al dilagare della chimica. Con l'arrivo di sostanze sempre più aggressive e potenti fecero la loro apparizione, come accennato, vere e proprie maschere

antigas. Inizialmente rozze, ingombranti e, in generale, soffocanti dopo pochi minuti d'uso, queste protezioni furono costantemente rivedute, potenziate e appesantite da ulteriori strati di garza, filtri e sostanze antagoniste degli aggressivi sintetici usati dal nemico. In pratica, la produzione di maschere antigas si rivelò sempre un passo indietro rispetto a quella dei gas venefici.

Al termine della guerra tutte le nazioni del mondo bandirono "ufficialmente" l'utilizzo dei gas letali durante qualsiasi genere di conflitto: da alcune fonti si stima un totale di circa 60.000 vittime solo in Italia per l'uso dei gas come arma chimica, per un totale complessivo di oltre 1 milione di vittime tra militari e civili.

Approfondimento: i tipi di gas utilizzati nella Grande Guerra

I principali gas usati nel corso della prima guerra mondiale appartengono a 4 categorie principali: lacrimogeni, starnutenti, irritanti (dell'apparato respiratorio), ulceranti.

Lacrimogeni

Benzyl bromide

Xylyl bromide.

Bromacetone: moderatamente persistente, asfissiante in concentrazione elevata

Dibrommethylethylketone: letale se concentrato.

Ethyl iodoacetate: alta persistenza, gli effetti terminano fuori dall'area contaminata.

Monobrommethylethylketone: potentissimo, moderatamente persistente; asfissiante in concentrazione elevata.

Starnutenti

Diphenylchloroarsine: polvere finissima capace di penetrare le maschere antigas, dispersa tramite proiettili di artiglieria; se concentrato provoca conati di vomito e forti mal di testa; i proiettili utilizzati dagli austriaci erano contrassegnati da una croce blu (termine con il quale fu poi conosciuto questo gas).

Diphenylcyonoarsine: potentissimo; caratteristiche simili al precedente;

Ethylchloroarsine: noto come "Croce Gialla I" e più tardi come "Croce Verde III", introdotto nel 1918.

Irritanti dell'apparato respiratorio

Arsenic trichloride

Chloroform

Stannic chloride

Hydrogen cyanide: miscela basata sul cianogeno; immediatamente mortale se concentrato, altrimenti incapacitante; causa vertigini, mal di testa, dolori polmonari, ma nessun effetto permanente; disperso tramite proiettili d'artiglieria come i tre composti precedenti.

Chlorine: irrorato tramite bombole, con l'umidità formava acido cloridrico; causava vomito e se concentrato poteva provocare la morte per spasmi della laringe.

Chloromethyl chloroformate: disperso da proiettili di artiglieria.

Chloropicrin: potentissimo; utilizzabile sia tramite bombole che tramite proiettili, ma in particolare con questi ultimi in congiunzione con altri gas; noto come "Croce Verde I".

Cyanogen bromide: miscela basata sul cianogeno; immediatamente mortale se concentrato, altrimenti incapacitante; causa vertigini, mal di testa, dolori polmonari, ma nessun effetto permanente.

Dichlormethylether

Phosgene (carbonyl chloride): potentissimo, pericoloso in particolare per i suoi effetti ritardati che causavano una morte improvvisa anche 48 ore dopo l'esposizione e spesso la vittima non realizzava

neppure di essere stata sottoposta al gas; irrorato da bombole in congiunzione con il Chlorine e da proiettili d'artiglieria.

Trichloromethylchloroformate (diphosgene): stessi effetti del Fosgene; disperso da proiettili d'artiglieria di solito in combinazione con altri gas.

Ulceranti

Dichlorethylsulphide (Gas Mostarda): noto anche come "Croce Gialla" e Iprite; uno dei gas più efficaci; provoca vesciche e ustioni sulla pelle, anche attraverso i vestiti, causando cecità (normalmente temporanea) e se inalato la morte; diffuso tramite proiettili d'artiglieria; persisteva anche diversi giorni in condizioni climatiche ottimali. E' stato introdotto nel 1917.

Approfondimento su Iprite e Fosgene

Iprite

L'escalation chimica della Grande Guerra culminò con l'uso dell'iprite (il famigerato "gas mostarda"), impiegata dai tedeschi due anni dopo il primo attacco chimico, ancora una volta, presso Ypres, città da cui prende il nome. In origine l'iprite era chiamata Lost, dalle iniziali dei cognomi di Wilhelm Lommel e Wilhelm Steinkopf, due collaboratori di Haber. Non si tratta di un gas ma di un liquido, il cui impiego è meno legato alle condizioni del vento.

"Gas mostarda" veniva nominato per quel suo odore tanto simile alla famosa salsa. L'iprite, un liquido di color bruno-giallognolo estremamente vescicante, fu utilizzato per la prima volta a Ypres dall'esercito tedesco, quando la Grande Guerra stava volgendo al termine. Le conseguenze sugli intossicati si rivelarono fin da subito devastanti, rese ancor più temibili dal fatto che seppur assai tossica la sostanza sembra non provocare dolore o prurito al contatto ed è possibile esserne contaminati anche attraverso i vestiti.

Ancora oggi bastano concentrazioni di 0,15 mg di iprite per litro d'aria per provocare la morte in soli 10 minuti, mentre in dosi più basse provocava ai soldati piaghe terribili.

Fosgene: la morte lenta

Il fosgene venne sintetizzato per la prima volta dal chimico britannico John Davy nel 1812 esponendo una miscela di monossido di carbonio e cloro alla luce solare. È incolore, non infiammabile, più pesante dell'aria, e ha l'odore tipico del fieno ammuffito. Gli effetti del fosgene sull'uomo sono molto aggressivi e portano a pesanti lesioni nell'apparato respiratorio, irritazione alla bocca e una tosse convulsiva persistente. Inoltre, anche se una volta entrati in contatto con l'aria pulita i soldati intossicati credevano di essersela cavata, spesso morivano apparentemente in modo inaspettato qualche giorno dopo, e questo perché in realtà il gas aveva agito sulle loro vie respiratorie provocando edema polmonare, focolai di bronco-polmonite o bronchite capillare diffusa.

Il cloro

Anche il Cloro, quello che tanto comunemente utilizziamo oggi come disinfettante nelle nostre piscine, è stato responsabile durante il primo conflitto mondiale della morte di molti soldati, questa volta per asfissia.

Un assorbimento prolungato di cloro, che spesso non poteva essere evitato negli antri angusti delle trincee, portava infatti soffocamento, con una conseguente morte rapida, sebbene non sempre fulminante. Bruciore alla gola, asfissia e tosse dolorosa a causa delle ripetute inspirazioni di gas irritante erano solo l'inizio dell'agonia: molto presto giungeva schiuma rosea colante dalla bocca e dalle narici, viso cianotico, labbra nerastre e incapacità di parlare. I pazienti potevano sopravvivere per un tempo variabile, dai venti minuti fino anche ad alcuni giorni, ma per quanto potessero resistere morivano poco dopo per edema polmonare acuto.

Le radici della guerra chimica dunque risalgono a oltre un secolo fa e al contrario di quello che si può pensare, le conseguenze sul nostro pianeta sono ancora ben visibili. Finita la guerra infatti molta parte degli agenti chimici rimasti in mano tedesca venne gettata – così sembra – nel mar Baltico facendo sì che l'acqua salata corrodessa lentamente gli involucri degli ordigni in cui le sostanze tossiche erano contenute, producendo un'altra sostanza, questa volta solida, simile all'ambra, che ancora oggi a contatto con la pelle potrebbe causare gravi ustioni.

Bibliografia e Sitografia:

<http://www.lagrandeguerra.net/gggas.html>

<https://www.focus.it/cultura/storia/fritz-haber-il-primo-attacco-chimico-della-storia-moderna>

<http://www.centenario1914-1918.it/it/2016/04/05/la-grande-guerra-del-gas>

<http://www.agoravox.it/Prima-Guerra-Mondiale-la-chimica.html>

Jones S., *La grande guerra dei gas: le tattiche e i materiali*, Libreria Editrice Goriziana, 2015p. 146.

Gagliano R, Colucci C.A.P., *Armi chimiche, aggressivi chimici. Proprietà chimico-fisiche, reazioni, metodi di analisi, tossicità, bonifica*, Laterza Giuseppe Edizioni, 2000. p. 128.

Guerraggio A., *La scienza in trincea*, Raffaello Cortina Editore, 2015, p.

www.earmi.it/armi/chimiche.htm

www.itinerarigrandeguerra.it/Le-Armi-Chimiche-Nella-Prima-Guerra-Mondiale

www.lagrandeguerra.net/gggas.html

Docente: prof. David Fiacchini

Studentesse: Federica Bracalente e Beatrice Manna

Classe: 5M Liceo Scientifico opz. Scienze Applicate.

LA SANITA' MILITRE AL FRONTE DI VALSUGANA 1915-1917. L'ASSISTENZA SANITARIA SUI MONTI E NEI PAESI DI UN FRONTE DIMENTICATO

In questo capitolo verrà presentata l'organizzazione della sanità al fronte, in particolare, la sanità in Valsugana, come esempio della sanità militare organizzata sui diversi tratti di fronte.

È importante ricordare, che la sanità si dovette occupare, oltre che dei soldati feriti in guerra, anche dei feriti civili e di quelli offesi dalle calamità naturali.

Dott. Luca Girotto

Introduzione

Nel 1916 ci fu un altro terremoto, questa volta a Rimini e dintorni.

Il 27 agosto 1916, l'Italia dichiarò guerra alla Germania. Intanto si combatteva la Settima, l'Ottava e la Nona battaglia dell'Isonzo. Questo serviva a migliorare lo schieramento oltre l'Isonzo, ma anche per dare un aiuto alla Romania che aveva dichiarato guerra l'Austria il 27 agosto. L'Italia decise di partecipare al contingente dell'Armata d'Oriente con l'invio della 35^a Divisione in Macedonia, dislocata nel settore Krusa – Balkan. Là le nostre truppe dovettero lottare anche con la malaria, come le nostre truppe schierate successivamente sul Piave, naturalmente la malaria non faceva distinzione di parte e tutti gli eserciti ne furono colpiti.

I morti in battaglia si sommarono quindi ai morti per malaria, colera, polmoniti, tubercolosi e tifo.

FRONTE DELLA VALSUGANA 1915-1917 NOTE SULLA SANITA' MILITARE

Il 23 maggio 1915, alla vigilia di quella che per i paesi della Valsugana fu "l'invasione del Tirolo", lo schieramento italiano tra le valli del Brenta, del Cison e del Mis era affidato alla 15^a divisione di fanteria. La rete di assistenza sanitaria rimaneva sostanzialmente quella prevista in tempo di pace: una sola sezione di sanità alla quale, in considerazione dell'orografia complessa del terreno d'operazioni, erano stati assegnati tre reparti someggiati e due ospedaletti campali, anch'essi someggiati. Lo sviluppo favorevole delle operazioni nel primo mese di guerra fu favorito dal ripiegamento austriaco sulle creste del Lagorai e, lungo la Valsugana, sul campo trincerato a cavallo dei laghi di Levico e di Caldonazzo. Ma l'avanzata italiana richiese tre lunghissimi mesi per superare i 20 chilometri che separavano il confine di Primolano dalla conca di Borgo.

All'occupazione stabile della conca di Borgo e dei rilievi che la fiancheggiano si giunse solamente il 24 agosto 1915. Fino alla fine d'agosto le operazioni nel settore Brenta-Cison erano state quindi caratterizzate da una quasi assoluta assenza di perdite, sia in feriti che in caduti. I reparti someggiati di sanità che avevano accompagnato le avanguardie e le forze d'occupazione avevano avuto come quasi esclusiva incombenza l'assistenza agli ammalati, che non erano peraltro mancati, stante l'assoluta impreparazione delle truppe della 15^a divisione – se si eccettuano i reparti alpini – alla guerra in alta quota ed anche alla sola permanenza in montagna. Il fatto di poter contare sul fondamentale snodo logistico, stradale e ferroviario, di Primolano per i collegamenti tra Bassano e le prime linee in lento avanzamento, aveva tuttavia tolto ogni premura all'adeguamento della rete sanitaria: i capienti ospedali militari di Bassano e di Vicenza potevano infatti tranquillamente accogliere gli eventuali feriti e gli ammalati convogliati dal Canal di Brenta a bordo dei treni della

croce rossa o della sanità militare lungo quella ferrovia che non aveva mai smesso di funzionare dal primo giorno di guerra e che proprio nella “stazione internazionale” di Primolano³¹ aveva il suo capolinea. Inoltre, gli austriaci in ritirata dalla Valsugana orientale avevano potuto apportare solo limitatissimi danneggiamenti alla linea ferroviaria, che i genieri italiani avevano rapidamente rimesso in efficienza. Tutto ciò facilitava grandemente l’evacuazione dei pochi feriti e degli ammalati, che potevano venire sgomberati, dai posti di medicazione delle prime linee, direttamente in autocarro fino alle stazioni; la nuova strada camionabile del Murèlo, che dall’autunno del 1915 collegava Castel Tesino con Grigno lungo la valle del torrente omonimo, permetteva agli autocarri di giungere addirittura in val Malene, riducendo al minimo anche i penosi trasporti in barella che i feriti del fronte di Cima d’Asta e Rava avrebbero altrimenti dovuto affrontare.

Questa situazione indubbiamente favorevole, se da un lato facilitò il compito dei servizi sanitari del regio esercito contribuì dall’altro, complice anche la fluidità della situazione tattica che faceva ritenere probabili ulteriori avanzate, a ritardare l’approntamento e l’asestamento di una efficiente rete di supporto sanitario sul territorio d’occupazione. Fino all’estate del ‘15, in pratica, feriti ed ammalati affluivano in barella o a dorso di mulo dagli avamposti o dalle trincee ai posti avanzati di medicazione allestiti con il materiale ed il personale dei reparti someggiati di sanità; qui venivano valutati e, se del caso, sommariamente medicati per defluire poi rapidamente, su ambulanze a trazione animale o meccanica, verso le stazioni ferroviarie. A Grigno confluivano gli evacuati dalle linee della Valsugana, mentre dal Tesino scendevano a Grigno solamente i feriti gravi destinati agli ospedali della pianura: nella conca Tesina la situazione logistica era infatti particolarmente favorevole per la presenza di tre centri abitati e di buoni collegamenti stradali con la Valsugana, il passo Brocon, la val Malene e soprattutto Grigno; ciò aveva permesso l’insediamento di un ospedaletto campale someggiato che poteva sfruttare la ricettività preesistente, sotto forma di edifici pubblici e privati sottoposti a requisizione, per alloggiare un elevato numero di degenti le cui condizioni richiedessero riposo e convalescenza piuttosto che sofisticate prestazioni medico-chirurgiche. I sottosettori Vanoi e Cismon potevano invece appoggiarsi ad un bene attrezzato ospedaletto da campo installato ad Imèr, che beneficiava di un ottimo collegamento stradale con Fonzaso, potendo da qui smaltire i feriti e gli ammalati sulle stazioni di Feltre e di Primolano.

Nell’avanzata di fine agosto 1915, assieme a Borgo era passato agli italiani anche il nuovo ospedale civico San Lorenzo. Costruito negli anni immediatamente precedenti il conflitto, l’imponente edificio aveva appena iniziato a dimostrare la sua importanza per la popolazione dell’intera vallata, al punto che ad esso nel 1913 affluivano pazienti da un territorio che andava dal Tesino al perginese e perfino dalla val di Fiemme. La struttura era dotata di moderne (per l’epoca) sale operatorie e di medicazione, nonché di reparti di degenza ad elevata capienza; nel 1914 ne era direttore il dr Andrea Baroni, un sanitario di sentimenti irredentistici che aveva infatti tratto vantaggio dalla sua qualifica per aiutare, prolungandone la degenza e trattenendoli così lontano dal fronte, i soldati austriaci di origine valsuganotta ivi ricoverati per ferite o malattie contratte nelle precedenti campagne di Galizia e dei Carpazi. Lo spostamento della linea dei combattimenti ad ovest di Roncegno e la disponibilità della moderna struttura ospedaliera di Borgo, a partire dalla fine dell’agosto 1915, permisero una volta di più alla sanità militare di adagiarsi sugli allori rinviando sine die la creazione di strutture campali autonome di un qualche rilievo. Tutto il sistema di assistenza sanitaria per i militari si imperniò quindi su questo “ospedale civico militarizzato”, presso il quale si era insediata la mezza sezione di sanità della 15^a divisione competente per la Valsugana; anche l’ospedaletto campale del Tesino iniziò ad inoltrare a Borgo i feriti leggeri e di media gravità, facendo scendere alla stazione di Grigno solamente i casi gravi che necessitassero delle più attrezzate strutture ospedaliere di Bassano, Vicenza, Cittadella e Padova.

³¹ La linea ferroviaria internazionale Trento-Bassano, la cui costruzione era stata avviata nel 1896, aveva iniziato le corse a partire dal 1910 (anche se il tratto austriaco, da Trento a Martincelli di Tezze, era stato completato sin dal 1898): da allora Primolano, semplice frazione di Cismon del Grappa, ospitava, sul lato italiano del confine, una imponente stazione internazionale, con dogane, uffici della finanza, depositi bagagli, alloggi per personale e per i passeggeri in transito, ristorazione, ufficio telegrafico e di posta, collegamenti tramite carrozze a cavalli con Feltre e Asiago, ecc.

Tra l'autunno del 1915 e la primavera del 1916 le operazioni militari ebbero solamente limitati sviluppi locali: nell'ottobre/novembre 1915 un paio di falliti tentativi italiani in val Calamento, per salire sulle creste a dominio dei passi di Cadino e del Manghen, portarono a dislocare presso Pontarso³² un intero reparto someggiato di sanità, mentre un reparto analogo operò in val di Sella³³ tra il gennaio e l'aprile 1916 in occasione degli aspri scontri per il controllo del monte Carbonile, alla testata della valle stessa. Ambedue afferivano alla sezione di sanità stanziata a Borgo e insediatisi nel civico ospedale San Lorenzo, la quale mantenne invece competenza diretta per l'assistenza sanitaria sulle linee di fondovalle tra Marte e Novaledo nonché sul costone orientale del Panarotta (Spigolo Frattasecca) soprattutto in occasione delle sanguinose battaglie dell'aprile 1916. Nel massiccio di Cima d'Asta, dove alpini e fanti sin dall'autunno si erano spinti fino oltre passo Cinque Croci fino a Col San Giovanni, l'assistenza era sostanzialmente demandata al posto di medicazione principale dislocato a Forcella Magna, dove operavano gli ufficiali medici del battaglione alpino cui era affidata la zona e sul quale convergevano i feriti e gli ammalati dell'intero massiccio di Rava e del nodo centrale di Cima d'Asta. Prima di giungere alla forcilla, i feriti potevano contare esclusivamente sulle scarse dotazioni del pacchetto di medicazione individuale, sulla perizia degli assistenti di sanità aggregati ai reparti avanzati, sul coraggio e sulla velocità dei portaf feriti, nonché sulla personale fortuna in materia di gravità della ferita.

La "spedizione punitiva" austriaca del maggio 1916 obbligò alla ritirata anche le truppe italiane di valsugana ed una nuova linea di resistenza potè essere impostata alla stretta di Ospedaletto, dove iniziò a prendere forma quello che divenne fino al novembre 1917 "il trincerone di sbarramento" della Valsugana. Borgo dovette essere abbandonata anche dai militari dopo che, all'inizio di quel drammatico mese di maggio, dalla cittadina era stata allontanata l'intera popolazione civile che ancora vi resisteva. In tale frangente si distinse una volta di più il valoroso dr Baroni il quale, sotto le bombe incendiarie e gli shrapnel del Panarotta, si prodigò per aiutare la comunità all'inizio del suo esodo, rincuorando vecchi e bambini nonché mettendo a disposizione le ambulanze dell'esercito per il trasporto degli inabili. Con lo spostamento del fronte tra Maso e Chieppena si apriva così una seconda e totalmente diversa fase operativa per il sottosettore Val Brenta: ormai persa la conca di Borgo causa l'avanzata austriaca sull'allineamento monte Civeron-Castelnuovo-Carzano, in mancanza di un insediamento abitativo di dimensioni idonee lungo il fondovalle furono Pieve e Castel Tesino a divenire l'ombelico logistico dello schieramento italiano. La posizione relativamente centrale rispetto alle prime linee tra il corso del Brenta ed il nodo centrale di Cima d'Asta, nonostante la quota (circa 850 mt s.l.m.), faceva dei due villaggi la sede ideale per alloggiare le riserve, i depositi di viveri e materiali, le truppe a riposo e quelle impegnate nell'addestramento. Dei mutamenti della situazione tattica, ovviamente, risentì anche l'organizzazione sanitaria: ben due ospedali campali dell'esercito (uno a Pieve ed uno a Castello) ed un reparto della Croce Rossa Italiana (la cosiddetta "ambulanza n° 75 della C.R.I.", a Pieve) si insediarono nel Tesino garantendo un'adeguata ricettività per feriti e malati. Un altro piccolo ma ben attrezzato ospedaletto da campo sorse nell'agosto 1916 nell'alta val Fierollo poco a sud dell'omonima forcilla, su un'ampia spianata sovrastante i laghi della Bella Venezia; vi prestavano servizio ben tre medici militari (un capitano e due tenenti) coadiuvati da 15 assistenti di sanità e l'efficienza della struttura crebbe rapidamente, al punto da farla rapidamente divenire il collettore unico al quale confluivano tutti i militari necessitanti assistenza medica provenienti dalla metà occidentale del gruppo di Rava (in pratica tutto il massiccio posto ad ovest di forcilla Orsera e del lago di Costabrunella). Ma la perdita dell'impareggiabile struttura del civico ospedale San Lorenzo di Borgo Valsugana non poteva essere completamente compensata dalle pur bene attrezzate strutture campali, che non erano assolutamente in grado di offrire sale operatorie all'altezza delle esigenze imposte dalla nuova situazione operativa; di conseguenza, assunse sempre maggiore

³² Alla biforcazione delle valli di Calamento e di Campelle.

³³ All'epoca nota sui bollettini militari del Comando supremo e nei documenti ufficiali come "Val Maggio", a causa dell'errata trascrizione cartografica del nome del torrente "Moggio" che ne percorre il fondo.

importanza il sistema di trasporto-feriti imperniato su un parco di autocarrette-ambulanza che facevano la spola tra Castel Tesino e la stazione ferroviaria di Grigno lungo la strada del Murèlo. Un ferito smistato dalle prime linee del gruppo di Rava (o dal fronte Samone-Strigno-Villa Agnedo) alle strutture sanitarie tesine poteva, in caso di necessità, giungere in una mezz'ora al treno che l'avrebbe avviato alle più attrezzate strutture ospedaliere di Bassano, Cittadella e Vicenza. L'efficienza del sistema di smistamento-pazienti dalla conca tesina, attraverso il Canal di Brenta, in direzione delle retrovie bassanesi contrastava tuttavia con la lentezza con la quale feriti ed ammalati potevano venire evacuati dalle prime linee verso la conca Tesina: un compito, questo del trasporto feriti ed ammalati, affidato al reparto someggiato di sanità dislocato a forcilla Magna ed a quello collocato alla cosiddetta "piazza d'armi di Tambolin"³⁴. Dalle prime linee di Cima d'Asta, Col San Giovanni, Cengello e cima Orsera, l'evacuazione (a piedi, a dorso di mulo o tramite l'intervento di portaf feriti e barelle) dirigeva gli uomini verso il posto di soccorso di malga Sorgazza³⁵, dove giungevano le autocarrette-ambulanza provenienti dal Tesino. Dalle creste sud-occidentali del massiccio, invece, i feriti venivano fatti scendere all'ospedaletto di val Fierollo, presso i laghi della Bella Venezia, da dove, adeguatamente "etichettati"³⁶, proseguivano lungo trafficate mulattiere verso le rovine del sottostante villaggio di Bieno o in direzione della torbiera di Drìo Silana, ove venivano finalmente raccolti dagli autocarri e trasportati a Pieve o a Castel Tesino. Il sistema di fortificazioni campali che sbarrava la strettoia della Valsugana, all'altezza del trincerone di Ospedaletto, evacuava invece i propri feriti direttamente su Grigno e da qui a Primolano, a bordo dei treni che nottetempo (per evitare l'osservazione ed il tiro delle batterie austriache appostate sulle alture sovrastanti Telve e Borgo) si spingevano direttamente ad Ospedaletto. A ciò si aggiunse ben presto un organico servizio di treni-ambulanza che due volte al giorno collegavano Primolano con le strutture ospedaliere della pianura veneto-emiliana, assicurando ai pazienti più gravi un sollecito inoltro ai centri di cura è più idonei.

Il secondo inverno di guerra non colse impreparato lo schieramento italiano tra Valsugana e Cima d'Asta: La rete sanitaria si era ormai consolidata e nell'ottobre del 1916, quando ormai la neve imbiancava l'intero gruppo di Rava, essa aveva raggiunto la massima efficienza. Il 22 ottobre, il Capo di Stato maggiore della 15^a divisione colonnello Cerruti comunicava orgogliosamente al suo diretto superiore che, nonostante la neve e le conseguenti difficoltà di spostamento sulla rete sentieristica d'alta quota, il tempo medio d'evacuazione dei feriti dal posto avanzato di Col San Giovanni (in alta Val Campelle) all'ospedaletto campale di Pieve Tesino non superava le 4 ore!

Con tutto ciò, l'imponderabile era comunque sempre in agguato in un inverno eccezionale come quello del 1916-1917 che fece accumulare a forcilla Magna (q. 2114 s.l.m.) precipitazioni complessive per oltre 14 metri di neve; e la prova incontestabile si ebbe nel giorno più tragico di quell'inverno, il 13 dicembre 1916. Per tutta la precedente settimana le tormentate erano proseguite quasi senza soluzione di continuità, in modo tale da accumulare, tra i 2000 ed i 2500 metri, uno strato instabile di neve fresca di altezza compresa tra un minimo di 2 ed un massimo di 4 metri; al mattino del 12 dicembre prese a soffiare il Föhn³⁷, un vento caldo che mutò la perdurante nevicata in violenti piovoschi. Entro sera, l'innalzamento della temperatura e la pioggia avevano talmente

³⁴ Era così denominata nella toponomastica di guerra italiana l'ampia spianata sommitale che si stende in direzione sud-nord tra cima Ravetta, cima Primaluna e Tombolin di Caldenave. Completamente sottratta all'osservazione dell'avversario per quota e caratteristiche orografiche, essa ospitava una miriade d'insediamenti logistici a servizio delle linee difensive comprese tra cima Frattoni (subito a nord del villaggio di Samone) e Cimon Rava.

³⁵ Qui sorgeva anche un piccolo cimitero militare, realizzato dagli alpini del battaglione *Valbrenta* e caratterizzato da un alto obelisco in pietra sormontato da una stella metallica tutt'oggi in sede. A fine 1917 esso ospitava una quarantina di salme.

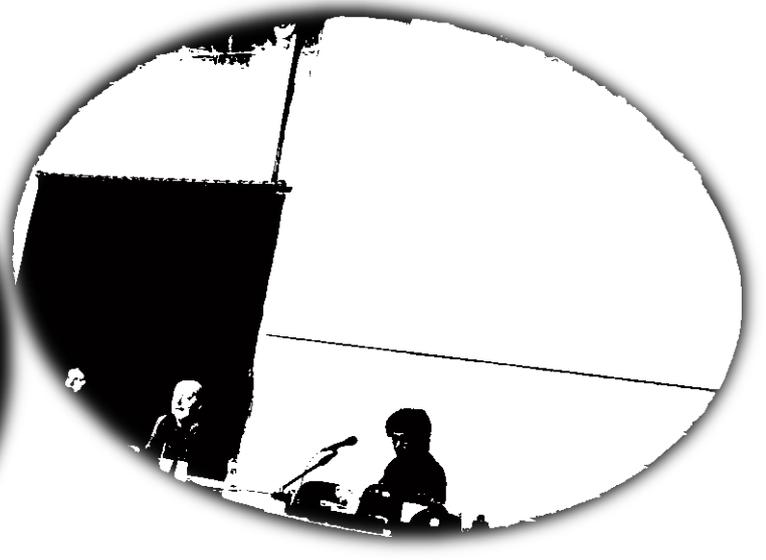
³⁶ Ad ogni ferito od ammalato veniva applicato un cartellino che ne definiva approssimativamente le necessità e le prospettive di trattamento e di sopravvivenza. Su questo primo processo di "triage" si basavano i movimenti successivi del paziente, che a seconda dei casi poteva essere avviato più o meno rapidamente alle strutture sanitarie di retrovia, trattenuto ai posti di medicazione o all'ospedaletto campale più vicino, medicato e rinviato al proprio reparto in linea o, infine, lasciato ad agonizzare in disparte perché intrasportabile.

³⁷ Favonio.

appesantito la massa nevosa da dare inizio ad una inarrestabile serie di slavine e valanghe che sconvolsero le posizioni d'alta quota delle truppe italiane allo stesso modo di quelle degli imperiali³⁸. In particolare, nel gruppo di Rava, l'evento più drammatico si verificò in alta val Fierollo dove verso le 10.30 di sera un enorme "slittone di neve" (come fu definito dai soccorritori giunti rapidamente sul posto) si staccò poco sotto la forcella omonima e scese lungo il pendio progressivamente aumentando in volume e velocità. Sul suo percorso, ignaro e senza scampo giaceva l'ospedaletto da campo dell'Aia della Bella Venezia, che peraltro non venne investito direttamente dalla massa nevosa: lo spostamento d'aria causato dall'enorme volume in movimento fu sufficiente a "soffiare via" il complesso di baracche, e con esso tutti gli occupanti. Sulle rovine scagliate a centinaia di metri di distanza si depositò infine una spessa coltre di neve finissima che finì di soffocare gli eventuali sopravvissuti al tremendo volo. Nei giorni successivi furono recuperate le salme di 13 soldati e di 2 ufficiali, mentre altri due militari ed il capitano medico rimasero "dispersi" fino all'agosto del 1917, quando ne vennero recuperati i resti maciullati e putrefatti nei boschi devastati presso malga Fierollo, svariate centinaia di metri più in basso. La fine d'ottobre 1917 recò al fronte di Valsugana notizie infauste da oriente: l'offensiva austrotedesca scatenatasi il 24 ottobre contro le posizioni della 2ª armata tra Plezzo e Tolmino, aveva travolto le prime linee e permesso il dilagare dell'avversario nelle più profonde retrovie. La penetrazione nemica nella pianura friulana e veneta e l'imminente aggiramento del Cadore imposero una veloce ritirata dal Cadore stesso e l'abbandono, pena l'intrappolamento dell'intero XVIII° corpo d'armata, delle posizioni ormai stabilizzate in Valsugana e nel massiccio di Cima d'Asta e Rava. Per il mezzogiorno del 13 novembre 1917 l'intera valle del Brenta era ormai evacuata e le truppe italiane di retroguardia marciavano rassegnate a sud di Valstagna, in direzione del nuovo Calvario: il monte Grappa. Sarebbe stato necessario un ulteriore intero anno di sangue e di sofferenze perché le regie truppe si potessero riaffacciare in quella Valsugana che per quasi due anni e mezzo avevano già considerata "redenta".

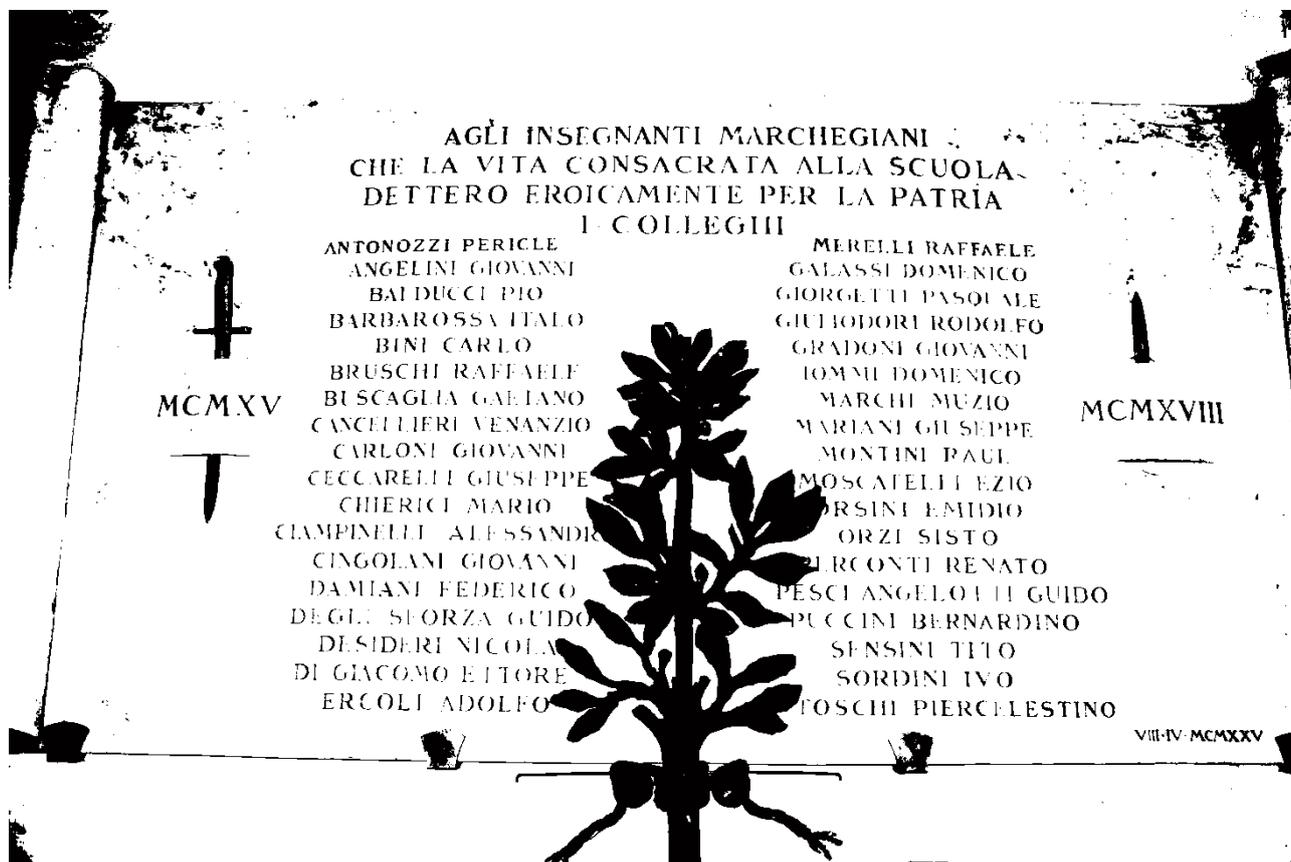


³⁸ In val Calamento, nella stessa notte, una enorme massa nevosa scesa da cima del Frate lungo il solco della Valsolero travolse un insediamento militare ospitante prigionieri di guerra russi e militari imperiali, causando la morte di ben 96 uomini. Nella stessa notte, sulla Marmolada, un'altra colossale valanga cancellò dal ghiacciaio un intero villaggio austriaco uccidendo oltre 350 uomini.



I DOCENTI MARCHIGIANI CADUTI NEL CORSO DELLA GRANDE GUERRA

Il dott. Massimo Iavarone, dell'U.S.R. Marche, ci ha portato una testimonianza storica in merito agli insegnanti deceduti nella Prima guerra mondiale.



Il dott. Iavarone evidenzia come l'ANMIG Marche abbia ancora una volta mostrato la sua «utilità sociale».

Nell'aprile 2017, «ricorreva il 92° anniversario di presentazione al pubblico di una grande lapide monumentale dedicata ai docenti delle Marche caduti nella Grande Guerra. Essa è opera di Vittorio Morelli, combattente della Prima Guerra Mondiale ed artista anconetano di pregio.

La lapide è stata ritrovata dall'attuale Direttore dell'Ufficio Scolastico Regionale delle Marche, Dott. Marco Ugo Filisetti, in un locale destinato ad archivio e nascosto alla vista del pubblico».

Grazie all'Associazione ANMIGe al progetto «Pietre della memoria» portato avanti dall'Associazione stessa (ormai da molti anni) e all'Ufficio Scolastico Regionale delle Marche, che si è fatto carico del censimento della pietra sul sito www.pietredellamemoria.it, la lapide è stata ricollocata in luogo aperto al pubblico (l'atrio di ingresso agli Uffici di Ancona).

In una cerimonia pubblica, la lapide è stata riscoperta alla presenza di autorità civili e militari, dell'Associazione ANMIG e di altre Associazioni, oltre che di docenti e studenti.

Il dott. Iavarone, ha proseguito ricordando alcuni dei docenti nominati sulla lapide ed ha sottolineato, come dalla ricerca fatta per scoprire l'identità di questi docenti, ancora non si fosse riusciti a risalire ai dati di uno di questi, ossia Antonio Pericle.

Tuttavia, nel corso del Convegno, il dott. Girotto ha potuto dirci che il docente Antonio Pericle, classe 1895, era nato a Castelraimondo e che apparteneva alla Brigata Tevere, in particolare al 215° reggimento fanteria e che morì nel 1917, durante la battaglia di Caporetto.



Bibliografia e Sitografia:

<http://www.pietredellamemoria.it/allusr-di-ancona-ricollocata-la-lapide-agli-insegnanti-caduti-in-guerra/>

LA GUERRA D'ALTA MONTAGNA LUNGO IL FRONTE ITALIANO

Sul fronte italiano si snodava per 4/5 in alta montagna, presentiamo qui un episodio di questa particolare forma di guerra.

La Guerra Bianca

La fase della Prima Guerra Mondiale combattuta tra il 1915 e il 1917 lungo il fronte alpino-tirolese tra le truppe del Regno d'Italia e quelle dell'Impero austro-ungarico è passata alla storia con il nome di “Guerra Bianca”.

Si tratta di un tipo di combattimento avvenuto in un territorio che comportava necessariamente delle difficoltà; basti pensare infatti che ci troviamo a quote di 2.000-3.000 metri in cui le montagne si presentavano come vere e proprie fortezze da espugnare. Inoltre, anche a livello climatico, va ricordato che gli inverni di quegli anni furono particolarmente rigidi e quindi i soldati italiani erano poco abituati a combattere in quelle condizioni.



Cengia Martini nel 1917

<https://it.pinterest.com/pin/836402962015653234/>



Esplosione di una mina austriaca sulla Cengia Martini occupata dagli Alpini.

http://digilander.libero.it/caimestre/Raccontano/Rac_testi.html

In questo contesto ebbero un ruolo importante le guide alpine (che per la prima volta si trovano direttamente impiegate in campo militare) e i minatori nell'ambito della cosiddetta “guerra delle mine”; chiamata così in quanto si era pensato alla costruzione di gallerie sotterranee che penetravano fin sotto le postazioni nemiche in modo da poter distruggere queste difese.

Chi combatteva

La maggior parte delle truppe era composta da soldati appartenenti al corpo militare degli Alpini coadiuvati da semplici brigate di fanteria. Con il passare del tempo però vennero reclutati anche tantissimi giovani residenti nelle zone di montagna ed abituati alle condizioni e difficoltà del posto. Importante però fu anche il contributo fornito dai cosiddetti “portatori” che trasportavano dalle retrovie armi, munizioni, materiale e cibo ai soldati impiegati in prima linea.

Condizioni ed equipaggiamento

I soldati, ai quali non era stato nemmeno spiegato come combattere in trincea, erano costretti a vivere in strutture provvisorie ed in balia degli agenti atmosferici (non mancavano infatti valanghe e continue bufere di neve); inoltre inizialmente erano persino sprovvisti di pinze tagliafilari in grado di creare varchi fra i reticolati nemici.

Indossavano uniformi grigio-verdi facilmente individuabili ed avevano in dotazione scarpe inadatte al terreno montuoso che in poco tempo si riducevano a vere e proprie suole di legno; scarseggiavano vestiti in lana e, nella maggior parte dei casi, i soldati erano costretti addirittura a fabbricarsi autonomamente occhiali da sole per prevenire i danni causati dai raggi solari.

A tutto ciò va aggiunto che i soldati dormivano in buche coperte da miseri teli che non riuscivano pertanto a prevenire i congelamenti.

Nuove tattiche di combattimento

Il fallimento di continui assalti frontali aveva portato ad un cambio di strategia: per combattere gli austriaci arroccati nei loro castelli di roccia erano necessarie le mine. Gli italiani quindi si impegnarono a trasportare generatori e compressori d'aria nelle montagne per alimentare i martelli pneumatici che consentivano un avanzamento giornaliero delle gallerie che in alcuni casi era persino di 10 metri; di contro gli avversari, avendo a disposizione, nelle prime fasi della guerra, solo scalpelli e picconi si limitavano alla costruzione di controgallerie costituite da tunnel angusti.



Galleria del Castelletto

<http://www.clubaquilerampanti.it/images/Ferrata%20Lipella/DSCF0137.JPG>

Il ruolo delle guide alpine

Dopo alcuni mesi dall'inizio della Grande Guerra, l'esercito italiano e quello austro-ungarico, che si erano stabiliti sul fronte meridionale, compresero le difficoltà nascoste dietro ad un combattimento che non si sarebbe esaurito in breve tempo, specialmente se condotto in una zona montuosa.

Fu pertanto necessario ricercare l'aiuto di pastori e abitanti di alta montagna che fornirono agli eserciti conoscenze circa le impervietà del luogo, le strategie e le tecniche di sopravvivenza in condizioni estreme. Alla fine dell'Ottocento il turismo alpino aveva iniziato a diffondersi in modo particolare tra inglesi e tedeschi, che venivano accompagnati da pastori del luogo, lungo sentieri ancora inesplorati in quota. Pertanto, grazie anche all'inizio di un turismo alpino di nicchia, gli

abitanti delle Dolomiti intrapresero escursioni nei boschie tra le rocce, andando a costituire una fitta rete di sentieri, alcuni dei quali risultarono inaccessibili agli eserciti austro-italiani.

Le maggiori difficoltà delle truppe dislocate lungo il fronte alpino erano legate al terreno aspro e scosceso, che non facilitava il trasporto di materiali pesanti come i cannoni, che spesso venivano posizionati in punti strategici arroccati sulle pareti delle cime dolomitiche.

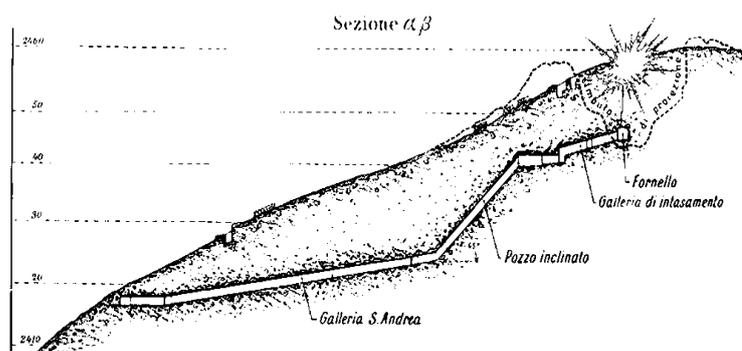
Tutto ciò impediva lo svolgersi di una guerra frontale e costringeva gli schieramenti a tentare attacchi a sorpresa, scavando gallerie nella roccia o passando per sentieri non tracciati nelle mappe. Inoltre, nel periodo invernale le neviccate copiose e l'abbassamento delle temperature limitarono gli scotri armati, rendendo oltretutto proibitivo il rifornimento di approvvigionamenti.

In questo contesto, il corpo degli alpini ebbe un ruolo fondamentale; si trattava di soldati specializzati nella guerra d'alta montagna, capaci di adattarsi alle difficoltà prima descritte.

Nell'esercito tedesco, Sepp Innerkofler, guida alpina e abitante della Val Pusteria, si contraddistinse per aver combattuto nel primo anno di guerra a difesa del proprio paese, Sesto, fornendo informazioni di spionaggio sugli spostamenti dell'esercito italiano nelle valli delle Dolomiti. Mentre tra gli italiani, viene ricordato Michele Bettega, guida alpina del Primiero, che condusse alla conquista del passo e della cima del Colbricon, e della cima di Cavallazza.

Le 34 mine del fronte alpino-tirolese

Tra le 34 mine fatte brillare in questo periodo, abbiamo preso in considerazione quella del Lagazuoi e quella del Castelletto.



Schema di galleria da mina
<http://www.combattentiereduci.it/notizie/telefe-riche-minatori-e-silenzio-le-guerre-delle-mine-sulle-dolomiti>

Mina del Lagazuoi

Il Lagazuoi, monte che si trova vicino all'attuale Cortina d'Ampezzo, nel 1915 venne occupato dagli Austriaci che si piazzarono in cima ad esso e riuscirono a porre il controllo sull'intera vallata.

Due plotoni Italiani, capitanati da Martini, scalarono la montagna ed arrivarono ad insediarsi in una cengia (cengia Martini) da dove potevano contollare la valle sottostante. Gli Austriaci si resero conto dell'importanza di questa postazione e cercarono di distruggerla costruendo quattro gallerie di mina ma senza raggiungere l'obiettivo. Furono invece gli Italiani il 26 giugno 1917 a posizionare una mina sotto le postazioni austriache del Lagazuoi, utilizzarono 33000 kg di esplosivo che distrussero le postazioni nemiche; ma, dopo la sconfitta di Caporetto, gli italiani dovettero abbandonare il fronte.

Mina del Castelletto

Nel gruppo dolomitico delle Tofane si presentava a ridosso della Tofana I° di Roces un ammasso roccioso che si presentava come un vero e proprio “castello” in cui gli austriaci avevano posizionato delle mitragliatrici che consentivano il controllo della valle sottostante: la Val Travenanzes.

Il 19 Novembre 1915 il Comando Italiano decide di far saltare questa postazione mediante la costruzione di una galleria di mina e chiama a dirigere i lavori gli ingegneri Malvezzi e Tissi, ufficiali del 7° reggimento alpini; pertanto nel Gennaio successivo iniziano i lavori che però subiscono subito una battuta d'arresto in quanto il sottotenente Tissi viene colpito ad una spalla da una pallottola sparata per sbaglio da una vedetta, verrà poi sostituito dall'ufficiale Mario Cadorin.

Inizialmente comunque questo sbancamento di roccia è molto lento poiché i lavori avvenivano in inverno tra abbondanti nevicate; poi con l'arrivo di Marzo, quando comunque era stato scavato un volume di roccia necessario per collocare al suo interno il martello perforatore, si riesce ad ottenere un'avanzata giornaliera di 5-6 metri. I lavori erano eseguiti da squadre di minatori che lavoravano su quattro turni di sei ore ciascuno e affiancati dal servizio fornito di una squadra di motoristi che si occupava del corretto funzionamento del martello perforatore.

Complessivamente furono scavati circa 2200 metri cubi di roccia e la carica totale fu di 35 tonnellate di gelatina esplosiva al 92% che esplose il successivo 11 Luglio 1916 alle ore 3,30 rispondendo perfettamente ai calcoli iniziali. Molti soldati italiani, entrati nella galleria per conquistare le postazioni nemiche, persero i sensi a causa dei fumi dell'esplosione; ma alla fine l'operazione si concluse con la presa del Castelletto da parte dei reparti italiani.

Bibliografia e Sitografia

Pieri P., *La nostra guerra tra le Tofane. La conquista del Castelletto*, Lint Editoriale, 2008.

Massucci E. M.- Longo M., *Attraversare la grande guerra. Primiero, 1914-2015*, Ed. Fondaz. Museo Storico Trentino, 2015.

Bettega A., *Soldati contro montagne. Cronache della prima guerra mondiale dalla val di Fiemme al passo San Pellegrino, Primiero, Vanoi*, ed. Rossato, 1998.

www.guerrabianca.it/

www.grande-guerra.it/

www.frontedolomitico.it/

www.sentieridiguerra.blogspot.com

www.saliinvetta.com

www.primaguerra.it

www.worldword1.it

www.valsuganaww1.altervista.org

www.aquilesanmartino.com

www.passionemontagna.com

www.dolomythos.com

www.frontedolomitico.it

<https://it.pinterest.com/pin/836402962015653234/>

http://digilander.libero.it/caimestre/Raccontano/Rac_testi.html

<http://www.combattentiereduci.it/notizie/teleferiche-minatori-e-silenzio-le-guerre-delle-mine-sulle-dolomiti>

Docente: prof. Narciso Marigo

Studenti: Edoardo Antonini, Filippo Galassi, Lorenzo Nicoli e Francesco Ugolini

Classe: 5D Liceo Scientifico.

LA GUERRA VISTA DA AUTORI INGLESI

Introduzione

Si combatteva sul fronte francese una guerra di posizione insieme con gli alleati inglesi e italiani. Presentiamo la guerra vista da autori inglesi.

WAR POETS

Tra il 1914 e il 1918 il mondo fu colpito da un evento catastrofico: la prima guerra mondiale. Essa coinvolse varie nazioni, in particolare al fronte si batterono due schieramenti: la Triplice Intesa (formata da Inghilterra, Francia, Russia e in seguito Italia) e la Triplice Alleanza (Austria e Germania). Fu un conflitto rivoluzionario, non solo sul piano militare, con l'aumento di nuove armi e strategie ma anche per quanto riguarda le produzioni poetiche. Infatti, in Gran Bretagna, la poesia si distacca dai modelli precedentemente usati poiché gli autori vivono in prima persona la guerra e si ispirano ad essa, prendendo il nome di *WAR POETS*.

Il conflitto resta per tutti gli artisti un tema centrale, anche se essi si esprimono in maniere spontanee e, talvolta, anche divergenti fra di loro. Tra i maggiori esponenti risaltano tre personalità che parteciparono attivamente alla guerra arruolandosi fin da subito nell'esercito inglese. Rupert Brooke è ricordato per la sua visione idealista della guerra e del suo patriottismo, mentre le poesie di Siegfried Sassoon sono permeate da un atteggiamento di protesta. Il terzo grande poeta, Wilfred Owen sceglie di mostrare un senso di pietà nei confronti della guerra.

BRITONS



JOIN YOUR COUNTRY'S ARMY!
GOD SAVE THE KING

<http://digitalcollections.mcmaster.ca/pw20c/poster-1914-1918-5>

Siegfried Sassoon

Siegfried Sassoon è stato un autore inglese che partecipò alla Prima Guerra Mondiale. Egli scrisse due opere di guerra, intitolate “The Old Huntsman and Other Poems” e “Counter-attack and Other Poems”. In seguito alla sua partecipazione nel conflitto mondiale, egli cambiò totalmente il suo punto di vista, iniziando a denunciare la guerra e i politici, utilizzando un tono satirico.



<http://www.lagrandeguerra.net/gggrandeguerradonne.html>

Aftermath

*Have you forgotten yet?...
For the world's events have rumbled on
since those gagged days,
Like traffic checked while at the crossing
of city- ways:
And the haunted gap in your mind has
filled with thoughts that flow
Like clouds in the lit heaven of life;
and you're a man reprieved to go,
Taking your peaceful share of Time, with
joy to spare.*

*But the past is just the same - and War's a
bloody game...
Have you forgotten yet?...
Look down, and swear by the slain of the War
that you'll never forget*

*Do you remember the dark months you held the
sector at Mametz –
The nights you watched and wired and dug and
pi led sandbags on parapets?
Do you remember the rats; and the stench
Of corpses rotting in front of the front-line
trench
And dawn coming, dirty-white, and chill with a
hopeless rain?
Do you ever stop and ask, 'Is it all going to
happen again?'*

*Do you remember that hour of din before the
attack –
And the anger, the blind compassion that seized
and shook you then
As you peered at the doomed and haggard faces
of your men?
Do you remember the stretcher-cases lurching
back
With dying eyes and lolling heads – those
ashengrey
Masks of the lads who once were keen and kind
and gay?*

*Have you forgotten yet?...
Look up, and swear by the green of the spring
that you'll never forget.*

*Non hai ancora dimenticato?...
Gli eventi del mondo continuano a scorrere
anche dopo quei giorni difficili da accettare,
come il traffico bloccato ad un incrocio.
Ed il vuoto della mente tormentata da spettri
si è riempito di pensieri che scorrono nel cielo
come nuvole nel cielo illuminato della vita;
e tu sei un uomo a cui fu concesso di
continuare a vivere e puoi prendere la tua
parte di tempo e sperimentare la gioia.*

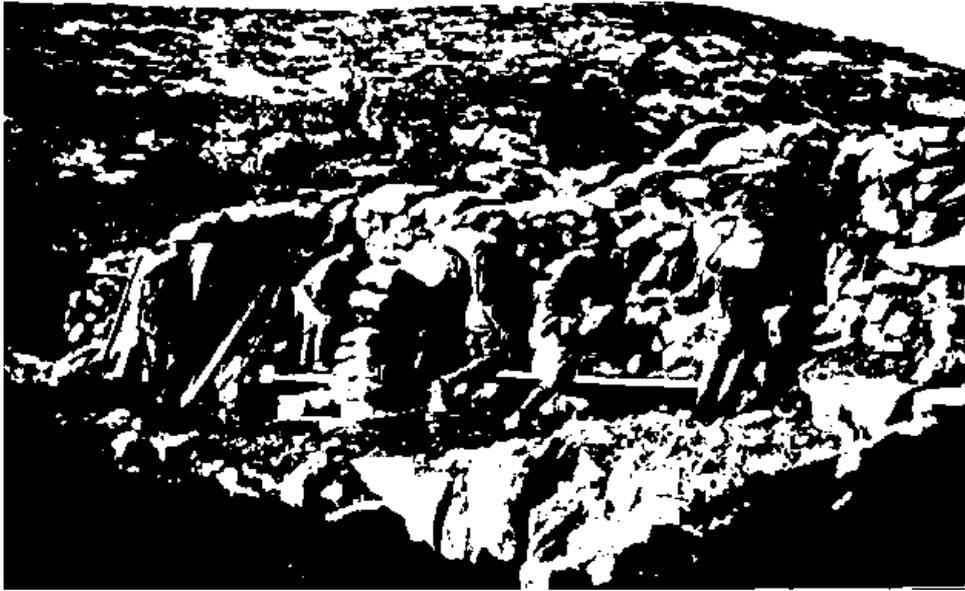
*Ma il passato rimane lo stesso – e la guerra è
un gioco dannato...
Non hai ancora dimenticato?...
Guarda giù e giura sugli uomini uccisi dalla
guerra che non dimenticherai mai.*

*Ti ricordi i mesi bui in cui eri responsabile del
settore a Mametz–
Le notti durante le quali eri di guardia,
installavi i cavi, scavavi le trincee e mettevi i
sacchi di sabbia sui parapetti?
Ti ricordi dei ratti? E la puzza di corpi che
marcivano davanti alle trincee in prima linea -
E l'alba che arrivava, di un bianco sporco, e il
freddo accompagnato da una pioggia senza
speranza?
Ti fermi mai per chiederti "Succederà di
nuovo?"*

*Ti ricordi il rumore prima di un attacco?
E la rabbia, la pietà cieca che ti prendeva e ti
faceva tremare quando guardavi le facce tirate e
condannate dei tuoi uomini?*

*Ti ricordi i corpi sulle barelle che cadevano
indietro
Con gli occhi morenti e le teste che
ciondolavano – quelle maschere grigio cenere
dei ragazzi che una volta erano stati entusiasti e
gentili e allegri.*

*Non hai ancora dimenticato? Guarda in su, e
giura sul verde della primavera che non
dimenticherai mai.*



http://storianotizie.blogspot.it/2011/07/prima-guerra-mondiale-fronte-italiano_21.html

They

*The Bishop tells us: 'When the boys come back
'They will not be the same; for they'll have
fought*

*'In a just cause: they lead the last attack
'On Anti-Christ; their comrades' blood has
bought*

*'New right to breed an honourable race,
'They have challenged Death and dared him
face to face.'*

*'We're none of us the same!' the boys reply.
'For George lost both his legs; and Bill's stone
blind;*

*'Poor Jim's shot through the lungs and like to
die;*

*'And Bert's gone syphilitic: you'll not find
'A chap who's served that hasn't found some
change.'*

*And the Bishop said: 'The ways of God are
strange!'*

*Il vescovo ci dice: "Quando i ragazzi torneranno
non saranno più gli stessi; perchè hanno
combattuto*

*per una giusta causa: essi hanno condotto
l'ultimo attacco contro l'Anti-Cristo; il sangue
dei loro compagni ha ottenuto il diritto di portare
avanti una razza onorabile,
essi hanno sfidato la Morte faccia a faccia."*

*"Noi non saremo più gli stessi!", replicano i
ragazzi.*

*"Perchè George ha perso entrambe le gambe; e
Bill è diventato cieco; Al povero Jim hanno
sparato nei polmoni ed è quasi morto;*

*E Bert ha contratto la sifilide: non troverai alcun
tipo di persona che ha servito in battaglia che
non abbia subito cambiamenti."*

*E il Vescovo rispose: "I mezzi di Dio sono
strani!"*

YOUR COUNTRY'S CALL



Isn't this worth fighting for?

ENLIST NOW

<http://www.ww1propaganda.com/ww1-poster/your-countrys-call-isnt-worth-fighting-enlist-now>

Rupert Brooke

Rupert Brooke, nato nel 1887, è stato un poeta britannico che celebrò nei suoi sonetti la guerra con entusiasmo e patriottismo. Secondo Brooke, infatti, chiunque prenda attivamente parte al conflitto, è considerato un eroe. Il poeta non comprese la crudeltà della guerra, poiché vi partecipò per pochi giorni in carica di sottotenente e non vide la macabra realtà delle trincee. Brooke morì nel 1915 alla giovane età di 28 anni.

Nei sonetti scaturisce un approccio positivo alla guerra, come nel suo componimento più noto "The Soldier", pubblicato nel 1914.

The Soldier

*If I should die, think only this of me :
That there's some corner of a foreign field
That is forever England. There shall be
In that rich earth a richer dust concealed ;
A dust whom England bore, shaped, made
aware,
Gave, once her flowers to love, her ways to
roam,
A body of England's, breathing English air;
Washed by the rivers, blest by the suns of ho-
me.
And think , this heart, all evil shed away,
A pulse in the eternal mind, no less
Gives somewhere back the thoughts by
England
given;
Her sights and sounds; dreams happy as her
day;
And laughter, learnt of friends; and
gentleness,
In hearts at peace, under an English heaven.*

*Se dovessi morire, pensa solo questo di me:
Che ci sarà un angolo di un campo straniero
Che sarà per sempre Inghilterra. Ci sarà
nascosta in quella terra ricca una polvere più
ricca;
Una polvere che l'Inghilterra faceva nascere,
formava, cresceva,
Che, una volta, offriva i suoi fiori da
amare, i suoi sentieri da esplorare:
Un corpo dall'Inghilterra che respirava aria
inglese,
Lavato dai fiumi, benedetto dai soli di casa.
E pensa a questo cuore, liberato di ogni male,
Come un battito nella mente eterna, che
ugualmente,
Da qualche parte, restituisce i pensieri donati
dall'Inghilterra;
Le sue viste ed i suoi suoni, sogni felici come
una giornata inglese;
E risate, apprese dagli amici, e la dolcezza,
Dei cuori in pace, sotto un cielo inglese.*



Wilfred Owen

Wilfred Owen nacque nel 1893 vicino Oswestry. Nel 1911 egli iniziò a lavorare come assistente laico nella canonica di Dunsden e due anni più tardi andò in Francia per insegnare inglese. Proprio durante questo anno Owen iniziò a scrivere le sue prime poesie. L'anno più importante è senza dubbio il 1915, quando si arruola come soldato volontario nell'esercito. L'autore scrisse i suoi più celebri poemi tra il 1917 e il 1918, prima di tornare dal fronte. La poesia più importante e rappresentativa della guerra è "Dolce et decorum est" che descrive tutte le cose orribili viste dall'autore in guerra. Infatti cerca un motivo contro tutti coloro che descrivevano la guerra come un evento glorioso.

Dulce Et Decorum Est

*Bent double, like old beggars under sacks,
Knock-kneed, coughing like hags, we cursed
through sludge,
Till on the haunting flares we turned our
backs,
And towards our distant rest began to trudge.*

*Men marched asleep. Many had lost their
boots,
But limped on, blood-shod.
All went lame; all blind;
Drunk with fatigue; deaf even to the hoots
Of gas-shells dropping softly behind.*

*Gas! GAS! Quick, boys! — An ecstasy of
fumbling.*

*Fitting the clumsy helmets just in time,
But someone still was yelling out and
stumbling
And flound'ring like a man in fire or lime.—
Dim through the misty panes and thick green
light,
As under a green sea, I saw him drowning.*

*In all my dreams before my helpless sight,
He plunges at me, guttering, choking,
drowning.*

*If in some smothering dreams, you too could
pace*

*Piegati in due, come vecchi mendicanti sotto i
sacchi,
Con le ginocchia unite, tossendo come streghe,
noi maledicevamo attraverso la melma.
Fino ai bagliori inquietanti, ci girammo indietro
E verso il nostro lontano accampamento
iniziammo ad arrancare.*

*Gli uomini marciavano addormentati. Molti
avevano perso i loro stivali,
camminavano zoppicando, calzati di sangue.
Tutti erano deboli, tutti ciechi, ubriachi di fatica,
sordi persino ai forti rumori delle granate che
delicatamente cadevano dietro.*

*Gas! GAS! Veloce, ragazzi! — Un furioso
tentativo*

*Indossando i goffi elmetti giusto in tempo.
Ma qualcuno ancora urlava e
inciampava
E si dimenava come un uomo nel fuoco o nella
calce. — Pallidi, attraverso i vetri annebbiati e
spesse luci verdi,
Come sotto un mare verde, l'ho visto affogare.*

*In tutti i miei sogni, davanti al mio sguardo
incapace si dirige verso di me, barcollando,
soffocando, annegando.*

*Se in certi soffocanti sogni potessi anche tu
percorrere*

*Behind the wagon that we flung him in,
And watch the white eyes writhing in his
face,*

*His hanging face, like a devil's sick of sin;
If you could hear, at every jolt, the blood
Come gargling from the froth-corrupted
lungs,
Obscene as cancer, bitter as the cud
Of vile, incurable sores on innocent tongues,
My friend, you would not tell with such high
zest
To children ardent for some desperate glory,
The old Lie:
Dulce et decorum est
Pro patria mori.*

*Dietro il vagone in cui ci gettammo,
e guardare gli occhi bianchi contorcersi nel suo
viso,*

*il suo viso pendente come il malato del peccato
del diavolo;
se poteste sentire ad ogni scossa,
il sangue gorgogliante che viene dai polmoni
rovinati dal gas, osceno come il cancro, amaro
come il bolo di vile, piaghe incurabili di lingue
innocenti,
Amico mio, tu non diresti con così tanto
entusiasmo ai bambini ardenti per una gloria
disperata,
La vecchia bugia:
Dulce et decorum est
Pro patria mori.*

Bibliografia e Sitografia:

Lorenzoni G., Pellati B., Bacon T., Corrado G., *Insights into Literature*, DeaScuola, 1° ediz, 2015.
Spiazzi M., *Performer Culture&Literature 2*, Tabella, Layton, Zanichelli, 2012.
www.edatlas.it/documents/a0baa424-ccc0-4f1a-ba81-6130a49ec7e5
<http://accaddeoggi.centenario1914-1918.it/it/accaddeoggi/19140905>
<http://www.lagrandeguerra.net/gggrandeguerradonne.html>
http://storianotizie.blogspot.it/2011/07/prima-guerra-mondiale-fronte-italiano_21.html
https://it.wikipedia.org/wiki/Rupert_Brooke
<http://www.ww1propaganda.com/ww1-poster/your-countrys-call-isnt-worth-fighting-enlist-now>

Docente: prof.ssa Lorella Quintabà
Studenti: Cesare Giusti, Chiara Moretti, Sofia Pizi
Classe: 5E Liceo Linguistico.

LA GUERRA VISTA DA AUTORI FRANCESI

Come sopra evidenziato, si combatteva sul fronte francese una guerra di posizione insieme con gli alleati inglesi e italiani.

Presentiamo la guerra vista da autori francesi.



Mathurin Méheut, pittore e disegnatore
<http://87dit.canalblog.com/archives/2014/12/26/31199274.html>

UNE GÉNÉRATION D'ARTISTES VIS-À-VISDE LA GRANDE GUERRE

«Il 5 settembre 1914, il tenente di riserva **Charles Péguy**, uno dei più grandi scrittori e poeti francesi dell'epoca, fu fucilato mentre guidava un attacco contro le truppe tedesche vicino a Meaux, a est di Parigi. È il primo di una lunga serie di scrittori e artisti di tutte le nazionalità, a volte famosi, che saranno vittime della Prima guerra mondiale, uccisi o feriti, feriti e segnati per sempre nella loro creatività dagli orrori di cui furono i testimoni. Alcuni erano già pienamente noti, come Guillaume Apollinaire, considerato uno dei più importanti poeti francesi della sua generazione, annunciatore di surrealisti, o come Charles Péguy, mentre altri erano pieni di promesse. È il caso del francese **Alain Fournier**, ucciso nelle prime settimane del conflitto, il 22 settembre 1914, in un'imboscata in Lorena. Non conoscerà mai il successo che il suo romanzo, "Le grand Meaulnes", pubblicato nel 1913, avrà con generazioni di adolescenti. Aveva 27 anni. https://it.wikipedia.org/wiki/Charles_P%C3%A9guy



È anche il caso di **Louis Pergaud**, i posteri hanno conservato in particolare "La guerre des boutons" prima di riscoprire, di recente, i suoi "quaderni di guerra", tenuti fino alla sua morte nell'aprile del 1915 a Verdun, aveva 33 anni. **Charles Péguy**, ucciso nelle prime settimane del conflitto, era già famoso». A 41 anni, Charles Péguy raggiunse la fama, ben salda, di poeta mistico e intellettuale, in particolare come fondatore della rivista letteraria "Cahiers de la Quinzaine", che ha scoperto molti giovani scrittori. «"Felici quelli che morirono in grandi battaglie [...]. Buone orecchie mature e grano raccolto", scrisse pochi mesi prima in un poema premonitore che colpirà gli spiriti e farà del poeta un simbolo di intellettuali che hanno dato la vita per la patria.

Volontario, **Guillaume Apollinaire** morì anche lui al culmine della sua gloria, ma alla fine del conflitto mondiale, il 9 novembre 1918, all'età di 38 anni, fu vittima dell'influenza spagnola che stava devastando le popolazioni esauste da quattro anni di guerra. Il poeta fu molto indebolito per una ferita alla tempia nel 1916, causata da uno scoppio di proiettili» da cui non si riprese mai completamente. «E poi, ci sono i dimenticati, [...] ma riscoperti più tardi. Questo è stato recentemente il caso del poeta e aviatore **Albert-Paul Granier**, abbattuto con il suo aereo nell'agosto del 1917 su Verdun. Secondo l'associazione francese di scrittori combattenti fondata dopo la guerra, 450 scrittori morirono durante la Prima guerra mondiale.

Scrittori di tutte le nazionalità feriti in battaglia» sono innumerevoli: «il tedesco Erich Maria Remarque, che trae dalla sua esperienza una delle più belle storie della guerra, "A ovest niente di nuovo", il suo connazionale Ernst Jünger, il francese **Louis-Ferdinand Céline** o **Henri de Montherlant**, il britannico CS Lewis, l'americano Ernest Hemingway, ferito da schegge di mortaio, **Pierre Benoit**, **Jean Giono**», che rimase leggermente intossicato dai gas e che «alla fine diventerà un convinto pacifista. Per non parlare di **Blaise Cendrars**, francese di origini svizzere, amputato del suo braccio destro nel 1915. Descriverà questa esperienza imparando a usare la sua mano sinistra, quella che ha chiamato "la sua amica", in "La mano tagliata"».

Presentiamo di seguito alcuni contributi di: Florent Pagny, Mc Solaar, Laurent Gaudé, Jean Pierre Guéno, Georges Brassens, Pierre-Jakez Hélias, Maxime Le Forestier e Jean Echenoz.

Florent Pagny

Le soldat

Compositori: Marie Bastide / Maurici Joseph Calogero

A l'heure où la nuit passe au milieu des tranchées,
Ma très chère Augustine, je t'écris sans tarder,
Le froid pique et me glace et j'ai peur de tomber
Je ne pense qu'à toi,
Mais je suis un soldat (La la la, la la la la)

La la la, la la la la
Mais surtout ne t'en fais pas.
Je serai bientôt là (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
Et tu seras fière de moi

A l'heure où la guerre chasse des garçons par milliers,
Si loin de la maison et la fleur au canon.
Ces autres que l'on tue sont les mêmes que moi.
Mais je ne pleure pas,
Car je suis un soldat (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
Mais surtout ne t'en fais pas.
Je serai bientôt là (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
Et tu seras fière de moi.

A l'heure où la mort passe dans le fleuve à mes pieds,
De la boue qui s'en va, des godasses et des rats.
Je revoie tes yeux clairs, j'essaie d'imaginer
L'hiver auprès de toi,
Mais je suis un soldat (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
Je ne sens plus mes bras.
Tout tourne autour de moi (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
Mon Dieu sors-moi de là !

Ma très chère Augustine, j'aimerais te confier
Nos plus beaux souvenirs et nos enfants rêvés.
Je crois pouvoir le dire, nous nous sommes aimés.
Je t'aime une dernière fois.
Je ne suis qu'un soldat (La la la, la la la la)
La la la, la la la la, la la la, la la
Non, je ne reviendrai pas (La la la, la la la la)
La la la, la la, la
Je n'étais qu'un soldat (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
La la la, la la, la
Prends soin de toi (La la la, la la la la).
La la la, la la la la

Traduzione

Il soldato

All'ora in cui la notte arriva nel mezzo delle trincee,
Mia molto cara Augustine, senza indugio ti scrivo,
Il freddo pizzica e mi gela e ho paura di cadere.
Penso solo a te,
Ma sono un soldato (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
Ma soprattutto non ti preoccupare.
Presto sarò qui (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
E sarai orgogliosa di me.

All'ora in cui la guerra caccia ragazzi a migliaia,
Così lontano dalla casa e con il fiore nel fucile.
Questi altri che uccidiamo sono uguali a me.
Ma non piango,
Perché sono un soldato (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
Ma soprattutto, non ti preoccupare.
Presto sarò qui (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
E sarai orgogliosa di me.

All'ora in cui la morte passa nel fiume sotto i miei piedi,
Fango che se ne va, scarpe smarrite e ratti.
Rivedo gli occhi tuoi chiari, provo ad immaginare
L'inverno al tuo fianco,
Ma sono un soldato (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
Non sento più le mie braccia.
Tutto intorno a me gira (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
Dio mio tirami fuori da qui !
Mia molto cara Augustine, vorrei confidarti
I nostri più bei ricordi ed i nostri bambini sognati.
Credo di poterlo dire, ci siamo amati.
Ti amo per l'ultima volta.
Sono solo un soldato (La la la, la la la la)
La la la, la la la la, la la la, la la
No, non ritornerò (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
Ero solo un soldato (La la la, la la la la)
La la la, la la la la
La la la, la la la la
Abbi cura di te (La la la, la la la la).
La la la, la la la la

Commento

Il soldato di Florent Pagny.

Questa canzone è stata composta nel 2013 in occasione dell'avvicinarsi del centenario della Grande Guerra.

Racconta un momento importante della storia. In effetti, la clip che l'accompagna è stata girata all'ossario di Douaumont, sul terreno in cui, 100 anni fa, avvennero i feroci e intensi combattimenti della battaglia di Verdun (febbraio-dicembre 1916). Oggi questa necropoli raccoglie i resti di circa 300 000 soldati morti per la Francia durante gli scontri.

Il testo della canzone, scritto in prima persona, è una lettera.

Lo si capisce immediatamente dall'apertura della lettera: "Mia cara Augustine" e dal fatto che il narratore dice chiaramente: "Ti scrivo senza indugio". Egli approfitta di un momento di relativa tregua per scrivere alla sua donna esprimendo i suoi sentimenti d'amore, evocando le condizioni di vita dei soldati nelle trincee e la paura crescente, che a poco a poco si trasforma nella certezza che non tornerà dalla guerra.

Ma prima di diventare una lettera d'addio, questa lettera è soprattutto una lettera d'amore: lo si comprende dalla presenza di una terminologia legata all'amore, come "Mia carissima Augustine", "Penso solo a te" e "Ti amo". Inoltre entrambi sembrano fare progetti per un futuro da trascorrere insieme: "I nostri bambini sognati".

Egli vuole rassicurarla di un suo rapido ritorno dalla guerra, da qui l'uso del futuro e l'avverbio di tempo presto: "Io presto sarò qui". In effetti, all'inizio della guerra, tutti pensano che si tratterà di una "guerre-éclair" ossia una guerra-lampo e nella stragrande maggioranza, i soldati partono come dice il narratore: "la fleur au canon", ossia "con il fiore nel fucile". Quest'immagine evidenzia l'entusiasmo dell'inizio, l'entusiasmo con il quale i soldati si recano sul fronte, convinti di vincere la guerra in poche battaglie e di poter tornare a casa vittoriosi contrariamente a quanto successe durante la guerra precedente contro i prussiani, la guerra del 1870. Benché l'autore non la nomini, questa è presente tra le righe, è presente nell'entusiasmo di chi vuole prendersi la rivincita per cancellare la vergogna subita e soprattutto riprendersi i territori persi: l'Alsazia e parte della Lorena. L'entusiasmo è però di breve durata ed il narratore accenna all'assurdità di una guerra in cui i soldati di entrambe le parti si affrontano come in un gioco di specchi in cui non si sa più bene quale sia il compagno e quale sia il nemico, in cui il nemico è soltanto un altro sé. Infatti scrive: "Questi altri che uccidiamo sono uguali a me".

Ciononostante egli non vuole dimenticare il motivo per il quale combatte, ripete più volte di essere un soldato, come per dire un soldato degno dell'uniforme che porta, un soldato che non deve lasciarsi assalire dai dubbi né sopraffare dalla paura che sente, un soldato che non deve lamentarsi né scoraggiarsi davanti alle difficoltà per quanto siano immani. Fra queste le condizioni di vita nelle trincee che diventano sempre più difficili. Così evoca il freddo, il fango, i ratti. Le difficoltà sono sottolineate dalle dure allitterazioni del terzo verso nella prima strofa e dalla ripetizione della congiunzione coordinante "e".

Procedendo nella lettura, si avverte la paura del soldato che aumenta gradualmente fino a diventare certezza del fatto che non tornerà dalla guerra e che morirà. Questa progressione è sottolineata dall'anafora "Al tempo in cui ..." che introduce la gradazione "notte, guerra, morte". Il futuro presente nelle prime due strofe scompare dal suo discorso. Il soldato non può più guardare al futuro, come evidenziato dal verbo nella terza strofa: "Cerco di immaginare". Ma l'evasione nei ricordi felici e nella fantasia non basta più per rincorarlo. Ormai è come invischiato, imprigionato nel presente. E' ferito e capisce che il suo coraggio non gli sarà d'aiuto. Allora, in un grido di disperazione, si rivolge a Dio: "Dio mio, tirami fuori da qui". Ma la morte ora se lo porterà via. L'uso dell'imperfetto nel penultimo versetto: "Ero solo un soldato" suggerisce in effetti l'imminente morte del personaggio, enfatizzata dalla colonna sonora in cui sentiamo la campana a morto ed il suono di un tamburo che evoca gli onori militari resi ai soldati caduti per la loro patria.

La lettera diventa quindi una lettera d'addio. Il suo amore per Augustine appartiene oramai al passato: usa il termine "ricordi" per evocarlo e al verbo "amare" aggiunge "per l'ultima volta". Questa canzone può pertanto essere definita un testo lirico poiché evoca i sentimenti di un personaggio che esprime il suo amore e la sua paura della morte. Il testo, molto cupo, contrasta con la musica che è piuttosto allegra: un valzer. Tuttavia, il vortice del valzer può evocare il vortice dell'avita: il narratore sarà portato via, si sentirà spaesato, non potrà più controllare nulla e alla fine sarà spazzato via...

Commento della clip

La clip che accompagna la canzone "il soldato" riprende perfettamente lo spirito del testo, ma racconta una storia leggermente diversa; lo estende, apportando alcune modifiche e reinterpretandolo per accentuare la sua dimensione universale.

La clip è molto vicina al testo nella misura in cui, come esso, evoca le condizioni della vita del soldato e trasmette i sentimenti che un giovane, inviato al fronte, esprime in una lettera indirizzata alla donna che egli ama.

Come il testo della canzone, le immagini evocano la vita dei soldati al fronte.

Alcune immagini mostrano il campo di battaglia, altri in particolare le trincee. I colori sono freddi, l'opacità onnipresente impedisce qualsiasi visione nitida in profondità: non c'è orizzonte, così come non c'è futuro per il soldato.

Gli unici colori caldi usati nella clip si riferiscono a due momenti in cui il soldato evoca la presenza della sua amata. Vediamo il giovane, seduto in una trincea, impegnato a scrivere una lettera. È illuminato da una lampada che riversa una luce gialla (un colore caldo), a simboleggiare l'amore che esprime alla giovane donna che lo attende. Questa immagine corrisponde al testo della canzone: "Mia cara Augustine, ti scrivo senza indugio".

Il soldato si trova a un certo punto al centro dell'immagine, che viene tagliata in diagonale dalla contrapposizione tra due colori dominanti: giallo, colore caldo, che simboleggia l'amore, la vita che attende e a cui è sicuro di ritornare (da qui l'uso del futuro negli ultimi versi delle prime due stanze e l'avverbio di tempo presto); e il blu scuro, il colore freddo che evoca naturalmente la notte ("All'ora in cui la notte cade in mezzo alle trincee") ma anche la morte che lo osserva. Questa contrapposizione di colori si ripete nel testo con il contrasto tra il linguaggio dell'amore: "Carissima... ti amo" e la guerra "ma io sono un soldato". È sottolineato dall'uso della congiunzione avversativa "ma".

Un'altra immagine mostra un primo piano della lettera che sta scrivendo: possiamo vedere le stesse parole del testo della canzone: "Carissima Augustine" "Abbi cura di te".

Oltre ai suoi sentimenti d'amore, il giovane soldato esprime anche le sue domande sulla guerra e soprattutto la sua paura e disperazione. Il testo della canzone insiste soprattutto sulla crescente paura del soldato, il quale gradualmente si convince che non tornerà mai dal fronte. La clip mostra la rassegnata disperazione del giovane, che rimane spesso statico, anche se stordito, sotto shock. Nel momento in cui è con i compagni attorno a un tavolo, le espressioni dei volti, i gesti, gli atteggiamenti mostrano la stessa estrema stanchezza. Questi uomini, che furono mandati a combattere durante la guerra, furono spazzati via dalla tempesta.

Questa storia molto oscura ha tuttavia subito una piccola modifica nella clip. In effetti, il primo piano della lettera ci permette di leggere il testo che menziona l'esistenza di un bambino, Paul, mentre il testo della canzone evoca soltanto progetti per il futuro in cui sognano di averli. In seguito, la clip mostra un primo piano della pancia della donna incinta. Questa immagine è immersa in una luce calda che connota vita, amore, ricordi piacevoli... Il soldato è quindi occupato a intagliare un oggetto di legno. La storia di questo soldato della prima guerra mondiale è inserita in un quadro narrativo. Oggi un bambino e un adulto arrivano in un cimitero militare in una grigia giornata autunnale. Si incontrano sulla tomba di un certo Valentin Grande, morto nel 1916. Quindi

insistiamo ad un prolungato scambio di opinioni tra l'adulto e il bambino: la fotocamera scorre verso la mano del bambino che tiene l'oggetto scolpito dal soldato. Si comprende allora che questo bambino è probabilmente figlio di Paolo, quindi nipote del soldato, e che gli ha trasmesso questo oggetto in eredità. I molteplici piani sul cimitero militare, sull'ossario e in particolare le targhe commemorative che portano i nomi dei soldati morti per la Francia assumono il loro pieno significato. Questa canzone e questa clip sono stati pubblicati nel 2014, l'anno del centenario dell'inizio della Prima Guerra Mondiale. Si tratta di trasmettere il ricordo della guerra e dei soldati morti per la loro patria.

Les mirabelles di Mc Solaar



Claude M'Barali, nome d'arte **Mc Solaar**, è un rapper francese nato, nel 1969, a Dakar da genitori originari dal Ciad. Con la canzone *Les Mirabelles*, «racconta la vita di un villaggio “morto” della Francia durante la guerra del 14-18. Gli unici testimoni sono le “mirabelles”».

È lui stesso a sottolineare il fatto che la musica debba raccontare «aneddoti, raccontare una storia».

<http://www.leparisien.fr/week-end/mc-solaar-rappeur-cale-et-decale-26-10-2017-7354641.php>

Paroles de la chanson *Les mirabelles* par Mc Solaar

J'suis un village comme quelques autres en France
 Ma naissance se situe vers la Renaissance
 Moins d'une centaine quel que soit le recensement
 Bien avant les pansements, j' n'avais que des paysans.
 J'en ai vu lutiner, flâner ou glaner
 Des pelletées de mirabelles vers la fin de l'été.
 Je crois que l'unique chose qui a changé ma vie
 Fut l'arrivée des taxis.
 Ils sont pleins, selon mes recoupements.
 Il y a des gueules cassées, pour les blessés, prothèses et pansements
 Face à face ils se font front dans les tranchées
 Avant tout ce manège, j'étais un village enchanté.

On ne me croit pas, ça semble irréel
 Avant tout ce manège, j'étais un village enchanté.

Les seuls témoins sont les mirabelles
Avant tout ce manège.

Ils se sont préparés pour la bataille
Dans l'artère principale, c'est la pagaille.
Ils portent des uniformes bleus, rouges, voyants
Avec montre à gousset et couvre-chefs flamboyants.
La Grosse Bertha fait face au crapouillot.
Le flot de feu est continu, soutenu par les artiflots.
« Comme à Valmy ! » nous répétait l'académie
« Une bataille, des acclamations et c'est l'accalmie ! »
Les murs ont des oreilles, c'est la fête au village,
Le théâtre aux armées nous fait découvrir le jazz.
Il y a des fanions, des litrons, du tapage
Et cette odeur maudite, le vent nous ramène les gaz.
Il y a de la joie, des pleurs, des fleurs, la peur,
Tout à l'heure, on a fusillé un déserteur.
Il avait ce poème dans sa vareuse :
Adieu, Meuse endormeuse.

On ne me croit pas, ça semble irréel
Avant tout ce manège, j'étais un village enchanté.
Les seuls témoins sont les mirabelles
Avant tout ce manège.

Maintenant que la guerre est passée
Il n'y a plus de soldats terrés dans les tranchées.
Les Taxis de la Marne s'en sont retournés
Qui aurait pu penser que j'les regretterais.
En l'an 14, ils étaient des milliers,
Démobilisés, je ne les ai pas oubliés.
J'repense au boulanger, je sens le pain au millet,
Des blessés, des macchabées, mais là au moins je vivais !
Ça fait plus d'cent ans que je n'ai plus d'habitants
Quelques mots sur une plaque et puis des ossements.
Je le dis franchement : c'est pas latent, j'attends
Le retour de la vie dans la paix ou le sang.
Trop court était l'enlissement...
Je n'ai plus aucun habitant...
Les mirabelles sont en déshérence
Je suis un village mort... Pour la France.

Allons, enfants ! On ne me croit pas, ça semble irréel
Allons, enfants ! Les seuls témoins sont les mirabelles
Allons, enfants ! Les seuls témoins...
Allons, enfants ! Sont les mirabelles
Allons, enfants ! Allons, enfants !

Traduzione

Sono un villaggio come altri in Francia
La mia nascita risale al Rinascimento
Meno di un centinaio qualunque fosse il censimento
Molto prima dei feriti, non c'erano che contadini.
Ne ho visti corteggiare, gironzolare o spigolare
Mirabelle a palate verso la fine dell'estate.
Credo che ad avermi cambiato la vita
sia stato l'arrivo dei taxi.
Sono pieni, secondo le mie verifiche.
Ci sono gli sfigurati, le protesi e le bende per i feriti,
Faccia a faccia si fronteggiano nelle trincee
Prima di questo luna park, ero un villaggio incantato.

Nessuno mi crede, sembra irreale
Prima di questo luna park, ero un villaggio incantato.
Le mirabelle sono le sole testimoni
Prima di questo luna park.

Si sono preparati per la battaglia
Regna il caos nella via principale.
Portano uniformi vistose blu e rosse
Con orologi da taschino e copricapi fiammeggianti.
La Grande Berta si scontra con il Crapouillot.
Le sparatorie tra gli artiglieri sono continue.
"Come a Valmy!" l'accademia ci ripeteva
"Una battaglia, qualche acclamazione e poi viene la tregua!"
I muri hanno orecchie, in paese è festa,
Il teatro per i soldati ci fa conoscere il jazz.
Ci sono bandierine, bottiglie e chiasso
E questo odore maledetto, il vento ci riporta i gas.
Ci sono gioia, pianti, fiori, la paura,
Poco fa è stato fucilato un disertore.
Aveva questa poesia nella giacca:
Adieu, Meuse endormeuse.

Nessuno mi crede, sembra irreale
Prima di questo luna park, ero un villaggio incantato.
Le mirabelle sono le sole testimoni
Prima di questo luna park.

Ora che la guerra è finita
Non ci sono più soldati rintanati nelle trincee.
I taxi della Marna se ne sono andati
Chi avrebbe mai pensato che li avrei rimpianti.
Nel quattordici, erano migliaia,
Congedati, non li ho dimenticati.
Ripenso al fornaio, sento ancora l'odore del pane al miglio,
Feriti, maccabei, ma all'epoca almeno ero vivo!

Sono più di cent'anni che non ho più abitanti
Qualche parola su di una targhetta e poi gli scheletri.
Lo dico francamente: non è latente,
aspetto il ritorno della vita, nella pace o nel sangue.
L'annientamento fu troppo breve...
Non ho più abitanti...
Le mirabelle sono abbandonate
Sono un villaggio morto... per la Francia.

Avanti, figli! Nessuno mi crede, sembra irreale
Avanti, figli! Le mirabelle sono le sole testimoni
Avanti, figli! Le mirabelle sono...
Avanti, figli! Le sole testimoni
Avanti, figli! Avanti, figli!

Commento

Il brano pubblicato all'interno dell'album "Géopoétique" il 3 novembre 2017, risulta molto originale in quanto evoca il disastro della Prima Guerra Mondiale attraverso gli occhi di un villaggio della Lorena, questa terra martoriata in ogni conflitto armato in quanto ha sempre occupato una posizione strategica. L'indicazione geografica si trova già all'interno del titolo, poiché le prugne mirabelle sono un prodotto autoctono di questa regione del nordest della Francia. Proprio questi frutti color oro sono menzionati nel refrain della canzone come unici testimoni rimasti della disgrazia della guerra. La loro presenza è indice di una natura che ritorna ad essere rigogliosa nonostante i tragici momenti che hanno colpito anche essa. Evidenzia anche il forte contrasto tra questa natura che riprende a vivere mentre la popolazione civile, come pure i soldati d'altronde, è del tutto scomparsa, evacuata altrove nel migliore dei casi o probabile vittima dei bombardamenti che distrussero ben 13 villaggi loreni durante la Grande Guerra. Di questi villaggi martiri, 6 furono completamente devastati e mai più ricostruiti. Oggi benché gli archeologi cerchino di esplorare e salvaguardare i ruderi rimasti, soltanto una targa oppure una cappella commemorativa segnalano le abitazioni le cui rovine sono oramai ricoperte dalla vegetazione.

I taxi a cui Mc Solaar fa riferimento nella prima e nell'ultima strofa sono i circa milleduecento taxi parigini della Renault che, in occasione della battaglia della Marne, furono requisiti dall'esercito francese per trasportare più di 3000 soldati del 103° e del 104° reggimento di fanteria da Parigi sul fronte di guerra distante un centinaio di chilometri verso Est nel dipartimento della Seine-et-Marne. I tedeschi stavano avanzando verso la capitale e bisognava assolutamente trovare una soluzione per fermarli andando a aiutare i soldati che già stavano combattendo l'avversario. Anche se non ebbe un'influenza tangibile sul corso della battaglia, quest'operazione inedita ebbe una forte portata simbolica in quanto venne vista come un simbolo di unità e di solidarietà nazionale, come un'avventura eroica capace di unire ed associare strettamente il fronte di guerra e l'entroterra nella difesa della Patria.

Le uniformi vistose descritte nella seconda strofa e in uso fino al 1915 (giacca blu, pantalone e copricapo rossi) rendevano i soldati francesi, contrariamente a quelli degli altri eserciti coinvolti con le loro uniformi blu, grigie, verdi o marroni, facilmente individuabili sul campo di battaglia, perciò bersagli perfetti per i fucili tedeschi. Per questo motivo, nel 1915, vennero sostituite da uniformi più adatte alla guerra, di colore grigio-azzurro.

La Grande Berta e il crapouillot erano, invece, due pezzi d'artiglieria terrestre utilizzati rispettivamente dall'esercito tedesco e da quello francese. Il primo, che prendeva il nome dalla figlia del suo inventore, aveva dimensioni notevolmente superiori rispetto al secondo. Il loro accostamento fa comprendere il vantaggio tecnico dei tedeschi sui francesi.

Nel brano si fa anche riferimento alla musica jazz, nata negli USA ed arrivata in Francia verso la fine del 1917 con i soldati americani. Annuncia in qualche modo la leggerezza ritrovata o meglio la voglia di leggerezza e di gioia che caratterizzeranno parte della società francese durante i folli anni venti.

La poesia “Adieu, Meuse endormeuse”, trovata nella tasca del disertore fucilato, è un’opera del poeta francese Charles Péguy in cui viene evocato l’addio che Jeanne d’Arc, ancora giovane pastorella, fece al fiume Mosa prima di andare a combattere gli Inglesi. In italiano il titolo si potrebbe tradurre: Addio, ammaliatrice Mosa. Mette in rilievo la nostalgia provata dal soldato per la terra che ha appena lasciato per andare anche lui a combattere il nemico e che forse non ritroverà.

I Maccabei, a cui nella bibbia sono dedicati ben cinque volumi, furono i fautori dell’unificazione ebraica contro il popolo greco come i soldati in Lorena si batterono per difendere la Francia dal nemico.

Il richiamo ripetuto nel finale (“Allons! Enfants...”) è un rimando patriottico all’inno nazionale, alla Marsigliese. Le sonorità introdotte nella base (pioggia rullante che rimanda alle parate militari) e il ritmo, dato inizialmente solo dalle percussioni a cui si aggiungono basso e chitarra elettrica a partire dalla terza strofa, rendono il brano interessante anche dal punto di vista prettamente musicale.

Il verso con cui il cantante si appresta a concludere il brano (“aspetto il ritorno della vita, nella pace o nel sangue”) è in un certo senso giustificabile all’interno del contesto generale del brano che descrive un villaggio completamente deserto e dimenticato da tutti. Questo suo voler riportare alla luce un pezzo importante della storia francese, in un modo innovativo, fa di Mc Solaar un cantautore che possiamo avvicinare ai vari autori della letteratura mondiale che hanno trattato questo argomento.

Laurent Gaudé

Laurent Gaudé è un poeta e un drammaturgo francese, nato a Parigi nel 1972.

Cris è un romanzo di Laurent Gaudé pubblicato nel 2001.

In questo romanzo l'autore affronta un tema importante e difficile da trattare: la Prima Guerra Mondiale.

In questo contesto l'autore ha voluto ritrarre la vita dei soldati francesi nelle trincee durante la guerra: c'è Jules che dopo un assalto di mortaio ottiene un permesso per tornare a casa ma non riesce a scacciare le trincee dalla sua mente, né le voci dei suoi commilitoni e se li sogna tutte le notti come se fosse ancora insieme a questi suoi compagni di sventura. C'è il Gazé che è stato gravemente ferito ad una gamba e sembra sul punto di morire; il luogotenente Rénier, giovane ufficiale appena uscito dalla scuola di guerra, che troverà la morte al primo assalto decisivo, colpito vicino alla trincea nemica. https://it.wikipedia.org/wiki/Laurent_Gaud%C3%A9

Poi ci sono altri compagni di trincea: Marius, Ripoll, Barboni, M’Bossolo l’Africain, Boris, il medico e infine l’homme – cochon, l’uomo – maiale, uno dei personaggi più misteriosi del romanzo. Si tratta di un soldato diventato pazzo e che non è più capace di parlare. Nessuno sopporta le grida orribili che emette. Si lamenta e sembra una bestia selvaggia; alcuni dicono addirittura che le sue grida sono le grida della guerra stessa e il canto smembrato dei morti. Pertanto quando emette le sue urla, abbiamo l'impressione che presti la sua voce agli uomini per piangere i morti.

Il titolo *Cris* (Grida) rappresenta quindi sia le grida dei soldati sia le grida della guerra personificata in una sorta di mostro umano nonché le grida di sofferenza e di angoscia di una terra martirizzata. L'autore, in questo libro, vuol descrivere attraverso le esperienze dei soldati le



esperienze della paura, del terrore, i rumori assordanti dei cannoni e delle armi, il fatto di veder morire i compagni in atroci sofferenze e le urla strazianti dei moribondi.

L'opera si suddivide in azioni di guerra con descrizioni minuziose dei combattimenti dei soldati e le pause di riflessione degli stessi in condizioni di vita disumane, in spazi angusti e costretti a soffrire il freddo dell'inverno, il caldo rovente dell'estate, la fame e la sete. Anche se i personaggi sono inventati, l'autore, con un maniacale realismo, ci porta a vivere situazioni realmente accadute durante la Grande Guerra.



Soldato in una trincea. Lastra di vetro stereoscopico.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Cris_\(roman\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cris_(roman))



Mathurin Méheut, pittore e disegnatore

<http://87dit.canalblog.com/archives/2014/12/26/31199274.html>

Ecco alcune riflessioni di soldati, presenti nel romanzo di Gaudé.

BARBONI

«J'apprends à détester la pluie. Elle se glisse partout. Je la sens couler le long de mon échine. Je la sens me geler les chairs. Aucun moyen de s'y soustraire. Aucun moyen de se sécher. Il faut accepter d'être inondé en permanence. Attendre les ordres. La terre tout autour de nous, la terre rugueuse et solide pour laquelle nous nous battons, prend des airs de marécage. Tous les trous d'obus s'emplissent de vase. Les parois des tranchées suent de la boue. Et cela colle aux uniformes. Nous glissons sans cesse. Il faut s'y faire. Tout est trempé, et cela ne fait que commencer. Cette pluie-là ne lave de rien. Cette pluie-là ne soulage pas comme les beaux orages d'été. Elle mine au contraire. Et à force de courber l'échine, instinctivement, comme de vieux chiens, le corps s'épuise. Cette pluie-là est notre ennemie. Il ne faut pas faire de bruit. J'ai froid».

BARBONI

Imparo a detestare la pioggia. S'intrufola dappertutto. La sento scorrermi lungo la schiena. La sento ghiacciarmi le ossa. Nessuna via di scampo. Nessun modo per asciugarsi. Bisogna accettare di essere perennemente allagati. Aspettare gli ordini. La terra tutt'intorno a noi, la terra ruvida e solida per la quale ci battiamo, si trasforma in palude. Tutte le buche di granate si riempiono di melma. Le pareti delle trincee sudano fango. E si appiccica alle uniformi. Scivoliamo di continuo. Occorre abituarsi. Tutto è bagnato ed è solo l'inizio. Questa pioggia non pulisce niente. Questa pioggia non dà sollievo come i bei temporali estivi. Invece corrode. E a forza di piegare la schiena, istintivamente, come vecchi cani, il corpo si sfinisce. Questa pioggia ci è nemica. Non bisogna fare rumore. Sento freddo.

RIPOLL

«Nous ne pouvons ni rapatrier les blessés ni enterrer nos morts. L'ordre était de tenir jusqu'à de nouvelles instructions. Il faut attendre. Les blessés essaient de se protéger contre la pluie. Ils se serrent et frémissent de tout leur corps. Et les morts, au fond des tranchées, se laissent lentement submerger par la vase. Leurs cheveux baignent dans la boue. La pluie, petit à petit, les engloutit. Il faut attendre et s'habituer à la présence silencieuse de ces cadavres que la pluie ne fait pas cligner des yeux ni le froid grelotter».

RIPOLL

Non possiamo far evacuare i feriti né seppellire i nostri morti. Avevano dato l'ordine di resistere finché non avessimo ricevuto nuove istruzioni. Bisogna aspettare. I feriti cercano di ripararsi dalla pioggia. Si stringono e tremano in tutto il corpo. E i morti, in fondo alle trincee, si lasciano lentamente sommergere dalla melma. Hanno i capelli immersi nel fango. A poco a poco, la pioggia li inghiotte. Bisogna aspettare ed abituarsi alla presenza muta di questi cadaveri che non battono le palpebre per la pioggia né tremano per il freddo.

CASTELLAC

«Nous avons appris à décliner la peur sous toutes ses formes. Mais celle-ci nous était encore inconnue et je n'ai pas su m'en défendre. C'était la peur de l'attente. J'ai essayé de me concentrer sur ces trous que j'avais à faire. J'ai essayé de ne plus penser qu'à cette pelle, et aux paquets de terre que je jetais au-dessus de mon épaule. Mais cela n'a pas suffi. Tout mon corps s'est mis à trembler et je me suis mis à pleurer. J'aurais aimé me battre les flancs, me lacérer le visage pour ne pas pleurer. Non pas que j'avais honte. Il y avait bien longtemps que la honte ne nous rongait plus. Mais je sais qu'un homme qui craque et se met à pleurer risque de faire vaciller les autres. Et nous n'avions pas besoin de cela. J'ai pleuré en me mordant les lèvres. Mon corps ne cessait pas de trembler. J'aurais aimé que Messard s'approche de moi et me gifle, car alors je me serais arrêté. Mais il ne l'a pas fait. Et je ne crois pas que ce soit par amitié ou respect car il devait savoir que ces gémissements peureux me ruinaient plus sûrement que des gifles. Je crois que s'il ne s'est pas approché de moi, c'est tout simplement parce qu'il ne m'a pas entendu. Chacun de nous était sourd aux autres. Chacun de nous serrait fort le manche de sa pelle, pour ne laisser aucune prise à sa peur. Chacun de nous était en proie à cette terreur nouvelle».

CASTELLAC

Avevamo imparato le mille sfaccettature della paura. Ma questa ci era ancora sconosciuta e non ho saputo difendermi da essa. Era la paura dell'attesa. Ho provato a concentrarmi su questi buchi che dovevo fare. Ho provato a pensare soltanto a questa pala, e ai mucchi di terra che mi buttavo alle spalle. Ma non è bastato. Tutto il mio corpo ha preso a tremare e mi sono messo a piangere. Anche

se inutilmente avrei voluto scuotermi, lacerarmi il viso per non piangere. Non che provassi vergogna. Era da tanto che la vergogna non ci rodeva più. Ma so che un uomo che crolla e si mette a piangere rischia di fare vacillare gli altri. E questo non ci serviva proprio. Ho pianto mordendomi le labbra. Il mio corpo non smetteva di tremare. Avrei voluto che Messard mi si fosse avvicinato e mi avesse schiaffeggiato, così allora mi sarei fermato. Ma non lo fece. E non credo che fosse per amicizia o rispetto perché probabilmente sapeva che quei gemiti di paura mi stavano distruggendo molto di più di qualsiasi schiaffo. Se non si è avvicinato, credo che sia semplicemente perché non mi ha sentito. Ognuno di noi era sordo agli altri. Ognuno di noi stringeva con forza il manico della propria pala, per non farsi prendere dalla paura. Ognuno di noi era in preda a questo nuovo terrore.

Jean-Pierre Guéno

Jean Pierre Guéno è uno scrittore ed editore francese ancora vivente. Interessante è la sua opera: *Paroles de Poilus*, Ed. Tallandier, Paris, uscita nel 2017.

Ecco alcuni estratti dal suo libro, riferiti a: Gervais Morillon, Émile Sautour, le caporal Henry Floch.

Gervais Morillon

«Gervais Morillon était un jeune homme calme, tendre et gai comme son frère Georges. Les deux frères engagés sur le front étaient les enfants d'un contremaître poitevin qui travaillait dans une pépinière au Breuil-Mingot, tout près de Poitiers qui s'appelait alors Poitiers-la-Romane. Comme leur père, et comme tous les hommes de leur village, les deux frères avaient déjà commencé à travailler dans cette même pépinière avant la guerre. Georges survécut, mais Gervais fut tué à vingt et un ans en mai 1915.



<http://histoire-en-questions.fr/temoignage/fraternisations.html>

“Tranchées-Palace, le 14 décembre 1914

Chers parents,

Il se passe des faits à la guerre que vous ne croiriez pas; moi-même, je ne l'aurais pas cru si je ne l'avais pas vu; la guerre semble autre chose, eh bien elle est sabotée. Avant-hier — et cela a duré deux jours dans les tranchées que le 90e occupe en ce moment — Français et Allemands se sont serré la main; incroyable, je vous dis! Pas moi, j'en aurais eu regret.

Voilà comment cela est arrivé: le 12 au matin, les Boches arborent un drapeau blanc et gueulent « Kamarades, kamarades, rendez-vous».

Ils nous demandent de nous rendre « pour la frime ». Nous, de notre côté, on leur en dit autant; personne n'accepte. Ils sortent alors de leurs tranchées, sans armes, rien du tout, officier en tête; nous en faisons autant et cela a été une visite d'une tranchée à l'autre, échange de cigares, cigarettes, et à cent mètres d'autres se tiraient dessus; je vous assure, si nous ne sommes pas propres, eux sont rudement sales, dégoûtants ils sont, et je crois qu'ils en ont marre eux aussi.

Mais depuis, cela a changé; on ne communique plus; je vous relate ce petit fait, mais n'en dites rien à personne, nous ne devons même pas en parler à d'autres soldats. Je vous embrasse bien fort tous les trois.

Votre fils, Gervais”».

Traduzione

Gervais Morillon era un giovanotto calmo, tenero e gioioso, come suo fratello Georges. I due fratelli arruolati ed ora al fronte erano i figli di un capomastro del Poitou che lavorava in un vivaio a Breuil-Mingot, vicino Poitiers che a quei tempi si chiamava Poitiers-la-Romane. Anche loro, come il loro padre e come tutti gli uomini del villaggio, avevano già iniziato a lavorare nello stesso vivaio prima della guerra. Georges era sopravvissuto mentre Gervais era stato ucciso a 21 anni nel maggio del 1915.

Nella lettera che scrisse ai genitori si legge:

“Da Trincee Palace, 14 Dicembre 1914.

Cari genitori,

In guerra succedono cose che non credereste mai; io stesso non avrei creduto a tutto ciò se non l'avessi visto; la guerra è un'altra cosa, eh ahimè, viene sabotata.

L'altro ieri, e questo è durato due giorni nelle trincee occupate in questo momento dal 90° reggimento, francesi e tedeschi si sono stretti la mano. Incredibile, direte voi! Ma io no, ne avrei avuto rammarico.

Ecco come è accaduto: il mattino del 12, i crucchi espongono una bandiera bianca e urlano: “Kompagni, kompagni, arrendetevi”.

Ci chiedono di arrenderci per “fare gli spacconi”. Noi, dal canto nostro, diciamo loro altrettanto; nessuno accetta. Escono quindi dalle loro trincee senza armi, né niente di niente, con l'ufficiale in prima linea; noi facciamo la stessa cosa e così tutto è finito in una sorta di “visita” da una trincea all'altra, con scambio di sigari, sigarette, mentre a cento metri di distanza altri si sparavano addosso.

Vi assicuro che se noi non siamo puliti, allora loro sono veramente sporchi, sono sconci e credo che anche loro stessi ne abbiano abbastanza.

Ma, da allora, la situazione è cambiata; non si comunica più; io vi narro questo piccolo episodio, ma non dite nulla a nessuno, noi non dobbiamo nemmeno parlane con altri soldati.

Vi abbraccio forte tutti e tre.

Vostro figlio, Gervais”.



Mathurin Méheut, pittore e disegnatore
<http://87dit.canalblog.com/archives/2014/12/26/31199274.html>

Émile Sautour

«Émile Sautour était originaire de Juillac en Corrèze. Il appartenait au 131^e RI et il a été tué sur le front le 10 octobre 1916.



31 mars 1916.
“Mes bons chers parents, ma bonne petite soeur, il me devient de plus en plus difficile de vous écrire. Il ne me reste pas un moment de libre. [...]. Songez que sur vingt-quatre heures, je dors trois heures et encore elles ne se suivent pas toujours. Au lieu d’être trois heures consécutives, il arrive souvent qu’elles sont coupées de sorte que je dors une heure puis une deuxième fois deux heures. Tous mes camarades éprouvent les mêmes souffrances. Le sommeil pèse sur nos paupières lorsqu’il faut rester six heures debout au créneau avant d’être relevé. Il n’y a pas assez d’hommes mais ceux des dépôts peuvent être appelés et venir remplacer les évacués. Ou les disparus. Un renfort de vingt hommes par bataillon arrive, trente sont évacués. Il n’y a pas de discipline militaire, c’est le bagne, c’est l’esclavage!... Les officiers [...] commandent sans se rendre compte des difficultés de la tâche, ou de la corvée à remplir. En ce moment, nous faisons un effort surhumain. Il nous sera impossible de tenir longtemps; le souffle se perd.

<http://www.histoire-en-questions.fr/temoignage/miseres%20de%20chaque%20jour.html>

Je ne veux pas m'étendre trop sur des faits que vous ne voudriez pas croire tout en étant bien véridiques, mais je vous dirai que c'est honteux de mener des hommes de la sorte, de les considérer comme des bêtes.

Moindre faute, moindre défaillance, faute contre la discipline 8 jours de prison [...]. Nous sommes mal nourris, seul le pain est bon. Sans colis, que deviendrions-nous? [...]. J'ai voulu vous montrer que ceux qui vous diront que le soldat n'est pas malheureux au front, qu'untel a de la chance d'être valide encore, mériteraient qu'on ne les fréquente plus. Qu'ils viennent donc entendre seulement le canon au-dessus de leurs têtes, je suis persuadé qu'ils regagnent leur chez-soi au plus vite. Nos misères empirent chaque jour, je les vaincrai jusqu'au bout. A bientôt la victoire, à bientôt le baiser du retour.

Emile”»

Traduzione

Émile Sautour era originario di Juillac in Corrèze. Apparteneva al 131° Reggimento di fanteria e fu ucciso sul fronte il 10 ottobre 1916.

31 marzo 1916,

“Cari genitori, cara sorellina,

Per me è sempre più difficile scrivervi. Non ho mai un momento libero. [...]. Pensate che su ventiquattro ore ne dormo solamente tre, che a volte non sono neanche consecutive. Infatti sono spesso spezzate cosicché io dormo una volta per un'ora e una seconda volta per due ore. Anche i miei compagni condividono le stesse sofferenze. Il sonno pesa sulle nostre palpebre quando bisogna restare per sei ore in piedi sul nostro posto di combattimento, prima di avere il cambio. Non ci sono abbastanza uomini ma quelli dei depositi possono essere chiamati per rimpiazzare coloro che sono evacuati o scomparsi. Un rinforzo di venti uomini per battaglione arriva, trenta sono evacuati.

Non c'è nessuna disciplina militare, è peggio del carcere, un vero schiavismo! Gli ufficiali [...] comandano senza rendersi conto delle difficoltà dei compiti assegnati o del lavoro massacrante che facciamo. In questo momento stiamo facendo uno sforzo sovrumano. Sarà impossibile resistere ancora per molto; ci manca il respiro. Non voglio intrattenermi troppo su fatti a cui non credereste nemmeno nonostante siano del tutto veritieri, ma vi dirò che è vergognoso trattare gli uomini in tale modo, come se fossero delle bestie.

Il minimo errore, la minima mancanza, un atto di indisciplina, ed ecco 8 giorni di carcere [...]. Si mangia male, solo il pane è buono. Senza pacchi, cosa ne sarebbe di noi? [...]. Ho voluto farvi presente che chi vi dirà che il soldato non è infelice al fronte, che qualcuno è fortunato ad essere ancora valido, meriterebbe di non essere più frequentato. Che vengano soltanto a sentire il cannone sopra le loro teste, sono convinto che se ne tornerebbero a casa loro al più presto. Le nostre sofferenze stanno peggiorando giorno dopo giorno, ma io le sconfiggerò. Presto verrà la vittoria e presto il bacio del ritorno.

Émile”.

Le caporal Henry Floch

Voici l'émouvante lettre adressée par Floch à sa femme Lucie, la veille de son exécution.

Le caporal Henry Floch était greffier de la justice de paix à Breteuil. Il est un des six «Martyres de Vingré».

«Vingré, [Aisne], le 4 décembre 1914.

“Ma bien chère Lucie,

Quand cette lettre te parviendra, je serai mort fusillé. Voici pourquoi: le 27 novembre, vers 5 heures du soir, après un violent bombardement de deux heures, dans une tranchée de première ligne, et

alors que nous finissions la soupe, des Allemands se sont amenés dans la tranchée, m'ont fait prisonnier avec deux autres camarades. J'ai profité d'un moment de bousculade pour m'échapper des mains des Allemands. J'ai suivi mes camarades, et ensuite, j'ai été accusé d'abandon de poste en présence de l'ennemi.

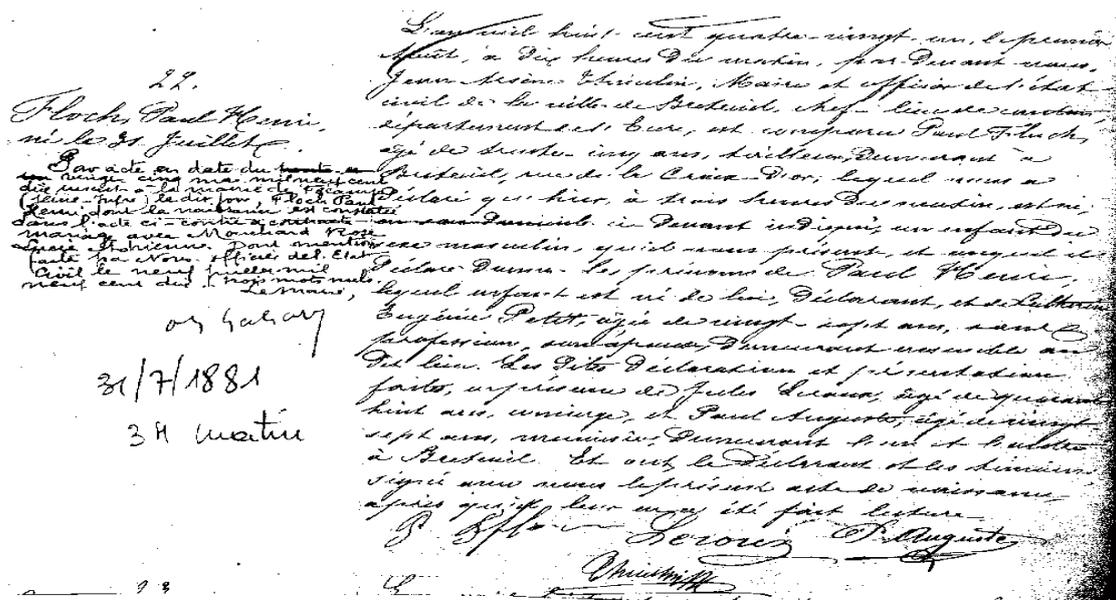
Nous sommes passés vingt-quatre hier soir au Conseil de Guerre. Six ont été condamnés à mort dont moi. Je ne suis pas plus coupable que les autres, mais il faut un exemple. Mon portefeuille te parviendra et ce qu'il y a dedans. Je te fais mes derniers adieux à la hâte, les larmes aux yeux, l'âme en peine. Je te demande à genoux humblement pardon pour toute la peine que je vais te causer et l'embarras dans lequel je vais te mettre ...

Ma petite Lucie, encore une fois, pardon. Je vais me confesser à l'instant, et espère te revoir dans un monde meilleur. Je meurs innocent du crime d'abandon de poste qui m'est reproché. Si au lieu de m'échapper des Allemands, j'étais resté prisonnier, j'aurais encore la vie sauve. C'est la fatalité. Ma dernière pensée, à toi, jusqu'au bout.

Henry Floch Henry FLOCH

Il a été réhabilité le 29 Janvier 1921»».

**acte de naissance de Paul Henri FLOCH né le 31 juillet 1881 à 3 heures du matin
à Breteuil sur Iton Eure 27, selon acte n° 22
L'un des Martyrs de Vingré, fusillé pour l'exemple, le 4 septembre 1914 à Vingré Aisne**



<http://annepaingault.over-blog.com/article-la-lettre-d-henry-floch-vingre-le-4-decembre-1914-46248634.html>

Traduzione

Il caporale Henry Floch era stato cancelliere di giustizia a Breteuil. È uno dei sei “Martiri di Vingré”.

Vingré [Aisne], il 4 dicembre 1914.

“Mia carissima Lucie,

Quando ti arriverà questa lettera, io sarò morto fucilato.

Ecco perché:

Il 27 novembre, verso le 5 di sera, dopo un violento bombardamento durato due ore, in una trincea di prima linea, mentre stavamo finendo la zuppa, dei tedeschi sono entrati e mi hanno fatto

prigioniero insieme a due miei compagni. Ho approfittato di un momento di confusione per scappare dalle mani dei tedeschi. Ho seguito i miei compagni, e poi, sono stato accusato di abbandono del posto di fronte al nemico.

Abbiamo trascorso ventiquattro ore ieri al Consiglio di Guerra. Sei sono stati condannati a morte, me compreso. Io non sono più colpevole degli altri, ma occorre un esempio.

Ti arriverà il mio portafoglio, insieme a quello che c'è dentro.

Ti faccio i miei ultimi saluti in fretta, con le lacrime agli occhi, l'anima in pena. Ti chiedo umilmente in ginocchio di perdonarmi per tutta la pena che ti causerò e per l'imbarazzo in cui ti metterò...

Mia piccola Lucie, ancora una volta, chiedo il tuo perdono.

Vado subito a confessarmi, e spero di rivederti in un mondo migliore.

Muoio innocente del crimine di abbandono del posto di cui sono stato rimproverato. Se invece di scappare dai tedeschi, fossi rimasto prigioniero, sarei ancora salvo. Così è il destino.

Il mio ultimo pensiero, a te, fino alla fine.

Henry Floch”.

Jules Grosjean

«“Octobre 1915.

Je crois n'avoir jamais été aussi sale. Ce n'est pas ici une boue liquide, [...]. C'est une boue de glaise épaisse et collante dont il est presque impossible de se débarrasser, les hommes se brossent avec des étrilles. [...]. Par ces temps de pluies, les terres des tranchées, bouleversées par les obus, s'écroulent un peu partout, et mettent au jour des cadavres, dont rien, hélas, si ce n'est l'odeur, n'indiquait la présence. Partout des ossements et des crânes. Pardonnez-moi de vous donner ces détails macabres; ils sont encore loins de la réalité”».

Traduzione

“Ottobre 1915.

Non credo di essere mai stato così sporco come lo sono ora. Il fango qui non è liquido [...]. È un fango di argilla spessa e appiccicosa di cui è pressoché impossibile sbarazzarsi, gli uomini si ripuliscono con le striglie. [...]. In questo periodo di pioggia, la terra delle trincee, sconvolta dai proiettili, crolla un po' dovunque, mostrando i corpi dei cadaveri, di cui niente, ahimè, se non fosse per l'odore, indica la presenza. Ossa e crani ovunque. Scusatemi se vi do dei dettagli così macabri: sono tuttavia ancora lontani dalla realtà”.

Georges Brassens

Georges Brassens è un cantautore, poeta francese, nato nel 1921 nella Francia meridionale. Nel 1940 arriva a Parigi dalla zia. «Nella capitale, oltre a lavorare come operaio alla Renault, cominciò a frequentare le biblioteche e a studiare i testi fondamentali della poesia francese, da Villon a Hugo, da Apollinaire a Verlaine. Con lo scoppio della Seconda guerra mondiale, la fabbrica di automobili presso cui Brassens lavorava venne bombardata, e i tedeschi entrarono a Parigi; fu allora costretto a rientrare a Sète, dalla sua famiglia. Soltanto in seguito all'Armistizio, Brassens poté far ritorno a Parigi; questa volta, non



provò nemmeno a cercare un lavoro: aveva deciso di https://it.wikipedia.org/wiki/Georges_Brassens consacrarsi interamente alla musica e alla poesia. [...]. Le canzoni di Brassens sono state interpretate da numerosi cantanti francesi e, nonostante la difficoltà di rendere la lingua utilizzata da Brassens, sono state tradotte in varie lingue. [...]. Moltissimi cantautori si sono ispirati a Brassens: in Italia, Fabrizio De André».

La Guerre de 14 – 18 (1964)

Depuis que l'homme écrit l'Histoire,
Depuis qu'il bataille à cœur joie
Entre mille et une guerr's notoires,
Si j'étais t'nu de faire un choix,
A l'encontre du vieil Homère,
Je déclarerais tout de suit' :
"Moi, mon colon, cell' que j'préfère,
C'est la guerr' de quatorz'-dix-huit!"
Est-ce à dire que je méprise
Les nobles guerres de jadis,
Que je m'souci' comm' d'un' cerise
De celle de soixante-dix?
Au contrair', je la révère
Et lui donne un satisfecit,
Mais, mon colon, cell' que j'préfère,
C'est la guerr' de quatorz'-dix-huit !
Je sais que les guerriers de Sparte
Plantaient pas leurs épé's dans l'eau,
Que les grognards de Bonaparte
Tiraient pas leur poudre aux moineaux...
Leurs faits d'armes sont légendaires,
Au garde-à-vous, j'les félicit',
Moi, mon colon, cell' que j'préfère,
C'est la guerr' de quatorz'-dix-huit!
Bien sûr, celle de l'an quarante
Ne m'a pas tout à fait déçu,
Elle fut longue et massacrate
Et je ne crache pas dessus,
Mais, à mon sens, ell' ne vaut guère,
Guèr' plus qu'un premier accessit,
Moi, mon colon, cell' que j'préfère,
C'est la guerr' de quatorz'-dix-huit!
Mon but n'est pas de chercher noise
Aux guérillas, non, fichtre ! Non,
Guerres saintes, guerres surnoises
Qui n'osent pas dire leur nom,
Chacune a quelque chos' pour plaire,
Chacune a son petit mérit',
Mais, mon colon, cell' que j'préfère,
C'est la guerr' de quatorz'-dix-huit!
Du fond de son sac à malices,

Mars va sans doute, à l'occasion,
En sortir une, un vrai délice !
Qui me fera grosse impression...
En attendant, je persévère
A dir' que ma guerr' favorit',
Cell', mon colon, que j'voudrais faire,
C'est la guerr' de quatorz'-dix-huit!
Compositori: Georges Brassens

Traduzione

Da quando l'uomo scrive la Storia,
Da quando egli combatte con esultanza
Se fra mille e una guerra famosa
Fossi tenuto a fare una scelta,
Al contrario del vecchio Omero,
Affermerei immediatamente:
"Io, mio colonnello, quella che preferisco
E' la guerra del '14-'18!"

Vuol forse dire che disprezzo
Le nobili guerre d'un tempo,
Che non me ne importa un fico
Di quella del '70?
Al contrario, la riverisco
E le do un attestato di benemeranza,
Ma, mio colonnello, quella che preferisco
E' la guerra del '14-'18!

So che i guerrieri di Sparta
Non conficcavano le loro spade nell'acqua,
Che le vecchie guardie di Bonaparte
Non sparavano ai passeri...
Le loro imprese di guerra sono legendarie,
Sull'attenti con loro mi congratulo,
Ma, mio colonnello, quella che preferisco
E' la guerra del '14-'18!

Certamente, quella del '40
Non mi ha del tutto deluso,
E' stata lunga e massacrante
E non ci sputo sopra.
Ma, a mio giudizio, non vale niente di più,
Niente di più che una menzione onorevole,
Io, mio colonnello, quella che preferisco
E' la guerra del '14-'18!

Il mio scopo non è di litigare
Con le varie guerriglie, no, diamine, no!
Guerre sante, guerre subdole

Che non osano dire il loro nome.
Ciascuna ha qualcosa di accattivante,
Ciascuna ha il suo piccolo merito,
Ma, mio colonnello, quella che preferisco
E' la guerra del '14-'18!

Dal fondo del suo cilindro magico,
Marte forse, all'occasione,
Farà uscire una -una vera chicca!-
Che mi farà grande impressione
Nell'attesa, io insisto
Nel dire che la mia guerra preferita,
Quella, mio colonnello, che vorrei fare,
E' la guerra del '14-'18!

Commento

Immaginiamo una conversazione tra due militari “di vecchio stampo”; uno dei due è un colonnello e parlano delle guerre “passate, presenti e future”: quale è stata la più bella? Senza alcun dubbio quella del 14-18, la “Grande Guerra”. Quella nella quale, l’Europa, decise di mandare a morte migliaia di giovani, nella quale si utilizzò per la prima volta quel gas letale che fece moltissimi morti, quella colma di battaglie sanguinose con milioni di morti nei campi di battaglia... Quella è stata davvero “la migliore”.

Nella celebre canzone di Brassens i due militari parlano delle diverse guerre nella storia: quella di Troia, quelle di Napoleone, ecc. Tra tutte, tuttavia, la Prima Guerra Mondiale è quella che attrae di più i due militari che discutono animosamente. Mentre loro, molto probabilmente, bevevano del vino e fumavano un buon sigaro, milioni di giovani si davano battaglia nelle trincee, uccidendosi senza pietà. Proprio per questo i due ufficiali si concedono delle osservazioni di carattere estetico su questa terribile carneficina. Brassens parla di tutto ciò, senza nascondere le sue critiche in chiave umoristica.

Un umorismo molto evidente quello di Brassens, che deride il culto degli eroi morti per la patria, i veterani, il vecchio cliché della guerra come processo “virilizzante” dei giovani.

L’accompagnamento della chitarra simile ad una marcia militare contribuisce ad un ulteriore nota di derisione del tema.

“La Guerre de ‘14-‘18” è una canzone molto popolare nel repertorio di Brassens, nella quale lo chansonnier denuncia la guerra e le violenze subite dai civili e dai semplici soldati che fungono da carne da macello.

Nella canzone non manca di certo l’ironia: ad una prima lettura del testo si potrebbe dire, erroneamente, che Brassens faccia un elenco delle guerre che hanno caratterizzato la storia, anche quella francese. Il suo discorso semplice e senza sfumature, tuttavia, aumenta il carattere ironico del testo. Come un bambino, il cantante paragona le guerre tra di loro, facendone un elenco: dalla guerra di Sparta a quelle napoleoniche, arrivando a quella del 1870 e al secondo conflitto mondiale. Brassens scrisse questa canzone subito dopo la fine del conflitto franco-algerino; l’album che la contiene fu pubblicato nel dicembre del ’62, qualche mese dopo gli accordi di Evian. Brassens non esitò a citare anche quest’ultimo conflitto della storia francese, parlandone come di una guerra santa, subdola, che non osa dire il suo nome (“Guerres saintes, guerres sournaises/Qui n’osent pas dire leur nom”). In quel momento gli eventi accaduti in Algeria non avevano ancora ricevuto la connotazione di “guerra”, ma l’evento era ancora un tema caldo al centro dell’opinione pubblica. La guerra d’Algeria fu, quindi, il contesto nel quale fu pubblicata questa canzone di Brassens, nella

quale il cantautore si prende gioco del patriottismo cieco che caratterizzò la linea politica dei governi francesi, i quali si cimentarono in numerose avventure militari dai successi variegati. La vergogna e l'amarezza della sconfitta subita dalla Francia pregiudicarono la canzone che non fu ben accolta. La polemica durò molti anni e nel 1978 Brassens decise di chiarire una volta per tutte la questione, chiarendo la sua posizione in numerose interviste televisive senza tuttavia negare il messaggio della sua canzone. In una breve intervista da Jean-Pierre Elkabbach spiegò che il suo intento non era quello di offendere i "Poilus" della Grande Guerra che egli considerava come vittime innocenti del conflitto.

Pierre-Jakez Hélias

«*Le Cheval d'orgueil* è un libro in gran parte autobiografico di Pierre-Jakez Hélias, pubblicato nel 1975. È stato scritto in bretone e tradotto in francese dall'autore stesso.

Il libro descrive la vita di una povera famiglia di contadini di Bigouden (la sua) nel villaggio di Pouldreuzic (comune nel Dipartimento del Finistère, in Bretagna) durante la prima metà del XX secolo, sottolineando i codici molto severi che punteggiavano le loro vite e soprattutto il livello di pratica religiosa che costituiva il cemento della società contadina, nonostante lo sviluppo di scuole comunali "rosse" (repubblicane) e di lingua francese che determineranno sconvolgimenti irreversibili».



<http://passionmoteur.canalblog.com/archives/2014/10/25/30831697.html>

In particolare, nel capitolo II, l'autore così scrive:

«Cette année-là, qui est la quatorzième de notre siècle [...].

Mon père et ma mère peinent à coupelleblé à la faucille dans le champ de Meot. Il est grand temps. Les épis trop mûrs sont tout près de laisser tomber le grain. À qui la faute, sinon aux Gars du Gouvernement qui ont donné l'ordre à mon père d'aller faire ses vingt-huit jours à Vannes, dans l'artillerie, juste après le temps des foins. Depuis qu'il est revenu, la mine assombrie, le pauvre homme rattrape son travail de son mieux, sachant que, désormais, son temps de paysan lui est mesuré. Sa chemise de chan-vre lui colle à l'échiné, plus lourde que du plomb.*Le crissement de sa faucille, ravageant à brassées la paille sèche à craquer, lui assourdit les oreilles et engourdit heureusement son esprit. De temps à autre, le moissonneur lève le dos pour aiguiser un peu sa faucille et celle de ma mère qui coupe derrière lui sans pouvoir le suivre. Les deux époux reprennent haleine un moment, l'un à côté de l'autre, sans dire un mot. Et quoi dire? Leur destin tout entier est sous leurs yeux: le champ dont ils doivent tirer leur pain quotidien: à un quart de lieue, vers la mer, le clocher de la paroisse qui est leur seule capitale; à l'ombre du clocher, une maisonnette blanchie à la chaux où attend le lait de sa mère un enfant de six mois qui n'est gardé par personne, moi-même si vous permettez. Et cette chaleur terrible, ce calme redoutable, présage d'un malheur qu'il faudra supporter sans rien y faire. Un insecte ailé se lève lourdement dans un bourdonnement de batteuse, ma mère me l'a dit, je ne l'invente pas. Il traîne péniblement sous lui un abdomen énorme, noir et velu, plus laid que les sept péchés mortels. Quand elle le voit ma mère tourne la tête sous prétexte de rajuster une épingle fichée de travers dans sa coiffe. Peut-être seulement à cause de l'insecte de mauvais augure. D'un presto revers de la main, mon père abat le bourdonneur et l'écrase sous le talon de son sabot. À cinq heures de l'après-midi, les cloches de l'église paroissiale entrent en branle sur un mode à faire croire que le sacristain a perdu la tête. En

vérité, le pauvre diable sonne le tocsin d'un incendie qui va durer plus de quatre ans à travers le monde. Comment pourrait-il trouver le ton juste? Il va d'une cloche à l'autre, frappant avec la maladresse du désespoir. Mais tous comprennent bien son langage inouï.

Mon père donne encore quelques coups de faucille, de plus en plus lentement. Il met un genou en terre et baisse la tête. Et soudain, le voilà qui se lève tout droit, jette son outil loin de lui et s'en va vers le bourg à travers champs sans desserrer les mâchoires. Ma mère s'est assise par terre et pleure dans son tablier. Et alors! Il faut bien finir de couper le blé, ce qu'elle fait avant de rentrer à la maison et après avoir recherché la faucille de son mari parmi les noisetiers du talus. Quand mon père sera parti à la guerre, c'est cette faucille-là qui lui servira à elle. Le travail ira plus vite avec cet instrument d'homme. Souvent, il sera aiguisé à l'aide d'une pierre humectée par l'eau des yeux et son fil n'en coupera que mieux. Nous aurons vingt sous par jour, ma mère et moi, pour rester vivants

Traduzione

Quell'anno, che è il quattordicesimo del nostro secolo [...].

Mia madre e mio padre hanno difficoltà a recidere il grano con la falce nel campo di Meot.

E' arrivato il momento. Le spighe troppo mature sono pronte a lasciar cadere a terra i chicchi.

A chi dare la colpa, se non ai Tipi del Governo, i quali hanno ordinato a mio padre di andare ad esercitarsi ventotto giorni a Vannes nell'artiglieria, subito dopo il periodo della raccolta del fieno.

Da quando è tornato, con l'aria incupita, il povero uomo recupera al meglio il lavoro perso, sapendo, ormai, che il suo tempo da contadino ha da finire. La sua camicia di canapa, più pesante del piombo, gli si appiccica alla schiena. Lo stridio della falce, con la quale saccheggia a bracciate la paglia secca che cede, gli assordisce le orecchie e per fortuna allevia la sua anima. Di tanto in tanto, il mietitore solleva la schiena per affilare un po' la sua falce e quella di mia madre, che miete dietro di lui, senza poterlo seguire. I due coniugi riprendono fiato per un istante, l'uno al fianco dell'altra, senza pronunciare alcuna parola. E cosa dire? Il loro destino si stende interamente sotto i loro occhi: il campo dal quale ricavano il loro pane quotidiano; ad un quarto di miglia, verso il mare, il campanile della parrocchia che rappresenta il loro unico capitale; nell'ombra del campanile, una casetta bianca di calce dove un bambino di sei mesi, io stesso se mi permettete, attende il latte della madre, senza essere sorvegliato da nessuno. E questo calore terribile, questa tranquillità spaventosa che divengono presagio di un'infelicità che dovrà essere sopportata, senza poter fare nulla. Come mia madre mi ha detto, poiché io non lo invento mica, un insetto alato si solleva difficilmente con un ronzio di trebbiatrice. Sotto di esso, questo trascina a fatica un ventre enorme, nero e peloso, più orribile dei sette peccati mortali. Quando mia madre lo vede, preferisce girare la testa fingendo di sistemare una forcina fissata di traverso sulla propria cuffia.

Sarà solamente a causa dell'insetto di malaugurio. Con un rapido rovescio della mano, mio padre butta giù l'animale ronzante e lo schiaccia sotto il tallone dei suoi zoccoli.

Alle cinque del pomeriggio, le campane della chiesa parrocchiale, iniziano a suonare in un modo da far pensare che il sacrestano abbia perduto la testa. In realtà, il povero diavolo suona l'allarme di un incendio che durerà più di 4 anni e coinvolgerà il mondo. Come potrebbe trovare il tono più adatto? Va da una campana all'altra, colpendole con la goffaggine di un disperato. Ma tutti comprendono il suo linguaggio inaudito.

Mio padre dà ancora qualche colpo di falce, sempre più lentamente. Poggia un ginocchio a terra e abbassa la testa. Ma improvvisamente, eccolo che si alza in piedi, getta l'attrezzo lontano da lui e se ne va verso il borgo passando per i campi senza allentare la mascella serrata. Mia madre si è seduta a terra e piange china sul suo grembiule. E allora! Bisogna finire di tagliare il grano, quello che lei fa prima di rientrare in casa e dopo aver cercato la falce di suo marito tra i noccioli della scarpata. Quando mio padre sarà partito per la guerra, quella falce le servirà. Il lavoro sarà più veloce con questo strumento da uomo. Spesso, sarà affilato con l'aiuto di una pietra inumidita dalle lacrime e il suo filo taglierà ancor meglio. Avremo venti monete al giorno, mia madre e me, per restare vivi.



Maxime Le Forestier

Maxime Le Forestier, il cui vero nome è Bruno Le Forestier, è un cantautore francese, nato a Parigi nel 1949. *Les Lettres* è una canzone da lui scritta nel 1975 che si trova all'interno del suo album "Saltimbanque".

<http://francianipat.over-blog.com/article-fin-de-semaine-en-musique-109590879.html>

Les Lettres

Avril 1912, ma femme, mon amour
Un an s'est écoulé depuis ce mauvais jour où j'ai quitté
ma terre.
Je suis parti soldat comme on dit maintenant.
Je reviendrai te voir, d'abord de temps en temps
Puis pour la vie entière.
Je ne pourrai venir sans doute avant l'été.
Les voyages sont longs quand on les fait à pied.
As-tu sarclé la vigne?
Ne va pas la laisser manger par les chardons.
Le voisin prêtera son cheval aux moissons, écris-moi
quelques lignes.

Hiver 1913, mon mari, mon amour
Tu ne viens pas souvent, sans doute sont trop courts
Les congés qu'on te donne
Mais je sais que c'est dur, cinquante lieues marchant
Pour passer la journée à travailler aux champs, alors, je
te pardonne.
Les vieux disent qu'ici, cet hiver sera froid.
Je ne sens pas la force de couper du bois, j'ai demandé au
père.
Il en a fait assez pour aller en avril
Mais penses-tu vraiment, toi qui es à la ville
Que nous aurons la guerre?

Août 1914, ma femme, mon amour
En automne au plus tard, je serai de retour pour fêter la
victoire.
Nous sommes les plus forts, coupez le blé sans moi.

La vache a fait le veau, attends que je sois là pour le
vendre à la foire.
Le père se fait vieux, le père est fatigué.
Je couperai le bois, prends soin de sa santé, je vais changer
d'adresse.
N'écris plus, attends-moi, ma femme, mon amour
En automne au plus tard je serai de retour pour fêter la
tendresse.

Hiver 1915, mon mari, mon amour
Le temps était trop long, je suis allée au bourg
Dans la vieille charrette.
Le veau était trop vieux, alors je l'ai vendu
Et j'ai vu le vieux Jacques, et je lui ai rendu le reste de
nos dettes.
Nous n'avons plus un sou, le père ne marche plus.
Je me débrouillerai et je saurai de plus en plus être
économe
Mais quand tu rentreras diriger ta maison
Si nous n'avons plus rien, du moins nous ne devons
Plus d'argent à personne.

Avril 1916, ma femme, mon amour
Tu es trop généreuse et tu voles au secours
D'un voleur de misères
Bien plus riche que nous. Donne-lui la moitié.
Rendre ce que l'on doit, aujourd'hui, c'est jeter l'argent
au cimetière.
On dit que tout cela pourrait durer longtemps.
La guerre se ferait encore pour deux ans, peut-être trois
ans même.
Il faut nous préparer à passer tout ce temps.
Tu ne fais rien pour ça, je ne suis pas content
Ça ne fait rien, je t'aime.

Ainsi s'est terminée cette tranche de vie,
Ainsi s'est terminé, sur du papier jauni, cet échange de
lettres
Que j'avais découvert au détour d'un été
Sous les tuiles enfuies d'une maison fanée, au coin d'une
fenêtre.
Dites-moi donc pourquoi ça s'est fini si tôt.
Dites-moi donc pourquoi, au village d'en haut
Repassant en voiture,
Je n'ai pas regardé le monument aux Morts
De peur d'y retrouver, d'un ami jeune encore, comme la
signature.

Traduzione

Aprile 1912, moglie mia, amore mio,
Già un anno è passato da quel brutto giorno
In cui ho lasciato la mia terra.
Sono partito da soldato, come si dice adesso.
Tornerò per vederti, dapprima di tanto in tanto,
Poi per tutta la vita.
Forse non potrò venire prima dell'estate.
I viaggi sono lunghi, quando si fanno a piedi.
Hai sarchiato la vigna?
Non farla invadere tutta dai cardi.
Il vicino presterà il cavallo per la mietitura.
Scrivimi qualche riga.

Inverno 1913, marito mio, amore mio,
Non è che vieni spesso, saranno troppo brevi
I congedi che ti danno.
Ma so che è duro farsi cinquanta leghe a piedi
Per passar la giornata a lavorare nei campi,
E allora ti perdono.
I vecchi dicono che l'inverno sarà freddo, qui.
Non mi sento in forza per tagliare la legna,
L'ho chiesto a mio padre.
Ne ha fatta abbastanza per arrivare ad aprile,
Ma tu, che stai in città, pensi davvero
Che ci sarà la guerra ?

Agosto 1914, moglie mia, amore mio,
Al più tardi in autunno sarò di ritorno
per festeggiare la vittoria.
Noi siamo i più forti, mietete il grano senza di me.
La vacca ha fatto il vitellino, aspetta che io ci sia
Per venderlo alla fiera.
Mio padre diventa vecchio, mio padre è stanco.
Taglierò la legna, tu abbi cura della sua salute,
Sto per cambiare indirizzo.
Non scrivere più, aspettami, moglie mia, amore mio,
Al più tardi in autunno sarò di ritorno
Per festeggiare la tenerezza.

Inverno 1915, marito mio, amore mio,
Il tempo non passava mai, sono andata in paese
Con la vecchia carretta.
Il vitello era già troppo vecchio e allora l'ho venduto
E ho visto il vecchio Jacques, e gli ho restituito
Il resto dei nostri debiti.
Non abbiamo più un soldo, mio padre non cammina più.
Ma me la caverò, e cercherò
Di risparmiare e risparmiare sempre di più.
Ma quando tornerai a comandare a casa,

Anche se non abbiamo più niente, almeno
Non dovremo più denaro a nessuno.

Aprile 1916, moglie mia, amore mio,
Sei troppo generosa, e corri ad aiutare
Un ladro svergognato
Ben più ricco di noi. Dagli la metà.
Rendere quel che si deve, oggi,
E' come buttare il denaro in una fossa.
Si dice che tutto questo potrebbe durare a lungo.
La guerra si farà ancora per due anni,
Forse addirittura tre.
Bisogna prepararci a passare tutto questo tempo.
Ma tu non fai nulla per questo, e io non sono contento,
ma non fa niente. Ti amo.

Così è finito questo periodo della vita,
Così è finito, su carta ingiallita
Questo scambio di lettere
Che avevo scoperto alla fine di un'estate
Sotto le tegole volate via di una casafatiscente.
All'angolo di una finestra.
E su, ditemi perché tutto è finito così presto.
Su, ditemi perché, quando passando
Inauto per il paese, lassù,
Non ho guardato il monumento ai Caduti
Per paura di trovarci la firma
Di un amico ancora giovane.

Commento

Come già evidenziato, *“Le Lettere”* è il titolo di una canzone scritta, composta e interpretata da Maxime Le Forestier nel 1975. Questa canzone proviene dal suo album *“Saltimbanque”*, il terzo della sua carriera. Maxime Le Forestier ha scritto *“Le Lettere”* in un momento in cui gli artisti si impegnano e assumono posizioni pacifiste, in cui i movimenti antimilitaristi sono in pieno svolgimento. Negli anni '60, un movimento pacifista raggiunse il culmine fino al 1975: il movimento hippy. Dunque Maxime Le Forestier è stato ispirato da questo movimento per scrivere *“Le Lettere”*. Gli hippy sono persone che rifiutano i valori tradizionali, il modo di vivere della generazione dei loro genitori e della società dei consumi. *“Le Lettere”* è una canzone composta da 6 strofe, 5 in forma di lettera e una sesta in cui il narratore cambia formula. Queste lettere affrontano l'argomento della guerra del 1914-1918 e mostrano l'evoluzione della donna durante questo periodo. Quindi questa canzone è un omaggio ai soldati semplici della Prima Guerra Mondiale, obbligati a combattere e a sacrificare la loro vita per la patria, ed anche alle loro mogli che hanno dovuto mandare avanti l'economia della casa e del paese, in loro assenza. Ogni strofa è un'alternanza tra le lettere dell'uomo e della donna usate dall'autore per evidenziare il simbolismo dello scambio e dare l'illusione del dialogo. L'uomo è il soldato inviato al servizio militare che invia notizie e sua moglie, che è rimasta a casa, risponde alle sue lettere. L'ultima strofa è diversa perché è il narratore che parla. Vediamo che sono delle lettere perché ognuna ha una formula di apertura: *“moglie mia”*, *“amore mio”* e *“marito mio”* e discute vari argomenti della vita quotidiana per la maggior parte delle persone più ordinarie come il lavoro nei campi, la guerra e il ritorno dell'uomo. Tuttavia, le

lettere non sono firmate. C'è solo la parola "firma" alla fine dell'ultimo verso. L'autore vuole ricordare la tragedia della guerra in modo che l'uomo rifletta sul passato e non dimentichi tutti coloro che hanno sofferto e perso la vita nella carneficina che fu la Prima Guerra Mondiale.

Una guerra paradossale: Jean Echenoz



Molti autori, dopo aver vissuto gli orrori di questa guerra, combattendola in prima persona o come semplici spettatori, hanno deciso di renderla protagonista delle loro opere.

È il caso anche di Jean Echenoz, romanziere francese, che con il suo libro "14" pubblicato nel 2012, si avvicina alla Prima guerra mondiale attraverso la storia di semplici uomini. Egli ha, infatti, deciso di scrivere questo libro dopo aver letto il diario personale di un soldato, allontanandosi volontariamente dalle descrizioni di carattere storico.

<https://pasiondelalectura.wordpress.com/2016/08/31/je-men-vais-de-jean-echenoz/>

Quello che l'autore vuole davvero trasmettere è la condizione di vita dei combattenti, il ruolo degli animali, l'importanza dell'aviazione o delle donne e tutti quei particolari che l'hanno toccato durante la lettura di documenti storici, che vengono omessi in molti scritti di guerra. Il conflitto viene impersonificato in un fantasma, una presenza concreta e viva vicina a tutti gli uomini: benché abbia una funzione primaria nel romanzo, il fantasma non ne è né protagonista, né antagonista.

Il racconto inizia nel capitolo primo con la presentazione del personaggio di Anthime: un protagonista apparentemente banale. Il nome che gli è stato affibbiato è raro, un nome sul quale il lettore si può interrogare. Ma perché questa scelta? È un nome che veniva usato nella Francia del 1900 ma che poi è sparito. L'autore non l'ha però individuato a caso. Anthime deriva dal tedesco "ans/helm", ovvero "casco di Dio" ed è il primo indizio che ci viene offerto sulla guerra.

Ecco un estratto dell'incipit del romanzo.

«Comme le temps s'y prêtait à merveille et qu'on était samedi, journée que sa fonction lui permettait de chômer, Anthime est parti faire un tour à vélo après avoir déjeuné. Ses projets: profiter du plein soleil d'août, prendre un peu d'exercice et l'air de la campagne, sans doute lire allongé dans l'herbe puisqu'il a fixé sur son engin, sous un sandow, un volume trop massif pour son porte-bagages en fil de fer. Une fois sorti de la ville en roue libre, il pédale sans effort sur une dizaine de kilomètres plats, il a dû se dresser en danseuse quand une colline s'est présentée, se balançant debout de gauche à droite en commençant de suer sur son engin. Ce n'était certes pas une grosse colline, on sait jusqu'où montent ces hauteurs en Vendée, juste une légère butte mais assez saillante pour qu'on pût y bénéficier d'une vue. Anthime arrive sur cette éminence, un coup de vent tapageur s'est brutalement levé qui a manqué faire s'enfuir sa casquette puis déséquilibrer sa bicyclette – un solide modèle Euntas conçu par et pour des ecclésiastiques, racheté à un vicairé devenu goutteux. Des mouvements d'air d'une aussi vive, sonore et brusque ampleur sont plutôt rares en plein été dans la région, surtout sous un soleil pareil, et Anthime a dû mettre un pied à terre, l'autre posé sur sa pédale, le vélo légèrement penché sous lui pendant qu'il revissait la casquette sur

son front dans le souffle assourdissant. Puis il a considéré le paysage autour de lui: villages éparpillés alentour, champs et pâturages à volonté. Invisible mais là, vingt kilomètres à l'ouest, respirait aussi l'océan sur lequel il lui était arrivé d'embarquer quatre ou cinq fois même si, ne sachant guère pêcher, Anthime n'avait pas été bien utile aux camarades ces jours-là – sa profession de comptable l'autorisant quand même à tenir le rôle toujours bienvenu de relever et dénombrer les maquereaux, merlans, carrelets, barbues et autres plies au retour à quai. Nous étions au premier jour d'août et Anthime a laissé traîner un coup d'œil sur le panorama: depuis cette colline où il se trouvait seul, il a vu s'égrener cinq ou six bourgs, conglomérats de maisons basses agglutinées sous un beffroi, raccordés par un fin réseau routier sur lequel circulaient moins de très rares automobiles que de chars à bœufs et de chevaux attelés, transportant les moissons céréalières. C'était sans doute un plaisant paysage, quoique momentanément troublé par cette irruption venteuse, bruyante, vraiment inhabituelle pour la saison et qui, contraignant Anthime à maintenir sa visière, occupait tout l'espace sonore. On n'entendait rien d'autre que cet air en mouvement, il était quatre heures de l'après-midi. Comme ses yeux passaient distraitement de l'un à l'autre de ces bourgs, est alors apparu à Anthime un phénomène inconnu de lui. Au sommet de chacun des clochers, ensemble et d'un seul coup, un mouvement venait de se mettre en marche, mouvement minuscule mais régulier: l'alternance régulière d'un carré noir et d'un carré blanc, se succédant toutes les deux ou trois secondes, avait commencé de se déclencher comme une lumière alternative, un clignotement binaire rappelant le clapet automatique de certains appareils à l'usine: Anthime a considéré sans les comprendre ces impulsions mécaniques aux allures de déclics ou de clins d'œil, adressés de loin par autant d'inconnus. Puis, s'arrêtant aussi net qu'il avait surgi, le grondement enveloppant du vent a soudain laissé place au bruit qu'il avait jusqu'ici couvert: c'étaient en vérité les cloches qui, venant de se mettre en branle du haut de ces beffrois, sonnaient à l'unisson dans un désordre grave, menaçant, lourd et dans lequel, bien qu'il n'en eut que peu d'expérience car trop jeune pour avoir jusque-là suivi beaucoup d'enterrements, Anthime a reconnu d'instinct le timbre du tocsin que l'on n'actionne que rarement et duquel seule l'image venait de lui parvenir avant le son. Le tocsin, vu l'état présent du monde, signifiait à coup sûr la mobilisation. Comme tout un chacun mais sans trop y croire, Anthime s'y attendait un peu mais n'aurait pas imaginé que celle-ci tombât un samedi"».

Commento

Sin dalle prime righe è presentato lo stato sociale del protagonista, sappiamo che lavora poiché sabato è il suo giorno libero. L'autore ci indirizza però verso una falsa pista. Sembra che Anthime sia un uomo di chiesa, ma proseguendo la lettura si capisce che è, invece, un contabile di una fabbrica, una professione atipica per un protagonista che sin dai primi momenti non viene associato ad una figura eroica. Riguardo alla descrizione fisica, i dettagli offerti dall'autore sono molto scarsi ma sappiamo che si tratta di un giovane uomo. Ama leggere, possiamo quindi dire che è acculturato, ma anche sportivo. Questo personaggio è collocato in un ambiente piatto, rurale quasi senza alcun rilievo, egli infatti non fa alcuna fatica a pedalare. La Vendée è una zona dove sembra che nulla possa succedere, ci sono solo cavalli e carri per le strade. Per quanto riguarda la situazione temporale, l'autore non dice mai l'anno, ma sappiamo che la vicenda è sicuramente ambientata nel passato: non vi sono automobili, gli ecclesiastici si spostano in bicicletta e i viveri sono trasportati da carretti. Nonostante la non specificazione dell'anno, i dettagli forniti sono ben precisi. È sabato primo agosto e alle quattro del pomeriggio splende ancora il sole. Leggendo il titolo e associandolo a questa prima pagina si intuisce che l'anno di cui si parla è il 1914. Vengono sottolineate le condizioni meteorologiche, c'è un tempo meraviglioso, da sogno dove tutto è armonioso e piacevole e dove nulla deve succedere. La data ci fa pensare a tutt'altro. Il primo agosto del 1914 è infatti il giorno in cui la Germania dichiara guerra alla Russia e alle sedici del pomeriggio la Francia si mobilita per entrare poi a farne parte il 3 agosto. Echenoz insiste anche sul manifestarsi del vento per far capire come un simbolico soffio può sconvolgere la vita di un uomo e di un paese. Anthime

lascia vagare il suo sguardo sul paesaggio sottostante fino a quando la sua attenzione viene attirata dall'intermittenza di suoni e luci emesse dai campanili dei paesini limitrofi. Questo alternarsi meccanico è familiare al protagonista e gli ricorda, infatti, i macchinari della sua fabbrica. Solo allo scattare dell'allarme, Anthime, realizza attonito che si tratta di una guerra: paradossale e inaspettata. Nel giro di pochi giorni, prima ancora che riuscisse a rendersi conto di quale tragedia gli fosse capitata, si trova con i suoi amici Padioleau, Bossis e Ascenel e suo fratello Charles in marcia verso il fronte di guerra. Ancora frastornato lo vediamo al suo battesimo di fuoco, tra assalti all'arma bianca, scoppi di granate, fucilate e morti continue di soldati attorno a lui. Per Anthime la guerra resta un evento oscuro e indecifrabile anche quando, con la sua evidente inesperienza, si scaglia contro il nemico con la baionetta del fucile che penetra l'aria gelida. Tutto è incomprensibile agli occhi del giovane contabile. Per primo la morte di suo fratello Charles insieme al pilota del Farman 37 durante un volo di ricognizione. Arrivati al capitolo 10 Echenoz evidenzia ancora di più l'assurdità di questa guerra. Verso la fine del capitolo, infatti, afferma "come se tutto questo non fosse "abbastanza" prima di continuare con tutti i successivi eventi stravolgenti. Questa espressione è generalmente usata criticamente e negativamente, come un errore. Qui Anthime fa la sua esperienza sul fronte. Il narratore descrive con umorismo l'abbigliamento³⁹ dei soldati. Si sofferma inoltre sulle sensazioni, innanzitutto la vista: "non si vedeva in questo disordine" o "bisogna cercare di mangiare al buio". Anche l'udito ha la sua importanza, l'autore inizia descrivendo i rumori più forti ed eclatanti che piano piano iniziano a differenziarsi sempre più introducendo la metafora che si legge nelle ultime righe del capitolo. La guerra viene, infatti, paragonata ad "un'opera sordida e maleodorante". Altro senso toccato da Echenoz è l'olfatto che permette più di tutti di capire in quali condizioni si trovano i soldati. Ci sono odori che appartengono ai soldati, come quello degli escrementi, dello sporco, del sudore o del vomito ed altri che provengono dall'ambiente come gli animali putrefatti e il letame. Tutto ciò sembra essere dipinto in un quadro grottesco. Non vi è alcun rispetto per i defunti e la morte viene resa banale. Il capitolo termina con un'autocritica dell'autore. Si definisce "non originale" per aver scelto di raccontare la guerra e "non opportuno" per averla paragonata ad un'opera noiosa. La storia di Anthime continua nei successivi capitoli con la perdita dell'amico Bossis inchiodato ad un puntello della galleria. Non meno credibile è la sorte dell'altro suo amico Ascenel, perché, suo malgrado, considerato un disertore sarà condannato all'esecuzione. Padioleau, invece, perderà per sempre la vista a causa di un gas al geranio. Anthime non si sottrarrà a queste sofferenze. Verrà infatti colpito da una scheggia di granata che va dritta verso di lui e gli recide di netto il braccio destro. A questo punto i cinquecento giorni di guerra di Anthime terminano ed egli torna nella piccola fabbrica del suo paese. Lì trova Blanche, l'unica protagonista femminile del romanzo, che nel frattempo ha avuto una bambina dalla precedente relazione con Charles. Il rapporto tra i due muterà nelle ultime pagine del romanzo con un finale totalmente inaspettato.

Articolo di giornale

Le Télégramme, 14-18. *Dans l'intimité épistolaire des couples*, del 26.05.2017.

Nel maggio 2017 è uscito un articolo sul giornale *Télégramme*, che prendeva in considerazione la corrispondenza dei soldati con i loro cari.

"Nell'intimità epistolare delle coppie nell'*Historial de Peronne*, nella Somme, i visitatori sono immersi nell'intimità sconvolta delle famiglie durante la guerra 1914-18 grazie alla loro corrispondenza epistolare.

³⁹L'abbigliamento delle truppe francesi era color rosso acceso, poco strategico poiché venivano individuate facilmente dai nemici.



La corrispondenza epistolare al fronte, nel 14-18, spessol'unico mezzo per il soldato di evadere e di dimenticare, per qualche istante, le atrocità del momento (foto DR).

Durante la Grande guerra, circa 4 milioni di lettere transitano ogni giorno in Francia tra il fronte e il resto del paese, ciò che rappresenta un elemento fondamentale per il morale delle truppe e dei civili.

Una delle conseguenze della guerra è la «democratizzazione della scrittura. Qualunque sia il ceti sociale, tutti scrivono, anche in modo maldestro», fa notare Clémentine Vidal-Naquet, responsabile dell'allestimento della mostra dell'*Historialde Peronnenel* Dipartimento della Somme.

«Preservare i legami nella loro banalità».

«C'è una forma di introspezione, si comincia a raccontare per corrispondenza e ad esprimere i propri sentimenti».

Le testimonianze di affetto pervadono le lettere. «La tua mogliettina che ti adora per l'eternità e ti aspetta con impazienza», firma Marguerite, nel mese di agosto 1917.

Queste corrispondenze parlano soprattutto della vita ordinaria: «sono il luogo dove le coppie tentano di preservare i legami nella loro banalità, viene menzionato il conflitto e allo stesso tempo, c'è questa volontà di parlare di cose che sembrano quasi più importanti: le questioni familiari, la salute dei genitori, l'educazione dei figli, tutto quel che è legato alla vita di prima», commenta Clémentine Vidal- Naquet. Per esempio un padre chiamato Lucien rimprovera suo figlio Max nel 1917: «come ti ho già detto, sono sempre al corrente del tuo comportamento e, da qualche tempo, so che è da deplorare [...]. Dai un bacio a tua madre e chiedile perdono».

Le coppie (in queste lettere) esprimono anche la loro mancanza di affetto. Come Maurice che racconta del suo timore di essere dimenticato dalla sua compagna: «da qualche tempo le tue lettere sono scritte in modo sbrigativo ... non vedo l'ora di ricevere tue notizie, vorrei sapere se non mi hai dimenticato».

L'assenza di lettera, segno funesto.

Altri evocano il loro timore che le loro mogli non siano abbastanza protette: «mi pare proprio improbabile che i crucchi possano arrivare fino a te, ma se questo dovesse succedere (non si sa

mai), non aspettare che sia troppo tardi [...], lascia tutto e fuggi», intima Jean a sua moglie Madeleine.

La mostra «amori in guerra, fino al 9 dicembre, mette in scena un centinaio di lettere originali, a volte lette ed anche i regali inviati, oggetti artigianali, grafici oppure fotografie, di cui, la prima mostra addii strazianti tra un soldato e sua moglie davanti alla Gare de l'Est nel 1914.

La mostra finisce con un lutto, «di cui l'assenza prolungata di lettere è il primo segno che annuncia la funesta notizia» e il ritorno dei soldati.

La fine della guerra pone un termine a questo rituale epistolare, «fin da allora le porte delle case si richiudono tanto da sigillare di nuovo l'intimità delle coppie».

«Per lo storico questa corrispondenza rappresenta un tesoro, si può accedere al quotidiano durante un momento eccezionale. Quando la guerra si ferma, questa fonte si esaurisce», dichiara Clémentine Vidal-Naquet”.

Per saperne di più, si può consultare il sito: <https://www.letelegramme.fr/tag/correspondances>

Bibliografia e Sitografia

Gaudé L., *Cris*, Ed. Actes Sud, Arles, 2001, pp. 73 – 126.

<http://87dit.canalblog.com/archives/2014/12/26/31199274.html>

<https://translate.google.it/translate?hl=it&sl=fr&u=https://france3-regions.francetvinfo.fr/paris-ile-de-france/2014/09/03/de-peguy-apollinaire-une-generation-d-artistes-victimes-de-la-grande-guerre-543058.html&prev=search>

https://it.wikipedia.org/wiki/Charles_P%C3%A9guy

<https://www.youtube.com/watch?v=EXKSd9WpdeU>

<https://translate.google.it/translate?hl=it&sl=fr&u=http://www.rtl.fr/culture/musique/avec-geopoetique-mc-solaar-veut-raconter-l-histoire-d-aujourd-hui-7790784822&prev=search>

<https://www.paroles.net/mc-solaar/paroles-les-mirabelles>

<http://www.leparisien.fr/week-end/mc-solaar-rappeur-cale-et-decale-26-10-2017-7354641.php>

https://it.wikipedia.org/wiki/Laurent_Gaud%C3%A9

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Cris_\(roman\)](https://fr.wikipedia.org/wiki/Cris_(roman))

<http://histoire-en-questions.fr/temoignage/fraternisations.html>

<http://www.histoire-en-questions.fr/temoignage/miseres%20de%20chaque%20jour.html>

<http://annepaingault.over-blog.com/article-la-lettre-d-henry-floch-vingre-le-4-decembre-1914-46248634.html>

<http://edwige.roland.pagesperso-orange.fr/troisieme/lettresold/grosjean.html>

<https://www.rockol.it/testi/93601819/georges-brassens-la-guerre-de-14-18>

https://it.wikipedia.org/wiki/Georges_Brassens

https://www.paroles-musique.com/paroles-Maxime_Le_Forestier-Les_Lettres-lyrics.p14720

<https://translate.google.it/translate?hl=it&sl=fr&u=http://www.etudier.com/dissertations/Les-Lettres-Maxime-Le-Forestier/73410169.html&prev=search>

https://books.google.it/books?id=YhNiBAAAQBAJ&pg=PT31&lpg=PT31&dq=%C2%ABLe+Cheval+d'orgueil++Pierre-Jakez+H%C3%A9lias+Cette+ann%C3%A9e-l%C3%A0,+qui+est+la+quatorzi%C3%A8me+de+notre+si%C3%A8cle...&source=bl&ots=ia9359M453&sig=ngizidaRWvQrVf1OOK9TqJQY8J8&hl=it&sa=X&ved=0ahUKEwj_4cT07LzbAhVGMZoKHYrLDqEQ6AEIJzAA#v=onepage&q=%C2%ABLe%20Cheval%20d'orgueil%20%20Pierre-Jakez%20H%C3%A9lias%20Cette%20ann%C3%A9e-l%C3%A0%20qui%20est%20la%20quatorzi%C3%A8me%20de%20notre%20si%C3%A8cle...&f=false

https://it.wikipedia.org/wiki/Georges_Brassens

<http://lewebpedagogique.com/hberkane/files/2016/08/incipit-14-echenoz-tableau-complete.pdf>

<https://pasiondelalectura.wordpress.com/2016/08/31/je-men-vais-de-jean-echenoz/>

Docente. Prof.ssa Edith Orhan

Studenti: Alessandrini Martina, Corallini Sofia, Gattari Beatrice, Macellari Lorenzo

Classe 5K Liceo Linguistico

Studenti: Foresi Lucrezia, Gonzales Valentina, Tomassetti Nadir

Classe 5G Liceo Linguistico

Studenti: Caproli Alessio, Cekarini Denise, Pizi Maria Sofia, Zaffrani Giulia

Classe 5E, Liceo Linguistico.

GUILLAUME APOLLINAIRE

Proseguiamo la poesia francese e con un approfondimento sulla figura del poeta Apollinaire.



Guillaume Apollinaire nasce a Roma il 26 agosto del 1880. Trascorre la sua giovinezza a Parigi dove conosce e frequenta gli artisti delle avanguardie come i Futuristi, i Cubisti e i Surrealisti tanto che la sua opera ne sarà fortemente influenzata.

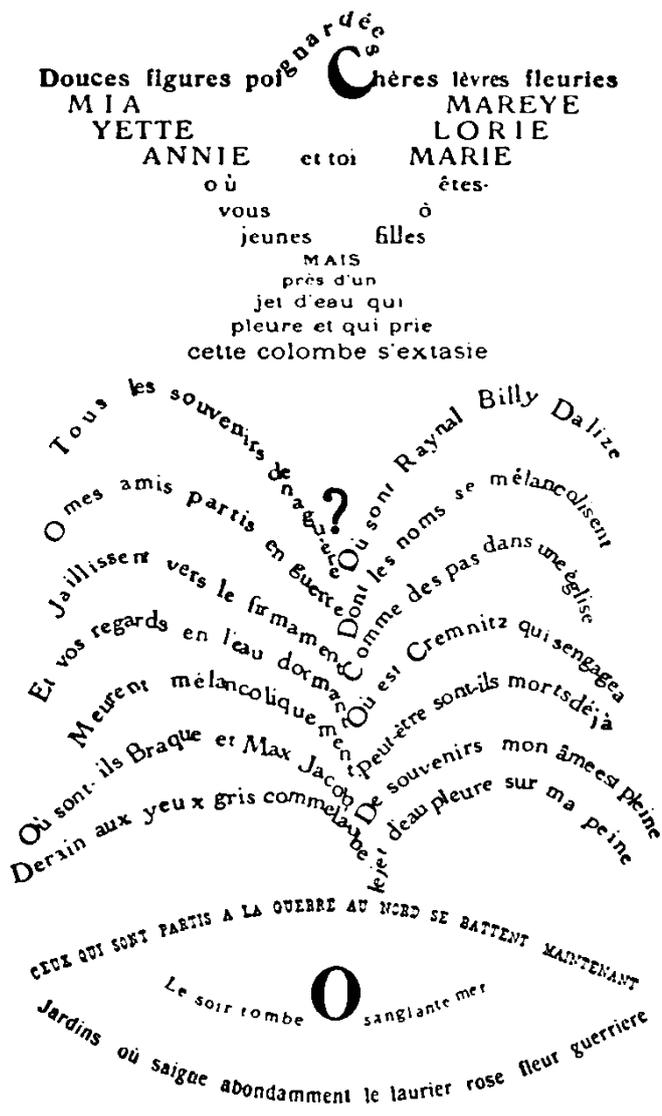
Allo scoppio della Prima Guerra Mondiale, si arruola come volontario. Nel 1916 viene ferito a una tempia e costretto, di conseguenza, ad abbandonare il conflitto. Questa esperienza lo segna profondamente, infatti, scrive *“Calligrammes”* (1918), una raccolta di poesie cubiste sulla pace e sulla guerra composte sottoforma di ideogrammi. Un esempio di tale poetica è *“La colombe poignardée et le jet d’eau”*.

Ritratto di Apollinaire poco dopo la ferita alla testa, 1916
https://it.wikipedia.org/wiki/Guillaume_Apollinaire

La muse inspirant le poète, 1909, Henri Rousseau dit Le Douanier
(Portrait de Marie Laurencin et de Guillaume Apollinaire)

<https://caponnetto-poesiaperta.blogspot.com/2012/06/guillaume-apolloinaire-lamour-le-jeu-la.html>





TRADUZIONE:

“La colomba pugnata e il getto d’acqua”

Dolci figure pugnate, care labbra fiorite: Mia, Mareye, Yette, Lorie, Annie e tu Marie. Dove siete, oh ragazze? Ma vicino ad una fontana chi piange e chi prega questa colomba si estasia.

Tutti i ricordi di un tempo miei amici partiti in guerra zampillano verso il firmamento! E i vostri sguardi che dormono nell’acqua muoiono malinconicamente.

Dove sono Braque et Max Jacob Derain con gli occhi grigi come l’alba? Dove sono Raynal Billy Dalizei cui nomi si immalinconiscono come dei passi in una chiesa. Dov’è Cremnitz che si arruolò? Forse sono già morti. La mia anima è piena di ricordi. Il getto d’acqua piange sulla mia pena.

Quelli che sono partiti per la guerra al Nord si battono ora

La sera cade O insanguinato mare

Giardini dove sanguinano abbondantemente l’alloro rosa fiore guerriero.

Commento

La poesia è la rappresentazione grafica della condanna alla guerra. Essa presenta una struttura simmetrica, secondo un asse centrale che va dalla “C” al “?” e alla “O”.

La si può suddividere in tre parti.

La prima parte raffigura una colomba pugnata, simbolo della pace perduta. La lettera “C” costituisce il pugnale e “et toi” (e tu) al centro della colomba può segnare la ferita provocata dalle violenze della guerra. Le ali sono costituite dai nomi delle donne amate dal poeta o che egli ha conosciuto e che sono restate in patria a piangere i soldati, i caduti e i dispersi in guerra.

Infatti il conflitto ha distrutto le relazioni affettive di tutti, anche quelle che intratteneva il poeta: “Douce figures poignardées” (v.1)

Nella seconda parte della poesia, invece, le lacrime versate per i morti vengono raffigurate da un getto d’acqua, al centro del quale si trova il punto interrogativo“?”. Il disegno suggerisce un

movimento verticale: “Jaillissent vers le firmament” (v.10) ma anche una caduta che termina nella terza parte: “Le soir tombe” (v.24).

Il poeta si ricorda di tutti i suoi amici dispersi in guerra, provando malinconia e interrogandosi su che fine abbiano fatto.

Infine l'ultima parte, può avere una duplice interpretazione: le parole delineano sia un occhio aperto che piange, con la “O” al centro che funge da pupilla, sia il bacino della fontana che raccoglie tutte le lacrime versate per i morti a causa della guerra e che l'artista vuole celebrare come eroi ricordandoli nella sua poesia “le laurier” (l'alloro)

Dunque dietro questa immagine, apparentemente innocente e piacevole, si nasconde una denuncia alla guerra e alle sue atrocità che si riesce a comprendere solamente alla fine con il termine “sanglante” (sanguinante).

Bibliografia e Sitografia

https://it.wikipedia.org/wiki/Guillaume_Apollinaire

<http://nonquidsedquomodo.altervista.org/italiano/programma-di-5/498-apolinaire-calligrammes>

<http://letteraturagrafica.over-blog.com/article-explication-condensee-calligramme-d-apolinaire-52474794.html>

<http://aubepines1.blogspot.com/2011/02/apollinaire-e-la-poesia-visiva-le.html?m=1>

[https://translate.google.it/translate?hl=it&sl=fr&u=https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cheval_d%2527orgueil_\(livre\)&prev=search](https://translate.google.it/translate?hl=it&sl=fr&u=https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Cheval_d%2527orgueil_(livre)&prev=search)

<https://caponnetto-poesiaperta.blogspot.com/2012/06/guillaume-apolinaire-lamour-le-jeu-la.html>

Docente: prof.ssa Daniela Ciotti

Studentessa: Srij Manal

Classe 5E Liceo Linguistico

PROPAGANDA E MENZOGNA BELLICA

--video sulla guerra--

A: I tedeschi furono davvero feroci contro i belgi, che vennero attaccati con una strategia del terrore immane, fatta di confische, rastrellamenti ed esecuzioni di gruppo: infatti i belgi erano visti come bestie feroci, spietate che non avevano quasi il diritto di vita ai loro occhi. Ciò non giustifica affatto il loro comportamento, dato che durante la Grande Guerra è stato superato ogni limite umano.

C: Tu pensa che fu tutto per colpa di una percezione mal interpretata.

A: Ossia?

C: le facciate delle case belghe, per tradizione, presentano delle strette aperture destinate a fissare le impalcature per gli stuccatori o per i decoratori delle facciate, che corrispondono ai ganci che, in altre regioni, svolgono la stessa funzione. E questa tradizione edilizia pare tipica del Belgio, o quantomeno ignota alla Germania. Il soldato non comprendendo il significato di queste strane aperture, pieno di paura e timore rispetto alla sua vita, non può che interpretarle male, come delle feritoie!

A: quindi un'innocente particolarità architettonica si trasforma in un modo per attuare un crimine ad irrimediabile. E' quindi ovvio che, appena si notava una pallottola vagante, la colpa venisse indirizzata sui belgi, che avendo sparato attraverso le "feritoie" mettevano a rischio vite tedesche. Le truppe fecero giustizia delle case traditrici e dei loro abitanti.

C: d'altronde non si chiarirà mai fino a che punto l'emozione e la fatica distruggano il senso critico...

--bambina che parla--

C: L'atrocità tedesca spesso supera ogni limite. Finire per compiere un gesto così folle, tagliare le mani a dei poveri bambini, che pro?

A: Siamo sicure che questa fonte sia del tutto attendibile? A me sembra illogico. D'altronde l'occupazione tedesca in Belgio era finalizzata all'invasione della Francia, non certo all'attuazione di una qualche pulizia etnica.

C: è chiaro, non senti questa bambina? Anche nel Rapporto Bryce vengono riportate queste atrocità commesse dai soldati tedeschi in Belgio!

A: Ma sarebbe stato illogico organizzare e permettere ufficialmente il compiersi di un'atrocità gratuita contro la fascia più inerme della popolazione! Insomma, cosa altro avrebbero fatto gli abitanti del Belgio, se non avventarsi con magari qualche coltello da cucina sul primo tedesco che passava?

C: effettivamente, se questo si fosse verificato, la Germania si sarebbe trovata ad affrontare una resistenza di gran lunga più feroce di quella con cui ebbe a che fare...ma qui si parla di un rapporto tradotto in oltre 30 lingue dal governo inglese! Ci furono anche moltissime illustrazioni a

colori su questo evento, più chiaro di così! Guarda questo manifesto di propaganda canadese contro la Germania.

--manifesto--

A: guarda un po' però, alcuni ricercatori hanno ripercorso le aree del Belgio menzionate in questo rapporto come teatro dei crimini commessi dai tedeschi, e non hanno trovato nessuna conferma di questi episodi.

C: credi siano stati dei...rumors?

A: quella bambina si trovava in un ospedale del nord del Belgio, e avrebbe composto questa straziante preghiera, e questa faccenda si sarebbe ingigantita a tal punto da creare un falso di guerra con un impatto emotivo enorme.

C: insomma, quella della guerra è una vera e propria industria che assolda scrittori, giornalisti, eguarda un po', la costruzione di un nemico capace delle peggiori effrazze fu affidata a un gruppo di giornalisti che vennero letteralmente comprati dal governo francese e inglese, in modo da...

A: creare una grandissima campagna mediatica fondata sullo "stupro del piccolo e pacifico Belgio"!

C: questo non vuol dire però che non vi furono esecuzioni sommarie, ma questo aspetto sarà poi determinante fino ai nostri giorni.

C: certo che occorre proprio dipingere l'avversario politico come un mostro per giustificare l'azione bellica. Mi viene spontaneo pensare a un'altra bambina che ha dato il "la" alla prima guerra in Iraq.

--infermiera che parla--

A: colei che in qualche modo fece scoccare la scintilla della prima guerra del Golfo! Ipoteica infermiera, si rivelò poi figlia dell'ambasciatore del Kuwait, con tanto di discorso preparato da due dipendenti di una società americana.

C: ma perché inventare queste storie per colpire Saddam Hussein, quando il suo regime già offriva una grande vastità di crimini veri? Non vi è alcun dubbio che fosse un dittatore brutale, colpevole di aver ucciso migliaia di innocenti.

A: probabilmente perché anche in questo caso, storie come queste possono essere un giusto "aggancio" per la propaganda di guerra. Di fatti il racconto sulle incubatrici è solo l'ennesima dimostrazione di un principio, da tempo compreso dai propagandisti, secondo cui una bugia ripetuta tante volte finisce per essere accettata come verità.

C: In effetti di fronte alla necessità di guidare anche emotivamente le grandi masse di soldati impegnati in scontri durissimi, di controllare e dirigere i loro sentimenti come quelli di tutta la popolazione, ogni governo scopre il valore strategico della propaganda. Un valore destinato a crescere sempre di più con il passare del tempo, man mano che venivano messe a durissima prova le capacità di resistenza delle truppe, mentre crescevano le privazioni e i disagi dei civili.

--parte video di Colin Powell--

A: «Saddam ha armi chimiche. Le ha già usate in passato, e non si farà scrupoli ad usarle ancora». Gli Stati Uniti affermarono di avere “solide fonti” fornite dall’intelligence per sostenere ciò, e per mezzo di questa motivazione cercarono di far accettare l’uso della forza contro l’Iraq, e queste “solide fonti” erano corredate da testimonianze, immagini satellitari e ricostruzioni computerizzate dei famosi laboratori mobili per la produzione delle famose armi di distruzione.

C: Ma da dove sono arrivate queste testimonianze “certe” che descrivevano le armi biologiche di distruzione di massa nelle mani di Saddam Hussein?

A: da un ingegnere chimico iracheno le cui descrizioni non erano di prima mano come disse nel suo discorso all’ONU Colin Powell, ma queste informazioni diventarono un pilastro di quel famoso discorso.

C: ma in ogni caso questo fatidico ingegnere nell’intervista al giornale britannico fece capire che molte di queste informazioni erano inventate, solo per “abbattere il regime e dare la possibilità ad una futura democrazia”.

A: Pensandoci bene lo scopo era quello di creare e diffondere il consenso della popolazione intorno a una visione del mondo funzionale a un gruppo di potere; la propaganda si rivela ancora una volta strumento essenziale del pregiudizio su una realtà, capace di incidere addirittura sulla percezione più che sull’uso della ragione; l’asse comunicativo scelto è quello emotivo, in grado di agire in profondità sull’immaginario per limitare la capacità di analisi dell’individuo.

C: E oggi?

--parte Netanyahu—

A: Oggi sembra che Israele abbia in mano 55 mila documenti in grado di accusare l’Iran di aver violato gli accordi sul nucleare e stare invece preparando armi nucleari. Tutti documenti da provenire naturalmente, perché la tempistica delle accuse appare piuttosto bizzarra. Dall’inizio della guerra in Siria, Israele infatti è impegnata a colpire senza soste le basi militari iraniane nel paese arabo e si sta rivelando un gioco pericoloso quello che stanno facendo i due paesi, che potrebbe portare a una guerra tra Iran e Israele sul suolo siriano, paese che ha già visto abbastanza morte e distruzione.

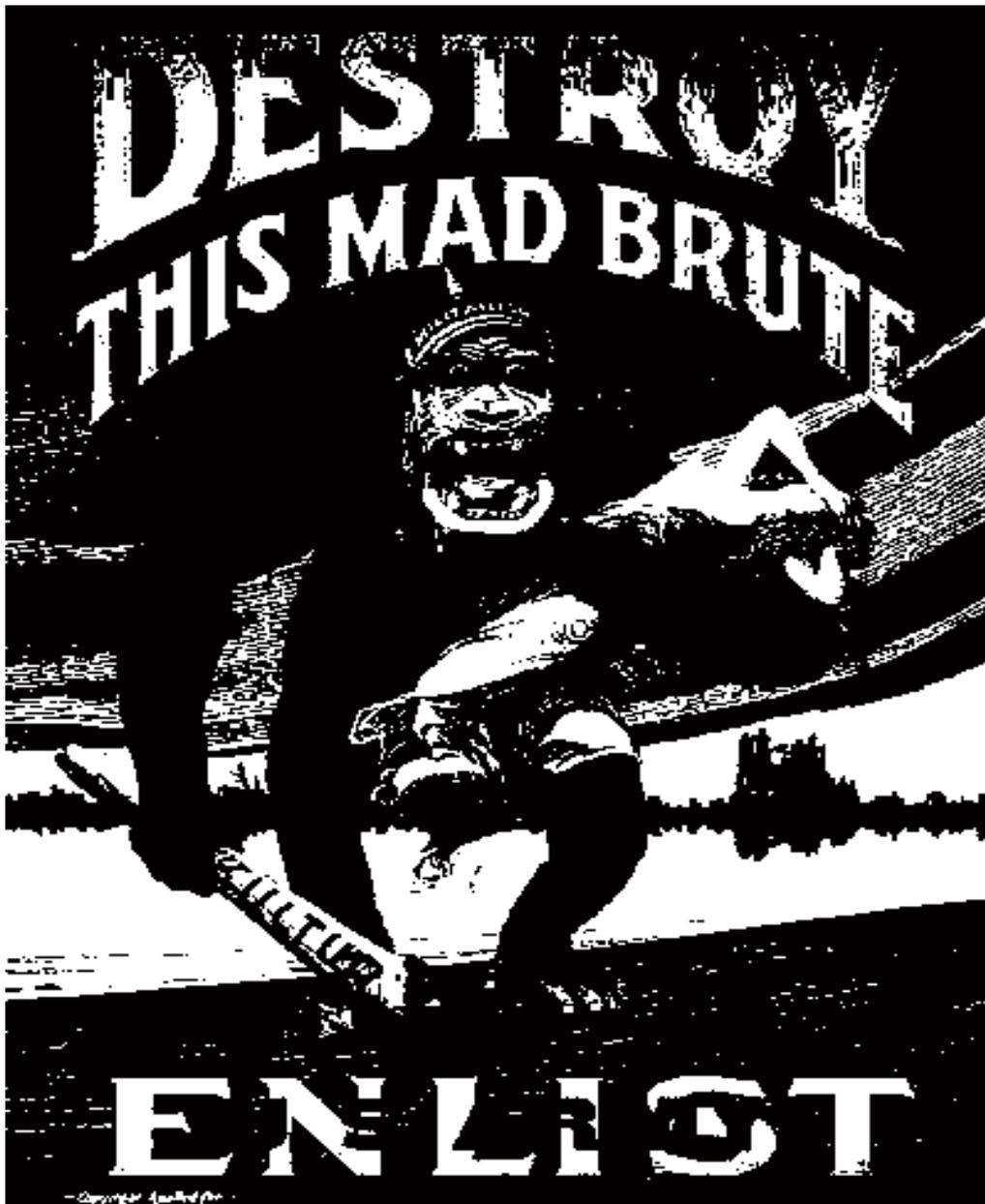
C: Ma Netanyahu ha mostrato «le prove del programma bellico nucleare iraniano», e da anni, sostiene che «l’Iran nasconde alla comunità internazionale il suo programma»: ha mostrato video, foto e mappe e crede che l’accordo nucleare stipulato dall’Iran con le potenze occidentali «sia basato sulla menzogna».

A: Ma le accuse contro l’Iran si reggono su una mole di documenti di intelligence procurati, anzi trafugati, dal Mossad: ci sono voluti mesi per analizzarli essendo tutti in farsi (la lingua di Teheran) e ora nel momento in cui Trump deve scegliere sull’accordo nucleare con l’Iran spuntano le “prove” fornite da Netanyahu di segrete manovre del presidente iraniano Rohani sulle bombe atomiche nucleari. La tempistica risulta ovviamente “sospetta”. ... Sembra ci sia anche la volontà del presidente americano, fedelissimo a Gerusalemme, di disfare proprio quell’accordo sul nucleare, in modo da isolare il paese islamico.

C: Sarà questa l'ennesima dimostrazione che confermerà come nei secoli la propaganda venga utilizzata per infangare ingiustamente un altro paese? Dipingere l'Iran come la pecora nera dei paesi islamici?

A: Vi lasciamo con uno spunto di riflessione su come la propaganda influenzi costantemente le dinamiche socio-politiche del mondo.

Le masse non hanno mai avuto sete di verità. Chi può fornire loro illusioni diviene facilmente il loro comandante; chi tenta di distruggere le loro illusioni è sempre la loro vittima.” -Gustave Le Bon



«Manifesto di propaganda statunitense, dove la Germania imperiale è effigiata come una sorta di primitivo King-Kong, con l'elmetto chiodato prussiano in testa.

“Distruggi questa bestia folle. Se questa guerra non viene combattuta per farla terminare in Europa, essa arriverà sul suolo degli Stati Uniti”»

<http://www.traditio.it/sacrum%20imp/2014/luglio/8/bambini.html>

Bibliografia e Sitografia

http://napoli.repubblica.it/cronaca/2015/04/05/news/grande_guerra_le_armi_della_propaganda-111253904/
http://www.grandeguerra.ccm.it/scheda_archivio.php?goto_id=1332
<http://www.grandeguerraproject.org/portfolio-posts/la-propaganda-di-guerra/>
http://www.ansa.it/sito/notizie/magazine/numeri/2015/12/06/iran-un-paese-br-in-corsa-br-verso-la-modernita_a3cc6799-50ff-453f-bfbc-339bfd480587.html
<https://www.ilfattoquotidiano.it/2017/12/31/iran-la-rivolta-che-non-ti-aspetti-quali-futuro-per-il-dopo-regime/4067692/>
<https://www.youtube.com/watch?v=SJZWhpe2Ibk&t=46s>
<https://www.youtube.com/watch?v=Bmpgaig54-k>
<https://www.youtube.com/watch?v=jV5Ggfn9PYM>
<http://www.ilsole24ore.com/art/mondo/2018-04-30/netanyahu-iran-progetta-dotarsi-5-bombe-atomiche-193401.shtml?uud=AESAY5gE>
<https://www.bbc.co.uk/news/av/uk-politics-44401801/israeli-pm-netanyahu-iran-nuclear-deal-is-dead>
<http://www.traditio.it/sacrum%20imp/2014/luglio/8/bambini.html>

Docente: prof. Matteo Simonetti
Studentesse: Camilla Cucco e Arianna Asadi
Classe: 5L Liceo Scientifico opz. Scienze Applicate.

LA GRANDE GUERRA NELL'AMBITO DELLO SPORT E DELL'EDUCAZIONE FISICA

In Italia la consapevolezza che l'attività fisica dovesse far parte integrante dell'educazione si manifesta intorno alla seconda metà del secolo XVIII. Questa consapevolezza viene ben recepita da filosofi, economisti, pedagogisti, sacerdoti, storici e poeti.

In quest periodo, dei problemi dell'educazione nei suoi molteplici aspetti, si occuparono diverse personalità, tra cui G. Filangieri (1752-1788) che nella sua opera "*Scienza della legislazione*" afferma lo stretto legame tra sviluppo fisico e morale dell'uomo, il Cuoco (1770-1832), primo pedagogista del rinascimento, che non vede educazione letteraria senza educazione fisica e militare e Silvio Pellico (1789-1854) fondatore, insieme ad altri, del giornale "Il Conciliatore", pubblicava articoli riguardanti i benefici dell'educazione fisica.

Inoltre, molti sacerdoti, preoccupati dell'educazione del popolo italiano, nelle loro opere, prestarono attenzione all'educazione del corpo, si ricorda A. Genovesi (1713-1769), che nella sua opera "*Lezioni di commercio*" scrive: «un corpo venuto su sano è certezza di uno spirito altrettanto sano».

Tuttavia, bisognerà attendere il 1833, per vedere la comparsa ufficiale dell'attività motoria in Italia, anno in cui il governo del Regno di Sardegna chiama Rodolfo Obermann da Zurigo, affinché tenesse un corso di ginnastica al corpo degli artiglieri-pontieri, «Obermann applicava il metodo ideato dal tedesco Adolf Spiess, che consisteva in esercizi a corpo libero ed evoluzioni agli attrezzi, pensati allo scopo di formare il cittadino soldato, lontani dallo spirito agonistico e soprattutto dalla pratica sportiva all'aria aperta di matrice anglosassone. Nella Torino prequarantottesca, dove i fermenti risorgimentali si fondevano con i primi germi dello sviluppo industriale e con i conseguenti fenomeni di urbanizzazione e di proletarizzazione, la ginnastica fu accolta dagli intellettuali illuminati come uno strumento utile alla formazione morale e civile dei cittadini. Il consenso generatosi intorno a Obermann pose le basi per la nascita della Società Ginnastica, prima associazione sportiva in Italia e tra le prime in Europa».

Lo sport, inteso come il complesso degli esercizi e manifestazioni agonistiche, che si svolgono nel rispetto di regole codificate con spirito competitivo (differenziandosi dal gioco in senso proprio), in Italia compare verso la fine dell'ottocento. Esso è stato uno dei mezzi che ha contribuito allo sviluppo della nazione e della cultura italiana. Gli interessi politici, economici e sociali hanno reso i fondamenti dello sport strumento per lo sviluppo di una mentalità nazionalistica, si assiste alla maturazione del connubio tra sport e guerra, che era in nuce sin dal Risorgimento. Lo sport, in quel periodo, vede le sue prime regolamentazioni nelle seguenti attività privilegiate dell'epoca: tiro a segno, scherma, ginnastica, le quali sono volte sia ad irrobustire il corpo, che a formare il carattere. Pertanto, l'insegnamento dell'Educazione Fisica nelle scuole viveva di riflesso le istanze dell'epoca, perciò il modello di uomo a cui si pensava era quello di un uomo preparato alla guerra, con un corpo fortificato, capace di affrontare ogni privazione.

La prima legge che disponeva la pratica di esercizi fisici in tutte le scuole del Regno Sardo era la legge Casati del 13 Marzo 1859. Circa venti anni dopo, in un'Italia unificata, la legge De Sanctis, nel 1878, rese obbligatorio, in tutte le scuole, l'insegnamento della ginnastica.

Alle forti critiche, il ministro De Sanctis obiettò, citando un eminente politico inglese: «voi altri oppositori curate più l'educazione del vostro cavallo che quella del vostro corpo».

La legge De Sanctis necessitava di un numero elevato di docenti per poter essere attuata, furono aperte in tutta Italia nuove scuole di formazione per insegnanti, i quali provenivano in gran parte dall'esercito, ma bisognerà attendere il 1890, per vedere aperte a Torino e a Napoli le prime scuole ad indirizzo femminile.

Dalla metà del XIX sec. all'incirca agli anni precedenti la Grande Guerra, il percorso dell'Educazione Fisica nella scuola è travagliato, i metodi e le leggi si susseguono. Tra le concezioni che si contendono il primato si ricordano: il metodo ispirato ad una ginnastica naturale, con finalità pedagogiche; il metodo inglese, che sostituisce il movimento analitico con i giochi; il metodo dei conservatori che vuole mantenere l'indirizzo militare; e quello degli igienisti il cui insegnamento si rifà alla ginnastica svedese.

Mentre l'Educazione Fisica nelle scuole è alla ricerca di un metodo, nella società civile negli anni a cavallo del secolo si assiste alla nascita delle prime federazioni: il Rowing Club (1890), canottieri; le attività natatorie vengono regolamentate dalla federazione Rari Nantes (1891); la Federazione Scherma (1909); il Turing Club (1894); la Federazione degli Sport Equestri (1911); in quegli anni furono via via costruiti i campi e strutture sportive necessari per gli allenamenti. Nel 1914 viene costituito il CONI (Comitato Olimpico Nazionale Italiano) che accorperà tutte le federazioni allora esistenti. Il mondo dello sport si struttura sempre più, è caratterizzato da regole, campionati, tappe di formazione, tutto volto alla vittoria.

Il mondo dello sport si contrappone alla visione della metodologia didattica volta all'insegnamento dell'Educazione Fisica nelle scuole. Le divergenze sono profonde e difficili da sanare, per più di un secolo tra queste due realtà vi è stata una profonda rottura, che solo negli ultimi decenni si è assistito ad un lento e faticoso dialogo.

Si arriva così alla prima legge organica sull'Ed. Fisica, la legge Daneo del 26 Dicembre 1909: essa è il risultato dei lavori di una commissione di studi iniziati nel 1902. La commissione, esaminata la situazione, mise in evidenza l'inadeguata preparazione degli insegnanti, pertanto fu inserito l'obbligo di trasformare le scuole normali di ginnastica in Istituti di Magistero per l'abilitazione all'insegnamento dell'Educazione Fisica nelle scuole medie sia maschili che quelle femminili. Coloro che intendevano iscriversi ai suddetti Istituti di Magistero, dovevano aver conseguito un diploma, aver superato una visita medica, dichiarare una sana costituzione ed infine dovevano superare un esame di ginnastica pratico. Questa legge si pone all'avanguardia, poiché prevedeva l'insegnamento nelle scuole elementari di mezz'ora al giorno e tre ore settimanali nelle scuole secondarie. Inoltre, ogni Edificio Scolastico doveva disporre di una palestra coperta e di un'area annessa di campo da calcio. Finalità che ancor oggi appaiono utopiche.

Scritta ed emanata, dai ministri Rava, Daneo e Credaro non vide la sua piena applicazione sia per motivi economici interni, che per la situazione internazionale, la quale diviene sempre più tesa fino a sfociare nella Prima guerra mondiale.

Negli anni che precedono lo scoppio della guerra nascono nuovi approcci all'insegnamento dell'educazione fisica, tra i quali si annoverano quelli di: Monti, direttore dell'Istituto di Magistero di E.F di Torino, che propone un metodo considerato eclettico.

A Roma, Romano Guerra, successore di Bauman direttore dell'Istituto di Magistero di E.F, è fautore della ginnastica svedese e della pratica sportiva.

A Napoli Ettore Patini, laureato in medicina, insegnante di ginnastica di teorica tirocinio e comando, all'Istituto di Magistero di Napoli, pubblica testi che ampliano e favoriscono l'approfondimento relativo alla disciplina: *"Il concetto moderno di Educazione Fisica"* nel 1908 e *"Ginnastica compensativa o equilibrante e ginnastica fra i banchi"* nel 1909.

Queste scuole di pensiero sebbene diverse tra loro, rappresentavano una fase vitale della visione educativa riguardante l'uomo. Ma lo scoppio della guerra interruppe la fioritura di tali metodi.

Negli anni che seguirono la Prima guerra mondiale, le diverse scuole di pensiero entrano in conflitto. A rendere più complessa la situazione fu la comparsa della ginnastica militare propugnata dal generale Luigi Gasparrotto.

Lo Sport

Lo sport, ai primi del '900, si diffonde sempre più divenendo fenomeno di massa.

Gli sportivi vivevano con orgoglio il loro essere vigorosi: la loro abitudine all'agonismo, la volontà educata e tesa alla vittoria, man mano si trasformano in spirito guerriero ed eroico.

Gli spazi sportivi divennero il luogo più fertile dove coltivare il sogno della guerra, dove manifestare il disprezzo del pericolo, si fa strada il concetto che lo sportivo è il miglior soldato.

L'andare in guerra era un modo di dimostrare il proprio valore, mettendo al servizio della patria le proprie abilità. Pertanto lo sport nell'educazione dei giovani assume un ruolo di primo piano, gli

intellettuali e i politici dell'epoca come D'Annunzio, Papini, Oriani, i futuristi lavoreranno affinché i concetti sopra esposti si affermino. Quando i venti di guerra furono prossimi tutti gli sportivi si schierarono a favore dell'intervento, la loro mobilitazione nel conflitto fu pressoché totale, vedi «le società ginnastiche, le società di tiro a segno, le società alpinistiche ed escursionistiche, a partire dal CAI». Alle società si affiancarono i «volontari motociclisti, aeronautici, aviatori, aerospaziali, quelli dei palloni e dei dirigibili, alpini, sciatori».

Si arruoleranno battaglioni studenteschi, movimenti presenti nel territorio sin dal 1909, provenienti dalla borghesia desiderosi di combattere per l'Italia.

Tutto ciò che si era costruito sui campi da gioco trovava la sua naturale realizzazione in un campo di battaglia.

Tanti gli eroi, ne ricordiamo solo alcuni Carlo Montù, fu tra i primi piloti italiani ferito nella guerra in Libia, membro del Cio, presidente della Federazione di canottaggio, di quella del Calcio e dell'aereo club d'Italia, nonché consigliere della Federazione Scherma e della Lega Aerea Nazionale.

Giovanni Raicevich, lottatore, campione europeo nel 1905 e campione mondiale nel 1907 e nel 1909, combatté con coraggio nel Trentino, fece sventolare il tricolore su Trieste liberata nel 1918. Montù all'epoca della presidenza FIGC



https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Mont%C3%B9



Carlo Oriani in divisa da bersagliere ciclista (1915)

https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Oriani

Carlo Oriani, pluridecorato ciclista divenne bersagliere-ciclista, sembra che con eroismo abbia salvato alcuni suoi commilitoni in difficoltà gettandosi nel fiume Piave.

Nedo Nadi, anch'esso pluridecorato della Scherma italiana si arruolò nel 14° Reggimento cavalleria "Alessandria", partecipò dopo la guerra ai giochi interalleati di Joinville-le-Pont del 1919, con le sue vittorie affermò la supremazia della Scherma Italiana. Tra i calciatori Virgilio Fossati dieci volte in nazionale, sei da capitano.



Specialità: fioretto, spada, sciabola
https://it.wikipedia.org/wiki/Nedo_Nadi



Nazario Sauro nelle carceri marina di Pola qualche ora prima di salire il patibolo, 9 agosto 1916
https://it.wikipedia.org/wiki/Nazario_Sauro

Nazario Sauro, velista e promettente canottiere, ufficiale della Regia Marina italiana fu decorato con la medaglia d'oro.

Ciò che si trovarono a vivere gli atleti-soldato non fu quello che avevano immaginato cioè una guerra arma-uomo, si trovarono invece davanti alle mitragliatrici che uccidevano in gran numero senza dare la possibilità di combattere. Tuttavia furono tanti i campioni che nei campi di battaglia trasformarono la loro energia sportiva in atti di grande eroismo.

Tutte le Federazioni sportive pagarono un alto tributo di sangue: l'atletica leggera, la scherma, il ciclismo, la vela, il canottaggio, il calcio (l'Inter e il Milan furono falciati), la ginnastica, i ciclisti milanesi (futuristi).

I nomi degli sportivi caduti sono raccolti negli Archivi dell'Ufficio storico dello Stato Maggiore dell'Esercito.

Sebbene gli sportivi siano stati coinvolti in sentimenti capaci d'indurre gli uomini ad imbracciare un fucile, lo sport ha in sé sentimenti di unione, sentimenti capaci di trascendere i nazionalismi, sentimenti di puro confronto sportivo. Nonostante lo sport non sia riuscito a fermare la guerra come avveniva con le OLIMPIADI che imponevano giorni di tregua, nei campi di battaglia ci furono momenti in cui grazie ad esso i soldati al fronte riuscirono a vivere ore di pura normalità e umanità.

La morte eroica di BREDVEDAN

Erminio Bredvedan, capitano di complemento per la artiglieria della Patria, fu ucciso il 9 agosto 1916, durante la battaglia di Caporetto. Aveva 28 anni e si trovava in una trincea nemica.

Una prima volta il capitano Bredvedan non fu ferito, ma la seconda volta, il 9 agosto, fu ferito mortalmente. Morì il giorno successivo, il 10 agosto, a causa delle ferite riportate durante la battaglia.

Il Club Calcio Venezia si ricorda il capitano Bredvedan con orgoglio e ammirazione. È stato uno dei migliori giocatori del club e ha contribuito molto alla vittoria in campionato.

Il Club Calcio Venezia ha deciso di dedicare una tribuna al capitano Bredvedan, in memoria della sua eroica morte.

Erminio Bredvedan, capitano di complemento per la artiglieria della Patria, fu ucciso il 9 agosto 1916, durante la battaglia di Caporetto. Aveva 28 anni e si trovava in una trincea nemica.

Il capitano Bredvedan era un uomo di grande coraggio e di alta moralità. Durante la battaglia di Caporetto, si trovava in una trincea nemica e fu ferito mortalmente. Morì il giorno successivo, il 10 agosto, a causa delle ferite riportate durante la battaglia.

Il Club Calcio Venezia si ricorda il capitano Bredvedan con orgoglio e ammirazione. È stato uno dei migliori giocatori del club e ha contribuito molto alla vittoria in campionato.

Il Club Calcio Venezia ha deciso di dedicare una tribuna al capitano Bredvedan, in memoria della sua eroica morte.

Si narra che sul fronte occidentale (Francia e Belgio) vi fu una tregua, "la tregua di Natale", frutto di un'azione spontanea dei soldati di entrambi gli schieramenti, tedeschi da una parte e francesi ed inglesi dall'altra. S'incontrarono nella terra di nessuno posta tra le due trincee distanti l'una dall'altra cinquanta metri. In quello spazio i soldati fraternizzarono, si scambiarono doni e giocarono. Finita la tregua tornarono a spararsi!

Articolo dell'epoca sulla morte di Erminio Bredvedan, "Il Football"
<http://storiedicalcio.altervista.org/blog/calcio-ando-guerra.html>

Lo storico Alessandro Gualtieri, nella sua opera *“La Grande Guerra 1914-1918. Percorso di studio a schede”* del 2013, presenta quanto è accaduto in quella che viene definita “la tregua di Natale”. Unapreziosa testimonianza di un soldato inglese che ebbe modo di assistere di persona a questo evento, di cui, si è già scritto precedentemente.

Momenti di normalità nelle trincee si vivevano quando lo sport entrava nella quotidianità dei soldati, tanto che istruttori sportivi affiancavano i soldati americani organizzando sia attività motorie che tornei, finalizzati a tenere alta e la forma fisica e l’umore; gli avieri giocavano a pallavolo nelle ore di pausa; i soldati italiani spianavano i campi delle retrovie per giocare a calcio. I contingenti di qualunque nazionalità non rinunciavano a giocare, esercitandosi, e scambiandosi a vicenda le proprie conoscenze sportive. L’Ymca (YOUNG Men’s Christian Association), mise «a disposizione dei militari attrezzature sportive da campo».

Concluse le ostilità, lo sport nella scena internazionale riprende il suo spazio, si disputeranno infatti le “Olimpiadi militari interalleate” di Joinville del 1919.

Locandina dei Giochi Interalleati raffigurante un atleta che salta le bandiere dei Paesi Alleati
https://it.wikipedia.org/wiki/Giochi_Interalleati



L’attività sportiva in Italia, dovendo ripartire dopo la lunga pausa causata dal periodo bellico, guardava al mondo politico, il quale si rivelò sordo alle richieste di riconoscimento, di ristrutturazione e di rilancio. I politici gestivano il potere con logiche vecchie ed inadeguate, incapaci di una revisione anche legislativa dell’attività fisica nelle scuole.

Ad accogliere le istanze del mondo dello sport fu il fascismo, il quale intuì la grande forza di coesione sociale e la manifestazione di potenza nazionale intrinseca in esso, sfruttandolo come veicolo pubblicitario. Il fascismo vi investì molte energie e risorse consentendone la sua diffusione, non ci fu ambito in cui lo sport non abbia trovato spazio, vennero costruiti impianti, si pensi ai campi sportivi del Littorio e i campi sportivi di Milano, città in cui il partito istituì una commissione sportiva atta ad affrontare i problemi organizzativi e a tracciare le linee ideologiche.

Il ministro della Pubblica Istruzione Giovanni Gentile, viste le insanabili divergenze, «varò la legge 15 marzo 1923, con la quale l’Educazione fisica passava alle dipendenze di un Ente, appositamente creato, Ente Nazionale Educazione Fisica (E.N.E.F.)» e vennero soppressi gli Istituti di Magistero, cancellato il ruolo statale degli insegnanti e la gestione degli impianti passerà alle dipendenze dei comuni e delle provincie.

L’ENFES, che avrebbe dovuto gestire gli insegnanti, indicare il metodo, dare le direttive, essendo amministrato da politici privi di competenze specifiche, portò ad una situazione di decadenza della disciplina. Tale organismo venne soppresso nel 1927, perché sostituito dall’Opera Nazionale Balilla (ONB) nato il 3 Aprile 1926, che assorbirà gli insegnanti. La formazione della nuova generazione di insegnanti avverrà presso l’Accademia maschile di Educazione Fisica aperta a Roma e presso

l'Accademia femminile di Orvieto. L'ONB, oltre alle due ore di educazione fisica da svolgere a scuola, organizzò mezza giornata di attività all'aperto durante la settimana per tutti gli studenti.

Nel '37 essa diventerà Gioventù Italiana del Littorio (G.I.L), il cui indirizzo è militare e controllerà tutte le attività riguardanti l'esercizio fisico e sportivo fino al 1945.

Le scuole costruite nel periodo fascista prevedevano le palestre, la ginnastica venne resa obbligatoria sia nell'esercito che nelle scuole per entrambi i sessi.

Dopo la caduta del fascismo le Accademie furono chiuse. Nel 1945 il ministro della P.I. varò nuovi programmi, i docenti torneranno ad essere dipendenti del ministero della P.I..

Tuttavia, in Italia, dopo la Prima guerra mondiale si assistette al fiorire di nuovi Sports prima sconosciuti, imparati nelle retrovie, quali il Basket, la Pallavolo ed alla riorganizzazione di tutte le attività sportive.

In conclusione si può affermare che il fenomeno sportivo negli ultimi cinquant'anni è entrato in molteplici settori della società, assumendo un forte valore e ruolo sociale. L'attività sportiva oggi è intesa come mezzo per promuovere la salute fisica e psichica, l'educazione, la tutela dell'ambiente e la pace. Essa si è affermata in molti contesti d'interazione, si è sviluppato dal punto di vista organizzativo a «struttura piramidale gerarchica, alla cui base si trovano i club, i livelli successivi sono costituiti dalle federazioni regionali, nazionali, fino a giungere al vertice ove si trovano le federazioni europee».

Oggi come in passato lo sport è al centro d'interessi economici ed è considerato uno strumento di potere e diplomatico molto importante. Tanto che viene specificatamente indicato, nella Conferenza sulla Sicurezza e la Cooperazione In Europa, come strumento per il raggiungimento della pace, così recita il disposto normativo: «Al fine di intensificare i legami e la cooperazione esistenti nel campo dello sport, gli Stati partecipanti incoraggeranno i contatti e gli scambi in tale settore, ivi compresi gli incontri e le competizioni sportive di ogni genere, fondandosi sulle norme, i regolamenti e gli usi internazionali in vigore».

Bibliografia e Sitografia:

Monografia della Società Ginnastica di Torino e statistica generale delle scuole di ginnastica in Italia - Anno 1871-72, Torino, eredi Botta tipografi del Municipio, 1873 (ASCT, Collezione Simeom, C 5663)

Novara G., *Lineamenti storici e metodologici dell'educazione fisica*, Ed. Ce.D.E.F., Palermo, 1977, p. 284-293.

<https://ilmanifesto.it/lo-sport-e-la-grande-guerra/%20pag.%204>

<http://www.lagrandeguerra.net/gglatreguadinatale.html>

<https://www.unikore.it/index.php/numero-3/roberta-dassie>

<http://storiedicalcio.altervista.org/blog/calcio-ando-guerra.html>

https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Mont%C3%B9

https://it.wikipedia.org/wiki/Carlo_Oriani

https://it.wikipedia.org/wiki/Nedo_Nadi

https://it.wikipedia.org/wiki/Nazario_Sauro

https://it.wikipedia.org/wiki/Giochi_Interalleati

Docente: prof.ssa Emma Vindigni

IL BALLO E LA FIGURA DI ENRICO CECCHETTI

Gli artisti che rivoluzionarono il balletto classico

La musica, ma anche la danza, «ha accompagnato e aiutato l'essere umano; per dimenticare l'orrore e la fame, per un momento di svago, per esprimere la felicità iniziale di partire per il fronte, per ricordare i cari caduti o dispersi nelle battaglie, per sopravvivere».

Vedremo qui di seguito artiste ed artisti che hanno lasciato il segno nella storia ed hanno avuto un ruolo particolare durante il corso d'inizio Novecento, come ad esempio la ballerina Mata Hari, una delle più famose spie della Grande Guerra.

«Negli ultimi decenni dell'Ottocento si registra una volontà di rinnovamento che investe i settori artistici, sociali, politici, culturali ed economici. È il primo secolo dell'età contemporanea, un secolo di grandi trasformazioni a partire dalla caduta di Napoleone Bonaparte e la successiva Restaurazione con i seguenti moti rivoluzionari, la costituzione di molti Stati moderni (tra cui il Regno d'Italia), la seconda rivoluzione industriale e la grande depressione di fine secolo.

Gli avvenimenti storici del secolo sono accompagnati dalla nascita di diversi movimenti di pensiero come il Naturalismo/Verismo, che nutre una fiducia ottimistica nel progresso scientifico e tecnologico e il Simbolismo, che intende dare voce ai moti oscuri dell'anima [...] per attingere una realtà ignota, più profonda e segreta.

È in questo clima che nasce la danza moderna, con l'intento di creare un nuovo stile che superi il rigore della danza classica.

Fino ad allora la danza classica si basava sui valori ereditati dal passato, concentrandosi maggiormente sul rigore formale, sullo stile e sulla precisione tecnica. Dando vita ad una nuova sensibilità, alcuni ballerini hanno sentito il bisogno di rinnovare le impostazioni formali attraverso nuove vie volte al rinnovamento dello stile, pur mantenendo quel rigore invalicabile.

Gli artisti che contribuiscono alla nascita e alla diffusione di nuove tendenze, desiderano dare vita a delle vere e proprie scuole nelle quali insegnare le dottrine da loro ideate.



Loïe Fuller

https://it.wikipedia.org/wiki/Lo%C3%AFE_Fuller

A tal proposito, l'artista americana Loïe Fuller, nome d'arte di Mary-Louise Fuller, decide di aprire nel 1908 una scuola e dare uno sviluppo corale alla sue danze insieme alla compagnia formata dalle sue allieve [...]. Iniziò la carriera artistica come attrice teatrale e danzatrice in spettacoli folkloristici, vaudeville, circhi, burlesque e teatro di varietà, ricavando da queste esperienze il gusto per la teatralità immediata, il movimento repentino e veloce oltre che l'arte dell'improvvisazione.

Loïe Fuller protagonista alle Folies-Bergère in una locandina dell'epoca
<https://it.wikipedia.org/wiki/Lo%C3%AF Fuller>



È stata una delle prime, con Isadora Duncan e Ruth St. Denis, ad aprire la strada alle pioniere del moderno che rivoluzioneranno la concezione della danza.

L'innovazione messa a punto dalla Fuller consiste nell'utilizzo delle risorse elettriche con lo scopo di generare proiezioni di luci colorate in sintonia con i movimenti del corpo dando vita ad immagini plastiche in continua metamorfosi. La danza inizia ad essere concepita come una forma di spettacolarizzazione, una potente forma di espressione e, insieme, un evento di forte impatto scenico ed emotivo. Nasce così la celebre "danza serpentina" di Loïe Fuller che faceva fluttuare sulla scena ampi tessuti di seta che creavano, grazie a lanterne colorate che lei stessa disponeva nello spazio, giochi di luci e di colori.

La sua tecnica si trasforma e si perfeziona nel tempo. La giovane artista contribuisce a trasformare la danza in un'arte di puro movimento aprendo le porte alla ricerca basata sull'abbinamento dei valori espressivi della luce-colore con la musica e la dinamicità dei gesti».



François Alexandre Nicolas Chéri Delsarte
https://it.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Delsarte

Un'altra figura che svolge un ruolo determinante nella nascita della danza moderna è il teorico francese François Delsarte, la cui dottrina infrange le rigide norme del codice accademico.

Volendo fissare i principi basilari del suo insegnamento, decide di fondare un sistema scolastico privo di vere e proprie basi scientifiche, mantenendo un legame solido con la tradizione.

L'elemento chiave attorno al quale si edifica la sua scuola è infatti il gesto, messo in relazione alla voce e agli istinti di natura spirituale. Esso acquisisce un'importanza superiore a quella della parola, in quanto esso risulta più immediato nell'espressione di stati d'animo, prima ancora che essi vengano filtrati dalla ragione. In tutto ciò l'emblema della Trinità è la chiave di volta capace di collegare attraverso un serrato rapporto di corrispondenze, macro e microcosmo, alto e basso, istanze spirituali e manifestazioni corporee. L'innovazione di Delsarte consiste nell'analizzare nuovamente il linguaggio del corpo nelle sue radici profonde, non limitarsi ad un addestramento tecnico fine a se stesso, ma riandare alla sorgente originaria

dell'impulso dinamico. In questo modo l'artista soddisfa le esigenze di tutti coloro che si trovavano costretti da rigidi schemi che limitavano l'espressività, imponendo loro dei limiti.



Ruth St. Denis vestita da antica egizia
https://it.wikipedia.org/wiki/Ruth_St._Denis

Allieve di Delsarte sono le artiste Isadora Duncan e Ruth St. Denis, per le quali, però, il suo insegnamento non si traduce soltanto in un nuovo modello di addestramento corporeo, ma viene assimilato nei suoi principi profondi come mezzo per sviluppare le energie latenti nell'uomo per trasfigurarle nell'esito totalizzante dell'arte.

L'irlandese Isadora Duncan, che sin dalla più tenera età manifesta un precoce interesse per la danza, rifiuta

l'accademia tradizionale coltivando la sua passione da autodidatta.

La Duncan propone i suoi concerti di danza, musica e poesia nei salotti frequentati da artisti e intellettuali conquistandone l'ammirazione e durante le sue esibizioni si focalizza sull'importanza del linguaggio del corpo e sull'espressività personale e libera.

Il suo obiettivo principale è quello di diffondere la sua concezione di danza, la quale deve esprimere emozioni profonde provenienti dall'animo.

Il suo genere è caratterizzato dal rapporto presente tra l'anima e la partecipazione del creato affinché venga riscoperto nel corpo umano un potenziale inespresso di energie e le tracce di una bellezza originaria offuscata dal materialismo

Per questo motivo, Isadora propone "un'evoluzione spirituale orientata verso il traguardo di una ritrovata unità in cui il corpo e l'anima saranno cresciuti insieme così armoniosamente, che il linguaggio naturale dell'anima sarà diventato il movimento del corpo.

Per fare ciò, la Duncan si ispira agli atteggiamenti delle figure ritratte sui vasi e sui bassorilievi greci poiché perfette e con una corrispondenza con le leggi naturali. Prende spunto, inoltre, dalla natura stessa, osservando i suoi atteggiamenti. Le esibizioni dell'artista sono spoglie: la Duncan indossa una tunica bianca danzando a piedi nudi e la scenografia non ha nulla di particolare che attiri il pubblico. In questo modo viene espressa la sua unica volontà, quella di esaltare il linguaggio del corpo eliminando gli elementi decorativi capaci di distrarre l'attenzione. Isadora permette al suo corpo di parlare direttamente all'animo degli spettatori tramite l'espressività del gesto e la naturalezza dei movimenti, venendo così considerata come la prima che recupera i movimenti naturali, rifiutando le posizioni artificiali e forzate della danza classica.

Ruth Dennis, in arte Ruth St. Denis, viene considerata come la più importante pioniera della danza moderna americana. Dedicatasi sin da subito, seppur in maniera superficiale, alla ginnastica armonica ha il primo vero approccio con la danza nel 1900 quando, nel corso di una tournée in Inghilterra, ha l'occasione di vedere Isadora Duncan e Loïe Fuller durante un'esibizione artistica. Da questo episodio nasce in lei, come una vera e propria folgorazione culturale, l'attrazione per l'esotismo e per una spettacolarità eccessiva, di forte impronta emozionale che la porta a vedere nella danza il tramite per mostrare agli altri l'energia e la potenza dell'anima racchiusa in ognuno di noi.

La St. Denis si dedica così alla creazione di uno stile personale di danza libera, basato sulle teorie di Delsarte e fortemente ispirato all'Oriente, arrivando nel 1915 a fondare insieme al giovane danzatore e suo coniuge, Ted Shawn (Ted Shawn «aveva studiato teologia ed era stato iniziato al delbartismo. I suoi interessi spiritualistici coincidevano quindi con quelli della St. Denis e questo ebbe un peso determinante nel cementare la loro intesa artistica e sentimentale»), la *Denishawn School* a Los Angeles, destinata a formare i grandi talenti della danza moderna americana. Alla base delle sue dottrine si trovano la teatralità e la scenografia, sicuramente dovute al suo passato giovanile da attrice, due componenti necessarie che, unite alle vibrazioni di specifiche zone del corpo, portano a manifestare una tensione spirituale di mistica trasfigurazione. St. Denis dedica l'intera ultima parte della sua vita alla diffusione di una idea di teatro sacro. Vito Di Bernardi parla di «una vena utopica, perfino messianica».

Spesso interpretando la figura della Madonna, St. Denis promuove, in una drammaturgia della redenzione, la dimensione spirituale nella ricerca artistica, addirittura fondando una Chiesa della danza divina.

Grazie al contributo e alla genialità di questi artisti è stato possibile dar vita a quella che oggi chiamiamo col nome di danza moderna.



Ruth St. Denis e Ted Shawn

<https://ilpadiglioneoro.wordpress.com/2014/02/13/storia-della-danza-in-pillole-la-denishawn-school/>

Enrico Cecchetti



Enrico Cecchetti, il maestro di danza più famoso del XX secolo, fu ballerino e maestro di ballo italiano. Nato il 21 giugno 1850, in un camerino del Teatro Apollo di Roma, era figlio d'arte, il padre Cesare nato a Civitanova Marche, noto coreografo sposò Serafina Casagli celebre danzatrice.

Enrico giovane prodigio, a soli cinque anni esordì in un teatro a Genova.

Nel dicembre 1870 ebbe la sua prima grande occasione, «debuttando alla Scala di Milano in un balletto di Borri “La dea del Walhalla” ed ottenendo un grande successo».

Enrico Cecchetti, San Pietroburgo, circa 1900

https://it.wikipedia.org/wiki/Enrico_Cecchetti

È interessante ricordare che nel «1872 partecipò, con il padre e la sorella Pia, all'inaugurazione del Teatro Annibal Caro a Civitanova Marche [...]. Subito scritturato dai maggiori teatri europei, iniziò un lungo periodo di esibizioni in giro per l'Europa».

Varava Nikitina nei panni della principessa Florine ed Enrico Cecchetti nel ruolo di Bluebird nel pas de deux del Bluebird del III atto del balletto di Petipa/Tchaikovsky *La bella addormentata*, 1890.

https://it.wikipedia.org/wiki/Enrico_Cecchetti



VaslavNižinskij nel 1907

https://it.wikipedia.org/wiki/Vaclav_Fomi%C4%8D_Ni%C5%BEinskij

Nel 1896 abbandonò la carriera di danzatore per dedicarsi all'insegnamento, divenendo "maître de ballet" dell'Accademia imperiale russa, mentre la moglie assumeva l'incarico di sua assistente. Nel 1906, Cecchetti rivolse il suo insegnamento solo ad Anna Pavlova, una delle ballerine più famose degli inizi del XX secolo, che nel 1909 venne assunta da Sergei Diaghilev, impresario teatrale russo. La Pavlova accettò a condizione che venisse assunto anche il maestro Cecchetti, così egli fece parte della compagnia dei Balletti Russi, dal 1910 al 1918.

Diaghilev gli affidò ruoli di mimo e maître de ballet; durante la sua permanenza nella compagnia dei "Balletti Russi" portò a livelli altissimi, dal punto di vista tecnico, tutti i grandi ballerini del momento che passarono dalla sua scuola, a cominciare da Vaslav Nijinsky e Tamara Karsavina.

Il Cecchetti, rigoroso riformatore della danza accademica, come insegnante e "maître de ballet", ha avuto un'influenza decisiva sullo sviluppo del balletto contemporaneo, riabilitò il ruolo dell'interprete maschile; elaborò un sistema di insegnamento, noto come "Metodo Cecchetti", in cui ogni esercizio ha un suo scopo preciso. Grazie al suo insegnamento e alla creazione di un'autentica nuova grammatica, ha donato alla danza classica un'unità che in precedenza non aveva mai conosciuto. Il suo metodo è considerato scientifico, in quanto si basa sui principi tecnici ed estetici che sviluppano nel danzatore fluidità, ampiezza ed armonia di movimento, purezza di linea, forza, stabilità coordinazione e velocità. I principi estetici che riguardano il movimento del corpo nello spazio, seguono rigorosamente le regole di anatomia e di equilibrio. Comprende tabelle di marcia quotidiane all'interno di principi tecnici che si dipanano in un "sistema dei giorni della settimana". Questo metodo di allenamento è ancora oggi utilizzato da molte compagnie di balletto in tutto il mondo, soprattutto nei paesi anglosassoni, tra cui il National Ballet of Canada e la Mont Albert Ballet School di Melbourne, in Australia.

Cecchetti manifestò più volte l'esigenza di codificare il suo metodo, ma le continue attività teatrali e didattiche gli fecero sempre rinviare il progetto, che vide la sua realizzazione solo nel 1922, a Londra, grazie alla collaborazione di Cyril W. Beaumont, noto storico della danza e di Stanislav Idzikowsky, famoso ballerino polacco e allievo del Maestro. Essi misero per iscritto il "Metodo Cecchetti", con la supervisione e la successiva traduzione in francese dello stesso Cecchetti.

Arturo Toscanini, direttore artistico del Teatro della Scala, nel 1925 lo volle come direttore della scuola di ballo del teatro scaligero, sebbene anziano e malato accetta.

Morirà durante una lezione di danza il 13 novembre 1929.

I Ballets Russes

È nel 1909, che inizia l'appassionante avventura dei Balletti russi, al Théâtre du Châtelet di Parigi, con *Les Sylphides* su musiche di Chopin, con una compagnia fondata da Sergej Diaghilev.

Egli non volle sottomettere la musica ai movimenti del corpo sulla scena, ma ogni elemento della rappresentazione doveva dare un contributo e tutte le arti dovevano contribuire per dar luogo ad uno «spettacolo perfetto». Diaghilev, amava riproporre i balletti della tradizione classica e crearne di nuovi, al passo coi tempi. Non essendo né musicista, né scenografo, né coreografo egli fu principalmente un animatore, un organizzatore attorno a cui ruotava il lavoro degli altri. In ogni sua scelta dimostrò sempre intuito e convinzione nel proprio giudizio estetico lavorando con i migliori artisti in ogni campo. Possedeva un grande fiuto nel riconoscere la potenzialità di un artista, capiva l'importanza del nuovo, amava stupire, anzi disorientare perciò aprì all'avanguardia.



Sergej Djagilev ritratto nel 1909 da Valentin Aleksandrovič Serov
https://it.wikipedia.org/wiki/Sergej_Pavlovi%C4%8D_Djagilev

I "Balletti Russi" furono una compagnia itinerante, molti dei balletti esordirono a Parigi o a Monte Carlo; sebbene dal 1922 fino alla morte di Diaghilev la compagnia fu semistabile all'Opera di Monte Carlo.

L'esperienza dei "Ballets Russes" ha rappresentato un importante rinnovamento della danza, la quale si divide in due fasi: la prima va dal 1909 allo scoppio della Prima guerra Mondiale nel 1914 e la seconda fase inizia nel 1917 e termina con la morte del suo fondatore nel 1929.

La scuola tedesca e Mata Hari

La danza ha sempre ricoperto un ruolo di primo piano nel corso dei secoli: persino nei periodi più bui, compresi gli anni del conflitto mondiale, questa forma di espressione artistica ha saputo emergere ed evolversi, assumendo varie sfumature in funzione dei cambiamenti dello scenario storico.

Anche in un paese fortemente coinvolto nella guerra come la Germania, la danza ha saputo trovare una via di fuga per poter esprimere il sentimento di centinaia di artisti, provati da questa terribile esperienza. «Quando si parla di danza tedesca, è gioco forza riferirci ai movimenti di danza libera e all'espressionismo»; queste parole bastano a definire il lavoro di grandi professionisti come Émile Jaques-Dalcroze, Rudolf Laban e Mary Wigman, considerati i fondatori di questa tecnica.

Dalcroze conferisce molta importanza alla musica attraverso l'invenzione dell'euritmica, un sistema di educazione musicale attraverso il movimento. «L'acquisizione del senso del ritmo viene agevolata se la scansione dei tempi musicali viene accompagnata dai movimenti.[...]; è la musica a generare l'impulso motorio che traduce le reazioni emotive», così il coreografo spiega la sua nuova tecnica, dove corpo e musica si fondono insieme diventando un tutt'uno. Il suo pensiero influenzerà la funzione del corpo dell'attore nel teatro wagneriano.

Laban fu fondamentale, invece, per lo sviluppo delle strutture coreografiche; è considerato il principale maestro del movimento libero e fondò nel 1910 a Monaco la prima scuola di danza libera. Volendo giungere alla realizzazione di una danza assoluta, espressione totalizzante delle energie psicofisiche e spirituali dell'individuo, applicò scientificamente le sue idee al movimento delle diverse parti del corpo. Per Laban vi è "[...]una diretta correlazione tra la motivazione del gesto e il suo significato espressivo"».

Mary Wigman fu coreografa e interprete e conquistò numerosi successi grazie alla sua violenta carica espressionistica. Si impose in Europa e negli Stati Uniti come attrice tragica, rifiutando i canoni classici di dolcezza e femminilità. La sua danza rifiuta completamente la musica, adottando, invece, uno stile più naif, caratterizzato dall'ausilio di maschere e dalla preferenza di esibirsi a piedi nudi, così da poter acquisire la consapevolezza della forza gravitazionale. La danza della Wigman si soffermò particolarmente sull'addestramento del corpo, attraverso sedute giornaliere di Tanzgymnastik e grande importanza assumeva la tecnica della respirazione (Anspannung und Abspannung). Il suo rifiuto della musica era dovuto alla sensazione di condizionamento della sua libertà espressiva causato dal potere emozionale della melodia.

Mata Hari si intrattiene con militari francesi nel 1916
https://it.wikipedia.org/wiki/Mata_Hari

Tra le figure di maggiore rilievo della scuola di danza tedesca spicca sicuramente quella della ballerina olandese Mata Hari (al secolo Margaretha Geertuida Zelle). Affascinata dalle danze giavanesi e orientali, divenne una famosissima ballerina, la cui specialità era la danza del ventre. La sua nudità sembrava fondersi con i principi cardine dell'universo. Mata Hari compì una rivoluzione di costumi, poiché dimostrava che



l'apparire senza veli, in quel modo, non era nulla di estremamente peccaminoso, ma semmai un peccato veniale e incarnava la liceità di una dolce spudoratezza che avrebbe potuto essere assunta anche dalle donne di classi sociali più elevate. Questa donna splendida divenne amante di uomini ricchissimi che la mantennero in ogni lusso. A ridosso dell'inizio della guerra, Margaretha, che si trovava in tournée in Germania, era stata vista intrattenersi con un capo della Polizia di quel Paese. Ciò aveva insospettito i francesi che iniziarono a considerarla come una possibile spia. Tornata in Olanda, Margaretha fu contattata dall'ambasciatore tedesco che le diede cifre consistenti per un'azione di intelligence che la donna avrebbe dovuto svolgere a Parigi, contando sulla sua fama e sulle sue frequentazioni del bel mondo. Scoperto il suo doppio gioco con i servizi segreti francesi, Mata Hari venne arrestata la mattina del 13 febbraio 1917 nella sua camera all' Hotel Elysée Palace e rinchiusa nel carcere di Saint- Lazare. Fu condannata a morte e fucilata da un plotone di esecuzione francese il 15 novembre dello stesso anno.

Alla fine della Prima Guerra Mondiale, sulla scena della danza appare il giovane Kurt Joos, allievo di Laban. La sua coreografia di carattere espressionista univa differenti arti teatrali: la musica, la recitazione e la danza. Con il suo balletto "Der grüne Tisch", Joos portò in scena l'orrore della guerra e l'ipocrisia dei governi. Il balletto risultò molto attuale a causa del grave momento di crisi che stavano attraversando le democrazie europee. I regimi dittatoriali, però, non tolleravano la danza, così la dittatura nazista bandì le sue opere e Joos fu costretto a rifugiarsi in Inghilterra per scampare alle persecuzioni. La sua tecnica di danza tendeva a fondere l'accademismo con la danza libera, giungendo ad immagini forti, in grado di trasmettere messaggi significativi. Lo stile di Joos subì anche l'influenza della free-dance e del post-modern.

La danza occupa oggi in Germania un posto di notevole importanza. Nonostante le due Guerre Mondiali, il regime nazista e la divisione del paese in Germania Est e Germania Ovest, questa forma d'arte ha sempre rappresentato per il popolo tedesco una via per esprimere la propria visione della vita. Si può dunque affermare con certezza che la danza fu durante il periodo di separazione della Guerra Fredda il collante capace di tenere uniti due popoli politicamente separati, ma allo stesso tempo così vicini.

La danza futurista

La manifestazione della danza italiana legata al periodo della Grande Guerra è la danza futurista. Quest'ultima nasce con il manifesto scritto da Marinetti nel 1917 in cui vengono espresse differenti idee come distruggere il passato con un carattere aggressivo attraverso il concetto di "passatismo", pensiero che avrà la sua massima espressione nella guerra. Termini quali: velocità, simultaneità, dinamicità, non rimarranno circoscritte alla letteratura ma verranno estese anche alla danza, con il "Manifesto della danza futurista" ideato sempre da Marinetti, in cui egli espone i punti fondamentali che devono appartenere a questa forma artistica. La danza ha sempre estratto dalla vita i suoi ritmi e le sue forme. «La danza futurista sarà disarmonica, sgarbata, antigraziosa, asimmetrica, sintetica, dinamica e parolibera».

Con la danza futurista si intravede una nuova concezione del corpo rispetto alle epoche precedenti in quanto la corporeità assume un valore assoluto, divenendo protagonista per eccellenza. Il danzatore diventa, infatti, eroe della performance grazie alle sue capacità espressive e riesce a trasmettere al pubblico il senso di innovazione della danza futurista. Egli viene inoltre inglobato con le componenti sceniche che riescono ad assorbire l'individuo fino a renderlo un automa, proprio come i soldati in guerra. Come enuncia Marinetti nel "Manifesto della danza futurista", la musica, emblema dell'armonia, viene sostituita da rumori e suoni discordanti provenienti da macchine: «La musica è fundamentalmente e incurabilmente passatista e perciò difficilmente utilizzabile nella danza futurista. Il rumore, essendo il risultato dello strofinamento o dell'urto di solidi, liquidi o gas in velocità, è diventato mediante l'onomatopeia uno degli elementi più dinamici della poesia futurista». Il fascino dei meccanismi porta lo scrittore a studiare il ritmo delle contrazioni muscolari,

delle pulsazioni e delle palpitazioni, ponendo quindi il corpo in primo piano. Da questo studio vengono tratti i tre tipi di danza futurista, descritte nel Manifesto: «Io traggo dunque le tre prime danze futuriste dai tre meccanismi di guerra: lo shrapnel, la mitragliatrice e l'aeroplano».

Unica danzatrice italiana futurista è la milanese Giannina Censi, artista appassionata di volo, che mette in scena la danza dell'aviatrice. In essa la ballerina evidenzia il forte contrasto tra il corpo e l'anima, dove il corpo è inteso come una macchina nella quale muscoli e tendini funzionano ritmicamente e l'anima come il desiderio del danzatore di andare oltre i limiti, di elevarsi e sentirsi leggero; tutto ciò è espresso con movimenti veloci e dinamici. La Censi diede un forte impulso alla danza contemporanea rompendo con i vecchi schemi. Essa è stata una vera innovatrice, capace di abbandonare le certezze della tradizione classica russa in nome di un'idea del corpo anticonvenzionale, sperimentale, libera. In una parola, moderna.



Giannina Censi

<http://proa.org/esp/exhibition-el-universo-futurista-obras-sala-4-7.php>

«Talvolta la Censi amava assumere un testo poetico in luogo della musica danzando sulle cadenze della voce recitante, come avvenne nella serata organizzata presso la Galleria di Pesaro, quando si esibì al suono di due aereopoesie declamate da Marinetti». Giannina Censi è rimasta anche attualmente una figura rilevante, dato che molteplici sono stati gli allievi che hanno seguito le sue orme, come ad esempio Silvana Barbarini, Alessandra Manari, Marina Rossi e Pierpaolo Koss.

Più elaborata la posizione di Prampolini che, partendo da una concezione rigorosa, tende in seguito a moderare la rigidità ed è l'unico tra i futuristi ad applicare i nuovi termini della danza moderna. «Prampolini si propone di riassorbire la presenza umana nel complesso scenico, unificando il ritmo del gesto con quello del suono, del colore e delle altre componenti spettacolari».

La danza futurista si divide dunque tra queste due caratteristiche: da un lato la coreografia astratta di Prampolini, dall'altro il motore auspicato da Marinetti.

Bibliografia e Sitografia

Sinsi S., *Storia della danza occidentale. Dai greci a Pina Bausch*, Carrocci Editore, 2005, pp. 109-123.

Paasi M., *Le due anime tedesche* in “La danza e il balletto”, Ricordi/ Giunti Martello, 1983, pp. 163-168

Sasportes J., *Storia della danza italiana dalle origini ai giorni nostri*, Ed. EDT, 2011, pp. 265-344.

<http://ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2015/04/28/news/la-prima-guerra-danza-sulle-punte-1.11321433>

<https://www.docsity.com/it/riassunto-abc-della-danza/551800/>

https://it.wikipedia.org/wiki/Lo%C3%AFE_Fuller

www.giornaledelladanza.com

www.enciclopediadelledonne.it

<http://www.treccani.it/enciclopedia/tag/riflettersi/>

https://it.wikipedia.org/wiki/Lo%C3%AFc_Fuller
https://it.wikipedia.org/wiki/Ruth_St._Denis
<https://ilpadiglione.doro.wordpress.com/2014/02/13/storia-della-danza-in-pillole-la-denishawn-school/>
https://it.wikipedia.org/wiki/Enrico_Cecchetti
<https://ballettoclassicoblog.wordpress.com/2017/10/25/enrico-cecchetti/>
<https://ballettoclassicoblog.wordpress.com/2017/10/02/i-balletti-russi/>
<https://www.elisabettatesta.it/la-compagnia-dei-balletti-russi-sergej-djagilev/>
<https://www.elisabettatesta.it/enrico-cecchetti-maestro-dei-maestri/>
https://it.wikipedia.org/wiki/Vaclav_Fom%C4%8D_Ni%C5%BEinskij
https://it.wikipedia.org/wiki/Mata_Hari
<http://www.homolaicus.com/arte/futurismo/testi/manifesti/danza.htm>
<http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/giannina-censi/>
<http://proa.org/esp/exhibition-el-universo-futurista-obras-sala-4-7.php>

Docente: prof.ssa Emma Vindigni

Studenti: Martina Alessandrini, Elena Brandoni, Lisa Fortuna, Chiara Isidori, Giulia Sbrascini, Alessia Scarpecci, Souhaila Abida, Samuele Acciaresi, Alessandro Leoni, Pier Paolo Luminari, Kevin Marozzi, Aurora Polini, Sofia Corallini, Giorgia De Matteis, Beatrice Gattari, Lorenzo Macellari, Veronica Piergentili, Sara Rossi, Sarah Al Khatib, Benedetta Baldassarri, Marianna D'Apollonia Hadoufane, Amanjot Kaur, Giulia Mele,

Classe: 5K Liceo Linguistico

AGOSTO 1917...

La popolazione era stremata e ci furono tumulti a Milano e Torino anche a causa della mancanza di generi alimentari. I militari solidarizzarono con gli insorti e la propaganda socialista contro la guerra attecchì nell'esercito. Tuttavia il generale Cadorna ordinava un'offensiva nell'Isonzo: l'Undicesima battaglia dell'Isonzo dove si conquistava fra l'altro l'altopiano della Bainsizza.

Il crollo dell'Esercito russo e l'inattività sul fronte francese, dopo il fallimento dell'offensiva del generale Nivelle, diede una disponibilità di uomini agli Austro – Ungheresi da poter spostare sul fronte italiano e ciò determinò la Dodicesima battaglia dell'Isonzo, Caporetto. L'esercito italiano dovette ritirarsi rovinosamente, le perdite furono gravi e molti nostri soldati si sbandarono per tornare alle loro case. Centinaia di migliaia di profughi arrivavano dai territori occupati, oltre a civili, sfollati per ragioni militari, provenienti da Treviso, Venezia, Vicenza e Padova.

Il Governo decise la resistenza su tutti i fronti di guerra: Italia, Albania, Macedonia, Russia, Medio Oriente, Estremo Oriente e Africa.

Sul fronte francese gli italiani si distinsero nei combattimenti e la controffensiva alleata riuscì a rovesciare le sorti della battaglia. Gli austriaci quindi inviarono tutte le forze sul fronte italiano e progettarono due grandi attacchi sul Grappa e sul Piave.

Intanto, in Italia, a febbraio 1918 fu decisa la chiamata alle armi della classe 1900.

Le truppe alleate sfondarono la fronte macedone e caduta la Bulgaria, l'Austria si trovò minacciata.

Il 7 giugno 1918, per salvare la divisione ceco-slovacca che combatteva per l'Intesa contro i bolscevichi aiutati dagli austro-tedeschi (insieme a divisioni formate da prigionieri irredenti italiani in Russia, che prima combattevano per gli austro-tedeschi e che avevano lasciato la prigionia per unirsi alle forze dell'Intesa), l'Italia organizzò una spedizione di rimpatrio al porto di Arcangelo. I soldati che combattevano in Siberia furono trasferiti nelle concessioni italiane di Tientsin e Pechino per essere rimpatriati.

Il generale Diaz, subentrato al generale Cadorna, riorganizzò l'esercito e studiò un attacco su tutto il fronte e, con la battaglia di Vittorio Veneto, iniziò la capitolazione dell'esercito Austro-ungarico e la successiva capitolazione dell'esercito tedesco.

Le truppe alleate attraverso la Serbia liberata, insieme agli italiani risalenti dalla Macedonia, arrivarono fino al Danubio; anche le truppe alleate di Albania inseguirono il nemico fino a Durazzo. Contemporaneamente le forze dell'Intesa, dalla Palestina, attaccavano le posizioni turche da Rafaatal mare, arrivando dietro le retrovie turche, che ripiegarono verso Damasco. Gli Alleati intanto avanzavano nelle Fiandre, in Piccardia, nello Champagne, nelle Argonne. I ceco-slovacchi avevano già dichiarato l'indipendenza dagli Asburgo seguiti a ruota dagli jugoslavi.

Gli eserciti erano decimati dalle battaglie e dalla febbre "spagnuola".

Il 3 novembre, a Villa Giusti, presso Padova fu firmato l'armistizio tra Italia e Austria. Sempre il 3 novembre il nostro esercito entrava a Trento e a Trieste. Alle 15 del 4 novembre 1918, cessarono le ostilità.

L'11 novembre anche la Germania firma l'armistizio sulla fronte occidentale con la Francia.

I MONUMENTI DELLA MEMORIA E IL MITO DELLA GRANDE GUERRA

Il mito della grande guerra

Alla fine di ogni guerra, l'esigenza di commemorare e conservare in futuro il suo ricordo è spesso sfociata nella costruzione di opere monumentali e rituali così come affermato in un'antica iscrizione di Erodoto riportata su una pietra al Passo delle Termopili: *"..va' e riferisci agli spartani, o straniero che passi, che obbedienti al loro comando noi qui giacciamo..."*.

Anche al termine della Prima Guerra Mondiale vennero eretti, con una diffusione capillare nel Paese, numerosi monumenti della memoria o anche detti memoriali, commissionati da istituzioni locali o nazionali e finanziati in gran parte dai governi ma anche dalle donazioni di privati.

L'elevatissimo numero di caduti, la distruzione di intere città e la disastrosa situazione economica post-bellica, determinarono la necessità di idealizzare e razionalizzare la memoria della guerra appena terminata, trasfigurandola in quel "Mito della Grande Guerra" necessario non solo per superare il dolore e il trauma psicologico della morte di un'intera generazione di giovani, ma anche per dare senso e valore alla drammatica esperienza vissuta.

Con la nascita del Mito si afferma il profondo culto per i caduti e la celebrazione del coraggio e valore dei reduci favorendo la monumentalistica rievocativa quale cardine territoriale di questo apparato rituale.

Caratteri e funzioni dei monumenti ai caduti della grande guerra

Il primo obiettivo dei monumenti fu quello di commemorare il sacrificio e celebrare l'eroismo dei caduti ma anche quello di conservare in futuro la memoria e il ricordo delle numerose vittime del conflitto solitamente originari del luogo in cui venivano eretti.

Con la trascrizione sui monumenti dei nomi dei singoli soldati si volle onorare ciascun caduto in guerra, non per delle gesta individuali, ma come vittime consapevoli e garanti di un dovere collettivo verso la patria. Le epigrafi e le opere scultoree hanno l'obiettivo di presentare la guerra come sofferenza giusta e quasi necessaria per cui i soldati vengono rappresentati come eroi che volontariamente e consapevolmente avevano sacrificato la propria vita per la patria.

Inoltre, attraverso i Monumenti, si celebrava una sorta di *eguaglianza* di fronte alla morte in battaglia indipendentemente dal grado militare: il gesto eroico del soldato semplice veniva equiparato a quello di un alto ufficiale; si affermò quindi l'idea di una sorta di "democratizzazione" della morte.

La commemorazione "monumentale" dei caduti favoriva l'accettazione della guerra da parte della comunità, soddisfacendo la necessità del superamento del lutto. L'edificazione di un monumento alla memoria con il suo apparato iconografico e simbolico costituiva un atto tangibile, espressione di una cittadinanza comunitaria e locale in grado così di accettare maggiormente la morte in battaglia e di restituirla allo stesso tempo un senso ideale. Nell'immaginario della società civile italiana questi monumenti non sono semplici manifestazioni di "pietas" umana ma veri e propri "oggetti" di memoria e di monito civile per le generazioni successive.

Monumenti della memoria

L'importanza dei monumenti commemorativi non si basò tanto sulla loro qualità artistica e architettonica quanto soprattutto per la loro diffusione capillare, per la committenza pubblica che

agiva attraverso comitati promotori locali, per le cerimonie di suffragio ad esse legate e per le finalità politiche, emblematiche del clima storico e sociale del primo dopoguerra.

La costruzione dei monumenti veniva realizzata attraverso concorsi a cui partecipavano scultori già esperti nella produzione cimiteriale, riuscendo a realizzare sculture celebrative in grado di assecondare l'ideologia della committenza ma comprensibili al grande pubblico. Le cerimonie di inaugurazione non presentavano un carattere prettamente funebre, ma piuttosto solenne e al tempo stesso cariche di tensione comunitaria, con la presenza di grandi folle composte da gente comune e reduci accolti in maniera festosa e al suono di inni patriottici. Solo successivamente le manifestazioni commemorative assunsero anche un carattere ufficiale e nazionale.

Se al termine della guerra in Italia ancora persiste una parte dell'opinione pubblica, costituita soprattutto da associazioni locali e forze politiche di sinistra, che considera il conflitto una immane tragedia e causa di grandi sofferenze per soldati e civili, assumendo quindi un atteggiamento di opposizione alla guerra e antipatriottico, a partire dagli anni '20, con l'ascesa del potere del fascismo, il governo centrale iniziò ad usare i memoriali per scopi di propaganda, intensificandone la costruzione per onorare la memoria dei caduti e per esaltare le vicende belliche e l'orgoglio nazionale. L'intento del nascente fascismo era quello di monopolizzare la memoria della Grande Guerra quale motore emozionale del consenso e affermare una sorta di continuità tra esperienza bellica e fascismo.

Il fenomeno della "monumentalistica" proseguì quindi con grande intensità favorendo anche la proliferazione di monumenti di scarso valore artistico. Nel 1928 tuttavia, una circolare ministeriale invitò le amministrazioni locali a limitare le spese per i monumenti commemorativi e ad impiegare i fondi raccolti dai comitati promotori per la realizzazione di opere di pubblica utilità. Dopo questa data, a livello locale, la costruzione di monumenti commemorativi subì quasi ovunque una forte flessione, fino a bloccarsi intorno agli anni Trenta.

Collocazione dei monumenti

La collocazione dei monumenti ai caduti, dovendo rispondere innanzitutto a precise esigenze di visibilità e di rappresentatività, li rendeva sempre più veri e propri elementi del panorama urbano. Gli appartenenti alla comunità locale dovevano poterli costantemente vedere e considerarli parte integrante dello spazio comunitario: passarvi accanto nel corso delle attività giornaliere, deporvi dei fiori o fermarvisi di fronte permetteva ad ognuno di far propri quei morti e di rendere collettivo il loro ricordo, sentendosi consolati e rappresentati dalla loro morte.

I luoghi più comunemente prescelti per erigere i manufatti in genere erano luoghi comunemente e continuamente frequentati sia dagli appartenenti alla comunità, che da eventuali ospiti di passaggio: le piazze principali dei paesi, l'area prospiciente le chiese parrocchiali, ma anche la piazza della stazione, i cimiteri o i giardini pubblici.

I monumenti venivano spesso eretti al centro di una piccola area verde arricchita di fiori, arbusti, siepi o cipressi. In ogni caso, anche in assenza di "verde", veniva quasi sempre creata una separazione fisica tra i monumenti e l'area circostante (con l'impiego di catene, cancelletti, piloni di varia forma) quasi a volerne collocare la presenza all'interno di un preciso "luogo della memoria".

Solo i Parchi della Rimembranza, voluti dal regime fascista, portarono all'individuazione di spazi decentrati rispetto al centro urbano.

Le simbologie dei monumenti commemorativi

I memoriali della Prima Guerra Mondiale sono spesso carichi di simboli e allegorie nazionali. I simboli visibili nel monumento devono poter "parlare" al passante con immediatezza al di sopra delle verbose epigrafi scolpite.

Le simbologie più frequenti erano improntate principalmente a un'iconografia di guerra già diffusa dalla propaganda bellica attraverso manifesti, cartoline, almanacchi e illustrazioni.

In esse prevale infatti il concetto della "bellezza della morte" come sacrificio estremo per il bene comune e di eroismo di fronte al nemico attraverso l'immagine di soldati morenti ma comunque eroici, sereni, in pace per aver compiuto il loro dovere scolpiti con le fattezze dei guerrieri omerici.

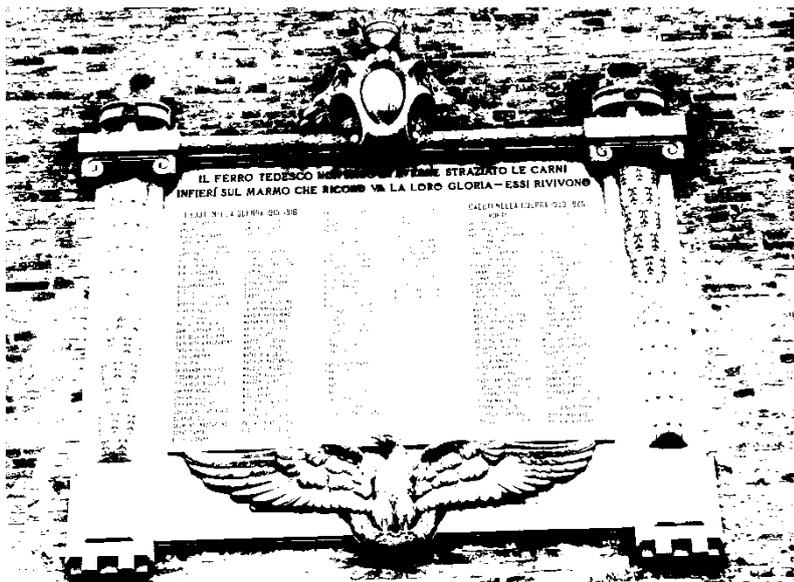
Un altro tema ricorrente è quello del sacrificio, della giustizia e della glorificazione più o meno dolente della vittoria finale attraverso l'immagine ad esempio di soldati intenti ad alzare gli elmetti o i fucili al cielo in segno di vittoria.

La più importante fonte di simboli è comunque il cristianesimo in quanto la croce è largamente usata quale simbolo cristiano di speranza e sofferenza.

Principali tipologie dei monumenti

Lapidi e targhe commemorative

La forma commemorativa più semplice, più economica e quindi più diffusa nei piccoli centri è quella della lapide o delle targhe commemorative. Anche per il suo ristretto ingombro, la lapide è di norma la soluzione più utilizzata per le commemorazioni all'interno o all'esterno di edifici pubblici come chiese, scuole, tribunali, ospedali.



*Lapide commemorativa
Potenza Picena*

Realizzate in pietra o in marmo riportano l'elenco dei caduti locali corredato di date, nonché una breve epigrafe che salda il legame tra la collettività che l'ha esposta e i propri "eroi" caduti in guerra; compare a volte qualche fregio decorativo o una lampada votiva in metallo, che simboleggia la "fiamma perenne" della memoria, completano la loro estetica.

Per quanto riguarda le forme si va dalla semplice lastra incisa a più elaborate costruzioni con rilievi o persino elementi a tutto tondo

Poiché ogni soldato, anche del grado più basso, venne giudicato degno di essere ricordato, nelle lapidi ma anche memoriali in genere, vengono incisi lunghe liste con i nomi dei soldati morti al fronte. Le liste possono essere in ordine alfabetico quasi a ricordare un vero e proprio appello, o magari contenere qualche motto o breve epitaffio o, ancora, includere od omettere il grado per porre i morti tutto allo stesso piano.

I monumenti scultorei

La più diffusa tipologia monumentale è quella scultorea, che conosce peraltro un'enorme quantità di varianti; in molti piccoli centri di provincia essi costituiscono le sole emergenze civiche della storia

della comunità locale, nonché catalizzatori di riti sociali come le inaugurazioni e le commemorazioni.

I gruppi scultorei sono una categoria monumentale di alto valore simbolico e spesso di forte impatto visivo e dimensionale; le figure rappresentate possono essere scolpite nel marmo o fuse nel bronzo. La figura più rappresentata è quella del soldato, del fante o dell'ardito d'Italia per il quale prevale una rappresentazione eroica o vittoriosa, tipica della propaganda ufficiale dell'epoca.

Il fante è solitamente rappresentato in posizione d'attacco con in mano il pugnale, il fucile, il moschetto o la granata e vuole simboleggiare lo slancio e l'ardore del combattimento; in qualche caso l'eroe presenta lineamenti molto maschi e imponenti, a petto scoperto o completamente nudo riprendendo l'iconografia classica.

In parecchi casi abbiamo gruppi scultorei formati da più figure ad esempio il fante con la personificazione della Patria.

In alcuni monumenti vengono raffigurano simbolicamente quegli stessi concetti a cui il fante dava corpo come ad esempio la figura della Vittoria, anch'essa presente in moltissime varianti oltre alla versione più abituale con ali e serti di alloro o di palma.

*Monumento scultoreo
Trieste*



Molto diffusa è anche la rappresentazione della Patria, di norma esemplificata nella figura di una donna (nuda o vestita a seconda dei casi) disarmata e in genere corredata dalla bandiera.

Simbologie floreali/vegetali, sono quasi sempre presenti come elementi "secondari", a contorno e completamento delle simbologie principali, ma non mancano di apportare ai singoli monumenti, al di là dell'effetto decorativo, un loro preciso e forte valore simbolico, peraltro in continuità con la tradizione storica dei monumenti funebri e/o celebrativi come ad esempio le *Foglie e ghiande di quercia* che rappresentano forza, solidità, potere, ma anche elevazione spirituale e vittoria o le *Foglie di alloro* simbolo di vittoria, trionfo, onore e sapienza.

Le epigrafi sono sempre presenti nei monumenti e hanno spesso il compito importante di attirare l'attenzione dell'osservatore su un monito morale da lasciare/lanciare ai posteri.

In alcuni casi sono rappresentate da un testo molto scarno: data, luogo e una breve invocazione o dedica ai caduti seguita da un elenco di nomi più o meno lungo. In altri casi sono invece arricchite di citazioni poetiche o militari; fino a raggiungere la complessità di brevi poemetti sul significato e il senso della morte in battaglia.

Le epigrafi possono essere distribuite sulle diverse facce del monumento, affinché l'osservatore vi debba girare attorno per coglierne il senso globale.

Monumenti architettonici

Una seconda tipologia è quella del monumento ai caduti a carattere architettonico che per le dimensioni e la forza plastica segnano lo spazio urbano in cui vengono eretti e costituiscono maestosi fondali scenografici.

Si possono identificare in vere e proprie architetture solitamente di ispirazione classica, nelle quali si ricorre spesso all'uso di scalinate, colonne, archi e spesso arricchite con iscrizioni, modanature, lesene e cornici aggettanti.



Ovviamente la loro costruzione richiedeva maggiore disponibilità economica per far fronte a lavori spesso molto impegnativi. Oltre al lavoro dello scultore e dell'architetto, e oltre all'acquisto e al trasporto dei materiali necessari, bisogna infatti prevedere anche lavori di sterro e interventi ingegneristici di non poco conto.

*Monumento architettonico
Monterubbiano*

Steli, cippi e obelischi



Steli, cippi e obelischi utilizzati nella realizzazione dei monumenti ai caduti costituiscono anch'essa una tipologia molto diffusa in Italia perché poco dispendiosa per la comunità e vengono normalmente posti sul luogo di avvenimenti meritevoli di ricordo.

Sono realizzati in pietra o in marmo e normalmente eretti a memoria di specifiche azioni effettuate da gruppi di soldati o da singoli individui; sono in genere adornati da fregi, simboli e da epigrafi datate, esplicative dell'azione delle persone coinvolte.

*Cippo
Lissone*

Parco rimembranza

Altra importante e diffusissima categoria commemorativa è quella dei “giardini della memoria” o anche detti Parchi e viali della Rimembranza. Fortemente voluti dal fascismo come strumento efficacissimo per inculcare il mito della guerra, nel '23 una legge rese obbligatoria l'istituzione di questi luoghi del ricordo e già nel 1924 erano stati istituiti in tutta Italia oltre 2200 parchi o viali. Essi prevedevano la presenza di un monumento ai caduti posto al centro di un parco in cui ogni albero piantato *ex-novo*, grazie alla presenza di una targhetta, veniva dedicato al nome di un caduto acquistando di conseguenza un preciso significato simbolico legato al concetto di rinascita. Questa soluzione non ebbe però un grande seguito probabilmente perché, tendenzialmente, spostava i manufatti fuori dal centro urbano vero e proprio.

La novità dei parchi rispetto agli altri monumenti sta nel fatto che con essi si costruivano nuovi luoghi identitari di notevole valenza paesaggistica, in cui l'elemento antropico entrava in simbiosi con quello naturale costituito dalle piante.

Oggi abbiamo una grande diversità di parchi dovuta alla pianta, dimensione e grande varietà delle piante presenti, che vanno dai cipressi ai tigli, dai lecci ai pini poiché ogni essenza arborea doveva rappresentare l'identità anche ambientale del luogo.



*Parco della rimembranza
Massa Marittima*

Cimiteri



Cimitero Verdun Francia

I cimiteri di guerra sono aree di sepoltura circondate da un muro perimetrale costruito solitamente attorno un monumento centrale o una croce del sacrificio, attorniata da erba e fiori a simulare un giardino all'inglese per dare ancora di più l'impressione di entrare in un luogo sacro.

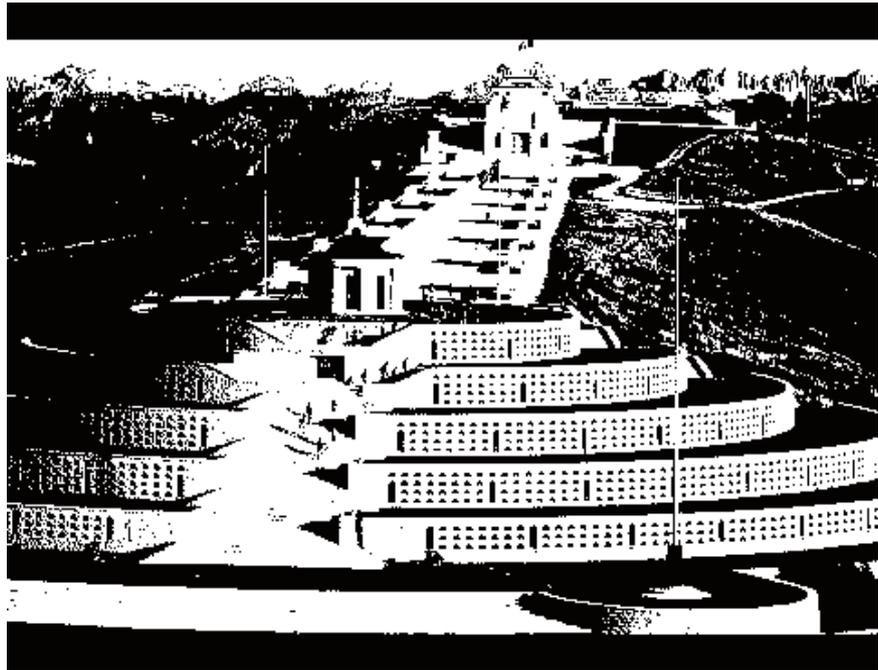
Il trattato di Versailles affidò la custodia e la manutenzione dei cimiteri di guerra ai paesi dove questi avevano sede, ma in generale

venne lasciata libertà ai paesi di provenienza dei caduti di progettare e costruire i cimiteri a loro piacimento. A volte i morti venivano radunati da varie parti del fronte per fare dei grandi cimiteri, mentre in altre occasioni sorsero costruzioni più piccole e sobrie.

I sacrari

Negli anni Trenta il regime si fa promotore dell'erezione dei grandi sacrari dei Caduti, ossia giganteschi complessi monumentali operando una sorta di fascistizzazione postuma dei caduti inguerra a prescindere dalle loro tendenze politiche, dalla loro provenienza e dalle circostanze in cui morirono, in pieno accordo con quella logica di continuità tra la guerra mondiale e la guerra civile che il fascismo aveva suggerito nei primi anni dopo aver preso il potere; inoltre, il regime si serve dei sacrari come di uno strumento per riformulare l'idea della morte eroica in un paese che alla guerra aveva pagato un prezzo molto alto sotto tutti gli aspetti.

Sacrario Monte Grappa



Nonostante le differenze, in genere i sacrari hanno sempre un percorso, che porta il visitatore a camminare all'interno del monumento stesso e ad assumere così un ruolo dinamico in mezzo ai caduti. Le componenti scultoree sono ridotte per far posto ai simboli del fascismo (il gladio, la fiaccola sacra e il fascio littorio), che letteralmente finiscono per sostituirsi ai simboli dello Stato. Presentano piante semplici e geometriche al fine di privilegiare un senso di compattezza e solidità. Forte è il legame con il territorio, perché i sacrari furono tutti costruiti a brevissima distanza dai campi di battaglia e in luoghi di grande suggestione storica e paesaggistica.

Campi di battaglia

Al termine della guerra, sia in Italia che in altre nazioni si decise di consacrare il terreno dove avvennero storiche battaglie durante il conflitto attraverso l'edificazione di monumenti commemorativi e cimiteri.

In Italia, i più importanti campi di battaglia della prima guerra mondiale trasformati in zone monumentali sono: i monti Pasubio, Grappa, Sabotino, San Michele e le zone di Castel Dante in Rovereto, monte Cengio, monte Ortigara e Punta Serauta della Marmolada.

*Campo di battaglia
Cippo ai caduti del Monte Ortigara*

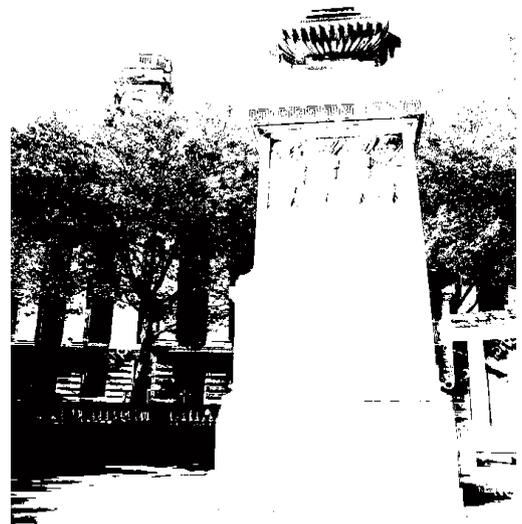


Cenotafi e tombe del milite ignoto

Cenotafi e tombe dedicate al Milite Ignoto furono erette per onorare i soldati dispersi o il cui corpo era impossibile da identificare. In contrasto alla tomba vuota del cenotafio nacque un nuovo tipo di memoriale, la tomba del Milite Ignoto.



Tombadel milite ignoto, Roma



*Cenotafio
Portsmouth*

La tomba del milite ignoto fu particolarmente sentita in Italia, forse a causa dell'elevato numero di corpi non identificati raccolti dal fronte.

Esempi di monumenti della memoria nel nostro territorio

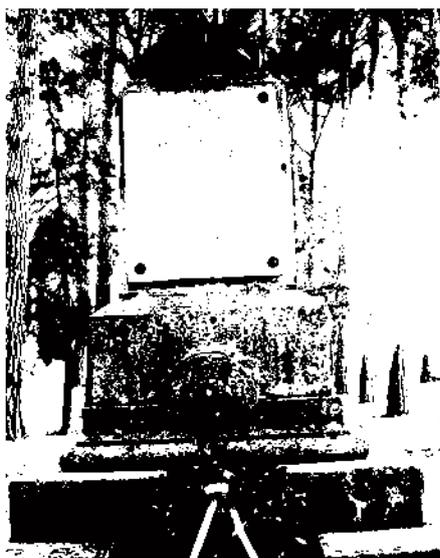
Di seguito sono presentati i monumenti commemorativi presenti in alcuni paesi del nostro territorio, paesi che hanno vissuto la guerra, seppur non in “prima linea”, offrendo, come del resto tutta l’Italia, un tributo di sangue ma anche un tributo di testimonianza del fronte di guerra.

Attraverso la schedatura di questi monumenti si è cercato di valutare la loro presenza nel territorio e il loro inserimento nell’attuale panorama urbano. L’intento è anche quello di offrire la conoscenza di questo particolare tesoro architettonico fatto di piccoli monumenti di provincia, (seppur non appartenenti ai grandi e un po’ prosaici manufatti architettonici degli anni ’30) sorti dall’immediato dopo guerra ad opera quasi sempre di comitati spontanei di cittadini che intendevano collocare al centro delle loro piccole “pòlis” il ricordo sociale e comunitario di quanti erano stati sommersi dall’evento della Grande Guerra.

PARCO della RIMEMBRANZA a SAN GINESIO



Il parco, edificato nel 1927 sul progetto di Ciarlantini in stile fascista, presenta un viale di ingresso con ai lati due filari di pini marittimi oramai quasi secolari, che fiancheggiano il viale centrale, dedicati ai morti nel campo di battaglia.



A distanza di 100 metri dall'ingresso nel centro si trova una piattaforma circolare di 16 metri di diametro sopra elevata di 50 cm dal piano del Parco; qui sorge un'ara votiva che con la sua linea massiccia armonizza in un magnifico contrasto con le colonne di 9 metri d'altezza. Al di là dell'ara votiva, disposti a semicerchi concentrici alla piattaforma sono altri pini che ricordano i soldati morti sul campo di battaglia.

ISCRIZIONE: “A ricordo dei caduti di tutte le guerre e ad esaltazione del loro sacrificio nella certezza che dal puro sangue generosamente versato fioriscano e si affermino tra i popoli Fratellanza, Amore, illuminata giustizia San Ginesio riconoscente pone”

MONUMENTO AI CADUTI di APPIGNANO del T.



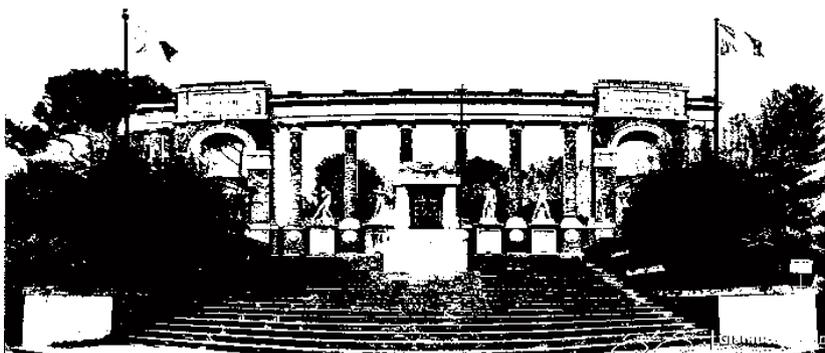
Questo obelisco fu edificato ad Appignano del Tronto nel 1925 per commemorare i caduti della primo guerra mondiale.

L'obelisco sulla cui punta svetta una stella bronzea a cinque punte, è costituito da un parallelepipedo verticale di forma snella, che termina in un elemento lapideo traforato con funzione di lanterna.

Il basamento a sagoma trapezoidale supporta le lapidi che riportano il testo commemorativo e l'elenco dei caduti

Sul fronte dell'obelisco è affissa una decorazione bronzea che raffigura un trofeo di armi: su un'ara è distesa la pelle del leone, la daga e l'elmo e sopra il tripode con la fiamma ardente

MONUMENTO ai CADUTI e alla VITTORIA di MACERATA



Tale magniloquente memoriale ai caduti fu realizzato dal poliedrico architetto Cesare Bazzani tra il 1927 e il 1932.

Realizzato in laterizio, marmo e pietra, si articola in un'ampia scalinata sulla quale si erge un'ara da dove sullo sfondo è possibile ammirare un portico trabeato con statue eroiche

MONUMENTO AI CADUTI di APPIGNANO

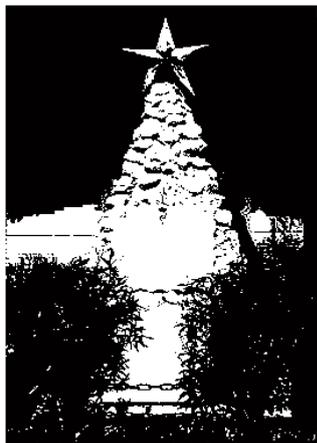


Realizzato negli anni '90 per commemorare i caduti delle due guerre, è composta da una scultura centrale in pietra raffigurante una bomba divisa in tre parti. Dietro la scultura c'è un muro semicircolare con tre lapidi in bronzo raffiguranti scene di guerra. A terra ci sono lastre di marmo di cui una riporta le seguente

iscrizione: *La cittadinanza insegnò di indistinguibile riconoscenza e doverosa memoria verso gli appignanesi per il comune progresso civile.*

Come simboli appaiono sul muro lo stemma del Comune di Appignano e su una lapide lo stemma in bronzo raffigurante un'incudine e due spighe di grano.

MONUMENTO AI CADUTI sul MARE di P.POTENZA



Monumento caduti in mare delle due guerre a forma di piramide di grandi dimensioni realizzata con pietre sovrapposte. La base è alloggiata su un basamento in laterizio ed il perimetro è delimitato da una grande catena metallica. Su un lato del monumento è appoggiata una grande ancora marina. Sulla sommità del monumento è installata una grande stella metallica a cinque punte. Su un altro lato sono posizionate due lapidi che ricordano i caduti in mare nella due guerre.

Nella lapide in basso compare la seguente epigrafe: *A te, o grande eterno iddio . Signore del cielo e dell'abisso . Cui obbediscono i venti e le onde , noi , uomini di mare e di guerra , ufficiali e marinai d'Italia , da questa sacra nave armata dalla patria leviamo i cuori ! Salva ed esalta , nella tua fede, o gran Dio*

la nostra nazione . Da giusta gloria e potenza alla nostra bandiera , comanda che le tempeste ed i furti servano a lei ; poni sul nemico il terrore di lei ; fa che per sempre la cingano in difesa petti di ferro , più forti del ferro che cinge questa nave : per sempre dona , vittoria ! Benedici , o signore , le nostre case lontane le care genti . Benedici nella cadente notte il riposo del popolo , benedici noi che , per esso vegliamo in armonia e pace



DI TUTTE LE CUERRE

Guardando il monumento, sulla parte sinistra della scalinata è collocata una scritta ai Caduti e in alto c'è una rappresentazione con cinque statue in bronzo di cui tre raffigurano soldati, la quarta un soldato morente appoggiato su un ramo di albero come ad un crocifisso

e la quinta una figura femminile con un piccolo bambino tra le braccia. Sulla parte destra della scalinata sono collocate cinque lastre in bronzo con i nomi dei soldati Caduti. Il monumento è ornato nella parte posteriore con molte piante e una zona verde



MONUMENTO ai CADUTI di PORTO SANT'ELPIDIO



Si tratta del monumento commemorativo dei Caduti nella prima e seconda guerra mondiale del Comune di Porto S. Elpidio. Il monumento, in stile moderno, presenta una struttura concava in cemento, separata al centro da una scalinata che inizia da un basamento ornato con vasi di fiori e ringhiera.

LAPIDE ai CADUTI di MORROVALLE

La grande lapide è stata posizionata sulla parete di un edificio laterale di piazza Garibaldi nel 1919. E' di marmo con bassorilievo e rappresenta sul lato sinistro in rilievo una figura femminile che ha in una mano un libro con la scritta "*Historia magistra vitae*" e con l'altra sfiora delle grandi ali.

Ai suoi piedi è raffigurata il profilo di un antico guerriero.

La rimanente parte della lapide (lato destro) riporta, disposti su tre colonne, la dedica ed i nomi dei caduti della prima guerra mondiale.

Subito sotto la lapide grande è applicata una lastra con dedica ai caduti della seconda guerra mondiale. Il tutto è sormontato da una corona d'alloro in bronzo.



MONUMENTO ai CADUTI di CIVITANOVA MARCHE



Il monumento ai caduti di tutte le guerre di Civitanova Marche fu inaugurato il 20 settembre 1970 in ricordo di tutti gli uomini di Civitanova caduti nella guerra, e collocato in riva al mare in posizione diagonale rispetto al suolo sul progetto di Giovanni Masoero.

Oltre ai materiali dominanti, pietra, ottone, laterizio e bronzo, abbiamo un basamento in cemento a forma piramidale con tre scene di guerra in bronzo alla base: un carro armato che sembra venir fuori da una collina, una nave da guerra che getta l'ancora e un aereo con un'elica in primo piano.

In cima al monumento troviamo due aquile ad ali spiegate.

MONUMENTO ai CADUTI di MONTELUPONE



Questo monumento, inaugurato il 4 novembre 1922, consiste in una scultura marmorea con fusione in bronzo a cera persa, opera dello scultore Vittorio Morelli ed è incastonato

nello splendido giardino verde adiacente al parco Franchi. In esso sono elencati i nomi dei monteluponesi caduti tra il 1915 e il 1918, e le lampade votive poste all'ingresso sono state donate dai patrioti emigrati in Argentina

MONUMENTO ai CADUTI di MONTECAROTTO (AN)



Il monumento fu realizzato dallo scultore veneziano Vito Pardo: la particolarità di tale monumento è di essere costituito da strutture e sculture di materiali diversi posti sulla facciata della chiesa di San Francesco. La parte realizzata in materiale lapideo è costituita da statue alate sorrette da mensole e lapidi incastonate entro le lesene; le mensole su cui poggia l'architrave che sostiene la lunetta scolpita a bassorilievo sono ornate con fregi militari e motivi floreali e sul lato interno mostrano la scritta "fede" e "patria".



La statua di sinistra raffigura la Vittoria Alata che regge lo scudo, e la lapide contiene la scritta “vivunt”, con riferimento alla memoria dei caduti.

La statua di destra raffigura una donna avvolta in un ricco panneggio a simboleggiare l'Italia turrata, indossa infatti la corona e sorregge la croce e la lapide sottostante contiene la scritta “monent” come monito verso le tragedie della guerra.

La lunetta che poggia sull'architrave del portale raffigura un santo in abito monastico con le braccia aperte verso due soldati inginocchiati, mentre sorreggono un fucile e una bandiera

La facciata della chiesa richiama la stretta connessione tra religione e patria, mentre gli stemmi dei portali celebrano le tradizioni militari

Bibliografia e Sitografia

<http://www.novecento.org/pensare-la-didattica/memorie-di-guerra-i-monumenti-ai-caduti-della-prima-guerra-mondiale-2040/>

<http://www.pietredimemoria.it/index.html>

<http://www.iccd.beniculturali.it>

Docente: prof.ssa Robetta Medori

Studente: Niccolò Papiri

Classe: 4A Liceo Scientifico

Appendice I

La fascinazione



Ricordando l'episodio legato all'affondamento della nave da crociera Lusitania, colpita dal sommergibile tedesco U-20 il 7 maggio 1915 al largo delle coste irlandesi, di Spear



Critichi War Propaganda Bureau (WPB)



Solo a New York sono affissi più di 20.000 manifesti

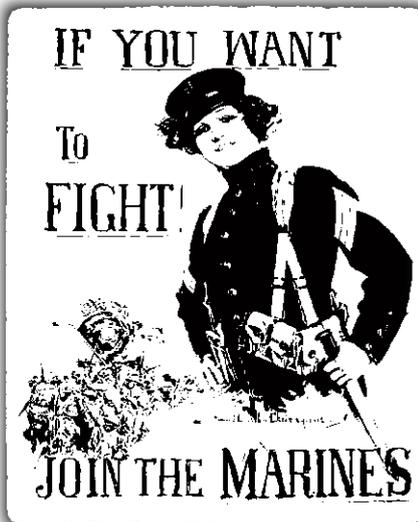
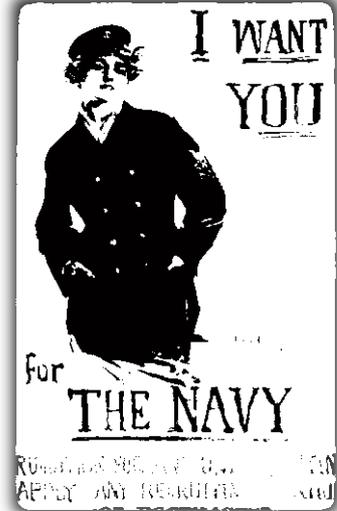
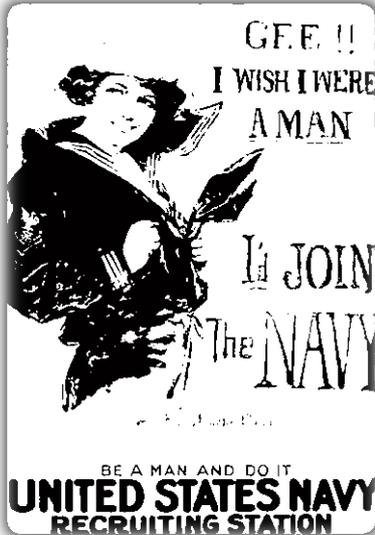


TELL THAT TO THE MARINES



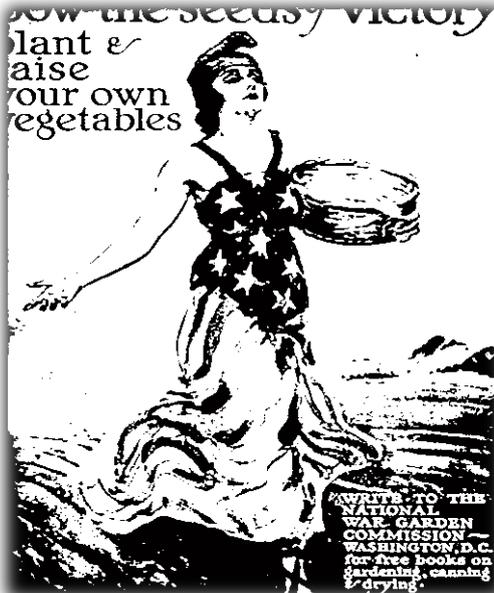
WORDS BY
HAROLD ATTERIDGE
MUSIC BY
Jean SCHWARTZ
& AL JOLSON
AN ADAPTATION BY
AL JOLSON
SINBAD

L'immagine laica del soldato



La figura della donna E howard chandler christy

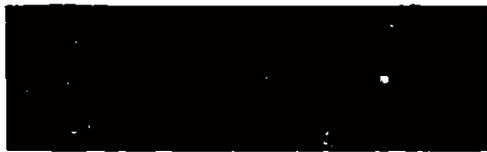




Contro gli sprechi alimentari

La sanguisuga italiana

CHI DIFFIDASSE
DEL VALORE
DEL NOSTRO SOLDATO
SAREBBE UN INDELE CALUNNIATORE



È DISCIPLINATO, GENEROSO, SOBRIO,
SANO, FORTE, INTELLIGENTE E
SENZA PAURA

SOLDATI! SIATE SICURI DELLA
VOSTRA FORZA, ORGOGLIOSI DEL VOSTRO
VALORE E NESSUNO POTRÀ VINCERVI

FANTE!

Quando ~~ci~~ ~~bu~~ ~~mbino~~ e volevano che
tu non ~~facesti~~ una cosa, ti dicevano:
La ~~ve~~ ~~l~~ ~~ORCO~~. - Tu avevi paura, ma
l'~~ORCO~~ non c'era. - Adesso i tuoi

**NEMICI INTERNI
ED ESTERNI**

per intimidirti ti dicono che di là l'eser-
cito austriaco è

Immenso. Smisurato. Irresistibile.

Non ci credere

L'~~ORCO~~ non c'è. - C'è quell'~~ca~~ ~~scro~~ ~~lo~~ che

TU HAI VINTO UNDICI VOLTE

e sei pronto a **VINCERE** ancora.

.....
**TU NON HAI NULLA DA TEMERE
L'ITALIA HA TUTTO PER VINCERE**

Manifesti ed analfabetismo



Le alleanze

L'Onorevole 

509 

SETTIMANALE-PATRISTICO-UMORISTICO
ILLUSTRATO

Periodico di G. VENEZIA

IN VENDITA A TUTTE LE EDICOLE

CENTESIMI 5

Esclusiva per la vendita in Italia ed all'Estero
Messaggerie Italiane - Bologna.



L'ERICE DELLA TAVOLA R. TUNON



La satira



L'italia in guerra

*...per la Patria
i miei occhi!* *per la Pace
il vostro denaro.*

PRESTITO NAZIONALE
5%
L.8650 100
578

ATELIER BUTTERI - TORINO Via Montebello 21

PRESSO LE FILIALI DEGLI ISTITUTI DI EMISSIONE DI CREDITO ORDINA
RIMBORSI DI RISPARMIO - BANCHE POPOLARI E COOPERATIVE - DITTE
E SOCIETA' BANCARIE - PARTECIPANTI AL CONSORZIO DEL PRESTITO

Aiutateci a vincere!

la Banca Commerciale Italiana
RICEVE LE SOTTOSCRIZIONI **RENDITA CONSOLIDATA 5%**
ALLA NUOVA **REDDITO 5.55%**

BANCA ITALIANA DI SCONTO

DATE ALLA PACE E ALLA VITA IL VOSTRO DENARO
SOSPESO PER LA GUERRA

Il prestito nazionale

IL LAVORO
Ecco il nuovo dovere!

Per assicurarne il benefico incremento, sottoscrivete
al PRESTITO NAZIONALE.

FINALMENTE!

PRESTITO NAZIONALE

La fine della guerra

L' «Intesa» vincente



Il richiamo medioevale



La donna

MAMMA!

perché nascondi quel figlio tuo, quel mio fratello, a la furia e la battaglia?
Perché gli fai gittare in faccia il NOME INFAMANTE di

Imboscato?

Per risparmiare la forza?

T'inganni Mamma!

Egli dovrà andare ~~sempre~~ più tardi a rimpiazzare noi che non ~~reggerò~~ da solo!
No, Mamma, c'è bisogno di **TUTTI** i tuoi figli, di **TUTTI** i miei fratelli per vincere!

L'unione
== fa la **Forza**

Tutti insieme vinceremo certamente e torneremo a te, per non lasciarti mai più.

www.WW1propaganda.com

THERE'S ROOM FOR YOU

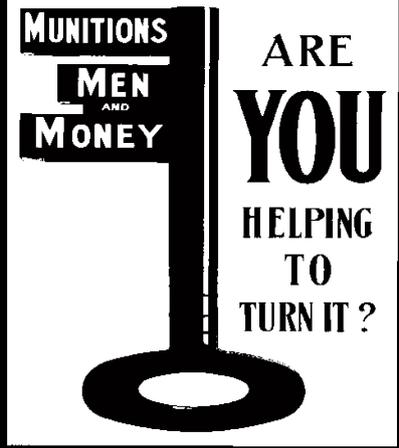


ENLIST TO-DAY

L'arruolamento

“Indottrinamento assurdo”

THE KEY TO THE



ARE YOU HELPING TO TURN IT?

SITUATION

THE "SCRAP OF PAPER"



These are the signatures and seals of the representatives of the Six Powers to the "Scrap of Paper"—the treaty signed in 1839 guaranteeing the independence and neutrality of Belgium.
"Palmerston" signed for Britain. "Bismarck" for Prussia.

The Germans have broken their pledged word and devastated Belgium. Help to keep your Country's honour bright by restoring Belgium her liberty.

ENLIST TO-DAY

“The key to the situation?” Atrocity propaganda



I Simboli del nazionalismo britannico



7.4video propaganda.wmv

“Merce” di guerra





I WANT YOU



Dimitry moor 1920 Montgomery 1917



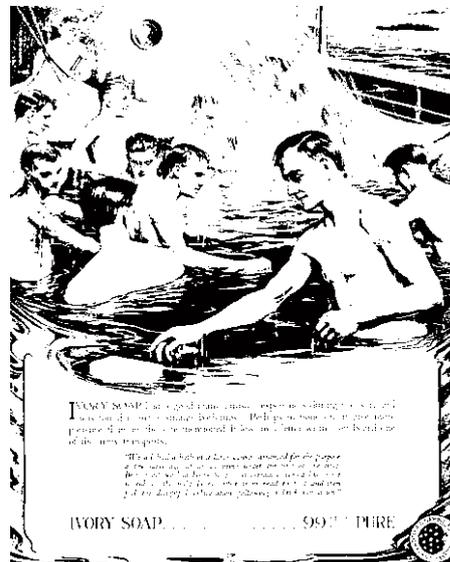
Paolo Carcano 1916



«La pubblicità e la propaganda della guerra si mescolano, merci e guerra vengono venduti allo stesso modo, la realtà vissuta dal soldato viene distorta e posta in maniera fiabesca»



Postato il 12 ottobre 1918
 nel "Saturday evening post" Waltersman's ideal fountain pen



Sapone per lavarsi durante la guerra(?)

Mentine e gomme da masticare per avere un alito fresco tra la polvere da sparo ed il piombo



Il tema della guerra è inserito anche nei giochi dei bambini

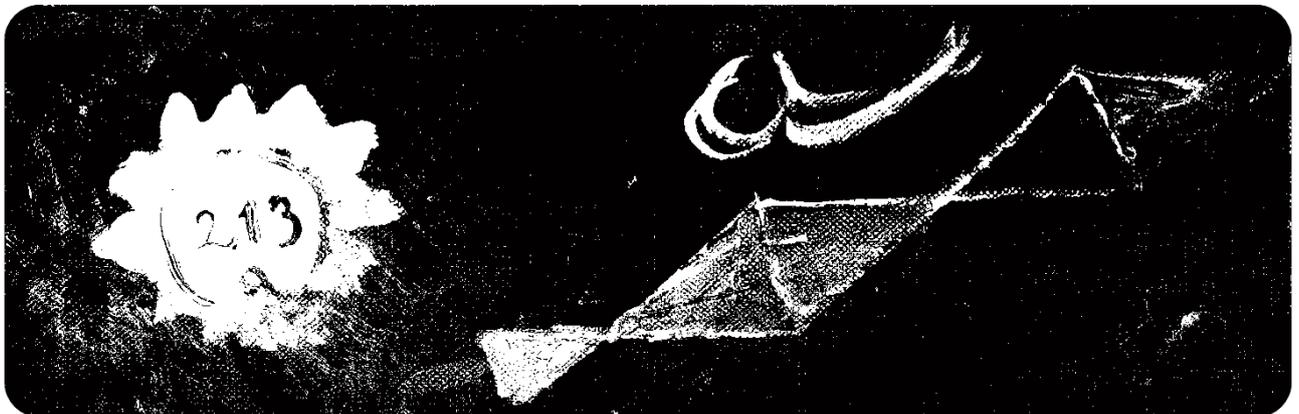


Pubblicità del tabacco



Vermouth Cinzano, Marcello Dudovich Campari, Marcello Dudovich

«La scalata al cielo» di Licini





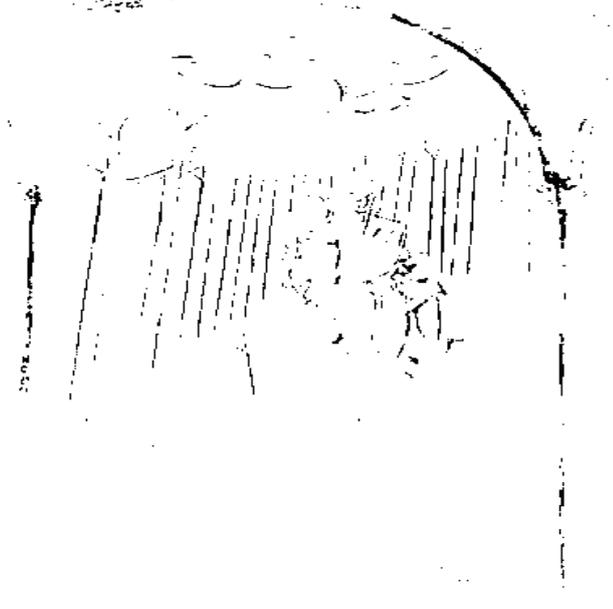
Parade di Picasso. L'opera, eseguita nel 1917 misura circa 10 metri per 17



Marionette di Depero



Ballerine



Pattinatori



Arcangelo, 1919, olio su tela, cm 44 x 51, collezione privata, Ascoli Piceno.



Angelo Gabriele, 1919, tecnica ignota, cm 45,5 x 37,5, collezione Paolo Licini, Livorno



Olandese volante su fondo grigio (1941)



Le Amalassunte



Angelo ribelle, 1949
olio su tela, cm 15 x 18,9, collezione privata, Milano.

Appendice II

Manifesti degli studenti

IS LEONARDO DA VINCI 

"Merce" di Guerra





UNIVERSALITÀ

Esistono diritti non scritti,
ma più sicuri che tutti gli scritti
L.A. Seneca



"MERCE" DI GUERRA



SOLD OUT



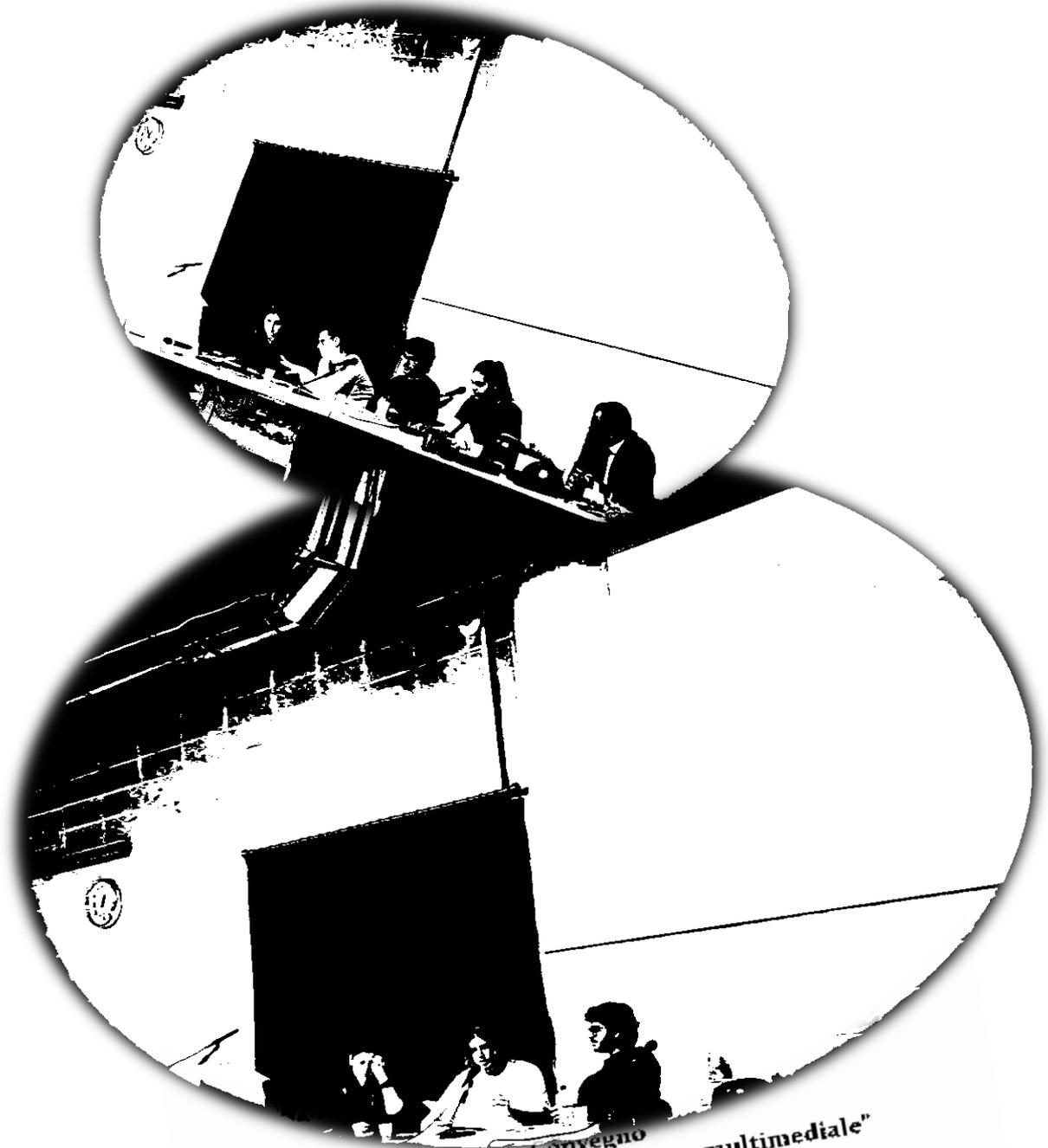












Convegno
"La Grande Guerra in prospettiva multimediale"

I MONUMENTI della MEMORIA

Docente: prof.ssa Roberta Medori
Studente: Niccolò Papiri classe 4^A liceo scientifico