

La rappresentazione della guerra, fra simbolismo e cultura visuale
The representation of war, between symbolism and visual culture

DANIELA PALOMBA, MARIA INES PASCARIELLO

La sessione intende accogliere proposte relative a studi e ricerche condotte sul simbolismo sotteso alla rappresentazione della guerra e alle sue ricadute in termini di illustrazione, visualità, narrazione e comunicazione. A partire da ciò che la guerra rappresenta nell'immaginario sociale – da mezzo di sopraffazione e di attacco a necessità di difesa e di sicurezza; dal sentimento di paura a quello di esaltazione; dal dolore alla responsabilità civile ed etica – molteplici ed articolati, spesso contrastanti, sono stati e sono gli strumenti per dare forma visuale alle percezioni ed emozioni collettive. Pittura di guerra, volantini di propaganda, fotografia, documentari, mappe, media e simboli grafici costituiscono così un complesso di 'architetture' immateriali capaci di trasmettere messaggi ma anche e soprattutto di fornire testimonianze visibili / immagini / istantanee tanto dell'evento bellico e del luogo in cui si è svolto, quanto della figurazione del pensiero che lo ha accompagnato.

The session aims to welcome proposals about studies and research carried out on the symbolism underlying the representation of war and its effects in terms of illustration, visuality, narration and communication. Starting from what war means in the social imaginary – from a medium of overpowering and offense to a necessity of defence and security; from feelings of fear to one of elation; from the painful to the civil and ethical responsibility – multiple and articulated, often contrasting, tools have been and are used to give visual form to collective perceptions and emotions. War painting, propaganda flyers, photography, documentaries, maps, media and graphic symbols thus constitute a complex of intangible 'architectures' able to communicate messages but also and above all to provide visible evidence / images / snapshots of both the war event and the place where it took place, and the figuration of the thought that surrounded it.

Le cartoline francesi dei ruderi delle città e degli edifici rovinati dai tedeschi durante la prima guerra mondiale

French Postcards of the Ruins of Cities and Buildings Damaged by the Germans during World War I

EWA KAWAMURA

Atomi University of Tokyo

Abstract

Un numero incalcolabile di cartoline francesi documentano i ruderi delle città rovinati dai tedeschi durante la prima guerra mondiale, soprattutto nella parte settentrionale della Francia vicino al Belgio lungo il fronte occidentale del Piano Schlieffen. Sono cartoline dei piccoli paesi e città soprattutto fra Lorena ed Alsazia. Raffigurano spesso le distruzioni di edifici importanti: chiese, castelli, musei, stazioni ferroviarie, municipi, e talvolta con una didascalia provocatoria per non dimenticare le distruzioni delle città dai bombardamenti tedeschi durante la battaglia.

An incalculable number of French postcards document the ruins of towns damaged by the Germans during World War I, especially in northern France near Belgium along the Western Front of the Schlieffen Plan. They are postcards of the small towns and cities, especially between Lorraine and Alsace. They often depict the destruction of important buildings: churches, castles, museums, train stations, and town halls, and sometimes with a provocative caption so as not to forget the destruction of towns by German bombing or during the battle.

Keywords

Cartoline francesi, Rovine, prima guerra mondiale.

French postcards, ruins, World War I.

Introduzione: Tema delle Rovine della città nelle cartoline degli inizi del Novecento

Le rappresentazioni dello stato di rudere di una città non furono rare nel mondo delle cartoline nella prima metà del Novecento, perchè all'epoca le cartoline funzionarono da strumenti visivi di comunicazione come le illustrazioni di riviste e giornali. Vi furono diversi avvenimenti naturali e umani che distrussero le città: una serie di sismi catastrofici, esplosioni vulcaniche, incendi e due grandi guerre mondiali. Così furono riprodotti gli scorci delle distruzioni delle città terremotate, soprattutto, per esempio in America e in Europa: Guatemala City (19 aprile 1902), Calabria (8 settembre 1905), San Francisco (18 aprile 1906), Valparaiso e Viña del Mar in Cile (16 agosto 1906), Kingston in Jamaica (14 gennaio 1907), Messina, Pellarò e Reggio Calabria (28 dicembre 1908), Lambesc, Pelissanne, Rognes, Salon, St-Cannat, Vernègues ed ecc. in Provenza-Alpi-Costa Azzurra (11 giugno 1909), Avezzano, Chierchio, Collamele e Sora nell'Italia Centrale (13 gennaio 1915) ed altri luoghi in seguito. Per documentare questi avvenimenti tragici, nelle didascalie delle cartoline, che rappresentano uno scorcio delle città danneggiate con gli edifici crollati, è riportato il giorno del terremoto.

Il tema delle rovine di una città nelle cartoline di primo Novecento è vario. Oltre le cartoline raffiguranti la distruzione a causa sismica, vi fu il tema della città distrutta dall'eruzione vulcanica come Boscotrecase dal Vesuvio il 4 aprile 1902, o il soggetto dei singoli edifici danneggiati da casi accidentali come l'incendio della Chiesa di San Michele di Amburgo il 3

EWA KAWAMURA

luglio 1906 o come il crollo improvviso del Campanile di piazza San Marco a Venezia (14 luglio 1902). Fra queste cartoline del primo Novecento, un numero incalcolabile e riccamente vario è sul tema delle città francesi e belghe distrutte dai tedeschi durante la prima guerra mondiale e inizialmente le località danneggiate negli anni 1914-15 lungo il fronte occidentale del Piano Schlifen.



1: Cartolina del danneggiato Fairmount Hotel dal terremoto di San Francisco del 18 aprile 1906 (sopra a sinistra); Cartolina di un palazzo diroccato dal terremoto di Messina il 28 dicembre 1908 (sopra a destra); Cartolina del crollo del campanile di San Marco a Venezia il 14 luglio 1902 (sotto a sinistra); Cartolina dell'incendio della Chiesa di San Michele d'Amburgo il 3 luglio 1906 (sotto al centro); Cartolina di Rognes devastato dal terremoto dell'11 giugno 1909 nella Francia meridionale (sotto a destra).

1. Paesi belgi e francesi distrutti dai tedeschi durante la guerra 1914-18

Prima della diffusione delle cartoline sul tema della distruzione delle città francesi dai tedeschi sul fronte occidentale già circolavano agli inizi del Novecento le cartoline illustrate dell'esercito prussiano che aveva incendiato il castello di Saint-Cloud nel 13 ottobre 1870, dove fu il teatro della guerra franco-prussiana. Queste cartoline sono dipinte spesso a colori

per rappresentare il fuoco e accentuare ulteriormente questo scenario feroce. Inoltre furono stampate anche cartoline di altri edifici a Saint-Cloud incendiati dai tedeschi nella serie intitolata "Evenements de 1871". Anche per altri paesi bombardati dai prussiani negli anni 1870-71 come Bazeilles e Mézières. Il loro stato di rudere divenne soggetto di cartoline agli inizi del Novecento.

A causa della sconfitta nella guerra franco-prussiana, la Francia perse l'Alsazia e una parte della Lorena, per cui i francesi avevano una motivazione per partecipare alla guerra dal primo agosto 1914 contro la Germania. Così, il 4 agosto i tedeschi cominciarono ad invadere il Belgio, e si svolsero battaglie a Liegi (5-16 agosto) e a Dinant (15-24 agosto), e scoppiò contemporaneamente un'altra battaglia detta "delle Frontiere" (14-24 agosto), inclusa la battaglia Ardenne (21-23 agosto) lungo la frontiera della Francia e nel Belgio. In seguito Anversa fu assediata (28 settembre-10 ottobre) e scoppiò la Battaglia dell'Yser (17 ottobre-1° novembre), documentata nel libro "L'Agonie de Dixmude" (1916) del poeta Léon Bocquet e di Ernest Hosten, autore della "Guide illustré de Dixmude" (1902). Infatti, sono stampate tantissime cartoline raffiguranti Dixmude distrutta dai tedeschi. Anche i danni di Lovanio (Louvain) sono documentati sia nelle cartoline che nel libro "Some More News about the Destruction of Louvain" (1915) scritto dallo storico belga Léon van der Essen. Tante altre città belghe furono invase dai tedeschi come Namur, Nieuport, Pervyse, Termonde, Ypres, che è la città passata alla storia perché colpita da gas tossici nel 1915. A Zeebrugge, invece, la base dei sommergibili tedeschi subì gli attentati degli inglesi nel 1918; come ad Ostend. Così, le didascalie delle cartoline delle città belghe in rovina a causa della guerra sono accompagnate spesso da una traduzione in inglese.

L'attentato dei tedeschi arrivò fino a Parigi con gli zeppelin, che bombardarono per due volte: il 21 marzo 1915 e il 29 gennaio 1916. Le cartoline raffiguravano le case rovinare e il fotomotaggio della torre Eiffel, che dondolava dal timore. Il piano Schlieffen fu bloccato con la battaglia della Mosa (25-29 agosto 1914) e con la battaglia della Marna (6-12 settembre 1914). I paesi lungo i fiumi Mosa (Meuse) e Marna (Marne) che furono danneggiati dai tedeschi diventarono soggetto di cartoline. Le incalcolabili cartoline sono una fotografia delle macerie dei seguenti paesi lungo i fiumi Mosa e Marna: Barcy, Berzieux, Bétheny, Bouconville, Chambry, Champfleury, Clermont-en-Argonne, Dontrien, Dun-sur-Meuse, Heiltz-le-Maurupt, Huiron, Laimont, Maurupt-le-Montois, Monthyon, Mussey, Nettancourt, Pargny-sur-Saulx, Pilon, Reims, Rembercourt-Sommaise, Revigny, Saint-Mihiel, Sermaize-les-Bains, Sillery, Sommeilles, Sommesous, Suippes, Verzenay ecc. Quando i danni erano stati gravi aumentò, la varietà delle cartoline come nel caso di Heiltz-le-Maurupt, Sermaize-les-Bains e Reims.

Talvolta queste cartoline segnalano nella didascalia le date precise del giorno del bombardamento. La didascalia di una cartolina di Chambry o d'Huiron può contenere la data del 7 settembre 1914, mentre, quella di Barcy riporta la data dell'8 settembre 1914. Le cartoline di Reims variano il giorno dell'attacco in base agli edifici bombardati e talvolta segnalano anche l'ora dell'attacco. Alcune cartoline raffiguranti la rovina del Cattedrale di Reims hanno la didascalia non solo con la data del bombardamento del 19 settembre 1914, ma anche con l'ora delle 16.30 o la durata dell'incendio dalle 17 alle 20. L'attacco tedesco su Reims durò fino al 1918 ed anche le chiese di St-Jacques e St-André subirono danni. Così la varietà di cartoline di Reims fu notevole e furono stampate nelle serie intitolate: "Reims bombarde", "Reims après le bombardement", "Les ruines de Reims", "Reims en ruines", "Reims dans les ruines après la retraite des Allemands", "Incendie e bombardement de Reims", "Reims dans sa deuxième année de bombardement 1914-15", "Reims dans ses années de bombardements 1914-18", ecc.

EWA KAWAMURA



2: Cartolina dell'incendio del castello di Saint-Cloud dai prussiani il 13 ottobre 1870 (sopra a sinistra); Cartolina di una strada a Saint-Cloud incendiata dai prussiani nel 1871 (sopra a destra); Cartolina della deformante Torre Eiffel a causa della visita degli Zeppelin a Parigi nel 1915 (sotto a sinistra); Cartolina di una casa danneggiata dall'attacco degli Zeppelin a Parigi nel 1915 (sotto al centro); Cartolina della porta della città di Termonde dopo l'attacco dei tedeschi nel 1914 (sotto a destra).

Per altre città in generale, la varia denominazione delle serie di cartoline della città francesi rovinate dai tedeschi durante la prima guerra mondiale è: "Guerre Européenne 1914", "1914...", "1914-15...", "Guerre Européenne 1914-1915", "La Guerre 1914-15", "Guerre de 1914-1915", "Guerre 1914-1915", "La Grande Geurre", "La Grande Geurre 1914", "La Grande Geurre 1914-15", "Les Ruines de la rande Guerre", "Guerre 1914-1916", "Guerre 1914-1918", "Campagne de 1914", "Campagne de 1914-1915", "Les ruines de la Grande Guerre", "Guerre 1914-1916", "La Grande Guerre 1914-16", "La Grande Guerre 1914-17", "La Guerre 1914-15-16", "Grande Guerre 1914-15-16" ed ecc. Talvolta la serie fu intitolata con il nome del luogo della battaglia come "La Grande Guerre en Champagne, Argonne, Meuse", "L'Argonne en ruines", "Bataille de Champagne". "Guerre de 1914 – Bataille de Marne", "Guerre de 1914 – Bataille de Marne", "Bataille de la Marne, Septembre 1914", "1914-15. Bataille de la Marne" ecc.

Difese, distruzioni, permanenze, delle memorie e dell'immagine urbana



3: Cartolina di Anthelupt con la data dell'attacco dei tedeschi il 24 dicembre 1914 (sopra a sinistra); Cartolina di Sermaize-les-Bains rovinata durante la battaglia della Marna dal 6 al 12 settembre 1914 nella serie "Grande Guerre 1914-1918" (sopra a destra); Cartolina di Roye rovinata dai tedeschi nella serie "Français souvenons-nous! La France reconquise (1917)" (sotto a sinistra); Cartolina della casa incendiata dai tedeschi con la foto della vittima di Badonviller nella serie "Guerre de 1914-1915" (sotto a destra).

Lorena (Lorraine) e Vosgi (Vosges), in altre parole i territori martoriati dalla guerra franco-prussiana sono anche il luogo del teatro della prima guerra, per questo vi sono le serie di cartoline intitolate: "En Lorraine - Guerre 1914", "La Guerre en Lorraine en 1914", "La Guerre en Lorraine en 1914-15-16", e "La Guerre de 1914 dans les Vosges".

Per i Vosgi, Clémentaine fu stampata una cartolina raffigurante la chiesa distrutta con la didascalia «Théâtre d'un violent combat» nel 1916, e furono prodotte anche le cartoline con schizzi di distruzioni a Clémentaine per mano di un soldato. Anche Doncières avevano tante cartoline con la simile didascalia «théâtre de violentes combat». Le didascalie delle cartoline delle rovine di Raon-l'Étape, di Roville-aux-Chênes, e di Taintrux furono queste: «bombardé par les Allemands» o «incendié volontairement par les Allemands». Una cartolina di una casa rovinata a Saint-Dié-des-Vosges, invece, indica nella didascalia la data: «incendies volontairement par les allemands le 27 août 1914».

Inoltre, molti paesi confinanti dell'Alsazia: Meurthe e Mosella (Meurthe-et-Moselle) lungo i due fiumi lorenesi furono attaccati dai tedeschi. Per esempio, le didascalie delle cartoline di Vitrimont sono: «En Lorraine Guerre 1914; après le bombardement par les Allemands-Août 1914», o «La Guerre en Lorraine en 1914-1915: Bombardé par les Français et ensuite par les Allemands».

EWA KAWAMURA



4: Cartolina di Vitrimont nella serie "En Lorraine-Guerre 1914" (sopra a sinistra); Cartolina di Anthelupt nella serie "La Guerre en Lorraine en 1914" (sopra a destra); Cartolina di Baccarat nella serie "La Guerre en Lorraine en 1914-15-16" (sotto a sinistra); Cartolina di Gerbéviller incendiata dai tedeschi il 24 agosto 1914 nella serie "En Lorraine-Guerre 1914" (sotto a destra).

Lunéville fu occupata dai tedeschi dal 22 agosto al 12 settembre 1914 e sappiamo che «Les Allemands font sauter le Pont sur la Vezouze avant de quitter Lunéville» dalla didascalia e immagine della cartolina. Le didascalie delle cartoline raffiguranti rovine di Chanteheux sono «Maison incendiés par les Allemands» oppure «Maison en ruins». La didascalia della cartolina di Embermenil riporta la durata degli attacchi fra gli anni 1914-18. Non poche cartoline riportano l'informazione della datazione. Dalla didascalia di una cartolina di Gerbéviller sappiamo che la città fu incendiata il 24 agosto 1914. Le altre cartoline di Gerbéviller hanno la tragica didascalia «Gerbéviller la Martyre». Le cartoline di Anthelupt riportano la data dei danni: ad agosto e il 24 dicembre del 1914. Sappiamo che Bréménil fu invaso il 12 agosto dalla didascalia della cartolina della rovina della città.

Per Badonviller: città conosciuta per la produzione dei piatti decorati in ceramica furono stampate le cartoline, che unitamente alla casa distrutta riportano il ritratto del suo proprietario, vittima degli attacchi tedeschi. Per esempio, una cartolina raffigura la casa con una finestra indicata da una croce dove il 12 agosto fu fucilata la signora Benoît, moglie del sindaco, casa che fu poi carbonizzata dal fuoco volontariamente acceso dai bavaresi. Un'altra cartolina di Badonviller documenta con la didascalia la casa in macerie dove i bavaresi fucilarono i coniugi Georges e il signor Gruber postino e con una foto nel riquadro in alto della loro tomba nel giardino. Dalle cartoline con didascalia per i ruderi di Baccarat, città dove si produce il cristallo dell'omonima celebre marca, sappiamo che i tedeschi distrussero

la chiesa principale il 25 agosto e il ponte grande il 12 settembre 1914. Wattwiller località termale, invece, ha la serie di cartoline raffigurante rovine della città dal titolo "Guerre 1914-1918 Alsace" o "Le Front d'Alsace (1914-1918)". Nello stesso periodo, la casa editrice Jules Tallandier pubblicò numerosi romanzi sul tema di questa guerra in Alsazia, mentre Le cartoline illustrano meglio le sue miserie con didascalie e documentazioni fotografiche.

Dalla vicinanza del Belgio molte città dell'Alta Francia (Hauts-de-France) furono invase dai tedeschi per lunghi periodi. Lilla (Lille) occupata dai tedeschi dal 10 ottobre 1914 ha tante cartoline raffiguranti la rovina della città, fra queste il più impressionante era il tema dei danni causati da una esplosione della polveriera detta "dépôt de munitions des Dix-huit ponts" il 10 e 11 gennaio 1916. Anche altri paesi nell'Alta Francia come Bailleul, Cambrai, Douai, La Bassée e Lys furono danneggiati dai tedeschi fino al 1918 e furono stampate cartoline raffiguranti i danni. Al Passo di Calais (Pas-de-Calais) vi sono tanti paesi che diventarono dei ruderi per gli attacchi tedeschi. Vermelles fu distrutta fra ottobre e dicembre del 1914 come descritto nel libro di Maurice Beslay "Vermelles. Sur le front" (1915): «Il est au pays noir un village à jamais célèbre, dont le nom sera souvent, après la guerre, sur les lèvres de ceux qui reviendront et se répètera longtemps (C'è un borgo nel paese nero che è famoso per sempre, il cui nome sarà spesso sulla bocca di coloro che tornano dopo la guerra e verrà ripetuto per molto tempo» [Beslay 1915, 7]. Naturalmente furono stampate tantissime cartoline di Vermelles con didascalia provocatoria per non dimenticare le distruzioni durante la battaglia contro i tedeschi.

I luoghi della battaglia o della occupazione tedesca nel Passo di Calais come Carency, Artois, Maroeuil, Lens, Ablain-Saint-Nazaire, Arras, Bapaume annoverano tante cartoline a documentare lo stato dei ruderi delle città bombardate dai tedeschi. Per esempio, la cartolina dei ruderi della chiesa Notre-Dame-de-Lorette di Ablain-Saint-Nazaire ha una didascalia emozionante: «La charmante église n'est plus qu'un amas de ruines (L'incantevole chiesa è oggi un cumulo di rovine)». In particolare, per Arras, luogo della Battaglia di Arras (9 aprile-16 maggio 1917), 11 furono stampate tantissime cartoline raffiguranti i danni di ogni angolo cittadino, e talvolta le didascalie sono tradotte in inglese. Tuttavia il suo monumentale municipio era già ridotto in macerie nell'ottobre 1914 e una cartolina raffigura lo stato prima della distruzione con la didascalia: «L'hotel de ville inutile et le beffroi toujours debout 14 octobre 1914 (Il municipio mutilato e il campanile ancora in piedi 14 ottobre 1914)».

Dopo l'invasione nel Belgio, i tedeschi arrivarono nella Francia settentrionale lungo i fiumi Somme, Oise ed Aisne. Nel territorio di Somme, Montdidier fu occupata dai tedeschi il 31 agosto 1914, in seguito il 13 settembre la Francia riprese Montdidier, ma nuovamente il 27 marzo 1918 fu occupata dai tedeschi fino al 9 agosto. La serie di cartoline intitolata "Ruines de Montdidier" documentò ogni edificio bombardato e rovinato dai tedeschi: municipio, palazzo di Giustizia, chiesa di Saint-Pierre, convento di Dames de St-Maur, chiesa di St-Sépulcre, il Castello di Tilloloy ed ecc. Le didascalie delle cartoline di Montdidier sono scritte spesso insieme alla traduzione inglese. Inoltre sono stampate per questa città cartoline raffiguranti gli edifici prima della distruzione bellica con la didascalia "avant Guerre".

Albert fu occupata dai tedeschi dal 29 agosto al 14 settembre 1914, ma gli attacchi gravi accaddero, il 15 gennaio 1915 come segnalato nella didascalia delle cartoline raffiguranti la bombardata basilica Notre-Dame de Brebières con l'enorme statua della Madonna spezzata in cima al campanile. Fu stampata una cartolina pieghevole a misura doppia con due immagini: il danneggiato campanile con la madonna che quasi cadeva dalla cima e un'altra immagine focalizzata sulla stessa madonna col bambino prima del bombardamento, e sul verso della cartolina fu inserita la poesia del cantautore Théodore Botrel scritto ad Albert il 14

EWA KAWAMURA

marzo 1915: «La Vandale arriva soudain, sa horde immonde Bombarda nos beffrois, nos clochers et nos tours (Il Vandalo arrivò all'improvviso, la sua orda immonda bombardò i nostri campanili, le nostri guglie e le nostre torri)». Inoltre Albert subì danni tedeschi durante la fase iniziale della Battaglia della Somme (1 luglio-18 novembre 1916), la cosiddetta Battaglia di Albert (1-13 luglio 1916) e un'altra omonima (21-23 agosto 1918). Così Albert ha sofferto fino alla fase finale della guerra e l'intera città fu colpita con gravi danni e furono stampate tantissime cartoline delle rovine della città in ogni angolo di strada. Anche Amiens fu distrutta gravemente durante la Battaglia di Amiens (8-12 agosto 1918). Le didascalie delle cartoline di Amiens sono scritte spesso insieme alla traduzione in inglese.

Il 28 agosto 1914 i tedeschi occuparono Péronne fino al marzo 1917, e nel 1918 bombardarono ferocemente la città. Così, in molte cartoline di Péronne è scritta questa parola "Français souvenons-nous! (Francesi ci ricordiamo)" e fu inserita nella serie intitolata "La France reconquise (1917)". In questa serie, una cartolina raffigurante le case completamente distrutte ha la didascalia: «Lamentable aspect des maisons en ruines (Aspetto deplorabile delle case in rovina)»; un'altra della chiesa in rovina è accompagnata dalla didascalia: «L'Eglise a été entièrement détruite sans cause militaire par les vandales (La Chiesa fu completamente distrutta senza motivo militare dai vandali)». La didascalia di un'altra cartolina della piazza principale piena di macerie riporta: «Le vol, le feu, puis la dynamite indiquent la rage des boches en fuite (Furto, incendio, poi dinamite indicano la rabbia dei boches fuggiaschi)». Infatti, sulle cartoline è usato talvolta il termine dispregiativo che indica un soldato tedesco: boche. Un'altra cartolina di un altro scorcio della stessa piazza ha la didascalia: «Ce que Boches ont fait d'une place jadis si riante (Cosa hanno fatto i boches con un posto che prima era così piacevole)». Inoltre, un'altra cartolina raffigurante il municipio in rovina riporta una tabella scritta in tedesco "Nicht ärgern, nur wundern!" e così riporta la didascalia: «Les bandits signent leur forfait de cette grossièreté. Ne vous lamentez pas, souriez! (I banditi firmano il loro pacco con questa maleducazione. Non sbraitare, sorridete!)». Roye era nella simile situazione di Péronne e fu danneggiata gravemente nel 1918, quindi risultano tantissime cartoline di Roye sotto la stessa serie "La France reconquise (1917)".

Per quanto riguarda i paesi nell'Oise, Senlis fu incendiata dai tedeschi durante la battaglia omonima del 2 settembre 1914. La serie di cartoline raffiguranti gravi danni di Senlis fu intitolata spesso "Guerre Septembre 1914" o "Guerre de 1914". Un'altra città nell'Oise Creil ha la simile serie intitolata in più versioni: oltre "Guerre de 1914", vi sono "La Grande Guerre 1914", "La Grande Européenne 1914", "Guerre "Guerre 1914-15", "Guerre 1914-16", "La Grande Guerre 1914-1917" ed ecc. Anche altri paesi nell'Oise come Lassigny e Noyon colpiti dai tedeschi hanno le serie di cartoline raffiguranti rovine delle città con il nome di "Guerre 1914-15-16-17", "Français souvenons-nous!", "La France reconquise (1917)" ed ecc. Nel caso di Thiescourt, furono stampate tante cartoline della chiesa Assomption de Notre-Dame bombardata dai tedeschi e una di esse porta una semplice didascalia in tedesco con la data della distruzione: "Kirche Thiescourt 16. Febr. 1916" per far capire questa immoralità assurda ai nemici.

Molti paesi nell'Aisne furono il teatro delle battaglie contro i tedeschi. Furono pubblicati diversi romanzi che trattano della sua prima battaglia del settembre 1914 come "1914-1915. Choses vues sur les champs de bataille" (1915) di André Tudesq, "La guerre vécue" (1915) di Charles Foley e "Sur les routes sanglantes" (1916) di Jules Mary. Non pochi paesi nell'Aisne come Fontenoy, Saint-Quentin, Laon, Soissons, Crouy, Chauny, Vailly-sur-Aisne, Pinon, Longpont hanno le cartoline che documentano lo stato dei ruderi causati dai tedeschi.

È da notare alcuni casi particolari. Fontenoy ha la cartolina insolita della distrutta chiesa in uno schizzo datato a mano il 13 settembre 1914. Soissons ha tantissime cartoline raffiguranti cadaveri dei cavalli nella città in rovine, fra queste il soggetto più ricorrente è la distruzione sua monumentale cattedrale, che fu dichiarato letteralmente anche dal grande poeta Anatole France: «La destruction brutale et stupide des monuments consacrés par l'art et les ans est un crime que la guerre n'excuse pas ; qu'il soit pour les Allemands un éternel opprobre! (La brutale e stupida distruzione di monumenti consacrati dall'arte e dagli anni è un crimine che la guerra non giustifica; che sia per i tedeschi un eterno opprobrio!)» [France 1916, 42]. Molte cartoline di Chauny sono nella serie intitolata "Guerre 1914-15-16-17. Retraite des Allemands" o "Français souvenons-nous!- La France reconquise (1917)" spesso con una didascalia provocatoria. Per esempio per le cartoline di macerie di case o di strade a Chauny: «Les ruines historiques créées par le Vandalisme Prussien (Rovine storiche create dal vandalismo prussiano)»; «Un rue entièrement détruite à la dynamite (Una strada completamente distrutta con la dinamite)»; «Une rue après la furie des barbares (Una strada dopo la furia dei barbari)»; «Ville martyre entièrement rasée par les Prussiens (Città martire completamente rasa al suolo dai prussiani)» e per la rovina del municipio: «Le Campanile de l'Hôtel de Ville miné par les Barbares (Il Campanile dell'Hôtel de Ville minato dai barbari)», così nelle cartoline di Chauny i soldati tedeschi furono chiamati barbari, invece di boches come nelle cartoline di Péronne.

2. Paragonare lo stato di prima e dopo la guerra

La maggior parte delle cartoline del genere raffigura lo stato di rudere di singoli edifici soprattutto della chiesa principale o del municipio o di scorcio di una strada in macerie. Talvolta in una cartolina si mettevano due immagini dello stato prima e dopo la guerra per paragonarli. Reims e Soissons preferivano questo tipo di rappresentazione, perché entrambe le città hanno subito gravi danni nella loro monumentale cattedrale. Altre città, che pubblicavano tante cartoline con due immagini per paragonare in una sola cartolina il prima e il dopo la guerra erano La Bassée, Badonviller (soprattutto il Castello di Édouard Fenel e la Chiesa di Saint-Martin), Lens e Baupanne, e queste ultime due città hanno la serie delle cartoline intitolata in due lingue "avant et après la Guerre - Before and after the War". Molte città producevano con la didascalia di "avant Guerre" le cartoline di un'immagine della città prima della guerra, per accentuare la sottintesa distruzione della città. Questa maniera accadeva spesso per le cartoline di Verdun, teatro della famosa Battaglia di Verdun (21 febbraio-19 dicembre 1916). Nel caso di Crouy, in un paese nell'Aisne, che fu distrutta completamente dai tedeschi, furono stampate una serie di doppie cartoline pieghevoli. Da un lato uno scorcio della città prima della guerra e da un altro lo stato dopo la guerra e sul verso un testo riguardante la storia del paese. Questa serie fu pubblicata per ricostruire il villaggio con restauri degli edifici. Alcune cartoline furono pubblicate per il restauro, come nel caso della chiesa di Notre-Dame a Vailly-sur-Aisne, che ha la cartolina raffigurante il momento della ricostituzione della chiesa danneggiata gravemente, ma con la didascalia: "La Restauration de l'Eglise". Molte chiese distrutte dai tedeschi furono restaurate come prima della guerra. Per esempio nel caso di Soissons la Cattedrale di Santi Gervasio e Protasio di Soissons fu ricostruita negli anni 1919-37, mentre l'Abbazia di San Giovanni delle Vigne della stessa città conserva la facciata in rovine. Alcune chiese furono conservate appositamente nello stato di rudere come la chiesa di Montfaucon (Meuse) distrutta a settembre del 1918 e l'abbazia di Mont-Saint-Éloi (Pas-de-Calais) danneggiata nel 1915 e rimasta con solo una parte della facciata, e classificata nel patrimonio nazionale "monument historique" nel 1921 proprio per ricordare la traccia tragica della guerra.

EWA KAWAMURA



5: Cartolina della rovina di La Bassée insieme alla foto della stessa strada prima dell'attacco dei tedeschi durante la Guerra degli 1914-1918 (sopra a sinistra); Cartolina della rovina della navata della Cattedrale di Soissons insieme alla foto di simile scorcio prima della Guerra (sopra a destra); Cartolina di Bapaume prima e dopo la prima Guerra (sotto a sinistra); Cartolina della chiesa di Lens prima e dopo la Guerra (sotto a destra).

Uno dei protagonisti della documentazione della distruzione bellica della città era senza dubbio la chiesa principale che ha subito i danni riducendosi in rudere in ogni paese. Si ricorda il caso della settecentesca chiesa Kreuzkirche di Dresda, che commissionò dipinti al vedutista veneziano Bernardo Bellotto prima (1756) e dopo (1765) la Guerra dei Sette Anni (Entrambe le tele sono custodite alla Gemäldegalerie Alte Meister di Dresda). La Kreuzkirche divenuta maceria non fu ricostruita come era prima, mentre la più solida e monumentale Frauenkirche di Dresda fu sopravvissuta ai bombardamenti della Guerra dei Sette Anni; tuttavia, fu distrutta completamente il 13 febbraio 1945 dal bombardamento britannico. Come tanti altri importanti edifici danneggiati di Dresda durante la seconda guerra mondiale, la Frauenkirche fu ricostruita negli 1996-2005 come era prima, cioè come fu documentata più volte nelle tele del Bellotto degli anni '50 del Settecento.

Ad imitazione delle cartoline francesi riproducenti due immagini per poter paragonare il prima e il dopo la prima guerra mondiale, negli anni '50 del Novecento fu pubblicata dallo storico

tipografo di Dresda Kunstanstalt Sengel & C. la cartolina della foto della Frauenkirche in macerie insieme a una piccola foto di prima della guerra in un riquadro in alto a destra. In seguito, quando crebbe negli anni '90 del novecento la volontà di ricostruire la Frauenkirche, fu stampata dal tipografo Brück & Sohn di Meißen la cartolina a doppia immagine per confrontare lo stato di rudere della Frauenkirche con la statua di Martin Lutero nuovamente eretta nel 1955, quindi non è corretta la indicazione del 1945 come data della ricostruzione della statua, volendosi riportare semplicemente l'anno della distruzione della chiesa bombardata. La presente foto probabilmente fu ripresa intorno al 1990 per la cartolina, e sopra questa foto è inserito il particolare della veduta della Piazza del Mercato Nuovo di Dresda con anche la Frauenkirche dipinta dal Bellotto intorno al 1750.



6: Cartolina di Dresda degli anni '90 del Novecento raffigurante il rudere della chiesa Frauenkirche davanti alla statua di Martin Lutero nel 1945 e il particolare del quadro con la Frauenkirche dipinto da Bernardo Bellotto nel 1750 (sinistra); Cartolina della Frauenkirche di Dresda degli anni '50 del Novecento con una foto prima della distruzione sopra nel riquadro (centro); Bernardo Bellotto, Kreuzkirche di Dresda, olio su tela, 1752, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda (sopra a destra); Bernardo Bellotto Rovina della Kreuzkirche di Dresda, olio su tela, 1765, Gemäldegalerie Alte Meister, Dresda (sotto a destra).

Conclusioni

La documentazione tragica dei danni della guerra sulle città bombardate durante la seconda guerra mondiale era simboleggiata spesso dalla chiesa principale. Tutti i seguenti casi sono diventati soggetto delle cartoline come un simbolo cittadino. La cattedrale gotica del XIV secolo di Coventry, in Inghilterra, fu bombardata e distrutta dai tedeschi il 14 novembre 1940 e lasciata in stato di rudere come il monumento della guerra. Invece, Berlino ha conservato lo stato di rudere di due edifici bombardati dai britannici e americani nella notte fra il 22 e 23 novembre 1943: una stazione ferroviaria Anhalter Bahnhof e la chiesa Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche entrambe progettate a caso dallo stesso architetto ottocentesco Franz Schwechten. In Giappone, il 6 agosto 1945 la città di Hiroshima fu distrutta con l'esplosione nucleare dagli americani, da allora si conserva il rudere del palazzo in stile occidentale

EWA KAWAMURA

progettato dall'architetto ceco Jan Letzel per la sala espositiva dei prodotti locali di Hiroshima, divenendo il simbolo cittadino e quello della memoria, chiamata localmente la "Cupola atomica", dalla forma dei resti dello scheletro impressionante della struttura architettonica simile ad una cattedrale coperta da un cupola. Successivamente anche la città di Nagasaki fu distrutta dalla bomba atomica il 9 agosto 1945 e il rudere della Cattedrale di Santa Maria (Urakami Tenshudo) di Nagasaki è diventato la memoria della guerra fino agli anni '50, oltre che uno dei soggetti principali per le cartoline di Nagasaki, ma dopo alcune polemiche fu ricostruita nel 1959 come era prima della guerra, mentre il rudere detto "Cupola atomica" di Hiroshima venne registrato al patrimonio mondiale dell'Unesco nel 1996.

In ogni caso, eccessivamente incalcolabili per immenso numero e varietà sono le cartoline francesi raffiguranti ruderi delle città distrutte dai tedeschi durante la prima guerra mondiale. Per quanto riguarda la memoria negativa della seconda guerra mondiale, la Francia ha conservato nello stato di rudere un intero villaggio Oradour-sur-Glane distrutto dai tedeschi, in seguito naturalmente diventato il soggetto assoluto della cartolina turistica con la didascalia della data del giorno del massacro: 10 giugno 1944.

Bibliografia

BESLAY, M. (1915). *Vermelles sur le front*, Paris: Editions de la "Nouvelle Revue".

BOCQUET, L; HOSTEN, E. (1916). *L'Agonie de Dixmude. Épisodes de la bataille de l'Yser*, Paris: Jules Tallandier.

MARY, J. (1916). *Sur les routes sanglantes: Récits de la grande guerre*, Paris: Jules Tallandier.

TUDESQ, A. (1915). *1914-1915. Choses vues sur les champs de bataille*, Paris: Jules Tallandier.

FAOALEY, C. (1915). *La guerre vécue*, Paris: Jules Tallandier.

FRANCE, A. (1916). *Sur la voie glorieuse, vingt-quatrième édition*, Paris: Librairie ancienne Édouard Champion.

I want you. Retorica della propaganda e invarianti dell'immaginario bellico nelle campagne di comunicazione pubblica

I want you. Propaganda rhetoric and invariants of war imagery in public communication campaigns

VALERIA MENCHETELLI

Università degli Studi di Perugia, Dipartimento di Ingegneria Civile e Ambientale

Abstract

Le immagini, intese nel senso ampio di messaggi visivi, costituiscono il mezzo elettivo tramite cui, attraverso la storia, sono state intraprese le azioni di propaganda. Il linguaggio adottato in questo tipo di comunicazione aderisce a una specifica "retorica della propaganda", in cui alcuni temi iconografici e alcuni simbolismi sono ricorrenti. Il contributo indaga questo modus comunicandi, caratterizzato dall'intenzione esplicita di instaurare una relazione visiva diretta tra il potere e la collettività.

Images, understood in the broad sense of visual messages, constitute the elective medium through which, across history, propaganda actions have been undertaken. The language adopted in this type of communication adheres to a specific 'rhetoric of propaganda', in which certain iconographic themes and symbolisms are recurrent. The paper investigates this modus comunicandi, characterized by the explicit intention to establish a direct visual relationship between power and the community.

Keywords

Comunicazione pubblica, immaginario bellico, retorica della propaganda.

Public communication, war imagery, propaganda rethoric.

Introduzione

"Non esiste mezzo di comunicazione umana che non possa divenire anche un mezzo di propaganda deliberata, perché quest'ultima consiste nello stabilire la reciproca comprensione tra individuo e gruppo" [Bernays 1928/2008, 133]. Le immagini, intese nel senso ampio di messaggi visivi, costituiscono il mezzo elettivo tramite cui, attraverso la storia, sono state intraprese le azioni di propaganda. Un'analisi critica del repertorio visuale della propaganda bellica, condotta attraverso le epoche, mostra che il linguaggio adottato in questo tipo di comunicazione aderisce a una specifica "retorica della propaganda", in cui alcuni temi iconografici e alcuni simbolismi sono ricorrenti. Ripercorrendo le diverse espressioni grafiche della propaganda bellica prodotte nel corso delle epoche e replicate fino all'attualità, questo contributo intende ricostruire la narrazione di un *modus comunicandi* caratterizzato dall'intenzione esplicita di instaurare una relazione visiva diretta tra il potere e la collettività attraverso le immagini, che passa per la codificazione di precise regole compositive e di schemi grafici ricorrenti mutuati dall'immaginario artistico consolidato.

1. Comunicazione pubblica e propaganda

La guerra è un fatto pubblico. Le motivazioni dei conflitti, a qualsiasi tema politico esse siano riconducibili (amministrativo, economico, sociale), scaturiscono da questioni che riguardano

VALERIA MENCHETELLI

la collettività; allo stesso tempo, le manifestazioni materiali dei conflitti, in qualsiasi contesto esse vengano attuate (individuale, privato, pubblico), determinano conseguenze che investono la collettività.

Proprio in relazione alla dimensione collettiva che caratterizza i fatti connessi alla guerra, nei periodi bellici sono stati sistematicamente perseguiti gli obiettivi di orientare l'opinione pubblica e di costruire il consenso delle masse attraverso il condizionamento del pensiero comune. Per l'attuazione di queste strategie, gli organi di potere hanno da sempre fatto ricorso alla comunicazione pubblica che, a seconda del periodo storico in cui è stata esercitata, ha assunto diverse forme e utilizzato un'ampia varietà di media per la veicolazione e la trasmissione di precisi messaggi.

La comunicazione pubblica, impropriamente e strategicamente piegata alle necessità politiche, è in questi contesti mutata in propaganda, termine che identifica non soltanto ogni "azione che tende a influire sull'opinione pubblica, orientando verso determinati comportamenti collettivi", ma anche "l'insieme dei mezzi con cui [questa] viene svolta" (Treccani 2011). In particolare, le azioni di persuasione perseguite attraverso la diffusione ufficiale di messaggi politicamente determinati ha impiegato diverse modalità di coinvolgimento, capaci di fare leva sulla presa di coscienza del singolo, sulla sua assunzione di responsabilità personale e sulla conseguente attuazione di un comportamento 'allineato' a quello imposto e coerente con esso. Si tratta di un tema che investe non soltanto i regimi di carattere totalitario, ma qualsiasi struttura sociale, anche di matrice democratica [Bernays 1928/2008; Stanley 2020; Liu 2021], e che si pone alla base della determinazione della pubblica opinione e del comportamento dei cittadini, assumendo così una portata capace di influire in tutti gli ambiti delle relazioni umane, pubbliche e private.

La propaganda affonda le proprie radici storiche nell'effetto 'magico' legato al potere persuasivo della parola [Freud 1918/2012] e nella retorica di derivazione greca, intesa come *ars orandi* ovvero come progettazione della struttura tecnica di un discorso finalizzato alla persuasione. Con l'estensione dei linguaggi comunicativi al dominio dell'immagine e dei suoi molteplici usi attraverso i *media*, la propaganda ha parimenti ampliato le proprie modalità tendendo a prediligere l'efficacia della comunicazione visuale a quella verbale. Come la retorica verbale si è evoluta mediante l'acquisizione di una dimensione estetica, portando a una ricerca linguistica finalizzata alla bellezza dell'espressione orale – curata, ornata e perciò efficace – così anche la retorica visuale delle immagini propagandistiche ha maturato una propria estetica, declinata non soltanto nella varietà dei linguaggi grafici impiegati ma anche nella codificazione di temi iconografici ricorrenti, la cui riconoscibilità è fortemente relazionata allo specifico contesto di destinazione delle immagini.

Affidare un messaggio politico a un artefatto visuale consente agli organi di potere di fare leva sulla componente emotiva e di suscitare reazioni empatiche ancora prima che razionali. Nell'istante in cui un soggetto si pone di fronte a un'immagine, è portato a riconoscere il suo contenuto di verità (Ugo 2004): l'immagine esiste ed è perciò reale, di conseguenza il messaggio che reca è interpretato come un messaggio autentico. Tuttavia, il contenuto dell'immagine, la sua messa in forma e il linguaggio che questa usa sono esito di un'azione progettuale, che nel contesto propagandistico include una forte vocazione all'alterazione del reale e alla sua manipolazione per scopi comunicativi tesi a influenzare le opinioni collettive.

2. Retorica della propaganda

Alla luce delle considerazioni generali sopra esposte, emerge chiaramente come le immagini costituiscano la modalità elettiva tramite cui, storicamente, la propaganda è stata attuata. Ma la

predilezione per il mezzo visivo non è una semplice scelta di aggiornamento tecnologico, perché al suo interno la trasmissione di contenuti propagandistici si spinge sino a definire una propria iconografia e un proprio immaginario. Le prime campagne di propaganda bellica sperimentano una serie di “tipi” comunicativi fondati sull'immagine, nel cui ambito alcuni modelli, anche grazie alla propria efficacia, attraversano un processo di consacrazione (nell'ottica definita da Freedberg 2009) e assurgono al ruolo di canone iconografico per questo genere di messaggio. In tal senso, il processo di progressivo consolidamento di uno schema dotato di regole e codici precisi ha potuto trarre vantaggio dal “successo” di alcune azioni comunicative e basare il proprio approccio sulla risposta da esse suscitata in passato.

Ma anche questo processo ha fatto leva su un immaginario già radicato in profondità in tutti gli strati sociali: la costruzione di composizioni grafiche caratterizzate da una struttura rituale, in cui alcuni elementi ricorrenti risaltano per il proprio ruolo simbolico, mutua infatti i propri temi da repertori iconografici consolidati, primo tra tutti quello artistico, in cui le linee, le posture e i centri ottici sono attentamente studiati in modo da saper esprimere, proprio grazie alla riconoscibilità del codice visivo impiegato, significati che oltrepassano il mero equilibrio estetico per incarnare invece valori di tipo religioso o spirituale.

L'impostazione delle immagini realizzate per questo tipo di comunicazione sembra così aderire a una specifica “retorica della propaganda”, secondo cui alcuni temi iconografici e alcuni simbolismi si manifestano come ricorrenti. Particolarmente idonei a catturare l'attenzione e a suscitare un coinvolgimento immediato, questi elementi assumono il compito di stabilire un contatto diretto con il destinatario del messaggio, azzerando opportunamente i filtri comunicativi e definendo un canale preferenziale di collegamento tra emittente e ricevente. La prima scelta che viene compiuta è quella di rivolgersi al pubblico in maniera diretta: si tratta di una strategia che, accogliendo il parallelismo con un differente contesto mediale, equivale al *camera-look* (sguardo in macchina) nell'arte cinematografica, capace di innescare un legame di complicità in cui lo spettatore si sente subito chiamato a «riconoscersi come [...] interlocutore immediato» [Casetti 1989, 26] e ad assumere un ruolo attivo. Così, nell'immaginario storico e attuale dei manifesti di propaganda, si assiste frequentemente al posizionamento di un personaggio in primo piano, al centro dello spazio grafico, che guarda l'osservatore dritto negli occhi.

A questa prima scelta retorica si aggiungono altri due elementi, altrettanto ricorrenti e altrettanto efficaci nel loro carattere esplicito: una mano del personaggio protagonista ha spesso il dito indice che punta verso l'osservatore, in modo da amplificare l'inequivocabilità del coinvolgimento e la perentorietà dell'esortazione a “fare la propria parte”; inoltre, il personaggio esibisce un'arma-simbolo, che in genere impugna con l'altra mano, a ribadire il campo semantico riferito alla guerra che permea l'intera comunicazione.

Questa triade di elementi simbolici si pone in continuità con l'iconografia bellica classica e affonda le proprie radici nell'immagine del condottiero vittorioso attribuita agli imperatori romani. Non è un caso se le raffigurazioni ufficiali di Ottaviano Augusto lo ritraggono nell'atto dell'*adlocutio*, ovvero con il braccio sollevato e l'indice rivolto verso le truppe per incitarle, nella stessa direzione a cui l'imperatore volge lo sguardo mentre tiene nell'altra mano una lancia (fig. 1a). Ma lo stesso simbolismo si riscontra nei modelli iconografici del santo combattente o del dio guerriero che si diffondono nell'arte medievale [Curzi 2016; De Giorgio 2017]: si tratta di figure che vengono ritratte frontalmente, che hanno lo sguardo rivolto verso chi le osserva e che tengono in una mano – quando non in entrambe – una lancia o una spada (fig. 1b), simbolo di guerra e potere [Biedermann 2004].

VALERIA MENCHETELLI



1: Modelli iconografici artistici adottati nella retorica della propaganda bellica. a) Statua di Ottaviano Augusto in via dei Fori Imperiali, copia di epoca fascista dell'opera Augusto di Prima Porta in marmo conservata presso i Musei Vaticani, fonte: Wikipedia. b) San Mercurio di Cesarea, ritratto con l'arma in pugno in un dipinto bizantino nella città di Ocrida, 1295, rappresenta l'immagine del santo guerriero medievale, fonte: Wikipedia. c) Raffaello Sanzio, San Michele sconfigge Satana, 1518, fonte: Wikipedia. d) Luca Giordano, San Michele sconfigge gli angeli ribelli, 1666, fonte: Wikipedia. e) Eugène Delacroix, La Liberté guidant le peuple, 1830, fonte: Wikipedia.

Anche la composizione dei manifesti di propaganda ripropone schemi ampiamente sperimentati in campo artistico e consolidati attraverso le epoche successive: basti pensare a titolo di esempio all'iconografia di San Michele Arcangelo, la cui impostazione accompagna l'evoluzione dei canoni stilistici (dalla raffigurazione rinascimentale di Raffaello, fig. 1c, a quella barocca di Luca Giordano, fig. 1d), o ancora all'immagine ottocentesca della *Libertà che guida il popolo* di Eugène Delacroix (fig. 1e), di cui sono riconoscibili numerosi elementi: la figura centrale in trionfo, la posa plastica, lo sfondo descrittivo del contesto in cui si svolge l'azione. Sotto questa prospettiva, il manifesto di propaganda bellica ribadisce ulteriormente alcuni specifici modelli comunicativi, traendone autorevolezza e al contempo rafforzandone l'efficacia, e contribuisce di conseguenza alla loro attualizzazione e alla prosecuzione della loro fortuna. A partire dalla seconda metà dell'Ottocento, con la nascita e l'evoluzione delle possibilità tecniche attraverso cui diviene possibile realizzare e diffondere immagini, come la litografia, la cromolitografia e altre tecniche di stampa, produzione e riproduzione accessibili ed economiche, a cui si aggiunge il progressivo delinarsi delle professioni dell'illustratore e del grafico pubblicitario, il manifesto si accinge così a diventare strumento d'elezione per la comunicazione pubblica [Cicalò, Menchetelli 2018] e a veicolare capillarmente i modelli iconografici ormai acquisiti, associandoli indifferentemente tanto a prodotti commerciali quanto a messaggi politici. D'altra parte, anche la trivializzazione delle immagini che si genera mediante la loro replica a fini puramente commerciali contribuisce alla costruzione di icone comunicative: è questa la posizione sostenuta da Francesca Bonazzoli, secondo cui «nella

cultura occidentale [un'opera] può venire trasformata in icona sia attraverso la sua sacralizzazione sia attraverso la sua demistificazione» [Bonazzoli 2013, 18].

3. Un percorso iconografico

Coerentemente con la finalità di questo saggio, che propone un'analisi trasversale volta a identificare e documentare un modello iconografico della propaganda di guerra, viene di seguito proposta una lettura che, attraverso una selezione di esempi relativi a diversi contesti bellici, mostra la ricorrenza del codice linguistico determinato dalla compresenza nei manifesti propagandistici di almeno due dei tre elementi sopra individuati, che compiono come caratteristiche del personaggio protagonista: sguardo in macchina, indice puntato, arma esibita.

Ferma restando, come descritto, la derivazione dall'iconografia artistica religiosa, è possibile affermare che il capostipite dell'adattamento di questo schema alla propaganda bellica sia il manifesto *Britons [Kitchener] Wants You* disegnato da Alfred Leete nel 1914 (fig. 2a), in cui il volto del Segretario di Stato inglese Horatio Kitchener rivolge il proprio incontrovertibile invito a ogni cittadino del Regno Unito, sottolineando con il braccio sinistro proteso in avanti e culminante nel dito indice in primissimo piano (a voler suscitare un contatto quasi fisico con l'osservatore) che è proprio lui a essere chiamato a unirsi all'esercito del Paese. Pubblicato in più declinazioni durante la Grande Guerra, questo è senza dubbio il più imitato tra i manifesti di propaganda e, grazie al potere persuasivo legato al diretto coinvolgimento dell'osservatore, diviene un vero e proprio archetipo. Lo stesso modello viene utilizzato tre anni più tardi dal più esperto illustratore pubblicitario James Montgomery Flagg, a cui si deve la campagna propagandistica per il reclutamento negli Stati Uniti. Il manifesto è chiaramente ispirato al precedente di Leete, ma lo evolve nelle scelte grafiche e compositive, rendendolo più coinvolgente e dinamico. Se l'autorevolezza della figura di Kitchener era apparsa la scelta più efficace nel caso britannico, il *testimonial* che Flagg decide di inserire nel manifesto è lo Zio Sam, personificazione dell'intera nazione e *cliché* già radicato nei canoni all'interno dell'immaginario popolare; anche le poche parole che accompagnano la figura (*I want you for the U.S. Army*) sono ora pronunciate in prima persona anziché in terza, a sottolineare che è il personaggio stesso a rivolgersi ai cittadini, che coinvolge su un piano emotivo prima ancora che fisico (non appare causale la scelta del braccio piegato anziché disteso, con una cifra persuasiva che punta maggiormente sullo sguardo, fig. 3a). Lo schema iconografico è finora composto dal *camera-look* cinematografico, che aveva avuto il proprio esordio nella prima pellicola muta ascrivibile al genere western della storia del cinema (*The Great Train Robbery*, 1903, fig. 2b), nella cui inquadratura conclusiva il bandito sparava una serie di colpi direttamente verso la macchina da presa, enfatizzato dall'indice puntato sull'osservatore. Le figure sono incomplete, galleggiano su uno sfondo neutro e sono riprese in primo piano o in piano medio; il passaggio successivo avviene sempre nel 1917, di ritorno nel contesto inglese, quando un altro manifesto di reclutamento completa la triade: nel manifesto *Who's absent? Is it You?* la figura di John Bull, incarnazione del bonario gentiluomo inglese e per estensione dell'intero Regno Unito, rivolge le due domande al suo interlocutore con tono quasi inquisitorio (fig. 3b). Il personaggio è posto al centro dello spazio grafico ed è sostenuto da un bastone allo stesso modo in cui, sullo sfondo del campo medio che lo inquadra, i militari sono sostenuti dalle proprie armi, ponendosi esso stesso come analogo dell'arma. Proprio il contesto esplicativo dell'azione bellica, alla stregua degli eloquenti sfondi pittorici rinascimentali, barocchi e ottocenteschi, diviene l'elemento che porta alla sua compiutezza il modello iconografico. A suggello definitivo del progressivo

VALERIA MENCHETELLI

radicamento di questa impostazione della comunicazione di propaganda bellica, nello stesso anno, si pone il manifesto di Achille Mauzan *Fate tutti il vostro dovere!* (fig. 3c), in cui tutti gli elementi sono raccolti in una composizione grafica di livello espressivo elevato: al centro dello spazio grafico sta il soldato, ripreso a figura intera, la cui posa è decisa, plastica e al contempo autorevole come quelle dell'arcangelo raffaellesco o della Libertà vittoriosa; la mano destra imbraccia il fucile con sicurezza; il braccio sinistro è teso in avanti, con la mano che punta l'indice verso l'osservatore, a ribadire la direzione dello sguardo e costituendone il prolungamento naturale; alle spalle la scena di guerra è esplicita, con le figure rosse accalcate e avvolte in una nube incendiaria che enfatizza la situazione di pericolo; il messaggio richiama a un'assunzione di responsabilità collettiva invitando a sottoscrivere il prestito di guerra.

Ormai acquisito, nel corso della prima guerra mondiale il modello viene ampiamente replicato nei diversi Paesi, indipendentemente dallo schieramento, a ribadire l'accettazione di un linguaggio ritenuto di efficacia universale. Così, è possibile rintracciare esempi analoghi nell'una e nell'altra fazione: Italia, Russia, Germania, Gran Bretagna, Irlanda, India, Stati Uniti, Canada, tutti accomunati da uno o più elementi della grammatica codificata, pur nella diversità delle espressioni grafiche che di volta in volta appaiono austere e minacciose oppure amichevoli e accoglienti (fig. 4). A distanza di decenni, anche nei successivi conflitti la propaganda adotta i medesimi canoni linguistici e presenta manifesti in cui non si assiste a un distacco sostanziale dagli elementi consolidati.

Tuttavia, l'evoluzione si nota sul piano dei contenuti propagandistici e sulla violenza del messaggio veicolato, che si fa sempre più artefatto e controllato politicamente: basti pensare



2: Raffronto tra capostipiti del medesimo linguaggio in due contesti medial diversi. a) Alfred Leete, *Britons [Kitchener] Wants You*, 1914, fonte: Wikipedia. b) Edwin S. Porter, *The Great Train Robbery*, 1903, fotogramma tratto dalla sequenza conclusiva del cortometraggio, fonte: Wikipedia.



3: Lo stesso schema iconografico si ripete in tre manifesti coevi. a) James Montgomery Flagg, *I want you for the U.S. Army*, 1917, fonte: Wikipedia. b) Autore anonimo, *Who's absent? Is it You?*, 1917, fonte: Wikimedia Commons. c) Achille Mauzan, *Fate tutti il vostro dovere!*, 1917, fonte: Openmlol.

alla logica impositoria volta al condizionamento del pensiero e dei comportamenti collettivi, che si traduce in campagne comunicative di grande efficacia – poiché affidate a esperti grafici e illustratori che lavorano per il regime – e in cui il lato mistificatore della propaganda gioca un ruolo di primo piano. La celebrazione incondizionata delle figure dei gerarchi (come nel manifesto *Es Lebe Deutschland* disegnato da Karl Stauber nel 1933, fig. 5a) e la diffusione di una visione artefatta dei rapporti tra nazioni (come nei poster *E tu.. cosa fai?* disegnato da Giulio Bertolotti nel 1943, fig. 5b, e *La Germania è veramente vostra amica* disegnato da Gino Boccasile nel 1944, in cui il soldato sorride e porge la mano destra con fare accogliente, fig. 5c), conduce all'imposizione forzata di un'idea di verità e giustizia di cui si celano sapientemente le reali ripercussioni sulla quotidianità.

Lo schema iconografico, ormai "ufficiale", attraversa la storia visiva del manifesto di guerra (Rhodes 1976; Lafont 2007; Zendri 2001-2003) e del manifesto politico (Novelli 2021), fino a ottenere conferma anche nei conflitti contemporanei, che parlano alla collettività secondo lo stesso linguaggio: non è un caso se nel 2022 la campagna di reclutamento russa durante il violento conflitto con l'Ucraina abbia fatto ricorso a un'immagine in cui il soldato in divisa guarda severamente verso l'interlocutore imbracciando un kalashnikov (fig. 5d). Ciò che appare decisamente impoverito è invece il linguaggio grafico, che appare sbrigativo e trascurato, evitando qualunque elemento di contesto e limitandosi ad accennare la bandiera russa sullo sfondo con due pennellate sullo sfondo; anche nella versione più raffinata proposta in Transnistria (fig. 5e), che usa un'illustrazione, la distanza da una composizione grafica armoniosa appare evidente.

Un ultimo aspetto significativo è relativo alla declinazione del modello nella versione femminile, che riflette la considerazione del ruolo occupato dalla donna nella società nei diversi contesti e nelle diverse epoche. L'immagine femminile docile e remissiva, che si prende cura della casa e dei figli mentre incoraggia il proprio uomo a partire per il fronte e difendere la patria (*Women of Britain say "Go!"* di Edward Kealey del 1915, fig. 6a, e *La donna italiana...* di Gino Boccasile del

VALERIA MENCHETELLI

1940, fig. 6b), quella della donna che si impegna a prestare la propria manodopera per fabbricare munizioni mentre alle sue spalle gli uomini combattono (*These women are doing their bit* di Septimus Scott del 1916, fig. 6c), quella della donna fragile, minacciata dal nemico e strumentalizzata per fomentare l'orgoglio maschile e la sua combattività (*Difendila!* di Gino Boccasile del 1944, fig. 6d), lasciano spazio all'immagine scherzosa e ammiccante della giovane emancipata che invita altri giovani ad arruolarsi in marina (*I want you for the Navy* di Howard Chandler Christy del 1917, fig. 6e) o a quella della più energica lavoratrice delle fabbriche statunitensi (*We can do it!* di Howard Miller del 1943, fig. 6f), l'unica che propone un deciso e volitivo sguardo in macchina, non a caso divenuta in seguito icona del femminismo. In tutti gli esempi, in ogni caso, il modello iconografico viene ingentilito nella postura, nello sguardo o nell'abbigliamento, perché ritenuto meno appropriato per la donna.



4: Manifesti di reclutamento durante la prima guerra mondiale: Russia, Irlanda, Canada, Germania, India, Italia. a) Dmitry Stakhievich Moore, Ты записался добровольцем?, 1920, fonte: arthive. b) Autore anonimo, Join an Irish Regiment to-day, 1915, fonte: Wikipedia. c) Autore anonimo, Buy Your Victory Bonds, 1917, fonte: Wikipedia. d) Julius Ussy Engelhard, Auch du Sollst Beitreten zur Reichswehr, 1919, fonte: Wikipedia. e) Autore anonimo, manifesto di reclutamento indiano, 1915, fonte: iwm.org.uk. f) Barchi, Aiutateci a vincere!, 1917, fonte: catalogo.beniculturali.it



5: Fortuna comunicativa dei manifesti di propaganda nei conflitti successivi alla prima guerra mondiale. a) Karl Stauber, *Es Lebe Deutschland*, 1933, fonte: deviantart.com. b) Giulio Bertoletti, *E tu.. cosa fai?*, 1943, fonte: catalogo.beniculturali.it. c) Gino Boccasile, *La Germania è veramente vostra amica*, 1944, fonte: catalogo.beniculturali.it. d), e) Manifesti di reclutamento proposti dal governo russo durante il conflitto in Ucraina, 2022, fonti: detector.media, m.dagospia.com.

Conclusioni

La propaganda bellica, che piega la realtà alle volontà del potere al fine di mantenere l'ordine pubblico e di condizionare il pensiero collettivo, ha acquisito e consolidato nel corso della storia alcune modalità rituali di comunicazione, definendo così una propria retorica. Dal momento in cui, di pari passo con il progresso tecnologico e la conseguente moltiplicazione dei media, è avvenuta la presa di coscienza delle effettive potenzialità di coinvolgimento offerte dall'uso delle immagini rispetto a quello delle parole, la propaganda ha investito nella comunicazione visiva giungendo a perfezionare un modello compositivo e grafico di grande efficacia, che è stato trasversalmente replicato in tutte le epoche e che continua ad essere utilizzato anche nella contemporaneità. Non è irrilevante come la prima e invincibile arma di persuasione di questo modello sia lo sguardo: nulla appare più convincente di una persona, da riconoscere per il proprio ruolo ufficiale – come nel caso dei capi di stato o dei ministri – oppure in cui immedesimarsi per stabilire con lei un legame di solidarietà ed empatia (come nel caso del soldato impegnato nell'azione di guerra), che ti guarda negli occhi indicandoti (imponendoti) la

giusta via e la giusta scelta. La Grande Guerra corrisponde a un momento di svolta per la cultura visuale, durante il quale vengono prodotte "immagini mentali destinate a sopravvivere nel tempo" e a generare un immaginario difficile da eradicare anche quando la fotografia consentirà di disporre di immagini reali della guerra (D'Autilia 2018, 349) e fino alla contemporaneità. Alcune immagini di guerra (nel caso specifico di propaganda bellica) diventano autentiche icone e attraversano processi di progressivo consolidamento che le incarnano nell'immaginario collettivo e le rendono memorabili (Parmeggiani 2016). Significativo è anche come queste immagini fungano da media tecnologico, interponendosi tra il loro fruitore e il reale scenario di guerra e di conseguenza contribuendo a una derealizzazione del conflitto che, quasi azzerata nella prima guerra mondiale, sarà sempre più rilevante nelle occasioni belliche successive (Virilio 1996). Ancora una volta, l'immagine mette in scena sé stessa: è altro dalla realtà e, anche grazie alla versatilità degli stili, dei linguaggi grafici e dei registri visivi attraverso cui si esprime (Novelli 2021), ha un potere persuasivo dirompente, che si presta in maniera ideale alle intenzioni manipolatorie della propaganda.

Bibliografia

- BERNAYS, E. L. (2008). *Propaganda. Della manipolazione dell'opinione pubblica in democrazia*, Bologna, Fausto Lupetti Editore. (Prima edizione 1928)
- BIEDERMANN, H. (2004). *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti.
- BONAZZOLI, F. (2013). *Come si diventa un'icona*, in Francesca Bonazzoli, Michele Robecchi, *Io sono un mito. I capolavori dell'arte che sono diventati icone del nostro tempo*, Milano, Lazy Dog Press-Mondadori Electa, pp. 8-19.
- CASSETTI, F. (1989). *Dentro lo sguardo: il film e il suo spettatore*, Milano, Bompiani.
- CICALÒ, E., MENCHETELLI, V. (2018). *Dall'affissione ai visual social media. Immagini per la comunicazione di pubblica utilità in Italia*, in «XY», vol. 3, n. 6, pp. 36-57. <https://doi.org/10.15168/xy.v3i6.99>
- CURZI, G. (2016). *Crociate, ordini militari e santi guerrieri: culto e iconografia in Italia centromeridionale*, in *Images et ornements autour des ordres militaires au Moyen Âge. Culture visuelle et culte des saints (France, Espagne du Nord, Italie)*, a cura di D. Carraz, E. Dehoux, Toulouse, Presses universitaires du Midi, pp. 145-154.
- D'AUTILIA, G. (2018). *Immagini dall'apocalisse: la «svolta visuale» della Grande guerra*, in *Fotografia e culture visuali del XXI secolo*, a cura di E. Menduni, L. Marmo, Roma, RomaTre-Press, pp. 345-354. <https://doi.org/10.13134/978-88-94885-84-2>
- DE GIORGIO, T. (2017). «*Dominus potens in proelio*». *L'iconografia del Cristo guerriero nell'Alto Medioevo*, in «Annali Della Scuola Normale Superiore Di Pisa. Classe Di Lettere e Filosofia», vol. 9, n. 2, pp. 343-627. <http://www.jstor.org/stable/45391254>
- FREEDBERG, D. (2009). *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure. Reazioni e emozioni del pubblico*, Torino, Einaudi.
- FREUD, S. (2012). *Introduzione alla psicoanalisi*. Torino, Bollati Boringhieri. (Prima edizione 1918).
- LAFONT, M. (2007). *Soviet posters. The Sergo Grigorian collection*, Munch, Prestel.
- LIU, H. (2021). *Propaganda. Ideas, discourses and its legitimization*, London-New York, Routledge.
- NOVELLI, E. (2021). *I manifesti politici. Storie e immagini dell'Italia repubblicana*, Roma, Carocci.
- PARMEGGIANI, P. (2016). *Le icone di guerra come monumento visuale*, in Claudio Melchior, Antonella Pocecco, *Guerra di propaganda. Semiotica e comunicazione nei teatri di crisi*, Udine, Forum, pp. 117-130.
- RHODES, A. (1976). *Propaganda. The art of persuasion. World War 2*, New York-London, Chelsea House Publishers.
- STANLEY, M. (2020). *La propaganda. Cos'è e come funziona*, Milano, Mondadori Università.
- TRECCANI (2011). *Propaganda*. In *Treccani*. <https://www.treccani.it/enciclopedia/propaganda_%28Dizionario-di-Storia%29/> (ultimo accesso 16 gennaio 2023).
- UGO, V. (2004). *Verità, maschera, oblio*, in «XY dimensioni del disegno», n. 9, pp. 9-17.
- VIRILIO, P. (1996). *Guerra e cinema. Logistica della percezione*, Torino, Lindau.
- ZENDRI, D. (2001-2003). *La collezione di manifesti del Museo della Guerra*, in «Annali / Museo storico italiano della guerra», n. 9/10/11, pp. 127-138.

Sitografia

<https://digital.libraries.psu.edu/> (gennaio 2023)

<https://italianiinguerra.wordpress.com> (gennaio 2023)

<https://research.calvin.edu/german-propaganda-archive/> (gennaio 2023)

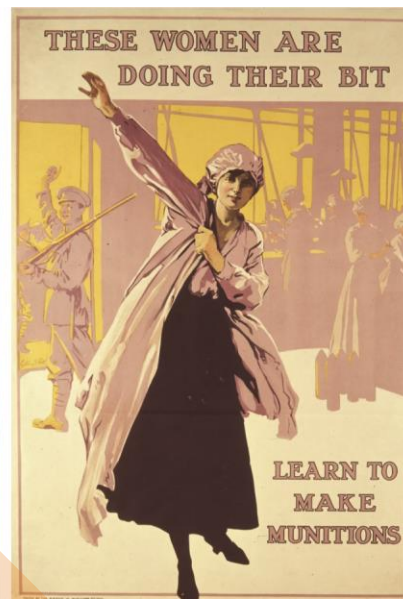
www.alessandrobighardi.it/2021/05/11/i-manifesti-di-propaganda-nella-grande-guerra/ (gennaio 2023)

www.catalogo.beniculturali.it (gennaio 2023)

www.collezionealce.beniculturali.it (gennaio 2023)

www.iwm.org.uk (gennaio 2023)

www.storiaememoriadibologna.it/archivio/gallerie-fotografiche/ (gennaio 2023)



6: Manifesti di propaganda in cui sono protagoniste figure femminili, che mostrano il ruolo sociale della donna attraverso le epoche. a) Edward Kealey, *Women of Britain say "Go!"*, 1915, fonte: iwm.org.uk. b) Gino Boccasile, *La donna italiana colle sue rinunce e coi suoi sacrifici marcia insieme ai combattenti*, 1940, fonte: catalogo.beniculturali.it. c) Septimus Scott, *These women are doing their bit*, 1916, fonte: iwm.org.uk. d) Gino Boccasile, *Difendila!*, 1944, fonte: catalogo.beniculturali.it. e) Howard Chandler Christy, *I want you for the Navy*, 1917, fonte: digital.libraries.psu.edu. f) Howard Miller, *We can do it!*, 1943, fonte: Wikipedia.

Il linguaggio visivo dei manifesti di propaganda della Prima guerra mondiale *The visual language of the First World War propaganda posters*

MANUELA PISCITELLI

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Durante la Prima guerra mondiale i manifesti cessarono di promuovere prodotti commerciali e spettacoli, per essere utilizzati per fini politici e militari. Lo scopo era spingere all'arruolamento, incitare la popolazione a sopportare i sacrifici, denigrare il nemico. L'articolo analizza i diversi codici utilizzati: linguistico, iconico, semantico, culturale, ideologico, per comprendere la nascita di simboli e caratteristiche visive divenute poi costanti nei manifesti di propaganda delle guerre.

During the First World War, posters ceased to promote commercial and entertainment products and were used for political and military purposes. The aim was to push for enlistment, incite the population to endure sacrifices, denigrate the enemy. The paper analyses the different codes used: linguistic, iconic, semantic, cultural, ideological, to understand the origin of symbols and visual characteristics that later became constants in the propaganda posters of the wars.

Keywords

Retorica visiva; Propaganda di guerra; Codici iconografici.

Visual rhetoric; War propaganda; Iconographic codes.

Introduzione

Se la rappresentazione della guerra è un tema costantemente presente nell'arte fin dal mondo antico, è a partire dalla Prima guerra mondiale che essa ha assunto il ruolo di propaganda intesa come tattica di persuasione delle masse. Fino a quel momento le rappresentazioni iconografiche, i monumenti, le sculture, le epigrafi a celebrazione delle vittorie avevano avuto come scopo la creazione del consenso attraverso l'esaltazione del potere e la sua giustificazione [Sordi, 1976]. Questi strumenti avevano il ruolo di trasmissione nel tempo della grandezza e delle imprese gloriose già compiute, mentre la propaganda della Grande guerra mirava ad un effetto immediato di coinvolgimento, per presentare specifiche richieste alla popolazione. Anche il termine latino *'propagatio'* era inteso nel significato di 'diffusione', mentre nel XX secolo la parola 'propaganda' ha assunto il significato di "controllo degli atteggiamenti collettivi attraverso la manipolazione di simboli significativi" [Lasswell, 1971, p. 626]. Questa immediatezza nella comunicazione fu resa possibile dalle recenti tecniche di stampa che consentivano alte tirature con tempi e costi ridotti, e dall'efficacia comunicativa di grafica e slogan già sperimentata nei manifesti a scopo commerciale, che a partire dalla fine dell'Ottocento avevano avuto grande diffusione [Ragnedda 2011]. I manifesti di guerra cominciarono a riempire le strade e le piazze, affiancando e poi sostituendo del tutto i cartelloni pubblicitari. La propaganda utilizzava le stesse modalità della pubblicità commerciale, per persuadere l'osservatore attraverso il coinvolgimento emotivo, in senso positivo o negativo, con l'utilizzo di slogan semplici, comprensibili, costantemente ripetuti, accostati ad immagini di forte impatto visivo, facilmente memorizzabili.

1. Simbologia dei manifesti di propaganda

Il manifesto di propaganda si affermò durante la Prima guerra mondiale in tutta l'area europea ed americana, con tematiche che variavano a seconda delle esigenze del Paese che li produceva e delle fasi del conflitto, ma con elementi simbolici comuni e ricorrenti che facevano ampio uso della retorica come strumento di persuasione visiva [Masau-Porcedda 1991].

Dal punto di vista stilistico, la ricerca grafica legata allo stile *art nouveau* e poi di un linguaggio sempre più sintetico e astratto, che aveva caratterizzato il lavoro degli artisti nell'ambito del manifesto promozionale, fu bruscamente interrotta dal ritorno ad uno stile più convenzionale, realistico e pittorico. Era infatti cambiato anche il pubblico al quale il manifesto si rivolgeva, che non era più l'elegante alto borghese della Belle Epoque a cui proporre raffinati prodotti e spettacoli, ma il popolo intero, in gran parte povero e analfabeta, chiamato a dare un proprio contributo nel conflitto [Gallo 1972]. Il cambiamento si nota anche negli slogan, che da descrittivi e suadenti nei manifesti promozionali, divennero imperativi, con ordini e appelli diretti alla popolazione.

Le tematiche che emergono dai manifesti costituiscono spesso un'immagine edulcorata degli effetti della guerra, portando all'estrema semplificazione due concetti fondamentali: la denigrazione del nemico e la celebrazione dei patrioti. Gli scenari di guerra, e soprattutto le trincee, non venivano mai raffigurate, in quanto si puntava sul coinvolgimento emotivo per incitare all'azione e non a suscitare pietà ed orrore [Labanca e Zadra 2011].

È stato osservato che il coinvolgimento dello spettatore può avvenire utilizzando tre categorie simboliche. La prima comprende i 'simboli grafici', elementi visivi facilmente riproducibili e molto efficaci per l'immediata riconoscibilità. La seconda è costituita dai 'simboli plastici', che includono sia gesti e saluti, sia momenti rituali come parate, cortei, manifestazioni, che hanno l'obiettivo di coinvolgere l'individuo dandogli la sensazione di appartenenza ad una collettività. La terza categoria comprende i 'simboli uditivi', che generalmente vengono utilizzati in modo combinato con quelli plastici, e consistono in saluti, esclamazioni, musiche o inni, che fanno appello soprattutto all'emotività dell'osservatore [Tchakhotine 1939]. Tutti questi elementi sono presenti nella propaganda della Grande guerra. Analizzando i manifesti e le cartoline dell'epoca, si può notare la presenza di elementi che si sono imposti come rappresentativi della retorica di guerra in tutte le aree geografiche coinvolte:

- Il nemico è demonizzato come un malvagio e rude invasore, per suscitare sentimenti ostili nei suoi riguardi e spingere alla difesa del proprio Paese, cercando allo stesso tempo di mantenere l'ottimismo circa le possibilità di vittoria.
- La patria è evocata attraverso bandiere ed elementi simbolici facilmente identificabili per accendere il sentimento di appartenenza. Nel contesto italiano, ad esempio, troviamo la classica raffigurazione allegorica dell'Italia turrita [Bazzano 2011].
- La figura femminile smette di essere la protagonista raffinata ed emancipata dei manifesti di località di vacanza per riprendere il tradizionale ruolo di moglie e madre, custode della casa mentre gli uomini sono al fronte. Lo sguardo è solitamente basso o rivolto in lontananza.
- L'uomo, che era stato relegato ad un ruolo secondario nei manifesti promozionali, riprende un ruolo principale ed è presentato come un eroe: soldati, marinai, piloti capaci di compiere grandi imprese, utilizzati per suscitare un sentimento di emulazione. Lo sguardo è solitamente rivolto verso l'osservatore per aumentarne il coinvolgimento.
- I bambini sono mostrati in attesa dei papà soldati, pronti a qualsiasi sacrificio pur di vederli tornare, anche contribuendo alle donazioni con il proprio salvadanaio.

- La guerra, nei rari casi in cui è presente, è rappresentata in secondo piano, attraverso le sagome dei soldati o delle armi delineate sullo sfondo del manifesto. In alternativa, è spettacolarizzata attraverso la raffigurazione di un singolo atto o personaggio eroico. Questo linguaggio visivo fatto di immagini eloquenti, omologate e ripetitive, ma lontane dal realismo della crudezza delle trincee, era declinato nei manifesti in tre tematiche principali: il richiamo all'arruolamento, la denigrazione del nemico, l'invito a sottoscrivere il prestito nazionale. [Formiga 2015]. Ciascuna di queste tematiche aveva un peculiare obiettivo e si avvaleva di ulteriori elementi retorici, come analizzato di seguito.



1: La Guerra sullo sfondo nel manifesto: Edward J. Kealey, *Women of Britain say 'GO!'*, 1915, Imperial War Museum, Londra. La spettacolarizzazione della Guerra attraverso i suoi eroi nel manifesto: *Forward to Victory*, 1915, Library of Congress, Washington.

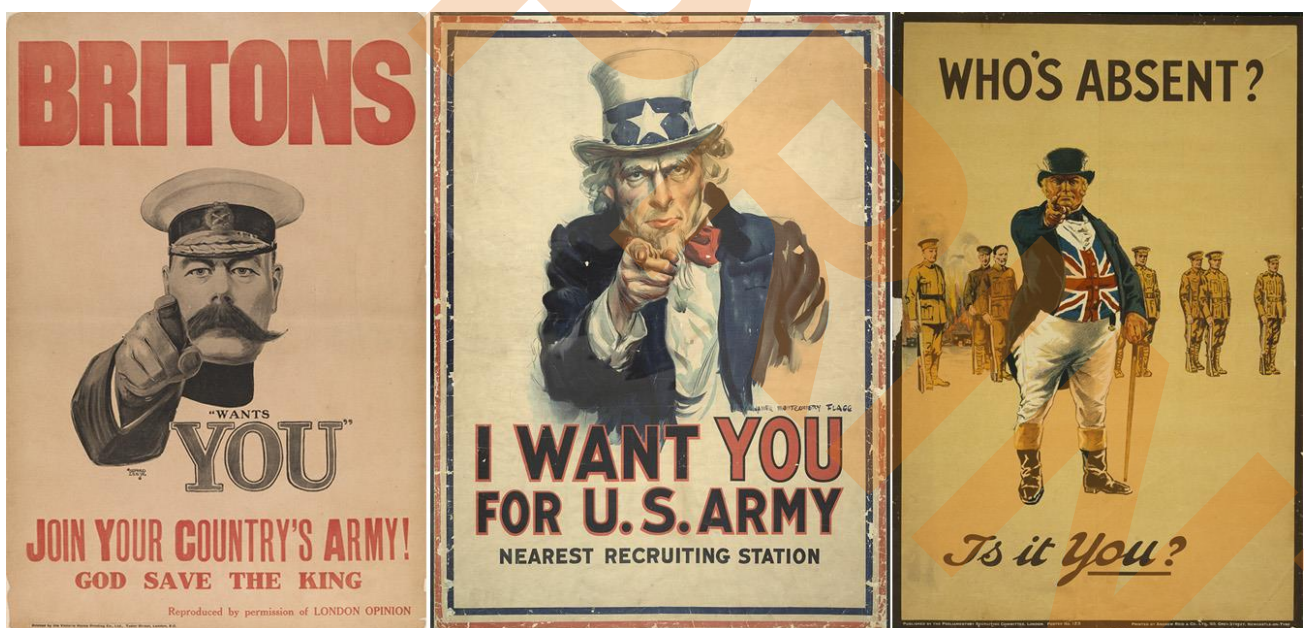
2. I manifesti per l'arruolamento

Nelle nazioni in cui la leva non era obbligatoria, come Regno Unito e Stati Uniti, la propaganda fu indirizzata soprattutto all'arruolamento [Ormiston, 2013]. Il primo è più noto manifesto in tal senso è ad opera del grafico Alfred Leete, "*Britons, Lord Kitchener wants*

You", del 1914. La composizione utilizza una prospettiva esasperata per catturare l'attenzione. Il braccio raffigurato esageratamente di scorcio ed il dito puntato danno l'impressione che il personaggio si stia rivolgendo direttamente a chi osserva il manifesto. L'immagine sostituisce il nome del personaggio, Lord Kitchener, ministro della guerra, all'interno dello slogan. I testi sono riportati in rosso per richiamare l'attenzione, ma viene anche creata una gerarchia tra di essi attraverso le dimensioni dei caratteri, che fanno spiccare le parole "Britons" e "You", ovvero "voi inglesi", i destinatari del messaggio.

Questo manifesto riscosse un tale successo da essere ripreso, nel contenuto e nella forma, da James Montgomery Flagg, autore del celebre manifesto del 1917 di chiamata alle armi dell'esercito americano raffigurante lo Zio Sam vestito con i colori della bandiera a stelle e strisce. Lo zio Sam, che era da sempre la personificazione del mito americano, in questo caso rappresenta anche lo Stato che richiama al dovere i suoi cittadini [Taylor 2013].

I manifesti citati introducono due motivi visivi fondamentali nella propaganda di guerra, che saranno costantemente ripetuti: il dito puntato e lo sguardo diretto verso l'osservatore con una costruzione pittorica che mira al coinvolgimento emotivo. Entrambi utilizzano il primo piano su un fondo neutro, affidando la trasmissione del messaggio ai due elementi simbolici (dito e sguardo) ed all'autorevolezza del personaggio. Una variante del manifesto inglese del 1915 presenta il personaggio letterario di John Bull con il dito puntato, che a differenza dei due manifesti citati viene presentato in campo medio, mentre lo sfondo lascia intravedere un raro scenario di guerra con i soldati in uniforme con degli spazi vuoti da riempire tra di loro, per dare più forza allo slogan che in questo caso è: "*Who's absent? Is it you?*".



2: Alfred Leete, *Britons, Join your Country's Army!*, 1914, Imperial War Museum, Londra; James M. Flagg, *I Want You for U.S. Army*, 1917, Library of Congress, Washington; *Who's absent?*, 1915, Library of Congress, Washington.

3. I manifesti denigratori del nemico

Un altro obiettivo della propaganda fu la denigrazione del nemico, per rafforzare il sentimento di appartenenza alla propria nazione e giustificare la necessità della guerra. "Il nemico fu sistematicamente demonizzato, attingendo a questo fine a tutti i tradizionali stereotipi razzisti; austriaci e tedeschi venivano descritti come individui rozzi, crudeli e malvagi, dediti a

deliberate crudeltà" [Bergamini 2013, 214]. Negli Stati Uniti il nemico fu presentato come rozzo e primitivo, bellicoso e atroce, per rimarcare la necessità di arruolarsi come unica soluzione per sconfiggerlo [Lubin 2016]. Nel manifesto di Harry R. Hopps del 1917 la Germania venne rappresentata con un gorilla che ricorda King Kong, armato di clava, che stringe una fanciulla che rappresenta la libertà mentre calpesta la parola America, con un simbolismo evidente e facilmente comprensibile da tutti. Questo tipo di manifesto puntava ancora una volta al coinvolgimento emotivo, mostrando donne e bambini, o la patria stessa, messi in pericolo, e l'arruolamento o almeno la donazione come la loro unica salvezza.

Un altro filone di denigrazione del nemico era la sua rappresentazione in chiave satirica. Il simbolismo si esprimeva nella tipizzazione dei personaggi, rappresentati attraverso tratti ed attributi che li rendevano immediatamente riconoscibili, pur accentuandone le caratteristiche in modo grottesco a scopo caricaturale. Questo stile trovò spazio, più che nei manifesti, nelle riviste satiriche che avevano conosciuto ampia diffusione fin dall'inizio del Novecento. Utilizzava un linguaggio efficace, ma più complesso e meno immediato rispetto a quello del manifesto, in quanto si rivolgeva al pubblico più ristretto ed istruito dei lettori delle riviste, in grado di decodificarne il messaggio. Il registro caricaturale giocava sulla piena riconoscibilità dei tipi, favorendo l'osmosi tra i tratti visivi e il messaggio ideologico.



3: Harry R. Hopps, *Destroy this Mad Brute*, 1917, Library of Congress, Washington. Copertina con satira dell'imperatore Guglielmo sulla rivista *L'Asino*, 28 febbraio 1915.

Un caso particolare all'interno di questa tipologia è costituito dalle mappe satiriche dell'Europa, che descrivono gli attori del conflitto in atto producendone una sintesi immediata e significativa, che cristallizza gli stereotipi nazionali attraverso simboli ancora oggi attuali [Pedenzini-Sordo 2016]. Il confronto tra le carte prodotte nei Paesi appartenenti alle diverse coalizioni mostra di volta in volta un rovesciamento delle parti tra gli eroi valorosi ed i nemici da respingere, che rende bene l'idea di un unico linguaggio visivo con la medesima retorica di guerra declinato dalle diverse parti in conflitto. Nella sua mappa del 1914, il tedesco Walter Trier mostra le figure eroiche di tedeschi e austriaci che con un calcio allontanano i francesi mentre respingono il gigante russo. L'Italia ancora neutrale è raffigurata con le mani in tasca. Nello stesso anno J. Amschewitz disegna una mappa in cui al contrario gli eroici inglesi, l'orso russo e i francesi respingono l'aquila tedesca.



4: Walter Trier, *La Karte von Europa im Jahre 1914*, Berlino 1914. John Henry Amschewitz, *European Revue. Kill That Eagle*, Londra 1914.

4. I manifesti di incentivo alla sottoscrizione

In Italia, dove l'arruolamento era obbligatorio, i manifesti avevano l'obiettivo di veicolare due tematiche principali: la propaganda pura e l'incentivo ai prestiti di guerra. I manifesti di pura propaganda avevano essenzialmente carattere informativo: costituiti da solo testo, con piccoli espedienti tipografici per evidenziare alcune parole mediante variazioni nel colore e nella dimensione dei caratteri, informavano la popolazione sull'andamento della guerra, impartivano ordinanze, incitavano alla vittoria, con uno stile linguistico conciso ed imperativo. I manifesti di incentivo ai prestiti di guerra avevano invece carattere grafico, puntando la loro efficacia sulla cattura dell'attenzione come nel caso dei manifesti promozionali. Facevano leva sul sentimento patriottico, cercando la solidarietà della popolazione verso i soldati al fronte, ma anche per gli orfani e le vedove di guerra. Le tematiche presentate facevano ampio uso della retorica: elementi ricorrenti sono l'Italia turrata con corone e spade, cannoni, tricolori, figure femminili imploranti o battagliere che incitano al riscatto, soldati mutilati che chiedono il sacrificio di chi è al sicuro nelle proprie case, bambini coscienti che accettano ogni privazione pur di veder ritornare a casa il proprio padre [Cimorelli-Villari 2015]. Anche in questo caso, il linguaggio assunse una valenza unitaria in tutte le aree del conflitto, che riproposero la retorica visiva della Patria che chiede aiuto ai suoi cittadini, e utilizzarono anche elementi che si erano già dimostrati di successo come il dito puntato e lo sguardo diretto all'osservatore.



5: Achille Mauzan, *Fate tutti il vostro dovere!*, 1917. Library of Congress, Washington. Lucien Jonas, *Emprunt de la Liberation*, 1918. Library of Congress, Washington.

5. Il simbolismo della geometria

Un'eccezione nella semplicità stilistica e nel simbolismo della retorica di guerra è costituita dai manifesti realizzati dagli esponenti del movimento futurista [Bocca 1971]. A differenza degli altri movimenti artistici rispetto ai quali la guerra aveva interrotto la relazione tra arte e pubblicità, la ricerca futurista si era fin dal principio accostata al tema della guerra. Con la pubblicazione del manifesto *Sintesi futurista della guerra*, nel 1914 Marinetti aveva individuato una forma comunicativa efficace e funzionale agli scopi della propaganda. Il manifesto "poteva riassumere i principali temi del dibattito interventista, predisponendo un sistema grafico capace di rappresentare simbolicamente in forme geometriche non solo l'idea di una radicale contrapposizione, ma anche la sensazione uditiva di un così stridente contrasto" [Del Puppo 2012, 73]. Lo stesso manifesto venne rielaborato da Mario Sironi e pubblicato nella rivista per soldati "Il Montello" nel 1918 con il titolo *Sintesi della Guerra mondiale* [Benzi- Sironi 1988]. Rispetto alle immagini finora descritte, l'illustrazione di Sironi si distanzia dalle semplificazioni populiste ed elabora un linguaggio iconico funzionale al discorso propagandistico. Va letta in relazione con la copertina della rivista, illustrata dello stesso Sironi, che mostra un bombardamento con un effetto visivo di intrusione analogo a quello del cuneo nel cerchio. Anche i colori, rosso e verde come la bandiera italiana, mettevano in risalto la relazione tra le due immagini, che andavano a determinare una narrazione unica: la prima di tipo figurativo con gli ordigni italiani sparati contro il nemico; la

MANUELA PISCITELLI

seconda iconica, con la traduzione in chiave ideologica del conflitto rappresentata dal simbolismo delle forme geometriche [Del Puppo 2012].

L'efficacia di questo linguaggio fu tale da divenire modello del famoso manifesto di El Lissitzky del 1919, *Combatti i bianchi con il cuneo rosso*, dimostrando ancora una volta come la retorica di guerra abbia creato linguaggi che travalicano i confini nazionali [Rigotti 1992].



6: Il Montello. Quindicinale dei soldati del medio Piave, N. 1, 20 settembre 1918, giornale di trincea. Copertina e pagina 3 con il manifesto Sintesi della guerra mondiale.

Conclusioni

Il linguaggio visivo può essere inteso come strumento retorico attraverso il quale i grafici determinano un sistema di significati e conferiscono un'attribuzione di senso all'immagine. Questi linguaggi, pur mutando il proprio significato nel tempo, costruiscono un'iconologia dell'immagine destinata a fissarsi e collocarsi nei più diversi contesti ed influenzare la lettura e la percezione delle opere successive. Analizzando i segni visivi dei manifesti di propaganda si può notare come essi abbiano definito una serie di 'type', ovvero elementi descritti attraverso caratteristiche concettuali, che una volta interiorizzati dallo spettatore diventano ben identificabili e facilmente riconoscibili pur in presenza di stili differenti, addirittura sia che vengano utilizzati nel segno iconico che in quello geometrico [Gruppo mi 1992]. Difficilmente dal punto di vista grafico i manifesti di propaganda raggiunsero risultati originali, poiché spesso sia il contenuto che lo stile erano oggetto di rigido controllo da parte delle autorità governative, che di fatto limitavano la libertà espressiva dell'artista. Sono tuttavia interessanti per comprendere la valenza assunta da un nuovo linguaggio visivo che accompagnava anche Paesi in conflitto tra di loro, dando vita a codici grafici con cui veicolare la retorica di guerra.

Bibliografia

- BAZZANO, N. (2011). *Donna Italia. L'allegoria della Penisola dall'antichità ai giorni nostri*, Costabissara, Angelo Colla.
- BENZI, F. e SIRONI, A. (1988). *Sironi illustratore, catalogo ragionato*, Roma, De Luca.
- BERGAMINI, O. (2013). *La democrazia della stampa: Storia del giornalismo*, Roma-Bari, Laterza.
- BOCCA, G. (1971). *I manifesti italiani fra belle époque e fascismo*, Milano, Fratelli Fabbri editori.
- CIMORELLI, D. e VILLARI, A. a cura di (2015). *La Grande Guerra - Società, propaganda, consenso*, catalogo della mostra, Torino, Silvana.
- DEL PUPPO, A. (2012). *Modernità e nazione. Temi di ideologia visiva nell'arte italiana del primo Novecento*, Macerata, Quodlibet.
- FORMIGA, F. (2015). *I manifesti della Grande guerra: nuovi prodotti editoriali per la Propaganda*, in: «Nova historica» anno XIV, n. 53 – 2015.
- GRUPPO MI (1992), *Traité du signe visuel*. Ed. it. a cura di Migliore, T. (2007). *Trattato del segno visivo. Per una retorica dell'immagine*, Milano, Mondadori.
- LUBIN, D. M. (2016). *Grand Illusions: American Art and the First World War*, New York, Oxford University Press.
- GALLO, M. (1971). *I manifesti nella storia e nel costume*, Milano, Mondadori.
- LABANCA, N. e ZADRA, C. a cura di (2011). *Costruire un nemico. Studi di storia della propaganda di guerra*, Milano, Unicopli.
- LASSWELL, H. (1971). *Propaganda Technique in the World War I*, Boston, The MIT Press.
- MASAU DAN, M. e PORCEDDA D. a cura di (1991). *L'arma della persuasione. Parole ed immagini di propaganda della Grande Guerra*, catalogo della mostra, Gorizia, Edizioni della Laguna.
- ORMISTON, R. (2013). *First World War Posters*, London, Tree Publishing.
- RAGNEDDA, M. (2011). *Comunicazione e propaganda. Il ruolo dei media nella formazione dell'opinione pubblica*, Roma, Aracne.
- PEDENZINI, A. e SORDO, P. a cura di (2016). *La Grande guerra nella cartografia satirica europea*. Catalogo della mostra. Strigno, 4 - 22 luglio 2014. Ascoli Piceno, Ed. Associazione Giovane Europa.
- RIGOTTI, F., (1992). *Il potere e le sue metafore*, Milano, Feltrinelli.
- SORDI, M. a cura di (1976). *I canali della propaganda nel mondo antico*, Milano, Vita e pensiero.
- TAYLOR, J. (2013). *Your Country needs You. The secret History of the Propaganda Poster*, Glasgow, Saraband.
- TCHAKHOTINE, S. (1939). *Le Viol des foules par le propagande politique*, Paris, Gallimard.

Reggio Calabria nelle illustrazioni delle Guerre d'Indipendenza a metà del XIX secolo. Scorci d'architettura

Reggio Calabria portrayed in the illustrations of mid 19th century Independence Wars. Architectural perspectives

FRANCESCO DE LORENZO

Università Mediterranea di Reggio Calabria

Abstract

Reggio Calabria, riedificata dopo il sisma del 1783, verrà nuovamente distrutta dal terremoto del 1908, perdendo così l'ottocentesca architettura neoclassica. Sono poche le illustrazioni del XIX secolo attraverso cui è possibile ricostruire l'aspetto della città scomparsa. Tra queste, i croquis dei periodici, oltre a narrare le vicende belliche della Prima e della Seconda Guerra di Indipendenza, restituiscono un'importante raffigurazione degli edifici e delle quinte urbane, sfondo alla guerriglia.

Reggio Calabria, already rebuilt after the earthquake of 1783, will be destroyed by the earthquake of 1908. Its 19th century neoclassical architecture has been lost. There is a very small number of the 19th century illustrations through which we can recreate the image of the lost city. Some of these are the croquis of periodical which concern not only the wartime events of the First and Second Independence War, but also return an important portrayal of the background buildings.

Keywords

Reggio Calabria, croquis, Guerre di Indipendenza.

Reggio Calabria, croquis, Wars of Independence.

Introduzione

XIX secolo. Un periodo di grandi trasformazioni sociali, politiche e culturali per l'Italia. Da Reggio Calabria, estrema città della penisola, si accese la "grande fiammata rivoluzionaria del 1848 che investì l'Italia e l'Europa, e dalla quale ha inizio il nostro Risorgimento nazionale", come affermava Lucio Villari in un articolo pubblicato su *La Repubblica* l'8 dicembre 1992. Popolo, quello reggino, che verrà liberato definitivamente dalla dominazione borbonica solo nell'agosto del 1860 con l'intervento dei garibaldini durante la spedizione dei Mille.

Reggio Calabria sul finire del secolo precedente, fu rasa al suolo dal terremoto del 1783, e pertanto necessitò di importanti interventi di ricostruzione, urbana e architettonica, che nei cinquant'anni successivi all'evento sismico, restituirono alla città un nuovo volto. L'impianto planimetrico medievale venne completamente demolito in favore di una maglia urbana a scacchiera, sulla quale sarebbero sorte le nuove architetture in stile neoclassico. Ma l'immagine di questo luogo sarà destinata presto a mutare ancora: l'ottocentesca Reggio verrà infatti distrutta dal sisma del 28 dicembre 1908.

Le fonti iconografiche che ritraggono la città nel periodo che intercorre tra i due eventi sismici, quindi, sono fondamentali per leggere e ricostruire non solo la *firmitas*, l'*utilitas* e la *venustas* dell'architettura perduta ma anche quei frammenti di storia che, legandosi ai luoghi, raccontano le dinamiche politiche e sociali dell'epoca. I *croquis* delle cronache di guerra si presentano pertanto come uno dei migliori espedienti grafici rintracciabili tra le immagini del periodo,

poiché mettono in relazione, in un unicum visuale, vicende storiche, architetture, quinte e vuoti urbani.

1. Il contesto storico e le cronache

Nel 1810, quasi 30 anni dopo il sisma, “la bella città di Reggio presenta ancora il tristo aspetto del tremuoto”¹. Su ordine di Murat, da poco divenuto Re del Regno di Napoli per volere di Napoleone, la città ricevette un importante impulso di modernizzazione: venne disposta l'illuminazione del centro urbano durante le ore notturne e si ordinò la costruzione di un acquedotto che servisse per irrigare le fertili terre adiacenti la città. L'anno successivo venne dato comando alla Giunta di Riedificazione di demolire tutti gli edifici ancora pericolanti e le opere murarie di ostacolo alla realizzazione della nuova città; quindi, di ricostruire nell'imminenza secondo le direttive stabilite con il Piano Mori.

Caduto Napoleone, la Restaurazione riportò sul trono di Napoli Ferdinando IV di Borbone che nel 1816 istituì la provincia della Calabria Ulteriore Prima, designandone Reggio come capoluogo. Le politiche di ricostruzione, lo sviluppo delle aree agricole nelle terre inedificate a ridosso del nuovo centro urbano e la nascita del capoluogo furono l'occasione per la città dello Stretto di un importante sviluppo economico e culturale che inevitabilmente portò un forte incremento demografico.

Per questi motivi, Reggio era considerata dal regno borbonico una provincia abbastanza “fedele”. Nonostante ciò, le idee liberali promosse da un comitato di giovani intellettuali sfiduciati e intimoriti dalle persecuzioni e dalla tirannide, portarono alla decisione nel giugno 1847 di insorgere contro il regime borbonico. Lo slancio rivoluzionario che vide coinvolte le dirimpettaie Reggio e Messina ebbe luogo tra l'1 e il 2 settembre 1847.

Sebbene l'importanza della sommossa (che avrebbe portato alla Prima Guerra di Indipendenza con i moti di Palermo del gennaio 1848), le cronache dell'epoca non diedero particolare rilievo all'accaduto. Il periodico *Le cronache di Modena*, nei trafiletti riservati alle notizie del Regno delle Due Sicilie, non riporta alcun annuncio in merito. Ne farà accenno solo un mese dopo, nell'edizione n. 40 del sabato 2 ottobre 1847 stampando il seguente comunicato nello spazio dedicato al Piemonte:

Torino, 16 settembre. I movimenti quasi contemporanei a Lucca, Livorno, Genova, Messina ecc. dimostrano la organizzata trama di un partito radicale, il quale tende a sollecitare la rivoluzione che, a suo parere, potrebbe essere incagliata sol quando vi prendesse parte la classe più distinta della società.

Anche le cronache estere diedero poco spazio ai fatti. *L'illustration: journal universel*, nel n. 238 del sabato 18 settembre comunica:

Des troubles ont éclaté en Sicile, à Messine, et à Reggio. Des renforts ont été envoyés de Naples sur ces deux points. Le numéro du 6 septembre du journal officiel présentait ce double mouvement comme comprimé. (Scoppiarono disordini in Sicilia, Messina e Reggio. Rinforzi furono inviati da Napoli in questi due punti. Sull'uscita del 6 settembre la Gazzetta ufficiale presentava questo doppio movimento come soppresso).

Per la Calabria, l'Ottocento non è solo un periodo di grandi trasformazioni politiche, sociali e culturali. In questo secolo il Grand Tour ha particolare fortuna nel meridione. Nei giorni della sommossa antiborbonica si trovò a Reggio Edward Lear, il quale, nel suo *Diario di un viaggio a piedi*, descrisse ciò che accadde davanti ai suoi occhi in riferimento ai moti delle città dello Stretto (cronache di giorno 2, 3 e 4 settembre):

¹ Reggio Calabria, Archivio di Stato, *Giunta di Riedificazione*, Inv. 2 bis, B. 1, F.10 1

Gli insorti, consistenti in uomini giovani delle città vicine e dei villaggi, erano già entrati a Reggio, e aumentavano di ora in ora; che la sponda opposta di Messina era anche in piena rivolta; [...] grandi gruppi da Santo Stefano e da altri luoghi, apparentemente giovani montanari, si accalcavano a Reggio e affollavano le strade cantando e gridando "Viva Pio IX", con stendardi, fucili, spade, e strumenti musicali. [Lear 1852, 151]

La rivolta di Messina ha causato la morte di quattordici o quindici uomini, ma il governo ha ottenuto la cittadella. Angoscia e ansietà torpore e terrore, hanno preso il posto di attività, prosperità, sicurezza e pace. [Lear 1852, 153]

Due navi da guerra sono a Reggio, e si ode sparare, ma i dettagli sono a noi naturalmente sconosciuti. Temo che la povera città sia maltrattata, e non c'è da sorprendersi se così fosse, perché 400 o 500 uomini non possono occupare e tenere permanentemente una parte così distante di un grande Regno, a meno che siano assistiti da una sollevazione generale; ma sembra un'estrema follia e, qualunque sia la causa del risentimento, potrebbe derivarne un risultato negativo con punizioni severe. [Lear 1852, 153]

Se doviziosa di particolari è la descrizione di Lear, non si può dire altrettanto delle iconografie. L'unico suo dipinto di Reggio ritrae la città prima dei moti ed esternamente rispetto al centro urbano. Né le cronache di viaggio, né tantomeno i periodici del tempo, ci consentono dunque di avere un'immagine delle vicende, dell'architettura e della città.

Ben diversa invece è la situazione che iconograficamente si presenta durante la spedizione dei Mille ed in particolare per la liberazione della città di Reggio dai Borboni ad opera dei garibaldini. Certamente la vicenda fu seguita con maggior interesse (rispetto alla precedente) dai territori europei e dal resto d'Italia, che si accingeva a raggiungere l'Unità.

La mattina del 20 agosto 1860 le camicie rosse accerchiarono la città e vi accedettero da più varchi, giungendo ad un primo scontro contro l'esercito borbonico nella Piazza San Filippo; quindi, ottenuta una prima vittoria, si diressero verso la piazza Duomo, slargo urbano che per sua morfologia era difficilmente difendibile ed allo stesso tempo era uno dei passaggi più ampi per raggiungere il castello. Alle prime luci dell'alba del giorno successivo il fuoco cessò: i Borboni erano sconfitti. Nel primo pomeriggio batterono in ritirata salpando con le proprie imbarcazioni dal molo e abbandonando definitivamente la costa reggina. Sul castello venne issata la bandiera bianca della resa e la fortificazione venne consegnata ai garibaldini.

Senza entrare nel merito dei fatti narrati dalla carta stampata attraverso gli scritti, ci si vuole soffermare però sull'ampia iconografia inserita a corredo delle cronache. Tra i periodici esteri, *The Illustrated London News* dedicò largo spazio all'accaduto in forma testuale, mentre quelli francesi raccontarono un fedele spaccato degli eventi soprattutto mediante *croquis*. Nei primi piani di queste illustrazioni vengono per lo più rappresentate le vicende storiche che sono dettagliatamente contestualizzate nei luoghi degli avvenimenti. La città e l'architettura ne fanno da sfondo.

2. La simbologia di guerra per un'interpretazione degli eventi

L'analisi di alcuni particolari individuabili nei *croquis* di periodici francesi ci permette di fare alcune riflessioni sulle vicende di guerra e di descriverne gli avvenimenti. È bene sottolineare che le considerazioni di seguito riportate non vogliono essere una generica descrizione dei fatti inerenti la Seconda Guerra di Indipendenza, tantomeno vogliono definire un abaco di elementi rintracciabili in ogni rappresentazione sull'argomento né presentare una ripetibile procedura applicabile su ogni illustrazione del periodo. Si vogliono piuttosto proporre degli spunti per una più attenta e critica lettura dei *croquis* attraverso la simbologia di guerra, applicandola esemplificativamente ai fatti d'arme del 1860 di Reggio Calabria, ai fini di

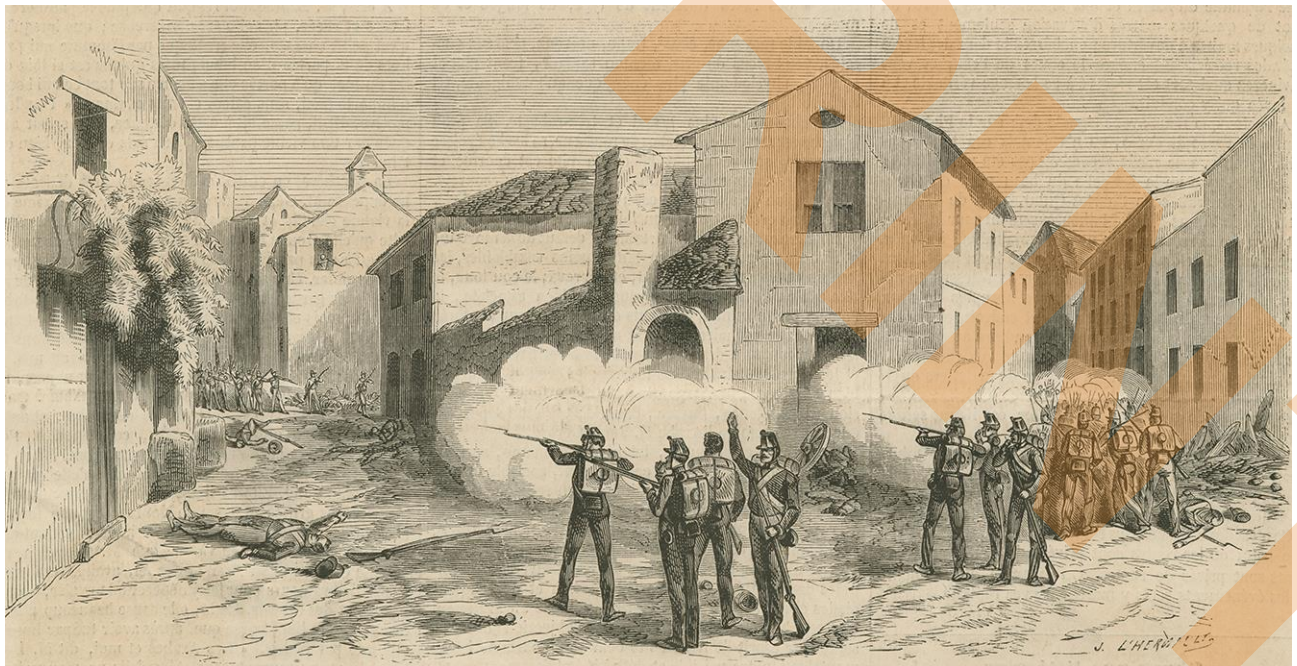
FRANCESCO DE LORENZO

restituire una plausibile e specifica ricostruzione di alcuni frammenti della storia di questa città. Si presentano dunque a seguire degli esempi tratti dai due periodici francesi: *L'illustration* (n. 915 - 8 settembre 1860) e *Le Monde Illustré* (n. 178 - 8 settembre 1860).

Uno dei dettagli che si nota in primo piano è il chépi. Il singolare copricapo militare di forma cilindrica o troncoconica, con la parte più stretta rivolta verso l'alto e dotato di visiera, elemento distintivo delle divise indossate dai soldati dell'esercito napoletano, fa distinguere le due parti contrapposte nello scontro di Piazza San Filippo. L'immagine chiarifica dunque che i garibaldini invasero la piazza non dagli accessi lato mare (come sarebbe stato prevedibile) bensì dalle uniche due vie di ingresso lato monte. L'esercito borbonico attendeva invece le camicie rosse all'interno della piazza. Più in particolare, osservando l'uniforme indossata dai soldati napoletani, in tipica tenuta estiva per i servizi armati [Boeri 1998, 76] è possibile affermare che le forze messe in campo per il controllo e la difesa della città di Reggio, fossero Carabinieri dello Stato Maggiore.

Nelle illustrazioni risaltano inoltre il particolare di una ruota (raffigurato nella Piazza San Filippo) e alcune strutture utilizzate per la movimentazione degli armamenti nello scontro di Piazza Duomo. Questi dettagli fanno intuire quali fossero le armi utilizzate per il controllo del territorio. Difatti, oltre al classico moschetto con baionetta, facilmente distinguibile nell'iconografia presentata, è possibile dedurre che, per la difesa della città di Reggio, le truppe borboniche ricorressero ai cannoni [Boeri 1998, 254]. Si ipotizza peraltro che non si trattasse solo di artiglieria a piedi ma anche di artiglieria a cavallo, data la presenza di questi animali nelle immagini.

L'individuazione di particolari non si limita unicamente ad elementi propri dello scontro armato. La bandiera bianca, ad esempio, simbolo della resa, ci permette di definire la cronologia dei *croquis* analizzati. In particolare, ci si vuol soffermare sulle due viste della città di Reggio dal mare.



1: L'esercito napoletano difende piazza San Filippo. Firma del disegnatore non decifrabile, *Combat sur la place Saint-Philippe, à Reggio*, croquis tratto da *L'illustration*, journal universel, n. 915 - 8 settembre 1860, p. 157.



2: Presa di Reggio. Piazza Duomo. Non firmato, *Preise de Reggio. Attaque de la place du Dôme*. Croquis inviato a M. J. Duvaux tratto da *L'illustration, journal universel*, n. 915 - 8 settembre 1860, p. 156.

Nell'illustrazione di Durand Brager non vi è alcuna bandiera posta sulla sommità del castello; pertanto è facile intuire che sia stata realizzata precedentemente rispetto agli scontri in Piazza San Filippo e Piazza Duomo. Al contrario, in quella di Gaildrau si legge chiaramente la bandiera issata sulla fortificazione principale di Reggio indicando la resa delle forze napoletane; dunque, è stata realizzata dopo la liberazione della città. A conferma di questo, le imbarcazioni dei Borboni che salpano dal molo di Porto Salvo.

Sicuramente i *croquis* pubblicati sui periodici mancano di un elemento utile per una più approfondita analisi ed una conseguente maggiore possibilità di interpretazione delle immagini: il colore. Si focalizza l'attenzione sullo scontro in Piazza Duomo proposto da Durand Brager e letto in sovrapposizione alla litografia di Carlo Bossoli. Mentre nella prima illustrazione, nella foga della guerra non è possibile distinguere i due schieramenti contrapposti poiché rappresentati in modo stilizzato e senza particolari dettagli, nella seconda il colore delle uniformi permette una immediata comprensione della scena narrata. Si noti infatti come il gruppo di individui raffigurati in basso a sinistra sia composto esclusivamente di camicie rosse la cui rappresentazione, sfumata in profondità, fa immaginare come questi si dirigano in modo precipitoso verso il castello.

3. La città e l'Architettura nei *croquis* di cronaca

I riferimenti al contesto urbano in cui si svolgono i combattimenti e agli edifici che fanno da sfondo alle vicende narrate sono ripetuti e frequenti. Certamente non si tratta di illustrazioni ideali dei luoghi. Prova utile a sostenere questa tesi non è solo la rappresentazione delle

FRANCESCO DE LORENZO

architetture che, a prescindere dalla mano del disegnatore, mantengono sempre gli stessi connotati formali, strutturali e stilistici ma il fatto che, confrontando i *croquis* con le piante della città ottocentesca, si riscontrano nella totalità dei casi presentati, delle perfette corrispondenze tra le viste prospettiche e le planimetrie.

Ad ulteriore conferma, vi sono alcune fotografie di fine secolo che ritraggono alcune architetture rappresentate nei *croquis*. Queste però non sono certamente sufficienti a restituire una complessiva immagine della perduta ottocentesca Reggio Calabria. Sono infatti immortalati solo alcuni edifici del centro urbano. Tra i più noti vi sono quelli del Duomo, del Castello, della Real Palazzina (fronte a mare della città) e della prospiciente Fontana della Pescheria, sui quali non ci si soffermerà. Non sono però rintracciabili scatti relativi ad altrettanti importanti strutture che hanno avuto particolare rilievo nella storia della città. Dunque, mediante lo studio delle immagini di guerra è possibile ampliare la conoscenza della parziale iconografia relativa all'architettura reggina del periodo. Una delle illustrazioni di maggiore rilevanza per scoprire quell'architettura poco nota della città è la vista generale di Reggio di Durand Brager. Questa, diversamente da quella di Gaidrau, definisce una panoramica più ampia del fronte a mare: il punto di vista della prospettiva è più lontano dal molo della città, consentendo all'artista di rappresentare, seppur sommariamente, anche la Chiesa di S. Maria di Porto Salvo ed il suo campanile, posti alla sinistra della Palazzata.



3: Viste sul fronte a mare di Reggio Calabria: confronto. In alto (a): Durand Brager, *Vue générale de Reggio*, croquis tratto da *Le Monde Illustré*, n. 178 - 8 settembre 1860, p. 165. In basso (b): J. Gaidrau, *La garnison napolitaine attendant son embarquement sur le quai de Reggio*, croquis tratto da *L'illustration, journal universel*, n. 915 - 8 settembre 1860, p. 157.



4: Presa di Reggio. Piazza Duomo: confronto. In alto (a): Durand Brager, *Preise de Reggio. Attaque de la place du Dôme*, croquis tratto da *Le Monde Illustré*, n. 178 - 8 settembre 1860, p. 165. In basso (b): Carlo Bossoli, *Presa di Reggio*, dipinto edito da C. Perrin Editore, Torino.

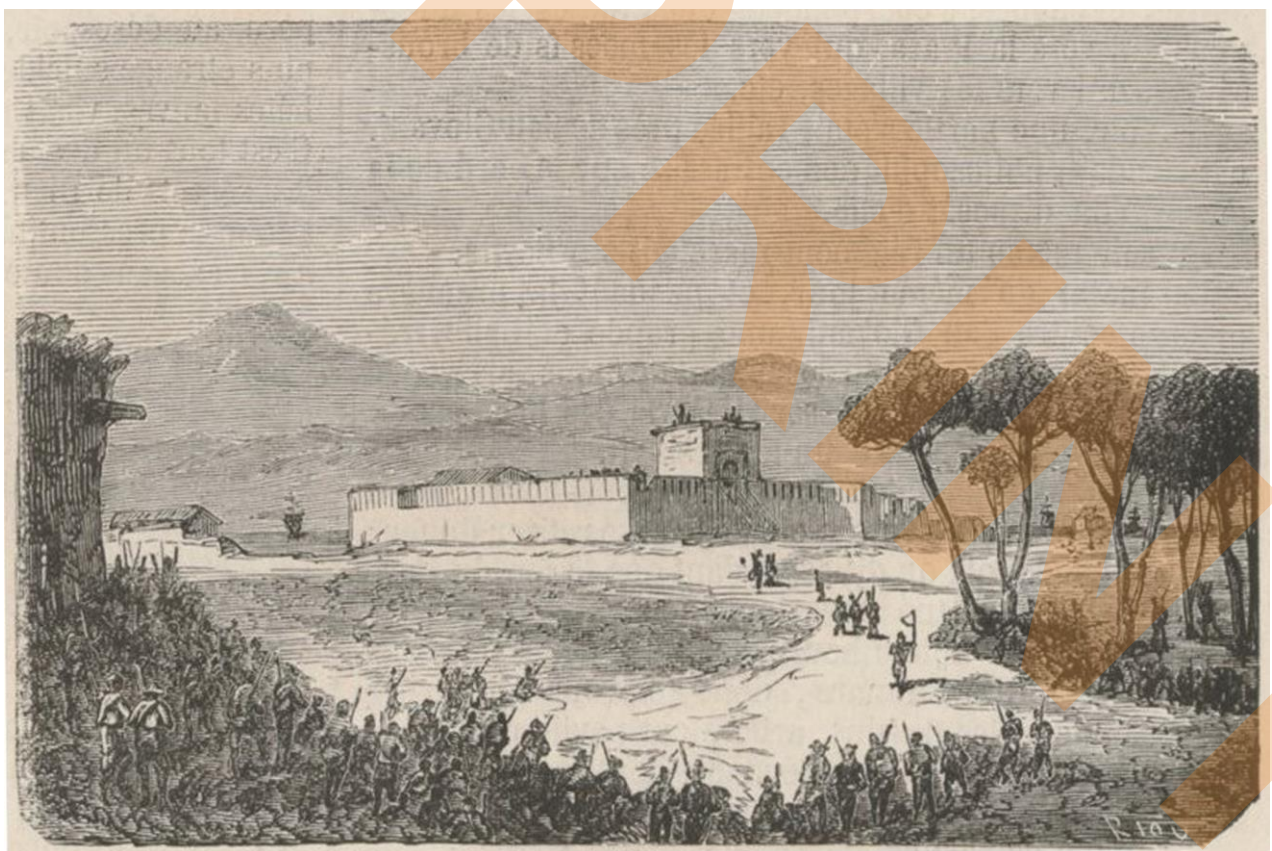
La facciata della chiesa, divisa orizzontalmente in due parti da un'importante cornice marcapiano, era presumibilmente in stile neoclassico come la maggior parte degli edifici ottocenteschi della città. Rialzato rispetto alla quota della strada, l'accesso era raggiungibile mediante una scalinata e avveniva attraverso un unico ingresso centrale, con portale semplice, verosimilmente architravato, affiancato da due paraste (o lesene) e da due nicchie (o da due edicole). La chiesa, consacrata solo dopo l'Unità d'Italia, era il luogo di ritrovo dei marinai. Al suo interno sono rimasti conservati importanti dipinti che, dopo il terremoto del 1908 sono stati spostati in altri luoghi di culto, poiché la chiesa non fu mai ricostruita. Il campanile poggiava

FRANCESCO DE LORENZO

invece direttamente sulla quota di camminamento stradale. Al suo interno trovava spazio il faro della città, favorendo l'attracco sul prospiciente molo.

Rimanendo in tema di edifici ecclesiastici, nelle illustrazioni che raffigurano l'immagine dell'ottocentesca piazza Duomo, è possibile scorgere alla destra della Cattedrale, oltre le polveri alzate dai combattenti, il palazzo dell'Arcivescovado. Questo, con facciata bipartita e composto di due piani fuori terra, aveva un'altezza complessiva pari a quella delle navate laterali della Chiesa Madre. Costruito in continuità con la facciata del Duomo ed inclinato rispetto alla strada principale, presentava un apprezzabile portale di ingresso posto non in asse rispetto al fronte dell'edificio. La scelta progettuale di traslare il portale sulla destra della facciata è presumibilmente dettata dalla necessità di posizionarlo in asse rispetto ad una seconda via di accesso alla piazza, obliqua rispetto alla strada principale (Corso Garibaldi) ma ortogonale rispetto al Duomo e all'Arcivescovado. Questo consentiva di scorgere l'ingresso al palazzo già dal corso oltre a garantirne un accesso diretto.

Ci si potrebbe soffermare su ogni costruzione presente nelle rappresentazioni di cronaca ma gli esempi proposti sono a titolo esemplificativo di una più vasta gamma di ragionamenti che si potrebbero condurre, approfondendo il tema della rappresentazione della città e dell'architettura nelle illustrazioni ottocentesche legate al tema della guerra. Si ritiene però interessante concludere questo breve excursus di esempi suggerendo un'ultima immagine tratta da *Le Monde Illustré*: la resa dei forti sulla spiaggia. Questa è molto più difficile da collocare in planimetria rispetto alle prospettive proposte fino ad ora, pertanto diventano utili i riferimenti naturali che lo stesso illustratore ci propone all'interno dell'immagine.



5: Probabile vista sul forte a mare di Reggio Calabria. Firma del disegnatore non decifrabile, *Prise de Reggio. Reddition des forts de la plage, croquis tratto da Le Monde Illustré, n. 178 - 8 settembre 1860, p. 165.*



6: Estratto della Pianta della città di Reggio Calabria dopo l'Unità d'Italia e prima dei vari piani di ingrandimento e sistemazione redatti entro il 1898. (probabile datazione tra il 1861 e il 1875). Le frecce in blu indicano l'accesso dei garibaldini in città (rif. fig.1). In rosso invece i coni ottici che individuano le probabili posizioni da cui sono stati disegnati i croquis (i numeri rappresentano i riferimenti alle figure precedenti).

Sappiamo certamente che si tratta di forti sulla spiaggia data la didascalia riportata sul periodico francese. Non è però specificato se si tratti dei forti di Reggio o di altri forti nelle immediate vicinanze (Gallico o Catona ad esempio). Peraltro, non vi sono illustrazioni note dei forti sulla spiaggia di Reggio se non nel dipinto di fine Settecento di Jacob Hackert, *Veduta del porto di Reggio Calabria*, in cui sullo sfondo si scorge una struttura che, per collocazione e tipologia, parrebbe essere il forte in questione.

Esaminando il *croquis*, ed in particolare gli alberi sulla destra, l'Etna e il mare in secondo piano e l'ampio slargo nel centro della veduta, e mettendolo in relazione con la planimetria, è

FRANCESCO DE LORENZO

possibile immaginare e collocare il punto di osservazione del disegnatore sulla piazza delle Acacie. Se così fosse, l'immagine analizzata è un'interessante prospettiva sulla fortificazione sita sul lungomare di Reggio e pertanto si avrebbe una importante, seppur sommaria, ulteriore raffigurazione del forte a mare della città.

Conclusioni

L'immagine di guerra, a prescindere dal periodo storico che racconta, dal contesto, dal luogo in cui avvengono le vicende narrate, ed a prescindere dalla tipologia di illustrazione utilizzata (schizzo, dipinto, litografia, fotografia) è una testimonianza reale non solo di un fatto accaduto ma anche e soprattutto di un contesto urbano che prima, dopo o durante il conflitto ha subito necessariamente delle modificazioni dirette o indirette, correlate o non correlate all'evento stesso, causate dallo scorrere del tempo e della storia.

La raffigurazione in quanto tale è un quadro statico e fine a sé stesso finché non si innesca un processo di interazione tra l'osservatore e l'oggetto dell'osservazione. Guardare la stessa immagine non solo da punti di vista differenti, mettendola in relazione con altri documenti ed altre elaborazioni grafiche, ma anche con occhi diversi, cercando di analizzarne i vari aspetti ed elementi che la compongono, la rende dinamica, viva, multimediale, tridimensionale ed interattiva pur rimanendo per sua definizione impressa su un supporto bidimensionale.

Gli esempi proposti, partendo da *croquis*, hanno così consentito di restituire frammenti della storia di Reggio Calabria, legando i fatti di cronaca (ricostruiti ed approfonditi mediante illustrazioni) alla sua dissolta ma ricostruibile immagine ottocentesca.

Bibliografia

- BOERI, G., CROCIANI, P., FIORENTINO, M. (1998). *L'esercito borbonico dal 1830 al 1861, Tomo II*, Roma, Ufficio Storico SME.
- CROCE, G., GERACI, P., (1928). *Guida di Reggio Calabria e dintorni*. Reggio Calabria, Tipografia Giannusso & Pompeo.
- CURRO', G., RESTIFO, G. (1991). *Le città nella storia d'Italia. Reggio Calabria*. Collana a cura di C. De Seta, Roma, Laterza.
- DE NAVA, P. (1939). *Note topografiche e ricordi della vecchia Reggio: il Castello*, in «Brutium», n. XVIII, nuova serie n.1, pp. 4-10.
- DE NAVA, P. (1940). *Note topografiche e ricordi della vecchia Reggio: il Castel Nuovo o Forte a Mare*, in «Brutium», n. XIX, nuova serie n.1, pp. 3-4.
- L'illustration, journal universel* (1860), n. 915, 8 settembre 1860, pp. 156-157
- LEAR, E. (1847). *Journals of a landscape painter in Southern Calabria*. Traduzione italiana a cura di E. De Lieto Vollaro, A. Spencer Mills (2009), *Diario di un viaggio a piedi*, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino Editore.
- Le Monde Illustré* (1860), n. 178, 8 settembre 1860, p. 165.
- MORISANI, C. (1872). *Ricordi storici. I fatti delle Calabrie nel luglio ed agosto 1860 con aggiunta di notizie storiche sul castello e forte a mare di Reggio Calabria*. Reggio Calabria, Ceruso.
- Reggio Calabria nell'Ottocento* (1996), a cura di L. Lazzarino, Roma, Editalia.
- The illustrated London News* (1860). Vol. XXXVII, July to December 1860, London, George C. Leighton.
- STRAFFORELLO, G., (1900). *La Patria. Geografia dell'Italia. Province di Reggio Calabria, Catanzaro, Cosenza*, Torino, Unione Tipografico-Editrice.

Elenco delle fonti archivistiche o documentarie

Giunta di Riedificazione, Inv. 2 bis, b. 1, fasc. 1.

Sitografia

http://www.nuovomonitorenapoletano.it/index.php?option=com_content&view=article&id=2310:i-motiv-rivoluzionari-di-reggio-calabria-del-1847&catid=85%E2%80%A6 (gennaio 2023).

La guerra delle immagini.

L'uso delle armi visive nelle strategie belliche del cyberspazio

The war of images.

The use of visual weapons in cyberspace warfare strategies

ENRICO CICALÒ

Università degli Studi di Sassari

Abstract

L'obiettivo di questa ricerca è l'ideazione e la sperimentazione di un metodo di analisi e interpretazione dell'uso delle immagini all'interno di particolari contesti di visual storytelling. Il metodo viene studiato e sperimentato all'interno del contesto della propaganda bellica del conflitto russo-ucraino e può essere applicato anche ad altri contesti in cui la comunicazione si basa su un uso seriale delle immagini.

The aim of this research is to develop and test a method for analyzing and interpreting the use of images within particular visual storytelling contexts. The method is studied and tested within the context of war propaganda of the Russian-Ukrainian conflict and can also be applied to other contexts in which communication is based on serial use of images.

Keywords

immagini, cyberspazio, propaganda.

images, cyberspace, propaganda.

Introduzione

I recenti eventi sul fronte del conflitto russo-ucraino hanno evidenziato la molteplicità dei campi di battaglia su cui oggi si combattono le guerre tra gli stati. Ai tradizionali terreni di scontro nello spazio fisico si sommano quelli degli spazi digitali e degli spazi mentali. Se nello spazio fisico le strategie belliche sono rivolte a guadagnare superfici di territorio, di combattere eserciti e di indebolire la dotazione di armamenti del nemico, nello spazio digitale l'offensiva è rivolta a colpire gli strumenti di controllo del territorio e di gestione delle armi più sofisticate dal punto di vista tecnologico. Ma è nello spazio mentale che avviene una delle guerre più importanti e difficili, quella per la conquista degli immaginari, delle opinioni e del consenso dei popoli che sostengono le politiche militari e per esse accettano di sacrificare benessere, libertà, affetti e risorse.

Costruite e divulgate per raggiungere in maniera mirata gli obiettivi e influenzarne le credenze, le speranze, gli atteggiamenti nei confronti della guerra e dei poteri che la sostengono, le immagini divengono in questo ambito vere e proprie armi capaci di indebolire il nemico o rafforzare l'azione degli eserciti. Mappe animate che coinvolgono il pubblico chiarendo l'evoluzione dei fronti e le avanzate degli eserciti sul territorio nemico, video che sollecitano sentimenti di rabbia o orgoglio raccontando le vicende belliche, simulazioni che seminano terrore anticipando l'offensiva sugli obiettivi nemici, immagini simboliche divulgate attraverso i social network che si imprimono in maniera indelebile nell'immaginario del pubblico condizionandone profondamente gli stati emotivi e i comportamenti, sono solo

ENRICO CICALÒ

l'evoluzione più recente della propaganda militare che da sempre fa leva sull'efficacia delle immagini nel condizionare l'opinione pubblica.

In questo articolo si analizzano e discutono le immagini utilizzate nel conflitto russo-ucraino per condizionare l'opinione del pubblico, in alcuni casi al fine di deformare il racconto della realtà e per manipolare le opinioni, in altri per rafforzare il senso di appartenenza e di identità delle popolazioni e dei soldati al fronte. In particolare, si prendono in esame le immagini divulgate attraverso i social network, in quanto strumenti privilegiati per raggiungere capillarmente le persone in qualunque parte dei paesi coinvolti nella guerra, soprattutto nelle situazioni più difficili dove gli *smartphone* rimangono gli unici strumenti che riescono a creare relazioni tra i fronti più caldi dei conflitti e il resto delle comunità e delle nazioni. La discussione che segue evidenzia la potenza delle immagini intese come armi visive all'interno delle strategie belliche ma evidenzia anche l'ambiguità dell'interpretazione, il pericolo in termini di manipolazione e l'efficacia della comunicazione.

1. Il tema. L'uso delle armi visive nelle strategie belliche del cyberspazio

L'avvento dei social media ha cambiato radicalmente la comunicazione delle vicende belliche in quanto gran parte delle informazioni condivise dai media occidentali ritrasmette proprio i contenuti pubblicati su queste piattaforme sia dai principali protagonisti degli eventi bellici che dai semplici cittadini. Questo avviene in quanto i rischi legati alla cronaca diretta degli eventi bellici risulterebbero troppo alti, così come le difficoltà a raccogliere informazioni nel corso delle operazioni militari. Gli account social delle istituzioni locali, dei protagonisti delle vicende e dei normali cittadini possono così diventare fonte primaria di quell'informazione necessaria ad aggiornare il mondo sulle vicende belliche ma anche a costruire un'opinione pubblica capace di affrontare i momenti di crisi e supportare gli sforzi dei concittadini al fronte. I social media hanno così conquistato nella guerra russo-ucraina un ruolo centrale nel modellare la percezione dei fatti e nel coinvolgere emotivamente il pubblico [Trotskovets 2021] e vengono utilizzate come veri e propri campi di battaglia in cui si combatte attraverso la diffusione di informazioni di forte impatto emotivo, siano esse visive o testuali, con l'obiettivo di conquistare territori non fisici ma mentali [Stănescu 2022] (fig. 1).

Emergono nuove forme di conflitto tra potenze e stati definite in letteratura come 'guerre ibride' [Svetoka 2016] o 'guerre diffuse' [Hoskins-O'Loughlin 2010^a], in cui agli stati si affiancano altri attori non governativi che contribuiscono alle azioni dei conflitti su nuovi territori di guerra come quelli del cyberspazio di cui i social network costituiscono un'importante componente [Svetoka 2016] al punto di arrivare a parlare di militarizzazione dei social media [Singer- Brooking 2018]. Tra gli attori che contribuiscono a questo nuovo tipo di guerra vi sono esperti informatici volontari, hacker e privati cittadini motivati a sostenere una delle parti in conflitto attraverso la mobilitazione sul cyberspazio.

2. Lo stato dell'arte. Le immagini nella guerra russo-ucraina

Il 24 febbraio 2022, la Russia ha invaso l'Ucraina dando il via a quella che viene definita la guerra russo-ucraina, che ha attirato l'attenzione dell'opinione pubblica internazionale e ha innescato da entrambe le parti coinvolte nel conflitto campagne di propaganda.

Sebbene il conflitto abbia appena un anno di vita, i fenomeni di informazione e comunicazione ad esso connessi sono già stati oggetto di diversi studi. Dalla letteratura appare chiaro come il conflitto sia iniziato ben prima del 23 febbraio 2022, data ufficiale dell'invasione Russa, non solo in relazione all'invasione di alcuni territori ucraini già dal 2014

ma anche, e soprattutto, per il lavoro di preparazione dell'opinione pubblica avviato negli anni precedenti dal governo russo.

Diversi studi hanno analizzato infatti le campagne di propaganda russe finalizzate a preparare il terreno per la guerra, in atto già dagli anni precedenti. La macchina della propaganda russa ha una lunga tradizione che affonda le sue radici nel periodo sovietico ma i metodi e le tecniche di guerra dell'informazione sono diventati più sofisticati e mirano oggi direttamente alla disinformazione, all'intossicazione informativa e alla falsificazione della realtà attraverso l'uso dei social media agendo direttamente sulla psiche delle persone [Saran 2016]. Fedor nel 2015 ha analizzato la campagna di informazione russa che ha accompagnato e alimentato la guerra in Ucraina e che ha influenzato gli eventi dell'ultimo anno. L'autore evidenzia la straordinaria proliferazione di 'immagini nemiche' di vario tipo e genere, di macabri documentari televisivi che demonizzano l'Ucraina; video virali semi-ironici che costruiscono rappresentazioni grottesche dell'Occidente, notiziari televisivi e ai talk show che raccontano versioni poco attendibili della realtà.

Khaldarova e Pantti nel 2020 hanno invece evidenziato come la crisi ucraina ha accentuato il ruolo centrale della televisione russa nella guerra dell'informazione ma ha anche favorito la diffusione di contro-narrazioni diffuse attraverso Internet finalizzate a sfatare informazioni distorte e a denunciare immagini false. Sempre Pantti nel 2017 ha analizzato e confrontato gli stili narrativi e le tematiche narrate attraverso le immagini nei profili *Twitter* di tre giornalisti appartenenti a testate e nazionalità diverse, evidenziando le possibili differenti narrazioni degli stessi eventi.

Le immagini trasportano emozioni e sono usate nelle guerre per evocare emozioni e quindi mobilitare all'azione [de Buitrago 2022]. I conflitti e le parti in causa sono tradizionalmente rappresentati attraverso le immagini, che possono essere foto, illustrazioni o immagini post-prodotte digitalmente, spesso utilizzate per falsificare la realtà. Tutte le tipologie di immagini offrono un'interpretazione partigiana delle vicende belliche. La tipologia di immagini utilizzata per combattere la guerra mediatica è generalmente la fotografia e i video in quanto la 'guerra diffusa' viene combattuta nel cyberspazio da cittadini e testimoni armati di solo smartphone dunque capaci di produrre solo immagini in maniera diretta attraverso scatti o video che non richiedono alcuna forma di postproduzione [Pavlik 2022].

3. Obiettivi e metodo. La rappresentazione della guerra delle immagini

L'obiettivo di questa ricerca è l'ideazione e la sperimentazione di un metodo di analisi e interpretazione dell'uso delle immagini all'interno di particolari contesti di visual storytelling. Il metodo viene studiato e sperimentato all'interno del contesto della propaganda bellica del conflitto russo-ucraino e può essere applicato anche ad altri contesti in cui la comunicazione si basa su un uso seriale delle immagini.

La ricerca ha preso in esame la narrazione per immagini della guerra Russo-Ucraina conseguente all'invasione dei territori ucraini da parte della Russia a partire dal 23 febbraio 2022, e si articola nelle seguenti fasi:

- Selezione del caso di studio
- Raccolta delle informazioni
- Interpretazione delle informazioni
- Rappresentazione grafica delle informazioni

Tutti i dati e le informazioni presentate e discusse sono aggiornati alla data del 23 gennaio 2023 e dunque prendono in esame il periodo compreso tra il 23 febbraio 2022 e il 23 gennaio

2023. La ricerca non ha preso in esame i contenuti visivi di tipo video ma solo le immagini statiche.

- *Selezione del caso di studio*

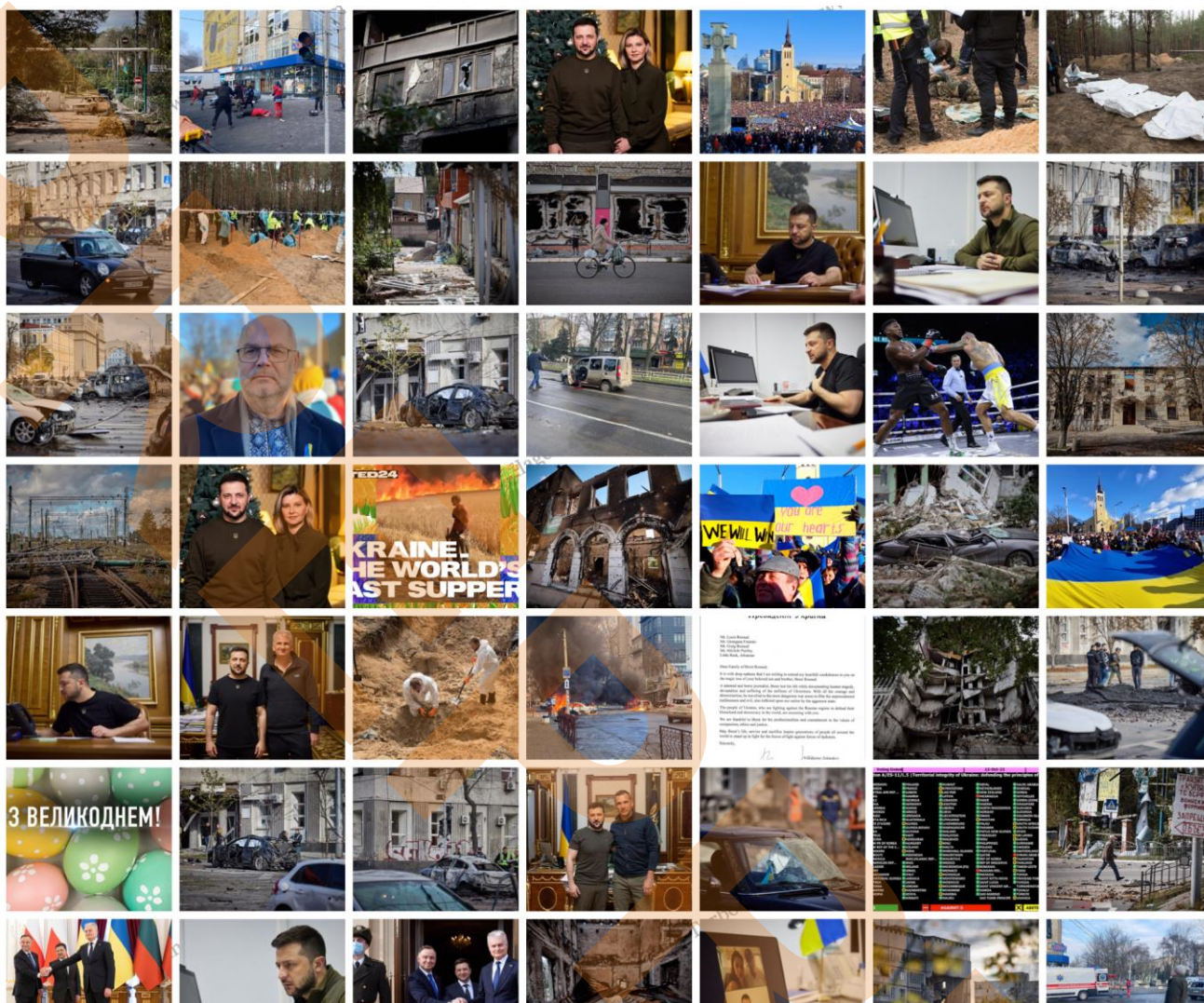
All'interno dei possibili canali di comunicazione utilizzati per la comunicazione degli eventi bellici ai cittadini, si è scelto di analizzare la comunicazione via social network e di focalizzare l'attenzione in particolare sul social network *Twitter*, in quanto riconosciuto come uno dei canali più utilizzati per la propaganda militare, per la sua caratteristica peculiare di permettere la trasmissione di immagini associate a brevi testi di rapida e facile lettura.

Nella selezione dei profili da sottoporre ad analisi è stato inizialmente valutata la possibilità di comparare la comunicazione delle due parti coinvolte nel conflitto, ma poiché i profili della propaganda russa sono stati disattivati dopo poche settimane dall'inizio della guerra, la ricerca si è focalizzata solo sui profili della parte Ucraina.

Sono stati inizialmente presi in esame tre profili istituzionali, considerati tra i più rappresentativi: il profilo del presidente Ucraino *@ZelenskyyUa* (7,1 milioni di follower), il profilo del governo ucraino *@Ukraine* (2,2 milioni di follower) e infine il profilo utilizzato dal ministero della difesa ucraina *@DefenceU* (1,8 milioni di follower). La scelta di focalizzarsi sui soli profili istituzionali è legata al fatto che essi possono rappresentare la strategia di comunicazione ufficiale e possono essere considerati verificati e verificabili in termini di qualità delle fonti e di rappresentatività. Questi requisiti non possono invece essere garantiti dai profili personali dei normali utenti, spesso non corrispondenti a persone reali e dietro cui possono nascondersi intenzioni e finalità non sempre chiare (Aondover, & YarAdua, 2022). I corrispondenti profili della parte Russa (quello del presidente *@KremlinRussia_E*, quello del governo Russo *@GovernmentRF* e quello della difesa Russa *@mod_russia*) risultano inattivi a partire dai mesi di marzo e aprile 2022 e dunque non consentono di essere considerati all'interno della ricerca.

La propaganda russa, così come quella ucraina, ha comunque utilizzato altri canali di comunicazione e altri social network, in particolare *Telegram*, ma per la sperimentazione del metodo si è scelto di ridurre i casi di studio ai soli profili *Twitter* in quanto più accessibili e più facilmente analizzabili; riservandosi la possibilità di estendere il metodo, una volta ideato e collaudato, ad altri canali di comunicazione che possano consentire anche un confronto tra le strategie belliche delle due parti. La comunicazione sui profili *Twitter* di parte Ucraina è infatti scritta in lingua inglese a differenza dei profili *Telegram* di parte russa interamente scritti in lingua russa, e in quanto tali non facilmente interpretabili senza la conoscenza della lingua. Questa differenza fa capire come l'Ucraina con la sua campagna di comunicazione mira a sollecitare l'attenzione internazionale mentre la Russia pensa prevalentemente alla comunicazione interna, diretta ai cittadini.

I tre profili di *Twitter* precedentemente individuati sono stati sottoposti ad una prima comparazione in relazione all'uso delle immagini ed è emerso che la quantità di immagini utilizzata è profondamente differente. Sul profilo *@ZelenskyyUa* sono state postate nel periodo preso in esame (23 febbraio 2022- 23 gennaio 2023) 65 immagini (fig. 1), sul profilo *@Ukraine* 143 (fig. 2) e infine sul profilo *@DefenceU* 3121 (fig. 3). Si è scelto di analizzare dunque il profilo più attivo nell'uso delle immagini come mezzo di comunicazione ed è stato estratto da questo l'intero database con i dati relativi ai *tweet* con immagini statiche, escludendo dunque tutti i *tweet* senza media e quelli che utilizzano i video.

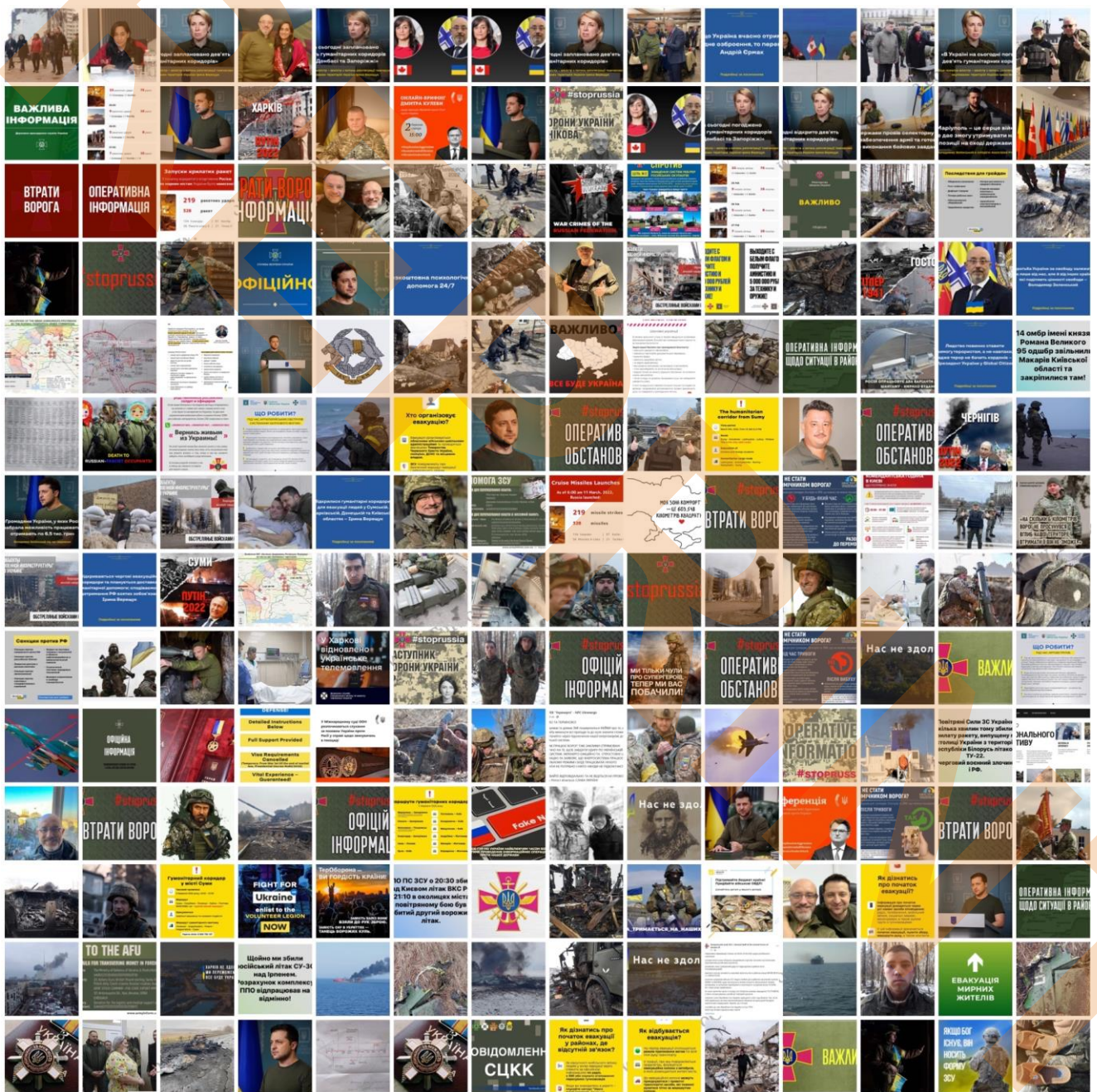


1. Visualizzazione delle immagini utilizzate nei singoli tweet del profilo Twitter @ZelenskyyUa (elaborazione grafica dell'autore).

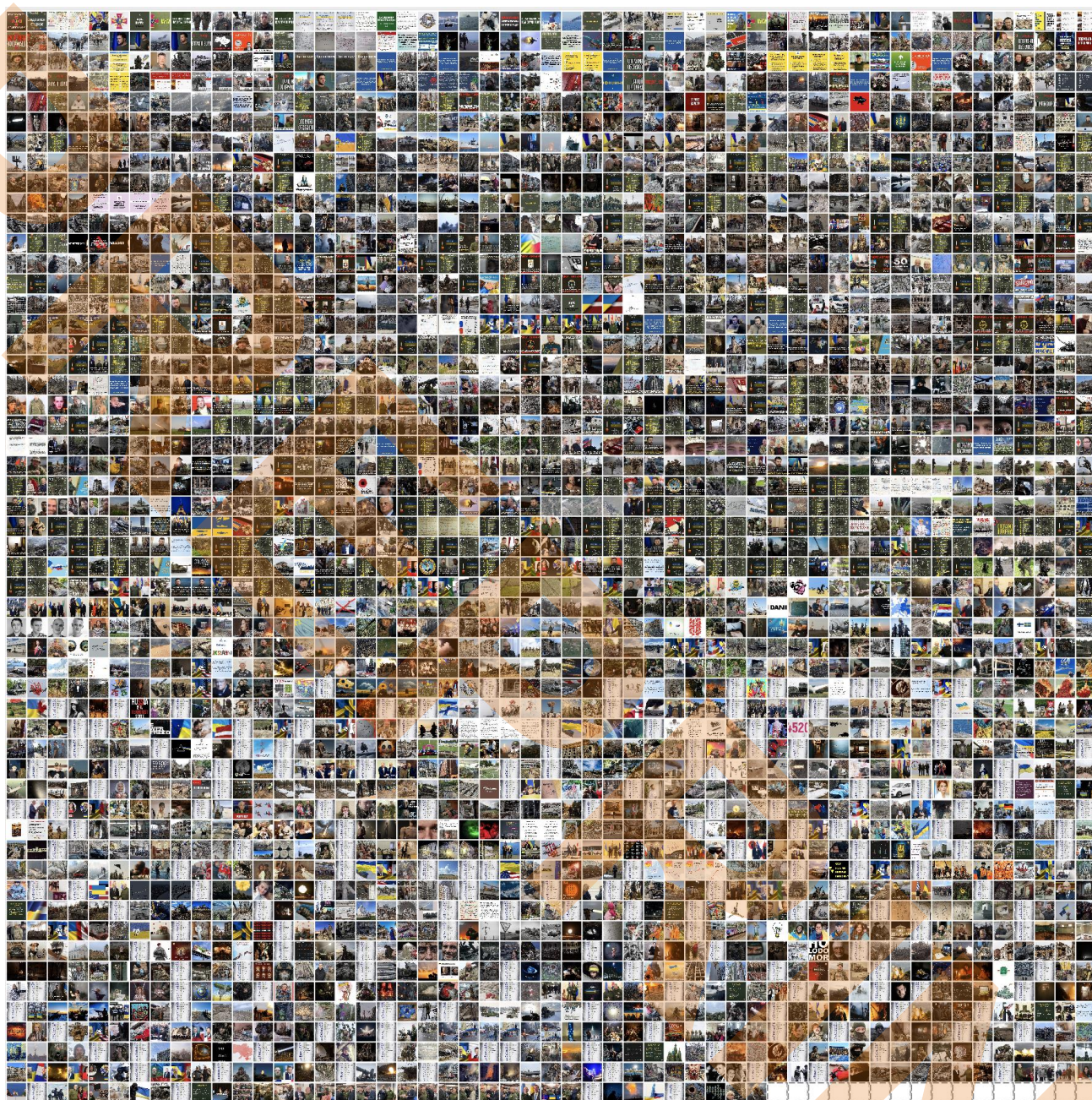
- **Raccolta delle informazioni**
Al database sono state associate le singole immagini scaricate dal profilo social ed è stata costruita una matrice 53x53 (fig. 3) contenente tutte le immagini organizzate secondo un ordine cronologico in relazione alle date di pubblicazione.
- **Interpretazione delle informazioni**
A partire da questa matrice sono state associate alle singole immagini le categorie inerenti i linguaggi grafici utilizzati per trasmettere i messaggi nei *tweet*, a cui corrispondono diversi cromatismi. All'interno dell'ampio repertorio di immagini sono state individuate le seguenti categorie, riordinate secondo il livello di figurazione e astrazione: fotografie, illustrazioni, disegni, mappe, simboli, infografiche, testi e dati; a ciascuna delle quali è stato associato un diverso cromatismo
- **Rappresentazione grafica delle informazioni**
Nella matrice sono state poi sostituite le immagini con i colori corrispondenti al linguaggio grafico in esse utilizzato. Nel caso in cui è stata individuata una

ENRICO CICALÒ

compresenza di linguaggi grafici ne è stata segnalata la presenza attraverso l'inserimento di un ulteriore quadrato interno di dimensioni minori che segnala la presenza di un linguaggio non predominante rispetto a quello prevalente (fig. 4). Una successiva elaborazione grafica, sempre a partire dalla matrice delle immagini, ha permesso di visualizzare l'intensità delle interazioni. Associando a ciascuna immagine il colore corrispondente alle intensità delle interazioni (*like* + *retweet* + *commenti*) è stata elaborata una visualizzazione dei dati contenuti nel database precedentemente estratto dal profilo *twitter* @DefenceU (fig. 5).



2: Visualizzazione delle immagini utilizzate nei singoli tweet del profilo Twitter @Ukraine (elaborazione grafica dell'autore).



3: Visualizzazione delle immagini utilizzate nei singoli tweet del profilo Twitter @DefenceU (elaborazione grafica dell'autore).

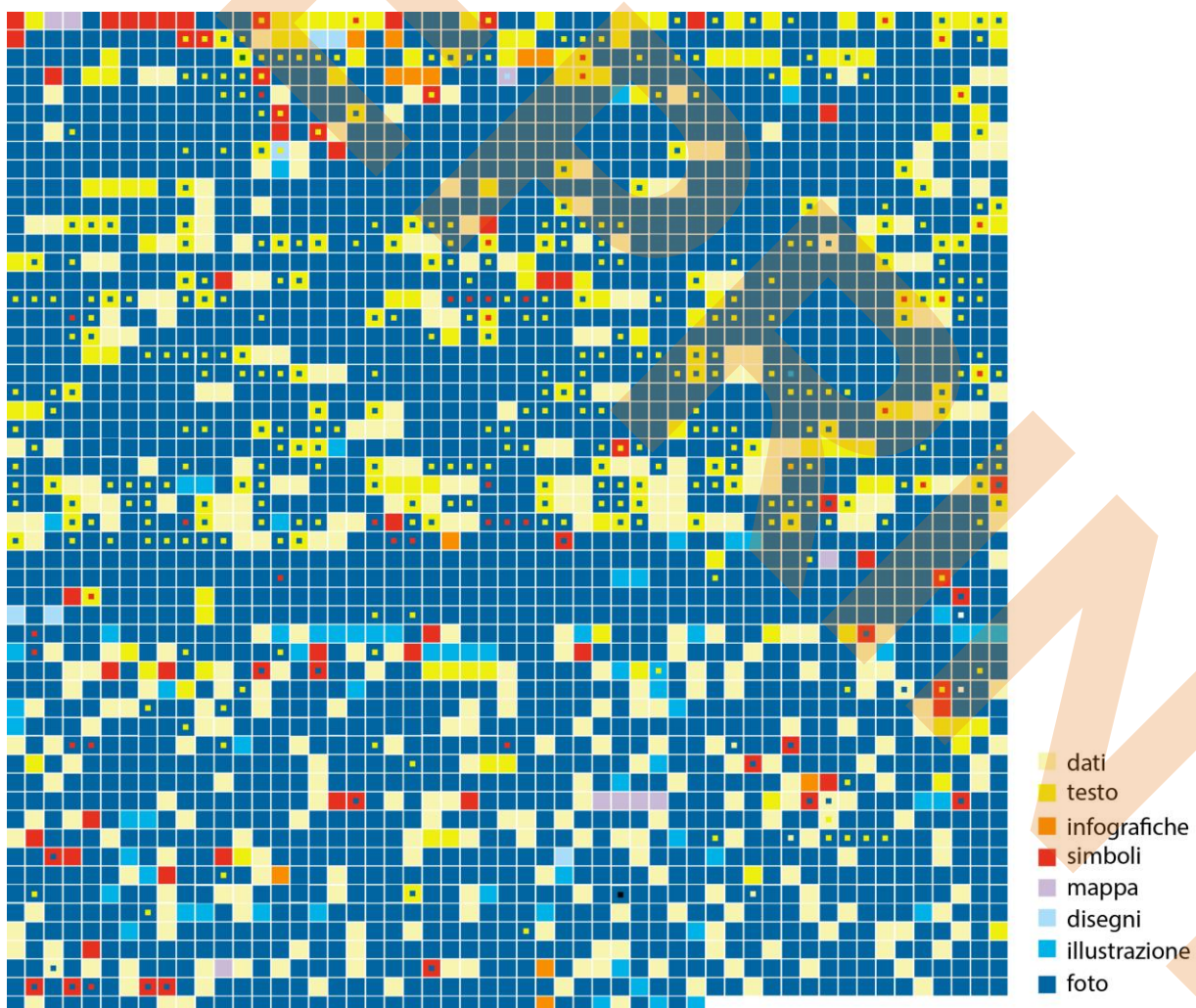
Dal punto di vista dell'analisi quantitativa dei fenomeni è possibile notare una parallela maturazione del livello di coinvolgimento del pubblico con una crescita delle interazioni nella seconda parte della campagna di propaganda, in coincidenza con l'evoluzione anche qualitativa delle elaborazioni grafiche. Si possono inoltre notare dei picchi di interazioni che risultano essere legati non all'uso di particolari immagini ma a momenti particolari dell'anno (es.: Natale e Capodanno) o a momenti particolari del conflitto (fig. 5).

Dalla comparazione tra le due elaborazioni non sembra emergere una correlazione diretta tra tipologia di immagini e livello di interazione. Tuttavia, dall'analisi dei tweet che hanno fatto

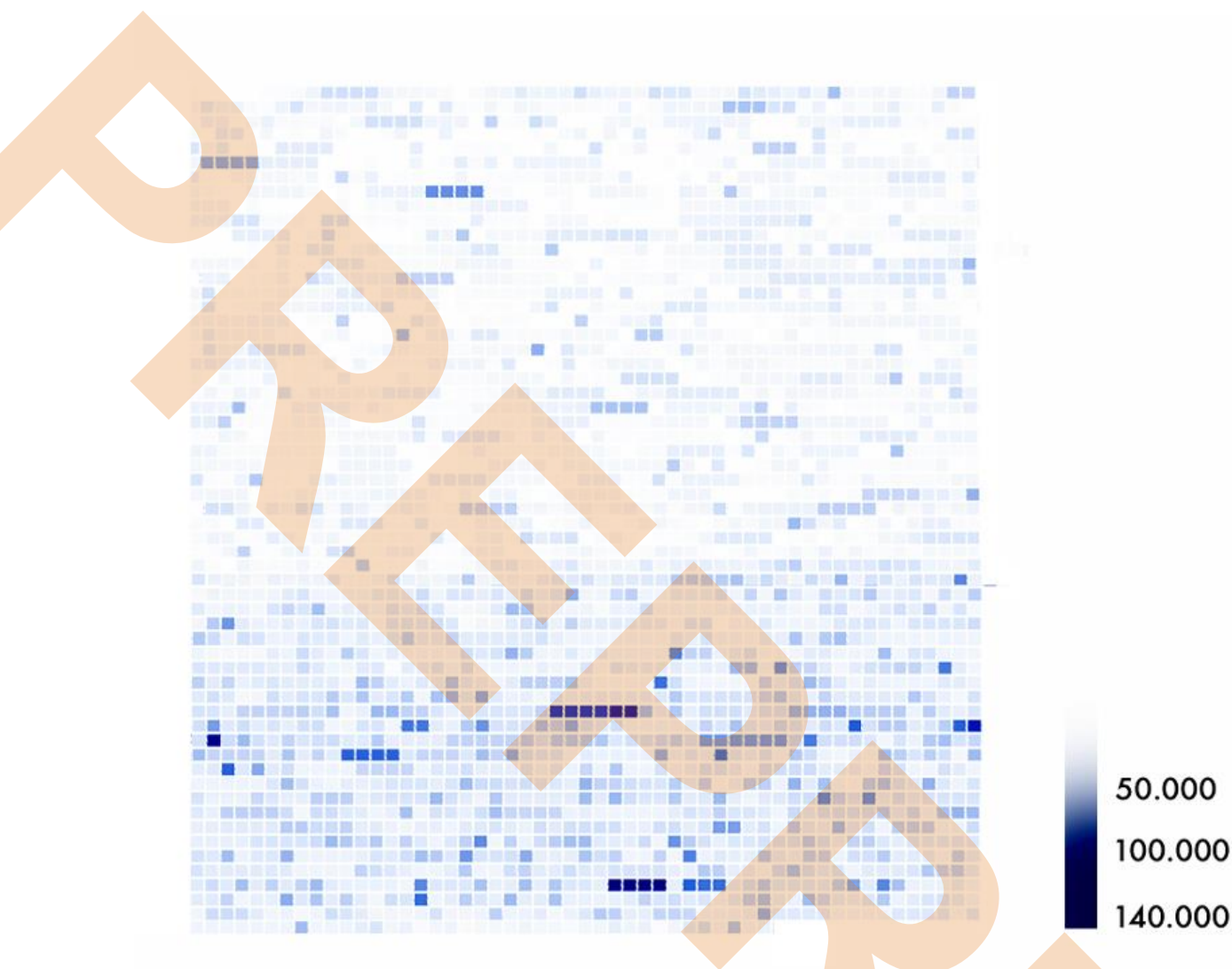
registrare un picco di interazioni (fig. 5) si può evincere l'importanza del ruolo della collaborazione tra testi e immagini, soprattutto in coincidenza con momenti ed eventi particolari in cui, probabilmente, la tensione emotiva era maggiore, così come anche il maggiore desiderio di partecipare o di esprimere il proprio sostegno e la propria posizione.

4. Risultati. Le relazioni tra eventi, testi e immagini

Le elaborazioni grafiche prodotte consentono di evidenziare chiaramente alcuni fenomeni sia qualitativi che quantitativi. Dal punto di vista qualitativo la fig. 4 evidenzia la prevalenza di immagini fotografiche rispetto alle altre tipologie, così come già ipotizzato da Pavlik (2022). Inoltre è possibile osservare diverse fasi nell'evoluzione della comunicazione: una prima fase meno regolare e una seconda fase in cui si nota una maggiore varietà e continuità nella proposta di diverse tipologie di immagine. Questa evoluzione può essere letta come una maggiore maturità del progetto di comunicazione legato all'allungamento dei tempi della guerra che hanno consentito di organizzare e pianificare meglio la propaganda sul canale social. Si possono infatti notare l'utilizzo di una maggiore qualità e varietà delle linee narrative e dei progetti delle elaborazioni grafiche utilizzate.



4: Visualizzazione dei linguaggi grafici utilizzati nei singoli tweet del profilo Twitter @DefenceU (elaborazione grafica dell'autore).



5: Visualizzazione dei dati relativi all'interazione con i follower dei singoli tweet del profilo twitter @DefenceU (elaborazione grafica dell'autore).

Conclusioni

In questo articolo è stato discusso l'uso delle immagini nella propaganda bellica in relazione alla guerra russo-ucraina per la contesa dei territori invasi dalla Russia a partire dal 23 febbraio 2022. In particolare, è stato discusso l'uso delle immagini nella campagna di comunicazione veicolata dal ministero della difesa ucraina attraverso il proprio profilo *Twitter* e sono stati analizzati i linguaggi grafici utilizzati in relazione alla loro capacità di coinvolgimento del pubblico.

Il metodo illustrato consente di analizzare e interpretare l'uso delle immagini all'interno di linee narrative con uno sviluppo continuo e costante nel tempo, attraverso la costruzione di visualizzazioni dati di tipo infografico che facilitano la lettura dei fenomeni. Il metodo può essere applicato ad altri contesti e canali di comunicazione e potrebbe essere utilizzato per confrontare diverse strategie visive. Nel contesto degli eventi bellici, in particolare, può essere utilizzato per confrontare le strategie e i risultati delle campagne di comunicazione delle due diverse parti contrapposte nella guerra. La guerra delle immagini fa largo uso di

ENRICO CICALÒ

contenuti di tipo video che dovrebbero essere presi in esame insieme alle immagini e inseriti all'interno del database; questi non sono stati presi in considerazione in questa ricerca ma potrebbero essere il soggetto di sviluppi successivi del percorso esplorativo avviato.

Inoltre, sebbene non risulti esserci una corrispondenza diretta tra la scelta dei linguaggi grafici e la loro capacità di coinvolgimento, sarebbe utile analizzare gli effetti della collaborazione di testi e immagini nel coinvolgimento dei *followers*, nonché le relazioni di questa collaborazione con le peculiarità degli eventi in corso e dei momenti in cui il messaggio di comunicazione viene pubblicato. Si può infatti notare che alcuni dei picchi di coinvolgimento e di interazione corrispondono a momenti di maggiore emotività, come ricorrenze festive o momenti importanti nel conflitto, quali liberazione di territori o il raggiungimento di altri risultati.

Infine, le immagini sono state analizzate, valutate e interpretate solo dal punto di vista delle tipologie di linguaggi grafici utilizzati, senza entrare nel merito dei soggetti e delle tematiche rappresentate e delle relazioni tra queste variabili e il livello di coinvolgimento. Questi elementi, qui non considerati, permetterebbero un'analisi più approfondita e potrebbero fornire nuovi significativi elementi per lo studio del ruolo delle immagini come strumenti utili a rafforzare o indebolire lo stato mentale dei cittadini di fronte alle difficoltà delle guerre, La ricerca presentata si configura dunque come la base per un percorso esplorativo che può indagare diversi aspetti della comunicazione per immagini a partire dai canali di comunicazione digitale e dalla disponibilità di *dataset* aperti e liberi, che possono costituire la base informativa su cui elaborare rappresentazioni grafiche utili all'interpretazione di fenomeni complessi.


Bibliografia

- AONDOVER, E. M. & YARADUA, S. M. (2022). *Influence of Digital Images on the Propagation of Fake News on Twitter in Russia and Ukraine Crisis*, in «SSRN» (preprint), disponibile al link <https://ssrn.com/abstract=4062502>
- DE BUITRAGO, S. R. (2022). *Visual framings of the war in Ukraine: Evoking emotions and mobilization*, in «DiscourseNet Collaborative Working Paper Series», n. 8/5.
- FEDOR, J. (2015). *Introduction: Russian media and the war in Ukraine*, in «*Journal of Soviet and Post-Soviet Politics and Society*», n. 1(1), pp.1-12.
- HOSKINS, A., & O'LOUGHIN, B. (2010a). *War and media: The emergence of diffused war*. Cambridge, Polity Press.
- KHALDAROVA, I., & PANTTI, M. (2020). *Fake news: The narrative battle over the Ukrainian conflict*, in *The Future of Journalism: Risks, Threats and Opportunities*, London, Routledge, pp. 228-238.
- PANTTI, M. (2019). The personalisation of conflict reporting: Visual coverage of the Ukraine crisis on Twitter, in «*Digital Journalism*», n. 7(1), pp.124-145.
- PAVLIK, J. (2022). *The Russian War in Ukraine and the Implications for the News Media*, in «*Athens Journal of Mass Media and Communications*», n. 8, pp. 1-17.
- SARAN, V. (2016). *Media manipulation and psychological war in Ukraine and the Republic of Moldova*, in «*CES Working Papers*», n. 8(4), p.738-752.
- SINGER, P. W., & BROOKING, E. T. (2018). *LikeWar: The weaponization of social media*. Boston, Houghton Mifflin Harcourts.
- STĂNESCU, G. (2022). *Ukraine conflict: the challenge of informational war*, in *Social Sciences and Education Research Review*, n. 9(1), pp. 146-148.
- SVETOKA, S. (2016). *Social media as a tool of hybrid warfare*. NATO Strategic Communications Centre of Excellence.
- TROTSKOVETS, I. V. (2021). *The role of media in hybrid wars: Ukrainian experience* (Doctoral dissertation, National Aviation University).

Difese, distruzioni, permanenze, delle memorie e dell'immagine urbana

Defense of Ukraine @DefenceU
Ukraine government organization

Remember the fallen. Support those who are fighting. And never surrender.




6:25 PM · 27 dic 2022 · 1.7 Mil visualizzazioni


3.813 Retweet 112 Tweet di citazione 49.286 Mi piace

Defense of Ukraine @DefenceU
Ukraine government organization

The aggressor cannot be appeased. He will never lose his appetite. He can only be stopped by force. #ArmUkraineNow



My dear boy!




9:54 PM · 11 nov 2022

5.365 Retweet 220 Tweet di citazione 51.775 Mi piace

Defense of Ukraine @DefenceU
Ukraine government organization

"Power isn't determined by your size, but the size of your heart and dreams!" Monkey D. Luffy

Total combat losses of the enemy from Feb 24 to Sep 30:

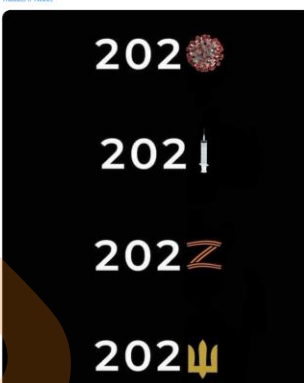


8:45 AM · 30 set 2022

11.617 Retweet 12.477 Tweet di citazione 61.603 Mi piace

Defense of Ukraine @DefenceU
Ukraine government organization

202III




1:00 AM · 1 gen 2023 · 2.2 Mil visualizzazioni

5.878 Retweet 205 Tweet di citazione 60.522 Mi piace

Володимир Зеленський @ZelenskyyUa
Ukraine government official

Grateful to 143 states that supported historic #UNGA resolution "Territorial integrity of Ukraine: defending the principles of the UN Charter". The world had its say - RF's attempt at annexation is worthless & will never be recognized by free nations. 🇺🇦 will return all its lands



10:31 PM · 12 ott 2022

9.858 Retweet 1.116 Tweet di citazione 56.888 Mi piace

6: Esempi di tweet che hanno generato picchi di interazione con i follower.

Ampliare il punto di vista. Le fotografie aeree per la documentazione di obiettivi strategici

To extend the perspective. Aerial photography to record strategic targets

ROSINA IADEROSA

Università degli Studi della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Il presente contributo mira ad illustrare l'importanza che i prodotti ottenuti dal connubio velivolo-camera fotografica hanno ricoperto nelle vicende militari, dalla nascita delle fotografie aeree sino all'accantonamento, passando per la prima metà del XX secolo, quando la ricognizione aerea diventò determinante per le scelte dei paesi belligeranti. Soffermendosi criticamente anche sulle piattaforme digitali esistenti per la loro divulgazione e sulle questioni circa la conservazione e gestione.

This paper's purpose is to show the relevance that the products of the relationship of an aircraft and a camera had in military affairs, from the invention of aerial photography to the emergence of shelving, through the middle of the twentieth century, when aerial reconnaissance became crucial for the decisions of the belligerent nations. In addition, it questioned current digital platforms for their distribution and problems with management and conservation.

Keywords

Fotografie aeree, ricognizione militare, piattaforme digitali.

Aerial photography, military reconnaissance, digital platforms.

Introduzione

Sin dalla sua nascita la fotografia ha avuto differenti applicazioni militari che vanno dalla fotografia statica a quella cinematografica. Tali applicazioni crebbero notevolmente di numero con l'introduzione delle fotografie dall'alto, quando venne colto il vantaggio che queste avrebbero comportato in termini di spionaggio, Intelligence militare, raccolta di dati topografici, mappatura del territorio, ricognizione, ecc. Infatti, seppur le fotografie aeree nacquero nel 1859 il riconoscimento militare dell'utilità e dei miglioramenti tecnologici della fotografia non avvennero prima della I guerra mondiale. Da allora in avanti ci fu una mobilitazione senza precedenti verso la costituzione di nuovi sistemi e supporti e verso l'assunzione, da parte delle camere fotografiche, di nuovi ruoli militari estranei al campo di battaglia stesso: video di propaganda; indottrinamento militare; documentari degli addestramenti.

Il contributo mira a ripercorrere i punti salienti della storia della fotografia aerea, ponendo un forte accento sulla pratica che si diffuse, nel campo militare, grazie al suo connubio con l'aeroplano: la fotointerpretazione. L'osservazione e la verifica sistematica delle forze avversarie permisero costantemente, e rapidamente rispetto al passato, di fornire aggiornamenti di tipo tattico e strategico. Così, si passò dalle riprese nei confronti del singolo obiettivo alla realizzazione di veri e propri mosaici fotografici tramite cui avere una visione di insieme della situazione sul campo.

Nel tempo, il progresso digitale e tecnologico ha reso obsolete tali pratiche e spinto in orbita la battaglia, più o meno silente, dello spionaggio. In parte, ciò ha contribuito a rendere note

raccolte e collezioni di fotografie militari anche tramite piattaforme digitali. In particolare, si è dedicata attenzione alle possibilità offerte dalla piattaforma Europea ed alle riflessioni scaturite dalla constatazione della situazione attuale della divulgazione di tali Beni.

1. La fotografia aerea dalla nascita ai giorni nostri

Nel 1858, pochi decenni dopo l'invenzione della fotografia, venne scattata la prima fotografia aerea della storia. L'autore fu Gaspard-Félix Tournachon (1820-1910) conosciuto con lo pseudonimo, ideato da egli stesso, di Nadar. Quest'ultimo, durante alcuni viaggi su un aerostato, portò con sé una macchina fotografica e ciò gli permise di catturare dall'alto le immagini di alcune città tra cui il villaggio Petit-Bicêtre (oggi Petit Clamart) a sud di Parigi vicino Bièvres, considerato il primo agglomerato urbano fotografato dall'alto. In tal modo, Nadar "propone una nuova, esaltante immagine della città, avviando un'esplorazione che dal 1858 [...] è giunta oggi nelle dimensioni dello spazio lontano, che la fotografia ha aiutato a conoscere, ma soprattutto a rendere concepibile" [Zannier 1983]. Nonostante il lavoro dell'eclettico fotografo andò perduto, e per questo viene indicata come prima fotografia aerea della storia quella del 1860 "*Boston as the Eagle and the Wild Goose See It*" del fotografo J. W. Black, è certo che Nadar fu il primo a capirne le grandi potenzialità, intuendo gli importanti impieghi che la fotografia aerea avrebbe ricoperto nel campo militare ed in quello topografico [Nadar 2004, 59]. Nonostante ciò, per convinzioni politiche decise di declinare l'incarico di utilizzare la tecnica per usi militari collegati alla campagna per la seconda guerra d'Indipendenza in Italia del 1859. Ad ogni modo, la strada fu ugualmente tracciata e poco dopo, durante la guerra di secessione americana (1861-1865), si ebbero le prime applicazioni militari. Nella maggior parte dei casi, furono sperimentazioni sul campo circa l'uso della fotografia su mongolfiera spesso legata a terra, così come durante la guerra franco-prussiana (1870-1871). Operazioni finalizzate all'osservazione del territorio nemico ed alla regolazione del fuoco alleato, ben lontane dalle applicazioni significative a cui sarà destinata la fotografia aerea e per le quali bisogna aspettare il primo conflitto mondiale. Gli anni antecedenti quest'evento furono caratterizzati dalla sperimentazione di tecniche spesso definite bizzarre, come quella del tedesco J. G. Neubronner (1852-1932) che, nel 1908, brevettò il design di una macchina fotografica in legno di peso ridotto che poteva essere attaccata alle zampe o al petto di un piccione e scattava automaticamente delle immagini durante il suo volo [Cirillo et al. 2020]. A dire il vero, il connubio piccione-fotografia venne già utilizzato durante la guerra franco-prussiana, ma considerando il piccione ancora come un messaggero anziché un supporto fotografico. All'epoca, da Parigi venivano inviati continuamente a Tours, tramite mongolfiera, i piccioni con una finta piuma in cui venivano nascoste le pellicole fotografiche contenenti le immagini delle pagine dei dispacci. I messaggi erano scritti a mano, ma a caratteri grandi e su fogli di cartoncino appuntati uno accanto all'altro e ridotti fotograficamente. La tecnica fu affinata al punto che si riuscì a stampare messaggi su entrambi i lati della carta fotografica e venne introdotta la stampa tipografica invece del manoscritto, una vera e propria miniaturizzazione della fotografia a non molta distanza dai suoi albori [Hayhurst 1970].

Tra le altre applicazioni bizzarre, sicuramente vanno citati gli studi militari compiuti circa la possibilità di scattare fotografie aeree da aquiloni, la cosiddetta *Kite Aerial Photography*.

Il dibattito è acceso riguardo chi sia stato il primo ad aver effettuato un tentativo, a detta di Wolf e Dewitt [2000] è stato il colonnello Aimé Laussedat del Corpo degli ingegneri dell'esercito francese, mentre secondo altre fonti fu il meteorologo britannico ED Archibald, nel 1882 [Colwell 1997]. Altri ancora sostengono che la fotografia aerea da aquilone sia

iniziata in Francia nel 1888 [Beaufort & Dusariez 1995]. Ad ogni modo, ciò che sembra certo è che si deve ad Arthur Batut la costruzione di una fotocamera leggera, utilizzando una lastra di vetro di 9x12, fissata ad un aquilone a forma di diamante, il cui scatto veniva attivato da una miccia accesa [1890]. Nel tempo la tecnica e le strumentazioni furono raffinate e la miccia venne sostituita da grilletti meccanici o elettrici, così come si rinunciò rapidamente alla tecnica di attaccare la telecamera direttamente al telaio dell'aquilone a favore della sospensione dalla linea a circa dieci metri sotto lo stesso. Il successo che ebbe inizialmente tale tecnica in campo militare è dovuto probabilmente all'offerta vantaggiosa ed economica che essa rappresentava rispetto ad esempio all'impiego degli aeroplani, ma ben presto, uno strumento così facilmente visibile e privo di possibilità di difesa dagli attacchi nemici venne sostituito da uno robusto e gestibile da un pilota.

Fu proprio l'ascesa dell'aeroplano che portò alla ribalta la fotografia aerea durante la I guerra mondiale. Essa divenne un mezzo con cui poter mappare specifici siti e tracciare le posizioni degli schieramenti rivali. Da questo momento in avanti le azioni aeree divennero le protagoniste dell'evento bellico, al punto che durante la II guerra mondiale le ricognizioni vennero eseguite in maniera periodica al fine di monitorare gli obiettivi sensibili e fornire informazioni utili per le successive analisi atte alla pianificazione di bombardamenti, anch'essi documentati tramite la camera fotografica. Inizialmente, le attività di acquisizione fotografica non prevedevano la messa in atto di una vera e propria tecnica, bensì i fotografi improvvisavano l'uso di fotocamere portatili convenzionali per evitare che nell'inquadratura venissero solo le ali ed i montanti degli aeroplani.

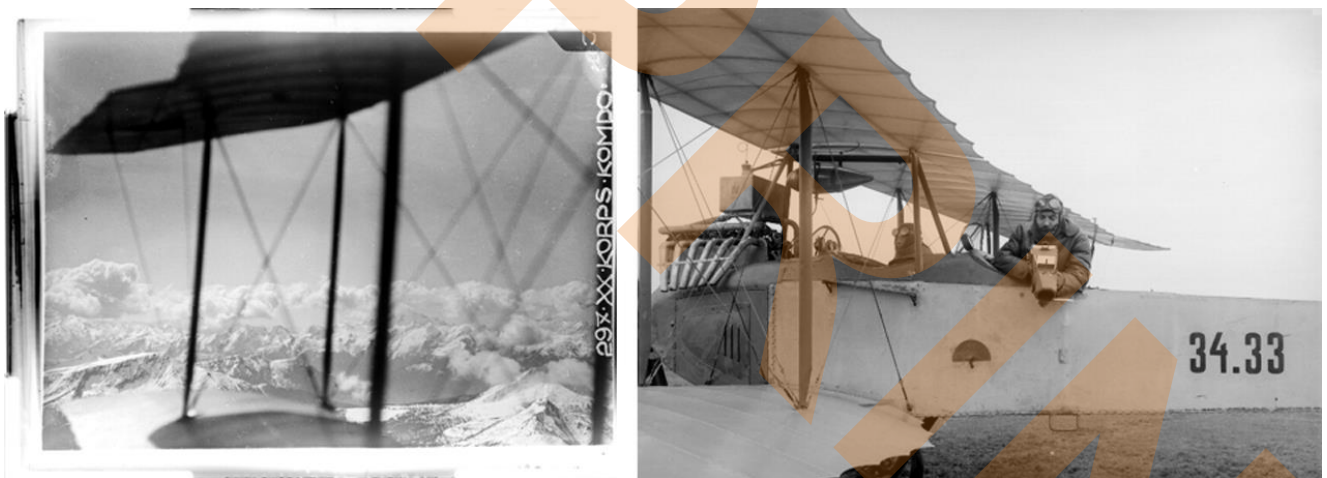


Fig. 1 Fotografie della I guerra mondiale: volo di ricognizione; esempio di utilizzo di camere fotografiche in volo. Immagini. Europea 1914-1918: K.u.k. Kriegspressequartier, Lichtbildstelle – Wien.

Questo primordiale approccio dimostrò che le macchine fotografiche comuni sarebbero state insoddisfacenti per l'uso in abitacoli aperti. Per tal motivo, nel corso del 1900 le fotocamere aeree hanno subito una costante evoluzione, in particolare quelle fisse, fino allo sviluppo di sistemi di compensazione del moto apparente del suolo con lo spostamento del piano focale durante la ripresa [<http://www.photogallery.it/storia/iaerea.html>]. Non solo le camere fotografiche, ma anche i mezzi aerei in quegli anni sono stati soggetti a numerose modifiche ed adattamenti per renderli leggeri, veloci ed integrati alle camere fotografiche stesse, progettando anche supporti adatti al posizionamento di fotocamere all'interno della fusoliera [Rendell 1992].

ROSINA IADEROSA

2. La ricognizione aerea e la fotointerpretazione per lo spionaggio

Come evidenziato in precedenza, è difficile compiere un resoconto della storia della fotografia aerea senza considerare come punto nodale la I guerra mondiale. Nel lasso di quei pochi anni, ci fu un'intensa fase di innovazione in cui l'integrazione tra fotocamera ed aeroplano rappresentò probabilmente la risorsa più efficace nel conflitto. I progressi maggiormente evidenti furono le improvvisazioni tecnologiche applicate sul campo ed i tentativi di sviluppare infrastrutture organizzative e di formazione necessarie a ricavare informazioni dalle immagini aeree acquisite, definendo così tecniche di fotointerpretazione.

Durante la Grande Guerra nacquero e si svilupparono i moderni organismi d'Intelligence, che nella maggior parte dei casi sfruttavano per le loro attività dati di natura spaziale, movimenti e posizione dei nemici. Pertanto, l'Intelligence risultava fortemente legata alla cartografia, all'aerofotogrammetria ed alla fotografia aerea.

A tal proposito, poiché si ebbe una veloce trasformazione del conflitto in guerra di movimento a guerra di posizione fu necessario un altrettanto rapido mutamento nell'uso e nella natura stessa delle cartografie militari [Dai Prà- Gabellieri 2020, 75]. Da una parte si rendeva necessario l'uso delle cartografie a grande scala, dall'altra lo spostamento incessante dell'esercito rendeva le stesse celermente obsolete e si necessitava di continui aggiornamenti. Questo il maggior motivo della diffusione di diversi procedimenti (fotoplanimetrie, mosaici, ecc.), più o meno speditivi, per l'elaborazione di carte topografiche.



Fig. 2 Serie di fotografie aeree. Europea 1914-1918: K.u.k. Kriegspressequartier, Lichtbildstelle – Wien.

Ottenuta la base sui cui operare si procedeva con l'eseguire le altre fasi di continuo aggiornamento ed interpretazione nelle apposite strutture designate. Inizialmente, negli osservatori aerei il personale veniva addestrato a compiere in sequenza le operazioni di: ricognizione visiva; messa a sistema di tutte le informazioni su apposite tabelle; acquisizione fotografica. Riducendo quest'ultima ad un accessorio della ricognizione visiva per compiere controlli incrociati e gli scatti ad acquisizioni singole per documentare specifiche aree. In tal modo, la fotointerpretazione non veniva compiuta nella sua accezione attuale, bensì la fotografia doveva individuare caratteristiche già identificate dall'osservatore [Campbell 2008]. Però, ben presto venne colto l'enorme potenziale che tale tecnica offriva, e la II guerra mondiale fu una fornace di sperimentazioni ed applicazioni, che sfociarono anche nella realizzazione di manuali e testi per la fotointerpretazione militare [Liang-Belcher 1958; Ray 1960].

Come scrisse il colonello Arnaldo Marchesi [1949] "la fotointerpretazione [...] non è che lo studio delle fotografie al fine di ottenere da queste il massimo apporto di informazioni sul nemico dal punto di vista operativo [...] Essa trova vasta applicazione sia nel campo strategico, che in quello tattico. [...] Ne nasce l'opportunità di fotografare preventivamente zone che si presuppone possano venire occupate dal nemico, per poter controllare, con successive periodiche fotografie, l'inizio ed il progredire delle varie opere belliche."



Fig. 3 Operazioni di fotointerpretazione. Europeana 1914-1918: K.u.k. Kriegspressequartier, Lichtbildstelle – Wien.

Da queste parole, si può dedurre che nitide e chiare fotografie sono necessarie per attivare il processo interpretativo e che questo permette di ottenere numerosi vantaggi rispetto al passato. Eppure, la correttezza del processo fotografico non è il solo punto fondamentale, bensì è basilare anche la capacità deduttiva dell'interprete. Per questo, si richiedeva massima concentrazione, consigliando di non osservare le fotografie come un tutto, ma di scaglionarle lentamente e sistematicamente per cogliere ogni minimo dettaglio "Chi si accinge ad interpretare le fotografie oltre ad una preparazione tecnica profonda ed a un'ottima conoscenza dell'organizzazione bellica nemica, deve possedere spiccata attitudine alla deduzione". Parole queste che rimarcano il ruolo fondamentale dell'essere umano nel processo cognitivo ed interpretativo.

3. Le piattaforme digitali per la divulgazione della conoscenza

Da inizio Millennio, nei processi di conoscenza, conservazione e valorizzazione del Patrimonio Culturale si è affermato sempre più il concetto di digitale e digitalizzazione; fino a diventare, com'è oggi, un percorso necessario per rispondere alla complessità che si genera nella gestione e divulgazione dei Beni Culturali. In tal senso, sicuramente le differenti piattaforme di condivisione digitale, nate in questi decenni, rafforzano il settore e rappresentano strumenti per generare competenze e politiche che incoraggiano la collaborazione per promuovere conoscenza ed innovazione. Esse ricoprono un ruolo fondamentale anche nella divulgazione dei Beni appartenenti al campo militare.

A livello europeo, un ruolo significativo è rivestito da Europeana, la prima infrastruttura digitale che riunisce circa 53 milioni di contenuti, di cui 3.9 milioni di fotografie, provenienti da quasi 4.000 Istituzioni Culturali e privati cittadini. Inoltre, visto che l'interesse nei confronti della Grande Guerra è ragguardevole, è nato un canale dedicato esclusivamente alla condivisione delle risorse digitali in merito, Europeana 1914-1918, in cui si raccolgono anche numerose memorie, personali o tramandate (spesso le immagini sono accompagnate da brevi note o interviste di protagonisti del conflitto e familiari). Ciò permette di arricchire ulteriormente le fonti grafiche, rendendo noti aspetti e retroscena nascosti, ad esempio il nome dei personaggi nell'inquadratura, il motivo per cui si erano arruolati o per cui erano diventati aviatori.

Alla ricerca delle parole "World War I" corrispondono circa 320.054 risultati e tra questi più di un centinaio sono fotografie o filmati concernenti ricognizione aerea, aerofotogrammetria, test drive di velivoli, ma anche propaganda militare in cui vengono esaltate le operazioni aeree di attacco e di ricognizione.

Invece, non essendoci un canale specifico che racchiuda materiale concernente le fotografie aeree militari e ciò che è collegato ad esse per effettuare la loro ricerca bisogna avvalere della possibilità offerta dalla piattaforma di utilizzare delle parole-chiave, ad esempio: aerial photos of war (2.183); aerial reconnaissance (92); aerial photogrammetry (25,688); reconnaissance (2.367); military ballon (28); world war II (88,388); airplane (9.102); aerial images of war (111); military aircraft (1.415); aerial war (2.856); reparto fotocinematografico dell'esercito (27.387).

Dalla loro consultazione è stato possibile rintracciare altro materiale riguardante aspetti significativi legati al volo (Fig. 4). Alcune fotografie rappresentano i militari intenti nel lavoro di fotointerpretazione, altre sono degli scatti dall'alto delle città durante le ricognizioni e molte invece sono degli scatti di aviatori vicino ai loro velivoli prima di partire o di ritorno da un volo (Fig. 5).



Fig. 4 Cartoline viaggiare raffiguranti scene di sorvolo e ricognizione aerea. Europea 1914-1918: K.u.k. Kriegspressequartier, Lichtbildstelle – Wien.



Fig. 5 Colonna a destra: fotografie aeree di ricognizione di Wladimir-Wolynshij. Colonna a sinistra: fotografia aerea di ricognizione di Asiago in alto; fotografia ad un fotografo da ricognizione su pallone aerostatico. Europea 1914-1918: K.u.k. Kriegspressequartier, Lichtbildstelle – Wien.



Fig. 6 "Diverse fasi di una distruzione" datata dal 17 giugno al 23 agosto 1917. Europeana 1914-1918: K.u.k. Kriegspressequartier, Lichtbildstelle – Wien.

In differenti video si può cogliere l'importanza che l'attività aerea avesse all'epoca: prove di lancio; uscite dagli hangar di palloni aerostatici o biplani; voli sulle città di monitoraggio o di controllo dei piani d'attacco e dei bombardamenti. Durante le guerre mondiali anche i cartoni animati venivano utilizzati per propaganda e anche in questo caso i dirigibili, gli aerei e le operazioni di spionaggio ad essi collegate erano tra i protagonisti.

La digitalizzazione di Beni così copiosi ed in parte potenzialmente fragili comporta la nascita di accesi dibattiti ed ogni sforzo compiuto deve essere tenuto in considerazione per farne frutto. A livello nazionale, numerosi sono gli sforzi compiuti in questa direzione, ad esempio tramite il portale <https://www.igmi.org/geoprodotti> è possibile visionare le oltre 300.000 fotografie dell'archivio dell'Istituto Geografico Militare oppure il tentativo che sta compiendo l'Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione di digitalizzare il fondo MAPRW dell'Aerofototeca Nazionale. Il fondo è composto da circa 600.000 immagini riguardanti la ricognizione aerea sull'Italia dal 1943 al 1945 e donate dall'American Academy in Rome e dalla British School at Rome, la sua digitalizzazione nonché eventuali realizzazioni di progetti di georeferenziazione e condivisione WebGIS rappresenterebbe un'enorme possibilità in differenti campi da quello della conoscenza a quello del monitoraggio [Kuna 2022; Shepherd 2017; 2015].

Conclusioni

Resta significativo ed emblematico che le prime riprese della Terra dallo spazio furono eseguite un secolo dopo le fotografie di Parigi eseguite da Nadar su una mongolfiera. Quello che potrebbe sembrare umanamente un tempo lungo in realtà appare evidentemente breve se rapportato al fatto che in soli 100 anni per 2 volte l'uomo ha avuto la possibilità di cambiare punto di vista, anzi di ampliarlo.

Anche per questo, bisogna proteggere tale patrimonio e attivare politiche di conservazione e gestione. Piattaforme come Europeana sono ricche di contenuti e parte di queste risorse sono di pubblico dominio o protette da licenze CC, più o meno restrittive. Ciò significa possono essere condivise per generare nuova conoscenza, un punto nodale nella conservazione dei Beni. Quest'ultimo aspetto sembra che richieda un notevole sforzo, in particolare per le fotografie aeree. Si pensi a quante di esse sono state realizzate da quanto si è compreso il loro potenziale. Centinaia di milioni di fotografie per ricoprire regioni intere di superficie, ripetute a distanza di poco tempo per verificare eventuali modifiche degli schieramenti o danni subiti e provocati. Una quantità copiosa di fonti per studiare l'evoluzione storica di un territorio, ma non solo.

Però, bisogna riflettere sui differenti limiti esistenti per la loro consultazione. Prima di tutto la gestione fisica: laddove realizzate sistematicamente dalle diverse flotte, le fotografie aeree sono conservate in fondi pubblici o privati e non sempre in condizioni ottimali al loro mantenimento, mentre se realizzate da privati cittadini, potrebbero essere ignote, nascoste o andate perse. Nel caso di singoli cittadini potrebbe essere davvero significativo l'uso di una piattaforma come Europeana che permette di condividere collezioni private.

Invece, per quanto riguarda i grandi fondi la questione è molto più complicata. Effettivamente, la digitalizzazione spesso viene accantonata per utilizzare le risorse almeno per la conservazione fisica di queste fonti, ma bisogna sempre lanciare il monito e sottolineare la necessità di quest'azione, prima che arrivi l'impossibilità di farlo per le condizioni precarie in cui versano.

Bibliografia

- BATUT, A. (1890). *La photographie aérienne par cerf-volant*.
- BEAUFFORT, G., DUSARIEZ, M. (1995). *Aerial photographs taken from a kite: Yesterday and today*, Bruxelles, KAPWA-Foundation Publishing, p. 142.
- CAMPBELL, J.B. (2008). Origins of aerial Photographic Interpretation, U.S. Army, 1916 to 1918, in "Photogrammetric Engineering & Remote Sensing", n. 74(1), pp. 7-93.
- CIRILLO, V., MARZOCHELLA, V., TODISCO, I., ZERLENGA, O. (2020). *L'immagine futurista della città è la costruzione delle visioni aeree*, in *LA CITTÀ GLOBALE. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, a cura di M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic, Torino, AISU international | DIST, pp. 127-138).
- COLWELL, R.N. (1997). *History and place of photographic interpretation*, in *Manual of photographic interpretation* (2nd ed.), a cura di W. R. Philipson, Bethesda, American Society for Photogrammetry and Remote Sensing, pp. 3-47.
- DAI PRÀ, E., GABELLIERI, N. (2020). Cartografia, aerofotogrammetria e intelligence dell'Esercito Italiano durante la Grande Guerra, in "Gnosis. Rivista di intelligence", XXVI, 1, pp. 70-81.
- HAYHURST, J.D. (1970). *The Pigeon Post into Paris 1870-1871*. Middlesex, Hayhurst Ashford.
- KUNA, J. A. (2022). *The Orthophotomap of Lublin 1944: from Luftwaffe photographs to map application – idea, methods, contemporary challenges of processing and publishing archival aerial photographs*, in "Polish Cartographical Review", 54(1), pp. 123-142.
- LIANG, T., BELCHER, D.J. (1958). *Airphoto Interpretation*, in *Landslides and engineering practice. Highway Research Board special report 29*, a cura di E. B. ECKEL, NAS-NRC publication, pp. 69-93.
- MARCHESI, A. (1949). *Note di fotointerpretazione per la raccolta di notizie a carattere operativo*.
- NADAR, F. (2004) *Quando ero fotografo*, Milano, Abscondita, p. 59.

ROSINA IADEROSA

- RAY, R.G. (1960). *Aerial Photographs in Geologic Interpretation and Mapping*, Washington, United States Geological Survey/USGS/Government Printing Office/GPO.
- RENDELL, D. (1992). *The Thornton-Pickard Story*, Puckeridge, Photographic Collectors Club of Great Britain.
- Shepherd, E.J. (2015). *Le foto aeree della II guerra mondiale conservate in Aerofototeca Nazionale e il loro potenziale informativo per la sicurezza nazionale*, in "Bollettino di Archeologia", VI, 2015/1, pp. 111- 130.
- SHEPHERD, E.J., CANTORO, G., REMONDINO, F. (2017). *Il potenziale informativo degli archivi di fotografia militare della Seconda Guerra Mondiale ai fini della protezione civile e dell'analisi del territorio*, in "GEOmedia", n. 5, pp. 6-9.
- TOSATO, F. (2013). *Aerei Spia*. "GNOSIS", n. 3/2013, pp. 66-93.
- WOLF, P., DEWITT, B. (2000). *Elements of photogrammetry with applications in GIS* (3rd ed.), Boston, McGraw-Hill Science/Engineering/Math, p. 608.
- ZANNIER, I. (1983). *Stereotipi della fotografia dell'architettura*, in *Fotografia e Immagine dell'architettura*, a cura di G. Basilico, G. Morpurgo, I. Zannier, Bologna, Grafis, pp. 44-45.

Sitografia

- <https://www.igmi.org/geoprodotti> (gennaio 2023)
- <http://www.iccd.beniculturali.it> (gennaio 2023)
- <http://www.photogallery.it/storia/iaerea.html> (ottobre 2022)
- <https://www.europeana.eu/it> (gennaio 2023)
- <https://marcocrupi.it/2016/07/la-fotografia-aerea-origini-ed.html> (ottobre 2022)
- https://www.asso4storno.it/arc_01/Pubblicazioni/AquilePomodori.html (ottobre 2022)
- <https://ncap.org.uk/> (gennaio 2023)
- <https://www.archives.gov/> (gennaio 2023)
- <http://www.14-18.it/home> (gennaio 2023)

Mappe di guerra. Una tassonomia delle relazioni tra cartografia e conflitti bellici *Maps of war. A taxonomy of the relationships between cartography and conflicts*

MICHELE VALENTINO¹, VALERIA MENCHETELLI²

¹ Università degli Studi di Sassari, ² Università degli Studi di Perugia

Abstract

La cartografia, per la propria natura di disciplina atta a fornire una lettura complessiva dei territori e perciò utile al loro controllo, si è da sempre prestata a numerosi impieghi in relazione ai conflitti bellici. Tale legame ha dato storicamente impulso alla produzione di diverse tipologie di mappe di guerra, ciascuna dotata di specifici linguaggi grafici relazionati alla sua finalità. Questo articolo propone una tassonomia della cartografia bellica, individuando distinti ambiti tipologici e definendone i caratteri grafico-linguistici.

Due to its nature as a discipline capable of providing an overall reading of territories and being useful for their control, cartography has always lent itself to numerous uses concerning wartime conflicts. This connection has historically given impetus to different types of war map production, each with specific graphic languages related to its purpose. This article proposes a taxonomy of war cartography, identifying distinct typological fields and defining their graphic and linguistic characteristics.

Keywords

Cartografia bellica, cartografia di propaganda, cartografia geopolitica.

War cartography, propaganda cartography, geopolitical cartography.

Introduzione: cartografia e guerra

Obiettivo costitutivo della cartografia è la rappresentazione della Terra, o di una sua porzione, in scala ridotta; la cartografia nasce infatti come forma di controllo del territorio esercitata attraverso la rappresentazione, ponendosi al servizio della speculazione geografica (Farinelli 2014). La necessità di controllo dei territori si lega all'affermazione del relativo possesso: le prime attività di misurazione di aree e terreni della storia sono tese a documentare estensioni, a stabilire limiti, a progettare ampliamenti ridefinendo i confini di imperi o regni (Harley 2002). Il possesso del territorio ha sempre costituito, e costituisce ancora oggi, la fonte originaria dei conflitti bellici, che è strettamente connessa a fattori scatenanti di matrice politica, religiosa, economica, demografica, sociale o culturale in senso ampio (Flint 2005; Lacoste 1976; O'Sullivan, Miller 1985; Rossi 2016). Appare così evidente come lo strumento elettivo per la programmazione strategica e la gestione delle azioni di guerra risieda proprio nella possibilità di rappresentare i territori oggetto di contesa attraverso mappe dedicate, particolarmente utili alla pianificazione, al controllo e all'appropriazione visiva ancor prima che materiale. A conferma di ciò, il legame fra la geografia (e la cartografia, che ne è espressione disegnata) e la guerra è documentato dalle fonti storiche della stessa scienza cartografica e non è un caso se le riforme cartografiche rinascimentali, e i connessi avanzamenti tecnici e scientifici nell'ambito della rappresentazione, abbiano coinciso con i numerosi conflitti diffusi nel territorio europeo. Una tradizione, questa, testimoniata anche dalla più recente costituzione degli istituti geografici militari nei diversi

paesi e dalla messa a punto di un articolato sistema di codificazione finalizzato di definire una semiotica della cartografia bellica. Le mappe, per la propria valenza di dispositivi di lettura complessiva, di visione sintetica e di interpretazione critica, si sono così prestate a una molteplicità di utilizzi in relazione ai conflitti bellici. Sono state strumenti di progettazione di azioni militari, di controllo operativo dell'evoluzione dei conflitti, di propaganda orientata alla costruzione del consenso politico, di affermazione delle identità di gruppi sociali, di suggello di una pace anelata o ricostituita, di definizione geopolitica di equilibri in continuo divenire, di espressione artistica volta a veicolare precise posizioni culturali [Boria 2012].

Il ricchissimo repertorio iconografico costituito dalla cartografia legata a vario titolo e per diversi scopi al tema della guerra si offre a un'indagine critica finalizzata a una riflessione sul ruolo della rappresentazione nei contesti bellici, mostrandone l'efficacia e l'insostituibilità per la sua capacità di restituire visioni strategiche. Questo articolo esplora lo stretto legame che sussiste tra cartografia e guerra, organizzando tale repertorio e individuando una tassonomia degli usi della rappresentazione in relazione ai conflitti bellici, in particolare quando questa viene declinata attraverso i linguaggi carto-grafici [Cicalò et al. 2021^a].

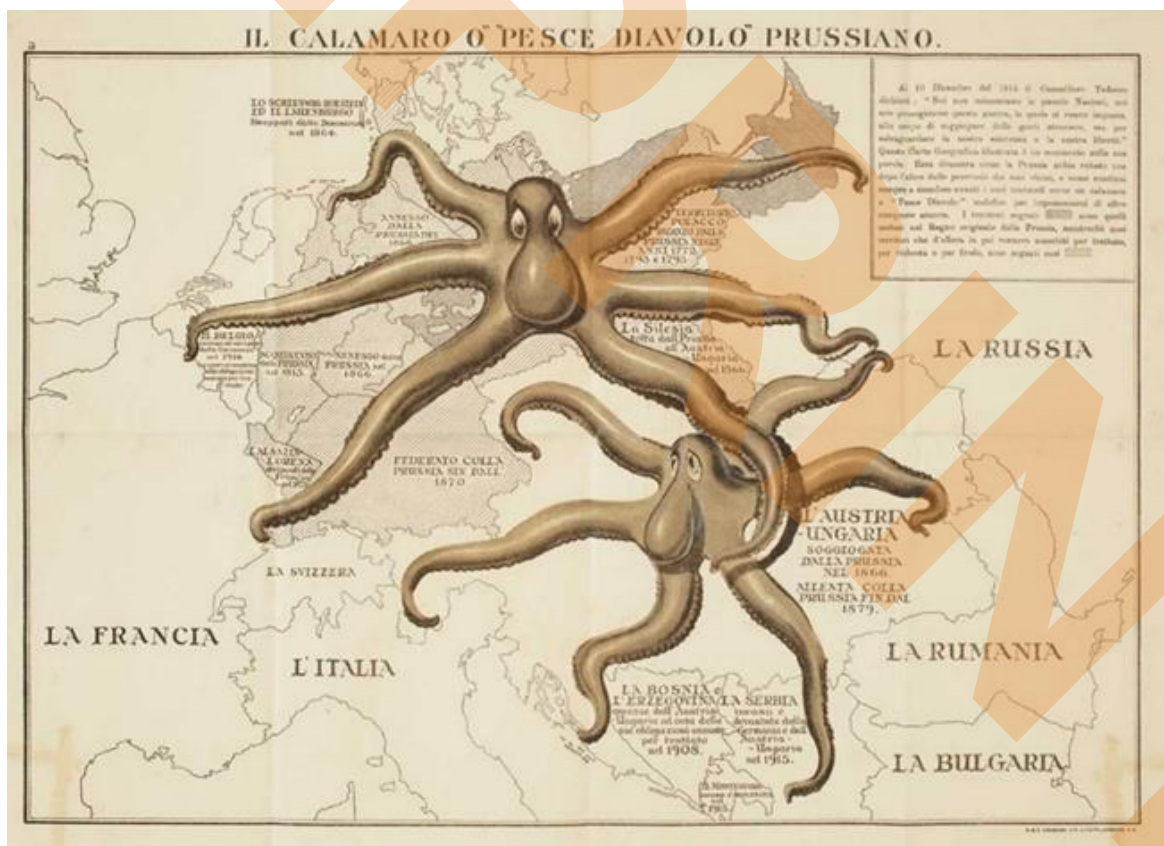
1. Tassonomia della cartografia bellica

L'obiettivo di articolare il repertorio visuale costituito dalla cartografia di guerra secondo un'organizzazione di tipo tassonomico richiede di prendere in considerazione non soltanto gli aspetti funzionali delle mappe, ovvero le finalità e gli usi per cui queste sono state realizzate, ma anche – e soprattutto, ai fini della lettura qui presentata – gli aspetti grafici di questi artefatti, che ne hanno determinato la forma espressiva e l'efficacia comunicativa. L'indagine condotta ha consentito di categorizzare le mappe di guerra secondo una suddivisione in famiglie tipologiche, permettendo di rintracciare l'uso ricorsivo di alcuni linguaggi carto-grafici che instaurano un preciso legame in riferimento agli intenti che le carte assumono nei confronti dei conflitti bellici. Il metodo utilizzato si riferisce esplicitamente al modello delle "somiglianze di famiglia" definito da Ludwig Wittgenstein, che nel *Tractatus logico-philosophicus* del 2009 individua nelle attività linguistiche famiglie governate da regole simili. Riconoscere alcune famiglie nell'ambito dei linguaggi carto-grafici consente di leggere, comprendere e interpretare i legami culturali e i contesti storici in cui questi manufatti sono stati prodotti. Nello specifico, questo articolo definisce cinque famiglie grafico-linguistiche che propongono l'individuazione di una tassonomia delle principali forme, declinate in relazione agli usi, delle cartografie di guerra.

2. Cartografia satirica

Le illustrazioni a carattere politico-satirico su base cartografica hanno una lunga tradizione, al punto che se ne possono rintracciare i primi esempi già nel XVI secolo. Il ricorso alle allegorie che personificavano in modo retorico gli stati e le loro 'qualità' richiedeva la conoscenza di un linguaggio simbolico colto, appannaggio delle classi più istruite. La diffusione di queste mappe era perciò inizialmente limitata all'interno di circoli ristretti, provvisti delle conoscenze culturali necessarie per decodificarle e delle capacità economiche per acquistarle. La rivoluzione industriale e la successiva meccanizzazione tipografica avvenuta nel corso del XIX secolo fa sì che questa forma di comunicazione divenga più abbordabile e quindi più diffusa. Di conseguenza, anche il linguaggio utilizzato necessita di una profonda trasformazione, penalizzando "le allusioni dotte e sofisticate a favore di messaggi più diretti" [Boria 2012, 23]. L'Ottocento attua un cambiamento non tanto dal punto di vista del linguaggio, quanto invece sul piano del contenuto grafico. Le personificazioni degli stati raffigurate tramite i loro personaggi più rappresentativi lasciano così il posto a figure zoomorfe, che simboleggiano le

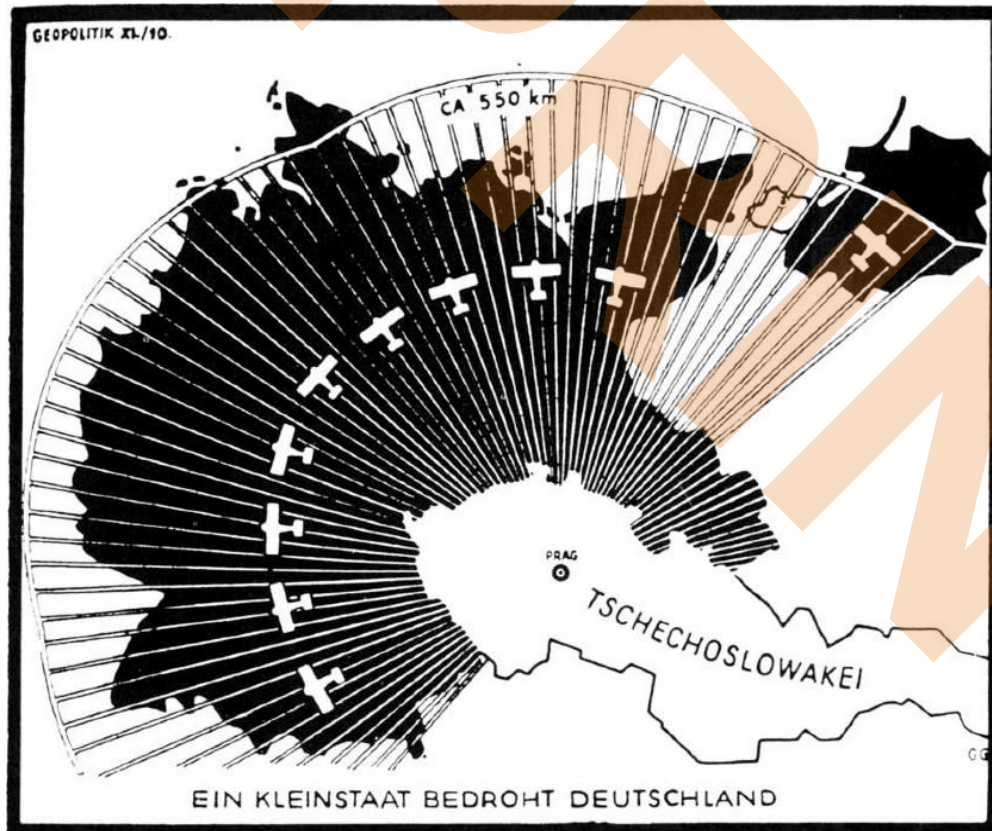
qualità e il carattere che si intende attribuire a ciascuna nazione. Naturalmente esiste una differenza importante fra lo zoomorfismo che celebra e mette in scena le dinastie regnanti, come nel caso dei vari esemplari *Leo Belgicus*, e l'utilizzo delle figure animali nelle mappe satiriche. Qui, infatti, le rappresentazioni carto-grafiche delle nazioni fanno largo uso dell'ironia, della comicità e dell'umorismo per costruire una rappresentazione satirica capace di commentare eventi e situazioni politiche, sociali e culturali con l'intento di ridicolizzare o di denunciare alcune dinamiche geopolitiche. Gli animali – polipi tentacolari, orsi, aquile ecc. – vengono disposti sulle carte geografiche, adattandosi o meno ai confini nazionali, e personificano in chiave simbolica gli atteggiamenti strategici o i nemici da combattere. Ne è un esempio il manifesto *Il calamaro o "pesce del diavolo" prussiano* del 1916, di produzione inglese ma qui riportato nella versione italiana, in cui il polpo tentacolare, solitamente associato alla Russia, identifica la dinamica di annessione dei territori da parte del regno prussiano. Il messaggio trasmesso dal carattere fortemente evocativo dell'immagine è reso maggiormente chiaro dall'uso di brevi didascalie che evidenziano le date di annessione dei piccoli stati tedeschi limitrofi e che riportano in modo sarcastico le dichiarazioni del cancelliere Theobald von Bethmann-Hollweg risalenti al 10 dicembre 1915. Attraverso questa mappa satirica, facilmente leggibile da un vasto pubblico, la posizione critica inglese verso la situazione geopolitica viene diffusa con grande immediatezza: in questo senso, ai manufatti carto-grafici va riconosciuta la capacità di veicolare messaggi politici e di radicarsi nell'immaginario collettivo identificando i nemici da combattere.



1: Autore anonimo, *Il calamaro o "pesce diavolo" prussiano*, 1916 [<https://www.awm.gov.au/collection/C100954>].

3. Cartografia propagandistica

Al pari delle mappe satiriche, che avevano lo scopo di divulgare una precisa visione politica attraverso il linguaggio dell'ironia, tra le due guerre mondiali emerse in Europa una nuova tipologia cartografica di matrice propagandistica. Il fine principale era quello di persuadere, manipolare e convincere un pubblico vasto per motivi totalmente ideologici, promuovendo le idee di una certa parte politica di solito allineata al regime. Come sostengono diversi autori [Herb 1989; Boria 2008] lo sviluppo di questo nuovo linguaggio carto-grafico si deve all'ambiente tedesco, nel cui contesto vengono spesso chiamate 'Suggestive Kartografie'. Uno dei principali teorici della corrente cartografica emergente è sicuramente Rupert von Schumacher, che nel saggio *Zur Theorie der Raumdarstellung* [Sulla teoria della rappresentazione spaziale 1934] sviluppa un quadro di riferimento metodologico-pratico per la realizzazione di queste mappe, in stretta relazione con il pubblico a cui sono rivolte. Secondo l'autore, mentre le mappe geopolitiche possiedono complessità di difficile lettura da parte di un pubblico non competente, le mappe propagandistiche devono essere altamente semplificate e presentare una singola questione utilizzando un approccio riduzionista. Tali semplificazioni si rendono evidenti nel linguaggio grafico utilizzato, che affonda le proprie radici nelle sperimentazioni di comunicazione grafico-visiva delle scuole europee come quella del Bauhaus in Germania e del Vchutemas in Russia. Un esempio emblematico di questo tipo di cartografie è la mappa *Ein Kleinstaat Bedroht Deutschland* [Un piccolo stato minaccia la Germania], in cui l'approccio riduzionista rispetto al dato geografico è compensato dagli elementi puramente grafici atti a rappresentare la vulnerabilità della Germania rispetto agli attacchi aerei della *Tschechoslowakei* [Cecoslovacchia].



2: Rupert von Schumacher, *Ein Kleinstaat Bedroht Deutschland* [Von Schumacher 1934, tav. 8].

Il valore propagandistico di questa mappa è dettato dal linguaggio carto-grafico estremamente sintetico che, come i fatti storici dimostrano, ha legittimato l'occupazione nazista della Cecoslovacchia nel 1939. Questo stile grafico è osservabile anche in alcune mappe diffuse sulle riviste statunitensi per avallare la partecipazione e l'intervento in guerra agli occhi dell'opinione pubblica durante la Seconda Guerra Mondiale. Nel numero di *Life* del 2 marzo 1942, la rivista pubblicò sei mappe con caratteristiche simili a quelle elencate da Schumacher, ognuna delle quali raffigurava un diverso scenario per le possibili invasioni da parte delle Potenze dell'Asse. Tali scenari sono stati etichettati dagli storici odierni come inverosimili, a conferma del fatto che le mappe propagandistiche, utilizzate per distorcere la realtà e presentare informazioni fuorvianti, hanno lo scopo primo di manipolare l'opinione pubblica e di indirizzarla verso un determinato punto di vista.

4. Cartografia geopolitica

Al pari delle due tipologie precedenti, anche le mappe geopolitiche sono state spesso utilizzate per persuadere un pubblico vasto. Il ricorso a un linguaggio grafico caratterizzato dall'uso di simboli, seppur poco standardizzati ma di immediata lettura, e i supporti mediatici popolari hanno permesso il loro utilizzo da parte dei regimi totalitari per persuadere le masse verso politiche colonialistiche e per legittimare azioni belliche nei confronti di altri paesi. Infatti, questo genere cartografico vede il proprio esordio in Italia durante il periodo fascista, quando si possono individuare due ambienti differenti nei quali questa pratica grafica si sviluppa (Sinibaldi 2010). Da una parte si colloca la rivista *Geopolitica* (1939-1942), diretta da Giorgio Rolétto ed Ernesto Massi, che si rifà alla tradizione tedesca della *Zeitschrift für Geopolitik* [Rivista di Geopolitica 1924-1945]: qui le esperienze grafiche di Mario Morandi, fondamentali nell'efficacia comunicativa, diventano il perno cartografico della rivista. Dall'altra parte si pongono le esperienze editoriali più sperimentali della casa editrice Italgéo di Federico De Agostini, dove Giuseppe Mori, con l'ausilio del cartografo Bernard Rössing, dà vita a *Itinera: atlante storico commentato* (1942). Con la fine della Seconda Guerra Mondiale e per via delle critiche ricevute da parte degli ambienti della geografia accademica, questo linguaggio carto-grafico va scomparendo nel contesto europeo. Soltanto negli anni '80 del Novecento, grazie alla riedizione di atlanti per lo più francesi, la pratica dell'ausilio cartografico per descrivere le dinamiche geopolitiche viene riportata in auge. Oltre che per analizzare e prevedere gli sviluppi futuri in una determinata area geografica, attualmente queste mappe vengono utilizzate per identificare le aree di conflitto, le minacce e le opportunità per la sicurezza nazionale. Al pari di altre esperienze internazionali, in Italia sta emergendo un maggiore interesse per questi manufatti grafici; ne sono un esempio le mappe geopolitiche realizzate da Laura Canali [Cicalò et al. 2021^b] per la rivista *Limes* o quelle del laboratorio di produzione cartografica Fase2studio/Appears pubblicate dal quotidiano *Domani* [Scenari 2022]. La loro diffusione è sempre maggiore anche nelle riviste e nei quotidiani non specializzati, nei siti internet e nei *talk show* televisivi, allo scopo di far comprendere a un pubblico ampio dinamiche e situazioni belliche complesse come quella del conflitto Russia-Ucraina e delle sue ricadute geopolitiche a livello globale. Le mappe geopolitiche, utilizzate in passato per rappresentare in modo 'distorto' la realtà, tornano ad essere oggi formidabili strumenti geo-grafici 'democratici' per analizzare le relazioni tra gli attori politici in una data area territoriale, per comprendere le influenze militari e per identificare le aree di conflitto.

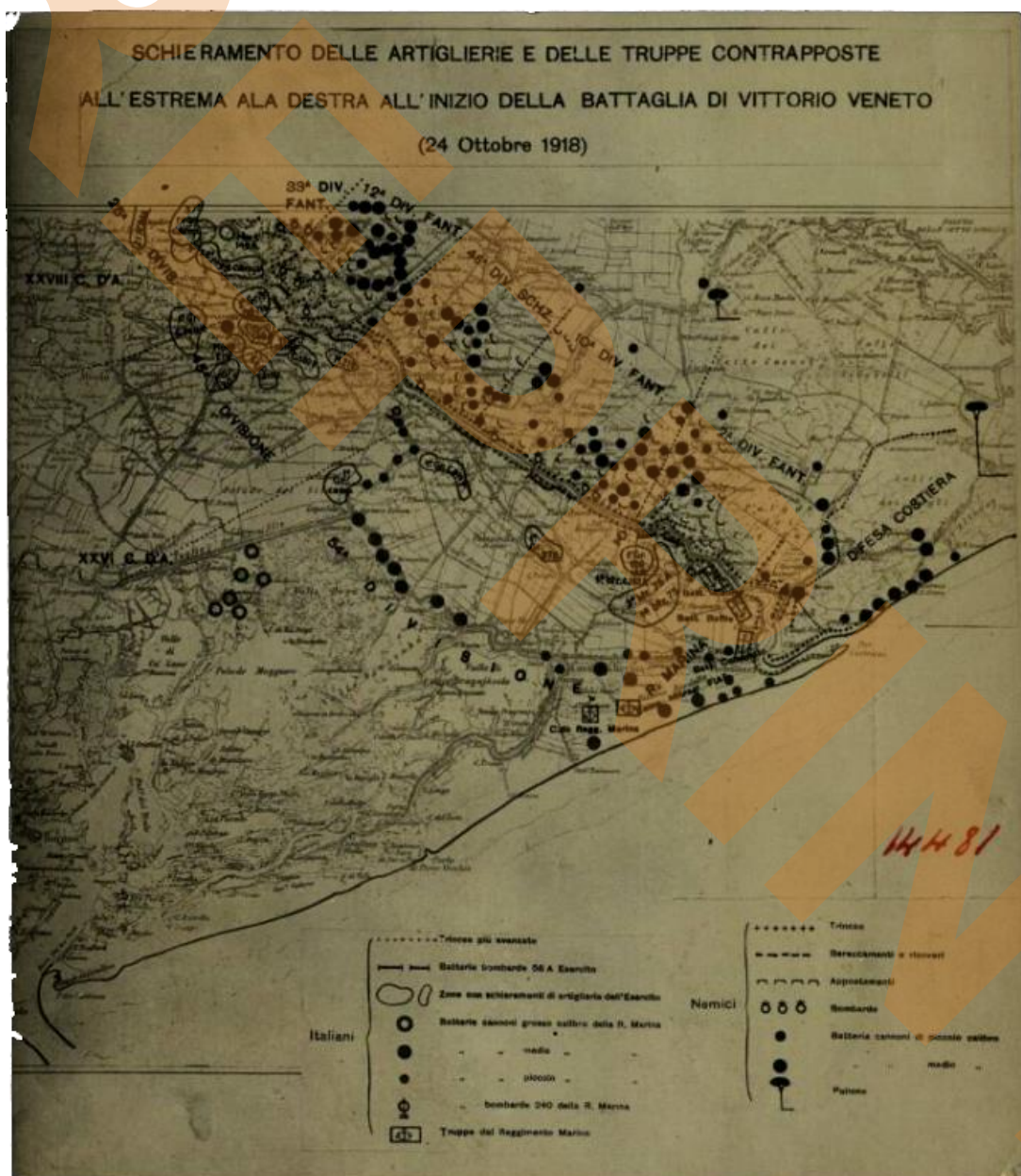


3: Laura Canali, *L'invasione russa*, 2022 [<https://cdn.gelestatic.it/limesonline/www/2022/07/Linvasione-russa-giugno-2022-copia-2.jpeg>].

5. Cartografia militare

Il legame fra le mappe geografiche e gli scopi bellici è testimoniato dalla stessa storia della cartografia (Valerio 1987; Murray 1999). Non è incidentale che le riforme cartografiche di epoca rinascimentale abbiano coinciso con i numerosi conflitti che attraversarono l'Europa delineandone nuovi assetti geopolitici. Come sosteneva Yves Lacoste nel volume *La géographie, ça sert, d'abord, à faire la guerre* (1976), la geografia ha sempre avuto una rilevanza storica per lo svolgimento della guerra e per il controllo delle popolazioni e dei territori. Questo legame trova conferma anche nella più recente istituzione degli istituti geografici militari, dall'Istituto Geografico Militare (IGM) in Italia [Cantile 2019] all'Ordnance Survey (OS) in Gran Bretagna, enti che hanno avuto un ruolo decisivo nella definizione di una semiotica per la rappresentazione cartografica territoriale. Ma le mappe geografiche hanno avuto un'importanza fondamentale anche nella pianificazione e nella conduzione strategica delle operazioni belliche: assumendo come base le cartografie topografiche dettagliate dei territori, queste sono state e sono ancora utilizzate dai comandi per la determinazione della posizione delle forze militari e delle risorse disponibili in una determinata area geografica, al fine di stabilire gli spostamenti delle forze, di ottimizzare le risorse territoriali e di monitorare la disposizione delle forze nemiche e i relativi punti deboli. Ne sono uno splendido esempio le carte raccolte nella mostra *Mappe in Guerra. Il fronte del Piave e del Grappa nella cartografia militare della Grande Guerra* (2018) in occasione del centenario dell'epilogo della Prima Guerra Mondiale. La rassegna di mappe, curata da Francesco Ferrarese e Aldino Bondesan, propone una serie di documenti cartografici

provenienti dall'Archivio di Stato di Firenze [Bondesan, Scroccaro 2016] che delineano le operazioni militari italiane sul fronte del Piave. Una testimonianza dell'evoluzione di questi manufatti in ambito militare e bellico è dimostrata anche dalle mappe recentemente desegretate dalla CIA (*Central Intelligence Agency*) statunitense. Le carte disponibili online (CIA Cartography s.d.) evidenziano, oltre al mutamento degli interessi e degli obiettivi strategici dell'agenzia, anche l'evoluzione delle tecniche con cui questi vengono realizzati nel tempo, dai supporti traslucidi ai più recenti strumenti informatici. Le mappe strategiche di guerra – realizzate con l'ausilio di esperti militari, cartografi, analisti geopolitici – evidenziano quanto questi artefatti grafici, nella loro varietà, siano strumenti indispensabili per supportare la pianificazione strategica delle operazioni militari.



4: Autore anonimo, schieramento delle artiglierie e delle truppe contrapposte all'estrema ala destra all'inizio della battaglia di Vittorio Veneto (24 ottobre 1918) [http://www.14-18.it/mappa/USMM_34_100E/001].

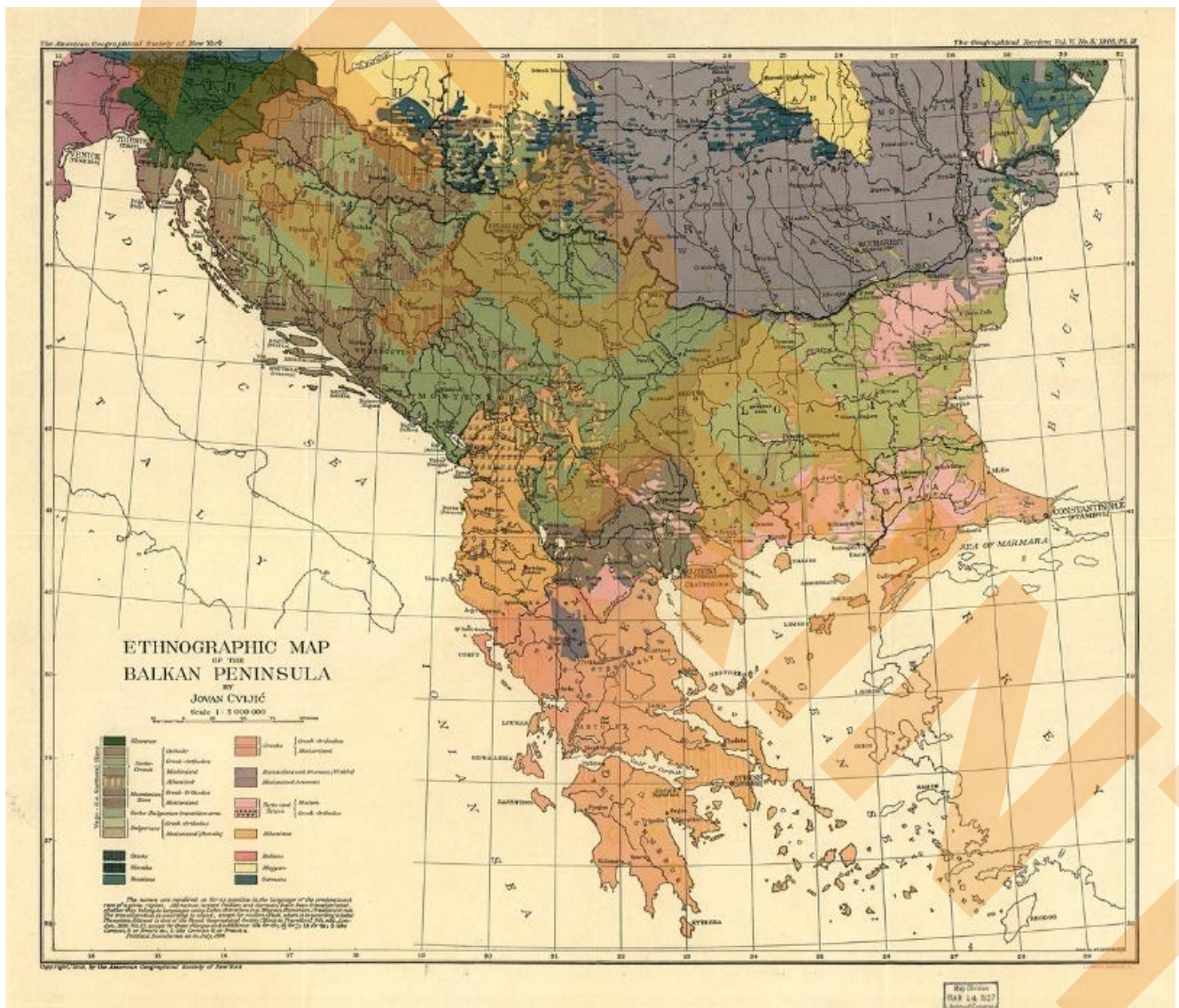
6. Cartografia di pace

Le rappresentazioni cartografiche possono essere impiegate come dispositivi per la guerra e della guerra, dagli strumenti di propaganda utili per giustificare e alimentare i conflitti ai mezzi strategici necessari per gestire le battaglie. Ma le mappe possono trasformarsi in potenti mezzi per ottenere la pace, come sostenuto da Lacoste (1976), che tenta un rovesciamento epistemologico trasformando una disciplina – quella cartografica – e un dispositivo grafico – la mappa –, di norma utilizzati per ‘fare la guerra’, in strumenti finalizzati alla pace. Le mappe di pace nascono spesso dalla lettura profonda di determinate aree geografiche volta a rappresentarne le dinamiche sociali, economiche e politiche. Questa tipologia di carte può essere utilizzata per identificare le cause dei conflitti, le opportunità per la pace e i potenziali meccanismi di risoluzione delle ostilità; le mappe includono spesso informazioni sui gruppi sociali, culturali e religiosi presenti in una certa area, al fine di determinare le zone ‘di bordo’ che hanno condotto agli scontri. Questi strumenti grafici possono diventare facilitatori per la mediazione nei processi di pace, come nel caso della *Mappa Etnografica della penisola balcanica* realizzata dal geografo Jovan Cvijić nel 1918, che ebbe un ruolo fondamentale nella definizione della nascente Jugoslavia durante i trattati di Parigi [Kent 2019]. La mappa, che utilizza un linguaggio grafico tipico delle mappe geologiche, è una chiara testimonianza della diversità etnica e religiosa dell’intera area, ma non restituisce la complessità della composizione prebellica specialmente di alcune regioni, come la Serbia e il Montenegro, oggetto di una forte pulizia etnica durante la guerra. Le mappe di pace, realizzate con l’ausilio di esperti in studi di pace, mediatori culturali, geografi e sociologi per aiutare a comprendere e risolvere i conflitti e promuovere la pace, peccano in taluni casi di un approccio estremamente riduttivo. Ne è un esempio la mappa del *Piano di partizione della Palestina* elaborato dall’UNSCOP nel 1947, che non solo non ha portato alla risoluzione del conflitto esploso durante il Mandato britannico, ma l’ha addirittura inasprito, trasformandolo in una guerra perenne. Ciò nonostante, alcuni esempi alimentano la speranza che attraverso le mappe si possano risolvere situazioni complesse: come qualsiasi strumento, anche quello carto-grafico non è frutto di un’esperienza neutra e la sua finalità è resa palese dal punto di vista con cui questo viene redatto, evidenziando come il punto di vista autoriale abbia talvolta la capacità di trasformare uno strumento di guerra in uno di pace.

Conclusioni

Esplorare le relazioni tra cartografia e guerra, prendendo in considerazione non soltanto il loro utilizzo strategico ma anche i linguaggi grafici che vengono messi in campo per svolgere e legittimare la loro funzione, consente di approfondire aspetti che gettano nuova luce su questi dispositivi. La relazione tra il segno grafico e il significato ad esso sotteso, come in ogni mappa, è caratterizzata da un sistema complesso di rimandi che mettono in relazione valori politico-ideologici, strategie di potere, esigenze di controllo della realtà e, non necessariamente in maniera predominante, dati geografici. L’articolazione delle categorie tipologiche delle mappe di guerra mostra come in molti casi alla base della rappresentazione cartografica si trovi una deliberata contraffazione delle reali dinamiche in atto nei territori oggetto di attenzione. Questo aspetto fa delle mappe legate ai conflitti bellici un potente strumento di controllo dell’opinione pubblica e del comportamento collettivo che, attraverso le molteplici declinazioni dei linguaggi grafici utilizzati, pone in essere il proprio potere impositivo. Come dimostrano alcune mappe etnografiche, anche il fraintendimento può determinare la riuscita o il fallimento di un’azione politica, a causa della presunta ‘verità’ che una rappresentazione espone agli occhi di chi la osserva: il segno grafico rende evidente e

materiale una data visione della realtà e per questo si presta a interpretazioni anche contraddittorie, capaci di alimentare i conflitti. Alle mappe, anche nel contesto della cartografia di guerra, resta tuttavia l'indiscutibile capacità di costruire immaginari ed evocare mondi: non a caso esse entrano a far parte del discorso artistico proprio per risolvere idealmente conflitti bellici, come avviene negli arazzi di Alichiero Boetti, contrassegnati dai colori delle bandiere, o, ancor più, nelle opere di Emilio Isgrò, che alle mappe applica la propria riconoscibilissima cifra stilistica, quella della cancellatura. Nelle parole di Isgrò si legge un inequivocabile riferimento alla pace, che viene espresso attraverso un linguaggio grafico che si fa gesto artistico: "Quando si cancellano i nomi delle montagne o dei fiumi, si riporta il mondo a uno stato di natura prelinguistica, quando non esistevano né l'uomo né la parola. A uno stato virtuale di libertà e di pace, quando l'uomo non era ancora apparso sul pianeta con i suoi egoismi generatori di guerre, divisioni e conflitti" [Isgrò, in Pini 2016].



5: Jovan Cvijić (1918), *Stampa a colori (42x50 cm)*, Library of Congress Geography and Map Division, Washington (reperto 2006627688) [www.loc.gov].



6: Emilio Isgrò, *Europa Q99*, 2009, fonte: artsupp.com [courtesy Emilio Isgrò Archive and Emiliano and Ottavia Cerasi Collection Rome].

Bibliografia

BORIA, E. (2008). *Geopolitical maps: a sketch history of a neglected trend in cartography*, in «Geopolitics», n. 13(2), pp. 278-308.

BORIA, E. (2012). *Carte come armi: geopolitica, cartografia, comunicazione*, Roma, Edizioni Nuova Cultura.

CANTILE, A. (2019). *Il contributo dell'IGM alla Grande Guerra*, in «Libri, atti e raccolte di saggi», pp. 35-46.

Cartografia militare della prima guerra mondiale: Cadore, Altopiani e Piave nelle carte topografiche austro-ungariche e italiane dell'Archivio di Stato di Firenze (2016), a cura di A Bondesan, M. Scroccaro, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni.

CIA Cartography, (s.d.) <<https://www.flickr.com/photos/ciagov/collections/72157674854602812/>> (ultimo accesso 24 gennaio 2023).

CICALÒ, E., MENCHETELLI, V., VALENTINO, M. (2021^b), *Intervista a Laura Canali*, in *Linguaggi Grafici. MAPPE* (2021^a), a cura di E. Cicalò, V. Menchetelli, & M. Valentino, Alghero, Publica, pp. 1630-1645.

FARINELLI, F. (2014). *Geografia: un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi.

FLINT, C. (2005). *The geography of war and peace: From death camps to diplomats*, Oxford, Oxford University Press.

- HARLEY, J. B. (2002). *The new nature of maps: Essays in the history of cartography*, Baltimora, The Johns Hopkins University Press.
- HERB, G.H. (1989). *Persuasive cartography in Geopolitik and national socialism*, in «Political Geography Quarterly», 8(3), pp. 289-303.
- KENT, A. J. (2021). *Mapping Northern Ireland: Processes of Partition, Protocol and Peace*, in «The Cartographic Journal», n. 58(2), pp. 115-122.
- LACOSTE, Y. (1976). *La géographie ca sert d'abord à faire la guerre*, Parigi, François Maspero.
- Linguaggi Grafici. MAPPE (2021a), a cura di E. Cicalò, V. Menchetelli, & M. Valentino, Alghero, Publica.
- Mappe per orientarsi in un mondo disorientato: il nuovo numero di Scenari (2022), <https://www.editorialedomani.it/politica/mondo/guerra-ucraina-crisi-russia-mappe-scenari-da7eaumi>.
- MORI, G. (1942). *Itinera: atlante storico commentato ad uso delle scuole medie superiori*, Milano, Italgo.
- MURRAY, W. (1999). *Some thoughts on war and geography*, in «The Journal of Strategic Studies», n. 22(2-3), pp. 201-217.
- O'SULLIVAN, P., & MILLER, J. W. (1985). *Geografia della guerra*, Milano, FrancoAngeli.
- PINI, F. (2016). *Ora che l'Europa è assediata riusciremo a unirli attorno a un ideale: quello della cultura*, in «Corriere sociale», 21 aprile 2016. <https://sociale.corriere.it/ora-che-leuropa-e-assediata-riusciremo-a-unirci-attorno-a-un-ideale-quello-della-cultura/>
- ROSSI, M. (2016). *La geografia serve a fare la guerra? Riflessioni intorno a una mostra*, Treviso, Fondazione Benetton studi ricerche.
- SINIBALDI, G. (2010). *La geopolitica in Italia (1939-1942)*, Limena, libreriauniversitaria.it edizioni.
- VALERIO, V. (1987). *Dalla cartografia di corte alla cartografia dei militari: aspetti culturali, tecnici e istituzionali*. «Atti della Società Ligure di Storia Patria», pp. 59-78.
- Von SCHUMACHER, R. (1934). *Zur Theorie der Raumdarstellung*, in «Zeitschrift für Geopolitik», n. 10, pp. 635-652.
- WITTGENSTEIN, L. (2009). *Tractatus logico-philosophicus e Quaderni 1914-1916*, Torino, Einaudi.

Representations of War in Urban Space. Historical Images of nowadays Romanian Towns

ANDA-LUCIA SPÂNU

The Institute of Social Sciences and Humanities from Sibiu

Abstract

Images of nowadays Romanian towns have been made on a large variety of supports, but most of them were printed images. A special category of urban representations is that of war scenes inside or outside towns. They were meant to inform about the events of the time. This paper is dealing with representations of urban space as background for war scenes. Images are looked upon and understood as historical sources, not as art work.

Keywords

Urban history; architecture; visual studies.

Introduction

The war scene is one of the oldest types of art in developed civilizations, as rulers have always been keen to celebrate their victories and intimidate potential opponents. The depiction of other aspects of warfare, especially the suffering of casualties and civilians, has taken much longer to develop. Images of nowadays Romanian towns have been made on a large variety of supports, but most of them were printed images. A special category of urban representations is that of war scenes inside or outside towns. They were meant to inform, mostly as illustrations in books (and lately journals) that approached the events of the time.

1. Urban war views

Historical urban views are narrative images that condense multiple actions or successive events, sometimes carried out in different places and settings. In this case, the author offers explanations in the form of inscriptions, legends, or subtitles to help the viewer understand his message [Burke 2001, 143]. This type of representations not only informed about certain events, they also influenced the way they were seen by contemporaries. The role of images as „agent” is most evident in case of representations of revolutions [Burke 2001, 145].

Although the tradition of representing historical events is old, the interest of painters in the reconstruction of scenes from the past was strong between the French Revolution and the First World War. It is no coincidence that historical painting developed in parallel with the historical literature, because it required a thorough research [Burke 2001, 157]. Painters who chose military subjects carefully studied military equipment and uniforms of the represented period to replicate them correctly, thus acquiring historical culture themselves [Burke 2001, 158]. War scenes make up a special category of historical views. They deserve the place of honour between the images of historical events. Many European artists have created images of battles, both on land and at sea. Paintings ordered by political leaders or drawings requested by journalists, these images circulated in their engraved form, multiplied as prints [Burke 2001, 146]. The oldest representations of war are over 5000 years old and were carved in stone in Egypt, but printed battle views and siege scenes have been produced since 1490 by the Italians and they were related to the field of fortifications and the science of

ANDA-LUCIA SPĂNU

war [Elliot 1987, 21]. The Imola city plan, made in 1502 by Leonardo da Vinci, used for the first time the proportional representation for strategic, military purposes [Elliot 1987, 22].

Military purposes have also been taken into consideration by Jacob van Deventer, to whom Philip II has commissioned scale plans of almost 250 fortified cities in the Netherlands. He did that between 1558 and 1572 and some of these views, although official documents, were engraved and published in *Civitates orbis terrarum* [Elliot 1987, 23]. Not all artists experienced the war. Many, however, have been sent or went willingly to record the events on the spot [Burke 2001, 148]. Looking retrospectively at the Western images of the battles, from the 16th century to the 20th century, there are two major changes [Burke 2001, 148]. As early as the 16th century, as a result of the increased interest in visual recordings, battles, no matter where in Europe, were carefully represented, with details of specific tactics and strategies, to individualise each of them [Burke 2001, 149].

Battle scenes representation changed accordingly to modifications in military tactics and was influenced by the diagrams printed in the books on the art of war. The hot scenes of action, which should have emotionally involved the viewer, have been replaced with some cool, calm, informative ones [Burke 2001, 149]. Another change was the transition from a heroic representation of the battle scenes to a factual one, the battle scenes being represented empty of the previous greatness. The horrors of the war, sometimes exaggerated, have also found their place in some urban images representing fragments of battle [Burke 2001, 149].

The frequency of sieges in military campaigns increased as a result of the development of fortifications and evolution of fortresses, effective as long as the armies were small, irregular and relatively immobile. The siege war continued to be a central element in military geography in the 18th century. Most of the sieges were the subject of cartographic and artistic creations, both for propaganda and for information [Elliot 1987, 82].

2. The political environment

The historic images of the towns from present day Romania belong to two different “worlds”, the Occidental and the Oriental (European) one. Their contemporaries, according to the cardinal point the beholder belonged to, have perceived these worlds differently. For understanding the context, a very short introduction in the history of the three Romanian Countries is required [Pop & Bolovan 2004; Djuvara 2010; Istoria românilor 2012; Istoria românilor 2015]. The towns represented in the images we are interested in have developed differently (from the economic, social and cultural point of view) as a result of the political evolution of Moldavia, Wallachia and Transylvania. The Moldavian and Wallachian towns developed in a foremost Oriental world – at the Balkans’ border, themselves considered a bridge between West and East, between Europe and Asia –, while the Transylvanian ones were established and had an evolution in accordance with Western principles. This is the fundamental peculiarity of the towns from present day Romania.

The conquest of Constantinople by Mehmed II, in 1453, changed the fate of Europe, and perhaps of the entire world. In the second part of the 15th century, Wallachia and Moldavia tried to combine resistance to the policy of appeasement, rebellions alternating with obedience. The 16th century evolved into increased influence of Ottoman domination and suzerainty in the region. After Central Hungary became an Ottoman province, Transylvania obtained the status of an autonomous principality under the Porte’s suzerainty, as a result of political battles between the Ottoman and Habsburg Empire. Its role in Central and Eastern Europe’s policies increased considerably. Breaking the ties with Hungary, Transylvania approached Wallachia and Moldavia, both under Ottoman suzerainty, developing close

political, social and cultural relations, until the end of the 17th century. The period was characterized by many wars between two great powers, the Habsburgs and the Ottomans, during which the winners changed several times, and the Romanian Principalities were caught in the middle. Along with the European political transformations that followed the siege of Vienna in 1683, Transylvania came under the rule of the Habsburg Empire (later the Austro-Hungarian Empire). From the beginning of the 18th century, the countries placed on both sides of the Carpathians grew apart. Transylvania evolved very differently from Moldavia and Wallachia. Many similarities had been also observed earlier, but from this point on differences had appeared in terms of cultural and social life, being visible even in the representations of towns dating back to the 18th and 19th century. If prior representation of the town of Târgoviște could be found in the same series with those of Oradea and Timișoara – then part of Hungary and/or of Ottoman Empire –, from the 18th century onward, the events which took place in (Hungarian and) Transylvanian towns were depicted in a series of images which did not comprise representations of towns from Moldavia and Wallachia.



1. Târgoviște. Franco, Giacomo, *Il successo nella Valachia tra l'Principe Transilvano et Sinam Bassa sotto li 18 Ottobre 1595*, in Giorgio Tomasi, *Giorgio. Seguitti Sotto L'Imperio di Rodolfo, e Matitia Cesari; Sino Alla Creatione In Imperatore di Ferdinando II. Arciduca d'Austria, Venetia*, Giovanni Alberti, 1621 [Aquatorte, 200x128 mm, Romanian Academy Library – Prints Cabinet, DR/GI16I/1203].

ANDA-LUCIA SPĂNU



2. *Lipova*. Bouttats, Gaspar, *Lippa*, in Gaspar Bouttats, *Description exacte des royaumes de Hongrie et Dalmatie. Avec les Principautés de Svenberge, Walachie, Moldavie, Bulgarie, leur Villes et Fortresses (...)*, Anvers, 1688, pl. 40 [Engraving, "Lucian Blaga" Central University Library Cluj-Napoca – Special Collections, BCUCLUJ_FCS_RARE861].

The latter were represented in very different type of works. Characteristic for that period were series of images depicting scenes from the Austro-(Russo)-Turkish wars. While in Transylvania hadn't occurred any political changes nor dramatic events generating serial urban representations, in the second half of the 18th century, the series of town views was continued for the provinces located to the south and east of the Carpathians where the Phanariotes have ruled (in Wallachia from 1714 to 1822, in Moldavia from 1711 to 1821).

The history of urban life, as well as the political and cultural history of the Romanian provinces, took place between West and East, between Vienna and Constantinople, at the interference of the Habsburg Empire with the Ottoman Empire and with the Russian Empire.

To master these territories was a constant concern of the foreign policy of the three empires, which were in constant rivalry, thus influencing all aspects of life in these areas. During the entire period I have discussed about, Europe's policy was marked by the struggle for supremacy between the Ottoman and the Habsburg Empire, which was later joined by the Russian Empire.



3. Băile Herculane. Anonim, *Kurtzer Bericht des Jüngst bey Meadia von denen Kayserlichen wider die Türcken herlich erfochtenen Siegs. Eigenliche Vorstellung der Glorreichen Battallia zwischen deren Kayserlichen Waffen und mit dem Erb Feind Christlichen Nahmen unter Comando Ihro Königl. Hoheit etc. bey Meadia den 15. July 1738ten Jahrs Herrlich und Siegreich erfochten worden* [Engraving, 195x380 mm, the Moravian Library in Brno – Moll's Map Collection, Moll-0003.400].

2. The historical images of towns from nowadays Romania

From the repertoire of historic images of towns from present day Romania which at the time of printing [Spănu 2012] contained 1110 views I identified 120 images (10,81%) showing towns as background for battle scenes, towns under siege or towns being surrendered by its inhabitants or rulers. All town views illustrating this paper are Public Domain. The images represent urban settlements in present-day Romania and bear the current name of the depicted town, followed by the author, original titles and the source, where appropriate. They are inserted in the text in chronological order and have been chosen so as to exemplify both many cities and various battle and/or siege scenes, as well as surrenders, from different wars. The proper identification details, with the place where they are kept, can be found in the footnotes.

As an exhaustive presentation of them is not possible, I will only schematically mention the events represented by the urban views [Băcilă 1928-1930; Lumea românească 2011; The Romanian World 2011; Spănu 2012].

- The oldest images representing war scenes depict events from the end of the 16th century, during the Thirteen Year War (1593-1606), also known as The Long War.
- Lots of images are from the Austro-Turkish War 1660-1664.
- The Austro-Turkish War 1716-1718 is represented by the 1716 siege view of the town Timișoara, led by Prince Eugene of Savoy; as a result, the Banat and its capital was conquered in October.
- Russo-Austro-Turkish War 1735-1737-1739. Austria joined the War of 1735-1739 between Russian Empire and the in July 1737, on Russia's side. For Habsburgs, the war proved a stunning defeat. The Russian forces were much more successful on the field, but they lost

ANDA-LUCIA SPĂNU

tens of thousands to disease. The loss and desertion figures for the Ottomans are impossible to estimate.

- Austro-Turkish War 1788-1791, and Russo-Turkish War 1787-1792. With repeated territorial gains and losses for all parties involved. In the final negotiated outcome, established in the Treaty of Sistova (1791), respectively the Treaty of Jassy (1792), Austria returned all the territory from its conquests, but saved the small town of Orsova and a strip of land near the Bosnian-Croatian border. Russia won new territory along the Black Sea, and acknowledgement for previous conquests. For the Ottoman Empire, these wars were a salient event in a long period of decline.
- Some partial views of Bucharest represent events from 1821, The Eterist movement, part of The Greek War of Independence.
- Russo-Turkish War of 1828-1829. The Treaty of Adrianople on 14 September 1829 gave Russia most of the eastern shore of the Black Sea and the mouth of the Danube. Russia was also allowed to occupy Moldavia and Wallachia (guaranteeing their prosperity and full liberty of trade) until Turkey had paid a large indemnity. Moldavia and Wallachia remained Russian protectorates until the Crimean War.
- Events of the years 1848-1849, all-over Europe, known in some countries as the Springtime of People.
- Depictions of scenes from the Crimean War (1853-1856), between the Russian Empire and an alliance of France, Britain, the Ottoman Empire and Sardinia.



4. Focșani. Johann Hieronymus Löschenkohl, *Battaille bey Fokschan zwischen dem Gen. der Caval. Prinz Friedr. Sachsen Coburg u. dem Dervisch Mehmet Bascha Serashier von 3. Roßschweifen am 1, 2 und 3ten Aug. 1789*, Vienna [Engraving, 305x415 mm, Romanian Academy Library – Prints Cabinet, GA18II/306].



5. București. Joseph Stadler, *Prospekt der Besitznehmung Bukarest der Hauptstadt in der Wallachey von den K.K. Truppen unter Comando des I.H. Prinzen von Sachsen Coburg am 10. November 1789*. A Die Avantgarde unter Comando des Obristlieut Baron Kienmaier schlägt die Türken aus der Stadt. B. Die Residentz des Fürsten der Wallachey welcher die Flucht nach Georgevo genommen. Einmarsch der K. K. Truppen. D. Der Flus Dumbowitza. E. Feyerlicher Empfang des Adls und der Geistlichkeit bei der von der Stadtgelegen, en Kirche, K.K. Waisenhaus, Wien, 1790, pl. 22 [Watercolour drawing, 241x322 mm, general view, Romanian Academy Library – Prints Cabinet, DA181/994].

Conclusioni

Located, both politically and geographically, at the merging point of great powers, Romanian Countries represented, for several centuries, the space where West and East encountered. In the late 16th century and in the 17th century, developments in the Ottoman Empire, which manifests its expansion in these areas, gave the opportunity to represent nowadays Romanian towns as background for siege or battle scenes. But interest in Wallachia, Moldavia and Transylvania was greater during the many wars fought here by the Austrians, Russians, and Turks in the 18th and 19th centuries.

ANDA-LUCIA SPĂNU



6. Oltenița. Anonim, *Erste grosse Schlacht bei Oltenița an der Donau, am 4 November 1853*, in *Krieg der Russen mit den Turken*, G. N. Renner, Nürnberg, 1854 [Chromolithography, 320x390 mm, Romanian Academy Library – Prints Cabinet, DR/GG19I/1378].

Bibliography

- BĂCILĂ, I.C. (1928-1930). *Stampe privitoare la Istoria Românilor*, in «Anuarul de Istorie Națională Cluj», n. 5, pp. 175-306.
- BURKE, P. (2001). *Eyewitnessing. The Use of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books.
- DJUVARA, N. (2010). *O scurtă istorie a românilor povestită celor tineri*, București, Humanitas.
- ELLIOT, J. (1987). *The City in Maps: urban mapping to 1900*, London, The British Library.
- Istoria românilor* (2012). Vol. VI, București, Univers Enciclopedic.
- Istoria românilor* (2015). Voll. VII/1- VII/2, București, Univers Enciclopedic.
- Lumea românească în imagini (secolele XV-XIX)* (2011), text by I. Spireanu, C. Macovei, București, NOI Media Print.
- POP, I.A., Bolovan, I. (2004). *Istoria României. Compendiu*, Cluj-Napoca, Institutul Cultural Român.
- SPĂNU, A.L. (2012). *Vechi reprezentări grafice ale orașelor din România*, Sibiu, ASTRA MUSEUM.
- The Romanian World in Images. XV–XIX Centuries* (2011), text by I. Spireanu, C. Macovei, București, NOI Media Print.

*Narrazione, frammenti architettonici e paesaggio nelle spire della necessità.
Segni e contraddizioni per la conservazione delle memorie urbane in tempo di guerra
Narration, architectural fragments and landscape in the coils of necessity.
Signs and contradictions for the conservation of urban memories in wartime*

SAVERIO CARILLO

Università della Campania Luigi Vanvitelli

Abstract

Il racconto della Prima Guerra mondiale, durante i mesi in cui il conflitto si protrasse, diventa occasione per verificare, attraverso il magazine "Emporium", come l'evento bellico venisse percepito. Insieme al racconto degli atti viene vista anche la sostanziale modifica del paesaggio e dei luoghi devastati dai bombardamenti. La linea italiana del fronte e il caso della città francese di Reims, con il cannoneggiamento alla Cattedrale, rappresentano anche l'altra faccia della modernità tecnologica, così celebrata già nel primo decennio del nuovo secolo, e che mostrava l'ulteriore suo aspetto intriso di una ferocia inedita ed inimmaginabile. La necessità di recuperare, attraverso le immagini, almeno le memorie dei luoghi diventa necessario e prioritario impegno etico per gli interpreti della cultura.

The story of the First World War, during the months in which the conflict lasted, becomes an opportunity to verify, through the magazine "Emporium", how the war event was perceived. Together with the narration of the acts, the substantial modification of the landscape and of the places devastated by the bombings is also seen. The Italian front line and the case of the French city of Reims, with the shelling of the Cathedral, also represent the other face of technological modernity, already celebrated in the first decade of the new century, and which showed the it's face with a ferocity unprecedented and unimaginable. The need to recover, through images, at least the memories of places becomes a necessary and priority ethical commitment for the interpreters of culture.

Keywords

Narrazione, Paesaggio, Urban design, Monumenti e memoria, Materiali e monumenti.

Narration, Landscape, Urban design, Monuments and memories, Materials and monuments.

Introduzione

«J'ai nommé tout à l'heure Michel-Ange à qui je ne suis pas assez sot pour vous comparer. Qu'on se représente ce grand homme spectateur de cette guerre et ne pouvant, à cause de sa grandeur, se dispenser de la peindre. Il ferait quelque chose de préliminaire à son *Jugement dernier* et ce serait si terrible quel es morts ressusciteraient pour en remourir d'épouvante» [Bloy 1917, 102]. Il paradosso utilizzato da Leon Bloy, a commento della mostra d'arte delle acquaforti di Henry de Groux, dedicata al tema della Guerra a circa due anni da quando era divampato il primo conflitto mondiale, racconta per immagini come i morti del Giudizio di Michelangelo avrebbero dovuto risorgere per morire di nuovo d'orrore per ciò che si consumava con la carneficina in atto. Lo stesso romanziere d'Oltralpe, soldato nel precedente conflitto francese con la Prussia del 1870, ricordava in questa occasione, in ragione della sua forte posizione nazionalista, «i dolori infiniti dei tantissimi che non possono combattere, il lutto delle donne, la

disperazione dei bambini e dei vecchi. La profanazione dei santuari, la distruzione sistematica dei monumenti più venerabili» e come «anche tutto questo appartiene alla storia», in una riflessione molto articolata che, pur avendo a fronte di sé la posizione del nemico, coglie, in chiave partigiana, la forte, intensa consapevolezza che giustificava la guerra medesima, nella certezza, per quegli anni essenziale, che ognuno fosse profondamente convinto di 'stare dalla parte giusta'. Sulla scorta delle indicazioni metodologiche di uno dei maggiori storici contemporanei, «Anche lo storico, da inviato speciale nel passato, dovrebbe sforzarsi di ignorare come andarono a finire le cose, evitando di raccontare la storia secondo il copione del postero, che conosce il finale della storia raccontata» [Gentile 2022, XXI] la considerazione espressa dal pensatore francese può essere letta come modalità attraverso cui la rivista "Emporium", accorsato e prestigioso *Magazine* italiano della prima metà del Novecento, raccontava e delineava la guerra e con essa, le modifiche di struttura che sia la città sia il territorio per certi aspetti andavano a dover subire. Il profilo più ampio, anche della trasformazione del paesaggio, restava documentato nell'essenzialità cogente del tempo convulso del conflitto. Viene cioè a palesarsi il nuovo assetto che assumeva il territorio così come i luoghi urbani. In questa prospettiva, le modificazioni che subiva lo scenario alpino presso le linee del fronte, dove si combatteva la tenuta delle posizioni, appaiono eloquenti e assai indicative anche della storia più articolata dei contesti aggregati che vivevano, per l'Italia del primo ventennio del Novecento, l'ulteriore infida sfida rappresentata dall'avvento della modernità nell'ampio scenario di ruralità in cui il Paese versava.

1. Raccontare la moderna percezione del paesaggio di guerra

«La vaporiera avrebbe dovuto, nell'attesa di molti, lassù, mutare rapidamente l'aspetto di quel lembo di terra verde e robusta. Fu considerata, quella ferrovia, una linea da *touristi*, da *sports* invernali, da colonie climatiche, da alpinisti di mezza tacca. Pochi, presaghi, guardando ai forti austriaci che occhieggiavano di lontano sull'Altipiano, la tennero nel conto di una ferrovia militare. E non s'ingannavano» [Pettinà 1917, 46]. La modernità, che arrivava sui pendii ripidi delle montagne, se da un lato avrebbe potuto inverare una notevole occasione di miglioramento del territorio, di fatto, già negli immediati anni successivi alla realizzazione dell'infrastruttura, mostrava il volto *bifronte* dell'*innovazione* che si incuneava nella cultura dei luoghi apportando sostanziali modifiche alla realtà del contesto. Il contributo ospitato da *Emporium*, a firma di Giuseppe Pettinà, sembra soprattutto sottolineare non solo l'urgenza della guerra in atto, quanto la necessità di illustrare un paesaggio che nel giro di poco tempo avrebbe potuto cambiare in maniera radicale. «Ma pure i particolari della riduzione in tedesco dei nomi di Asiago e di Schio attestano come nell'esito dell'offensiva austriaca di maggio e di giugno dall'Adige alla Brenta il nemico avesse piena e sicura fiducia. Il successo gli mancò. Dovette dunque accontentarsi di essere riuscito a rompere per un breve tratto la vecchia frontiera politica d'Italia, di avere invaso e di tenere una parte del territorio dell'alto Vicentino» [Pettinà 1917, 44]. Lo spazio e l'area geografica – precedentemente ignoti agli stessi italiani – erano assurti nel giro di pochissimo tempo ad argomenti di interesse internazionale. «Già erano balzati d'improvviso alla fama dall'oscurità: e pure erano lassù tanta limpida luce, così vasti e pieni orizzonti anche prima che la guerra avesse a minacciarli ed a raggiungerli!... Ebbero, or sono otto mesi, quella fama mondiale che non erano bastate a conferir loro, nemmeno nell'Italia settentrionale, le rare eccezionali, pittoresche, suggestive caratteristiche della regione, qualche tela del grande Giovanni Segantini, le tele numerose del carezzevole Beppe Ciardi, la ferrovia a cremaliera che dalla fine del 1909, prima ferrovia di montagna in Italia, saliva svelta fino ad Asiago, partendosi dallo sbocco della Valle dell'Astico» [Pettinà 1917, 45].



1: L. Angelini, Paesaggio di guerra, 1918 (da Angelini 1982).

L'osservazione condotta dall'autore trattiene un'interessante considerazione di merito, che occorre sottolineare, in quanto, se la guerra rappresenterà certamente una seria ipotesi sulla capacità di conservazione degli impianti urbani e del più lato aspetto territoriale – invero dai materiali e dalle tecniche costruttive-, la medesima *Modernità* costituiva 'argomento' sul quale improntare una riflessione, giacché modifiche sostanziali iniziavano larvamente ad essere introdotte negli scenari complessivi della realtà nazionale.

«Erano rimaste le vecchie, piccole case, affumicate, prive di intonaco, quasi murate a secco, dipinte a calce; i piccoli casolari nani, anneriti dal tempo, accovacciati sul limitare dei boschi, accovacciati nelle vallicelle e nelle pieghe dell'Altipiano, sperduti in solitudine: umili abitazioni alpestri dalle minuscole finestre quadrate, dai rustici ballatoi, dagli aguzzi tetti nordici a forte pendenza, quasi sepolti nella neve, d'inverno, fiammeggianti di garofani rossi, tutti fioriti e di viole a ciocche, sui davanzali, d'estate. E le altre case che erano sorte lassù non avevano

SAVERIO CARILLO

voluto essere troppo difforni, non vollero essere troppo degeneri dalle loro vecchie mamme e dalle venerande loro nonne: malgrado la ferrovia, malgrado il nuovo soffio d'aura cittadina che veniva dal piano. Furono fatte in gran parte ad immagine e somiglianza delle loro capistipite. E furono conservati i tetti a *scandole*, di assi di larici, di grossi strati di paglia di selgala, di lastre calcaree, e furono per tanta parte di legno» [Pettinà 1917, 47-48]. Cogentemente, al riguardo, Raffaello Giolli ancora nel 1917, affrontando il tema della ricostruzione dei paesetti devastati dalla guerra, plaudendo all'iniziativa di Giuseppe Massara di fondare a Milano il Museo del Paesaggio argomentava: «Il problema, si sa cos'è – Perché i paesi devastati e distrutti dalla guerra, che saranno ricostruiti a regioni intere, da grandi imprenditori, non saltin su a urlare contro la guerra anche rinascendo, stonature contr'ogni tradizione locale, rifatti su progetti d'ingegneri, uguali in Valcamonica e in Valsugana, case di cemento coperte di tegole rosse, ordinate come caserme, e municipi in stile liberty, e parrocchie in falso romanico» [Giolli 1917, 167; Savorra 2021, 124-147].

Un acuto interprete di architettura sottolineava che «il suggestivo fascino che avvince l'animo nostro da ciò che la natura largi benignamente nella conformazione di valli e poggi e vette dirupate, né solo da ciò che i secoli produssero nello sviluppo di arboree vegetazioni o in alterazioni di corsi d'acqua scroscianti in cascate o scorrenti tra sponde sinuose o intagliati in baratri vertiginosi; ma ancor più soprattutto da quanto l'opera umana segnò nel volgere di due millenni» [Angelini 1916, 403].



2: L. Angelini, Paesaggio di guerra, 1918 (da Angelini 1982).



3: L. Angelini, Paesaggio di guerra, 1918 (da Angelini 1982).

SAVERIO CARILLO

Egli lamentava, ad esempio, quanto potesse essere infido lasciare nelle mani di pochi le sorti di porzioni importanti del paesaggio condizionando la futura fruibilità degli ambienti naturali. «Chi tentasse di affermare che una cascata –e intendo parlare particolarmente delle più note da *Tivoli* a quella delle *Marmore*, dalla cascata del *Toce* a quelle del *Serio*- non può essere proprietà di pochi che chiedendone l'uso al Governo la distruggono, ma che deve essere patrimonio di tutti come sono patrimonio nazionale il *Torso di Belvedere* o la *Cappella Sistina*: che pure invocando le ragioni della nuova ricchezza che s'accresce, si dovrebbe limitare il monopolio di chi sfrutta quell'energia a quegli innumerevoli corsi di acqua che solcano le nostre valli e convalli, impedendo di togliere colla sostituzione di enormi tubi metallici alle mirabili cascate, il più splendido ornamento delle conche alpine, private così dello scroscio sonante delle acque che precipitano, e rese mute di suono e grigie di colore [...] Non distruggete le cascate d'Italia!» [Angelini 1916, 408-410]. I luoghi, gli ambiti, i brani urbani, nel frangente stringente dei mesi di guerra, assumevano agli occhi dei contemporanei, chiamati inesorabilmente a partecipare, volenti o nolenti, all'evento, un nuovo *status*, quello di essere ambienti inesorabilmente perduti o pronti all'essere di lì a poco sulla soglia della rovina.

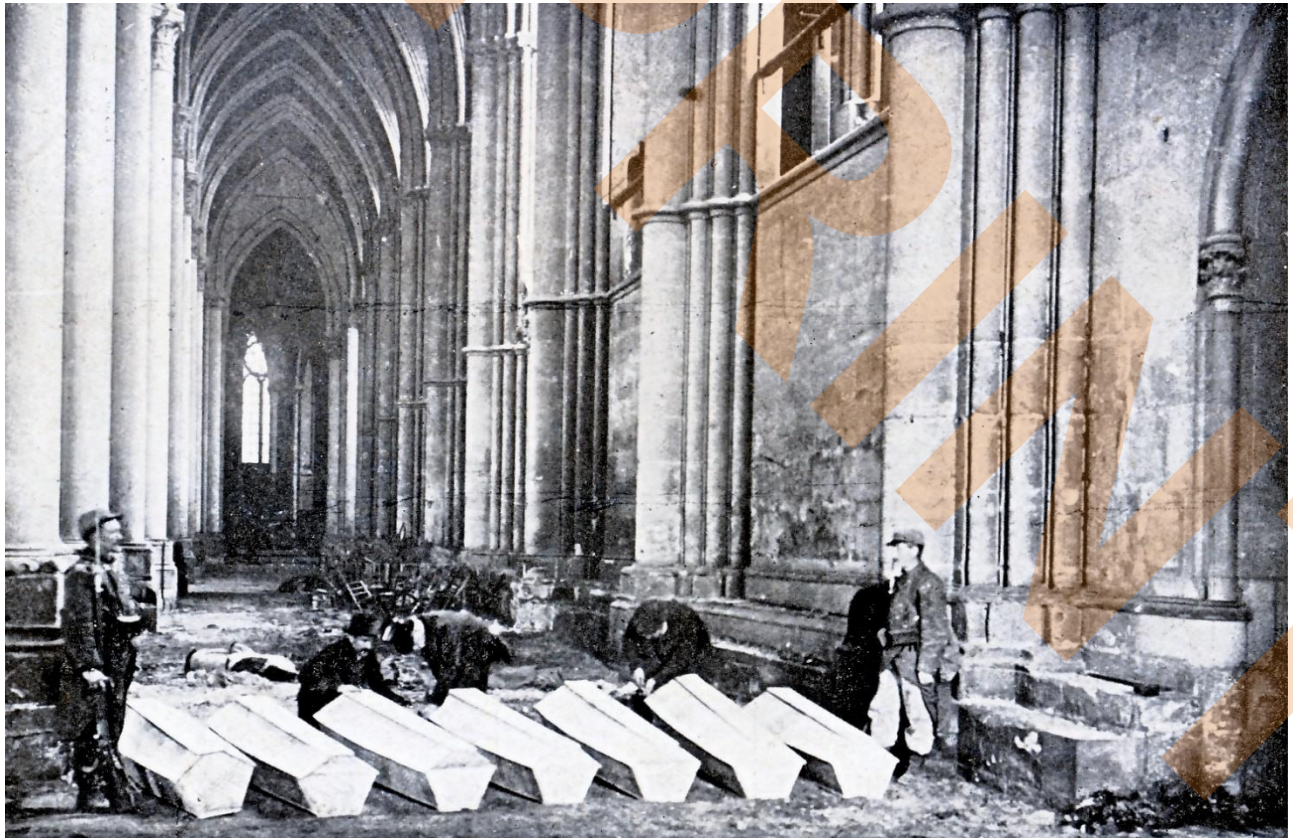


4: Reims, Il cannoneggiamento della Cattedrale, 1914 (da Landrieux 1919).

2. Frammenti architettonici come ruderi urbani

Un intellettuale italiano nel novembre del 1914, attraversando lo scenario di guerra per recarsi a Reims dopo il cannoneggiamento tedesco della città, scriveva: «L'effetto delle grosse artiglierie d'assedio è spaventevole: ho veduto le rovine di Messina e non saprei trovare una immagine più precisa per descrivere lo sgretolamento degli edifici sotto l'esplosione dei proiettili moderni» [Angeli 1915, 25]. Nel suo reportage da Reims, Diego Angeli sintetizza in chiave simbolica i

frammenti architettonici della città e il paesaggio nell'immediatezza stringente del dato tragico della guerra in atto, scegliendo una narrazione sostanzialmente ideologica – ma non per questo meno espressiva di una sensibilità, almeno di una parte dei contendenti – attraverso cui la stessa letteratura francese, nell'anno in cui si era ritrovata orfana di Charles Pierre Peguy, aveva inteso dover esporre l'aggressione prussiana alla Terra e alla Città dello champagne. Angeli, infatti conclude: «Ieri sera, come partivo da Reims, mi volsi ancora una volta per vedere la città rovinata. Come al mio arrivo la nebbia avvolgeva tutte le cose, quasi un vincolo tenace che allontanandole da noi le avvicinasse al passato. In quel velo a pena trasparente, i particolari si perdevano, le ferite si cicatrizzavano, le distruzioni scomparivano, Alta e ferma sulle case la cattedrale risorgeva dalla sua rovina. Le sculture erano distrutte, le vetrate infrante, gli altari arsi, le pietre calcinate, le campane abbattute, le porte divelte, i tetti sprofondati, ma l'ossatura rimane ancora contro il cielo, eterna, solida, possente, quasi a sfidare e a minacciare come la grande razza che le aveva dato la vita» [Angeli 1915, 50-51; Vitale 2014]. Secondo la lezione di Mâle, Ugo Ojetti riecheggia un contenuto ideologico dell'architettura della Cattedrale francese che era da leggere come vera e propria *trattazione teologica* e, in un certo senso, l'aggravio dell'aggressione a Reims andava considerato come *peccato mortale* (il drammaturgo Paul Claudel, proprio in ragione dell'attacco a Reims, allestì l'azione teatrale *La Nuit de Noël de 1914*, a L'Art Catholique a Parigi nel 1914); d'altra parte *Emporium* soggiungeva che «se mai qualche rovina de le simboliche pietre le tenebre fatali avranno indotta, l'uomo che in quelle si sente ferito, levando occhi, cuore ed anima al cielo, sentirà che un tempio per la sua vita immortale è lassù edificato in ogni stella, templi di luce ai quali la sua anima che man mano in luce si va trasformando salirà per sempre» [Zani 1916, 190].



5: Reims, Interno della Cattedrale con il recupero dei corpi dei morti, 1914 (da Landrieux 1919).

SAVERIO CARILLO

Citando Èmile Mâle Ugo Ogetti scriveva «mai l'arte ha espresso meglio che nel dugento l'essenza del cristianesimo, e nessun dottore della Chiesa ha detto più chiaramente degli scultori di Chartres, di Parigi, d'Amiens, di Reims che il segreto del Vangelo e la sua parola è Carità ed Amore». Parole che paiono scritte a condanna del delitto di ieri. Da quelle cattedrali del settentrione di Francia uscirono lo stile, la pianta, le decorazioni di tutte le cattedrali gotiche tedesche» (24 settembre 1914) [Nezzo 2003, 16]. Un'eco assai profonda ebbero gli accadimenti bellici per il caso del cannoneggiamento della Cattedrale di Reims oggetto di censure formidabili da parte degli intellettuali del tempo: basti pensare a «Louvain... Reims...» con i commenti di Ada Negri e Giuseppe Prezzolini [*Louvain... Reims* 1914-1915, 58-59]. Simili giudizi sulla relazione distruzione monumenti e vita delle persone, riappaiono, per altri versi, in ragione del Secondo Conflitto Mondiale, nelle considerazioni esposte da Giusta Nicco Fasola nello scritto *Monumenti e popoli* [Nicco Fasola 1946, 764-769; Carillo 2009], riproposto in Saverio Carillo, *Una pelle per la Liturgia. Il restauro come pietas figurale*, (da "Arte cristiana" n. 850, 2009, a cura di Pasquale Petillo).



6: Reims, Il cannoneggiamento della Cattedrale, 1914 (da Landrieux 1919).

Conclusioni: scenari futuri e innesti di memorie

Aderendo a simile pensiero, evidentemente condiviso o, comunque, foriero e descrittivo di uno *stato d'animo*, lo stesso Ugo Ojetti, a proposito del successivo lavoro di ricostruzione e restauro dei luoghi, soprattutto sacri, nel territorio italiano interessato direttamente dal conflitto, esprimeva considerazioni di cospicua valenza. Se infatti edifici sacri, come la cattedrale di Ancona, Santa Maria degli Scalzi a Venezia e San Vitale a Ravenna, risultavano coinvolti in danni procurati dai bombardamenti austriaci, erano le piccole chiese e gli edifici delle comunità urbane al fronte a contare maggiori danneggiamenti ed ingenti distruzioni. Ojetti, ancora nei mesi in cui il conflitto divampava, osservava: «Nessuna chiesa è stata distrutta, nel senso che la si possa liberamente ricostruire dalle fondamenta. Le chiese, dal tiro nemico, sono state scoperchiate, schiantate, incendiate, denudate: ma non totalmente distrutte. La guerra non è un terremoto. Dovremo ricostruire queste chiese sulle fondamenta che sono intatte, nella pianta che ancora esiste, adoperando quanto resta in piedi, se non altro, delle loro mura perimetrali [...] bisognerà, il giorno della ricostruzione, rispettare, dei ruderi, tutto quanto è ancora in piedi».

Bibliografia

- ANGELI, D. (1915). *Una visita a Reims che muore*, in Diego Angeli, *Reims e il suo martirio. Tre lettere*, Quaderni della Guerra, Fratelli Treves Editori, Milano, pp. 50-51.
- ANGELINI, L. (1916). *Per la difesa del paesaggio*, in «Emporium», vol. XLIV, n. 264, p. 403.
- BLOY, L. (1917). *Lettera indirizzata a Henry de Groux*, in «Emporium», vol. XLV, n. 266, pp. 100-102.
- CARILLO, S. (2009). *Una pelle per la Liturgia. Il restauro come pietas figurale*, in «Arte cristiana», n. 850.
- Disegni di viaggio di Luigi Angelini. Italia 1905-1968* (1982), a cura di S. Angelini, Bergamo, Poligrafiche Bolis.
- GENTILE, E. (2022). *Storia del Fascismo*, Bari-Roma, Editori Laterza.
- GIOLLI, R. (1917). *Problemi di guerra. Per la ricostruzione dei paesi devastati*, in «Pagine d'Arte», n. 9.
- LANDRIEUX, A. (1919). *La Cathédrale de Reims. Un crime Allemand*, Paris, Librairie Renouard, H. Laurens Éditeur.
- «*Louvain... Reims...*» (1914-1915). Cahiers vaudois, vol. 2, Lausanne, C. Tarin.
- NEZZO, M. (2003). *Critica d'arte in guerra. Ojetti 1914-1920*, Vicenza, Terra Ferma edizioni.
- NICCO FASOLA, G. (1946). *Monumenti e popoli*, in «Il Ponte», n. 9, pp. 764-769.
- PETTINÀ, G. (1917). *Sull'Altipiano dei sette comuni*, in «Emporium», vol. XLV, n. 265, pp. 43-54.
- SAVORRA, M. (2021). *Il paesaggio della Grande Guerra e il concorso Ercole Marelli del Touring Club Italiano*, in «Storia dell'Urbanistica», v. 1, pp. 124-147.
- VITALE M.R. (2014). *Propaganda, sperimentalismo e tradizione nella ricostruzione di Reims*, in «Storia Urbana» vol. 37, n. 145, pp. 51-89.
- ZANI, P. (1916). *Le chiese gotiche di Francia*, in «Emporium», vol. XLV, n. 261, pp. 173-190.

Dalla memoria visiva alla memoria del dolore. L'orrore della guerra nei disegni dei bambini: dai campi di concentramento nazisti (Terezin) all'Ucraina di oggi
From visual memory to pain memory. The horror of war in children's drawings: from the Nazi concentration camps (Terezin) to today's Ukraine

ANNA MAROTTA, ROSSANA NETTI

Politecnico di Torino

Abstract

Uno dei motivi del presente contributo è costituito da un progetto di "Comunità Patrimoniale", secondo la Convenzione Unesco di Faro: La Cittadella di Alessandria, "Faro" di Pace in Europa, proposto e coordinato da Anna Marotta (già accettato e validato dal Consiglio d'Europa). Nel realizzare il logo (fig. 1), il primo obiettivo è stato quello di saldare il rigoroso impianto geometrico-formale della Cittadella di Alessandria alla Cultura della Visione e al simbolo della "Pace", per veicolarne il concetto, ripercorso proprio attraverso l'eterno dramma della guerra, dalla Storia più recente alla viva attualità. Non a caso gli esempi selezionati sono quelli dell'Ucraina e del ghetto nazista nella città-prigione di Terezin.

One of the reasons for this contribution is a 'Heritage Community' project, according to the UNESCO Lighthouse Convention: The Citadel of Alexandria, 'Lighthouse' of Peace in Europe, proposed and coordinated by Anna Marotta (already accepted and validated by the Council of Europe). In designing the logo (fig. 1), the first objective was to weld the rigorous geometric-formal layout of the Citadel of Alexandria to the Culture of Vision and the symbol of 'Peace', to convey the concept, retraced precisely through the eternal drama of war, from the most recent history to the vivid present day. It is no coincidence that the selected examples are those of Ukraine and the Nazi ghetto in the prison town of Terezin.

Keywords

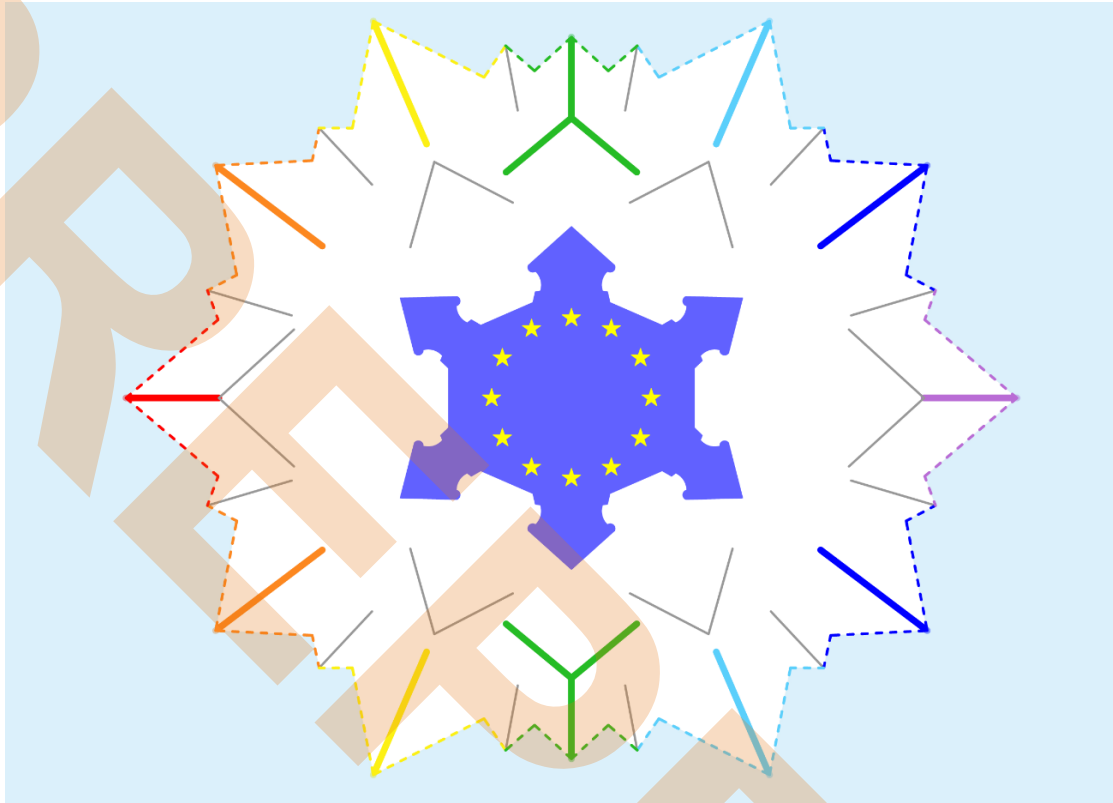
Città e Cittadelle fortificate, memoria visiva, dalla guerra alla pace, disegni dei bambini.
Fortified cities and towns, visual memory, from war to peace, children's drawings.

Introduzione

Il progetto di "Comunità Patrimoniale" *La Cittadella di Alessandria, "Faro" di Pace in Europa*, proposto e coordinato da Anna Marotta, è stato realizzato secondo la Convenzione Unesco di Faro. Il logo della Comunità patrimoniale, pensato e progettato per comunicare e diffondere l'iniziativa sulla fortezza, ha come principale obiettivo (fra i tanti) quello di saldare il suo rigoroso impianto geometrico-formale (derivato dalla tecnica e dalla coeva cultura difensiva) alla Cultura della Visione e al simbolo della "Pace", come significante e significato [Marotta 2021], per veicolarne il concetto dalla Storia più recente alla viva attualità. Irrinunciabile è apparso il richiamo all'orrore della guerra, al sentimento di paura e di dolore, attraverso l'esperienza dei bambini rinchiusi nella Fortezza di Terezin (adibita a campo di concentramento durante la Seconda Guerra Mondiale), in buona misura comparabile a quella dei bambini ucraini, che oggi vivono la guerra e cercano la Pace nei loro disegni, chiaro sintomo della sofferenza (anche psichica) causata dalla violenza del conflitto [Testoni et al. 2021].

Il simbolo grafico realizzato (metaforicamente confermato quale "architettura immateriale") non rinvia, dunque, solo all'obiettivo di valorizzare al massimo la fortezza alessandrina – nelle componenti e configurazioni materiali e non – ma conferma anche un'esortazione alla

responsabilità civile ed etica, che ci conferma tutti quali custodi del patrimonio culturale e testimoni nel cammino “dalla guerra alla pace”.



1: Anna Marotta, 2022, Logo per la Cittadella di Alessandria “Faro” di Pace in Europa: può considerarsi una sintesi “minimalista” fra i colori dell’arcobaleno (storicamente simbolo di pace) e la complessa geometria della fortezza, eredità della Scienza e della Tecnica nella Difesa del territorio.

1. L’orrore della guerra nei disegni dei bambini ucraini

Nella realtà attuale, uno dei temi in generale più sentiti che si riflettono nella comunicazione (anche visiva) è quello che riguarda l’aggressione della Russia all’Ucraina.

Quale premessa metodologica, va qui chiarito che in questa fase preliminare di indagine, tanto per la grafica – intesa come “sistema visivo e mentale complesso” – quanto per i contenuti, i primi risultati visivi che di seguito si mostrano, non nascono (non ancora) da un compiuto processo tecnico-scientifico giunto a piena validazione, ma si fondano su un approccio etico e psico-emotivo, comunicativo e simbolico, imprescindibile dagli eventi bellici, ai quali tutto il mondo sta partecipando. Tali esiti vanno quindi considerati quali spunti e matrici da approfondire, per riflettere non solo sulla complessità che un logo (o più genericamente un’immagine) “dalla Guerra alla Pace” può e deve svolgere, nel settore della Comunicazione Visiva, ma anche come approccio e mezzo per andare a ritroso nel tempo della Storia, “per non dimenticare”. In una dimensione così ampia e complessa e in un momento storico così particolarmente caratterizzato, come può una Comunicazione come questa essere programmata (o indagata) con le modalità condivise, che il più aggiornato “Universo globale” ci consente? E come può il linguaggio visivo, formale, cromatico (che dallo stesso mondo deriva) caratterizzare l’immagine retorica e simbolica di una “forteza per la Pace” o delle rappresentazioni legate allo stesso tema? In particolare, i disegni dei bambini ucraini sono un chiaro sintomo della sofferenza (anche psichica) causata dalla perdita della Pace [Testoni et al. 2021].

In questo paese così martoriato, una psicologa italiana svolge attività di sostegno a bambini e bambine, rifugiati e nascosti nei bunker o nelle metropolitane, per elaborare orrore e dolore, in collaborazione con la Presidente degli psicologi ucraini Larisa Rybyk, di Kiev: un progetto che nasce in Italia, dalla psicologa e psicanalista Ines Testoni, direttrice del Master Death Studies & The End of Life dell'Università di Padova (con una lunga esperienza nel disegno come terapia), avviato, lavorando in team a distanza. Si tratta di un'esperienza nata per aiutare i più piccoli ad affrontare la paura della morte e superare lutti, angoscia e smarrimento. "L'esperienza terapeutica inizia con la richiesta di rappresentare il proprio stato d'animo, attraverso ciò che sentono o che hanno sognato [Visentin 2022]: i piccoli si trovano costretti nei bunker a una vita di promiscuità, fra molte altre persone sconosciute, lontani dalla loro casa e dalla loro quotidianità, molti non hanno più una casa e una famiglia. Hanno perso ogni certezza, è come se vivessero un lutto". La presenza degli psicologi è sicuramente un apporto rassicurante, che permette loro di comunicare attraverso il disegno, di esprimere sentimenti e stati d'animo, anche attraverso i pochi colori e mezzi di espressione grafica reperibili. Viene applicato anche il metodo dello psicodramma, mediante il "disegno onirico", poiché la rappresentazione di un sogno, liberando l'inconscio, aiuta a esprimere i sentimenti reali, che vengono rimossi e repressi per lottare. "Obiettivo di bambini e bambine è la resistenza, la forza di andare avanti, anche in condizioni disumane, ma è importante permettere loro di liberarsi di tutto questo dolore. Nel "disegno onirico, già dal tratto si può capire se chi lo traccia è sotto effetto di un trauma". I primi grafici giunti dall'Ucraina sono caratterizzati da flebili tratti a matita e pochi colori: si riconoscono appena palazzi in fiamme, macerie di case. Il lavoro è appena iniziato e il materiale non può essere diffuso, come prevedono i protocolli clinici delle ricerche scientifiche. I disegni qui mostrati (fig. 2) appartengono a una serie, realizzata da altri bambini negli orfanotrofi di Vinnycia, nell'Ucraina centrale, e inviata all'associazione *Sos Bambino International Adoption Onlus* di Vicenza, in seguito agli aiuti umanitari che questa aveva mandato a sua volta [“Corriere della Sera”, 13 marzo 2022].

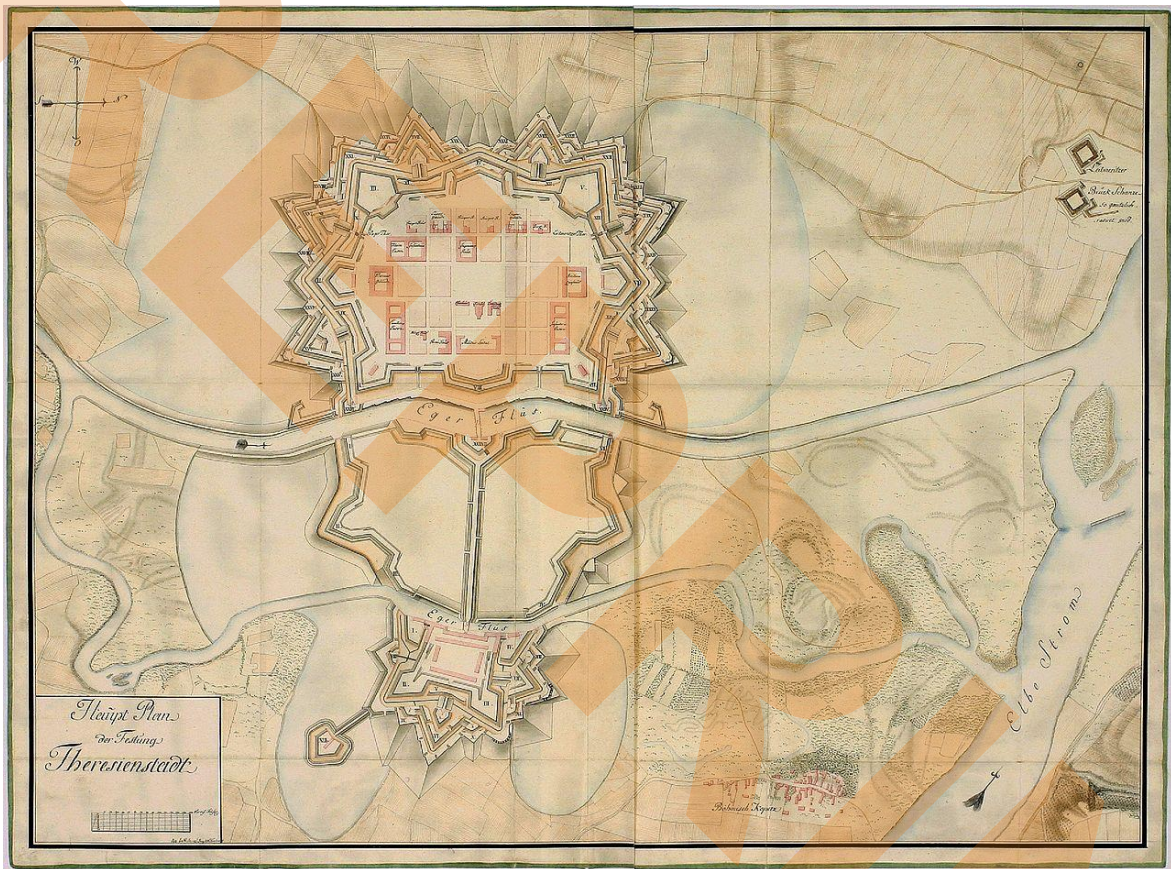


2: I disegni dei bambini sono un chiaro sintomo della sofferenza (anche psichica) causata dalla perdita della Pace [Testoni 2021].

In Italia come altrove, i piccoli hanno dimostrato grande solidarietà con i loro coetanei colpiti dalla guerra: a Torino ad esempio, su iniziativa congiunta della Comunità di Sant'Egidio, centinaia di bambini e bambine, dalle materne alle medie, hanno marciato in corteo nelle strade fino al Palazzo di Città, per chiedere la fine della guerra in Ucraina e la pace [La Stampa 2022, 28/2, 10-11, 24/3].

2. Theresienstadt: Storia e origini di una fortezza imperiale

Sia pure con le dovute differenze, tra la Fortezza “alla moderna” di Alessandria e quella di *Theresienstadt* (Terezín in ceco), alcune analogie formali e tipologico-strutturali sono riscontrabili nelle matrici teoriche e culturali, come ad esempio nel metodo di Sébastien Le Prestre de Vauban. Progettata al centro della Boemia, nel tardo XVIII secolo (su committenza dell'imperatore d'Austria Giuseppe II d'Asburgo-Lorena in onore di sua madre, l'imperatrice Maria Teresa d'Austria [Necci 2022], la città-fortezza di *Theresienstadt* fu costruita con la supervisione dell'architetto militare veronese, il generale conte Clemente Pellegrini, secondo matrici e metodi del già menzionato Sébastien Le Prestre de Vauban.



3: *Theresienstadt* (Terezín), 1780-1790 ca., la città-fortezza (poi campo di concentramento nazista), voluta dall'imperatore austriaco Giuseppe II, fu realizzata “alla maniera di Vauban” sotto la supervisione del conte veronese Clemente Pellegrini, architetto militare e generale.

Vera e propria città militare, dalle mura a prova di artiglieria, fu edificata dal 1780 per proteggere Praga dai possibili attacchi prussiani provenienti da nord. Tale città-fortezza fu edificata in una posizione strategica: al confine tra la Boemia austriaca e la Sassonia prussiana, alla confluenza tra i fiumi Eger (Ohre) ed Elba (Labe). La cinta muraria dell'intero sistema difensivo era lunga circa 15 chilometri; un elaborato sistema di chiuse permetteva in 24 ore l'allagamento completo di tutta l'area, in caso di sfondamento nemico. Perno centrale dell'intero apparato era la cosiddetta *Piccola fortezza*, una cittadella a forma di stella, dalle mura a prova di artiglieria; la *Piccola fortezza*, o un qualsiasi singolo settore di essa, non poteva mai essere isolata, in quanto un articolato e complesso sistema di passaggi sotterranei garantiva l'afflusso di uomini e di rifornimenti, oppure eccellenti vie di fuga, in caso di assedio. Al tempo, infatti, fortissime erano le tensioni fra l'impero d'Austria e il regno di Prussia per il

controllo della Slesia, regione ricchissima di carbone. Questo luogo storico è tristemente noto come ghetto e luogo di prigionia dei Nazisti tedeschi contro gli Ebrei, durante la Seconda guerra mondiale.

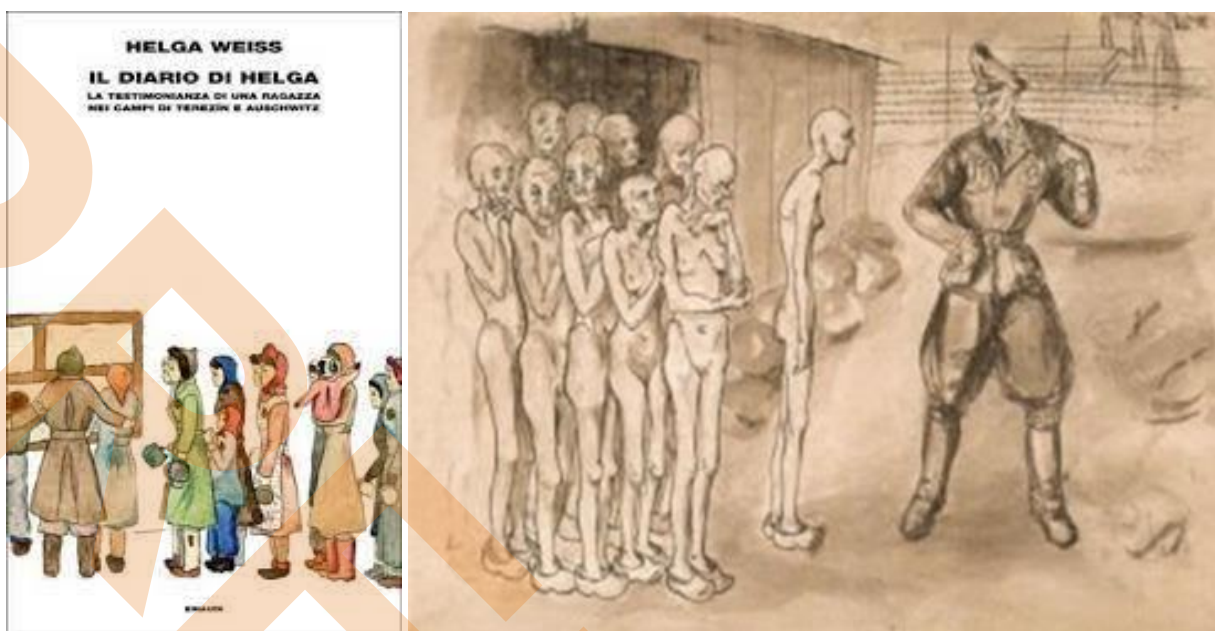
3. L'orrore dei campi di concentramento nazisti nei disegni dei bambini di Terezin

Fra i tanti soggetti che hanno vissuto i campi di concentramento e i relativi modi di tortura, qui ci dedichiamo ai più piccoli, analizzando gli esiti di una delle poche attività loro consentite e cioè quella della Rappresentazione (del reale e dell'immaginario). I disegni eseguiti dai bambini nel campo di concentramento di Terezin sono stati scelti fra i 4000 lavori di questo genere, conservati nel museo ebraico di Praga. I disegni furono allora chiusi in buste con l'indicazione del numero dei diversi edifici in cui i bambini internati a Terezin erano alloggiati e dove inoltre ricevevano un insegnamento clandestino: come risulta dalle osservazioni di una loro "maestra che insegnava sia nei foyer delle ragazze che in quelli dei ragazzi [de Micheli 1963]. I programmi erano organizzati molto metodicamente e le lezioni suddivise in varie classi. Era d'obbligo cominciare dall'inizio con i primi rudimenti (linee, curve, cerchi) per passare quindi alla rappresentazione degli oggetti di uso comune che circondavano i bambini detenuti e infine a dipingere dal vero complesse nature morte. La maggior parte dei disegni porta la data della prima metà del 1944; mentre numerosi sono quelli dell'autunno dello stesso anno, periodo in cui le continue partenze interruppero l'insegnamento: la maggior parte dei bambini infatti andò via da Terezin con la maestra di Disegno, F. Brandeisova.

In questo gruppo si possono distinguere i disegni dei maschi da quelli eseguiti dalle femmine. Non solo gli interessi sono diversi, ma anche la concezione dei soggetti svolti, sia che si tratti di temi stabiliti o liberi: le bambine si interessano di più alla natura, che rievocano con la memoria, si soffermano sui fiori, sulle farfalle, raffigurano bambine che danzano, casette circondate da bambini; i ragazzi, invece, si rivelano molto più legati alla loro situazione: raffigurano battaglie, scene di caverna e altre avventure, dipingono le SS, la guardia del Ghetto, i carri ritirati dagli uomini, i seppellimenti, le esecuzioni. Naturalmente quei disegni sono creazioni spontanee, indipendenti da costruzioni scolastiche: sia che si tratti di un tema assegnato dalla maestra, sia che si tratti di un tema libero, tutti i disegni sono il frutto di un lavoro puramente personale. I piccoli si limitano a rappresentare le qualità essenziali delle persone, quali la linearità degli arti, la rotondità del capo, la simmetria del corpo, i movimenti e le posture di base. Degli oltre quindicimila bambini rinchiusi nella Fortezza imperiale di Terezín e in seguito deportati ad Auschwitz, solo un centinaio è sopravvissuto all'Olocausto.

4. L'Olocausto visto con gli occhi della piccola Helga Weiss

Helga Weiss è una delle giovani vite detenute a Terezin: il diario che lei tiene durante la prigionia, divenuto poi un libro [Weiss 2014] (fig. 4), esprime la forza di una bambina capace di trovare le parole per trasformare la memoria in Storia e la Storia in un monito eterno, oggi più che mai attuale. Dal settembre del 1938, a Praga, l'esercito si mobilita contro la minaccia nazista. Nel rifugio e sotto i bombardamenti Helga scrive, disegna, racconta le deportazioni, finché tocca anche a lei e alla sua famiglia. A Terezín, poi ad Auschwitz-Birkenau, a Freiberg e infine a Mauthausen, continua a osservare e raccontare, come fanno tanti altri piccoli deportati nei campi di concentramento: i disegni di Helga, come simbolo e narrazione visiva, costituiscono un complesso di "architetture" immateriali, capaci di trasmettere messaggi, ma anche e soprattutto di fornire (oggi più che mai) testimonianze per la Pace. A differenza dei più noti disegni di altri piccoli ospiti della città-prigione, quelli di Helga sono ritratti della tragica realtà quotidiana del ghetto e, grazie al suo straordinario talento, ne rappresentano ancora oggi una insostituibile testimonianza documentaria. Helga è sopravvissuta alla deportazione ad Auschwitz e a Mauthausen e oggi vive a Praga, come affermata pittrice.



4: A sinistra la copertina del libro che raccoglie i disegni e le testimonianze di Helga Weiss, detenuta per tre anni nel campo di concentramento di Terezin; a destra uno dei disegni contenuti nel libro.

5. Dalla memoria visiva alla memoria del dolore

Tra materiale e immateriale, **significante e significato**, coerentemente a quanto sopra ricordato, in uno dei corsi di Comunicazione Visiva di Anna Marotta (Prof. Anna Marotta, Corso di Comunicazione visiva, CdL in Scienze della Comunicazione, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università di Torino, a.a. 1995/1996) l'analisi grafica è stata un mezzo per riflettere in modo consapevole e approfondito sul modo – da parte degli studenti - di essere partecipi di tali tragedie storiche, “per non dimenticare”.

L'approccio metodologico in questo specifico caso sperimentato dagli allievi del citato corso - pur nella consapevolezza dei limiti che presentava – ha tenuto conto anche della matrice gestaltica (Arnheim, Massironi, Betty Edwards). Gli allievi del corso hanno analizzato il meccanismo delle modalità di rappresentazione, descrivendone elementi primari e secondari, osservando in quale modo si integrino fra di loro, a produrre quell'insieme estremamente vasto di possibilità espressive. Il tipo di tecnica di tracciamento usato dai piccoli nella maggior parte dei disegni è il carboncino o la matita, anche se nel museo ebraico di Praga non mancano esempi ad acquerello e pastello [de Micheli 1963].

Le singole rappresentazioni sono state indagate nelle componenti di base, per determinare gli effetti delle interazioni fra di esse. Oltre alle elementari geometrie compositive, l'elemento essenziale individuato è la traccia grafica come caratteristica primaria del disegno, ancora tradizionalmente considerata, secondo Arnheim, nei tre modi diversi in cui può presentarsi: come "linea oggetto", "linea contorno", "tratteggiata". Uno dei possibili significati che la proposta di questo tema di studio voleva assumere rispetto agli obiettivi del corso è stato colto dalla studentessa Evelyne Ferraro: "sono mille le emozioni che possono essere provate guardando un dipinto o un disegno: paura, felicità, passione, confusione: le lezioni della professoressa Marotta comprendono anche questo tipo di analisi; quali sono le sensazioni provate osservando un quadro? Quale tipo di coinvolgimento produce e soprattutto qual è l'importanza delle attività e dei sentimenti? È difficile spiegare in poche parole la tristezza che ho provato guardando i disegni di alcuni ebrei nei campi di concentramento, in ogni caso sono sicura che sarebbe davvero significativo riuscire ad esprimere le mie emozioni in un'analisi,

che non è niente, in confronto al dolore da essi provato". Ricordiamo che durante la Seconda Guerra Mondiale fu sterminato circa il 30% di tutti gli Ebrei esistenti nel mondo, non meno di 5.000.000 di individui. Così continua il feed back di Evelyne: "È vero, ho avuto più volte l'occasione di studiare a scuola la storia crudele delle persecuzioni contro gli Ebrei, ma non sotto questo aspetto: le parole scritte nei testi scolastici non mi hanno mai aiutato più di tanto a capire fino in fondo gli orrori della guerra: non è stato un lavoro facile reperire il materiale, dato che nella biblioteca della Comunità Ebraica torinese, non tutti i libri (consigliati dalla professoressa) erano facilmente consultabili. Nei disegni di Terezin (fig. 5a) [Volavkova 1995; Franková, Povolná 2008; Corradini 2013] ho visto innumerevoli indumenti e oggetti infantili ammucchiati - con la più scrupolosa burocrazia della morte - nei magazzini dei forni crematori e delle camere a gas, ma le testimonianze di questi uomini sono la prova dell'innocenza stessa delle vittime; una prova interiore tanto più fulminante e irritabile quanto più tenera e dolce". Un forte radicamento a tali eventi viene ribadito anche da Liliana Segre, nel suo intervento al Parlamento Europeo, il 30 gennaio 2020, quando afferma "Ai giovani dico: siate la farfalla gialla che vola sopra il filo spinato", legando il momento della liberazione alla sua storia personale. "Chi andrà a Praga – lei afferma – o c'è già stato, e visiterà, o ha già visitato, il museo dei bambini del Lager di Terezyn sa, o saprà, che in quel campo ai bambini si facevano fare delle recite e c'erano delle matite colorate per disegnare finché tutti, un giorno, furono portati ad Auschwitz e uccisi per la sola colpa di essere nati (erano troppo piccoli per avere altre colpe). Fra quei bambini ce n'è una, della quale non ricordo il nome, che ha disegnato una farfalla gialla che vola sopra i fili spinati (fig. 5b). Io non avevo allora le matite colorate e forse non avevo, non ho, la fantasia meravigliosa della bambina di Terezyn. Ma spero che la farfalla gialla voli sempre sopra i fili spinati. Questo è il semplicissimo messaggio, da nonna, che io vorrei lasciare ai miei nipoti e a tutti i miei futuri nipoti ideali: che siano in grado di fare la scelta e con la loro responsabilità e con la loro coscienza essere sempre quella farfalla gialla che vola sopra i fili spinati". Quasi tutti i bambini che hanno eseguito i disegni qui ricordati sono stati uccisi nel campo di concentramento.

Conclusioni

Tra materiale e immateriale, per arrivare a una pace più condivisa occorrerà sensibilizzare innanzitutto le giovani generazioni alla memoria e alla piena consapevolezza degli orrori della guerra, senza dimenticare che la pace nasce anche dal rispetto di tutte le persone. Qui possiamo citare in modo pertinente il punto 5 del Progetto "Faro" per la Cittadella di Alessandria (citato all'inizio del presente contributo) sui possibili eventi per riflettere insieme su temi comuni dalla Guerra alla Pace e le relative iniziative da condividere. La "PACE", un obiettivo che sembra difficilissimo e irraggiungibile: non è fatta di sorrisi e strette di mano, ma di lavoro, di impegno, di rispetto, di rinunce, in un percorso che si potrà articolare a seconda dei vari casi e situazioni. La "PACE", da perseguire sempre: con sé stessi, con i propri genitori e fratelli. Nella coppia: la pace fra i sessi, fra tutti i sessi. Ma anche con gli amici, a scuola e sul lavoro, fra i gruppi sociali, fra le generazioni, fra i diversi modi di pensare e concepire la vita, nel rispetto di tutti, sempre. E ancora, per la Pace, contro i conflitti e le guerre, saranno affrontati alcuni possibili approcci, sia pure tutti da rivedere: fra le varie culture, religioni e idee politiche (in una visione che potremmo definire "Identità nelle differenze"); la "*moral suasion*" verso governi e gruppi di poteri forti (con la rifondazione di ruoli, mezzi e canali diplomatici). Ma anche il soccorso ai "deboli", vittime delle guerre e dei conflitti.

Verso gli stessi obiettivi, un ruolo fondamentale potrà essere svolto dal Piano Nazionale per l'Educazione al patrimonio culturale nelle scuole (PNE), come sta sperimentando l'associazione di Docenti Senza Frontiere (sezione di Alessandria). In particolare sempre per avvicinare i piccoli alle stesse tematiche, un efficace approccio metodologico e uno strumento di formazione

innovativo è dato da una produzione di letteratura specialistica a ciò dedicata, sempre più ricca: ci riferiamo ai libri per bambini che parlano di pace (adatti anche alla lettura collettiva in gruppo, in classe, con una figura adulta [www.casadelleartiedelgioco.it], di cui riportiamo un significativo mosaico.



5: 5a "...Ma io qui non ho visto farfalle...", disegno a matita di Eva Bulova nata il 17-7-1930 a Revnice. È morta ad Auschwitz il 4-10-1944; 5b da un disegno che Liliana Segre conserva nella sua memoria nasce l'esortazione: "Siate la farfalla gialla che vola sopra il filo spinato".



LIBRI PER BAMBINI DEDICATI ALLA PACE

6: Un significativo mosaico di libri per bambini dedicati alla pace [https://maestramary.altavista.org/libri-per-bambini-dedicati-alla-pace.htm]

Bibliografia

- ABRAHAM, A. (1976). *Le identificazioni del bambino attraverso il disegno*, Ferro.
- BERMSON, M. (1968). *Dallo scarabocchio al disegno*, Roma: Armando.
- CORRADINI, M. (2013). *La repubblica delle farfalle. Il romanzo dei ragazzi di Terezin*, Milano: Rizzoli.
- DE MICHELI, M. (a cura di) (1963). *I bambini di Terezin: poesie e disegni dal Lager, 1942-1944*, Milano: Lerici editore.
- DELARBRE, L. (1945). *Dora, Auschwitz, Buchenwald, Bergen-Belsen. Croquis clandestins*, Paris: Editions Michel de Romilly.
- FRANKOVÁ, A., POVOLNÁ H. (2008). *Qui non ho visto farfalle: disegni e poesie dei bambini di Terezín*, Museo Ebraico.
- GIANI GALLINO, T. (1977). *Il complesso di Laio. I rapporti familiari nei disegni dei ragazzi*, Torino: Piccola Biblioteca Einaudi.
- KRAMER, E. (1977). *Arte come terapia nell'infanzia*, Firenze: La Nuova Italia.
- MAROTTA, A. (1997). *Il disegno come dimensione formativa della persona*, in atti UID, XIX convegno internazionale dei docenti della rappresentazione nelle facoltà gli Architettura e Ingegneria, Lerici, pp.146-154.
- MAROTTA, A. (2009). *La rappresentazione della speranza: disegni dei bambini*. In: Capriglione J., *Lo sguardo mimetico, per una storia eterodossa dell'idea di rappresentazione*. vol. 1, p. 59, Sarno: Edizioni dell'Ippogrifo, ISBN: 9788888986616.
- MAROTTA, A., DI STEFANO, M. (2014). *Territories of defense from War to Peace: the citadel of Alessandria*, Firenze 9-14 novembre ICOMOS General Assembly 2014.
- MAROTTA, A. (2022). *Colore per una Cittadella dalla guerra alla pace*, in Atti della XVII Color Conference, Gruppo Italiano del Colore, Florence, 12-13 settembre 2022, in corso di stampa.
- MAROTTA, A., NETTI, R. (in corso di pubblicazione). *La Cittadella di Alessandria. Un bene da conoscere, conservare e valorizzare*, Aracne Editrice, Roma.
- NECCI, A. (2022). *La regina e l'imperatrice. Maria Antonietta e Maria Teresa. Due destini tra l'assolutismo e il dramma sella rivoluzione*, Venezia: Marsilio.
- OLIVERIO FERRARIS, A. (1978). *Il significato del disegno infantile*, Torino: Bollati boringhieri.
- PIAGET, J. (1948). *La representation de l'espace chez les enfant*, Parigi: PUR, (traduzione italiana Giunti-Barbera, Firenze, 1976).
- READ, H. (1976). *Educare con l'arte*, Milano: Edizioni Comunità.
- ROLANDO, V., BONANSEA, G., MISSAGLIA, L. (1982). *Bimbo disegna. Psicodidattica del disegno infantile*, Torino: Omega.
- VOLAVKOVA, H. (a cura di) (1995). *I Never Saw Another Butterfly: Children's Drawings and Poems from Terezin Concentration Camp 1942-1944*, Schocken Books; 2 Expanded edizioni, ISBN 978-0-8052-1015-6.
- WEISS, H. (2014). *Il diario di Helga. La testimonianza di una ragazza nei campi di Terezin e Auschwitz*, Giulio Einaudi editore.
- WIDLOCHER, D. *L'interpretazione dei disegni infantili*, (traduzione italiana Armando, Roma, 1971).

Sitografia

- <https://www.assemblea.emr.it/cittadinanza/per-approfondire/formazione-pdc/viaggio-visivo/lo-sterminio-degli-ebrei-in-urss-e-in-polonia/terezin-theresienstadt/la-fortezza-di-theresienstadt> (febbraio 2023).
- <https://it.wikipedia.org/wiki/Terez%C3%ADn> (febbraio 2023).
- <https://maestramary.altervista.org/libri-per-bambini-dedicati-alla-pace.htm> (febbraio 2023).
- <https://www.casadelleartiedelgioco.it/libro/favole-di-pace/> (febbraio 2023).

Rappresentare le città da guerra. Appunti critici su alcuni trattati di architettura tra XVI e XVII secolo

Representing war cities. Critical notes on some architectural treatises between the 16th and 17th centuries

MARTINO PAVIGNANO

Politenico di Torino

Abstract

Il contributo propone una riflessione critica sulle modalità di rappresentazione delle 'città da guerra' illustrate in alcuni trattati di architettura militare dei secoli XVI e XVII, soffermandosi sulle trasformazioni subite dal soggetto urbano nelle illustrazioni. L'analisi è basata sull'approccio metodologico della cultura visuale. La città è ora elemento rappresentato a contestualizzazione della trattazione, ora iconema stesso del momento bellico, fino a scomparire totalmente dal racconto visuale.

The contribution proposes a critical analysis of the methods of representation of the 'cities for war' discussed in some treatises on military architecture of the 16th and 17th centuries. It focuses on the transformations of meanings of the urban subject illustrated. The analysis is based on the methodological approach of visual culture. The city can be an element represented to contextualize the themes, or an icon of the war, and can also disappear from the visual discussion.

Keywords

Cultura Visuale, Fortificazioni, Illustrazioni.

Visual Culture, Fortifications, Illustrations.

Introduzione

A partire dal XV secolo, l'intreccio tra le scienze e l'arte della guerra ebbe una notevole importanza in numerosi campi. Lo sviluppo delle armi da fuoco, infatti, si rivelò di grande impatto, suscitando l'interesse dei professionisti del settore – militari, architetti, ingegneri e matematici – supportando per secoli la costante implementazione di innovazioni di natura tanto teorica quanto applicativa: paradigmatici gli studi di Niccolò Tartaglia [1537] riguardanti la balistica. Un ruolo di primo piano lo ebbero i trattati a stampa che, di concerto con la trasmissione orale e manoscritta della cultura militare, ne permisero una rapida e capillare diffusione in Europa [Fara 1989; Molteni- Pérez Negrete 2018].

Il contributo propone una riflessione critica sulle modalità di rappresentazione delle 'città da guerra' – così come definite da Fara [1993] – descritte e illustrate in alcuni trattati di architettura militare pubblicati tra i secoli XVI e XVII. In tal senso, lo studio si sofferma sulle diverse modalità comunicative delle illustrazioni ritraenti soggetti urbici. È tuttavia necessario premettere che la ricerca esposta, basata sull'analisi visuale del patrimonio di immagini nei trattati descritti, non può essere esaustiva e completa, considerata la quantità e la varietà delle pubblicazioni effettuate nel periodo di riferimento. Essa è uno degli esiti di una ricerca più ampia indirizzata all'esplorazione della trattatistica di architettura militare [Pavignano in corso di stampa].

Quindi, è opportuno specificare che questo contributo mira a inserire il citato patrimonio di immagini nel contesto culturale di riferimento, formatosi a seguito dei primi esperimenti italiani dovuti per lo più alla riscoperta della cartografia di stampo tolemaico e ascrivibili alla seconda metà del XV secolo [de Seta 2011, 27]. A seguire, durante il XVI secolo si assistette alla produzione e alla rapida diffusione di vedute di città spesso in relazione ad atlanti di natura militare o a lavori di carattere geografico e/o cartografico [Manfrè 2020, 14-15].

1. Metodologia

La ricerca nasce a cavallo di due contesti culturali precisi: la storia della rappresentazione e la cultura visuale. Fondativo l'approccio critico intorno al termine disegno attraverso l'analisi di trattati di architettura tra testo e immagine [Spallone 2004]. Per la cultura visuale mi riferisco alle posizioni di Alpers [1983] e di Pinotti e Somaini [2016]. Alpers mette in evidenza come ogni artefatto visuale possa essere compreso se calata nel contesto culturale e sociale di riferimento in cui si formano e sedimentano le abitudini percettive. In aggiunta, Pinotti e Somaini sottolineano che quanto caratterizza gli studi nel contesto della cultura visuale è anche «la circolazione e la ricezione delle immagini all'interno di uno specifico contesto culturale» [2016, 139].

Sono quindi le immagini a essere i soggetti del contributo. La ricerca prende in considerazione solamente i trattati a stampa corredati da illustrazioni, senza chiamare in causa i manoscritti che, in questo contesto, si possono considerare più come strumenti atti alla valorizzazione dell'intelligenza grafica dei loro autori [Cicalò 2016], la cui diffusione fu limitata ad una nicchia ristretta di fruitori se paragonata alla serialità della stampa a caratteri mobili supportata da opportune tecniche di incisione delle immagini [Carpo 1998]. A tal proposito si ricordano i casi esemplari di Galileo Galilei e Sebastien le Preste de Vauban che redassero trattati di architettura militare dati alle stampe da altri autori, in epoca successiva o contemporanea. È poi importante sottolineare che non è sempre stato possibile analizzare la prima edizione dei trattati.

La Tab. 1 riassume la selezione delle opere analizzate, espunte da un arco temporale che va dall'ultimo quarto del XV secolo al primo del XVII. Qui vi sono i dati principali dei volumi: anno di edizione, autore/i, titolo (contratto per questioni di spazio). La tabella contiene inoltre l'analisi sintetica di eventuali riferimenti all'oggetto urbano presenti nel titolo dell'opera (come stampato sul frontespizio) e segnala la presenza di illustrazioni con viste bidimensionali (2D) o tridimensionali (3D) rappresentanti – anche o *in toto* – soggetti urbici. Per viste 2D si intendono tutti i grafici che possono essere identificati come viste ortogonali; per viste 3D si intendono gli elaborati che possono essere identificati come viste assonometriche, prospettiche, o pseudo tali. Non ho analizzato i frontespizi, dal momento che spesso soggiacciono a programmi iconografici complessi, allegorie visuali delle materie trattate, con significati non sempre espliciti [Lombardo, 2012].

2. Analisi

Il percorso di indagine puntuale delle opere citate ha come punto di partenza il trattato di Valturio [1483]. Il volume è uno dei primi a stampa dedicati arte della guerra nelle sue declinazioni. L'autore propone soluzioni per l'assedio dei fortificati, fornendone illustrazioni ritraenti strutture di natura medievale: mura merlate, torri, tetti e quello che sembra un campanile evocano l'essenza di un borgo fortificato nell'immagine ritraente una modalità di attraversamento dei fiumi [Fig. 1a].

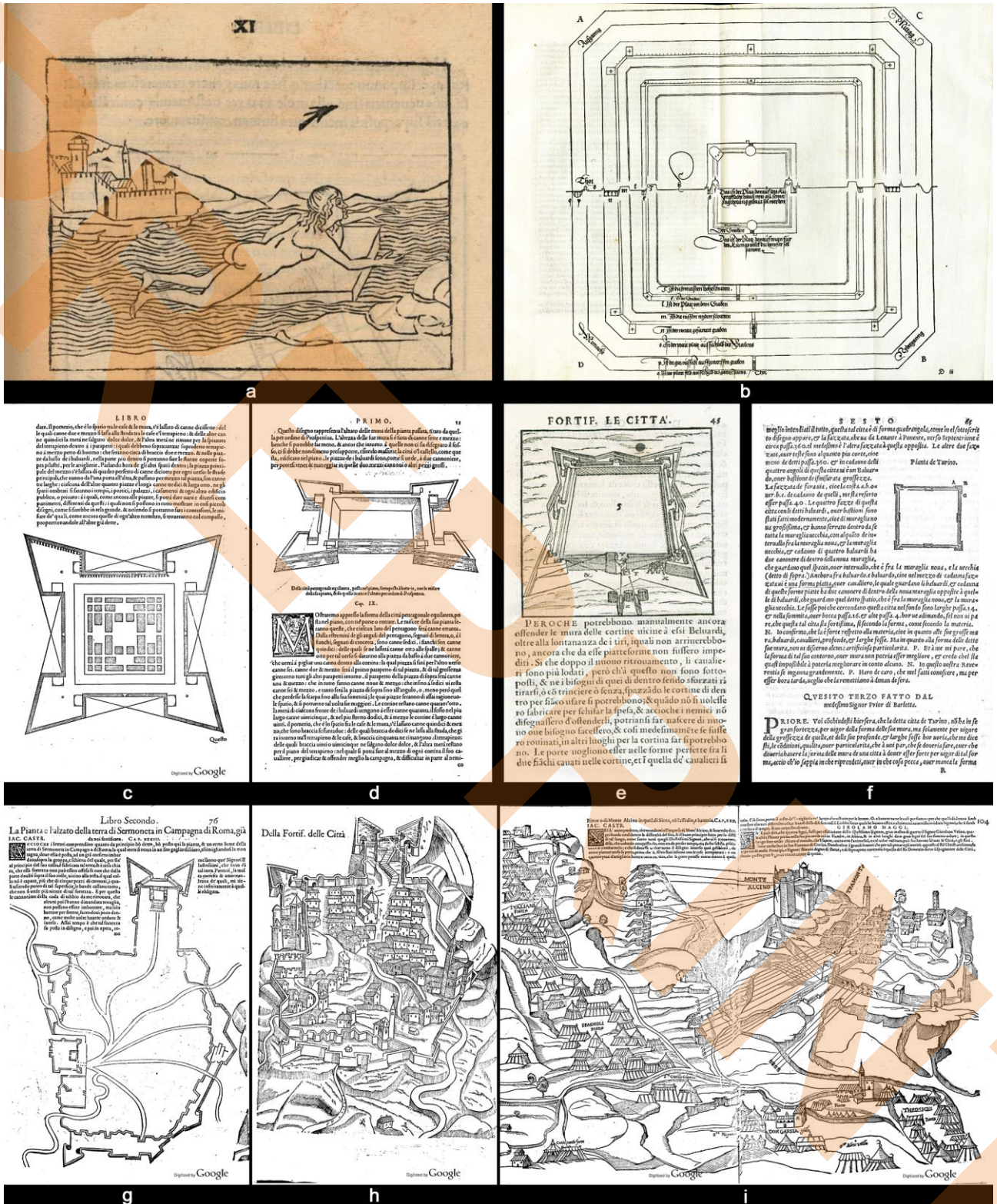
Difese, distruzioni, permanenze, delle memorie e dell'immagine urbana

Anno	Autore	Titolo	Rif. urbano nel titolo	Illustrazioni con soggetti urbici	
				viste 2D	viste 3D
1483	Valturio, R.	<i>De re militari</i>	No		x
1527	Dürer, A.	<i>Etliche underricht zu befestigung der stett, schlosz und flecken</i>	Si	x	x
1531	Della Valle	<i>Vallo libro continente appartenente à capitani, retenerne & fortificare una città con bastioni [...]</i>	Si		
1554	Cattaneo, P.	<i>I quattro primi libri di architettura [...] del primo de' quali si dimostrano le buone qualità de' siti, per l'edificazioni delle città [...]</i>	Si	x	
1554	de' Zanchi	<i>Del modo di fortificare le città [...]</i>	Si	x	x
1554	Tartaglia, N.	<i>Quesiti et inventioni diverse [...] con una giunta al sesto libro [...]</i>	Si		
1557	Lanteri, G.	<i>Due dialoghi [...] et del modo di comporre i modelli, et torre in disegno le piante delle Città</i>	Si		
1564	Maggi, G., Castriotti, G.	<i>Della fortificatione delle città [...]</i>	Si	x	x
1567	Cattaneo, G.	<i>Libro nuovo di fortificare offendere et difendere [...]</i>	No		x
1570	Alghisi, G.	<i>Delle fortificationi [...]</i>	No	x	
1575	Theti, C.	<i>Discorsi delle fortificationi [...]</i>	No		
1582	Lupicini, A.	<i>Architettura militare con altri avvertimenti [...]</i>	No		x
1596	Lorini, B.	<i>Delle fortificationi [...]</i>	Si	x	x
1598	de Rojas, C.	<i>Teoria y practica de fortification [...]</i>	No		
1604	Altoni, G.	<i>Il soldato [...]</i>	No		
1628	de Ville, A.	<i>Les fortifications [...]</i>	No	x	x
1676	Guarini, G.	<i>Trattato di fortificatione</i>	No		
1676	Porrioni, A.	<i>Trattato universale militare moderno</i>	No		
1678	Rossetti, D.	<i>Fortificatione a rovescio</i>	No		
1683	Capra, A.	<i>La nuova architettura militare [...]</i>	No		x
1683	Blondel, N. F.	<i>Nouvelle maniere de fortifier les places</i>	No	x	
1689	Bernard, J. F.	<i>Nouvelle maniere de fortifier les places tiree des méthodes [...]</i>	No	x	
1689	Blaise, F.	<i>Les fortification du Comte de Pagan</i>	No		
1693	[Chafrión, J.]	<i>Escuela de palas [...]</i>	No	x	x
1695	Naudin, J. B.	<i>L'Ingénieur François [...]</i>	No	x	

Tab 1: Sintesi dei trattati analizzati.

Il trattato di Dürer [1527] è dedicato alla fortificazione della città e analizza il tema urbano nelle proposizioni XIV e XV, con soluzioni alla costruzione di una città fortificata sicura [Fara 1999, p. 141]. Una pianta delinea sinteticamente il fosso, il perimetro fortificato e il palazzo del re [Fig. 1b] rappresentando la città nella sua essenzialità geometrica. Della Valle [1531] redige un volume contenente illustrazioni, ma nessuna immagine rappresenta la città citata nel titolo. In P. Cattaneo [1554] le immagini spiegano la funzionalità della struttura geometrica della città in proiezione orizzontale: si leggono gli spazi urbani del pomerio e delle piazze compendiate dai possibili isolati costruiti. È il caso della «città quadrata» [11v] [Fig. 1c]. In una vista a volo di uccello il sistema fortificatorio assume il ruolo di significato assoluto della rappresentazione, emendando completamente la possibile struttura urbana interna al perimetro difensivo [12r] [Fig. 1d]. De' Zanchi [1554] ha un approccio analogo trattando primariamente di fortezze e quelle rappresenta: con la «fossa delle fortezze» [43] fa uso di una piazzaforte quadrata per illustrare il discorso [45] [Fig. 1e].

MARTINO PAVIGNANO



1: a) Dispositivo per attraversare fiumi, Valturio [1483, 207r]; b) La città del re, Dürer [1527, fig. X]; c)-d) Città quadrata, P. Cattaneo [1554, 11v, 12r]; e) Forma quadrata, de' Zanchi [1554, 43]; f) Pianta di Turino, Tartaglia [1554, 65r]; g), h) Sermoneta, Maggi e Castriotto [1564, 76r, 76v]; i) Assedio di Monte Alcinò, Maggi e Castriotto [1564, 103v, 104r].

Tartaglia nel *Libro sesto* [1554] propone una rappresentazione ortografica della «pianta de Turino» per dimostrare quanto detta città fosse «fortissima» [64v-65r], senza inserirne la struttura urbana [Fig. 1f].

Lanteri [1557] offre soluzioni per porre «in disegno le piante delle Città», ma il suo riferimento alla pianta deve essere interpretato come il tracciamento del perimetro fortificato. Le illustrazioni non presentano mai il tema urbano, ma visualizzano la struttura geometrica delle opere, come accade nel dover munire una «pianta di lati, & d'angoli ineguali» [58] raffigurata alla p. 59: qui la necessità è di progettare baluardi aventi fianchi uguali e conseguentemente facce diverse.

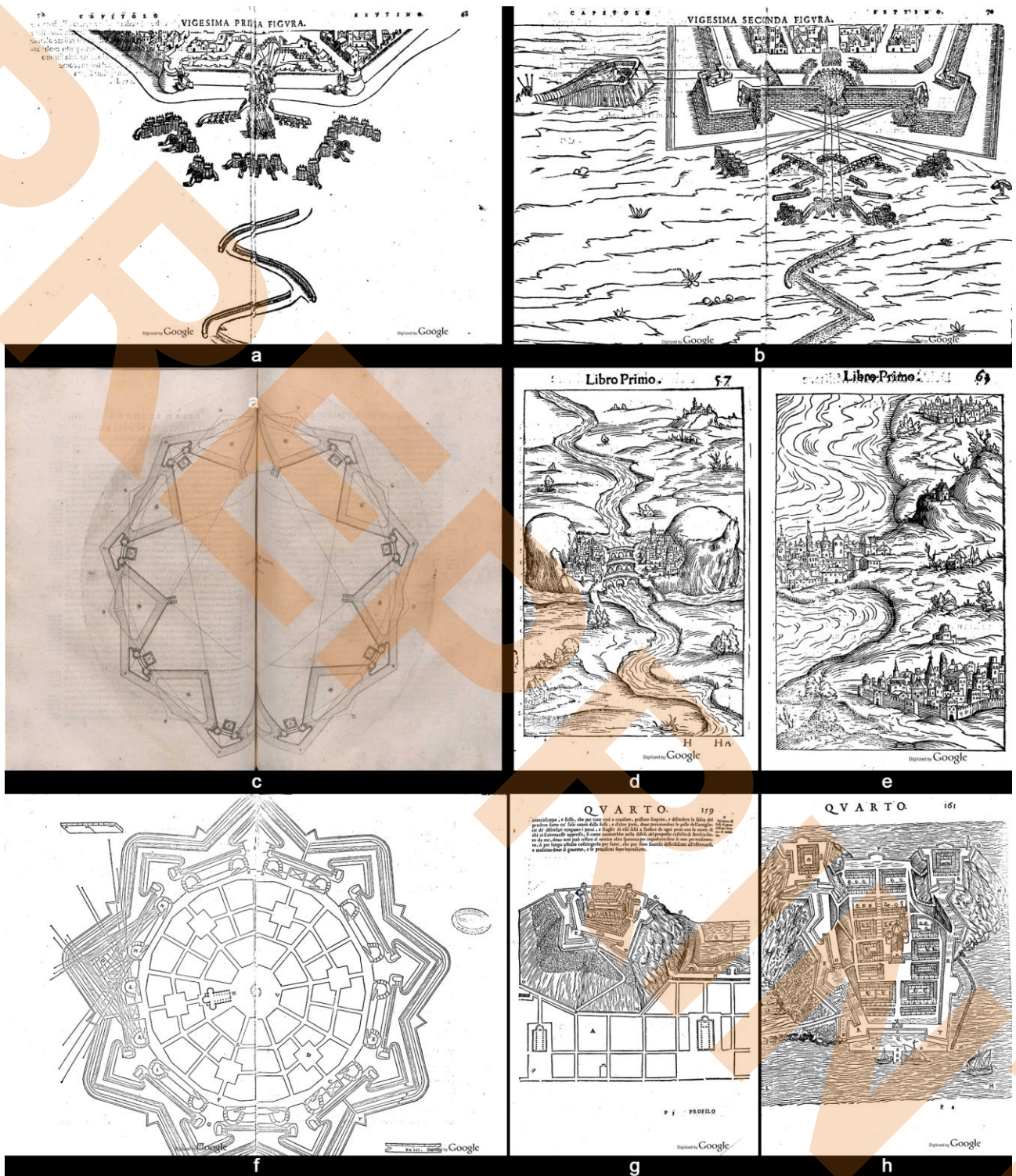
Con Maggi e Castriotto [1564] si osserva un cambiamento: qui, la città diventa soggetto di rappresentazioni atte a mostrarne la struttura urbana in 2D e 3D, mostrando la presenza delle principali vie di accesso e distribuzione interne [76r] [Fig. 1g], fornendo una prima gerarchia planimetrica delle opere di munizione, sintetizzando i rapporti plano altimetrici principali, individuando gli edifici principali del contesto urbano (chiese e fortificazioni) [76v] [Fig. 1h]. Questo rapporto tra le modalità di rappresentazione 2D e 3D non è rigido; Maggi e Castriotto inseriscono illustrazioni che rappresentano tanto in 2D quanto in 3D il rapporto tra la città descritta e il territorio circostante, così come accade per Monte Alcino [103v-104r]: l'operazione grafica permette di indicare come la città venne bombardata [Fig. 1i]. Rappresentazioni simili, talvolta mancanti del tema urbano, sono presenti nel trattato di G. Cattaneo [1567]: numerose illustrazioni sono tese a veicolare le strategie di assedio, mettendo in luce il posizionamento delle batterie di artiglieria con i rispettivi tiri e i risultati di distruzione delle cortine murarie [Fig. 2a, b].

Alghisi [1570] pone l'accento sul termine *fortezza* e rappresenta unicamente l'essenza geometrica delle varie soluzioni poligonali di piante stellate [Fig. 2c]. Anche Theti [1575] si sofferma sulle soluzioni per fortezze e castelli senza entrare nel merito del problema urbano. Le numerose illustrazioni non rappresentano mai soggetti inerenti alla città. Lupicini [1582] inserisce solo tre illustrazioni e rappresenta il soggetto urbano per discutere dei siti sui quali erigere le città [57, 63, 72]. È interessante notare come egli ponga l'accento sulla necessità di progettare città fortificate che «bisogna provvederle del culto divino, e del tribunale di giustizia» [55]. L'immagine di p. 57 [Fig. 2d] esprime appieno il rapporto tra la città, il fiume e le montagne che riparano il sito, evocandone le varie funzioni richiamate, in special modo quella religiosa con la presenza di numerosi campanili e torri, chiaramente visibili a p. 63 [Fig. 2e].

Lorini [1596, 161] riprende il tema trattato da Maggi e Castriotto [1564], introducendo piante alzate visualizzanti la divisione in isolati della città fortificata [50-51], evidenziando la presenza della chiesa e della piazza centrale della «pianta di nove baluardi» [48-49] [Fig. 2f]. Alle pagine 159 e 161 propone la fortificazione di siti diversi, ove compare la struttura della città con una chiesa e quartieri residenziali nella vista a volo di uccello [Fig. 2g, h].

Esempio significativo della dicotomia tra il concetto di città e di fortificazione è fornito dal trattato di de Rojas [1598] ove si potrebbe riconoscere un brano di città nelle illustrazioni ai f. 31r [Fig. 3a] e 39r, a causa della presenza di campiture che identificano i «quarteles de alojamentos» affacciati sulla «plaza de armas». Tali immagini si presentano solamente come supporto ad un «abecedario de los nombres de la fortification», quindi come rigorose proiezioni sul piano orizzontale di un sistema alla moderna. Seguono piante [43r-43v] di cittadelle ove la dinamica urbana è ridotta alle campiture già citate [Fig. 3d] o assente [Fig. 3c]. De Roja inserisce anche viste a volo di uccello di fortezze, spostando l'attenzione anche sul nucleo cittadino, pur se ridotto a icona [48v] [Fig. 3d]. Altoni [1604] dedica la sua opera all'arte della guerra e si sofferma solamente sulle fortezze, rappresentandone la struttura planimetrica schematica.

MARTINO PAVIGNANO



2: a) Difesa di una cortina crollata con bastioni compromessi, G. Cattaneo [1567, 67v, 68r]; b) Difesa di una cortina crollata con bastioni compromessi, G. Cattaneo [1567, 69v, 70r]; c) Fortezza di nove belloardi, Alghisi [1570, 154, 155]; Modi di costruire su siti diversi, Lupicini [1582, 57, 63]; Pianta di nove balvardi, Lorini [1596, 50, 51]; Fortezza posta sopra vn monte, Lorini [1596, 159]; Monte da fortificare posta sopra il mare [...], Lorini [1596, 161].

Difese, distruzioni, permanenze, delle memorie e dell'immagine urbana



3: a) Cosa necessaria para la fortification, de Roja [1598, 31r]; b) Ciudad pentagonal, de Roja [1598, 43r]; c) Ciudad exagonal, de Roja [1598, 43v]; d) Peninsula fortificada, de Roja [1598, 48v]; e) Fortezza quadrata con baluardelli, Altoni [1604, 118, 119]; f) Grate, de Ville [1628, 207]; g) Strumenti per palizzate, de Ville [1628, 232]; h) Scale da assedio, de Ville [1628, 241]; i) Bastioni all'italiana e alla francese, Guarini [1676, tav. 3]; l) Pianta alzata, Guarini [1676, tav 12]; m) Varie piante regolari, Porroni [1676, fig. 12].

MARTINO PAVIGNANO

Si evince come l'attenzione sia rivolta solamente alle piazze d'uso militare [118-119], quindi senza la presenza di soggetti urbici [Fig. 3e]. De Ville [1628] supporta la trattazione con numerose immagini. Alcune presentano quelli che sembrerebbero panorami urbici, caratterizzati dalla presenza di torri e campanili affiancati da folta vegetazione [207] [Fig. 3f]. La presenza del tema cittadino sembra limitarsi alla vestizione grafica di altre illustrazioni, come quella della planche XXXVII [233] [Fig. 3g]: i due borghi sul golfo marino fanno da sfondo al soggetto principale, un macchinario per il sollevamento di oggetti pesanti. Inoltre, egli contrappone la città fortificata alla moderna all'architettura di un antico anfiteatro diruto [241] [Fig. 3h]. Guarini [1676] illustra il suo trattato con rappresentazioni schematiche ove non compare mai il tema cittadino [Fig. 3i]. D'interesse la Fig. 51 della Tav. 12 [Fig. 3l], usata per spiegare come rappresentare la fortificazione per i «non pratici di disegno», definendo una pianta alzata, ovvero l'unione tra «l'eleuatione» e «l'icnografia» [124]. Guarini sottolinea come la figura sia piccola e «di legno», quindi poco adatta a rappresentare chiaramente la struttura fortificata a causa della ridotta scala di rappresentazione.

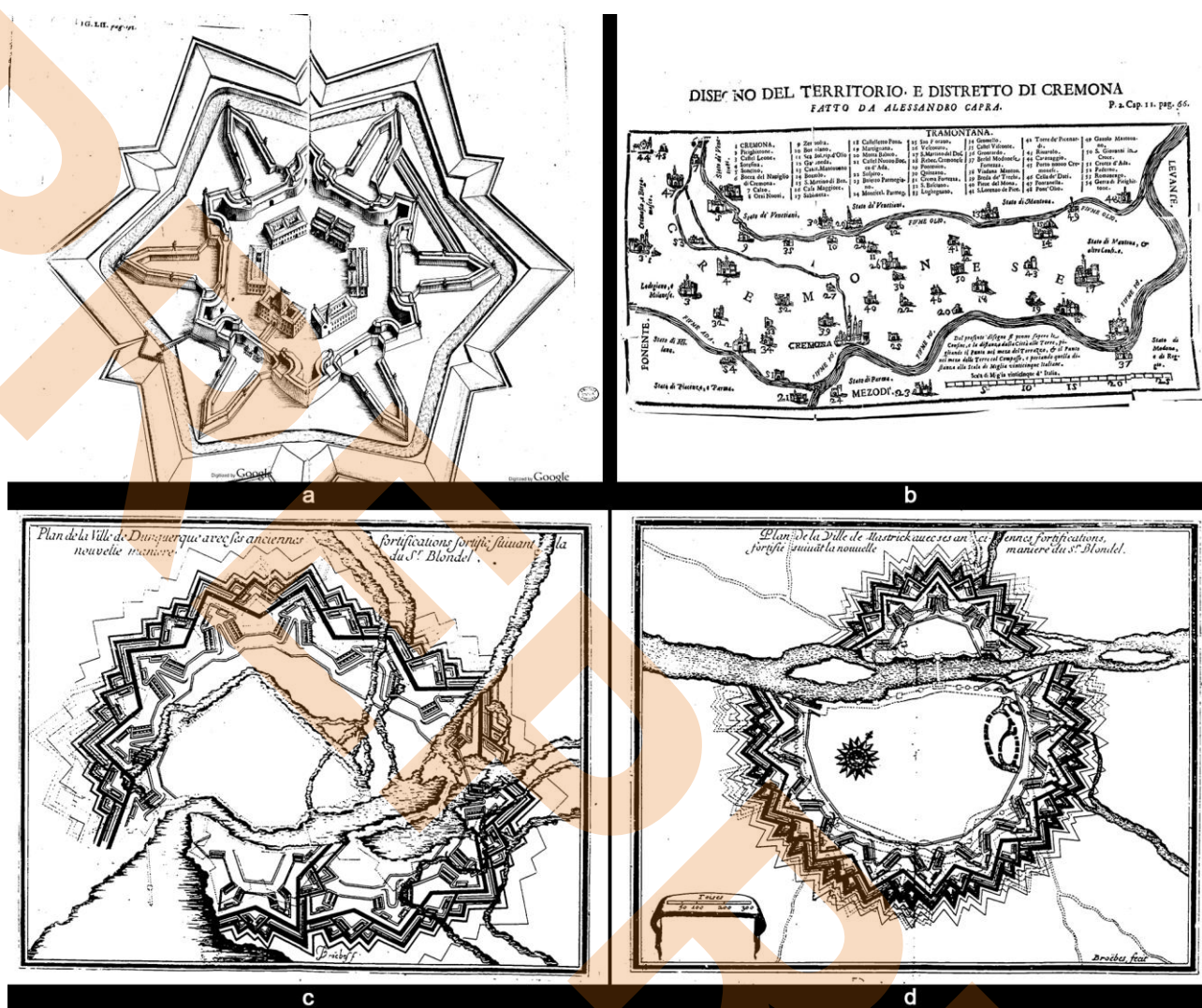
La 'geometria fortificata' è il soggetto principale di Porroni [1676] [Fig. 3m]. Rossetti [1678] prosegue nell'idealizzazione della città fortificata inserendo alcuni edifici nella pianta alzata [Fig. 4a] e Capra [1683] iconizza le città nello schema territoriale del distretto di Cremona [Fig. 4b]. Blondel [1683] rappresenta le città di Dunkerque [Fig. 4c] e Maastricht [Fig. 4d] evidenziando le 'corone' di fortificazioni. I relativi tessuti urbici sono totalmente assenti.

In Bernard [1689] si trovano illustrazioni simili a quelle di Blondel, ove la città ha il solo scopo di disvelare le proprie qualità militari. In Blaise-Pagan [1689] alcune rappresentazioni evidenziano un interesse verso l'animazione del racconto visuale: la planche 4 illustra l'assedio di un bastione con l'esplosione di alcune granate [Fig. 5a]. Il baluardo difende una porzione di abitato entro cui spicca una chiesa. Analoga situazione è espressa nella planche 5 [Fig. 5b]. I due esempi, unici a corollario di illustrazioni di natura squisitamente geometrica, rimandano chiaramente all'idea di veduta che in quegli anni si stava propagando per l'Europa.

In Chafrion [1696] numerose illustrazioni visualizzano problemi e temi del fortificare, passando dalla geometria alla disposizione delle truppe. In alcune tavole sono presenti rappresentazioni di città poste a corollario della trattazione visuale sulla genesi del sistema bastioni-cortina [Fig. 5d]: a p. 111 compare la veduta di una città fortificata alla moderna [Fig. 5d]: gli edifici principali si ergono sopra la cinta fortificata e sono messi in relazione con la spianata che deve necessariamente fronteggiare la città. Naudin [1695] allega una sola figura e mette in relazione la città di Charleroy nel contesto territoriale di appartenenza: la struttura geometrica della città è palese, totalmente assente il fatto urbano [288-289] [Fig. 5e].

2. Discussione

Il tema urbano è praticamente assente in quelle rappresentazioni di natura tecnica, ovvero le proiezioni parallele atte a disvelare la topologia geometrica delle fortificazioni. Pochi esempi presentano illustrazioni atte a descrivere il fatto urbano, soprattutto in occasione della descrizione della progettazione della città da guerra, come accade in Dürer [1527]. In questa tipologia di rappresentazioni la grande assenza del tema urbano nella sua complessità ha la funzione di «esaltare il ruolo militare delle città» [de Seta 2011, 54-55]. Al contrario, è presente nelle rappresentazioni in prospettiva, diventando parte del significante delle immagini. In tali situazioni, tuttavia, non assume mai a significato primario delle immagini. Solo nel caso di de Ville [1628, 178, 311, 335] si può ipotizzare che la rappresentazione di una città fortificata di chiaro stampo medievale sia messa in contrasto con la funzionalità di una piazzaforte alla moderna, con struttura geometrica.



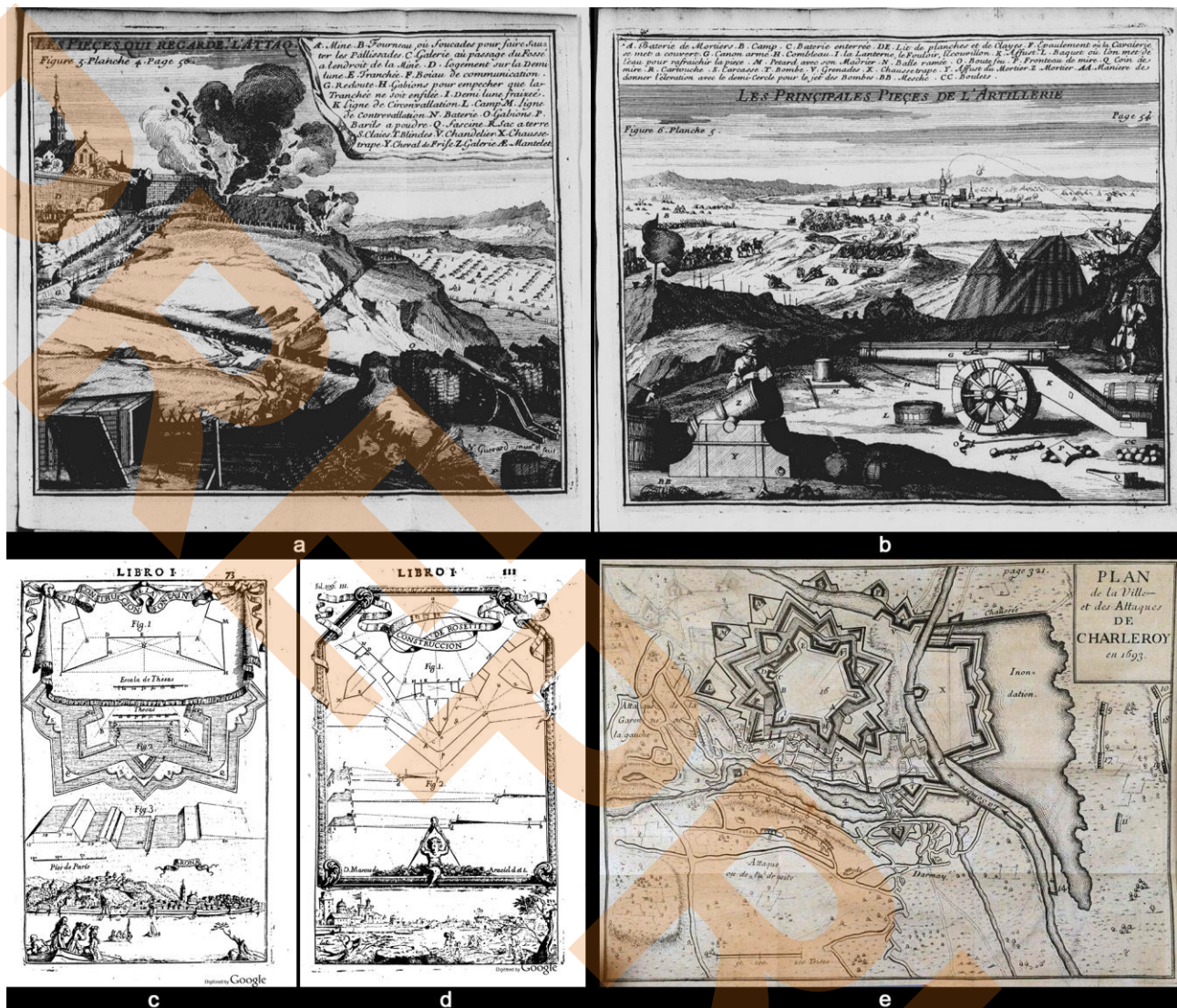
4: a) Città esagonale, Rossetti [1678, fig. 52]; b) Disegno del territorio e distretto di Cremona fatto da Capra [1683, P.2]; c) Plan de la Ville de Dunquerque, Blondel [1683, planche 10]; d) Plan de la Ville de Mastrick, Blondel [1683, planche 11].

La città da guerra passa da essere elemento rappresentato a contestualizzazione della trattazione a iconema stesso del momento bellico, per venire meno in numerose trattazioni. È quindi utile sottolineare come le rappresentazioni analizzate non presentino mai intenzioni mimetiche, rivelando il loro carattere eminentemente ermeneutico.

Conclusioni

Sebbene non esplicitamente pensate con questo obiettivo, le immagini analizzate fanno parte di quell'insieme di «disegni, dipinti e incisioni» che raffigurando a vario titolo il soggetto urbano costituiscono una casistica «così vasta da disperdersi in un pulviscolo di frammenti difficilmente controllabile» [de Seta 2011, 8]. Queste definiscono un quadro d'insieme significativo della produzione trattatistica del periodo e permettono di evidenziare alcuni caratteri fondamentali della cultura visuale relativa all'architettura delle fortificazioni.

MARTINO PAVIGNANO



5: a) Blaise-Pagan [1689, 50]; b) Blaise-Pagan [1689, 54]; c) Chafrion [1693, 73]; d) Chafrion [1693, 111]; e) Plan de la Ville et des Attaques de Charleroy en 1693, Naudin [1695, 288, 289].

È utile ricordare come l'interpretazione di ogni elaborato grafico passi attraverso «l'analisi delle relazioni tra due culture, quella relativa all'opera rappresentata e quella relativa all'interprete» [De Rubertis 1992, 180]. Ciò comporta una netta distinzione tra l'autore delle immagini e il loro fruitore «in quanto il primo costruisce l'immagine attraverso ciò che conosce e quindi dal modello mentale dell'oggetto» mentre il secondo «costruisce il proprio modello mentale riconoscendo nella rappresentazione i caratteri dedotti dalla sua esperienza percettiva» [Casale 2018, 159]. In tal senso, le immagini dei trattati furono pretesto per la veicolazione di idee e modelli con linguaggi e attenzioni diversi per ogni autore. Spesso, le singole immagini sottolineano il rapporto tra la natura fortemente geometrica della fortificazione alla moderna e la sua progettazione [Apollonio 2004]. Si può spiegare questa attenzione particolare come esito di un processo progettuale che non si interessava della città nel suo complesso ma degli aspetti legati alla guerra, quindi alla definizione delle strutture atte al respingimento del nemico.

La ricerca evidenzia quanto anche le rappresentazioni delle città da guerra hanno avuto un minimo ruolo nel panorama relativo ai «ritratti di città» (qui spesso ideali). Il valore del testo iconografico travalica la mera funzione di parola disegnata [Conti 2004], entrando a pieno titolo nell'alveo della rappresentazione come strumento per la definizione dei modelli mentali associabili alla cultura visuale del periodo preso in esame.

La prosecuzione della ricerca amplierà lo sguardo verso i secoli successivi e ne implementerà i risultati, contribuendo a delineare lo sviluppo della cultura visuale propria dell'architettura della città da guerra e in guerra.

Bibliografia

- ALPERS, S. (1983). *The art of describing: Dutch art in the seventeenth century*, Chicago, University of Chicago Press.
- APOLLONIO, F.I. [2004] L'estetica della geometria nella rappresentazione della città fortificata, in *Tra oriente e occidente. Città e iconografia dal XV al XVIII secolo*, a cura di C. de Seta, Napoli, Electa Napoli, pp. 29-42.
- CARPO, M. (1998) *L'architettura dell'età della stampa oralità, scrittura, libro stampato e riproduzione meccanica dell'immagine nella storia delle teorie architettoniche*. Milano: Jaka book.
- CASALE, A. (2018). *Forme della percezione dal pensiero all'immagine*, Milano, Franco Angeli.
- CICALÒ, E. (2016). *Intelligenza grafica*, in «XY», vol. 1, n. 2, pp. 54-67. <https://doi.org/10.15168/xy.v1i2.30>
- CONTI, S. (2004). La rappresentazione, ovvero: geografie dello sguardo, in *Riflessi italiani. L'identità di un Paese nella rappresentazione del suo territorio*, a cura di S. Conti, Milano, Touring Club Italiano pp. 8-11.
- DE RUBERTIS, R. (1992). Ermeneusi, in *Temi e codici del disegno di architettura*, a cura di R. De Rubertis, A. Soletti, V. Ugo, Roma, Officina Edizioni, pp. 179-226.
- DE SETA, C. (2011). *Ritratti di città. Dal Rinascimento al secolo XVIII*, Torino, Einaudi.
- FARA, A. (1989). *Il Sistema e la città. Architettura fortificata dell'Europa moderna dai trattati alle realizzazioni 1464-1794*, Genova, Sagep.
- FARA, A. (1993). *Le città da guerra nell'Europa moderna*, Torino, Einaudi.
- LOMBARDO, V. (2012). *La Regola di Vignola tra Cinquecento e Ottocento. Casi esemplari per la sua destinazione: da trattato a manuale*. Tutor: prof. arch. PhD. F. P. Di Teodoro, Torino, Politecnico di Torino.
- MANFRÈ, V. (2020). Vedute e rappresentazioni dello spazio urbano: il caso del Regno di Sicilia, in *La città globale. La condizione urbana come fenomeno pervasivo*, a cura di M. Pretelli, R. Tamborrino, I. Tolic, Torino, AISU, pp. 14-25
- MOLTENI, E., PÉREZ NEGRETE, A. (2018). *L'esperienza di guerra nella formazione degli architetti e ingegneri militari nell'età moderna*, in *Defensive Architecture of the Mediterranean, Vol. VII*, a cura di A. Marotta, R. Spallone, Torino, Politecnico di Torino, pp. 165-172.
- PAVIGNANO, M. (in corso di stampa). Esplorazione visuale del dibattito intorno al secondo fianco, in *Defensive Architecture of the Mediterranean*.
- PINOTTI, A., SOMAINI, A. (2016). *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositivi*, Torino, Einaudi.
- SPALLONE, R. (2004). *Disegno dell'architettura. Perlustrazione critica e lettura interpretativa dai trattati agli scritti contemporanei*, Torino, Celid.
- TARTAGLIA, N. (1537). *La nova scientia*, Venezia, Stephano da Sabio.

Conflitti. La forza dei segni *Conflicts. The power of signs*

VINCENZA GAROFALO

Università degli Studi di Palermo

Abstract

La rappresentazione della guerra e delle sue conseguenze sono temi ricorrenti nella storia dell'arte. Il contributo raccoglie e analizza alcuni interventi artistici contemporanei che documentano e denunciano l'indifferenza collettiva nei confronti dei disastri causati da qualsiasi tipo di azione militare. Da un lato, la guerra viene rappresentata tramite l'arte digitale, mentre dall'altro, i luoghi coinvolti nei conflitti sono il teatro di interventi artistici che lasciano un segno fisico.

The representation of war and its consequences are recurring themes in the history of art. This contribution collects and analyses some contemporary artistic interventions that document and denounce the collective indifference towards the disasters caused by any kind of military action. On the one hand, war is represented through digital art, while on the other hand, places involved in conflicts are the scene of artistic interventions that leave a physical sign.

Keywords

Rappresentazione, arte digitale, street art.

Representation, digital art, street art.

Introduzione

La rappresentazione della guerra è la testimonianza narrata del conflitto, della distruzione materiale delle città e dei territori, ma è anche la figurazione della sofferenza, della cesura tra il prima e il dopo, dell'inevitabile e traumatico cambiamento, delle ripercussioni che atti violenti portano tra equilibri territoriali e planetari. In differenti modi, con varie forme, mediante raffigurazioni grafiche, testuali, sonore, visive, vengono descritte le tragedie, le sconfitte e gli effetti delle devastazioni causate dalle guerre. La rappresentazione della guerra e delle sue conseguenze sono temi ricorrenti nella storia dell'arte e con la Prima guerra mondiale hanno subito una svolta significativa, spostando l'attenzione dalla celebrazione del vincitore agli orrori della morte. L'avvento della fotografia e il suo uso nel documentare la crudeltà dei campi di battaglia ha permesso di rappresentare con immediatezza le atrocità della guerra, influenzandone indirizzandone così il racconto.

Il contributo raccoglie e analizza alcuni interventi artistici contemporanei che testimoniano e denunciano l'impotenza e l'indifferenza collettiva di fronte ai disastri causati dalle azioni militari di qualsiasi tipo. Nei casi presentati, l'arte fuori dalle gallerie, risiede, fisicamente o virtualmente, tra le macerie delle città distrutte, è democraticamente accessibile e velocemente divulgabile attraverso i social network, sui quali gli artisti scelgono, sempre più frequentemente, di veicolare i loro messaggi.

1. Trasposizioni grafiche asincrone

La narrazione artistica della guerra si è spesso espressa attraverso le tecniche del collage e della fotocomposizione, nelle quali differenti ritagli di varia provenienza diventano elementi di

una combinazione. I diversi frammenti sono composti armoniosamente tra di loro, anche se la loro reciproca estraneità rimane percepibile. Questa dicotomia invita lo spettatore a superare la semplice osservazione e a interrogarsi sull'interpretazione dell'opera. Già i futuristi utilizzarono il collage in forma provocatoria, consegnando all'opera d'arte il significato di manifesto politico. Anche i dadaisti scelsero queste tecniche per rispondere all'orrore della Prima Guerra Mondiale, attraverso un'arte dissacrante che sfidava le convinzioni basilari della società borghese.

Sulla scia della tradizione del fotomontaggio politico e dell'opera di artisti quali John Heartfield, George Grosz e Hannah Höch è possibile innestare il lavoro dell'artista americana Martha Rosler, che per molti anni ha prodotto opere sulla guerra. Nella serie di fotomontaggi dal titolo *House Beautiful: Bringing the War Home (1967-'72)*, ha unito interni di case della classe media con immagini documentarie della guerra in Vietnam, mettendo in relazione le industrie belliche con la vita domestica. Le fotografie, tratte dalle pagine delle riviste *Life* e *House Beautiful*, si compongono l'una sull'altra, rappresentando specifici contesti sociali e modelli di stili di vita. L'artista ha materializzato così la descrizione del conflitto come "living-room war", come è stato definito negli Stati Uniti, perché le atrocità della guerra venivano portate dentro alle case attraverso il filtro della televisione. L'opera di Rosler riduce la distanza tra il campo di battaglia e lo spettatore, lo rende più consapevole, lo invita a una riflessione critica, mostrando quanto l'esperienza comune della guerra sia influenzata dalla rappresentazione mediatica capace di plasmare l'opinione pubblica. Così, le donne eleganti, che scostano le tende damascate, per vedere i soldati in trincea e le città distrutte, al di là dei vetri dei loro soggiorni, come i marines americani, che si muovono tra le stanze e i giardini delle case borghesi, ricordano che la guerra riguarda sempre tutti, anche se lontana. Questa serie è stata rivisitata dall'artista nel 2004 e nel 2008 con il lavoro dal titolo *House Beautiful: Bringing the War Home, New Series* nel quale le immagini belliche riguardano la guerra in Iraq e in Afghanistan.

L'approccio artistico di Rosler è ricordato dal linguaggio espressivo di Uğur Gallenkuş, artista digitale turco, che utilizza immagini scattate da fotoreporter di guerra e fotografie provenienti dal web per mostrare il contrasto tra parti opposte del mondo e per denunciare l'indifferenza dell'Occidente rispetto alle tragedie dei luoghi di guerra contemporanei. Fotografie dissonanti vengono accostate, collimando perfettamente lungo una linea netta, che è idealmente il confine di separazione tra mondi diversi e opposti, tra i luoghi dei conflitti armati e il mondo Occidentale, tra teatri di distruzione e scene di opulenza. La possibilità di visualizzare le conseguenze della guerra in netto contrasto con contesti pacifici ha un impatto significativo sulla percezione degli stessi conflitti.

"I would like to remind the residents of developed countries that people in underdeveloped countries live in pain, hunger, and war. I want to remind the people of underdeveloped countries that they deserve better government, education, or science, while assuring them that they have every right to be as strong and peaceful as those in developed countries" [<https://ugurgallenkus.com/pages/about-ugur>].

Con un lavoro di ricerca molto accurato, Uğur Gallenkuş sceglie i due scatti fotografici di ogni suo collage, selezionandoli in base al soggetto e all'inquadratura. Le due scene vengono composte digitalmente, allineando le medesime linee principali, unendo forme ed elementi analoghi, mantenendo la stessa linea di orizzonte, connettendo due situazioni nettamente opposte, separate da un taglio fisico e ideale, sempre obliquo, a denunciare una condizione di instabilità. I soggetti dei due scatti affiancati hanno un collegamento diretto che rimanda a una lettura immediata, mostrando due possibili lati della stessa medaglia. Così, i territori

sventrati dai bombardamenti sono accostati a viste patinate di città opulente, i bambini nei campi profughi sono affiancati ad altri sorridenti, ben vestiti e agiati, eleganti stanze d'albergo fanno da contraltare a camere da letto squarciate e devastate. Vite parallele, rappresentate negli interni di abitazioni pubblicabili da riviste di architettura e tra le macerie delle case a Gaza, in Siria, in Ucraina. Puntando l'attenzione sulle distruzioni e gli orrori della guerra, diventa evidente come nelle aree di conflitto la quotidianità e tutti i servizi essenziali e scontati, quali aule scolastiche, ospedali, sale operatorie siano totalmente inaccessibili. Le immagini di Gallenkuş sono molto forti, sconvolgenti, quando testimoniano la perdita di vite umane e rendono fin troppo evidente quanto sia labile il confine tra la stabilità e il baratro. Come per il principio figura/sfondo, siamo indotti a percepire ciò che veramente vogliamo vedere, ciò su cui concentriamo l'attenzione: se vediamo la distruzione e l'orrore, non percepiamo lo scenario di pace.



1: Uğur Gallenkuş, fotocomposizioni. A sinistra foto di Ammar Sulaiman; a destra foto di Diego Ibarra Sanchez.

Alle composizioni digitali si affida anche Tammam Azzam, artista siriano che vive e lavora a Berlino. Per denunciare la violenza della guerra in Siria, nel 2012 ha realizzato la serie *The Syrian Museum*, nella quale le opere d'arte più famose dei più grandi maestri europei si sovrappongono digitalmente alle fotografie delle città siriane distrutte dalla guerra, ai luoghi disastriati, alle superfici bombardate, generando rappresentazioni surreali, con l'evidente intento di creare dissonanza tra la bellezza dell'opera d'arte e il contesto reale di devastazione, mettendo in relazione le grandi realizzazioni dell'umanità e la distruzione che gli esseri umani sono capaci di causare: su un desolato panorama di macerie si staglia *La notte stellata* di van Gogh, *Le due donne tahitiane* di Gauguin sono sedute per terra in un campo profughi, le donne della *Danza* di Matisse ballano in cerchio su un cumulo di macerie, la *Gioconda* di Leonardo posa davanti a un edificio bombardato. L'inserimento di questi dipinti, che a una prima lettura potrebbe risultare fuori luogo, fa, invece, riferimento ai temi universali e senza tempo che queste opere rappresentano e che riguardano anche la Siria odierna. La giustapposizione del famoso *Bacio* di Klimt su una facciata distrutta di Damasco in breve tempo è stata condivisa in tutto il mondo, attraverso i social network e le pagine digitali dei maggiori quotidiani

internazionali, divenendo presto virale, coinvolgendo ed emozionando. *Freedom Graffiti* è il nome della fotocomposizione, elaborata come se si trattasse di un'opera di street art. La visione idealistica dell'amore universale di Klimt mette in luce la disperazione e la sofferenza della Siria che filtra dai buchi sulla facciata, attraverso i quali si vedono gli interni di case che in passato hanno custodito vite. Se la fotografia restituisce l'immediatezza della catastrofe, l'opera d'arte sovrapposta, in contrasto, ne sottolinea la crudeltà e denuncia la negazione della bellezza e la violenza sul patrimonio architettonico e umano.

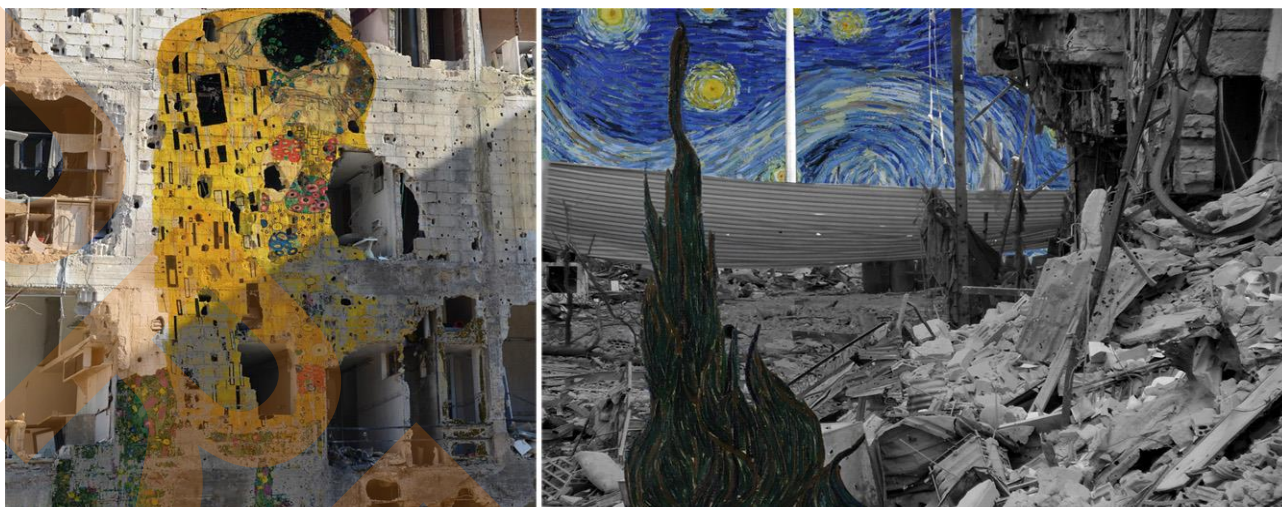


2: Uğur Gallenkuş, fotocomposizioni. A sinistra foto di Amer Almohibany; a destra foto di Wissam Nassar.

Nella serie *Bon Voyage* un edificio di Damasco bombardato viene trasportato da palloncini colorati (un rimando al film di animazione *Up* di Disney) in prossimità di alcuni luoghi iconici del mondo. Questi sembrano minacciati dall'arrivo dell'edificio distrutto e dal carico di vite perdute che esso rappresenta: le Torri Gemelle sono in fiamme, il Parlamento di Londra è messo in pericolo da un grande gorgo nel Tamigi, la Tour Eiffel è ridotta a un groviglio di ferraglie. Con questa serie, Azzam vuole sottolineare la mancanza di attenzione e di empatia verso la tragedia che ha interessato il popolo siriano, nei confronti della quale non c'è stata la stessa attenzione suscitata dall'attentato alle Torri Gemelle e il cui drammatico esodo non può essere definito un 'buon viaggio'. La forza di tutte queste opere sta nella loro semplicità, nell'immediatezza della loro lettura che si confronta con la realtà attuale senza interpretazioni complesse.

2. Inserimenti pittorici contestuali

Le superfici delle città sono punteggiate da interventi di Street Art che, se per tanti anni sono stati relegati ai muri anonimi delle periferie, da un po' di tempo a questa parte interessano anche i centri storici. Bologna, Napoli, Palermo, solo per citare alcune realtà italiane, vedono il proliferare di murales, poster, graffiti anche nei loro quartieri storici. Ma se l'offerta è numerosa, la moltiplicazione di immagini e di messaggi può generare indifferenza, se non abitudine.



3: Tammam Azzam, *The Syrian Museum*.



4: Tammam Azzam, *Bon Voyage*.

Quando, però, la Street Art entra all'interno delle città distrutte dai bombardamenti di conflitti in corso, vedere le opere in uno scenario di guerra genera turbamento e il messaggio veicolato arriva a chi osserva con forza dirompente, suscita commozione, genera indignazione, in breve, raggiunge il suo scopo.

Nel 2015, lo street artist britannico Banksy, che fa delle sue incursioni clandestine la sua cifra stilistica, ha condotto una forte azione artistica tra le rovine di Gaza. Accedendo ai territori della Striscia, attraverso i tunnel sotterranei usati dai palestinesi per l'approvvigionamento di beni di prima necessità, ha realizzato le sue opere di street art inserendole in un contesto destabilizzante, tra le case distrutte e i cumuli di rovine.



5: Banksy nella Striscia di Gaza (www.banksy.co.uk).

L'incursione artistica è stata divulgata dallo stesso Banksy sul suo sito attraverso un breve video che mostra la vita a Gaza tra le macerie e la distruzione, pubblicizzando ironicamente il territorio quale meta di turismo, mettendo in evidenza le contraddizioni di una condizione disumana di isolamento e di sofferenza che si perpetra tra l'indifferenza generale.

Una figura seduta tra le macerie che poggia il viso sulla mano, in un gesto di disperazione, è il richiamo a un monumento funebre; lungo la barriera tra Israele e la Striscia di Gaza, la rappresentazione di una delle tante torri di guardia diventa una giostra per i bambini; un grande gatto, che gioca con un groviglio metallico, rappresenta l'indifferenza, comune sui social, dove le immagini scorrono veloci e gli utenti prestano più attenzione alle fotografie di gatti che a quelle di distruzione. Il video, divulgato da Banksy, si conclude con l'immagine di un muro sul quale l'artista ha scritto "If we wash our hands of the conflict between the powerful and the powerless we side with the powerful – we don't remain neutral".

Nel novembre 2022 Banksy ha ripetuto l'intervento artistico in un contesto di guerra, scegliendo l'Ucraina quale territorio delle sue incursioni. Per l'occasione ha realizzato sette opere, annunciate e confermate da lui stesso sul suo profilo Instagram, anche attraverso un video che racconta in sintesi il lavoro effettuato e con il quale si dichiara solidale al popolo Ucraino.

Grazie alla tecnica dello stencil, tipica del suo linguaggio, Banksy ha potuto realizzare le sue opere in un arco di tempo breve, estendendole a varie località del Paese duramente colpite dai bombardamenti russi e in piena guerra.

Tutte le opere sono aderenti al contesto: un uomo nella vasca da bagno è dipinto sulla parete di una stanza squarciata; due bambini che fanno l'altalena sul cavallo di Frisia utilizzano uno degli elementi difensivi collocati nelle trincee vicine; un mezzo militare porta, come se fosse un missile, un enorme fallo che era stato tracciato a spray precedentemente su una parete; un bambino judoka, che mette al tappeto un adulto, è dipinto sulla parete di quello che era un asilo; una donna con bigodini e maschera a gas ha in mano un estintore per spegnere il fuoco che ha annerito l'architrave di una finestra vicina (reale). Figure gentili e armoniose fanno da contrappunto stridente a una realtà di distruzione e di orrore, oltre la quale la vita prosegue: una ginnasta, con un tutore al collo, muove il suo morbido nastro, volteggiando sul foro nella parete di un edificio, mentre un'altra atleta sta in equilibrio precario sulle mani che poggiano su un cumulo di macerie, ai piedi di un palazzo colpito dalle bombe, quasi a simboleggiare l'instabilità di un Paese distrutto.



6: Banksy in Ucraina (www.banksy.co.uk).

I luoghi e le superfici scelti da Banksy non sono mai casuali, diventano parte del messaggio che le sue opere veicolano e rappresentano elementi chiave della metafora che ne scaturisce. La protesta visuale di Banksy è rivolta contro un sistema che produce violenza, conflitti e ingiustizie. Come sempre, la sua arte è militante, di condanna alla guerra, e mira a tenere alta l'attenzione dell'opinione pubblica internazionale su temi urgenti.

Se la street art è, per sua natura, temporanea, quella realizzata tra le macerie di città che continuano a essere devastate, è soggetta a scomparire ancora più rapidamente e a essere trafugata più facilmente, come altre volte è successo per le opere di Banksy. Il murale con la donna in vestaglia e la maschera a gas è stato trafugato, staccato dalla parete, dopo poche settimane dalla sua realizzazione, per essere venduto al mercato clandestino, ma la polizia locale ha bloccato il furto e tiene in custodia l'opera, come simbolo della battaglia e della solidarietà all'Ucraina.

Conclusioni

L'arte visiva ha sempre usato la forza del segno comunicativo per denunciare conflitti e guerre, adottando stili e approcci che hanno influenzato la visione e la percezione degli eventi.

Comunicare attraverso le immagini genera una risposta emotiva immediata, certamente più di un testo scritto, che richiede un tempo di lettura e una disponibilità alla comprensione. I social media, quando usati sapientemente, hanno il grande vantaggio di permettere una divulgazione rapida ed efficace. Ma il rischio della iperproduzione di immagini e di informazioni, obiettive o filtrate da interessi di parte, è che queste possano diventare paradossalmente invisibili, che possano generare abitudine e indifferenza. Anche alla guerra, anche alle notizie più crude ci si può abituare. Le opere artistiche, le rappresentazioni della guerra sollecitano a "vedere" e aiutano, quindi, a esprimere giudizi morali, a suscitare indignazione.

Questo breve contributo ha descritto alcune esperienze artistiche in cui, da una parte, la guerra è analizzata e raccontata "a distanza", attraverso l'uso dell'arte digitale, dall'altra, i territori interessati dai conflitti sono teatro di incursioni artistiche che si esprimono con segni fisici lasciati sui luoghi.

I fotomontaggi invitano lo spettatore a rivedere la sua percezione del mondo, mostrando quanto l'esperienza della guerra sia influenzata dalle immagini dei media. Le fotocomposizioni di Uğur Gallenkuş, in cui sono compresenti immagini di vita e di morte, i fotomontaggi di Tammam Azzam, in cui la bellezza delle opere d'arte convive con la distruzione, sono espressioni di una lettura artistica che vuole indurre una scossa, una pausa di riflessione in

mezzo a una serie di immagini che lasciamo scorrere ogni giorno sui social network, senza neanche soffermarci più.

Il segno dell'arte, espresso in una zona di guerra, deve essere più forte dell'immagine della realtà. L'affermazione del segno artistico deve essere pregnante, non dal punto di vista estetico, ma per la sua incisività. Oltre alla dissonanza tra l'immagine della distruzione e l'immagine artistica, il segno fisico, lasciato sulle macerie, provoca anche lo stupore nel pensare che l'artista sia stato sui luoghi del conflitto in atto. Le incursioni di Banksy non hanno la finalità di lasciare un'opera d'arte tra le macerie. Ma l'obiettivo è la creazione di una frattura tra la realtà e il pensiero artistico, la rappresentazione del suo gesto e la sua diffusione. Attraverso i social network, la duplicazione dell'opera d'arte è non solo immediata, ma anche esponenziale. L'opera viene fotografata e diffusa rapidamente, deve essere prorompente, diventare un'icona. La forza di Banksy consiste nella sua capacità di sottolineare le contraddizioni della società contemporanea, attraverso immagini più forti di quelle prodotte dalla situazione reale. Questa manifestazione dell'arte è figlia del suo tempo. Non è importante l'opera in sé, ma la rappresentazione che produce quell'opera, la forma finale che arriva al recettore della comunicazione. Più questa è forte, più l'immagine diventa virale*.

Bibliografia

- CRUCIATA, K. (2014). *L'arte di Banksy: una critica al "sistema" contemporaneo*, Ancona, Narcissum.me (e-book).
- AZZAM, T. (2021). *Bilder ohne Namen/Untitled Pictures*, Berlin, Hirmer Publishers.
- BANK, C. (2020). *The Contemporary Art Scene in Syria. Social Critique and an Artistic Movement*, New York, Routledge.
- DE MICHELI, M. (1967). *L'arte di opposizione d'ispirazione politica e sociale in Germania dal 1900 al secondo conflitto mondiale*, in «L'Arte Moderna», vol. III, pp. 201-240.
- DIACK, H. (2006). *Too Close to Home: Rethinking Representation in Martha Rosler's Photomontages of War*, in «Prefix Photo», vol. 14, n. 2, pp. 56-69.
- GALLENKUS, U. (2020). *Parallel Universes of Children*, Los Angeles, Arzu Tunca Publishing LLC.
- MARTINI, M. (2010). *Banksy in Cisgiordania: graffiti sul limite*, http://www.ec-aiss.it/pdf_contributi/martini_29_03_10.pdf (gennaio 2023).
- PINTARELLI, F. (2011). *Strategie di dissoluzione del supporto murale in Banksy e Blu*, in «Ricerche di S/Confine», vol. II, n. 1, pp. 209-224, www.ricerchedisconfine.info (gennaio 2023).
- TUCCI, F. (2016). *L'arte di leggere le immagini. L'abici della guerra di Bertolt Brecht*, in *Fototesti*, a cura di M. Cometa, R. Coglitore, Macerata, Quodlibet, pp. 225-251.

Sitografia

- <https://www.banksy.co.uk/> (dicembre 2022).
- Banksyfilm, "Make this the year YOU discover a new destination", <https://www.youtube.com/watch?v=3e2dShY8jlo> (ottobre 2022).
- Banksyfilm, "Ukraine", <https://www.youtube.com/watch?v=grC38EdcyMM> (gennaio 2023).
- <https://www.facebook.com/ugurgallen> (gennaio 2023).
- <https://www.instagram.com/banksy/> (gennaio 2023).
- <https://www.instagram.com/tammamazzam/> (gennaio 2023).
- <https://www.instagram.com/ugurgallen/> (gennaio 2023).
- <https://www.martharosler.net/> (dicembre 2022).
- <https://ugurgallenkus.com> (gennaio 2023).

* L'autrice ringrazia Tammam Ammam, Uğur Gallenkuş e Banksy per avere acconsentito alla pubblicazione delle immagini delle loro opere.

Molteplici registri comunicativi dell'evento bellico nella narrazione de Le Cento Città d'Italia divenute Le Cento Città d'Italia Illustrate

Multiple narrative ways of war events in Le Cento Città d'Italia (later Le Cento Città d'Italia Illustrate)

URSULA ZICH

Politecnico di Torino

Abstract

Il contributo analizza la struttura narrativa dei luoghi teatro di guerra e di ricostruzione ne Le Cento Città Illustrate (1924-1929) evidenziando l'apporto e la declinazione delle molteplici forme di rappresentazione utilizzate nel corpus documentario. Collana di monografie illustrate nata come rinnovo delle Cento Città (1887-1901), vede una trasformazione del contenuto e del linguaggio per far conoscere agli italiani l'Italia ferita dalla Grande Guerra che entra nei testi e nelle immagini imponendo nuovi registri comunicativi.

This article analyzes how the places affected by World War I have been described in Le Cento Città d'Italia Illustrate (1924-1929). We can appreciate the multiple and different representation methods used in the opera. This series of illustrated monographs renewal of Le Cento Città d'Italia (1887-1902), highlights a transformation of both language and contents allowing Italians to know war-thorn Italy with new visual and narrative ways.

Keywords

Cento Città d'Italia illustrate, narrazione illustrata, Sonzogno.

Cento Città d'Italia illustrate, illustrated storytelling, Sonzogno.

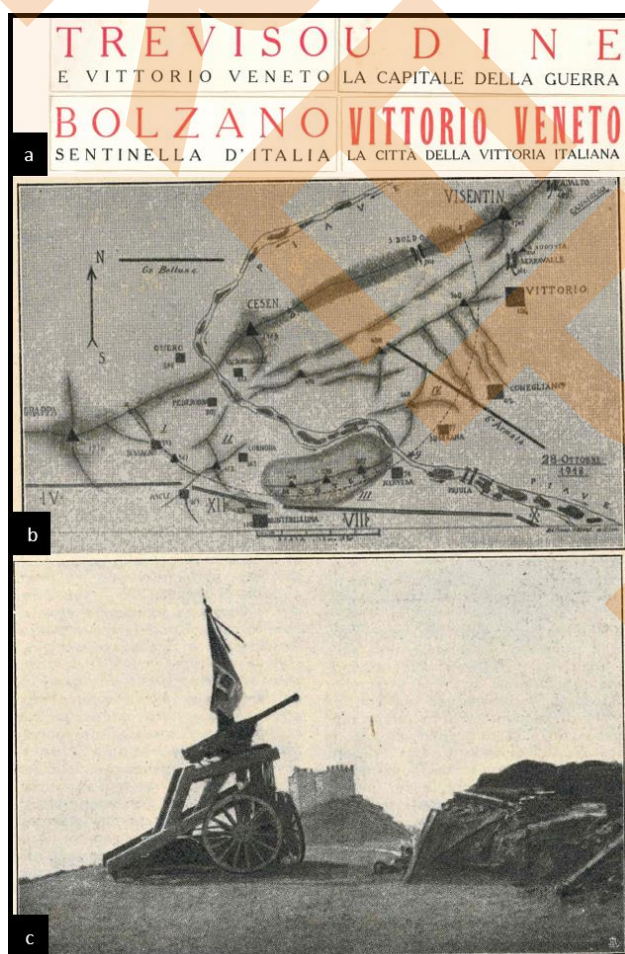
Introduzione

Il contributo analizza il rapporto testo/immagine nella narrazione dei luoghi teatro della Grande Guerra ne *Le Cento Città Illustrate* (1924-1929, da adesso *CCI*) evidenziando i molteplici registri comunicativi introdotti nel passaggio da *Le Cento Città* (1887-1901, da adesso *CC*) alle *CCI*. Le *CC*, pubblicate da Sonzogno Milano con l'intento di portare in modo capillare la bellezza e la cultura nazionale nelle case degli italiani, ebbero un successo talmente immediato e travolgente da modificare il progetto originale portando a più di 300 le città narrate nelle 192 dispense realizzate.

Analizzata la struttura ed il lessico delle *CC* [Bellocchi, 1983; Pavignano, Zich, 2016], identificati gli strumenti della rappresentazione declinati tra segno, disegno e ridisegno, è possibile affermare che l'efficacia narrativa delle *CC* sia riconducibile alla mediazione tra rigore della struttura/impaginato e varietà di contenuti con differenti livelli di approfondimento e di ricercatezza di linguaggio, articolato tra testo e immagine. L'analisi sistematica delle migliaia di immagini contenute nelle *CC*, in particolare delle copertine [Zich 2020], ha permesso di riconoscere strumenti e metodi della rappresentazione ritenuti idonei per la condivisione di quei contenuti con un pubblico (solo idealmente) eterogeneo. Le *CC* hanno come minimo comune multiplo la narrazione della storia del luogo in analisi con uno sguardo al futuro attraverso la dettagliata analisi del presente, tra letture sociali, economiche, politiche, culturali, strutturali ed insediative. Ecco che le *CCI*, collana di monografie illustrate nata come rinnovamento delle *CC*

URSULA ZICH

«con veste trasformata, con ricche illustrazioni, in un'edizione di lusso» (come da descrizione presente in molte seconde di copertina), vede l'introduzione di nuovi registri comunicativi che tengono conto della rinnovata accessibilità alle informazioni contenute nei fascicoli, divenuti settimanali. Si nota che se moltissimi testi sono firmati, la data di pubblicazione è stata invece introdotta, non in tutti, solo a partire dal 15 gennaio 1927 con il fascicolo 153, *Lendinara*; pertanto le date dei Fascicoli ad esso precedenti sono da ritenersi solo presunte e segnalate in bibliografia come ANNO* (fascicoli 1-47 ipotizzati stampati nel 1924*, fascicoli 48-99 nel 1925*, fascicoli 100-151 nel 1926*, fascicolo 152 nel 1927*). Autore e data della stampa, quando presenti, sono in calce alla pagina 16. Le CCI sono una serie di fascicoli costituita da una copertina di un materiale differente rispetto al contenuto di 16 pagine per un totale di 20 facciate utili tra copertina, seconda di copertina, 16 pagine descrittive, terza e quarta di copertina.



1: Dalla prima all'ultima pagina: la narrazione della guerra. a: Dettaglio delle copertine dei Fascicoli di Treviso [1924*], Udine [1925*], Bolzano [1929], Vittorio Veneto [1929]. b: L'ora decisiva d'Italia sul Piave (ore due del 28 ottobre 1918). Passaggio del fiume alla Priula [Vittorio Veneto 1929, 9]. c: La batteria antiaerea di S. Martino, nel giorno dell'armistizio, «Sentinella nei secoli fuggenti, Veglia la Rocca, Asilo delle Genti...» [Asolo 1928, 16].



2: Gorizia tra le CC e le CCI, la distruzione della guerra. a: Il Castello di Gorizia [Gorizia 1894, 69]. b: Il Castello, col Leone di S. Marco ricollocato dopo la Grande Guerra [Gorizia 1928, copertina].

Di formato più piccolo delle CC, che erano però organizzate come uscita mensile su 8 pagine di allegato, si presentano con il testo organizzato su una o due colonne (le CC erano organizzate da una a quattro colonne di testo) e immagini che possono essere a tutta pagina o inserite nelle colonne di testo, più o meno regolarmente, capaci di alterare la dimensione delle colonne secondo necessità. La maggiore flessibilità del layout e l'uso del colore rosso a grandi caratteri per il titolo [Ippoliti, Guadagnoli 2017^a], spesso caratterizzato da un sottotitolo che ne esplicita ulteriormente il contenuto (fig 1a), hanno reso più accessibile il prodotto intercettando più fruitori rendendo ancora più capillare la sua diffusione.

Se nelle CC l'intento era quello di «far conoscere l'Italia agli Italiani» [Bellocchi, 1983], nelle CC/ quell'Italia era ferita, frastornata da un evento dalle conseguenze non ancora completamente delineate, una realtà che non era più perfettamente aderente a quella raccontata nelle CC e non permetteva quindi la loro semplice riedizione aggiornata con l'introduzione della fotografia. Quell'Italia era in parte scomparsa e quindi destinata alla memoria e le CC/ potevano aiutare a costruirla in modo collettivo, una conoscenza partecipata. Occorreva però dare prospettive e costruire un nuovo senso di sicurezza attraverso la narrazione di fatti documentati anche con la creazione di supporti dedicati. Ad esempio, la mappa in fig.1b dialoga con il testo dettagliato che descrive puntualmente «l'ora del destino d'Italia [...] vengono gettati tre ponti di barche, a valle dei due ponti distrutti della Priula, là ove il Piave, prima, dilaga nell'alveo slargantesi e, poi, si divide in tre rami. Passa, così, alla sinistra, pur l'VIII Armata: la via della Prima Porta d'Italia le è aperta e la sera del 29 sarà già presso Vittorio» [Vittorio Veneto 1929, 10].

La Grande Guerra entra così nei testi e nelle immagini, amplificando l'impatto della guerra sul territorio, le infrastrutture, il tessuto urbano e quello sociale. La ripartenza dopo la Grande Guerra diviene quindi obiettivo comune e la condivisione dei primi risultati diviene motore costruttivo. Il nuovo progetto editoriale si muove quindi in parallelo al progetto culturale del Touring che promuove una «motivazione del viaggio in chiave nazionale, cioè dell'educazione al viaggio per la sua costituzione conoscitiva, etica e civile» [Ippoliti, Guadagnoli 2017^b]. Non solo, è anche il periodo della riscoperta del turismo bellico come strumento di valorizzazione per la creazione di nuovi valori [Tizzoni 2013; Savorra 2021].

1. Metodologia

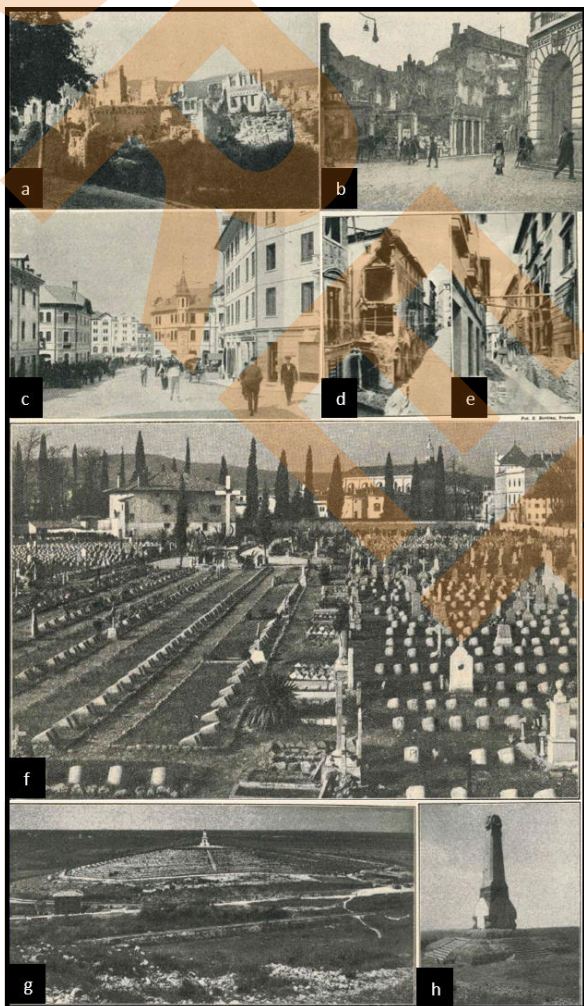
Con un approccio proprio della Cultura visuale [Pinotti, Somaini 2016], in prosecuzione degli studi già avviati su le CC, l'analisi dei fascicoli delle CC/ si basa sul rilevamento delle differenti declinazioni delle rappresentazioni già introdotte nelle monografie delle CC [Pavignano Zich 2018; Pavignano, Zich 2016; Zich, Comollo, Pavignano 2015] e l'identificazione dei nuovi strumenti propri delle CC/. Partendo anche in questo caso dal rapporto testo/immagine, l'apporto e la declinazione delle molteplici forme di rappresentazione utilizzate nel corpus documentario esplicitano la trasformazione del contenuto e del linguaggio nel passaggio da CC a CC/ ed anche tra le prime dispense CC/ e le ultime del progetto. Nell'intenzione di preservare il valore delle fonti, le didascalie delle figure sono introdotte da un titolo dell'autore e dai dettagli estratti dalle didascalie delle illustrazioni presenti nelle monografie originali.

La ricerca parte dall'analisi delle monografie dell'area del Carso e del Grappa, luoghi simbolo della Grande Guerra per le battaglie e per la ripartenza, confrontando modi, spazi e tempi della narrazione di uno stesso luogo, nelle CC e nelle CC/ [Udine 1892; Udine 1925*; Gorizia 1894; Gorizia 1928].

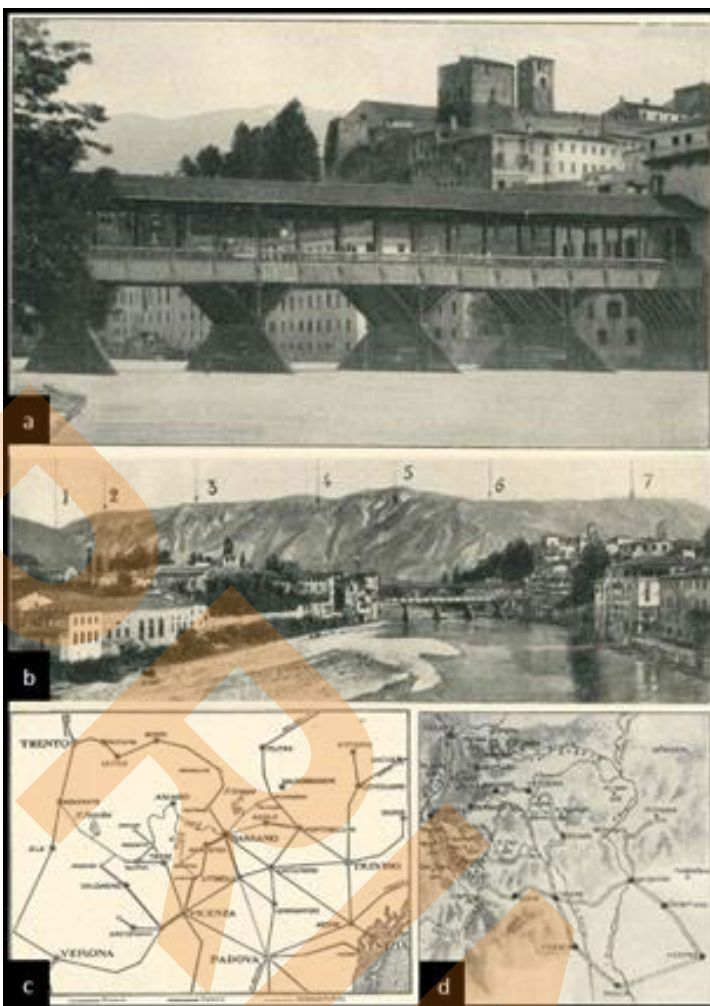
La rilettura delle dispense dedicate a Gorizia, ad esempio, ha portato a riconoscere l'oggetto della copertina delle CC/ [Gorizia, 1928] come una delle immagini presenti tra le tante che

URSULA ZICH

compongono le due pagine centrali della dispensa CC [Gorizia 1894]. Ne consegue che quell'oggetto, il Castello di Gorizia, non fosse stato ritenuto in prima istanza nelle CC come l'oggetto 'simbolo' per introdurre la città e lo sia invece divenuto nelle CCI quando si è elevato a simbolo della ripartenza perché, nell'essere in rovina, presenta la ricollocazione del Leone di San Marco dopo la Grande Guerra, un nuovo inizio.



3: *Distruzione, ricostruzione e memoria della guerra.* a: Una visione delle rovine nel centro del paese [Vicenza 1924*, 15]; b: Rovine di Udine durante la guerra. Dettaglio di Un angolo duramente colpito della piazza Vittorio Emanuele [Udine 1925*, 15]. c: Piazza Vittorio Emanuele II paese [Vicenza 1924*, 15]. d, e: Rovine di Treviso fotografate subito dopo la guerra [Treviso, 1924*, 4]. (d) Via inferiore: angolo di Via Re Umberto; (e) Via Regina Margherita. f: Il Cimitero degli Eroi, con la Chiesa dei Cappuccini [Gorizia 1928,1]; g: Il Cimitero Militare di Redipuglia [Gorizia 1928,15]; h: L'obelisco ai Caduti sul Podgora [Gorizia 1928,14].



4: *I luoghi della guerra.* a: Il Ponte sulla Brenta, monumento tipico e caratteristico di Bassano. Fu più volte distrutto per le piene del fiume o per fatti di guerra [Bassano 1924*, 1]; b: Panorama del Ponte coperto con veduta delle località celebri della resistenza italiana: 1. Valle Brenta. 2. Col Moschin. 3. Col Fageron ove avvennero aspri combattimenti. 4. Campo di Solagna. 5. Col Campeggio. 6. Molte Asolone. 7. Monte Grappa [Bassano 1924*, 13]; c: Il territorio della Venezia Euganea con alcune storiche località della grande guerra, con centro il M. Grappa [Bassano 1924*, 16]. d: I paesi e le località della guerra, con i vecchi confini tra l'Italia e l'ex impero Austro-Ungarico (edizioni Enit) [Vicenza 1924*, 16].

La ricerca prosegue identificando temi di approfondimento e nuovi oggetti/soggetti da rappresentare. Nelle *CC/* la 'rovina', la distruzione (Fig 3 a/b/d), l'azione e la presenza militare nel quotidiano urbano si alternano alle rappresentazioni della ricostruzione (Fig. 3c) e dialogano con la narrazione di un luogo che si avvale anche di immagini già presenti nelle *CC* e quindi non necessariamente ancora attuali.

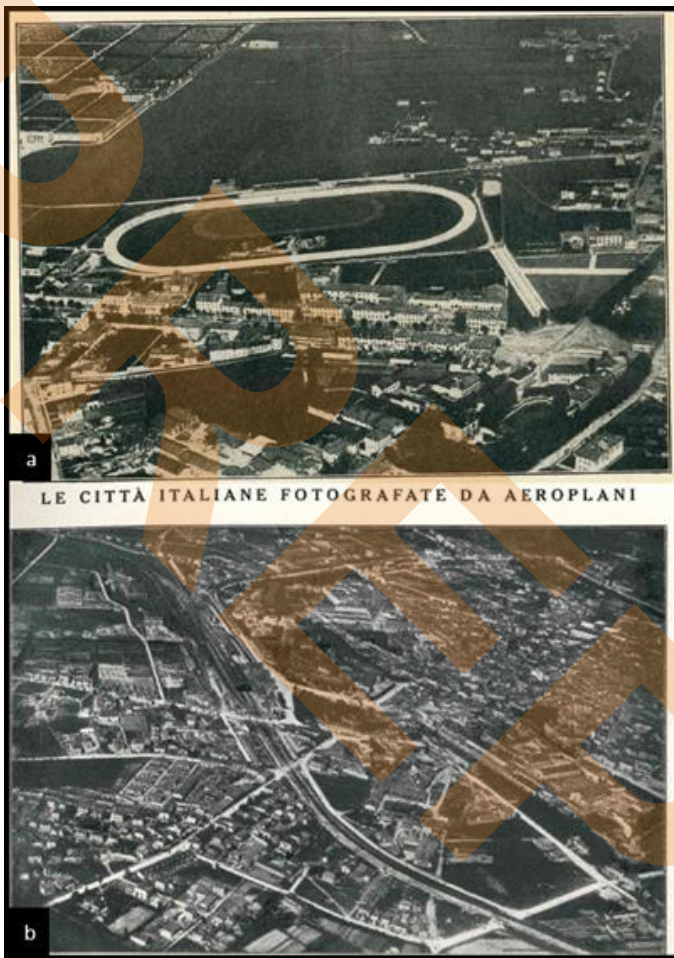
Sempre dall'analisi di *Gorizia* [1928], nella descrizione della Città Odierna a pag. 4, l'autore dice che «non una casa di Gorizia uscì incolume dalla Guerra [...] oltre 400 case furono rase al suolo, più di 600 scoperciate o sventrate [...] Ora chi entra in Gorizia trova una bella cittadina moderna [...] il castello secolare non dissimula le patite offese» ed è proprio solo il Castello ad essere rappresentato per immagini. Dal confronto con le *CC* si nota come non siano state inserite immagini di cimiteri o monumenti ai caduti di nessun conflitto mentre nelle *CC/* siano presenti 2 monumenti ai Caduti e addirittura 3 cimiteri (Fig 3 f/g/h), uno dei quali è l'immagine a tutta larghezza della pagina 1 del Fascicolo, il primo incipit della narrazione.

2. Analisi

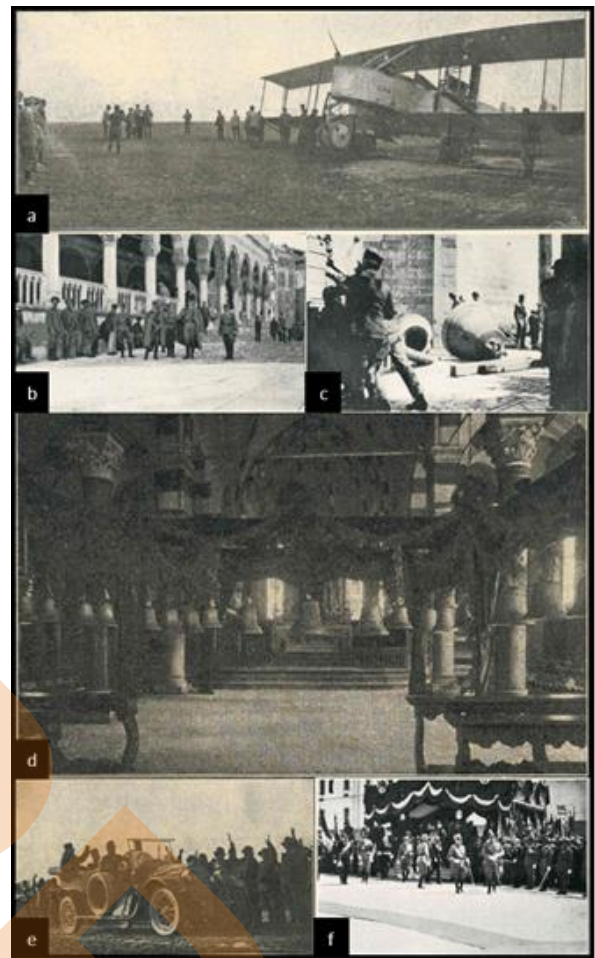
Confrontando *CC* e *CC/*, l'analisi ha evidenziato molteplici differenze nella struttura della narrazione in relazione al rapporto testo/immagine. Nelle *CC/* sono rarissime le immagini inserite nella singola colonna di testo (diffusissime nelle *CC*), molte quelle che si creano lo spazio contornato dalle colonne di testo (rarissime nelle *CC*), che conseguentemente si adattano per larghezza, e numerose le immagini che occupano la doppia pagina centrale, p.8-9 (esigue nelle *CC*). Inoltre, nelle *CC/* si osservano Fascicoli che invadono gli spazi della seconda e terza di copertina con immagini. Nel passaggio *CC/CC/* cambiano quindi formato, numero di pagine e layout inoltre l'apparato iconografico vede l'irrompere prepotente della fotografia, declinata alle diverse scale. Ecco che la possibilità di indagare con differenti livelli di approfondimento uno stesso oggetto permette, ad esempio (fig. 4a, b), di trovare nella stessa monografia di Bassano [1924*, 1 e 13] 2 immagini del Ponte sul Brenta con finalità molto diverse esplicitate dalle rispettive didascalie: nella prima il rapporto ponte/fiume, nella seconda il ponte è solo parte della 'cornice' che è volta a narrare i luoghi distribuiti sul territorio avvalendosi anche dell'interazione testo/immagine inserendo sull'immagine indicazioni puntuali.

Mappe e carte, a scala territoriale o urbana, nelle *CC* riservate a rari episodi (ad esempio la descrizione di un'area archeologica), nelle *CC/* divengono linguaggio condiviso per descrivere le aree teatro di battaglie (fig 4 c) e/o di confini, (fig 4 d). Sebbene le didascalie originali esplicitino il ruolo dell'immagine nel fascicolo, la lettura critica del supporto grafico ne può offrire ulteriori. In fig. 4c [Bassano, 1924*, 16], ad esempio, in calce alla rappresentazione si osserva la presenza di una legenda che descrive le infrastrutture presenti sul territorio «Ferrovie, Tramvie e Automobilistiche» e introduce alla lettura integrata con il testo che descrive in modo puntuale la situazione «della rete stradale attuale, solo la grande camionistica Romano-Grappa e le carreggiabili Fietta-Ponte Muscè-Archeson, Crespano-Grappa e Cavaso-Tomba erano costruite per ordine del generale Cadorna in seguito agli insegnamenti della ritirata dell'Altipiano d'Asiago del giugno 1916; le altre furono quasi tutte approntate nell'inverno e nella primavera». Nella stessa direzione ma con carattere completamente diverso, l'introduzione della narrazione attraverso le fotografie aeree. Inizialmente inserite nelle terze pagine di copertina (fig. 5b), poi introdotte nelle 16 pagine del fascicolo (fig. 5a), sono passate da elemento aggiunto, quasi decorativo nel rappresentare l'innovazione, a elemento portante della narrazione visiva.

URSULA ZICH



5: La fotografia aerea. a: Quartieri di Udine fotografati dalla carlinga: suburbio di P. Venezia e Campo polisportivo «Moretti», a sinistra, il Cimitero [Udine 1925*, 2]; b: Le città Italiane fotografate da aeroplani. Panorama di Treviso [Treviso 1924*, Terza di Copertina].



6: Guerra e Dopoguerra. a: Il Campo d'Aviazione alla Comina. [Pordenone 1928,13]; b, c: Ricordi di guerra: Udine durante l'occupazione austriaca [Udine 1925*, 15], b: Ufficiali austriaci e prigionieri russi in Piazza Vittorio Emanuele; (c) L'abbattimento delle campane del campanile del Duomo (12 luglio 1918); d, e, Belluno e la guerra [Belluno 1928, 11], (d) Le nuove campane nella Chiesa di S. Stefano in Belluno liberata, (e) Carlo, ultimo imperatore d'Austria, passa a Belluno per salire sul Grappa (1918); f: Aspetti della città – Avvenimento memorabile, S.M. il Re assiste all'inaugurazione del Monumento al VII Alpini (23-V-1926) [Belluno 1928, terza di copertina].

Differente il registro comunicativo scelto per la narrazione del quotidiano, dell'evento, della vita sul territorio. Le *CCI*, con l'uso massivo della fotografia, danno maggior spazio alla cronaca di quanto non fosse all'interno delle *CC*. La fig. 6 riassume molteplici caratteri di questa forma di giornalismo, molte delle immagini inserite nei fascicoli hanno il carattere dell'istantanea che vuole trovare un posto nella storia entrando nelle case di tutti gli italiani. «Fra le spogliazioni compiute dagli austro-tedeschi durante l'anno – ottobre 1917-ottobre

1918- in cui occuparono gran parte del Veneto, va segnalata la metodica rapina delle campane. Ora queste però, fuse nel bronzo dei cannoni nemici, sono quasi ovunque risalite festanti ai loro deserti campanili» [Udine, 1925*, 15].

Conclusioni

La Grande Guerra entra gradualmente nella narrazione delle *CC*: nei primi numeri sono infatti poche le righe aggiunte al testo di paragrafi che riprendono l'approccio narrativo delle *CC* [Venezia 1924*]; successivamente i fascicoli inseriscono paragrafi dedicati ma spesso nessuna immagine e gradualmente iniziano a mostrare i danni. Con il procedere del progetto si moltiplicano le rappresentazioni di monumenti dedicati e di cimiteri degli eroi, di infrastrutture ripristinate o di innovazione tecnologica e industriale; alcuni fascicoli si aprono con una esplicita declinazione bellica, nell'immagine di copertina o nel titolo della monografia [Udine 1925*]. L'enfasi è tale che numerosi fascicoli dedicati alla narrazione dell'evento bellico – si vedano ad esempio Gorizia [1928], Belluno [1928] – scardinano l'apparente rigidità del layout sfruttando tutte le sue pagine, comprese la seconda e terza di copertina.

Ne consegue che le *CC* si rivelano quasi come un catalogo per immagini, organizzato per città, consultabile anche cronologicamente perché dall'analisi è emersa una evoluzione del modo di comunicare la rinascita dopo la guerra, una strategia per condividere i caratteri della nazione propri del Ventennio fascista. Osserviamo una dinamica analoga ne *Il Secolo Illustrato*; sottolinea De Berti [2009, 38] che «il vero dato innovativo non è tanto nei contenuti, comunque inevitabilmente condizionati dal regime fascista per censura diretta o autocensura, quanto, come si è detto, nell'uso della fotografia e dell'impaginazione grafica: questo è l'elemento nuovo». Tecniche di stampa e di distribuzione hanno favorito la grande diffusione dei rotocalchi illustrati, spaziando nei contenuti, tra cronaca e costume.

Da questa prima elaborazione emerge che la condivisione degli sforzi post bellici era diventata una urgenza narrativa supportata dalla rappresentazione, nelle sue molteplici forme. Ricordando l'origine del progetto *CC*, evoluzione delle *CC*, l'esito è un prodotto che rimane ancorato alla vecchia struttura narrativa in contrasto con la «nascente industria culturale italiana, nella quale la lettura dei periodici, soprattutto illustrati, si apre sempre più a nuove fasce sociali» [De Berti, 2009, 50]. In prospettiva, la ricerca ha il suo naturale sviluppo nel confronto con altre realtà ad esse contemporanee per costruire un catalogo di immagini aperto ed implementabile.

La rilettura incrociata di *CC* e *CC* si propone metodologicamente come efficace strumento analitico per l'esplorazione della cultura visuale di quei decenni che vanno dalla fine del XIX secolo agli anni Trenta del Novecento. Naturalmente *CC* e *CC* non possono da sole riflettere la vastità di temi e problemi specifici del contesto italiano, tuttavia consentono di porre un nuovo tassello all'interno del mosaico culturale dell'Italia, intesa come nazione ormai unita, a cavallo della Prima Guerra Mondiale. Dalle pagine delle *CC* emergono in filigrana gli ultimi strascichi del pensiero positivista che confluirà nella definitiva ascesa della società di massa degli anni del boom economico post Seconda Guerra Mondiale.

Bibliografia

Asolo (1928), in «Le Cento Città Illustrate», n. 215.

Bassano (1924*), in «Le Cento Città Illustrate», n. 18.

BELLOCCHI, U. (1983). *Saggio introduttivo*, in «Le Cento Città d'Italia. Supplementi Mensili Illustrati de Il Secolo», Bologna, International Advertising Company, pp. VII–XX.

Belluno (1928), in «Le Cento Città Illustrate», n. 214.

URSULA ZICH

- BACCI, G. (2009). *Le illustrazioni in Italia tra Otto e Novecento. Libri a figure, dinamiche culturali e visive*, Firenze, Olschki.
- Bolzano (1929), in «Le Cento Città Illustrate», n. 258.
- DE BERTI, R. (2009). *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in «Quaderni di Acme», n. 115, pp. 3-64.
- Gorizia (1928), in «Le Cento Città Illustrate», n. 225.
- Gorizia (1894), in «Le Cento Città d'Italia», 93, pp. 65-72.
- IPPOLITI, E., GUADAGNOLI, F. (2017^b). *Le vie d'Italia (1917-1935). Apparati grafici e iconografici per la costruzione di un immaginario urbano*, in *La città, il viaggio, il turismo. Percezione, produzione, trasformazione*, a cura di G. Belli, F. Capano, M.I. Pascariello, Napoli, FedOAPress, pp. 523-530.
- «Le Cento Città Illustrate» (1924-1929), Milano, Sonzogno.
- «Le Cento Città d'Italia. Supplementi Mensili Illustrati de Il Secolo» (1887-1902), Milano, Sonzogno.
- PAVIGNANO, M. ZICH, U. (2018). *Different matrixes of Sicilian landscapes in le Cento Città d'Italia. Social identity, cultural landscape and collective consciousness in-between texts and images*, in *Putting Tradition into Practice: Heritage, Place and Design*. Proceedings of 5th INTBAU International Annual Event, a cura di G. Amoroso, Cham, Springer, pp. 823-833.
- PAVIGNANO, M. ZICH, U. (2016). *La narrazione dei paesaggi nell'Italia post-unitaria: Sonzogno divulgatore*, in *Delli Aspetti de Paesi. Vecchi e Nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio: Tomo Primo*, a cura di A. Berrino, A. Buccaro, Napoli, FedOAPress, pp. 1153-1162.
- PINOTTI, A., SOMAINI A. (2016). *Cultura visuale. Immagini sguardi media dispositive*, Torino, Einaudi.
- Pordenone (1928), in «Le Cento Città Illustrate», n. 224.
- SAVORRA, M. (2021). *Il paesaggio della Grande Guerra e il concorso Ercole Marelli del Touring Club Italiano*, in «Storia dell'urbanistica annuario nazionale di storia della città e del territorio», speciale n. 1/2021, pp. 124-147.
- TIZZONI, E. (2013). *Turismo di guerra, turismo di pace: sguardi incrociati su Italia e Francia*, in «Diacronie», vol. 15, n. 3. <https://doi.org/10.4000/diacronie.430>
- Treviso (1924*), in «Le Cento Città Illustrate», n. 20.
- Udine (1925*), in «Le Cento Città Illustrate», n. 75.
- Udine (1892), in «Le Cento Città d'Italia», n. 65, pp. 33-40.
- Venezia (1924*), in «Le Cento Città Illustrate», n. 11.
- Vicenza (1924*), in «Le Cento Città Illustrate», n. 17.
- VITTORIO VENETO (1929), in «Le Cento Città Illustrate», n. 284.
- ZICH, U. (2020). *Le illustrazioni di copertina de Le Cento Città d'Italia come iconemi del costruendo 'Sistema Paese'*, in *Linguaggi Grafici. ILLUSTRAZIONE*, a cura di E. Cicalò, I. Trizio, Alghero, Publica press.
- ZICH, U., COMOLLO, U., PAVIGNANO, M. (2015) *Turin in "Le Cento Città d'Italia": Sonzogno publisher representing and narrating a reality in transformation between the XIX and XX centuries*, in *Drawing and City/Culture, Art, Science, Information*. Proceedings of the 37th International Conference of Representation Disciplines Teachers, a cura di A. Marotta, G. Novello, Roma, Gangemi, pp. 1203-1212.

Immagini delle rivoluzioni in Italia nei periodici del 1848 *Images of revolutions in Italy in the periodicals of 1848*

PASQUALE TUNZI

Università degli Studi G. d'Annunzio Chieti-Pescara

Abstract

Il valore grafico, etico e memoriale delle illustrazioni relative ai moti rivoluzionari che nel 1848 si susseguirono in tutta la Penisola, fu divulgato nei principali giornali europei. Questo media portò sotto gli occhi di tutti le scene dei conflitti che, corredati di testi, raggiungevano i lettori più distanti dagli eventi. Iniziava il realismo documentario visivo della storia, i cui sviluppi in forma di reportage si sarebbero sviluppati nella seconda metà del secolo. Le prime immagini di cronaca segnano, dunque, lo spartiacque tra l'illustrazione edonistica e quella testimoniale.

The graphic, ethical and mnemonic value of illustrations relating to the revolutionary uprisings that took place throughout the Peninsula in 1848 was popularized in major European newspapers. This media brought the scenes of the conflicts before everyone's eyes, which, accompanied by text, reached readers most distant from the events. It began the documentary realism of history, the developments of which in the form of reportage would develop in the second half of the century. Early news images mark, therefore, the watershed between hedonistic and testimonial illustration.

Keywords

Illustrazioni, rivoluzioni Italia.
Illustrations, revolutions, Italy.

Introduzione

I periodici illustrati diffusi in Europa dal 1832 furono un importante mezzo di divulgazione della conoscenza 'enciclopedica'. In principio ebbero l'obiettivo di elevare culturalmente la massa, cioè, istruirla, ma presto fornirono anche la cronaca di fatti spiacevoli che potevano interessare più direttamente il pubblico [Tunzi 2022]. Dal 1842, quando il periodico divenne un vero e proprio giornale dotato di un maggior numero di pagine e di immagini, nel novero dei più vari argomenti da proporre ai lettori si inclusero anche gli avvenimenti a sfondo politico. La forza comunicativa e poliedrica attestata dalle illustrazioni pubblicate nel decennio precedente dai periodici, fu tale da orientare la scelta di nuovi soggetti da mostrare, come i moti rivoluzionari e gli scontri di piazza. Per la prima volta i luoghi cittadini della quotidianità assunsero un nuovo aspetto rivelato dalle immagini in modo insolito, a volte con enfasi. Quanto stava accadendo in alcune città italiane e d'Europa, sul piano politico e sociale, era di sicuro impatto per la gente.

1. Il periodico, specchio sociale

"Fra le raffigurazioni di avvenimenti storici, meritano un posto d'onore le scene di battaglia; in parte perché è una tradizione che risale così indietro nel tempo [...] e poi perché numerosi artisti europei hanno creato nei secoli, soprattutto dal 1494 al 1914, immagini di battaglie, di solito per terra, [...] su commissione dei sovrani, dei governi e non da ultimo anche dei giornali"

[Burke 2002, 170]. La consuetudine ricordata da Burke investì, inesorabilmente, la maggior parte dei periodici illustrati interessati a trattare le guerre come narrazioni, sulla scorta dei romanzi storici pubblicati a puntate. Storie e favole di cavalieri e dame, di intrighi ed eroismo, di sogni e realtà lontane nel tempo erano state offerte ai lettori come gesta leggendarie di coraggio e giustizia. Ora, però, la realtà viva e pungente assumeva tutt'altro aspetto.

Sino al 1847 tranquilli eventi sociali, spesso mondani, sono presenti nei periodici, e non si ha menzione delle turbolenze sociali che invece stavano montando un po' ovunque già dall'inizio del secolo. I primi moti in Europa, dopo la restaurazione dovuta al Congresso di Vienna del 1815, si ebbero nel 1820-21 in Spagna e in Italia. I successivi furono la rivoluzione del luglio 1830 in Francia, e i tentativi coevi di ottenere l'indipendenza da parte degli ungheresi, dei polacchi e i greci, tutti episodi che non poterono giovare dell'importante mezzo divulgativo dei periodici illustrati perché iniziarono la pubblicazione, come si è detto, nel 1832 in Inghilterra. Il sistema di comunicazione a stampa aggiornato, permeato dalle varie opinioni pubbliche europee, trasformò "queste rivoluzioni locali in un punto di svolta per la storia d'Europa" [Aydin 2017, 222] e gli strati sociali.

Alla divulgazione delle nuove e vecchie architetture, delle scene di genere, degli spettacoli e tanto altro, seguì nei giornali la narrazione di fatti che investivano la maggior parte della gente nell'assetto degli Stati. Quale novità di un vivere in mutazione, l'aspetto sociale, con le sue importanti manifestazioni orientate al futuro, nel 1848 conquistava prepotentemente le pagine delle diverse testate, senza scalzare altro genere di argomenti. I moti di quell'anno ebbero una vetrina, molto spesso in apertura dei giornali.

La sollevazione popolare a Milano nella sera del 2 gennaio 1848, fu comunicata nel n. 2 de "Il Mondo Illustrato" del 15 gennaio. L'immagine di supporto al testo mostra la storica cornice urbana di piazza dei Mercanti in cui le milizie austriache muovono contro i cittadini che, per colpire la dispotica amministrazione nei suoi maggiori cespiti, si rifiutavano di acquistare tabacco. La scena raffigura la truppa in posizione d'attacco schierata contro la facciata del cinquecentesco palazzo dei Giureconsulti. L'ignoto disegnatore attinse l'immagine dalla nota litografia denominata Piazza del Mercato, disegnata dal vero da Isidore-Laurent Deroy e incisa da Bernad Lemercier nel 1840; l'incisione è parte della *Collection de 24 vues de Milan* [Arrigoni, Bertarelli 1931, 228]. La cura impiegata nella restituzione dei dettagli dell'edificio e alcuni particolari ne sottolineano l'affinità al modello. Il giusto equilibrio del chiaro scuro, l'aggiunta della quinta architettonica a destra – ripresa dall'incisione di Giacomo Bussi –, e poi le tante figure che animano la scena, la rinnovano nell'attestazione di un fatto di cronaca consegnato ai lettori e soprattutto ai posteri, in una sorta di "responsabilità passiva" [Boltanski 2000, 20]. Non sappiamo quale sia stata la risposta emotiva suscitata al tempo da quell'immagine, tuttavia a distanza di oltre centocinquanta anni, resta un documento non isolato, preludio alle Cinque giornate di Milano del 18-22 marzo.

Le illustrazioni dei fatti di cronaca ebbero un valore differente rispetto a quelle accolte inizialmente nei periodici: segnano il passaggio dalla mera descrizione del reale all'analisi critica. Si tratta di un'ottica significativa nuova, in cui la percezione visiva assume un ruolo importante, dove lo sguardo non è ridimensionato a favore essenzialmente del dato figurativo, piuttosto viene valorizzato e ampliato il quadro interpretativo, tanto che il vedere è al centro di una conoscenza quotidiana più profonda e inconfutabile per la Storia, che non elude lo stile grafico [Galassi, 1989, 20]. Da quel momento alle incisioni reiterate nei periodici si affidò il compito di superare la funzione decorativa, dedicando alle guerre e ai tumulti sociali lo spazio necessario a sottolineare la volontà di rendere pienamente libera la comunicazione a stampa.



(Piazza dei Mercanti a Milano la sera del 2 gennaio)

1: Milano, sollevazione in piazza dei Mercanti (2 gennaio), "Il Mondo Illustrato", n. 2, 15 gennaio 1848.

L'illustrazione diventa la chiave delle coscienze, il passe-partout per raggiungere il vasto pubblico, sostenerlo, unirlo, trasmettere entusiasmo e denuncia. L'immagine in apertura del n. 3 de "Il Mondo illustrato" del 22 gennaio 1848, realizzata da Francesco Ratti e Hubert Charlot, mostra lo scontro davanti all'Università di Pavia il 10 gennaio di quell'anno, tra i dragoni armati e la gente comune in tuba e marsina con in mano attrezzi di campagna. L'edificio di sfondo, austero nella sua sobria classicità, sembra osservare il tumulto di quella folla scomposta che lotta affinché anche la cultura non venga repressa. L'articolo pubblicato nel numero precedente, in una sorta di riepilogo delle tante lotte che si susseguivano un po' in tutti gli Stati italiani, sottolinea l'aggressività di questo corpo militare spostato, dopo il suddetto intervento di Milano, nella tranquilla Pavia dove "cominciarono le risse" già nella notte del 9 gennaio. Ancora uno sfondo architettonico supporta gli scontri avvenuti in piazza del Palazzo Reale a Palermo, la cui immagine è offerta in apertura del n. 4 del 29 gennaio de "Il Mondo Illustrato". Sempre Ratti e Charlot documentarono la scena da un punto di vista rialzato, molto simile a quello impiegato da Angelini nell'analogica veduta pubblicata nel 1835, in cui il monumentale palazzo è il limite di quell'ampio spazio urbano nel quale il 12 gennaio masse di uomini e di militari lottarono. La veduta fu incisa da Emile Rouargue per *L'Italie, la Sicile, les îles Éoliennes, l'île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'île de Calypso, etc.* [Chateaubriand 1835].

PASQUALE TUNZI



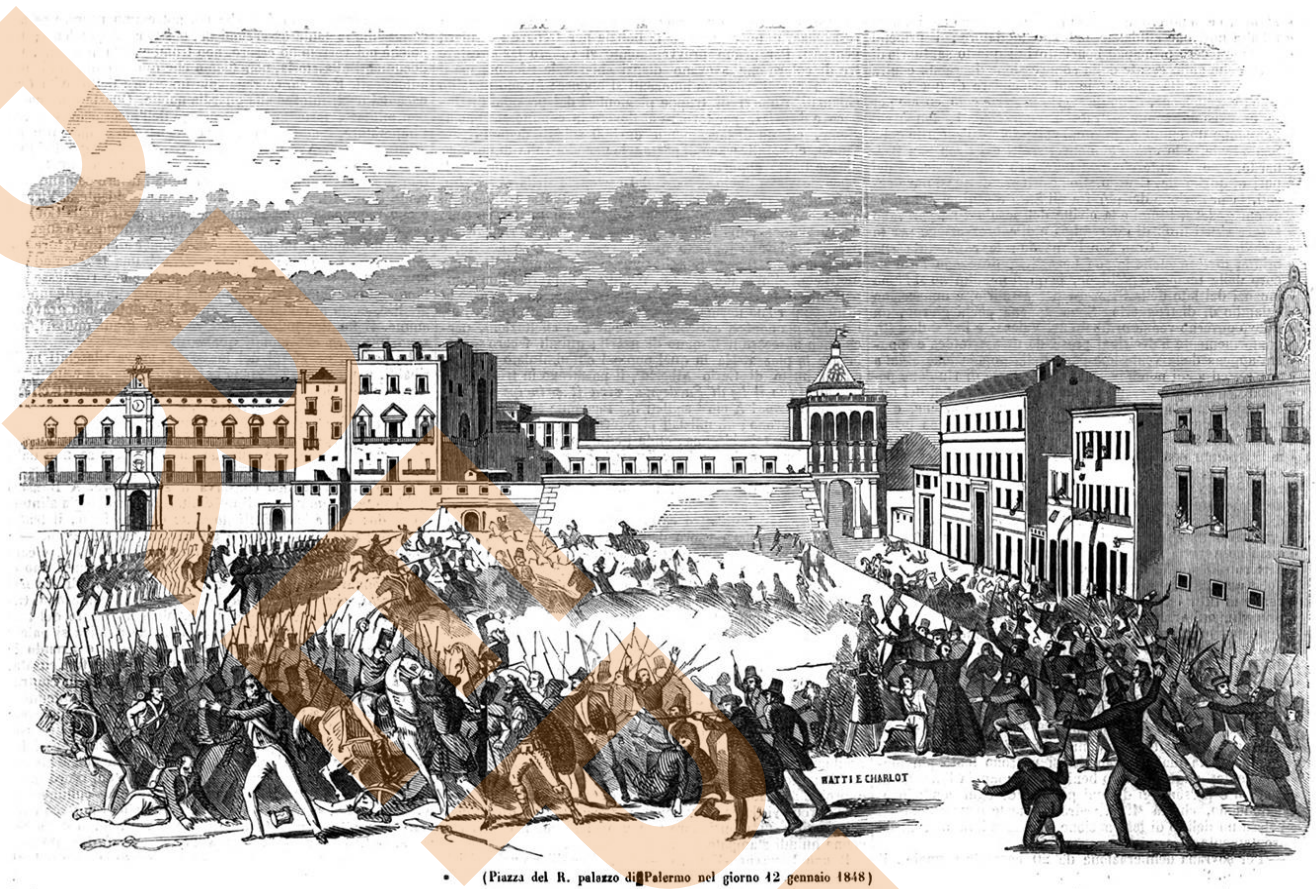
2: Pavia, scontri davanti all'Università, "Il Mondo Illustrato", n. 3, 22 gennaio 1848.

Le contestazioni furono mosse al re Ferdinando II di Borbone per il suo governo oppressivo. Caratteristica di questa rivolta fu una nuova organizzazione condotta non in maniera silenziosa e segreta, bensì, attraverso migliaia di volantini distribuiti tra la popolazione e chiari e ampi manifesti affissi in tutta Palermo, città fulcro della rivolta. L'insurrezione ebbe buon esito e ripercussione in tutto il Regno, tanto da far cadere la monarchia il 23 gennaio e istituire il 25 marzo un nuovo governo.

L'evento ebbe risonanza europea attestato dalla stampa inglese, "The Illustrated London News" nel n. 300 del 29 gennaio 1848, e visualizzato con la stessa immagine dal sassone "Illustrirte Zeitung" nel n. 242 del 19 febbraio 1848, mentre il n. 290 del parigino "L'Illustration Journal Universel", del 16 settembre 1848, comunicava il Bombardamento su Messina compiuto dalla flotta napoletana il 3 settembre 1848 corredato d'immagine.

Le illustrazioni entravano dunque in sinergia con gli avvenimenti, a tal punto che la loro ipotetica mancanza nei giornali non avrebbe reso il giusto valore alla storia e alla stessa comunicazione delle azioni eroiche del popolo. Da quel momento i periodici illustrati ebbero un taglio più critico, forse esortativo, o quantomeno informativo e d'impatto sulla vita dei cittadini. Si sforzarono di fornire notizie precise e veraci, come sottolinea Bergamini [2013, 65], "i giornali diventarono di gran lunga più vivaci, leggibili, tempestivi, coinvolti profondamente nelle vicende politiche e sociali dell'epoca". Il 1848 può essere assunto, dunque, come spartiacque tra il primo periodo di divulgazione generica e il successivo di informazione puntuale, il cui riscontro fu la concessione della libertà di stampa.

Anche per lo Stato Pontificio quell'anno fu molto critico. Il 15 novembre Pellegrino Rossi, Ministro di Polizia, promotore della Lega doganale tra gli Stati italiani, fu assassinato sulle scale della Camera dei Deputati.



(Piazza del R. palazzo di Palermo nel giorno 12 gennaio 1848)

3: Palermo, rivolta popolare in piazza del R. palazzo il 12 gennaio, "Il Mondo Illustrato", n. 4, 29 gennaio 1848.

L'episodio politico diede avvio alla rivolta del popolo che indusse Papa Pio IX a rifugiarsi a Gaeta, e portò l'istituzione della Repubblica Romana. La sommossa contro il Palazzo del Papa al Quirinale fu raffigurata da F. Mazzinghi nel n. 17 de "L'Omnibus Pittorresco" del 15 marzo 1849, con due nugoli di gente armata posti in primo piano (fig. 4). Il testo precisa che si trattava de "la guardia nazionale, vari soldati corrotti de' reggimenti carabinieri e di linea, e molta plebaglia" che chiedeva "ad alta voce un Ministero democratico" puntando due cannoni verso il palazzo situato sullo sfondo. Alle finestre dei due piani, il fumo sprigionato dalle armi da fuoco delle guardie elvetiche si contrappone a quello prodotto dalla calca formatasi davanti all'ingresso. L'immagine, pur mostrando uno stato di forte concitazione, non suscita il senso di drammaticità. La gente in primo piano, avvolta nella penombra in contrasto con il fondale illuminato, sembra meditare sul da farsi.

Rileviamo in questa e in altre immagini di lotta inserite nei giornali un certo equilibrio grafico, una delicatezza che tiene lontano la violenza efferata sostituita dal grande trambusto, dall'agitazione. L'effetto di realismo è moderato, le immagini non generano terrore e non inducono all'afflizione, suscitano inquietudine e mostrano sofferenza senza provocare un profondo turbamento. Non ci sono distruzioni né carneficine, non si raffigura il disastro ma la partecipazione corale, incoraggiano la militanza senza fomentare l'odio per il nemico. Sontag ci dice: "Per quanti credono fermamente che il diritto stia da una parte e l'oppressione e l'ingiustizia dall'altra, e che la lotta debba continuare, ciò che conta è invece proprio chi viene ucciso e da chi" [2003, 8]. Ma in queste illustrazioni i pochi morti non sono riconoscibili e in modo composto diventano simbolicamente parte dell'apparato scenico.



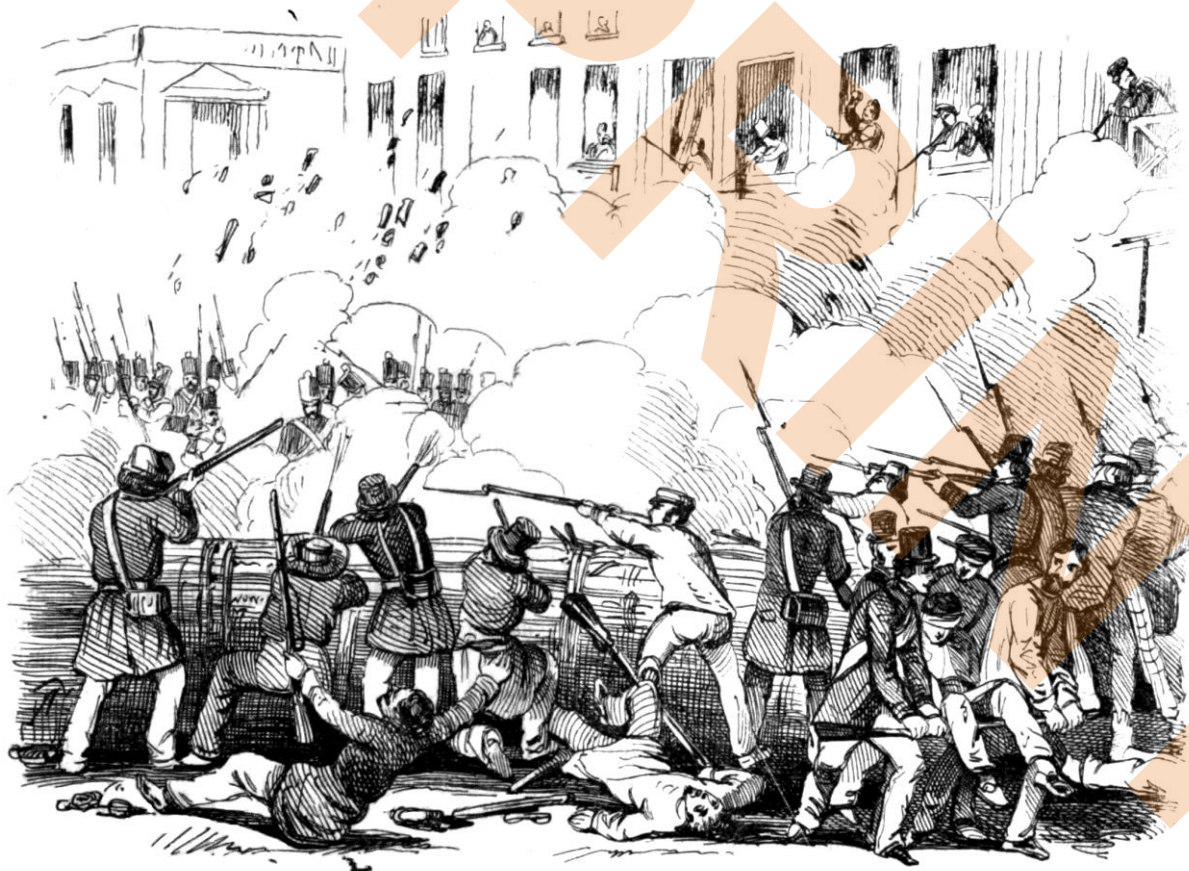
4: Roma, assalto al Quirinale, "L'Omnibus pittoresco", n. 17, 15 marzo 1848.

Il fatto stesso che il numero delle illustrazioni nelle pagine dei giornali sia esiguo attesta una certa remora nella divulgazione di quelle scene. Ne scaturisce un effetto di verosimiglianza e non di vero, cioè la finzione è imprescindibile e ha una certa grandezza nella trasmissione del soggetto. Il realismo documentario, visto alla stregua della rappresentazione artistica di una scena di guerra, come i dipinti delle battaglie di Napoleone eseguiti da Antoine-Jean Gros e le guerriglie raffigurate da Delacroix e da Goya, non si spinge verso la stessa crudezza, pur mostrando nella forma spettacolare, il *pathos* dell'avvenimento. Tuttavia, possiamo affermare con certezza che gli illustratori del primo periodo non furono influenzati dai dipinti di guerra prodotti dai grandi artisti, ma percorsero una propria strada in cui le illustrazioni non mostrarono l'asprezza delle lotte. Il loro carattere è nella separazione tra la raffigurazione edonistica e quella testimoniale, introducendo una sorta di ripensamento critico, da parte degli illustratori [Pinotti-Somaini, 2016, 122]. Questo pone in primo piano il rapporto tra documentazione dei fatti e messa in scena, tenendo presente che i disegnatori non erano sempre spettatori o protagonisti dell'evento. Infatti non sappiamo con certezza quanti di essi furono inviati dagli editori sul campo per registrare un determinato evento. E non sappiamo nemmeno se ai disegnatori si davano indicazioni in merito a quanto dovevano riportare su carta. È una questione di sicuro rilievo il differimento figurato dell'evento, perché su di esso l'illustratore interveniva rimaneggiando il dato oggettivo che, in ogni caso, costituiva una prova visiva, o quanto meno l'attestazione di un fatto non trascurabile facente parte, seppur non del tutto consapevole, della storia. Certamente questo genere d'immagini mediali aprirono la strada alla fotografia documentaria, introdotta da Roger Fenton nel 1855 con la guerra in Crimea, un genere divenuto presto *reportage* fotografico.

2. Immagini documento

L'illustrazione, nel rafforzare i contenuti del testo, presenta i luoghi degli eventi che per il lettore sono quelli esistenti. Quale vera traccia dell'accaduto, essa sosteneva il bisogno di credere attraverso le facciate dei palazzi. Ma il lettore in veste di spettatore indiretto, veniva a trovarsi di fronte a una scena che possiamo definire da teatro, ossia costruita. L'immagine portava la sua attenzione su aspetti non trascurabili: gli edifici, gli spazi, la gente, i militi, le armi, e tutto quanto concorrevano alla concretezza del reale. La stessa raffigurazione prospettica, in genere con il punto di vista posto ad altezza d'uomo, ripresa con i piedi per terra, dava alla percezione del luogo interessato il senso del vero. Tuttavia si avverte una sorta di "disgiunzione delle possibilità d'informazione dalla possibilità d'azione" [Boltanski, 2000, 24], una lontananza propria dell'immagine che non consente di poter agire.

La distanza rispettosa posta in molti casi dal disegnatore nei riguardi dell'avvenimento è nella limitazione percettiva dell'immagine. L'inquadratura diventa un elemento importante in questo caso, perché seleziona porzioni di realtà considerandole significative, e determinanti una propria indipendenza rispetto alla totalità del luogo. In tal modo l'osservatore non veniva coinvolto dalla rappresentazione, ne restava distaccato, lontano. Dall'altra, sembra che l'evento non coinvolgesse il disegnatore, assorto nel ruolo di semplice registratore, dispensatore dell'idea di quel che stava accadendo, più che di un fatto preciso. Per questo a volte gli edifici di sfondo sono raffigurati poco definiti nei loro caratteri, quindi scarsamente o per nulla riconoscibili a favore, in quelle rare illustrazioni, dei gruppi di uomini che si scontrano con le milizie. È il caso della "Barricata di fascine alla Porta Tosa di Milano" pubblicata nel n. 13 del "Cosmorama Pittorico" del 29 marzo 1848 (fig. 5) in cui l'identità del luogo è affidata alla didascalia.



5: Milano, barricate a Porta Tosa, "Cosmorama pittorico", n. 13, 29 marzo 1848.

PASQUALE TUNZI

Solo questa breve scrittura ci permette di sapere che non si tratta di uno scontro qualunque, bensì è la storica rivolta armata compiuta dai milanesi in cinque giornate. L'assenza di una partitura architettonica precisa è, in questa immagine, rappresentativa di una rivolta che si svolse in molte strade di Milano, tra barricate e interventi armati compiuti anche dalle tante finestre degli edifici. L'ignoto disegnatore volle sottolineare proprio l'azione concitata dell'intero popolo armato contro i militari, appena visibili oltre la densa cortina di fumo, dietro la quale gli edifici scompaiono. In altre illustrazioni invece, l'architettura è fortemente caratterizzante la scena, come abbiamo visto. Ratti e Charlot raffigurarono la piazza di Palermo allontanando visivamente l'inferno e mantenendo il dato spaziale. La larga inquadratura fornisce una visuale ampia riducendo, allo stesso tempo, la definizione del particolare e della ragione. C'è tutto e niente in quella immagine. In primo piano un folto gruppo di persone si stacca dal secondo piano in cui il fumo bianco anticipa un altro gruppo di gente che si anima a ridosso della cortina architettonica. La prospettiva è data dalla graduale riduzione delle figure e dai tre suddetti piani scenici, sostenuti lateralmente a destra dal digradare dimensionale degli edifici dell'attuale via Vittorio Emanuele.

La mancanza del punto principale lascia libero l'osservatore di spaziare nell'intera raffigurazione, rivelando una netta differenza rispetto alle illustrazioni delle feste pubbliche, dove il fattore estetico e descrittivo era spesso enfatizzato, in virtù del piacere visivo morboso. I lettori non potevano ammirare le illustrazioni degli scontri di piazza come se fossero scene di teatro o raffigurazioni di eventi piacevoli, stante la drammaticità degli eventi. Proprio quest'ultima richiedeva un certo distacco, malgrado la spettacolarità dell'illustrazione documentale suscitasse una certa attrattiva messa in campo per la mercificazione, ossia destinata al consumo.

La raffigurazione dei tragici eventi diviene simbolica espressione di una condizione sociale. "Il successo della rivoluzione del 1830 richiedeva l'idealizzazione del "popolo" che si supponeva l'avesse condotta" [Burke, 2002, 136], mentre l'iterazione delle illustrazioni, nelle tante copie del periodico, assolse egregiamente il compito di suffragio per i moti rivoluzionari che seguirono.

Conclusioni

Queste illustrazioni, più di altre, ottemperarono a una funzione sociale, di persuasione, tutela, garanzia, cooperazione e, ad un tempo, tentarono di costruire un bagaglio di asserzioni figurative per fugare l'oblio e sostenere la memoria collettiva. È quest'ultimo un dato da non sottovalutare, in quanto le immagini mediali supportano sì gli avvenimenti, ma restano oltre il proprio momentaneo esaurimento, cioè li tramandano. Afferma a tal riguardo Lefebvre [1977, 331], sono un atto in cui è implicita "l'intenzione o la volontà d'un effetto" per il quale si auspica un'azione di ritorno. Bredekamp [2015, 266] sostiene, infatti, la capacità delle immagini di innescare azioni e reazioni nell'osservatore, in quanto contribuiscono a costruire la realtà. Si tratta di una realtà attinente anche agli aspetti estetici della comunicazione. Seppur le illustrazioni qui considerate riguardano fatti di cronaca, orientate a visualizzare quel che il testo non raccontava pienamente, non possiamo non riconoscerne una propria qualità artistica, e un modo di condurre lo sguardo sull'insieme più che sul dettaglio.

Il luogo dell'avvenimento, afferma Montani [2009, 477], coincide "con la sua latitudine mediale e spettacolare", e l'osservatore interessato si addossa il compito di diffondere quanto visto perché su di sé resta quell'evento, le cui dimensioni sono straordinarie per la sua entità. Il ruolo della trasmissione viene così assunto tanto dal disegnatore quanto dal lettore e da coloro i quali hanno accesso a tali immagini.

Le parole di Montani ci fanno pensare che il luogo fa l'evento, col suo carattere fisico e sensoriale, dove l'unicità partecipa del *pathos* estetico collettivo. La raffigurazione è una sorta di duplicazione di quel luogo, il voler ribadire nella sua effigie il dato simbolico e la tipicità riconosciuta dal lettore. Come a teatro, la scena iconica valorizza l'atto drammaturgico, sostenendo una sorta di osmosi tra visualità e rituale in cui i differenti elementi linguistici si intrecciano. L'architettura, a testimonianza di un sistema consolidato, resta nelle immagini reiterate, anche se ora ha un nuovo contesto.

Bibliografia

- AYDIN, C. (2017). *Il lungo Ottocento*, Torino, Einaudi.
- ARRIGONI, P., BERTARELLI, A. (1931). *Piante e vedute della Lombardia conservate nella Raccolta delle Stampe e dei Disegni*, Milano.
- BERGAMINI, O. (2013). *La democrazia della stampa*, Bari-Roma, Laterza.
- BOLTANSKI, L. (2000). *Lo spettacolo del dolore*, Milano, Raffaello Cortina.
- BREDEKAMP, H. (2015). *Immagini che ci guardano*, Milano, Raffaello Cortina.
- BURKE, P. (2002). *Testimoni oculari*, Roma, Carocci.
- CHATEAUBRIAND, F.C. (1835). *L'Italie, la Sicile, les iles Éoliennes, l'île d'Elbe, la Sardaigne, Malte, l'île de Calypso, etc.*, ed. Louis-Eustache Audot, Paris.
- GALASSI, P. (1989). *Prima della fotografia*, Torino, Bollati Boringhieri.
- LEFEBVRE, H. (1977). *Critica della vita quotidiana*, Bari, Dedalo.
- MONTANI, P. (2009). *La funzione testimoniale dell'immagine*, in T. Gregory (a cura di), *XXI secolo. Comunicare e rappresentare*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana Treccani.
- PINOTTI, A., SOMAINI, A. (2016). *Cultura visuale*, Torino, Einaudi.
- SONTAG, S. (2003). *Davanti al dolore degli altri*, Roma, Mondadori.
- TUNZI, P. (2022). *Il sistema visuale nei periodici illustrati della prima metà dell'800*, Pescara, Sala.

Città di carta, città in fiamme.

La rappresentazione dell'assedio nella scenografia teatrale

Paper-cities, cities on fire.

The representation of the siege in the theatrical setting

SANTI CENTINEO

Politecnico di Bari

Abstract

L'atroce immagine delle città in guerra supera per potenza visiva quella di qualsiasi altro dolore individuale. Lo spiega Hegel affermando come lo spirito dei popoli è superiore allo spirito individuale. La ferita alla collettività richiama immediatamente un dolore universale, in grado di evocare altri archetipi. Ed essendo nutrita di processi di visualizzazione di archetipi, la scenografia teatrale, rinunciataria a rappresentazioni di tipo documentaristico, evoca scenari che, nel richiedere un posizionamento di significato allo spettatore, sono guidati da una matrice fortemente morale.

The heinous image of cities at war surpasses the visual power of any other individual pain. Hegel explains this, by affirming how the spirit of peoples is superior to the individual one. The collective wound immediately evokes an universal pain, capable of evoking many archetypes. And being nourished by processes of visualization of archetypes, the theatrical setting, renouncing to realistic representations, evokes scenarios that, in requiring a placement of meaning to the viewer, are guided by a strongly moral sense.

Keywords

Scenografia, Scenari, Rappresentazione dell'assedio.
Set-design, Scenarios, Siege Representation.

Introduzione

“Si può comporre uno dei più terribili quadri, senza necessità di accentuazioni oratorie, solo mettendo insieme esattamente le calamità sofferte da quanto di più splendido è esistito in fatto di popoli e di stati, e in tal modo si può spingere il sentimento sino al più profondo e inconsolabile cordoglio, che non è compensato da nessun risultato conciliante, e nei riguardi del quale noi organizziamo la nostra difesa o recuperiamo la nostra libertà solo pensando” [G.W.F. Hegel, *Lezioni sulla filosofia della storia* 1837].

Sono molteplici le immagini fornite dagli scenari delle città in guerra o assediate. Il proliferare dell'informazione mediatica ci fornisce continuamente immagini che non sono più solo quelle delle trincee o dei recinti spinati. Sono anche attacchi terroristici, stragi e lotte fratricide, eventi questi che oltre a un “mentre” (ossia il *reportage* in tempo reale), richiamano alla mente anche la desolante immagine del “dopo”. L'angolatura con cui il filosofo tedesco Georg Wilhelm Friedrich Hegel riguarda alla storia e alla guerra, come inevitabile tensione fra i popoli, offre spesso lo spunto di superamento al mero idealismo romantico [Hegel 1837]: inevitabilmente, checché ne dica Bertold Brecht – I riferimento è alla celebre poesia *Tebe dalle sette porte, chi la costruì?* –, nelle pagine di storia lo spirito collettivo prevale su quello individuale. Se lo scrittore si chiedeva chi aveva costruito Tebe dalle sette porte, il filosofo di

Jena si sofferma sullo scontro tra i differenti spiriti dei popoli, come si vedrà a breve a proposito della tragedia eschilea. Sicché il dolore dei popoli finisce inesorabilmente per ricucirsi a matrici ancestrali e archetipiche, che solo nel secolo appena conclusosi, vengono bruciate dalla visualità esplicita offerta dai principali strumenti di comunicazione (reportage, cinematografo, dirette televisive), come affermano alcuni tra i principali studiosi del mondo delle immagini [ex multis, Wunenberger 1999; Pinotti/Somaini 2016; Flusser 1997].

Per quegli ambiti che, ancor prima che comunicativi, si basano su meccanismi narrativi (letteratura e teatro *in primis*), la diegesi non può che basarsi su evocazioni archetipiche e proprio per questo la componente figurativa alla base del processo scenografico rinuncia a intenti descrittivi, che nel caso degli scenari bellici si volgono maggiormente all'indirizzo del kolossal cinematografico. Non sono solo ragioni economiche, o connesse alla tecnologia mediatica, bensì connaturate ai differenti meccanismi narrativi, di cinema e teatro [Ponte di Pino 2018, 54-55], nonché alla natura performativa, più propria di quest'ultimo.

Questa natura fa sì che il ricorso all'evocazione archetipica si attui non con una presunta "filologia" figurativa, bensì assumendo per ammissibile il ricorso a procedimenti di slittamento cronologico, topologico o storico (nel senso "degli eventi", o, per completare la triade aristotelica, "delle azioni"). Il "testo" puramente letterario (per Umberto Eco [1984] o Anne Ubersfeld [1985] è materiale silente e inerte fino alla sua esecuzione) diventa dunque un "pretesto" al fenomeno drammaturgico, il quale, proprio nel processo interpretativo, assurge al ruolo di centralità testuale [Centineo 2020, 18-23]. Benché il teatro moderno origini nel XVI secolo, è solo da un certo punto in poi, precisamente da quel momento in cui i valori universali provenienti dall'illuminismo si trasformano in ideali romantici, che è possibile reperire e collocare gli esempi addotti, nei quali appare e si significa l'immagine scenografica delle città in guerra.

1. La città assediata come immagine romantica

Nel 1868 Francesco Hayez regala all'Accademia di Belle Arti di Venezia, dove si era formato, il proprio dipinto *La distruzione del tempio di Gerusalemme* (olio su tela, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1867).

La straordinaria tela è dominata dall'impianto volumetrico del tempio, inesorabilmente compatto e saldo, pur rappresentato nel mezzo dell'assedio. Il soggetto rappresenta la terza distruzione dell'edificio, quella avvenuta nel 70 per opera dell'imperatore Tito. Lo si evince non solo dal suo ritratto nel centro della scena, ma anche dalla citazione della *menorah* espugnata, presente anche nel romano arco di trionfo del Flavio. Il rimando a un soggetto assai caro agli italiani dell'epoca è evidente: il *Nabucco* di Giuseppe Verdi su libretto di Temistocle Solera, che aveva debuttato alla Scala di Milano nel 1842. Nella prima delle quattro parti in cui è articolato il dramma, intitolata "Gerusalemme", il climax drammaturgico si raggiunge con l'espugnazione e distruzione del tempio ad opera del re condottiero assiro-babilonense Nabucodonosor III (storicamente avvenuta nel 416 a. C.). Per quanto dunque le due opere d'arte facciano riferimento a eventi differenti, entrambe, nella loro assoluta mancanza di filologia e nel ricorso a un immaginario romantico e romanzesco, si permeano di riferimenti facilmente interpretabili in una direzione nazionalistica, con specifico riferimento ai fermenti rivoluzionari legati alle vicende dell'Unità d'Italia e al sentimento di oppressione ancora presente nel sia pur già nato Stato Italiano.



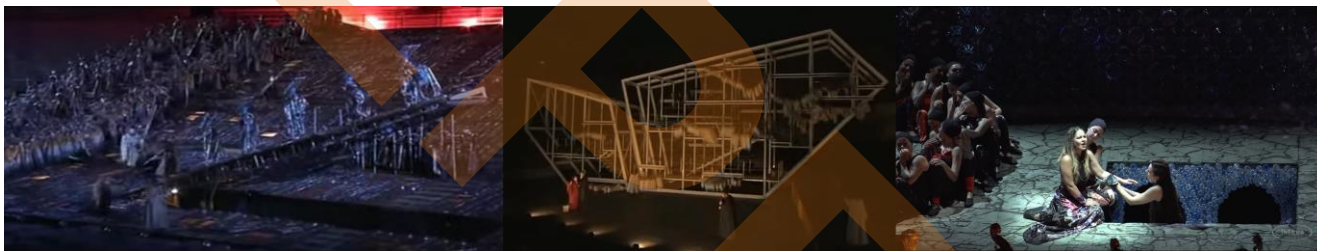
1: Francesco Hayez, *La distruzione del tempio di Gerusalemme*, Venezia, Gallerie dell'Accademia, 1867.

È tutta viva la lezione proveniente dall'idealismo hegeliano, con particolar riferimento alla concezione storica, animata da quello spirito che da individuale diventa dei popoli, ma anche relativamente ai conflitti per l'affermazione della propria compagine costituzionale, e infine alla guerra, intesa come male necessario, senza la quale le pagine del libro storico resterebbero bianche. Tanto più se si pensa alla straordinaria vicinanza temporale, di pochi anni, tra lo scritto hegeliano e il *Nabucco*.

Il processo con cui l'autore, ossia Verdi, ricorre alla metafora del popolo ebraico, il cui climax ricorre nella celeberrima pagina del *Va'*, *pensiero*, trova un contraltare con il processo interpretativo che le possibilità della messa in scena offrono. Fra le numerose edizioni di una delle opere più eseguite del repertorio operistico, due in particolare focalizzano l'attenzione, in quanto allocate in un palcoscenico all'aperto, celebre per ampiezza di spazi, la cui disponibilità alla rappresentazione colossale dei contesti è proverbiale: l'Arena di Verona.

Pur tuttavia, come si diceva sopra, le messe in scena non ricorrono a un linguaggio descrittivo e didascalico, ma procedono per sintesi figurative. Nel primo dei due esempi – Giuseppe Verdi, *Nabucco*, regia, scene e costumi di Hugo de Ana, direzione musicale di Daniel Oren, produzione dell'Ente lirico Arena di Verona, 2000 –, Hugo de Ana sposta l'ambientazione su una piattaforma simile a un grande circuito elettrico prestampato. Da qui botole, aperture, sentieri luminosi e fumi fuoriescono, determinando di volta in volta gli accadimenti. Sino al finale, la distruzione dell'idolo di Baal per intervento divino, momento in cui, per restare nella metafora, avviene un grande corto circuito.

Il secondo esempio, la messa in scena firmata da Denis Krief – Giuseppe Verdi, *Nabucco*, regia, scene, costumi e luci di Denis Krief, direzione musicale di Daniel Oren, produzione dell'Ente lirico Arena di Verona, 2007 –, si muove in direzione di una sintesi estrema, tutt'altro che descrittiva: due enormi strutture reticolari e praticabili a rappresentare il mondo degli ebrei, fatto di sapienza e di studio, contro una torre avviluppata voluttuosamente, simbolo della smania di potere e di invasione del popolo assiro. Nella scena della distruzione, le file di libri affastellati sulla struttura-tempio crollano al suolo, come tutte le volte che la follia prevale sulla sapienza: dalle tavole di Mosè scagliate a terra, ai libri messi al rogo durante la furia nazista. Nell'opera rossiniana *L'assedio di Corinto*, tutta la trama verte in direzione della conquista della città. Nell'interpretazione che ne offre La Fura dels Baus – Gioachino Rossini, *L'assedio di Corinto* (*La siége de Corynthe*), progetto de La Fura dels Baus, regia e scene di Carlus Padrissa, elementi scenografici e pittorici, costumi e video di Lita Cabellut, direzione musicale di Roberto Abbado, produzione del ROF – Rossini Opera Festival, 2017 –, il tema del monopolio dell'acqua assurge a motivo figurativo per tutta l'opera. La scena, costruita infatti da enormi bottiglioni d'acqua, si anima con altri interventi tecnici, poetica assai cara al collettivo spagnolo, mentre la lotta per la conquista del bene primario (Lutraki, presso Corinto, è una celebre sorgente), visualizza la lotta tra un mondo arso dalla siccità e un altro dominatore che vive fra gli sprechi.



2: Il *Nabucco* delle due produzioni areniane firmate da Hugo de Ana e Denis Krief e *L'assedio di Corinto* al Rossini Opera Festival nell'edizione firmata da La Fura dels Baus.

Tornando a Verdi, oltre al *Nabucco*, il tema romantico dell'assedio e della distruzione della città viene affrontato anche in altre opere. Con l'esclusione de *Il trovatore*, in cui la conquista di Castellor cede rapidamente il posto al rogo in cui sta per essere uccisa la madre del protagonista, altri evidenti esempi si ritrovano in *Attila* e ne *I vespri siciliani*. In entrambe le interpretazioni riportate a esempio, la rinuncia a un'ambientazione aderente ai rispettivi drammi storici viene motivata da una plausibile attualizzazione. Se Verdi aveva attinto a tali vicende con un chiaro riferimento ai propri tempi, anche il processo della messa in scena, a riconferma dell'universalità dell'opera d'arte, può legittimamente orientarsi verso la contemporaneità. Ecco quindi che al Teatro Regio di Torino nel 2011 – Giuseppe Verdi, *I vespri siciliani*, regia di Davide Livermore, scene di Santi Centineo, costumi di Giusy Giustino, video di Marco Fantozzi, direzione musicale di Gianandrea Noseda, coproduzione del Teatro Regio di Torino ed Euskalduna di Bilbao, 2011 (Spettacolo di inaugurazione dei festeggiamenti per il 150° anniversario dell'Unità d'Italia – una nuova circostanza di tempo (nello stesso luogo) consente di attualizzare l'ambientazione e l'immagine della città in assedio, presente due volte nelle indicazioni drammaturgiche. Così lo sbarco di Procida, che da libretto avverrebbe di fronte a una città desolata e disabitata, viene ambientato nello scenario della strage di Capaci, mentre il finale, quando al suono delle campane vespertine scoppia la rivolta, viene riportato in un parlamento, non più luogo di imbrogli, ma della riaffermazione del diritto sancito dalla

Costituzione, omaggio al pensiero hegeliano di cui sopra, incrociato con la contingenza dei festeggiamenti per i 150 anni dell'Unità d'Italia. Nel secondo caso, quello di *Attila*, le vicende del re unno nell'interpretazione scaligera del 2018 – Giuseppe Verdi, *Attila*, regia di Davide Livermore, scene di Gio Forma, costumi di Gianluca Falaschi, direzione musicale di Riccardo Chailly, produzione del Teatro alla Scala di Milano, 2018 –, trovano sfondo in uno scenario post-atomico, ancora più inquietante della rappresentazione della guerra stessa.



3: Una scena dell'*Attila* di Verdi nell'edizione scaligera e de *I vespri siciliani* nell'edizione del Teatro Regio di Torino.

2. La città assediata come immagine contemporanea

Sono scenari assai cari a Luca Ronconi, specialmente in quel periodo in cui esplorava le potenzialità, spaziali, funzionali, ma soprattutto semantiche, dei luoghi industriali abbandonati. Mentre in uno di questi luoghi, ripensato con Gae Aulenti, il Fabbricone di Prato (il primo di una lunga serie di edifici industriali dismessi utilizzati e rifunzionalizzati da tanti architetti negli anni a venire), il regista stabilirà una scuola, è nello stabilimento del Lingotto che arriva uno spettacolo epocale, che segna la storia della regia teatrale: *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, andato in scena nella Sala Presse nel 1990 – Karl Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità*, regia di Luca Ronconi, scene di Daniele Spisa, costumi di Gabriella Pescucci, luci di Sergio Rossi, suono di Hubert Westkemper, produzione del Teatro Stabile di Torino in collaborazione con Lingotto s.r.l., 1990.

Come insegna Primo Levi ne *La tregua*, è nel “dopo” che sta la vera rovina della guerra [Levi 1963]. Così, utilizzando meccanismi drammaturgici a lui sempre cari (quali lo straniamento, la sincronicità, o la sovrapposizione semantica), Ronconi attua una rilettura dello scenario post-bellico attraverso una sorta di tragedia postindustriale, in cui il complesso e articolato testo di Kraus si incarna in un carosello di *tableaux*, in cui viene abbattuta la tradizionale separazione tra pubblico e attore, tra scena e realtà. L'immagine della distruzione bellica, quel contesto della prima guerra mondiale in cui Kraus scriveva il testo, si trasforma in desolazione e spaesamento interiore.

Che sia l'autenticità delle vicende storiche, magari realmente vissute dall'autore, la fonte ispiratrice di una descrizione bellica è fatto assai consueto, avviene infatti anche nel caso di Bertold Brecht/Kurt Weill nel monumentale *Ascesa e caduta della città di Mahagonny*. Il teatro epico, che nelle culture non mitteleuropee necessita uno sforzo di collocamento di senso, viene debitamente citato da Walter Benjamin nel suo celebre *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, e non descrive uno scenario di guerra temporalmente o

geograficamente definito. In una quasi distopica ambientazione, il tipo di giudizio è pressoché inverso al percorso dei classici del melodramma, i già citati Verdi e Rossini: se là la guerra è pretesto letterario, qua è invece conseguenza di un decadimento morale che viene persino teorizzato, una sorta di distruzione di ogni riferimento etico, in un incasellamento dai molteplici temi visivi e drammaturgici, estremamente sintetizzati dal significativo allestimento di Strehler/Damiani, che si riporta a esempio – Kurt Weill, *Ascesa e caduta della città di Mahagonny* (*Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny*), regia di Giorgio Strehler, scene e costumi di Luciano Damiani, direzione musicale di Nino Sanzognò, produzione del Teatro alla Scala di Milano (alla Piccola Scala), 1964.



4: Un'immagine di *Samson et Dalila* nell'edizione della Vlaamse Opera, dei *Sette contro Tebe* ed *Edipo Re* in due edizioni siracusane.

Dall'individuale all'universale, e viceversa, tema che nella celebre scena della distruzione del tempio di *Samson et Dalila* di Camille Saint-Saëns, consente ai fautori della messa in scena – Camille Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, regia di Willy Vanduren, scene di Amir Nizar Zuabi, costumi di Omri Nitzan, direzione musicale di Tomás Netopil, Vlaamse Opera, Antwerp, 2009 – , di tradurre il protagonista in un eroe suicida che, imbottito di esplosivo, si lascia deflagrare, in un'inversione di oppressori e oppressi, in cui è l'esperienza diretta della guerra a influenzare direttamente stavolta, non tanto l'autore del dramma, quanto il fautore della messa in scena.

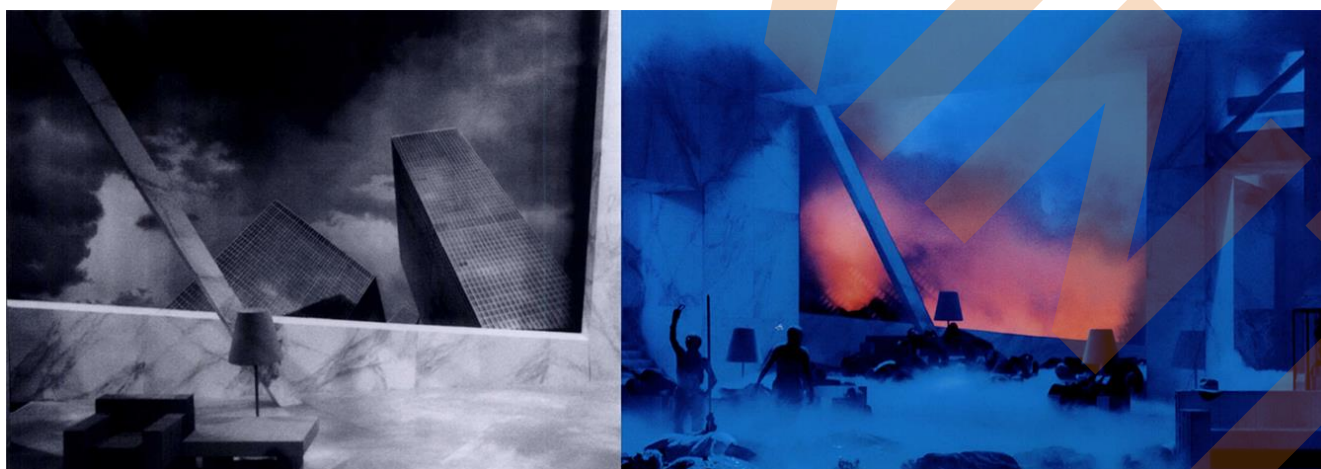
Una rappresentazione in ampi spazi scenici, uniti alla monumentalità tragica sia del testo che della messa in scena, trova ampio riscontro nel teatro greco [Di Benedetto, Medda 1997]. Il tema trova una stilizzazione granitica nel caso dell'eschileo *Sette contro Tebe*, in cui, anche per le motivazioni dettate dalle esigenze e limiti scenotecnici del teatro ellenico, il contesto di guerra scende di scala, focalizzandosi sul fratricidio, delitto talmente mostruoso da poter trovare un collocamento di senso solo di fronte al dio e da cui non può che originare ulteriore male e rovina, in tutte le sue declinazioni e ricadute. Emblematica la rappresentazione tenutasi al Teatro Greco di Siracusa – Eschilo, *Sette contro Tebe*, regia di Marco Baliani, scene e costumi di Carlo Sala, musiche di Mirto Baliani, coreografie di Alessandra Fazzino, produzione dell'INDA – Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa, Teatro greco, 2013 –, esempio che si riporta unitamente all'eco che questa stilizzazione della raffigurazione bellica trova nel capolavoro sofocleo, *Edipo re*, in cui i contorni di uno scenario post-atomico ante litteram sono delineati dalla calamità naturale, in questo caso la peste. Nel suggestivo finale dell'edizione siracusana del 2013 – Sofocle, *Edipo re*, regia di Daniele Salvo, scene e costumi di Maurizio Balò, musiche di Marco Podda, produzione dell'INDA – Istituto Nazionale del Dramma Antico, Siracusa, Teatro greco, 2013 –, solo il fuoco purificatore della pira di Giocasta consentirà a Edipo, ormai cieco, di vedere la luce.

Calamità naturali, come l'eruzione del Vesuvio, segno del disappunto divino, ne *L'ultimo giorno di Pompei* di Giovanni Pacini, frutto di un neoclassicismo reso attuale a quell'epoca dalle recenti scoperte archeologiche che innescano un immaginario visivo [Jacobelli 2009], ma che non mancano di essere persino sarcasticamente ribaltate dall'ironia di *Giove a Pompei*, operetta di Umberto Giordano e Alberto Franchetti, in cui la città viene punita per aver commercializzato parte di sé ai turisti, se non che anche stavolta diventa, pur di fronte alla propria distruzione, oggetto di curiosità commerciale (si pensi d'altro canto a quanti documentari e ricostruzioni ci ha propinato in questi anni la televisione). L'operetta *Giove a Pompei* viene scritta a due mani da Umberto Giordano e Alberto Franchetti su libretto di Luigi Illica ed Ettore Romagnuoli e rappresentata in età moderna solo nel 2017, dopo un recupero filologico da parte di Casa Ricordi.

Conclusioni

Ciò che è evidente in questa rapida carrellata di esempi è la molteplicità dei procedimenti interpretativi, che di fronte a un tema ampio come la guerra, consente lo svolgimento in teatro di una narrazione figurativa che scorre scolarmente dall'universale all'individuale, dalla politica alla morale, attingendo, comunque sia, ad archetipi che hanno una ben precisa collocazione nella memoria collettiva.

La più grande lezione proveniente dal teatro risiede proprio in questa circolarità tra passato e presente, nella possibilità di attingere a eventi storici, universalizzandone il significato e individualizzandone le reazioni emotive. Ma non è solo un processo che discende dalla realtà e verte in termini di stilizzazione. È vero anche il contrario, e se questo compito nel cinema viene assegnato ai generi di fantascienza, spesso profetici, anche la scena è inquietante anticipatrice di eventi: nel 1999, nell'edizione del wagneriano *Götterdämmerung (Il crepuscolo degli dei)*, firmato per le scene da Hans Dieter Schaal – Richard Wagner, *Götterdämmerung (Il crepuscolo degli dei)*, regia di Martin Schüller, scene di Hans Dieter Schaal, costumi di Marie-Luise Strandt, videoproiezioni di Hans Peter Böffgen, direzione musicale di Jun Märkl, produzione del Nationaltheater Mannheim, 1999 –, la distruzione del Walhalla viene inquietantemente rappresentata con la visione da un penthouse newyorkese del crollo delle torri gemelle, due anni prima di quei tragici eventi.



4: Due immagini dal *Götterdämmerung* wagneriano nell'interpretazione visiva di Hans Dieter Schaal.

Bibliografia

- CENTINEO, S. (2020). *Representamen. Architettura degli interni, musica, società*, Palermo, Kalós.
- DI BENEDETTO, V., MEDDA, E. (1997). *La tragedia sulla scena*, Torino, Einaudi.
- ECO, U. (1984). *Semiologia e filosofia del linguaggio*, Torino, Einaudi.
- FLUSSER, V. (1997). *La cultura dei media*, Milano, Mondadori.
- HEGEL, G.W.F. (2003 [1837]). *Lezioni di filosofia della storia*, Bari, Laterza.
- JACOBELLI, L. (2009). *Pompei ricostruita nelle scenografie del melodramma "L'ultimo giorno di Pompei"*, in «Rivista di Studi Pompeiani», vol. 20, pp. 49-60.
- LEVI, P. (1963). *La tregua*, Torino, Einaudi.
- PINOTTI, A., SOMAINI, A. (2016). *Cultura visuale: immagini, sguardi, media, dispositivi*, Torino, Einaudi.
- PONTE DI PINO, O. (2018). *Teatro e cinema: un amore non (sempre) corrisposto*, Roma, Franco Angeli.
- UBERSFELD, A. (1985). *Theatrikón, Leggere il teatro*, Roma, Euroma La Goliardica.
- WUNENBERGER, J.J. (1999). *Filosofia delle immagini*, Torino, Einaudi.

Gino Boccasile: le cartoline della propaganda 1940-1945

Gino Boccasile: propaganda postcards 1940-1945

MARCELLO SCALZO

Università degli Studi di Firenze, Dipartimento di Architettura

Abstract

È noto di come i regimi totalitari fondino il loro consenso e legittimazione sull'organizzazione e la diffusione della propaganda. In Italia il Ministero per la Cultura Popolare era il responsabile di tutte le forme della divulgazione: giornali, libri, film, cinegiornali, programmi radio, cartoline e manifesti. Quest'ultimi da diffondere massicciamente in strade, caserme, uffici e strutture pubbliche, sino a creare un "universo parallelo" composto da immagini che narravano fatti e situazioni inventate dalla propaganda di regime, basate su notizie fuorvianti e avvenimenti stravolti e, a volte, completamente falsi. Tra gli artisti, pittori e grafici, che hanno saputo meglio interpretare la propaganda del regime spicca decisamente Gino Boccasile.

Everyone knows that totalitarian regimes base their consensus and legitimacy on the organisation and dissemination of propaganda. In Italy, the Ministry for Popular Culture was responsible for all forms of dissemination: newspapers, books, films, newsreels, radio programmes, postcards, and posters. The latter had to be disseminated in many copies in streets, barracks, offices, and public facilities, to the point of creating a "parallel universe" composed of images that narrated facts and situations invented by the fascist regime's propaganda based on misleading and sometimes utterly false news and events. Among the artists, painters, and graphic designers, who best interpreted the regime's propaganda, Gino Boccasile stands out.

Keywords

Gino Boccasile, manifesti R.S.I. repubblica sociale italiana, propaganda bellica, cartoline di propaganda.
Gino Boccasile, Italian Social Republic (R.S.I.) posters, war propaganda, propaganda postcards.

Introduzione

Ogni regime non democraticamente eletto e riconosciuto dal popolo necessita di imponenti campagne di propaganda che tendano a legittimare il potere e l'operato. È noto di quanto i regimi dittatoriali (e non solo) ritengano lo strumento della propaganda alla base della diffusione di idee, proclami, notizie. Nella Germania del Terzo Reich è Joseph Goebbels l'uomo che se ne assume il compito, dirigendo con straordinario successo il Ministero per l'Educazione popolare e della Propaganda dal 1933 sino alla fine della guerra.

Anche in Italia nel 1937 viene creato il Ministero per la Cultura Popolare, chiamato spesso, non senza ironia, Min.Cul.Pop., e retto per diversi anni da Alessandro Pavolini. Oltre ad occuparsi della propaganda in generale, particolare attenzione viene riposta ai programmi radiofonici, alla cinematografia, ai cinegiornali e all'arte. Sono questi gli anni in cui la pubblicità, veicolata dai manifesti, locandine e cartoline rappresenta il mezzo di comunicazione più capillare, diretto ed efficace indirizzato alla gran "massa" della popolazione, materiali a stampa con immagini chiare ed esplicite; bisogna infatti considerare, il fattore dell'analfabetismo che in alcune zone d'Italia raggiunge nel periodo il 35%. Il grafico cartellonista preferito dagli importantissimi Ministeri della Guerra e del Min.Cul.Pop., è indubbiamente Gino Boccasile, decisamente

l'artista che ha meglio identificato la propaganda di "regime" durante il secondo conflitto mondiale.

1. Boccasile: brevi note biografiche

Gino Boccasile nasce a Bari il 14 luglio 1901; un evento drammatico ne segna l'esistenza: giovanissimo perde la vista dall'occhio sinistro a causa uno schizzo di calce viva. Si diploma alla Scuola d'Arti e Mestieri e inizia a lavorare nella sua città natale come illustratore per alcuni periodici locali. In seguito alla morte del padre, a 17 anni si trasferisce a Milano. Dopo un primo periodo di difficoltà, inizia a collaborare con lo studio grafico di Achille Luciano Mauzan; parallelamente disegna figurini e modelli d'abiti da donna facendosi notare per il suo personalissimo stile. Nel 1930 realizza 30 Cartoline illustrate per la Fiera del Levante di Bari. Su invito di Mauzan, si trasferisce per soli due mesi in Argentina a Buenos Aires; durante il viaggio di ritorno in nave conosce Alma Corsi, la sua futura moglie, che gli darà due figli. Rientrato a Milano, riparte per Parigi dove espone nel 1932 due quadri al *Salon des Indépendants*. Nello stesso anno con Franco Aloï, conosciuto nello studio Mauzan, fonda l'Agenzia Pubblicitaria ACTA. Collabora alle grafiche di numerose riviste e periodici, tra cui *La Donna*, *L'illustrazione*, *La Signorina Sette*, *Dea*, *La Lettura*, *Bertoldo*, *Il Milione* e *L'illustrazione del medico*; illustra collane di libri per ragazzi per Rizzoli e Mondadori.



1: 1 a: Gino Boccasile, 7° Genio, Firenze, 1935; 1 b: Gino Boccasile, 114° Legione, Bergamo, 1935; 1 c: Gino Boccasile, 9° Legione G.d.F., Roma, 1938; 1 d: Gino Boccasile, Divisione Fanteria Vespri, Palermo, 1935.

Ma la sua fama è dovuta soprattutto alle illustrazioni a colori di figure femminili per la rivista "Signorine Grandi Firme"; nelle sue opere propone ragazze floride e procaci, solari e mediterranee, una "PinUp italiana", proprio l'immagine positiva della donna che il regime vuole propagandare. Alla Liberazione, è incarcerato per collaborazionismo, ma viene rimesso in libertà sei mesi dopo: assolto per non aver commesso reati, in quanto non coinvolto direttamente in episodi di brutalità (non è accertata la sua adesione al Manifesto della razza del 1938). Emarginato per qualche mese nell'ambiente della pubblicità, riprende la sua attività dapprima realizzando disegni erotici per editori inglesi e francesi ed in seguito disegnando alcune cartoline per il nuovo Movimento Sociale Italiano e per associazioni di ex combattenti. Nel 1947 avvia una sua agenzia grafica realizzando le pubblicità per: Formaggio Mio, Lama Bolzano, Amaro Ramazzotti, moto Bianchi, dentifricio Chlorodont, calzature Zenith, Assicurazioni, Yogurth Yomo, shampoo Tricofilina, ma soprattutto per i profumi Paglieri.

Ripropono le sue famose pin-up per la rivista "La Signorina Sette", ma mentre sta illustrando "Il Decamerone" del Boccaccio, la morte lo coglie improvvisamente; muore a Milano il 10 maggio 1952.

2. Boccasile e la propaganda bellica

Catapultato da ben altra tipologia pubblicitaria, Boccasile si adegua molto rapidamente alle nuove esigenze dalla committenza; a partire dal 1935 realizza una serie di cartoline "Reggimentali" commissionate dai diversi Comandi militari, da diffondere nelle caserme. Questi elaborati, sviluppati sia in orizzontale che verticale, hanno in comune alcune caratteristiche: il segno grafico leggero, i colori morbidi e sfumati, l'utilizzo di una linea d'orizzonte piuttosto bassa, la ricerca della dinamicità nei soggetti rappresentati (militari, armamenti o mezzi di locomozione), personaggi dai tratti essenziali, la riproduzione dei monumenti peculiari della località ove i reggimenti erano di stanza.

Rispetto alle fotografie in bianco-nero le cartoline avevano in più la risorsa dei colori, brillanti, vivaci, che rafforzavano l'efficacia del messaggio; nel disegno/dipinto il grafico poteva a suo piacimento rafforzare ed idealizzare quei concetti di propaganda che il regime voleva diffondere. Peraltro rispetto alle fotografie le cartoline erano più economiche, avevano tirature elevate, migliore duratura e maggiori possibilità di diffusione e circolazione.

Nel giugno del 1940 l'Italia entra nel secondo conflitto mondiale: Boccasile viene invitato ad occuparsi della grafica di propaganda per i Ministeri della Guerra e della Cultura Popolare; l'obiettivo è quello di esaltare le gesta dei combattenti, elogiare mezzi e armamenti, magnificare le imprese belliche, celebrare la figura del Duce ed evidenziare la collaborazione con l'alleato tedesco. Le opere di Boccasile sono manifesti nella misura standard di cento centimetri per settanta destinati all'affissione stradale o in dimensione locandina da porre nei locali pubblici e nei luoghi di maggior affluenza, oppure riprodotti in formato cartolina postale.



2: 2 a: Gino Boccasile, "Londra", 1940; 2 b: Gino Boccasile, "Ritourneremo", 1942; 2 c: Gino Boccasile, "Tacete. Il nemico vi ascolta", 1941; 2 d: Gino Boccasile, Propaganda antisovietica, 1942.

A partire dal 1940 capillarmente affisso sui muri d'Italia è celebre il manifesto che ritrae il Duce, dal volto serio e risoluto con, sullo sfondo, la statua della *nike* greca, il tutto commentato da una sola parola: "Vincere". Dello stesso anno è un altro iconico manifesto di Boccasile, catastrofico, sintetico ed eloquente: l'immagine di una Londra in fiamme è dominata da una mano vigorosa con il pollice verso, di romana memoria, che si staglia tra fumi e fiamme. Per quanto la città è immediatamente riconoscibile per lo skyline, la scritta

MARCELLO SCALZO

Londra è realizzata con caratteri che sembrano evocare lingue di fuoco; il manifesto tende ad evidenziare la partecipazione (peraltro del tutto influente) della Regia Aeronautica ai bombardamenti della città.

Ma la celebrazione delle gesta italiane dura poco: alle iniziali vittorie nel continente africano, (la riconquista di Bengasi, la battaglia di Ain el-Gazala) seguono le prime dure sconfitte: El Alamein, Amba Alagi e la resa del Duca d'Aosta, sino la fine all'occupazione italiana dell'Etiopia. A questo episodio Boccasile dedica nel 1942 il manifesto "Ritourneremo"; l'autore raffigura un soldato italiano in divisa coloniale, fiero, dritto in piedi su un cumulo di cadaveri di soldati inglesi; dietro solo distruzioni. Su una montagnola una bandiera lacera italiana è issata sul pennone dove prima sventolava quella britannica; di grande effetto e suggestione è l'immagine evanescente di Amedeo di Savoia duca d'Aosta che altero domina la scena. Lo slogan è un monito, un vaticinio, sintetico e lapidario: "Ritourneremo".



3: 3 a: Gino Boccasile, "1941", 1941; 3 b: Gino Boccasile, "Perfida Inghilterra", 1943; 3 c: Gino Boccasile, "Due son caduti. Gli altri non tarderanno", 1941; 3 d: Gino Boccasile, Propaganda anti-inglese, 1944.

In seguito alle sconfitte nel continente africano, in Italia si rafforzano i sentimenti antibritannici. Già dal 1941 Boccasile aveva creato uno dei più celebri manifesti di propaganda: "Tacete! Il nemico vi ascolta" dove un soldato inglese, col caratteristico elmo a scodella, tende l'orecchio per carpire chissà quali segreti.

All'inizio del 1941, scatta l'Operazione Barbarossa: le truppe tedesche invadono i territori russi determinando l'entrata in guerra dell'Unione Sovietica. L'apertura del nuovo fronte coincide con l'avvio di una campagna di propaganda anti bolscevica; nel 1942 Boccasile realizza una serie di dodici cartoline che descrivono le atrocità dei comunisti e le sofferenze del popolo russo oppresso dal regime stalinista.

In queste opere Boccasile rappresenta i soldati russi come dei primitivi, rozzi selvaggi, con fattezze quasi neandertaliane. Non va meglio agli inglesi: il simbolo nazionale John Bull, è raffigurato grasso e avvinazzato, avido di oro e ricchezze, ottenute opprimendo, depredando e uccidendo le popolazioni delle colonie.

Il manifesto del 1941 celebra l'alleanza dell'Asse in chiave antibritannica: Boccasile riproduce due soldati, un italiano e un tedesco, intenti a immobilizzare ed a estrarre i denti d'oro di John Bull. Quest'ultimo in una locandina del 1943 è raffigurato obeso, dal ghigno satanico, mentre soffoca col suo peso un giovane di colore, esame e insanguinato, sangue che ricopre monete e oggetti d'oro; sul fondo, in una oscurità rotta da bagliori fiammeggianti, si

intravede la figura di un corsaro (chiara allusione alla nomea degli inglesi quali predatori e saccheggiatori) e una teoria di impiccati alle forche.

Dal 1942 Boccasile ricorda più volte la collaborazione con l'alleato tedesco: in una prima cartolina "due popoli, una vittoria / *zwei völker, ein sieg*" due militari dell'Asse avanzano affiancati in posizione d'attacco con sullo sfondo la carta d'Europa; in altre varianti i due soldati, italiano e tedesco, avanzano fieri e impettiti a passo di marcia; in una ulteriore versione il nostro inverte la posizione dei militari e l'ordine dello slogan.

Sempre nel 1942 Boccasile realizza un'altra cartolina dove ai due soldati dell'Asse ne affianca un terzo, giapponese, tutti e tre lanciati all'attacco su un cumulo di macerie. Quello italiano, visibilmente più sprezzante del pericolo, brandisce nelle mani una bomba a mano pronta al lancio e nell'altra una baionetta: sul fondo a caratteri cubitali campeggia la parola d'ordine "Vincere!" e in basso lo slogan "Per il nuovo ordine sociale, per la civiltà".

Ma ormai siamo giunti al 25 luglio 1943.



4: 4 a: Gino Boccasile, "due popoli, una vittoria / *zwei völker, ein sieg*", 1942; 4 b: Gino Boccasile, "*zwei völker, ein sieg* / due popoli, una vittoria", 1942; 4 c: Gino Boccasile, "Per il nuovo ordine sociale. Per la civiltà", 1942; 4 d: Gino Boccasile, "La Germania è veramente vostra amica", 1944.

3. Boccasile e la R.S.I

Per gli Alleati il primo passo per la liberazione dell'Europa è conquistare "il ventre molle d'Europa", l'Italia. Lo Sbarco in Sicilia, iniziato il 9 luglio 1943, porta ben presto alla firma dell'Armistizio dell'8 settembre del 1943. L'Italia è spezzata in due entità in guerra tra loro; a sud il vecchio Stato monarchico con il governo Badoglio sotto il controllo degli alleati e al nord il fascismo che riprende vigore sotto la protezione degli occupanti nazisti.

Fascista della prima ora e fervente ammiratore di Mussolini, Gino Boccasile aderisce alla nuova Repubblica Sociale Italiana (R.S.I.) alla cui propaganda continua a dedicare la sua attività di cartellonista. Prosegue a lavorare per il Min.Cul.Pop., ora guidato da Fernando Mezzasoma e dal suo vice Giorgio Almirante: l'obiettivo è quello di convogliare il consenso della popolazione verso la R.S.I. e l'alleato tedesco e, dall'altra parte, di controbattere la propaganda dei badogliani e di proseguire le strategie denigratorie nei confronti delle forze alleate anglo-americane ormai presenti nel sud dell'Italia.

Per il suo entusiasmo e convinzione e per la copiosa opera di propaganda che Boccasile realizza per la R.S.I., nel 1944 viene nominato tenente della Legione SS italiana; si narra che il grafico barese lavorasse nel suo studio in divisa, con la pistola sul tavolo da disegno e con due nazisti a presidiarne l'alloggio.

MARCELLO SCALZO

Uno degli impegni prioritari di Boccasile è il trasmettere sentimenti di fiducia verso i soldati germanici, tranquillizzando la popolazione sulle intenzioni dell'alleato tedesco. Il suo manifesto del 1944, nel quale un militare nazista sorridente porge la mano alla popolazione con lo slogan "La Germania è veramente vostra amica" ha lo stesso impianto compositivo, la stessa espressione, lo stesso sorriso dell'infermiera che offre al pubblico un bicchierino di Amaro Isolabella, del poster creato qualche anno prima per pubblicizzare il liquore.

Molti dei manifesti di propaganda della R.S.I. vengono furtivamente strappati: sui muri durano poco. E del resto, chi può credere che i nazisti siano "veramente" amici fidati e premurosi, mentre dispensano rastrellamenti e fucilazioni?

Nei manifesti per la R.S.I. Boccasile riprende gli ormai consolidati temi degli stereotipi propagandistici a sfondo razziale: il sovietico ha fattezze bestiali; l'inglese è laido, pavido, avvinazzato e sempre ubriaco; l'americano o è rappresentato come un gangster, oppure è un soldato di colore, rozzo, dalle fattezze animalesche per mettere meglio in risalto l'inferiorità della razza nera. Quest'ultimo, l'invasore nero, è tra tutti il nemico più odioso, il vero incubo del fascista, quell'uomo con la pelle di un altro colore che metteva in pericolo la civiltà occidentale. E a tirare le fila di tutto vi sono gli ebrei, infidi e complottisti, nascosti nell'ombra, rintanati nei loro covi newyorchesi.



5: 5 a: Gino Boccasile, "Su di loro ricade la colpa!", 1944; 5 b: Gino Boccasile, "Italia liberata", 1944; 5 c: Gino Boccasile, Propaganda anti USA, 1944; 5 d: Gino Boccasile, "Non prevarranno", 1944.

In un manifesto del 1944 un soldato USA di colore abbraccia la statua della Venere di Milo, simbolo di una eredità classica, sulla quale è scritto il prezzo di due dollari; in un altro dello stesso periodo, un soldato nero sogghigna mentre saccheggia oggetti sacri di valore in una chiesa semidistrutta, alle sue spalle un crocifisso spezzato. Queste due opere rappresentano il timore per l'avvento di una realtà in cui si perderanno tutti i sani valori morali, la cultura classica, la storia, la civiltà, il progresso, la religione.

Le tragiche conseguenze dei bombardamenti anglo-americani sono temi ricorrenti nelle immagini di propaganda realizzati da Boccasile, con il preciso scopo di suscitare l'odio e lo sdegno nei confronti degli alleati: evidentemente si sono dimenticate le analoghe stragi compiute nelle città inglesi dall'aviazione tedesca. Nella cartolina "Su di loro ricade la colpa!" Winston Churchill e Franklin Delano Roosevelt sono rappresentati con sguardi biechi e le pistole fumanti in mano che sghignazzano osservando le rovine e i morti di una città bombardata: alle loro spalle una bandiera corsara al vento.

Per dimostrare quanto brutali fossero le azioni degli alleati, Boccasile realizza vari poster, in quello "20 ottobre!", viene ricordato il tragico bombardamento della scuola elementare Francesco Crispi del quartiere milanese di Gorla, il 20 ottobre 1944, in cui persero la vita 184 bambini. La durezza del manifesto è resa dal contrasto tra la spensieratezza dei bambini seduti ai banchi di scuola e dalla mano scheletrica che incombe su di loro, evidenziata dalla lugubre presenza degli aerei alleati portatori di morte.

Anche in quello "I delitti dei gangsters piloti radiano per sempre gli Stati Uniti dal consorzio civile" un corpiccino esanime di un bambino giace su un cumulo di macerie, un uomo in abiti civili, ma abbigliato come lo stereotipo del gangster, il mitra Thomson in mano e la bandiera americana al collo, guarda compiaciuto la piccola vittima; in cielo si staglia minaccioso un Boeing B-17 "Fortezza volante" autore del bombardamento.

Nell'ultima immagine, la più brutale e raccapricciante, ma anche la più bugiarda, un bambino con le mani grondanti di sangue, ci guarda attonito e smarrito; ai suoi piedi un'altra piccola vittima col corpo insanguinato: in terra tutt'intorno penne stilografiche, in realtà bombe camuffate, foriere di ferite e mutilazioni. La propaganda fascista diffondeva quest'ennesima bugia: ordigni esplosivi lanciati dagli aerei americani mascherati da innocui oggetti, quali giocattoli, dolciumi, addirittura bambole o, in questo caso, penne stilografiche.

Il risultato delle opere grafiche di Boccasile per la R.S.I. è solo quello di infondere nella popolazione sentimenti di odio e violenza, instillando nella maggioranza degli italiani soltanto timore, paura e spavento.



6: 6 a: Gino Boccasile, "vostro amico?", 1944; 6 b: Gino Boccasile, "20 ottobre!", 1944; 6 c: Gino Boccasile, "I delitti dei gangsters piloti radiano per sempre gli Stati Uniti dal consorzio civile", 1944; 6 d: Gino Boccasile, Propaganda anti USA, 1944.

Conclusioni

Più di altri artista coevi impegnati nella propaganda bellica, Gino Boccasile rappresenta lo stereotipo dell'artista "di regime"; ha sempre esaltato e celebrato il fascismo, prima dell'8 settembre con enfasi e toni trionfalistici, dopo evocando nei suoi manifesti l'orgoglio e il riscatto nazionale, la fiducia nei confronti dell'alleato tedesco, l'ostilità e il disprezzo verso i nemici esterni, come gli anglo-americani, ed interni, quali dissidenti, oppositori del regime e forze della resistenza.

Peraltro a differenza di altri grafici cartellonisti coevi, Boccasile firma sempre i suoi manifesti, quasi per sottoscriverne e dividerne i messaggi propagandati.

MARCELLO SCALZO

Nei suoi manifesti, locandine o cartoline, specie quelle per la R.S.I., elementi costanti sono le rovine, la violenza, il terrore, la morte. La paura è sempre presente, evocata da montagne di cadaveri, rivoli di sangue, città in macerie, cupe atmosfere, cieli dai colori foschi squarciati da bagliori di incendi e dal fuoco delle bombe. Morti, teschi, scheletri, un nutrito campionario degli orrori della guerra: bambini feriti, mutilati, esanimi, violenze causate dai nemici anglo-americani, rappresentati sempre con facce diaboliche dai ghigni perversi e satanici a cui si contrappongono i volti rassicuranti, orgogliosi e fieri, dei militari italiani e tedeschi.

Nell'ambito del cartellonismo Boccasile non è certamente un innovatore: nelle sue opere non c'è traccia della moderna sintesi grafica inaugurata quaranta anni prima da Leonetto Cappiello e proseguita da altri autori quali Achille Mauzan, Sepo (Severo Pozzati) Fortunato Depero, Marcello Nizzoli.

È semmai un autore che guarda ad uno stile "pittorico" di matrice premoderna, ad artisti come Leopoldo Metlicovitz, Adolfo Hohenstein, Giovanni Maria Mataloni. Nelle sue opere, infatti, Boccasile ha la necessità di contestualizzare e documentare i luoghi, ambientare la scena, definire i personaggi. Boccasile e gli altri autori preferiti dal regime, quali Dante Coscia, Manlio d'Ercoli, Daniele Fontana, Vittorio Pisani, Edoardo Maria Vardaro, sono ottimi artisti, artigiani della comunicazione, che sanno rendere in modo efficace sentimenti ed espressioni popolari, proprio quello che il regime committente desidera: una propaganda nazional-popolare.

D'altronde un buon poster, per "funzionare", deve comunicare un concetto, un'idea, un prodotto, in modo rapido e sintetico: le immagini, gli scenari e le figure che Boccasile realizza sono esplicite, precise, dirette; lo stesso vale per i suoi slogan, telegrafici, immediati. Se il manifesto deve essere uno shock visivo, una sorta di flash sparato nel buio, quelli dell'artista barese decisamente lo sono, vanno a dritti a bersaglio, senza preamboli o mezzi termini.

Se è pur vero che "ne uccide più la lingua che la spada" o nel nostro caso "più il pennello che la baionetta", pur censurando e respingendo la sua ideologia, da un punto di vista meramente "commerciale o funzionale", si può affermare che Boccasile raggiunge i suoi scopi*.

BIBLIOGRAFIA:

- 1943-45. *L'immagine della RSI nella propaganda* (1985), a cura di L. Micheletti, Milano, Mazzotta.
ARRASICH, F. (1993). *Boccasile - Catalogo delle cartoline*, Roma, Ed. La Cartolina.
BIRIBANTI, P. (2009). *Boccasile, La Signorina Grandi Firme e altri mondi*, Roma, Castelvechi.
CESERANI, G.P. (1981). *Vetrina del Ventennio 1923/1943*, Bari, Editori Laterza.
CIAGLIA, A. (1997). *Gino Boccasile - Cartoline*, Torino, Tascabili Intercard 5.
Credere, Obbedire, Convincere (2003), Milano, M&B Publishing.
Immagini e retorica del Regime (2001), Milano, Federico Motta Editore.
PANCALDI, G. (1984). *Boccasile 84 - Nuovo catalogo di cartoline*, Reggio Emilia, Ed. Pancaldi.
PALLOTTINO, P. (1988). *Storia dell'illustrazione italiana*, Bologna, Zanichelli.
POMPEI, B. (2004). *Il proiettile di carta*, Settimo Sigillo, Roma.
ZUCCONI, E. (2002). *Repubblica sociale - I manifesti*, Milano, Ed. Novantico-Ritter.

* Le immagini che corredano l'articolo sono cartoline di proprietà dell'autore.

Palermo e la guerra. Narrazioni: dalle immagini alle proposte di rinnovamento urbano
Palermo and the war. Narratives: from images to proposals for urban renewal

GIUSEPPE ABBATE, FRANCESCO MAGGIO

Università di Palermo

Abstract

Le immagini dei bombardamenti avvenuti a Palermo nel maggio del 1943 rimangono ancora impresse nella memoria collettiva. Alcuni lacerati provocati dalle bombe sono ancora ben visibili nel centro storico che è stato oggetto, già dal dopoguerra, di numerose proposte rimaste nel cassetto che costituiscono le immagini di una responsabilità etica e civile rimasta inascoltata. Antiche immagini di guerra e mappe di idee si intersecano in una storia solo apparentemente conclusa in cui esse diventano generatrici di senso e portatrici anche di messaggi relativi a desiderio di rinnovamento.

The images of the bombing in Palermo in May 1943 are still etched in the collective memory. Some of the lacerations caused by the bombs are still clearly visible in the historic city centre, which has been the subject, since the post-war period, of numerous proposals that have remained in the drawer, images of an ethical and civil responsibility that has remained unheard. Old images of war and maps of ideas intersect in a history only apparently concluded in which they become generators of meaning and also bearers of messages relating to a desire for renewal.

Keywords

Conflitto, immagini, piani.

War, images, plans.

Introduzione

Nella memoria collettiva degli abitanti di Palermo c'è un'immagine degli accadimenti della seconda guerra mondiale che tutti ricordano. Si tratta di una fotografia zenitale, scattata da un aereo, in cui in primo piano si vede nitidamente una bomba sganciata e sullo sfondo il centro di Palermo in parte avvolto da nubi di polvere esito di ordigni precedentemente lanciati sulla città. Probabilmente l'immagine documenta l'attacco del 9 maggio del 1943 in cui 211 bombardieri angloamericani scaricarono la loro potenza di fuoco su Palermo. Quell'anno la guerra prendeva una svolta decisiva. Gli Alleati erano sbarcati in Africa e avevano deciso di tormentare incessantemente le popolazioni nemiche per spingerle a pressare sul governo e chiedere la resa: l'aviazione americana applica quindi la tecnica del "bombardamento a tappeto" e, in virtù della sua importanza strategica la Sicilia diventa la prima regione a sperimentarne gli effetti devastanti.

Quel giorno si doveva celebrare a Palermo la giornata celebrativa della "fondazione dell'Impero" con la consegna alla città della medaglia di "mutilata"; alla manifestazione, preannunciata precedentemente via radio, avrebbero partecipato numerose alte personalità fasciste che invece di festeggiare assistettero ad un evento che ridusse il centro storico di Palermo ad un ammasso di rovine. Moltissimi scatti fotografici documentano gli effetti devastanti delle bombe mostrandoci una nuova vita tra le macerie, monumenti lacerati e mutilazioni urbane. Attraverso queste immagini si può ricostruire un percorso della memoria

che attraversa il centro antico raccontandoci l'architettura di quegli anni ma anche, forse anche in modo sotteso, la volontà di una città di rialzarsi dal dolore della lacerazione. Sono immagini che hanno un valore etico ma che trasmettono anche il messaggio di un necessario e urgente rinnovamento della città.



1: La zona portuale di Palermo sotto bombardamento alleato.

Il passaggio dalle macerie alla ricostruzione del centro storico è stato a Palermo molto lento anche se già il 28 settembre del 1943, il tenente colonnello Charles Poletti, assegnato alla ricostruzione dell'amministrazione civile della città di Palermo, insediava la Giunta comunale con a capo il sindaco Lucio Tasca Bordonaro che, avendo anche l'amministrazione dei lavori pubblici, riuscì a fare adottare, il 6 aprile del 1944, un piano generale redatto dall'Ufficio Tecnico Comunale. Il piano però rimase sulla carta e sostanzialmente la ricostruzione venne intesa soltanto come edificazioni di nuove costruzioni e di nuovi quartieri lasciando il centro antico lacerato sino al 1993, anno in cui viene approvato il Piano Particolareggiato del Centro Storico i cui effetti, alcuni discutibili, sono oggi ben visibili.

Alcune macerie della guerra ancora rimangono e sono diventate oggi oggetto di interventi di street art che mescolano insieme memorie e istanze di rinnovamento.

Si vuole proporre un breve racconto di una città, il cui un centro storico è stato attraversato da più di cinquant'anni di silenzi e di oblio, attraverso fotografie di devastazione e di macerie, disegni di piani e progetti e immagini di arte urbana, non tralasciando comunque ciò che si è fatto per far rinascere un centro antico devastato da conflitti bellici e guerre politiche di malaffare.

1. Narrazioni attraverso la fotografia

«“Immagini della memoria” o “memoria delle immagini”. Immagini di edifici distrutti e incendiati, ricordi di patimenti e di squallore, immagini e memoria di una vita semplice, imbastita con cose minute. Oggi, queste immagini potranno far rievocare ai testimoni di quegli anni il passato e ai più giovani svelare brani di vita e visioni della città non più esistenti» [La Duca 2004, 7].

Rosario La Duca presenta con queste parole uno dei volumi più interessanti che racconta sostanzialmente, attraverso un ampio corredo di immagini, la storia della città di Palermo dal 1937 al 1947, dalla guerra ai primi timidi inizi di ricostruzione.

Attilio Albergoni e Vincenzo Crisafulli, gli autori del libro, costruiscono l'antologia fotografica di un decennio non solo attraverso immagini di scene belliche, di distruzione e di morte ma anche con rappresentazioni di momenti della vita quotidiana e di architetture del periodo sino ad arrivare a mostrare un contesto più ampio che raccoglie le immagini delle moto d'epoca, dei manifesti pubblicitari e propagandistici e delle radio dalle quali si ascoltava il giornaliero bollettino di guerra.

Un altro volume, *Bombardamenti su Palermo*, un racconto per immagini, lascia soffermare l'odierno lettore sostanzialmente a due momenti di riflessione, soprattutto a chi ancora vive a Palermo: il primo a un ricordo di qualcosa che non si è vissuta, innescando quindi processi immaginativi, il secondo all'associazione dell'immagine ai luoghi reali ancora esistenti.

Questo secondo aspetto è curato nel volume dal fotografo Marco Chiarenza che, con raffinata sapienza, inserisce le fotografie delle devastazioni della guerra nell'attuale contesto della città per mostrarci i luoghi di quegli scatti lasciando figurare nella mente del lettore una immagine più ampia e drammatica. Se l'immagine storica era generatrice di senso, i fotomontaggi di Chiarenza tentano di conferire loro ulteriori riflessioni emotive.

Le immagini presenti nei due volumi inducono ad alcune considerazioni per la loro provenienza: poche fotografie sono di archivi militari che sostanzialmente vogliono mostrare la potenza di fuoco e la dedizione dei soldati per la patria, le altre di collezioni private di personaggi locali e infine molte dell'archivio del Comando Provinciale dei Vigili del Fuoco di Palermo.

Le prime evidenziano il soggetto (l'invasore) e non l'oggetto (la città, gli effetti della distruzione), le seconde sono scatti che fissano la desolazione di ciò che c'era e non c'è più e le terze, infine, non sono che un ampio reportage per individuare sostanzialmente i luoghi su cui intervenire per la rimozione delle macerie e che non hanno alcuna velleità di trasmettere qualcosa a qualcuno; costituiscono di fatto un elenco di immagini che serve ai Vigili del Fuoco di programmare futuri interventi operativi. Fotografie scattate per fini diversi accomunate soltanto dalla descrizione di un evento che suscita ancor oggi, nella coscienza collettiva, il dolore per una città che ancor oggi porta con sé i segni della distruzione.

Non volendo valicare il campo della fotografia e limitando il campo all'architettura e alla città, attraverso le narrazioni fotografiche dei due libri e alle iconografie, si può constatare che il centro antico di Palermo fu quasi del tutto devastato e che i suoi monumenti vennero fortemente mutilati.

GIUSEPPE ABBATE, FRANCESCO MAGGIO



2: Macerie a Ballarò, a sx, e in via dell'Università, a dx.

Molte tracce delle devastazioni prodotte dai bombardamenti del 1943, avvenute 80 anni fa, sono ancora ben visibili e nel tempo sono state oggetto di denuncia attraverso 'invasioni artistiche', che non sono vere e proprie antesignane della street art ma qualcos'altro.

È il caso degli interventi dell'artista austriaco Uwe Jäntschi che dal 1999 al 2010, sporadicamente, è intervenuto con la propria arte all'interno dei ruderi di un edificio che si è ritenuto fosse stato bombardato dagli americani e che insisteva nell'area occupata dalla antica Loggia dei Catalani. I disegni dell'artista austriaco, diluiti nel tempo, non sono più del tutto visibili nella loro interezza; essi sono stati considerati, seppur assolutamente privi di cattive intenzioni, degli atti vandalici ai danni del patrimonio artistico di Palermo piuttosto che azione di sensibilizzazione, fine ultimo dell'artista.

Nel tempo installazioni artistiche nei ruderi di parti di città sono diventati, invece, oggetto di arte urbana, solo talvolta con volontà di denuncia sociale, rappresentando molto spesso delle icone rivisitate o proponendosi come vere e proprie opere d'arte autonome; quest'ultime sono state «realizzate grazie a supporti economici e pensate come strumenti di riflessione e confronto per stimolare azioni di riqualificazione del territorio» [Garofalo 2019, 73].

Questa breve narrazione fotografica, a partire dalle immagini del 1943 sino ai giorni nostri, mostra il volto di una città devastata che ha avuto, anche se con una ingiustificata lentezza causata da amministrazioni pubbliche indecise e conniventi con altri soggetti, la forza di rialzarsi producendo rappresentazioni di idee e di rinnovamento.



3: Uwe Jäntsich. Installazione nei resti della Loggia dei Catalani.

2. Piani e progetti per ridisegnare l'immagine della città

L'istituzione a Palermo, ad un solo mese dall'occupazione da parte delle truppe alleate, di un ufficio speciale per i monumenti, le belle arti, le biblioteche e gli archivi, sotto la responsabilità di un ufficiale alleato e supportato da cospicui finanziamenti, consentì di avviare con celerità il recupero dei molti edifici specialistici civili e religiosi, di interesse monumentale, che erano stati gravemente danneggiati dai bombardamenti. I finanziamenti però non vennero estesi al recupero dei palazzi nobiliari di proprietà privata colpiti dalle bombe che per tale ragione resteranno per molto tempo in abbandono e in qualche caso non saranno mai completamente ricostruiti come nel caso dei palazzi Papè Valdina in via Protonotaro, Geraci in corso Vittorio Emanuele o Bonagia in via Alloro.

L'impellente necessità di liberare la città storica dalle macerie si tradusse nella discutibile scelta operata dall'Amministrazione Comunale di mettere in atto una previsione del Piano di risanamento e ampliamento redatto dall'ingegnere Giarrusso alla fine del XIX secolo, che consisteva nell'avanzamento, di circa 200 metri, del tratto di costa compreso tra il porticciolo di S. Erasmo e la Cala, scaricando in mare tonnellate di detriti [Cannarozzo 2000, 103]. La colmata a mare ha costituito la prima delle trasformazioni fisiche irreversibili subite dalla città, con il risultato di avere alterato per sempre il paesaggio urbano costiero, lungamente celebrato nell'iconografia storica della città. L'area corrispondente alla colmata a mare rimarrà inutilizzata per anni, poi progressivamente occupata da campi rom e dai giostrai fino a quando, intorno ai primi anni 2000, verrà riqualificata e piantumata a prato.

La pregressa carenza di vani in rapporto alla popolazione insediata, già accertata dall'Amministrazione Comunale sin dalla fine del XIX secolo, si era ulteriormente aggravata a causa della guerra con 123.000 vani distrutti o resi inabitabili (su un totale di 285.000), facendo innalzare l'indice di affollamento da 1,5 a più di 3,5 ab/vano, con evidenti ricadute sulle condizioni igieniche e di promiscuità. [Inzerillo 2017, 116] L'amministrazione comunale intuisce che la risposta a queste esigenze poteva essere data solo in parte dall'avvio della ricostruzione e che invece serviva affrontare il problema attraverso un'ottica di più ampio respiro connessa allo studio globale delle varie tematiche urbanistiche della città. Tale consapevolezza porta nel giro di pochi mesi alla stesura di un piano regolatore generale, adottato dalla Giunta comunale nel 1944 che fu uno dei primi piani, se non addirittura il primo in Italia, ad essere redatto secondo la normativa della nuova legge urbanistica, la 1150 del 1942, anche se mancavano riferimenti ben precisi per la sua applicazione. Il piano, redatto dai tecnici comunali con la consulenza di P. Ajroldi, E. Caracciolo, L. Epifanio, P. Villa, resterà sulla carta ma sembra comunque opportuno evidenziare che alcune sue indicazioni relative al risanamento della città storica contraddicevano quanto enunciato nella stessa relazione di piano. In questa si affermava, infatti, che "una città va rispettata non solo nei suoi monumenti insigni ma anche nei minori e va anche rispettata la tessitura della vecchia rete stradale perché ciò forma [...] l'anima del complesso urbano" [Caracciolo 1944-1945]. Nei fatti prevalse invece l'esigenza di un rinnovamento profondo della città storica al fine di migliorarne la vivibilità e le condizioni igieniche anche se con previsioni per certi versi anacronistiche, come quella di due nuove strade di sventramento nel senso nord-sud, la via del porto e la cosiddetta "sussidiaria" a monte di via Maqueda, ma anche poco ponderate, come quella di allargare la carreggiata della via Maqueda, dai Quattro Canti di città al Teatro Massimo, eliminando i marciapiedi e ricavando dei passaggi porticati riservati ai pedoni ai piani terra degli edifici esistenti, senza considerare però che lungo tale tratto si attestavano edifici di importanza monumentale e tra questi alcune chiese [Inzerillo 2017, 120].

Nel 1945, con l'approvazione del Decreto luogotenenziale n. 154 e delle successive circolari ministeriali contenenti istruzioni per l'applicazione di tale decreto e per la progettazione dei piani [Quilici 2001, 81; Inzerillo 2017, 125], la città di Palermo, rientrando nell'elenco predisposto dal Ministero dei Lavori Pubblici dei comuni tenuti a redigere i piani di ricostruzione, accantona il PRG del '44 e dà avvio alla redazione del nuovo studio. Per quanto riguarda la città storica, il piano, andando ben oltre la politica dei diradamenti consigliata dalle circolari ministeriali, ripropone una serie di tagli viari di vero e proprio sventramento, spesso poco relazionati al quadro delle distruzioni belliche [Trombino 2000, 55] e comunque finalizzati al miglioramento delle condizioni igieniche. Tali previsioni, assai distruttive, apriranno la strada alle proposte di integrale riconfigurazione morfologica della città storica, attraverso significative demolizioni e interventi di sostituzione con un considerevole aumento della densità edilizia, che si ritrovano sia nelle soluzioni progettuali dei primi anni cinquanta finalizzate al risanamento di alcuni ambiti danneggiati dalla guerra, sia nel nuovo piano regolatore del 1956-62, come scelta univoca alla condizione di profondo degrado.

La prima di queste proposte, si configura nel piano particolareggiato promosso dal Comune e dalla Regione nel 1954, relativo ad un'area di 4 ettari nel Mandamento Kalsa tra piazza Marina e via Butera, in cui ricade palazzo Chiaromonte, la chiesa della Gancia e i palazzi Abatellis e Butera, [G. Bonafede 1997, 50; Cannarozzo 2016, 39]. Il piano, redatto da E. Caracciolo e P. Borghese, isolava i suddetti edifici monumentali all'interno di un'ampia area di verde "per esaltarne e svilupparne il loro interesse turistico" [Inzerillo 2017, 172] e prevedeva l'inserimento di edifici di sostituzione su via Alloro e su via Butera destinati a ospitare funzioni direzionali e commerciali e a residenze di lusso, inaugurando una politica di terziarizzazione del centro storico

che avrebbe ben presto tentato di intervenire con iniziative simili sul disegno urbano preesistente nei quattro Mandamenti [Inzerillo 2017, 173].

Fortunatamente tali proposte non hanno dato esiti operativi ma i principi ispiratori si ritrovano nel disegno del PRG del 1956, fortemente sostenuti dal gruppo di progettazione composto da due distinti organismi: un comitato di redazione e un ufficio redazionale. Il primo formato da docenti universitari esperti di urbanistica (E. Caracciolo, G. Caronia, L. Epifanio, G. Spatrisano, P. Villa, V. Ziino), il secondo composto da tecnici del Comune. L'iter di formazione e approvazione del PRG si presenta come un percorso profondamente segnato dai condizionamenti politici e affaristico-mafiosi che riusciranno a stravolgere la prima stesura del '56 anche con la complicità della stessa Amministrazione Comunale [Cannarozzo 2016, 44].

Già in tale versione disegnata a colori in forma artigianale (fig. 6), tuttavia, le previsioni per città storica non si discostano di molto da quelle inserite nei precedenti piani riproponendo, con poche variazioni, le due strade di sventramento in direzione nord-sud, la via del porto e la cosiddetta "terza via" a monte di via Maqueda, come prolungamento della via Villafranca attraverso i Mandamenti Monte di Pietà e Palazzo Reale, nonché una nuova strada di sventramento in direzione est-ovest nel Mandamento Monte di Pietà, come prolungamento della via Napoli.

È solo dopo la pubblicazione del PRG che si avvia concretamente la stesura degli elaborati progettuali relativi al risanamento del centro storico che però, in sede di approvazione, si capirà che non potevano essere assimilati agli elaborati di un vero e proprio piano particolareggiato di risanamento poiché non era stata prevista la necessaria copertura finanziaria. Queste le motivazioni che portano all'approvazione del piano di risanamento, dopo un iter inasprito da polemiche, come "dettaglio" del PRG (1962).

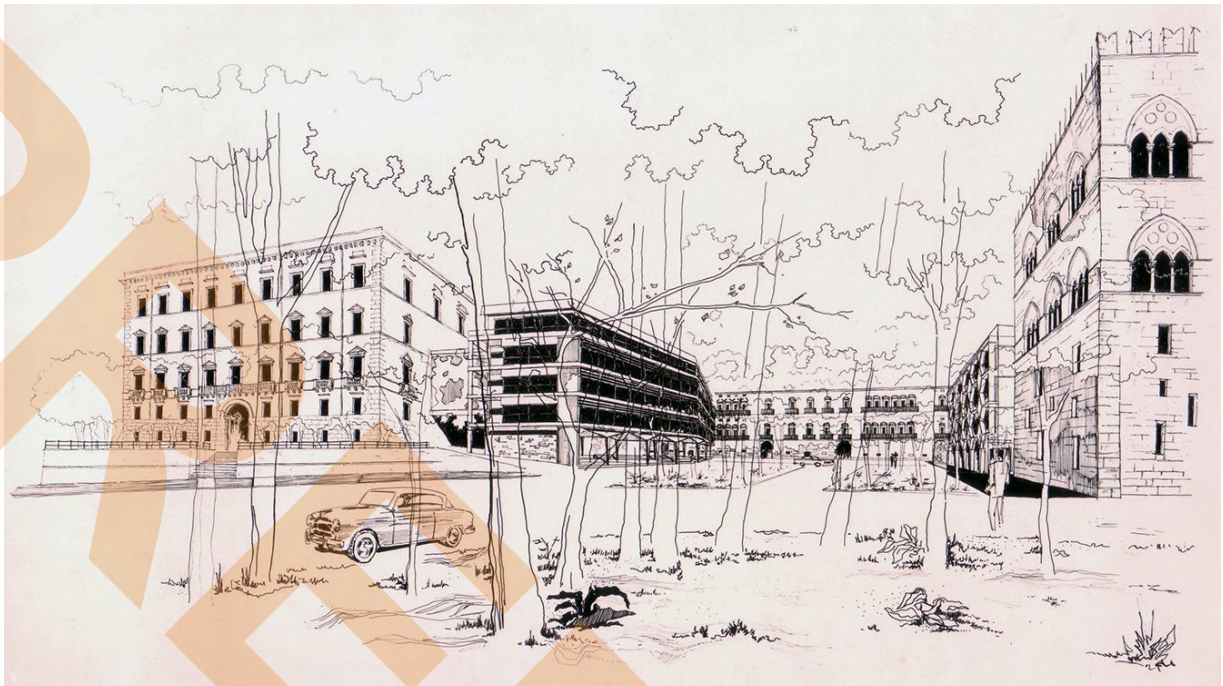
Negli elaborati progettuali si riscontra comunque un elevato grado di trasformazione della struttura urbana e di sostituzione dell'edilizia esistente. In linea di massima gli edifici di valore monumentale vengono salvaguardati anche se, in alcuni casi, di questi ultimi vengono mantenute soltanto le facciate monumentali, mentre in altri, viene mantenuto solo qualche elemento architettonico o decorativo inserito più o meno scenograficamente nella nuova edilizia di sostituzione.

Nei due decenni successivi, l'unica iniziativa di rilievo intrapresa dall'Amministrazione comunale in campo urbanistico, è la stesura del "Piano Programma del centro storico", un approfondito studio guidato da figure di spessore come G. Samonà e G. De Carlo, che però, non avendo nessuna cogenza normativa ed urbanistica, si concluderà nel 1983 con una delibera del Consiglio comunale che rinviava a successivi strumenti attuativi il compito di garantirne l'operatività [Gangemi 1985, 104]. In questi stessi anni la città storica, se da una parte verrà risparmiata dagli effetti della speculazione selvaggia, maggiormente interessata ad aggredire la Piana dei Colli dove erano previsti indici elevatissimi, dall'altra, nel disinteresse generale, continuerà a perdere abitanti e ad essere pervasa da degrado e abbandono.

Conclusioni

Un cambio di rotta nelle scelte urbanistiche della città si ha nel 1993 con l'approvazione del PPE, il piano particolareggiato esecutivo per il recupero del centro storico di Palermo che avviene contestualmente a quella di altri piani di ambiti più circoscritti precedentemente adottati e con cui si dà avvio a un processo di interventi di recupero pubblici e privati con il conseguente ritorno di abitanti appartenenti ai ceti medio-alti.

GIUSEPPE ABBATE, FRANCESCO MAGGIO



4: Piano particolareggiato dell'ambito gravitante intorno a piazza Marina. Vista prospettica con Palazzo Butera sullo sfondo, 1954.



5: Piano particolareggiato dell'ambito gravitante intorno a piazza Marina. Vista prospettica su piazza Santo Spirito, 1954.



6: Stralcio della planimetria generale del PRG del 1956 riguardante il centro storico.

Di contro, tale processo di rinnovo urbano, affidato unicamente alle regole speculative del libero mercato, non mitigate da politiche pubbliche di ampio respiro ha decretato, da una parte, la lenta espulsione degli abitanti originari appartenenti alle fasce deboli, delle comunità etniche insediatesi già a partire dai primi anni '80, nonché delle attività tradizionali tipiche, dall'altra, la valorizzazione progressiva di ambiti urbani sempre più estesi in cui l'effetto *gentrification/touristification* con alcuni anni di ritardo rispetto ad altre grandi città italiane, si sta velocemente diffondendo, generando forme di omologazione e perdita di significato urbano. Oggi il rischio per Palermo è quindi ancora una volta quello di perdere una parte consistente della sua identità come sarebbe potuto accadere se fossero state attuate quelle immagini di piani e progetti redatti nel dopoguerra, compromettendo un contesto straordinario, sintesi dell'incontro di diverse civiltà che nel corso dei secoli ha generato forme inclusive di organizzazione dei luoghi, ricche di influenze e contaminazioni intrecciate, in parte assorbite e in parte sapientemente rielaborate [Braudel, 2007]*.

Bibliografia

* Pur condividendo le posizioni espresse nell'articolo, risultato di elaborazioni comuni, l'Introduzione e il paragrafo 1 sono da attribuire a Francesco Maggio, mentre il paragrafo 2 e le Conclusioni a Giuseppe Abbate.

GIUSEPPE ABBATE, FRANCESCO MAGGIO

- ALBERGONI, A., CRISAFULLI, V. (2004). *Palermo 1937-1947. Le immagini della memoria*, Palermo: Sigma Edizioni.
- BONAFEDE, G. (1997), *La pianificazione in Sicilia 1944-1990*, Palermo, Edizioni La Zisa.
- BRAUDEL, F. (2007), *Il Mediterraneo*, Bompiani, Milano.
- CANNAROZZO, T. (1996). *Palermo tra memoria e futuro. Riquilificazione e recupero del centro storico*, Palermo, Publicicula Editrice.
- CANNAROZZO, T. (2000). *Palermo: le trasformazioni di mezzo secolo*, in «Archivio di Studi Urbani e Regionali», n. 67, pp. 101-139.
- CANNAROZZO, T. (2016). *Palermo e l'urbanistica sociale di Edoardo Caracciolo*, Palermo, Edizioni Caracol.
- CARACCILOLO, E. (1944-1945). *Brevi commenti al Piano Regolatore di Palermo*, in «L'Economia Siciliana», Palermo.
- CHIRCO, A. [Eds.] (2008). *Memoria del 9 maggio 1943*, Palermo: Salvare Palermo Edizioni.
- GANGEMI, G. (1985), *Palermo. Il Piano Programma del centro storico*, in «Supplemento a Progettare», n. 1, pp. 4-102.
- GAROFALO, V. (2019), *Rappresentazioni nella città. Arte urbana a Palermo*, Palermo: 40due Edizioni.
- INZERILLO, S.M. (2017). *Urbanistica e società negli ultimi duecento anni a Palermo*, Palermo, 40due Edizioni.
- LA DUCA, R. (2004). *Presentazione*, in *Palermo 1937-1947. Le immagini della memoria*, Palermo: Sigma Edizioni, p.7.
- PEDONE, F. (2019). *La città che non c'era. Lo sviluppo urbano di Palermo nel secondo dopoguerra*, Palermo, Istituto Poligrafico Europeo.
- PRESCIA, R. (2012). *Restauri a Palermo. Architettura e città come stratificazione*, Palermo, Kalós.
- QUILICI, S. (2001). *Piani di ricostruzione*, in *Cento anni di piani urbanistici*, a cura di C. Mazzoleni e B. Bonfantini, Milano, Edizioni della Triennale, pp. 51-79.
- ROMEO, S., ROTHIER, W. (2017). *Bombardamenti su Palermo. Un racconto per immagini*, Palermo: Istituto Poligrafico Europeo.
- TROMBINO, G. (2000). *L'urbanistica in Sicilia negli anni della ricostruzione*, Palermo, Officina Edizioni.

Sitografia

https://palermo.repubblica.it/cronaca/2013/05/09/news/le_bombe_del_9_maggio_1943_che_distruussero_palermo-58431764/ (novembre 2022).

https://meridionews.it/uwe-espugna-la-loggia-dei-catalani-vero-atto-vandalico-e-deturpare-la-storia/?refresh_ce (novembre 2022).

La città si racconta: storia, rievocazioni belliche e identità territoriali attraverso rappresentazioni ed immagini urbane

The city narrates itself: history, war re-enactments and territorial identities through urban representations and images

TOMMASO EMLER, ADRIANA CALDARONE, ALEXANDRA FUSINETTI

Sapienza Università di Roma

Abstract

La messa in scena di episodi storici o bellici è una tematica centrale nella storia dell'arte. Le forme di rappresentazione sono interessanti quando è la città stessa che, attraverso elementi sparsi nei suoi spazi, racconta gli episodi che hanno contribuito alla sua evoluzione. La ricerca analizza le forme di racconto visuale dell'identità e dell'evoluzione storica della città e si focalizza su una raccolta critica dei sistemi di rappresentazione urbana che contribuiscono a creare una memoria degli eventi.

The staging of historical or wartime episodes is a major topic in history of art. Forms of representation are interesting when the city, through elements spread in its spaces, tell episodes that contributed to its evolution. This research analyzes the forms of visual tale of the city's identity and of historical evolution and it focuses on a critical collection of urban representational systems that contribute to a memory of events.

Keywords

Rappresentazione Urbana, Identità Storica, Narrazione Visiva.

Urban Representation, Historical Identity, Visual Tale.

Introduzione

La rappresentazione di eventi storici, di battaglie, episodi bellici è da sempre stata una tematica centrale nella storia dell'arte, sia che si tratti di celebrazioni della vittoria, che della trasposizione dell'orrore della guerra nei dipinti.

Tuttavia, lo studio e l'analisi di alcune forme di rappresentazione diventa interessante quando è la città stessa che, attraverso diversi elementi disseminati negli spazi pubblici ed urbani, racconta gli episodi che hanno contribuito alla sua evoluzione storica, pur se non nello specifico unicamente eventi bellici. In tal modo, l'identità e l'evoluzione di un nucleo urbano diventano percepibili attraverso una lettura unitaria delle diverse forme di rappresentazione: la città esprime, con mezzi fisici, virtuali, attraverso eventi aperti al pubblico ed iniziative, le stratificazioni nel tempo, le dominazioni e le influenze culturali che hanno contribuito a creare l'immagine attuale della città stessa.

Il contributo analizza le modalità messe in atto ad oggi di racconto visuale dell'identità e dell'evoluzione storico-urbana: parte dal simbolismo espresso dagli archi di trionfo, atti a celebrare le vittorie degli imperatori, passa ad analizzare le facciate decorative dei palazzi con stemmi araldici, rappresentazioni iconografiche e pittoriche o immagini di battaglie, per poi giungere agli elementi di arredo urbano (plastici tridimensionali, pavimentazioni illustrative); infine, si concentra sulle rievocazioni storico-virtuali di episodi bellici o ricostruzioni di spazi tridimensionali storici, per arrivare agli episodi di street art più recenti di denuncia o

TOMMASO EMPLER, ADRIANA CALDARONE, ALEXANDRA FUSINETTI

documentazione della guerra in atto. La ricerca si focalizza su una raccolta critica e sistematizzazione degli espedienti rappresentativi urbani che contribuiscono a creare, in modo unitario, una memoria degli eventi.

Particolare attenzione viene posta sul verificare come tale processo avvenga in aree differenti per posizione geografica, per cultura e tradizione, a sottolineare che si tratta di azioni atte a suscitare un gesto di immedesimazione spontanea, una sorta di approccio emozionale che ha lo scopo di migliorare la conoscenza e la coscienza storica di città e popoli.

1. Dalla città della rappresentazione alle rappresentazioni in città

La rappresentazione di una città, che si prefigura in primis come immagine mentale di un cittadino, un turista o un viandante fortuito, è il risultato di un processo relazionale e reciproco che si instaura tra l'ambiente urbano ed il suo osservatore. Il sistema di utenti e fruitori dello spazio città, partecipano, come attori in una "scena", a definire uno scenario urbano [Fagnoni 2011], determinando un'immagine riconoscibile e collettiva già definita da Kevin Lynch "Image of the city" [Lynch 1960]. Questo approccio, considerato più comunicativo e percettivo nel concepire la *forma urbis*, pone al centro l'uomo in quanto in grado di attribuire un valore semantico ai diversi segni percepiti.



1: Arco di Settimio Severo a Roma. Particolare. I bassorilievi rappresentano, oltre ad alcune divinità, le battaglie dell'imperatore omonimo in Partia (Mesopotamia) e la sua marcia trionfale a vittoria avvenuta. Foto di Tommaso Emler

Sin dall'antichità e specialmente a partire dalla terza repubblica romana, è stata compresa la funzione comunicativa degli spazi urbani nei confronti degli utenti per la costituzione di una consapevolezza storica degli eventi passati ed in corso. Infatti, i diversi imperatori susseguitisi durante l'Impero Romano, oltre a concepire una determinata morfologia degli spazi pubblici, si affidavano alle "immagini urbane" come strumento tramite cui esprimere valori religiosi, civili, politici, militari e morali, consentendo ai cittadini romani di immedesimarsi in quegli stessi valori.

Infatti, edifici e monumenti onorari, obelischi, spesso erano decorati di bassorilievi, immagini narranti le gesta e le imprese militari e civili dell'imperatore, la sua storia: le immagini e la celebrazione imperiale, sostenevano il processo di identificazione del cittadino romano con l'impero e le sue gesta, costituendo la base di legittimazione del potere imperiale.

Le immagini furono sempre inserite in edifici o elementi di cui costituivano decoro e ne sono un esempio calzante gli archi di trionfo in cui il significato civile specifico dell'edificio diveniva esso stesso immagine ed assumeva una valenza simbolica, partendo dalla celebrazione delle gesta militari, sino alla divinizzazione del *princeps*.

Gli archi di trionfo romani sono stati fonte di imitazione nelle epoche successive ed in tutto il mondo, partendo dall'*Arco di Trionfo* napoleonico a Parigi, l'*Arco della Vittoria* di Francisco Franco a Madrid o il *Wellington Arch* di Londra, sino ad arrivare al *Soldiers and Sailors Memorial Arch* a New York, memoriale della guerra civile americana.

La scelta di usare la tipologia dell'arco di trionfo con immagini e decorazioni venne ripresa anche durante il periodo Barocco dalla cerimonia del "Possesso" che avveniva in seguito alla elezione papale: archi trionfali erano temporaneamente eretti per celebrare simbolicamente la vittoria del Papa. Tali elementi erano parte degli "apparati effimeri", ovvero architetture temporanee in legno o cartapesta, costruiti su misura per le "feste", ovvero eventi e celebrazioni che ripercorrevano la vita di personaggi illustri. Si trattava di vere e proprie installazioni che rendevano la città uno spazio scenico, esaltando gli spazi urbani attraverso inganni ottici ed ottenendo il coinvolgimento emotivo degli "spettatori-cittadini a fini di propaganda. Le immagini delle "feste" della Roma papale, attraverso una sapiente manipolazione degli indizi semantici, miravano a stabilire il potere della Chiesa sulla città [Aisa 2010], passando dalla meraviglia alla persuasione. Emblematico è il caso degli allestimenti messi a punto durante l'ingresso di Carlo V di Francia in diverse città d'Italia nel XVI secolo, dove gli apparati assunsero un valore simbolico, fissando nell'immaginario degli spettatori la storia del secolare conflitto storico tra Roma e Cartagine [Grosso 2016].

Oggi lo spazio pubblico ha perso la connotazione di "spazio della rappresentazione" o luogo monumentale, per trasformarsi in luogo di incontro e scambio per individui o comunità. La globalizzazione ha prodotto un amalgama degli stili di vita e una molteplicità di immagini urbane con conseguente lieve calo o, a volte, perdita dell'identità comunitaria. La necessità di superare lo spaesamento delle comunità ha portato alla nascita di fenomeni spontanei da parte degli abitanti che, attraverso segni, grafica ed immagini, incidono ed intervengono sulla conformazione dello spazio urbano e su ciò che esso vuole comunicare, costituendone un nuovo paradigma. Lo spazio pubblico diviene scenario e testo per le classi creative e partecipative che trovano una propria identità nella rappresentazione e nelle immagini urbane. In questo contesto collaborativo nasce la *Street Art*, forma di arte che può manifestarsi spontaneamente e spesso con metodi poco legali, o come una forma d'arte controllata, sottoposta a regole e in grado di rinegoziare i rapporti sociali tra pubblico e privato, tra individuale e collettivo. In questo senso, i graffiti contro la guerra diventano strumento di protesta e ripudio della guerra, incarnando un sentimento collettivo, come la produzione

anonima di Banksy che ha voluto esprimere solidarietà al popolo in guerra in Ucraina con una serie di opere grafiche: un “cavallo di frisia” (elemento utilizzato per ostacolare l’avanzata del nemico) diventa “oggetto d’arte” entrando a far parte del graffito bidimensionale. La portata comunicativa è immediata ed esprime il contrasto tra gli orrori della guerra e la capacità delle nuove generazioni di restare in equilibrio con leggerezza. Questa forma di rappresentazione, seppur più spontanea, contribuirà in un prossimo futuro a lasciare tracce indelebili degli avvenimenti presenti, permettendo agli spazi urbani di continuare ad assumere la loro funzione comunicativa.

Le installazioni artistiche hanno nel tempo assunto non solo ruolo di denuncia ma anche di memoria, come nel caso delle cosiddette “Pietre d’inciampo”, i piccoli blocchi quadrati ricoperti di ottone che segnalano, lungo i marciapiedi delle città, le residenze dei cittadini deportati nei campi di sterminio nazisti. L’opera, ideata nel 1995 dall’artista tedesco Gunter Demnig come reazione a ogni forma di negazionismo e di oblio, trasforma le pietre in tasselli di Storia che accendono e riportano in luce frammenti di un passato da ricordare, occupano lo spazio pubblico per evidenziare storie che fanno parte dell’identità collettiva. L’evoluzione urbana modifica i luoghi della Storia che, per poter essere ricordati, compresi, contestualizzati e offerti ai cittadini, possono contare su molteplici forme di rappresentazione.

2. La stratificazione delle informazioni

Non sempre però la città rende leggibili agli occhi degli utenti questi luoghi della Storia. Avvenimenti del passato o antiche configurazioni urbane possono essere riportate alla luce mediante attività di valorizzazione con il supporto degli strumenti digitali, attraverso la ricostruzione tridimensionale di quelle tracce non più visibili. Eventi culturali temporanei o installazioni permanenti raccontano il passato e restituiscono un senso identitario comune alla collettività. È possibile allora considerare la città come testo, disseminata di indizi semantici stratificatisi nel tempo che, insieme alle permanenze architettoniche crea un *unicum* ed un racconto, seppur di non facile lettura. Tale metafora viene fatta propria dalla semiologia urbana, in particolare Ugo Volli afferma che: «Dal punto di vista semiotico, una realtà espressiva che si rinnova e si ridefinisce continuamente come la città si definisce come discorso, una pratica significativa la quale però in ogni momento proietta alle sue spalle un testo. La città è viva, cambia materialmente e nel senso che proietta; ma in ogni suo tempo è stabile e leggibile come un libro» (Volli 2005). La città si comporta dunque come un testo, ma allo stesso tempo contiene testi, rappresentazioni, si conforma tramite il suo stesso tessuto, il quale nasce dall’insieme dei pieni e dei vuoti, ma anche dagli interventi temporanei, dagli eventi, dai servizi e dai cittadini che ne fanno parte.

La città può dunque considerarsi come composta da contenuti propri (conformazione degli spazi, tessuti urbani ecc.) e da contenuti informativi che le vengono attribuiti. Gli strumenti di comunicazione visiva utilizzati negli spazi urbani sono un ambito in rapida evoluzione specie riguardo i linguaggi utilizzati, sempre più contemporanei e sempre più digitali.

Le forme di rappresentazione si possono così distinguere in “soluzioni tangibili” e “soluzioni intangibili o effimere”, con ulteriori distinzioni.

Le soluzioni tangibili si riferiscono a:

- oggetti e soluzioni di arredo urbano;
- decorazioni su superfici verticali od orizzontali.

Le soluzioni intangibili o effimere si riferiscono a:

- *multimedia & interaction experiences*;
- cesate di cantiere.

Gli oggetti e le soluzioni di arredo urbano assumo un ruolo primario nel racconto delle vicende di una città, sia come memoria delle trasformazioni dei luoghi e degli usi che ne sono stati fatti nel tempo, sia come elementi aggiuntivi, in grado di far meglio comprendere l'evoluzione degli spazi, con caratteristiche aggiuntive riferite all'inclusività e all'*universal design*.

Nel primo caso viene fatto riferimento a quelle soluzioni o "segni" che, a livello di pavimentazione, richiamano la presenza di una memoria storica non più visibile né percepibile, come la posizione assunta da un bastione fortificato, la porta d'ingresso alla città o il sedime di una chiesa, che a causa di vicende belliche sono stati distrutti o demoliti e successivamente sostituiti da altro, dove l'unica ricostruzione filologica e memoria storica è attribuita ad un "segno" a terra. È il caso, ad esempio, di una antica chiesa situata nell'area di Budavar, a Budapest, oggi non più esistente, la cui antica presenza viene richiamata da una pavimentazione che ricalca parte dell'antica planimetria.



2: Budapest. Una pavimentazione, combinata con arredi urbani (vasi per piantumazioni) riproduce la pianta di una chiesa non più esistente nell'area di Budavar. Foto di Adriana Caldarone.

Tra gli oggetti di arredo urbano inclusivi è sempre più frequente l'uso di modelli tattili che raccontano la storia di un luogo, consentendo una percepibilità aptica anche ai non vedenti, come il modello presente nella Piazza davanti alla Chiesa di San Tommaso a Brno, che ricorda l'espansione della città nel 1645.

TOMMASO EMPLER, ADRIANA CALDARONE, ALEXANDRA FUSINETTI



3: Città di Brno, Repubblica Ceca. Modello tridimensionale di bronzo di Brno nel 1645, secondo gli abitanti simbolo della saggezza (insieme alle due statue presenti nella stessa piazza, rappresentanti il coraggio e la temperanza). Foto di Adriana Caldarone.

Le decorazioni su superfici verticali od orizzontali sono connesse a forme di “urban art” e “urbanismo tattico”, che dal racconto della memoria collettiva passano alla narrazione della memoria individuale. Sono forme di espressione della *street art* graficamente controllate, con contenuti che seguono un preciso “storytelling”.

Possono ricordare la fondazione e la storia di un luogo, come la storia del quartiere della Boca a Buenos Aires (Fig. 4), oppure un evento storico come la breccia di Porta Pia, aperta dai bersaglieri e che porterà all’annessione di Roma al Regno d’Italia, o ancora la vittoria sugli svedesi del 1645 durante la guerra dei trent’anni a Brno (Fig. 5).

In altri casi possono invece riferirsi al racconto di quanto contenuto in un volume urbano, che dichiara la sua funzione mediante decorazioni di *urban art*.

Infine le soluzioni di decorazione su superfici assumono il ruolo di migliorare l’aspetto visivo di un quartiere e, allo stesso tempo, rendere i passanti partecipi della soluzione adottata, prevedendo ad esempio delle anamorfosi urbane, ricostruite visivamente in particolari punti.

Le soluzioni intangibili o effimere spesso hanno una limitazione temporale, per motivi connessi all’uso di soluzioni digitali o perché parte di un sistema di cesate di cantiere.

Il digitale consente di realizzare soluzioni di *multimedia & interaction experiences*, dove il visitatore è coinvolto direttamente nel racconto. Sono soluzioni che hanno una durata limitata nel tempo e che possono essere percepite solo nelle ore notturne. Sono caratterizzate da una dinamicità delle immagini di sintesi dinamiche e da modalità di visualizzazione che possono prevedere una percezione in 3D, come nel caso degli eventi di VideoCittà a Roma, dove a coloro che si fermano ad osservare il *projection mapping* vengono forniti degli occhialini anaglifi.

Ruolo di *storyteller* spetta anche alle recinzioni di cantiere, che sempre più spesso raccontano la storia del luogo nel periodo in cui vengono eseguiti lavori di restauro o di riqualificazione, come nel caso del Mausoleo di Augusto a Roma o del complesso di Budavár a Budapest, che la città sta restaurando per riportarlo allo stato antecedente la seconda guerra mondiale che lo danneggiò pesantemente. In quest'ultimo caso, il cantiere è riuscito a ricavare anche uno spazio museale in cui le tecnologie digitali rendono disponibili un modello informato del progetto (Fig. 6).



4: Quartiere della Boca a Buenos Aires. Alla base di alcuni edifici viene ricordato l'impegno dei volontari per la salvaguardia della salute dei lavoratori che hanno fondato il quartiere e consentito la sua prosperità nel tempo. Foto di Tommaso Empler.

TOMMASO EMPLER, ADRIANA CALDARONE, ALEXANDRA FUSINETTI



5: Città di Brno, Repubblica Ceca. Facciata decorativa rappresentante la battaglia di Brno nel 1645. La data del 1645 è cruciale, in quanto le truppe svedesi furono sconfitte alle porte della città (durante la Guerra dei trent'anni), consentendo all'impero austriaco di bloccare l'avanzata svedese verso Vienna. Foto di Adriana Caldarone.

Conclusioni

Le rappresentazioni della città per raccontare la sua storia o le sue storie, che vanno dalla memoria collettiva alla memoria individuale, sono degli strumenti sempre più utilizzati ed apprezzati da visitatori e curiosi. La possibilità della città di raccontare e svelare gli indizi storici collocati all'interno del proprio tessuto urbano viene rafforzata e arricchita dall'utilizzo dei linguaggi della rappresentazione, che ne permettono la decodifica e la comprensione ai cittadini e ai visitatori.

L'identità e l'evoluzione storica di un nucleo cittadino è infatti percepibile dalla lettura delle diverse rappresentazioni che negli spazi pubblici della città sono state date nel tempo, come le raffigurazioni iconografiche o pittoriche, talvolta simboliche se non addirittura metaforiche, che consentono di acquisire la conoscenza dei luoghi anche quando presentano uno scarso grado di attendibilità.

In molti casi sono ancora il frutto di esperienze artistiche ed episodiche, che si dovrebbero strutturare ed organizzare secondo precisi piani di comunicazione culturale, seguendo alcune regole della pianificazione urbana, come, ad esempio, a quelle assegnate ai piani del colore. Affinché l'evoluzione della Storia e delle storie della città diventino fruibili a tutti sarebbe quindi necessaria una lettura unitaria di tutti gli indizi disseminati tra gli edifici, sviluppando approcci di valorizzazione culturale basati su concetti come quelli del "Museo Diffuso". Quest'ultimo utilizza infatti un particolare metodo comunicativo in grado di accompagnare l'utente in percorsi tematici all'interno di un'area geografica, coinvolgendo i luoghi di maggiore interesse insieme, come le emergenze storiche, artistiche e culturali e inserendo il tutto in una narrazione tematica a disposizione del pubblico, che può raccontare capitoli di storie poco conosciute che si ricollegano però alla grande Storia raccontata nei libri.



6: Budapest. A sinistra le cesate di cantiere informano sul programma Hauszmann. Lo scopo del programma è quello di riportare il complesso di Budavár, per quanto possibile, al suo stato pre-guerra. Sono riportate informazioni sullo stato passato, presente e futuro dell'area. A destra il modello informativo tridimensionale del progetto. Foto di Adriana Caldarone.

TOMMASO EMLER, ADRIANA CALDARONE, ALEXANDRA FUSINETTI

Bibliografia

AISA, M.G., (2010). *Immagini del potere nell'antica Roma*, in Alberto Fiz *Michelangelo Pistoletto. Il DNA del terzo paradiso al Parco Archeologico di Scolacium e al Marca. Collana Cataloghi di mostre. Intersezioni*, Milano, Mondadori Electa, vol. 5, pp. 23-30.

GROSSO, M. (2016). Feste e apparati effimeri per gli ingressi di Carlo V nelle Vite di Vasari. Da Genova a Mantova (1529-1530), in Simona Brunetti Maestranze, artisti e apparatori per la scena dei Gonzaga (1480-1630), Bari, Corpo 16 s.r.l, pp. 91-110.

FAGNONI, R., (2011). *Lo spazio pubblico urbano. Connettibilità sociale, colore, comunicazione*. In Maria Benedetta Spadolini *I colori di Cornigliano. Design per lo scenario urbano*. Firenze, Alinea editrice, pp. 20-25.

LYNCH, K. (1960). *The image of the city*, Cambridge (MA), The Massachusetts Institute of Technology and the President and Fellows of Harvard College.

VOLLI, U., (2005). *Laboratorio di Semiotica*, Bari, Laterza.

Sitografia

<https://it.euronews.com/2022/11/19/banksy-ucraina-guerra-russia-stencil-street-art-instagram-opere-denuncia>
(ultimo accesso: dicembre 2022)

Architettura e simbolismo bellico. I disegni di Mario De Renzi per il progetto di concorso del Palazzo delle Forze Armate all'E42

Architecture and war symbolism. Mario De Renzi's drawings for the competition project for the Armed Forces Building at E42

SALVATORE DAMIANO

Università degli Studi di Palermo

Abstract

Questo studio approfondisce, attraverso la rilettura analitica di alcune tavole del progetto di concorso di primo grado di Mario De Renzi per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, i modi attraverso cui il Disegno e le sue espressioni simboliche, al pari dell'architettura, sono divenuti veicoli immateriali per la trasmissione e l'esaltazione della guerra come uno dei valori fondanti dell'atroce ideologia del regime fascista.

This study investigates, through the analytical re-reading of some graphic plates of Mario De Renzi's competition project for the Place and buildings of the Armed Forces at E42 in Rome, how Drawing and its symbolic expressions, like architecture, became immaterial tools for the transmission and exaltation of war as one of the founding values of the atrocious ideology of the fascist regime.

Keywords

Disegno, Architettura di Regime, Guerra.
Drawing, Regime architecture, War.

Introduzione

Dittatura e guerra sono due entità semantiche diverse ma inscindibili se poste in un medesimo piano ideale di consequenzialità fenomenologica e temporale. La storia ha infatti dimostrato che generalmente i conflitti costituiscono il terribile epilogo dei regimi totalitari. Del tutto similamente, nel nostro comune immaginario, quando si pensa a una dittatura, si suole accostarvi l'immagine iconica di quelle opere architettoniche o infrastrutturali che i tiranni di turno realizzavano anche per scopi propagandistici. In riferimento al caso italiano, sappiamo quanto copiosa sia la produzione architettonica del fascismo, le cui testimonianze costruite sono ancora oggi presenti a plasmare gli spazi collettivi delle città che viviamo. Ancor prima degli edifici costruiti, tali intenzionalità venivano chiaramente manifestate anche nei disegni di progetto. In tal senso risultano emblematiche le partecipazioni ai grandi concorsi di architettura banditi in Italia durante il ventennio, nei quali i più capaci progettisti del periodo ebbero l'occasione di mettere a confronto le proprie idee dinanzi a commissioni giudicatrici allo scopo costituite. Queste erano molto spesso erano composte da figure del calibro di Ugo Ojetti, Gustavo Giovannoni e Marcello Piacentini [Danesi, Patetta, 1976, 148], con quest'ultimo che confermava sempre il suo ruolo di supremo regista degli indirizzi da intraprendere. Proprio per tale ragione i concorsi, soprattutto nella seconda metà degli anni '30, non costituirono una concreta opportunità di affermazione per i giovani progettisti fungendo piuttosto da mero strumento di controllo della scena architettonica da parte del potere accademico consolidato [*Ibidem*]. Tra i più importanti figurano il concorso per la stazione di Firenze, vinto dal gruppo toscano di Giovanni Michelucci, la competizione per il Palazzo del Littorio a Roma, nel quale

risulta vittorioso il gruppo capeggiato da Enrico Del Debbio, e la ricostruzione della Palazzata di Messina, in cui ad arrivare primo è Giuseppe Samonà. Ascrivibile invece alla categoria dei meno noti o dibattuti è il concorso per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, in cui, fra i trentadue partecipanti, figura il nome di Mario De Renzi.

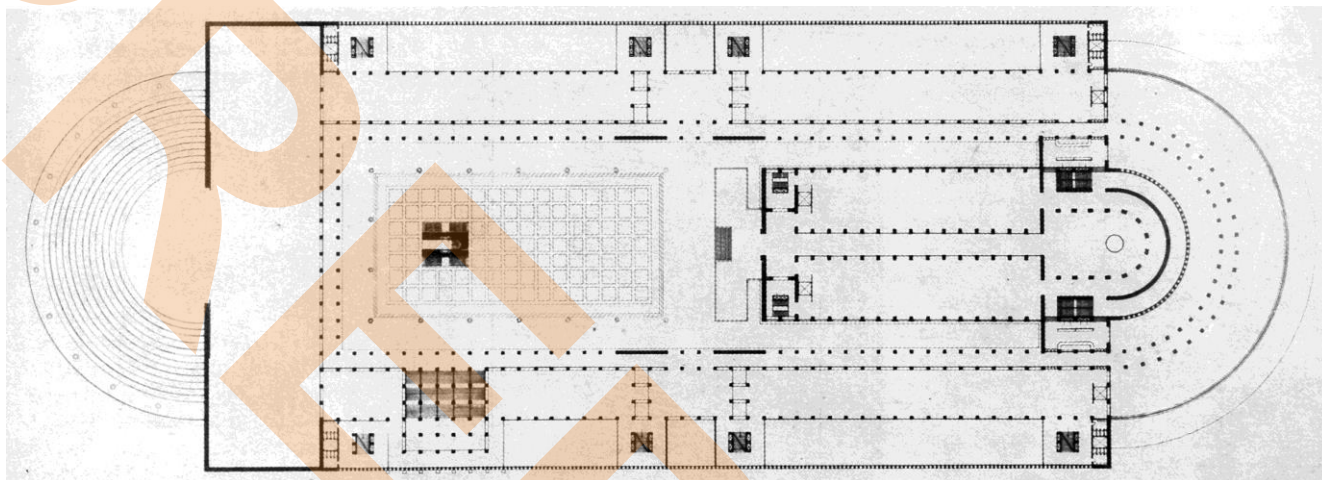
1. Mario De Renzi e l'architettura degli anni '30

Tra i più importanti architetti italiani del primo Novecento, Mario De Renzi nacque a Roma nel 1897. Allievo, tra i più dotati, di Arnaldo Foschini, prima di mettersi in proprio, lavorò negli studi di Alberto Calza Bini e Vittorio Ballio Morpurgo [Carunchio, Sparvieri 1981, 17]; oltre la libera professione fu impegnato come docente universitario, prima a Napoli (dal 1929 al 1943) e poi a Roma [*Ibidem*]. Degno di nota è il sodalizio professionale con Adalberto Libera, che inizia nel 1932 con il progetto per la mostra del decennale della rivoluzione fascista allestita presso il Palazzo delle Esposizioni in via Nazionale a Roma e prosegue per molte altre occasioni, tra cui si citano le partecipazioni ai concorsi per il palazzo delle poste in via Marmorata (sempre nella capitale) e per il vicino auditorium-palazzo littorio, non realizzato [*Ibidem*]. La collaborazione con un protagonista dell'architettura italiana del Novecento della caratura di Libera lasciò il segno in Mario De Renzi: nei suoi progetti degli anni '30, in special modo quelli che riguardano gli edifici dello stato fascista, risulta più chiaramente ravvisabile quel monumentalismo classicista astratto, quasi metafisico, altresì rintracciabile, ad esempio, nel palazzo dei ricevimenti e dei congressi di Roma o nella casa "G.I.L." di Civitanova Marche dell'architetto trentino. La parabola dell'architettura "aulica" di De Renzi si conclude idealmente nel 1938 proprio con il progetto del concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42, che rappresenta il punto di massima esasperazione di quei concetti di magniloquenza e rappresentatività dell'architettura prima citati. De Renzi fu tra i selezionati per il grado successivo, che si risolse con un primo posto *ex-aequo* tra lo stesso progettista romano e Figini e Pollini [Neri 1992, 60, 138]. La storia ci racconta che i tre architetti furono "costretti" a collaborare al progetto esecutivo finale: quest'ultimo doveva essere, secondo le indicazioni, una fusione delle due proposte [*Ibidem*]. L'incompatibilità figurativa tra le due soluzioni e i possibili alterchi sorti durante la collaborazione forzata dei tre progettisti diede di fatto mano libera ai servizi tecnici dell'ente E42 nel modificare, anche in corso d'opera, il progetto, eseguendo in definitiva le direttive di Marcello Piacentini [*Ibidem*]. Il risultato, che disattende completamente le qualità dei due progetti originari [*Ibidem*], è il complesso di edifici ancora oggi esistente, che ospita l'Archivio Centrale dello Stato e alcuni uffici dell'amministrazione capitolina.

2. I disegni d'insieme

Il progetto per il primo grado di concorso del complesso delle forze armate, adeguatamente documentato, è conservato presso gli archivi dell'Accademia di San Luca a Roma, che lo custodisce nel fondo dedicato a Mario De Renzi. I disegni sono realizzati per la maggior parte attraverso il metodo delle proiezioni ortogonali, mentre in numero più limitato sono gli elaborati grafici di tipo prospettico, accidentali o centrali. In tutti i casi risulta esemplare l'accuratezza grafica nella realizzazione: che ci si trovi di fronte a una sezione longitudinale complessiva o alla prospettiva d'angolo di un qualsivoglia particolare, colpisce la cura minuziosa nel descrivere graficamente fin nei dettagli l'architettura progettata. Ad esempio, la pianta (fig. 1), nella chiarezza del suo svolgersi, rivela un complesso di edifici di dimensioni colossali benché governato da limpidi principi geometrico-compositivi: la simmetria, poiché doppia in quanto riferibile ai due assi della composizione, è il criterio probabilmente più intelligibile, anche per la singolare matrice geometrica dell'impianto, una particolare figura piana composta da un

rettangolo centrale e due semicerchi speculari, il cui centro di ciascuno di questi ultimi coincide con il punto medio dei lati minori; il principio di isotropia è invece ravvisabile nel modo di disporre i corpi di fabbrica, gli ambienti interni ad essi, gli spazi all'aperto nonché nella ripetizione ordinata del modulo strutturale; si può parlare di specularità invece se si fa riferimento alle masse rispetto l'asse maggiore, in quanto, a eccezione del sistema d'ingresso con spazio ipostilo e gradinate, vi è una perfetta corrispondenza tra le due parti riflesse.



1: Mario De Renzi, progetto di concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, 1938, pianta del complesso. (Roma, Accademia di San Luca, Archivio Contemporaneo, fondo Mario De Renzi).

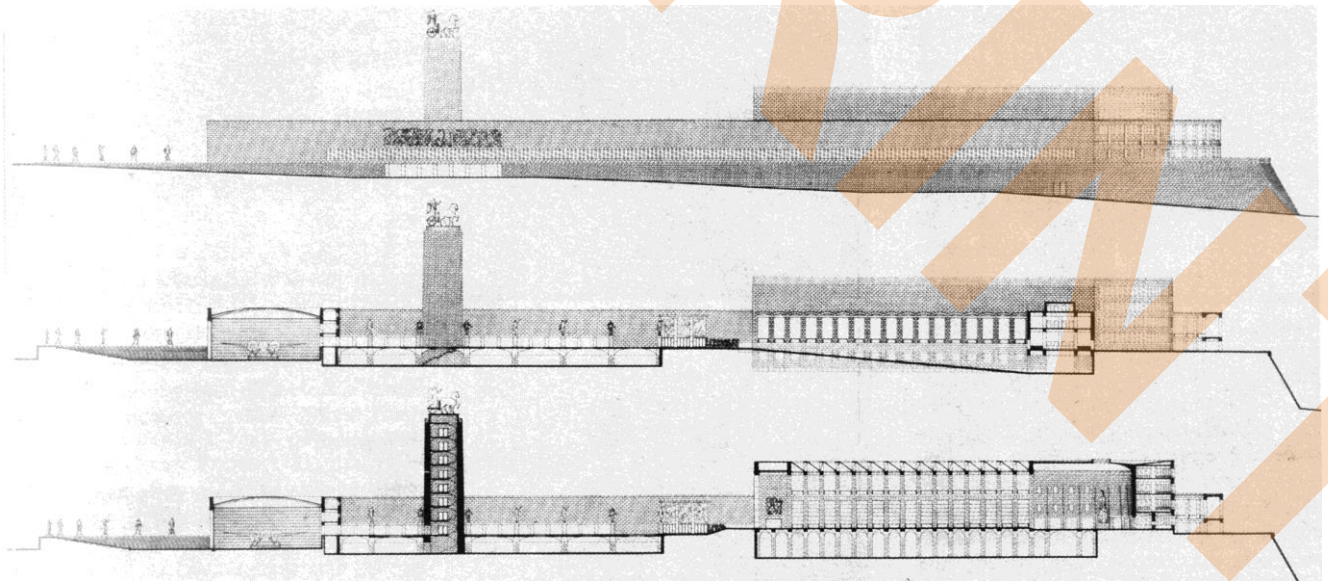
De Renzi, nel modellare il progetto architettonico del complesso, sembra attuare la lezione classica dell'architettura imperiale romana, non solo dal punto di vista del linguaggio ma anche nella concezione dello spazio: la giustapposizione dei volumi in relazione alle piazze interne, agli spazi intermedi e ai camminamenti, oltre a obbedire alle regole geometriche in precedenza menzionate, rimanda fortemente al tema del foro romano [Neri 1992, 136]; se rimane inalterata la funzione spaziale dell'architettura, ovvero quella di plasmare, attraverso le sue quinte, la piazza, nel progetto di De Renzi all'E42, le basiliche in cui si esercitavano i poteri dello stato imperiale lasciano invece il posto agli edifici riservati ai tre corpi armati nazionali, Esercito, Marina e Aeronautica. Per comprendere meglio come De Renzi aveva orientato il complesso, va precisato che, pur essendo il sito lo stesso dell'odierno Archivio Centrale dello Stato, il suo asse longitudinale era parallelo alle direzioni individuate da via Cristoforo Colombo e via dell'Arte, mentre l'asse del sistema d'ingresso (e non l'asse minore) fosse coincidente con l'asse stradale di viale Europa. I disegni in alzato, rispetto alla pianta, costituiscono il tassello di completamento per la comprensione delle ragioni del progetto, in quanto vengono esplicitate graficamente la difficile orografia del sito e l'articolazione degli spazi interni al complesso. Sebbene non si possa affermare che le due cose siano legate da una chiara relazione di consequenzialità, il terreno gioca un ruolo fondamentale quanto meno nell'ideazione del sistema d'ingresso, che avviene in uno dei due lati maggiori, sulla piazza interna, in asse con la torre e da una quota corrispondente al primo dei piani ipogei. Si giunge alla quota degli spazi aperti interni a mezzo della scalinata a tre rampe già citata.

Nel complesso non si registrano sistemi spaziali a incastro o sfalsamenti di solai: a eccezione dell'edificio centrale dedicato all'esercito, più alto e con interni a tutta altezza, le altre fabbriche si compongono di sole due elevazioni fuori terra; più complessa è la situazione dei piani situati al di sotto della quota della piazza (assunta probabilmente come lo "zero altimetrico" del

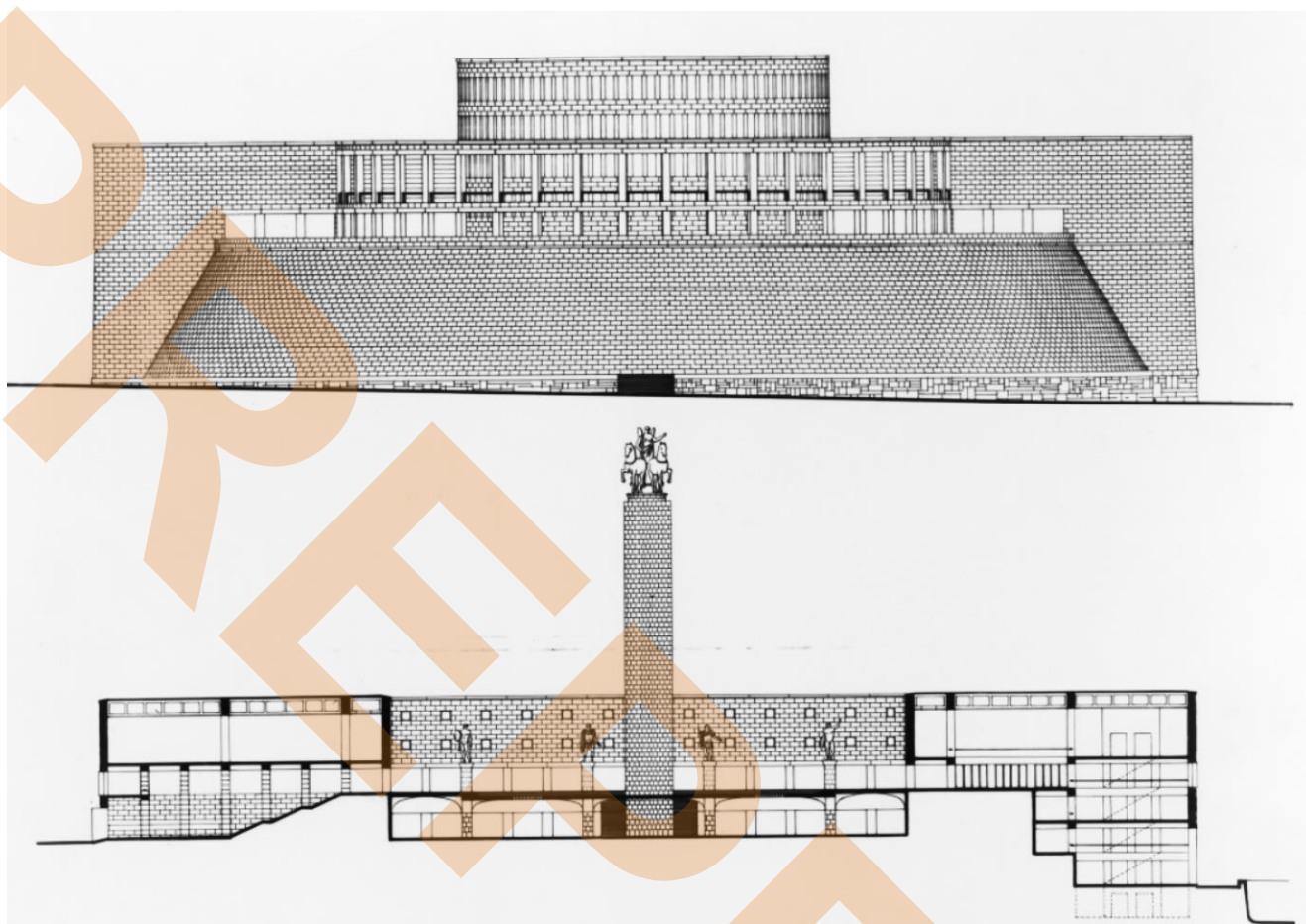
SALVATORE DAMIANO

progetto), visto che il terreno scosceso e irregolare fa sì che questi aumentino di numero nelle parti in cui le quote orografiche risultino più basse. A questo proposito, la spiccata orizzontalità del complesso (caratteristica fortemente ricercata in fase di progetto da De Renzi e che sembra un rimando ulteriore all'urbanistica classica, segnatamente al concetto di acropoli), unita alla grande dimensione e alle irregolarità topografiche del luogo, ha costretto a prevedere la creazione di opere aggiuntive per il contenimento del terreno: il riferimento è al grande emiciclo sud, che ospita la parte terminale dell'edificio dell'esercito e la doppia pilastrata concentrica su due ordini; tali elementi sovrastano un'ampia terrazza risultante dalla creazione di un muro basamentale (in funzione di terrapieno) che colma la differenza di quota tra il piano di calpestio interno e il terreno [*Ibidem*]. Tale elemento semicircolare, posizionato alla testa del complesso e dotato di una rastremazione evidente, è caratterizzato graficamente da una tessitura muraria più fitta, profonda e "rustica"; al siffatto volume basamentale si sovrappongono il telaio semicircolare di travi e pilastri e l'edificio dell'esercito che svetta in altezza; in tal modo si genera un imponente sistema architettonico a gradoni, una sorta di bastione proteso idealmente verso il mediterraneo, che conferisce al complesso quell'immagine dirompente di severa monumentalità. specularmente a questo elemento è presente un anfiteatro di identiche dimensioni, scavato in parte nel terreno (che stavolta ha una quota più elevata rispetto al fronte opposto) [*Ibidem*]: tale arena può essere considerata come l'omologo spaziale, ma in negativo, del grande elemento semicircolare rastremato pocanzi descritto. Va rilevato che nell'anello più esterno e più elevato dell'anfiteatro De Renzi posiziona delle statue: il riferimento possibile è allo stadio dei marmi progettato da Enrico Del Debbio e costruito all'inizio degli anni '30 al Foro Mussolini (oggi Foro Italico di Roma) [*Ibidem*].

La sezione effettuata sull'asse longitudinale del complesso è utile a restituire l'essenza delle spazialità interne alle fabbriche: nell'edificio dell'esercito e nella sala delle "Glorie Italiane" appare evidente lo sforzo di trasporre in chiave moderna i caratteri dello spazio basilicale attraverso la creazione di un tempio guerriero ad aula, il cui soffitto è composto da una serie di lucernai opportunamente inclinati e posti in successione, forse per creare un'illuminazione moderata ma uniforme e diffusa al tempo stesso; di contro nella parte absidale il soffitto è pieno,



2: Mario De Renzi, progetto di concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, 1938, sezioni longitudinali del complesso (Roma, Accademia di San Luca, Archivio Contemporaneo, fondo Mario De Renzi).



3: Mario De Renzi, progetto di concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, 1938, sezioni trasversali del complesso (Roma, Accademia di San Luca, Archivio Contemporaneo, fondo Mario De Renzi).

con l'unica eccezione di un lucernaio orizzontale di forma circolare che illumina direttamente la grande scultura di una non meglio precisata divinità guerriera, posta al centro; per il sistema spaziale abside-deambulatorio, il progettista romano sembra ispirarsi parzialmente, soprattutto per gli aspetti relativi all'organismo costruttivo, alla sezione trasversale della palestra dell'Accademia di scherma (o Casa delle Armi) progettata pochi anni prima da Luigi Moretti e costruita al Foro Italico; inoltre De Renzi, nella sezione, oltre a dar conto di due spazi semi-ipogei (il primo sotto la piazza e l'altro, una sorta di cripta, sotto la sala delle glorie), mostra l'unico elemento a sviluppo verticale del complesso, ovvero la torre che segna l'intersezione delle due assialità, quella dell'ingresso e l'altra, longitudinale; tale elemento architettonico, disegnato con una certa rastremazione delle murature perimetrali per via dell'altezza, conta nove elevazioni fuori terra e risulta sormontato dalla vittoria auriga [*Ibidem*], che ne sottolinea la funzione di marcatore urbano, per il quale l'architetto romano lo aveva probabilmente pensato.

3. Prospettive e grafici di dettaglio

De Renzi, analogamente ad altri architetti operanti negli anni '30, si fa interprete del recupero di una dimensione piranesiana nella rappresentazione dell'architettura [Santuccio, 2003, 152]: un pittoricismo scenografico che si manifesta (in misura maggiore nei disegni prospettici e di

SALVATORE DAMIANO



4: Mario De Renzi, progetto di concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, 1938, prospettiva centrale del sistema d'ingresso (Roma, Accademia di San Luca, Archivio Contemporaneo, fondo Mario De Renzi).

dettaglio) attraverso l'uso del carboncino, avente l'obiettivo probabile di ridestare un'espressività fortemente romana [*Ibidem*]; i siffatti disegni in chiaroscuro, nel tentativo di rievocare tale grandezza trascorsa, sottolineano la forza materica e il grave peso murario [lvi, 153]; si rinuncia ai vetusti apparati decorativi applicati di sapore eclettico per intraprendere un percorso che valorizzi sempre più la carica plastica dell'architettura nella sua interezza, la consistenza stereometrica e la drammaticità dell'edificio inteso come massa [lvi, 154].

A questo proposito, di grande impatto visivo risulta la prospettiva centrale realizzata probabilmente con una tecnica mista che vede l'impiego di matite a durezza variabile per le linee al tratto e carboncino (di tipo tradizionale o *wolf*) per gli effetti chiaroscurali.

Il disegno raffigura il sistema d'ingresso, che si presenta con una facciata chiaramente strutturata, dal punto di vista tettonico, attraverso una successione di elementi: si inizia dal basamento, che è la parte a diretto contatto con il terreno, distinguibile per un rivestimento in pietra bruna e per l'assenza di bucatore, quasi a voler comunicare un'insostituibile funzione statica; prosegue con il paramento, che invece si connota per l'uso di un rivestimento in pietra calcarea di colore chiaro che lo fa risaltare nella visione d'insieme; questa fascia, che ha una dimensione verticale tripla rispetto al basamento, è caratterizzata per la presenza di una grande apertura in lunghezza di sapore lecorbusieriano, la cui carica razionalista viene stemperata dalla presenza in successione di particolari setti aggettanti rispetto al piano di facciata, aventi proporzioni simili a quelle di una colonna classica, che creano una serie di bucatore verticali



5: Mario De Renzi, progetto di concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, 1938, prospettiva accidentale della piazza interna (Roma, Accademia di San Luca, Archivio Contemporaneo, fondo Mario De Renzi).

identiche e ripetute (il riferimento potrebbe essere al coevo Palazzo dei ricevimenti e dei congressi di Adalberto Libera); nella parte più alta del paramento, perfettamente piena, è presente un grande ciclo di bassorilievi che possiede la stessa dimensione in larghezza dell'ingresso, rispetto al quale svolge un ruolo di sottolineatura visiva; la facciata si conclude con un coronamento di piccole dimensioni composto semplicemente da una doppia cornice in aggetto. I propilei d'ingresso svolgono parimenti una funzione di dispositivo ottico: permettono infatti di traguardare sia le triple rampe di scale che conducono alla quota della piazza interna che la base della torre che svetta in altezza oltre la facciata.

La rappresentazione prospettica accidentale della piazza interna, in un ipotetico percorso esplorativo pensato dal progettista per descrivere la sua opera, può essere considerata come il *frame* successivo alla prospettiva dell'ingresso precedentemente trattata, in quanto il punto di vista si trova in cima alle scalinate. In realtà, oltre a voler simulare il possibile risultato percettivo di un'architettura salda nel moderno che rimanda alle spazialità dell'antichità classica, i possibili intenti del disegno prospettico sembrano essere proprio quelli di evidenziare la dimensione umana dell'architettura. Quest'ultima, per quanto aulica fosse, viene progettata da De Renzi tenendo sempre al centro l'uomo: non a caso nel disegno sono rappresentate diverse figure umane. Intenzionalità differenti sembrano invece essere alla base del disegno del particolare riguardante la facciata dell'edificio dell'esercito (fig. 6), graficizzato con tecniche possibilmente identiche alle due prospettive precedenti, ma rispetto alle quali differisce per il metodo di rappresentazione

SALVATORE DAMIANO

adottato, che stavolta è quello delle proiezioni ortogonali. De Renzi oltre a descrivere nuovamente la successione tettonica che caratterizza la facciata intesa come organismo costruttivo, ne marca gli aspetti più propriamente sintattici esaltando la profondità plastico-chiaroscurale della tessitura muraria e della rugosità dei materiali lapidei. Allo stesso modo i bassorilievi con temi guerrieri presenti nel basamento, nei medaglioni e negli stipiti vengono posti in risalto con un accurato studio delle ombre, simulando un'illuminazione incidente a quarantacinque gradi sulla superficie.



6: Mario De Renzi, progetto di concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42 di Roma, 1938, alzato principale dell'edificio dell'esercito (Roma, Accademia di San Luca, Archivio Contemporaneo, fondo Mario De Renzi).

Conclusioni

Il disegno è un momento di riflessione durante il quale tentiamo di chiarire le nostre idee. Si tratta di un processo mentale attraverso il quale i pensieri sconfinano dalla nostra mente per essere trasposti in segno grafico, a sua volta leggibile e interpretabile anche da persone diverse da noi. Nel campo dell'architettura il disegno non esaurisce il suo ruolo soltanto in una dimensione meramente proiettiva ma permette di esplorare anche la sfera del metalinguaggio. Mario De Renzi, da capace disegnatore (oltre che architetto), con la partecipazione al concorso di primo grado per la Piazza e gli edifici delle Forze Armate all'E42, inconsapevolmente (o forse no), più che progettare un edificio, disegna un vero e proprio manifesto *tout court* dell'architettura di quel periodo: l'uso consapevole e sopraffino delle tecniche di rappresentazione descritte è mirato alla

costruzione di un'immagine drammaticamente grandiosa che, facendo tesoro della lezione dell'antichità classica e dell'esperienza di colleghi coevi (si sono citati Adalberto Libera, Luigi Moretti ed Enrico Del Debbio), costituisce una sorta di 'punto limite' oltre il quale disegno e architettura di regime (oltre che lo stesso De Renzi) non andranno.

Bibliografia

- E42 utopia e scenario del regime* (1979), a cura di M. Calvesi, E. Guidoni, S. Lux, Padova, Marsilio editore.
- CARUNCHIO, T. (1981). *De Renzi*, Roma, Editalia.
- CIUCCI, G. (2002). *Gli architetti e il fascismo. Architettura e città 1922-1944*, Giulio Einaudi Editore.
- CONFORTI, C. (1997). *Roma, Napoli, la Sicilia*, in *Storia dell'architettura italiana. Il secondo Novecento*, Milano, Electa, pp. 176-241.
- Il razionalismo e l'architettura italiana durante il fascismo* (1989), a cura di S. Danesi, L. Patetta, Electa, Milano.
- DE RUBERTIS, R. (1998). *Il disegno dell'architettura*, Roma, Carocci editore.
- DOCCI, M., MAESTRI, D. (1984). *Il rilevamento architettonico. Storia, metodi e disegno*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- MONTANARI, G., BRUNO, A. JR. (2009). *Architettura e città nel Novecento. I movimenti e i protagonisti*, Roma, Carocci Editore.
- NERI, M.L. (1992). *Mario De Renzi. L'architettura come mestiere 1897-1967*, Roma, Gangemi Editore.
- QUICI, F. (2004). *Tracciati d'invenzione*, Torino, UTET.
- QUILICI, V. (2015). *Eur. Città di fondazione*, Roma, De Luca Editori d'arte
- ROSSI, P.O. (2012). *Roma. Guida all'architettura moderna 1909-2011*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- SANTUCCIO, S. (2003). *Il disegno razionale*, in *Il disegno dell'architettura italiana nel XX secolo*, Roma, Edizioni Kappa, pp. 149-192.
- STRAPPA, G. (1989). *La continuità con la tradizione nell'edilizia romana del '900*, in *Tradizione e innovazione nell'architettura di Roma capitale. 1870-1930*, Roma, Edizioni Kappa, pp. 35-145.
- UGO, V. (1996). *Fondamenti della rappresentazione architettonica*, Bologna, Esculapio editore.
- VAGNETTI, L. (1965). *Il linguaggio grafico dell'architetto, oggi*, Genova, Vitali e Ghianda.

Fonti documentarie

Roma. Accademia di San Luca. Archivio Contemporaneo. *Fondo Mario De Renzi*. DR55.

Sitografia

http://www.fondoderenzi.org/elementi_online.php?id=171 (gennaio 2022)