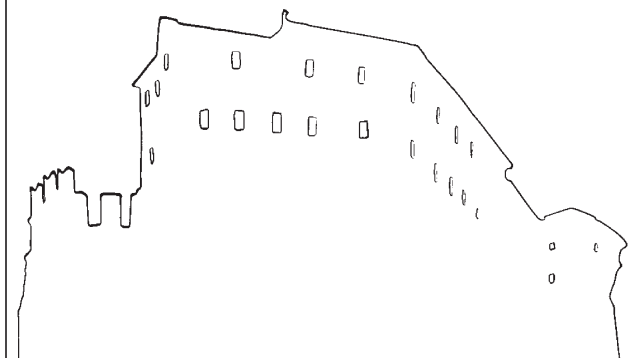


N° 25

Museo Storico Italiano
della Guerra

2017

ANNALI



TERESA FAIS

ICONOGRAFIA MILITARE NEL PRIMO DOPOGUERRA
ITALIANO: ALCUNI ESEMPI DAL FONDO
“BUSTI E SCULTURE” DEL MUSEO STORICO ITALIANO
DELLA GUERRA DI ROVERETO

CRITERI DI CATALOGAZIONE DEL FONDO “BUSTI E SCULTURE”

La catalogazione del fondo ha avuto inizio con una ricognizione generale finalizzata a individuare la collocazione delle sculture, in quanto solo una parte di esse risultava esposta nelle sale del Museo mentre la maggioranza, catalogata solo in parte, era collocata nei magazzini. Si è constatata l'esistenza di tre elenchi cartacei, riportati su uno schedario informatico. I pezzi già catalogati erano circa un centinaio, ma in quasi tutti i casi si è ritenuta opportuna una revisione delle schede che risultavano mancanti di alcuni dati, come ad esempio le misure o la trascrizione delle eventuali iscrizioni. Per realizzare la catalogazione è stato necessario procedere con una precisa metodologia, che si può dividere in tre fasi.

In una prima fase il lavoro si è svolto presso i depositi, con la compilazione di schede catalografiche cartacee provvisorie, una campagna fotografica dei singoli pezzi e la loro numerazione e posizionamento. Le opere sono state disposte in ordine numerico nelle vetrine all'interno del deposito rendendone più agevole la futura fruizione.

Nella seconda parte del lavoro si è provveduto al trasferimento dei dati raccolti dalle schede provvisorie ai campi di un database informatico in formato Excel; le fotografie, in formato jpg, sono state collocate in sequenza numerata all'interno di un'apposita cartella. Il programma *Microsoft Excel* è la base di tutti i sistemi di archiviazione dati dell'ICCD (Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione), di cui la catalogazione ha seguito i criteri. Questi sono i campi del database:

- *Numero registro*: ad ogni opera è stato assegnato o riassegnato (nel caso dei pezzi già precedentemente catalogati) un numero di registro, riportato sia nel database che su etichette e cartellini (da 1 a 230).
- *Precedenti signature*: se l'opera presentava già un numero di registro, esso è stato riportato in modo da facilitare una eventuale consultazione dei registri precedenti. In alcuni casi il numero è rimasto invariato, in altri invece è stato aggiornato.

- *Data acquisizione*: data in cui le opere sono entrate a far parte delle collezioni del Museo tramite donazioni o acquisti.
- *Provenienza*: nome del donatore o venditore dell’opera, che può essere sia un privato che un’istituzione o un ente.
- *Produttore/autore*: nome e cognome dell’artista che ha realizzato l’opera.
- *Dati autore*: dati anagrafici dell’artista: città/regione di nascita e morte con rispettive date (gg/mm/aa).
- *Nazione produzione opera*: nazione nella quale l’opera è stata prodotta, comprese anche nazioni storiche non più esistenti come l’Austria-Ungheria.
- *Titolo*: il nome dato all’opera scultorea è stato mantenuto invariato per i pezzi già catalogati o intitolati dall’artista; i titoli attribuiti con la catalogazione del 2016 sono stati inseriti tra parentesi quadre.
- *Fascia cronologica*: periodo in cui l’opera è stata realizzata. La cronologia utilizzata per la catalogazione del fondo si divide in quattro archi temporali:
XIX secolo: opere realizzate dal 1800 al 1900.
Prima guerra mondiale: opere create tra il 1900 e il 1918.
Seconda guerra mondiale: pezzi prodotti tra 1918 e 1945.
Post Seconda guerra mondiale: pezzi realizzati tra 1945 e 2000.
- *Datazione opera*: anno esatto (o arco temporale il più possibile ristretto) in cui l’opera è stata prodotta. Spesso questo dato è ricavabile dalle iscrizioni presenti sulle opere stesse, altre volte dal soggetto rappresentato.
- *Tecnica*: caratteristiche esecutive dell’opera; si è precisato, ad esempio, se si tratta di una figura a tuffo, un altorilievo o un bassorilievo, se l’opera è frutto di una fusione, se è stata scolpita o intagliata.
- *Materiali*: si è qui indicato il materiale delle singole opere (bronzo, gesso, fusione metallica, marmo, legno ecc.), il colore e, quando presente, il materiale del piedistallo.
- *Altezza, larghezza e profondità*: le misure sono state indicate in mm e arrotondate per eccesso.
- *Iscrizioni*: dove presenti, sono state trascritte le iscrizioni incise sull’opera, comprese datazione e firma dell’artista.
- *Stato di conservazione*: a seconda delle condizioni in cui versa l’opera, con questo campo le è stato attribuito uno dei quattro valori predefiniti, ovvero: “da restaurare”, “discreto”, “buono”, “ottimo”.
- *Posizione*: attuale posizione del pezzo (sala del Museo, numero di magazzino e dello scaffale o vetrina dove è stato collocato al momento della schedatura e del riordino, oppure luogo e titolo della mostra temporanea alla quale è stato concesso in prestito).
- *Bibliografia*: riferimenti bibliografici ad opere (monografie, guide del Museo, cataloghi di mostre) in cui il pezzo appare in foto o viene descritto.

- *Esposizioni*: precedenti collocazioni di un pezzo, nelle sale del Museo o in mostre temporanee e presso altre sedi museali.
- *Interventi di restauro*: nel caso di opere restaurate è stato specificato l'anno di intervento, le relative ragioni e il nome del restauratore.
- *Foto*: il database è stato corredato di fotografie delle opere, scattate quasi tutte durante la campagna di catalogazione del 2016. Le immagini, indicate ciascuna col n. di registro dell'opera corrispondente, sono state collocate in un'apposita cartella. La presenza di un'immagine di corredo è stata segnalata con una semplice "x".
- *Note*: ulteriori informazioni e curiosità sull'opera, che possono risultare utili per approfondimenti futuri. Sono state inserite informazioni sullo stato di conservazione dell'opera e sui motivi di realizzazione.
- *Compilatore*: nominativo del compilatore delle schede.
- *Data compilazione*: anno di compilazione della scheda.
- *Valore opera*: valore monetario di ciascuna opera con la valuta in uso al momento dell'eventuale stima (sono quindi state comprese stime sia in lire che in euro).
- *Anno stima*: anno di stima del valore monetario di ciascuna opera.

Alla fase di compilazione informatizzata dei dati è seguito un lavoro di ricerca d'archivio, con lo scopo di arricchire il database con ulteriori notizie. A supporto della compilazione, oltre ai dati ricavabili dall'osservazione dei pezzi scultorei stessi, sono state utilizzate varie fonti quali: i dati contenuti nei vecchi registri, i documenti d'archivio del Museo inerenti alla storia delle sale espositive dal 1921 in poi e le guide del Museo. Grazie a questa ricognizione è stato possibile correggere alcuni errori o imprecisioni, verificare data di realizzazione, data e modalità di acquisizione dei pezzi, informazioni sull'autore, sul donatore e sulle precedenti esposizioni.

La collezione, che attualmente conta 230 opere, è composta prevalentemente da:

- *Busti e teste*: tra queste spiccano quelle raffiguranti personalità di rilievo come ad esempio la regina Margherita di Savoia, Damiano Chiesa, Fabio Filzi, Cesare Battisti, Benito Mussolini, Alessandro Lamarmora, Vittorio Emanuele III ed Eugenio di Savoia; numerosi sono i ritratti di famosi generali e ufficiali.
- *Sculture a figura intera*: numerose sono le figure di soldato in divisa: alpini, bersaglieri, carabinieri, guardie di finanza e cavalieri reali.
- *Gessi e calchi di monumenti*: si tratta di pezzi impiegati come stampo o modello per la realizzazione di monumenti e statue. I più rilevanti sono il gesso della Vittoria alata del Tonale, monumento realizzato da Timo Bortolotti, e il modello in gesso della Campana dei Caduti dello scultore Stefano Zuech, nonché i calchi in gesso originali usati per la fusione del medesimo monumento.
- *Bassorilievi e altorilievi*: spesso ritraggono soldati ma sono ricorrenti anche simboli di città, stati o casate quali il leone di S. Marco, l'aquila sabauda e l'aquila bicefala

degli Asburgo. Presenti anche bassorilievi di personaggi storici come don Antonio Rossaro e Cesare Battisti.

- *Targhe commemorative*: a ricordo di reparti.
- *Crocefissi provenienti da cimiteri militari*.

La collezione si è formata principalmente tramite acquisti e donazioni da parte di associazioni, musei, forze armate e istituzioni italiane e straniere, ma anche da parte degli stessi artisti o delle loro famiglie. Come si evince dai grafici ricavati dal database [Fig. 1], la maggioranza delle opere catalogate è stata realizzata in Italia tra il 1918 e il 1945. Bisogna però considerare che, nonostante le ricerche, rimangono ancora considerevoli lacune. Di molte opere rimane ignoto il nome dell'artista, la provenienza e l'anno di acquisizione da parte del Museo. Questa situazione è forse dovuta al fatto che il Museo, un'istituzione quasi centenaria, ha subito la dispersione di documenti e cimeli durante il secondo conflitto mondiale; inoltre la compilazione dei registri di ingresso degli oggetti, negli anni passati, è stata compiuta in modo meno puntuale rispetto ad oggi.

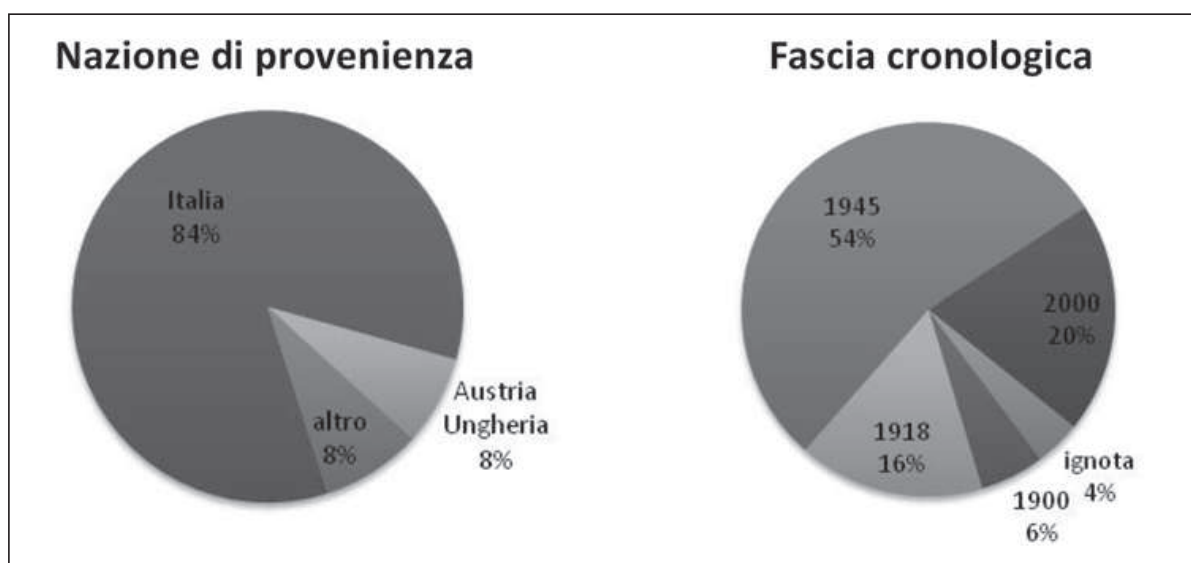


Fig. 1 - Grafici ricavati dai dati raccolti nel database del fondo "Busti e sculture".

LA RAPPRESENTAZIONE ARTISTICA DEL SOLDATO NEL PRIMO DOPOGUERRA: INFLUENZE E SVILUPPI

Appurato che una consistente parte delle 230 opere del fondo "Busti e sculture" rappresenta soldati o personaggi storici di rilievo, spesso in divisa militare, in questo articolo mi sono posta l'obiettivo di approfondire lo studio di una serie di sculture a figura intera e di busti prodotti in Italia tra gli anni Venti e Trenta aventi per soggetto soldati semplici o ufficiali, ma anche regnanti e politici, legati alle vicende della Grande

Guerra o ad essa correlabili per altre caratteristiche. Questo contributo si propone di ricostruire la storia di queste opere, pervenute al Museo a partire dal 1921, sia attraverso la biografia dei rispettivi artisti, sia attraverso lo studio del clima artistico e del contesto storico nei quali furono prodotte.

Nel primo dopoguerra la figura del soldato e il cessato conflitto sono stati celebrati e commemorati anche attraverso le arti. Negli anni Venti e Trenta gli scultori vennero chiamati a realizzare un gran numero di monumenti in memoria dei caduti di guerra che ancora oggi si possono osservare in tutte le città italiane.

L'arte finalizzata alla celebrazione della Grande Guerra era influenzata sia dal desiderio di superare il trauma del conflitto celebrandolo ed esaltando i soldati caduti, i reduci e le loro gesta, sia da spinte politiche volte a influenzare e forgiare l'opinione pubblica mediante l'esaltazione della guerra e dell'eroismo dei combattenti.

LA COMMEMORAZIONE DEI CADUTI IN GUERRA

Uscita vincitrice dalla Prima guerra mondiale, l'Italia, come tutte le nazioni che avevano preso parte al conflitto, si trovò a dover costruire quell'identità e quello spirito di unità nazionale tanto acclamate dagli interventisti, facendo i conti con il profondo trauma provocato dalla guerra alla società. Se durante la guerra la macchina propagandistica era stata utilizzata per sostenere il conflitto fino al conseguimento della vittoria¹ (soprattutto dopo la "rotta di Caporetto" del 1917²), nel primo dopoguerra si cercò di riassetare tutti gli ambiti della società, compreso quello artistico³.

Una delle questioni che, già prima della fine della guerra, era sentita di primaria importanza dall'opinione pubblica, era quella relativa al dovere civile e morale di dare degna sepoltura ai caduti⁴. Una necessità che venne colta dalla classe dirigente anche come modo per elaborare il lutto collettivo, per porre delle basi su cui costruire la nuova nazione e per attribuire in tal modo un significato e, soprattutto, uno scopo al sacrificio dei soldati in guerra, elevando i caduti a martiri ed eroi grazie ai quali si era raggiunta la vittoria. Si trattava di creare un luogo simbolico in cui poter piangere i propri cari, molti dei quali erano «morti tra i morti», scomparsi nel più totale anonimato in cui erano stati gettati dalla guerra di massa⁵. Nel corso del conflitto, infatti, i caduti trovarono sepoltura in cimiteri realizzati nelle vicinanze del fronte, spesso improvvisati e esposti a bombardamenti. La loro sepoltura in quei luoghi si giustificava non solo per l'impossibilità di trasportare i corpi lontano dai campi di battaglia, ma anche per il significato simbolico di «appropriazione del territorio»⁶. Nel dopoguerra i luoghi dove erano accaduti i fatti più salienti e tragici del conflitto vennero considerati sacri⁷. Il processo di riesumazione e raccolta dei cadaveri sparsi nei cimiteri improvvisati sui fronti, avviato tra il 1919 e il 1920 con l'istituzione di appositi uffici e commissioni, portò nel corso degli anni Venti alla creazione di cimiteri di guerra, spesso composti da

semplici croci, situati nelle vicinanze dei campi di battaglia, seguendo la conformazione del terreno e tenendo in grande considerazione l'elemento paesaggistico, investito di valore simbolico⁸. In questo contesto, nel 1921, si inserisce la particolare vicenda del Milite Ignoto, la più sentita e riuscita operazione di commemorazione ai caduti che suscitò eco e partecipazione condivisa in tutta Italia.

Negli anni Trenta, al posto di questi cimiteri, furono progressivamente edificati, per volontà del regime fascista, sacrari militari caratterizzati da un impianto monumentale, in cui la struttura architettonica prevale sull'elemento paesaggistico. Il più imponente è il sacrario di Redipuglia, inaugurato nel 1938⁹. In questo processo di monumentalizzazione la figura del caduto veniva superata come entità singola e umana «in favore di una trasfigurazione collettiva nel nome della Patria»¹⁰, una modalità di celebrazione della vittoria che l'ideologia fascista cercò di imporre anche alla scultura monumentale.

IL RUOLO DELLA SCULTURA MONUMENTALE TRA ANNI VENTI E TRENTA

All'indomani della fine della guerra anche l'arte venne chiamata a partecipare attivamente al lutto nazionale: la scultura venne ritenuta la più adatta tra le arti a fissare indelebilmente il ricordo dei caduti nella memoria collettiva in ogni borgo, paese e città d'Italia. Se il compito di dare degna sepoltura ai caduti attraverso la riesumazione delle salme e l'edificazione di ossari era stato assunto dallo stato e rientrava all'interno di un'azione centralizzata e sottoposta a stretto controllo, la commemorazione attraverso sculture monumentali venne invece attuata da una moltitudine eterogenea di soggetti (associazioni combattentistiche, amministrazioni comunali) accomunati dal desiderio di commemorare degnamente i caduti. L'autonomia di questi gruppi portò a un incremento delle commissioni e, insieme ad esse, delle preoccupazioni e delle critiche degli intellettuali dell'epoca, i quali lamentavano l'esagerata produzione di monumenti a fronte di un livello qualitativo non sempre elevato. Ad esempio, nel 1918 Ettore Janni definì questa tendenza una «invasione monumentale» delle piazze italiane e si scagliò contro questa pratica, ironizzando in diverse occasioni: «Se si innalzassero 100 monumenti, novanta sarebbero ignobili, cinque appena sopportabili, quattro decenti e uno (io sono ottimista) bello»¹¹. Meno infastidito da questo processo di monumentalizzazione e più favorevole a promuovere un'arte nazionale che realizzasse monumenti alla vittoria era invece Ugo Ojetti, che intorno al 1919 propose però alternative più organizzate, auspicando ad esempio concorsi nazionali per la creazione di nuovi monumenti previa approvazione dei progetti da parte del Consiglio superiore delle Belle Arti. Per quanto riguardava lo stile, la preoccupazione dei critici era quella che si cadesse in una ripetitiva retorica; in merito a questo problema, Ojetti invitava a cercare i modelli nella tradizione romana, col recupero di forme quali colonne ed archi¹².

La monumentalizzazione che tanto allarmava la critica era sintomo di un'incapacità dello Stato di farsi carico della commemorazione della guerra individuando una linea di gusto e di intenti univoca per tutti i vari soggetti pubblici e privati del paese¹³. Tra il 1920 e il 1923 la realizzazione di monumenti commemorativi proseguì senza interruzioni; questa tendenza venne registrata anche da testate giornalistiche quale ad esempio l'«Illustrazione Italiana», che, nella sua rubrica intitolata *Per ricordare la Vittoria e gli eroi*, pubblicava ad ogni edizione fotografie di nuovi monumenti sorti in Italia¹⁴. Quando si denunciava la scarsa qualità di queste opere ci si riferiva ai troppo evidenti debiti con l'arte monumentale di fine Ottocento e al ricorso a una retorica stantia e ripetitiva, lontana da un linguaggio stilistico aggiornato e ragionato che la critica avrebbe auspicato per celebrare un tratto di storia così importante e delicato per l'Italia. Tuttavia, va considerato il fatto che una parte di coloro che avevano aderito all'interventismo e successivamente combattuto nella Grande Guerra, in particolare quella generazione che si autodefiniva dei “nati dopo l'80” e che era stata educata all'amore per la patria e al mito dell'eroe delle guerre d'indipendenza italiane, si poneva in linea con le lotte risorgimentali e aveva inteso la nuova guerra come compimento dell'unità d'Italia attraverso l'annessione di Trento e Trieste¹⁵.

Commemorare una guerra attraverso l'arte non era certo una novità; nella seconda metà dell'Ottocento si era seguita una linea condivisa per quanto concerneva la politica monumentale a ricordo delle guerre d'indipendenza; il soggetto prediletto era il condottiero Giuseppe Garibaldi, celebrato come mito ed eroe della nazione attraverso la costruzione di numerosi monumenti. Non stupisce quindi il fatto che il modello principale da cui gli scultori attinsero nel primo dopoguerra traesse le sue origini dai monumenti dedicati all'“eroe dei due mondi”, che veniva raffigurato armato, come condottiero o in atteggiamenti bellicosi, ma anche in pose più rilassate e solenni, caratteristiche dell'eroe pacificato¹⁶: sono tutte pose e gestualità che si ritrovano in gran parte dei monumenti del primo dopoguerra. L'unico evidente elemento di novità rispetto al passato era costituito dalla «democratizzazione dei monumenti»¹⁷: non sono più solo le alte cariche dell'esercito e le personalità più in vista ad essere ricordate o a rappresentare con la loro figura intere schiere di uomini; un ruolo centrale viene ora riconosciuto ai soldati semplici. Questa mutata preferenza di soggetto derivava in parte dal trauma provocato dall'altissimo numero di morti al fronte, in parte da esigenze della propaganda evidenti già durante la guerra, ma può trovare una spiegazione anche in un sentimento di disprezzo maturato tra i soldati durante il conflitto nei confronti degli ufficiali superiori, visti negativamente e definiti da certa letteratura e dalle testimonianze di guerra (scritte per la maggior parte da ufficiali subalterni) come “imboscati”, cioè come coloro che non avevano combattuto in prima linea ma solo dato ordini dalle retrovie e per questo non avevano diritto di prendersi alcun merito¹⁸. Per quanto riguarda lo stile realistico e poco innovativo di molte di queste sculture, va ricordato che il messaggio doveva arrivare a tutto il popolo, gran parte del quale non avrebbe avuto gli strumenti

per cogliere linguaggi figurativi più complessi e non avrebbe potuto riconoscersi in essi. Un'ulteriore tipologia di raffigurazioni a ricordo dei caduti, che si sviluppò parallelamente, si incentrava sull'idea simbolica del sacrificio cristiano, attraverso parallelismi tra il sacrificio di Cristo e quello del soldato¹⁹.

Massimo De Grassi rileva nella scultura monumentale degli anni Venti un mutamento contenutistico²⁰, in quanto il sentimento di cordoglio e di commemorazione dei caduti venne progressivamente sostituito dalla celebrazione della vittoria. Cambiamenti di tendenza avvennero anche nella forma²¹, passando da una figurazione realistica e attenta al dato naturale ad una rappresentazione che tendeva sempre più alla retorica e ad un simbolismo esibito, che raggiunse il culmine durante il regime fascista, quando la scultura monumentale venne concepita per veicolare messaggi politici²². È infatti nel corso degli anni Trenta che si affermò il "mito della nuova Roma"²³ in cui la Grande Guerra veniva raffigurata in toni classici e il soldato veniva rappresentato attraverso il nudo eroico, con torsioni e esibizioni muscolari di forza tanto care al regime. Tra i risultati scultorei più riusciti in questo contesto si inserisce il monumento dei caduti di Genova o *Arco della Vittoria*, creato dalla collaborazione tra l'architetto Marcello Piacentini (1881-1960) e lo scultore Arturo Dazzi (1881-1966) che, seguendo gli auspici di Ugo Ojetti, celebravano la guerra attraverso l'architettura classica dell'arco e, soprattutto, attraverso i bassorilievi narrativi che si ponevano in dialogo con le figurazioni delle battaglie tipiche della Roma imperiale²⁴. Numerosi anche i monumenti con brani di nudo eroico: si veda ad esempio il monumento ai caduti di Trieste di Attilio Selva (1888-1970) realizzato tra 1925 e 1934 per essere posto sul colle di San Giusto, che raffigura un gruppo bronzeo di quattro soldati nudi e armati di scudo che trasportano un compagno caduto²⁵.

In conclusione va notato come l'evoluzione monumentale tra anni Venti e Trenta non abbia seguito un andamento lineare e non abbia escluso, anche in fase tarda, tendenze tipiche del primissimo dopoguerra; tuttavia, soprattutto dopo l'avvento del fascismo, si attuò nell'ambito della scultura monumentale una sublimazione della guerra, mirata a farne dimenticare progressivamente gli orrori.

ALCUNI ESEMPI CONSERVATI NEL FONDO "BUSTI E SCULTURE"

All'interno del fondo sono state individuate circa ottanta opere che rappresentano la figura di un soldato; di queste trentacinque, relative a soldati a figura intera o busti in divisa, sono state realizzate tra gli anni Venti e Trenta in Italia. Un'ulteriore selezione ha portato ad identificare le opere nelle quali venivano rappresentate uniformi della Prima guerra mondiale. Le opere con queste caratteristiche sono dodici, delle quali analizzeremo di seguito quelle con artista identificato.

Giorgio Ceragioli, "Alpino in riposo"

Si tratta di una scultura a figura intera realizzata in gesso color verde-bronzo raffigurante un alpino, come si evince dalla raffigurazione realistica dell'uniforme²⁶ in uso durante la Grande Guerra, composta dalla giubba da truppe a piedi mod. 1909, che si presentava priva di tasche, con spillini e rinforzi. Nella scultura si distinguono due coppie di giberne mod. 1907 sorrette da cinturino mod. 1891 in cuoio grigio-verde²⁷. Nella parte inferiore la figura indossa dei tipici pantaloni per truppe da montagna mod. 1909 detti "alla zuava", terminanti poco sotto il ginocchio e stretti al polpaccio con lacci e fasce mollettieri di panno²⁸. Ai piedi calza degli scarponi mod. 1912 in cuoio avvolto da una chiodatura robusta e infine, sul capo, il classico cappello alpino di feltro grigio-verde munito di fascia in cuoio del medesimo colore e nappina portapenna in lana. Il soldato è munito di un fucile mod. 1891, normale equipaggiamento alpino, riconoscibile nonostante il precario stato di conservazione (l'arma è danneggiata e staccata dal corpo).

Il gesso è stato realizzato da Giorgio Ceragioli (Porto Santo Stefano, 1861 – Torino, 1947), scultore e decoratore della cui carriera artistica si conosce poco, non esistendo alcuna fonte bibliografica a suo riguardo. Il suo nome tuttavia è rintracciabile in alcuni siti internet, ad esempio nella pagina web *Progetto arte pubblica e monumenti*²⁹ della città di Torino. In effetti questo artista, nativo della Toscana, sembra sia stato attivo a Torino per gran parte della sua carriera. Al momento della catalogazione del fondo "Busti e sculture", i vecchi registri riportavano solo il cognome dell'artista (con nome puntato) insieme alla data di realizzazione dell'opera, 1920. Con le ricerche effettuate è stato possibile, oltre che accertare l'identità dell'artista, anche ricollegare il gesso dell'*Alpino a riposo* al monumento originale di riferimento, ovvero il bronzo *L'Alpino*, commissionato a Torino dalla famiglia Agnelli per essere collocata nella piazza di Villar Perosa³⁰, dove si trova anche attualmente. Si tratta di un monumento commemorativo in onore degli alpini, accompagnato sul basamento dal bassorilievo di una corona in alloro e dall'iscrizione: «Ai valorosi fratelli che su la montagna hanno difeso la patria».



Fig. 2 - Giorgio Ceragioli, *Alpino in riposo*, 1920, 54x17x16 cm, Museo della Guerra, Rovereto.

Resta tuttavia irrisolto il problema della datazione, in quanto il monumento originale sarebbe stato realizzato nel 1918, quindi due anni prima del gesso. Di conseguenza o una delle due date è errata, o il gesso conservato nei magazzini del Museo è una successiva riproduzione del monumento. Il cappello posto leggermente obliquo, le braccia conserte e lo sguardo fiero che fissa l'orizzonte, con la gamba destra in avanti rispetto alla sinistra per meglio appoggiarsi su una base che riproduce un terreno frastagliato e roccioso che ricorda quello di montagna, sono elementi maggiormente accentuati nella versione originale in bronzo. Nel monumento originale il fucile è portato appeso alla spalla destra, dettaglio utile in caso di restauro del gesso conservato dal Museo. Infine, non è stato possibile chiarire come il gesso sia pervenuto al Museo, dato che non ci sono notizie relative al suo versamento.

Giuseppe Romagnoli, "Vittorio Emanuele III"

Il busto in bronzo raffigura il re d'Italia Vittorio Emanuele III in modo molto dettagliato e realistico; la fisionomia del regnante è perfettamente riconoscibile, così come la divisa mod. 1933 grigio-verde da generale, comandante del Regio esercito. L'uniforme presenta le spalline all'attaccatura delle maniche ed un colletto aperto con stellette sul bavero, camicia e cravatta³¹. La scultura è databile al decennio 1930-1940. Il re è decorato con una serie di medaglie relative alla Prima guerra mondiale: al collo indossa il collare dell'ordine supremo della Santissima Annunziata e la medaglia mauriziana al merito di dieci lustri. Procedendo sul lato destro, dal centro verso l'esterno sono riconoscibili altre tre medaglie: la croce al merito di guerra 1918-1945³², la medaglia commemorativa della guerra italo-austriaca 1915-1918³³ e infine la medaglia a ricordo dell'Unità d'Italia 1848-1922³⁴. Quest'opera, attualmente non esposta, presenta un'iscrizione che riporta, sul lato destro, la firma per esteso di Giuseppe Romagnoli (Bologna, 1872 - Roma, 1966). Romagnoli è stato uno scultore, medaglista e incisore per la Zecca del Regno e della Repubblica italiana³⁵. La sua carriera artistica iniziò precocemente e si protrasse per oltre cin-



Fig. 3 - Giuseppe Romagnoli, *Vittorio Emanuele III*, 1930-1940 ca., 60x50x32 cm, Museo della Guerra, Rovereto.

bavero, camicia e cravatta³¹. La scultura è databile al decennio 1930-1940. Il re è decorato con una serie di medaglie relative alla Prima guerra mondiale: al collo indossa il collare dell'ordine supremo della Santissima Annunziata e la medaglia mauriziana al merito di dieci lustri. Procedendo sul lato destro, dal centro verso l'esterno sono riconoscibili altre tre medaglie: la croce al merito di guerra 1918-1945³², la medaglia commemorativa della guerra italo-austriaca 1915-1918³³ e infine la medaglia a ricordo dell'Unità d'Italia 1848-1922³⁴. Quest'opera, attualmente non esposta, presenta un'iscrizione che riporta, sul lato destro, la firma per esteso di Giuseppe Romagnoli (Bologna, 1872 - Roma, 1966). Romagnoli è stato uno scultore, medaglista e incisore per la Zecca del Regno e della Repubblica italiana³⁵. La sua carriera artistica iniziò precocemente e si protrasse per oltre cin-

quant'anni; ottenne i maggiori risultati e riconoscimenti nella produzione medagliistica e monetaria, sebbene abbia padroneggiato ogni ambito della scultura. Nonostante il suo vastissimo catalogo e la sua felice carriera, la bibliografia su Giuseppe Romagnoli è ad oggi molto scarsa.

Dopo gli anni di formazione presso il collegio Venturoli, esordì come scultore operando soprattutto a Bologna. Tra il 1900 e il 1903 realizzò tre opere in stile liberty presso la Certosa di Bologna, di cui la prima fu il monumento marmoreo per la Cella Saltarelli³⁶, realizzata nel 1900. Ancora per il cimitero della Certosa realizzò tra 1907 e 1908 la Tomba Guizzardi e nel 1908 la Cella Albertoni³⁷. Nel 1909 si trasferì a Roma, dove venne nominato direttore della regia Scuola d'Arte della Medaglia, ruolo che mantenne fino al 1954³⁸. Nella capitale, oltre a realizzare medaglie e monete, ricevette altre importanti commissioni scultoree; nel 1910 vinse il concorso per la realizzazione della fedeltà allo Statuto³⁹, uno dei quattro colossali gruppi in travertino da collocare sul ponte Vittorio Emanuele.

Il dato più interessante ai fini di questa ricerca è stato riscontrato nella notevole produzione di busti in bronzo e in terracotta realizzati da Romagnoli quasi esclusivamente per edifici pubblici e privati della città di Bologna e raffiguranti personaggi storici o contemporanei di rilievo. Non essendo il busto di Vittorio Emanuele III menzionato nella scarsa bibliografia dell'artista, si ritiene opportuno un confronto tra l'opera in possesso del Museo e il busto da lui realizzato in onore di Augusto Righi⁴⁰ tra il 1925 e il 1928, oggi alla Certosa di Bologna. La comparazione stilistica toglie ogni dubbio in merito al fatto che si tratti della stessa mano; inoltre, i segni del tempo presenti su entrambe le sculture fanno ipotizzare che anche il busto del re, così come attualmente quello di Augusto Righi, si trovasse all'esterno di qualche edificio, probabilmente bolognese.

Pietro Melandri, "Damiano Chiesa"

Questo busto realizzato in marmo di Carrara e raffigurante realisticamente il martire trentino Damiano Chiesa presenta due iscrizioni sul basamento: frontalmente il nome del soggetto e sul fianco destro la firma «P. Melandri». L'opera si trova esposta in sala Campana accanto ai busti di Filzi e Battisti. Il busto è uno dei pochi del fondo ad essere raffigurato privo di indumenti o di uniforme. Caratterizzato da grande naturalismo, solennità ed intensità, ricorda senza dubbio la ritrattistica della Roma imperiale e mostra un'evidente volontà celebrativa.

Dagli archivi del Museo è emersa una notizia interessante: da una lettera di ringraziamento scritta dal presidente del Museo, Mario Ceola, si evince che il 1° agosto 1937 Benito Mussolini ha finanziato l'acquisto dell'opera. Si è ritenuto opportuno inserire nella selezione anche quest'opera, che manifesta gli indirizzi ideologici del regime fascista imposti agli ambienti artistico-culturali. Dagli archivi è inoltre emerso che il busto, giunto a Rovereto per via ferroviaria, venne esposto nella vetrina della libreria Giovannini per

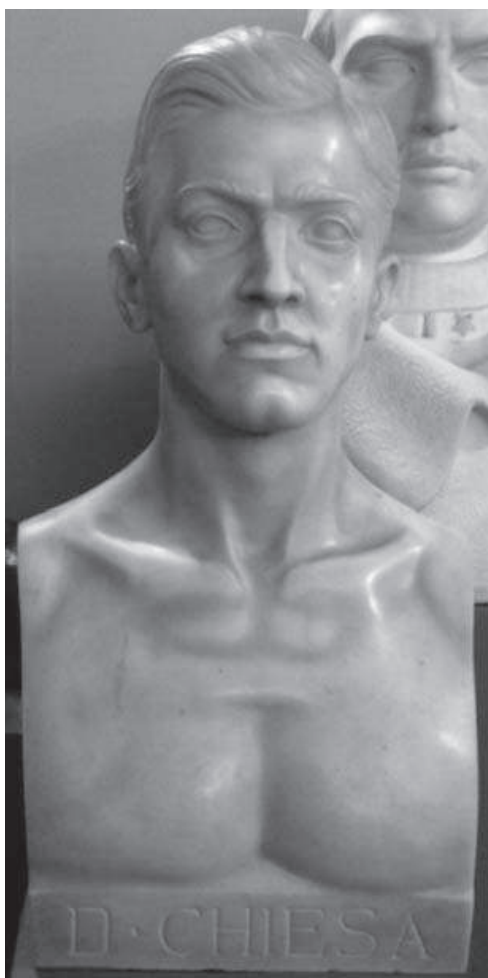


Fig. 4 - Pietro Melandri, *Damiano Chiesa*, 1937, 72x38x28 cm, Museo della Guerra, Rovereto.

essere presentato nel novembre dello stesso anno. Acquistato per L. 3.000, era stato originariamente scolpito per un non meglio identificato “Concorso della Regina”. Dalla lettera del presidente Mario Ceola si ricava inoltre il nome dell’artista, Pietro Melandri (Faenza, 1885 - Faenza, 1976), conosciuto e celebrato come ceramista tra i più innovativi e produttivi del Novecento.

Quello del busto di Damiano Chiesa è il caso più singolare tra quelli analizzati. Nonostante Melandri sia l’artista più studiato tra i cinque presi in esame, non vi è traccia di produzioni scultoree di questo tipo nella sua lunga e documentata carriera artistica, che ebbe luogo a Faenza. Dalla biografia dell’artista è emerso che Melandri ebbe occasione di farsi conoscere da Mussolini in almeno due occasioni. Nel 1930 all’artista venne commissionata la decorazione degli ambienti della Rocca delle Caminate, residenza estiva di Benito Mussolini a Forlì; per l’edificio realizzò ceramiche e pitture murarie⁴¹. Nel 1933 la V Triennale di Milano gli dedicò una mostra con opere realizzate tra il 1923 e il 1933, con la maggior parte dei pezzi provenienti dalle collezioni di due suoi fedeli estimatori; nell’occasione un piatto e una coppa dorata da lui realizzate furono acquistate da Vittorio Emanuele III e da Mussolini⁴². Melandri fu un artista dalla

carriera brillante: in ambito di decorazione architettonica collaborò con varie personalità di spicco, fra cui l’architetto Giò Ponti (1891-1979). Tra i suoi committenti illustri ci fu anche Gabriele D’Annunzio, per il quale realizzò una serie di ciotole decorate con i suoi motti più celebri⁴³.

Quest’opera attualmente può essere considerata un *unicum* nella produzione dell’artista, che in genere si concentrò su uno stile più simbolista e dal gusto liberty.

Raimondo Piccolo, “Capitano di sanità abbraccia giovane fascista”

Il gesso preparatorio, nominato al momento della catalogazione del fondo “Capitano di sanità abbraccia giovane fascista”, è stato realizzato da Raimondo Piccolo ed è fra le più recenti opere entrate a far parte del fondo “Busti e sculture” del Museo, in quanto donato dai nipoti dell’artista, Raffaella e Raimondo Piccolo, il 6 ottobre 2016.

Raimondo Piccolo (Zagarise, 1897 - Milano, 1945) aveva origini calabresi ma la sua formazione artistica e la sua carriera si svolsero prevalentemente a Firenze. Combatté al fronte durante la Grande Guerra e nell'ottobre del 1917, caduto prigioniero dei tedeschi durante la battaglia di Caporetto, venne detenuto nei campi di prigionia di Crossen (oggi Krosno Odrzańskie, in Polonia) e di Celle (Germania) fino alla fine del conflitto. Nel dopoguerra concluse gli studi a Firenze per poi dedicarsi all'attività di insegnante di belle arti in vari istituti fiorentini. Il 22 ottobre del 1922 scelse di iscriversi al PNF (Partito Nazionale Fascista) ma nonostante la militanza sul fronte politico la sua attività di scultore e di insegnante di belle arti continuò fino alla caduta definitiva del fascismo, momento che segnò l'inizio di un periodo di difficoltà per Piccolo il quale, essendosi schierato e avendo militato a favore del regime, divenne soggetto di persecuzione da parte delle forze alleate. Subì la sospensione dai suoi incarichi di insegnante in quanto ex squadrista e ufficiale della milizia e probabilmente per questa sua posizione politica fu assassinato con un colpo d'arma da fuoco nel 1945 a Milano.



Fig. 5 - Raimondo Piccolo, *Capitano di sanità abbraccia giovane fascista*, 1920-1940 ca., 180x90x50 cm, Museo della Guerra, Rovereto.

La conoscenza di questo artista resta lacunosa sia per quanto riguarda la biografia che la sua produzione artistica, della quale purtroppo si sono trovate poche testimonianze. Il fatto che questo artista non sia mai stato studiato rende attualmente difficoltose e azzardate analisi critiche e stilistiche in merito al suo operato artistico.

L'opera in gesso conservata presso il Museo rappresenta due figure di soldato abbracciate; una figura indossa un'uniforme in uso nella Grande Guerra mentre l'altra porta indumenti militari di epoca fascista: si può ipotizzare che si tratti di un bozzetto preparatorio per una pietra tombale, raffigurante forse padre e figlio, in una sorta di continuità ideale. Nello specifico, la figura di sinistra veste la divisa di capitano di sanità della Prima guerra mondiale⁴⁴, riconoscibile dalla fascia della croce rossa che porta sul braccio destro; sul capo è identificabile l'elmetto Adrian mentre l'uniforme è un mod. 1909; si riconoscono alle caviglie le fasce mollettieri e gli stivali chiodati da montagna ai piedi. Sulla manica del braccio che va a cercare la mano del figlio in una specie di preghiera congiunta, sono visibili i gradi da capitano, ovvero le tre stelle, che tuttavia sono racchiuse in una bordatura che è più simile a quella utilizzata per indicare i gradi da colonnello⁴⁵.

L'identificazione della figura del giovane a destra è invece più complicata: il copricapo potrebbe essere una bustina mod. 1933 o un *fez*, cioè un tipo di cappello usato dai bersaglieri arditi durante la Grande Guerra ma anche dalla MVSN (Milizia Volontaria per la Sicurezza Nazionale). L'uniforme è mod. 1933 con una fascia stretta in vita, elemento riscontrabile sia per identificare gli ufficiali dei reparti ascari coloniali⁴⁶ sia in alcune uniformi della MVSN, queste ultime compatibili con i gambali in cuoio che sembra indossare⁴⁷. Per questi elementi si è portati ad identificare nella figura un giovane fascista.

Aldo Mario Aroldi, "Maresciallo Guglielmo Pecori Giraldi"

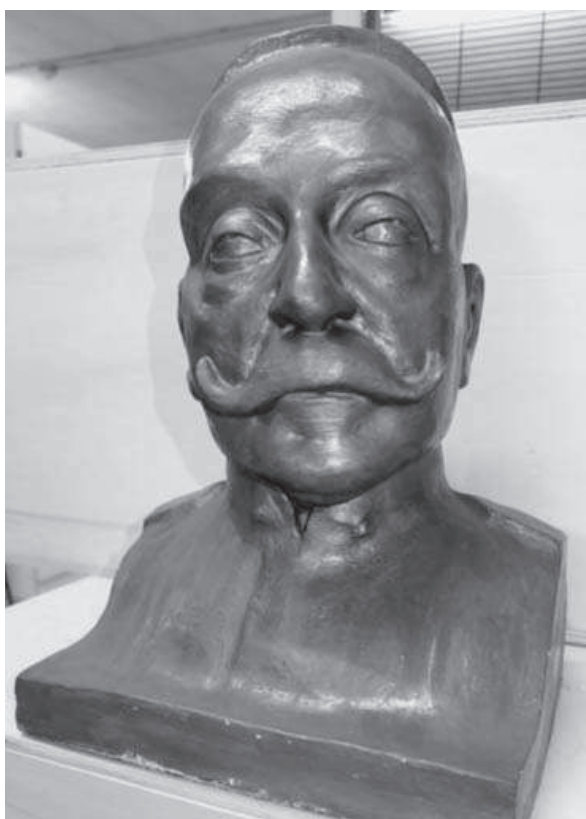


Fig. 6 - Aldo Mario Aroldi, *Maresciallo Guglielmo Pecori Giraldi*, 1935, 47x32,5x27,5 cm, Museo della Guerra, Rovereto.

Il busto è realizzato in gesso di colore verde-bronzo; l'uniforme è resa in modo molto sintetico, ma la fama del personaggio ha favorito l'identificazione del soggetto in Pecori Giraldi, comandante della 1^a Armata, nominato maresciallo d'Italia da Mussolini nel 1926. Qui veste un'uniforme della Prima guerra mondiale, riconoscibile dal caratteristico colletto alto e dalle stellette sul bavero. Il gesso è conservato nei magazzini del Museo ed è stato realizzato e donato da Aldo Mario Aroldi (Casalmaggiore, 1899 - Milano, 1963), artista che divenne celebre per le xilografie e illustrazioni, abbandonando progressivamente la produzione di opere scultoree, realizzate per la maggior parte in età giovanile e senza una committenza specifica⁴⁸. In più occasioni Aroldi donò al Museo le sue sculture, anche grazie all'amicizia che lo legava al presidente Mario Ceola, che aveva conosciuto durante la Grande Guerra. Ad ulteriore testimo-

nianza del rapporto che lo legava al Museo, nel 1934 realizzò per Ceola la copertina del suo libro *Guida aneddotica ai campi di battaglia dal Garda al Pasubio* e ancora, nel 1936, la copertina annuale della *Guida del Museo Storico della Guerra di Rovereto*⁴⁹. Per quanto riguarda la sua donazione di opere scultoree, Aroldi lasciò al Museo quattro opere in gesso: il *Busto del generale Guglielmo Pecori Giraldi* realizzato nel 1935, le due teste ritratto di *Damiano Chiesa* e *Cesare Battisti* del 1930 e la *Maschera di Gabriele D'Annunzio* del 1929.

In un fascicolo dell'archivio storico-amministrativo del Museo relativo alla sala del generale Tullio Marchetti si è trovata la notizia che il busto partecipò a un concorso regionale a Roma nel 1934. Dagli studi di Valter Rosa si evince che l'anno dopo l'opera fu inviata a Rovereto ed esposta presso la libreria Giovannini per il mese di luglio (la stessa libreria che nel 1937 avrebbe ospitato il busto di *Damiano Chiesa*), per poi essere donata al Museo⁵⁰. Questa scultura è la sola del nucleo considerato in questo studio di cui esiste bibliografia.

CONCLUSIONI

Al termine di questo lavoro di ricerca sono state raccolte informazioni che rendono più chiara la lettura e la comprensione storica ed artistica delle opere del fondo "Busti e sculture". In questo percorso un elemento determinante per la ricerca di notizie sulle opere è stata l'identificazione dell'autore. Grazie all'approfondimento svolto su cinque artisti, si sono colmate parte delle lacune rilevate nelle vecchie schede del fondo. La scoperta più interessante ha riguardato il gesso dell'*Alpino a riposo*, del quale inizialmente si sapeva ben poco, a partire dall'identità dell'artista, di cui era noto solo il cognome. Come si è visto, si è accertato che si tratta probabilmente del bozzetto preparatorio per il monumento in bronzo di Torino realizzato da Giorgio Ceragioli, dal titolo *L'Alpino*, datato 1918 e commissionato dalla famiglia Agnelli. Sempre per quanto concerne le ragioni di produzione delle opere, si è scoperto che il busto del *Maresciallo Guglielmo Pecori Giraldi* fu realizzato da Aldo Mario Aroldi, senza specifica committenza, per essere successivamente donato dall'artista stesso al Museo. Anche sulla provenienza del busto di *Damiano Chiesa*, prima di questo studio, non si avevano molte informazioni (a partire dall'identità dell'artista che sull'opera si firmava P. Melandri); tramite questa ricerca si è giunti a scoprire che il busto fu realizzato da Pietro Melandri in occasione di un concorso e poi acquistato da Mussolini, che lo donò al Museo.

Non si sono attualmente chiarite le occasioni di commissione né del busto di *Vittorio Emanuele III*, firmato Giuseppe Romagnoli, né del gesso realizzato da Raimondo Piccolo. A seguito dello studio su Romagnoli si può però ipotizzare che il busto del regnante abbia fatto parte di un'ampia produzione di busti-ritratto di personaggi illustri commissionatigli dalla città di Bologna tra gli anni Venti e Trenta. Si è anche constatato che, tra le opere in possesso del Museo, solo il busto realizzato da Aroldi viene menzionato in fonti bibliografiche. Questo dato è da attribuirsi da un lato alla scarsa o nulla conoscenza di questi artisti e dall'altro al fatto che molti di essi non divennero celebri e non sono stati quindi studiati come scultori, come nel caso di Aroldi che smise progressivamente di scolpire in seguito al suo successo come xilografo, o ancor più nel caso di Pietro Melandri, anche oggi conosciuto come ceramista e nella cui carriera artistica è difficile collocare una scultura come quella del *Damiano Chiesa*.

Assieme all'indagine sugli artisti, un secondo elemento chiave per la ricerca, utile a spiegare in modo più generale le dodici opere selezionate, è stato lo studio del clima culturale dell'epoca in cui esse furono prodotte in modo da poterne meglio descrivere il linguaggio e il messaggio di cui si facevano portatrici, oggi spesso ignorato. In questo senso solo il gesso di Giorgio Ceragioli è riferibile ad una scultura monumentale vera e propria; il suo stile si colloca perfettamente nell'iconografia del soldato tipica del primo dopoguerra, quando si tendeva ad una raffigurazione costituita da un certo repertorio di gesti e movimenti ripresi dalla tradizione, che si rifacevano alle modalità di rappresentazione dei grandi miti risorgimentali come Garibaldi, e in parte anche alle illustrazioni di soldato realizzate dalla propaganda nel corso della Grande Guerra.

Di più difficile interpretazione resta l'opera di Raimondo Piccolo, che ritrae con un certo naturalismo due figure di soldati deceduti. L'opera sembra inscenare un sacrificio eroico e necessario, ricordato e celebrato dalle nuove generazioni fasciste, alimentando quel mito della vittoria tanto caro al regime, alla cui ideologia l'artista aderì veicolando messaggi patriottici e politici attraverso le sue opere.

Per quanto riguarda il gruppo di busti analizzato, questa tipologia di produzione continua anche nel primo dopoguerra ad essere riservata a personaggi importanti e spesso ancora in vita: si tratta infatti dei frequenti ritratti di Vittorio Emanuele III e di Mussolini, seguiti da altre personalità, nel nostro caso il generale Pecori Giraldi, Fabio Filzi, Cesare Battisti e Damiano Chiesa. Non presentando nessuna novità nei soggetti e nessuna particolare personalità stilistica, questa produzione si rivela meno interessante rispetto alla scultura monumentale dedicata alla figura dell'anonimo soldato dell'epoca, ma può comunque inserirsi all'interno di un processo celebrativo e propagandistico. Tutte le opere del gruppo raffigurano realisticamente i personaggi nelle loro divise e nei loro tratti somatici; solo il busto di Damiano Chiesa si discosta da questo linguaggio essendo rappresentato nudo. L'opera, collocandosi nella seconda metà degli anni Trenta, fa supporre che l'artista, postosi in linea con gli auspici del regime, si rifacesse agli antichi busti dell'impero romano come si evince dalla ieraticità nell'espressione e dall'esibizione muscolare del martire.

In conclusione, alcuni passaggi di questa ricerca meriterebbero, in studi futuri, analisi più specifiche. Ad esempio, andrebbero ulteriormente indagate le politiche di acquisizione del Museo attraverso ricerche d'archivio più mirate, viste le molte donazioni. Infine, gli artisti analizzati sono risultati nel complesso poco o per nulla studiati. Il più celebre risulta essere Pietro Melandri, insieme ad Aldo Mario Aroldi, recentemente riscoperto in uno studio molto approfondito ad opera di Valter Rosa, che considera tutte le diverse fasi della sua carriera. Per quanto riguarda i restanti tre artisti, la loro carriera resta da approfondire, soprattutto nel caso di Giuseppe Romagnoli al quale, nonostante la fama e i risultati che sembra aver raggiunto in vita, non è stato dedicato uno studio che consideri la varietà e la vivacità della sua attività artistica. Diversa la situazione di Raimondo Piccolo e Giorgio Ceragioli, dei quali attualmente si fatica a

trovare testimonianze artistiche, ma non per questo si può escludere che una nuova indagine possa portare a dei risultati.

Note:

- ¹ N. Marchioni, *L'arte della guerra in Italia nel primo conflitto mondiale, alcuni sondaggi*, in: *La Grande Guerra degli artisti. Propaganda e iconografia bellica in Italia negli anni della Prima guerra mondiale*, a cura di N. Marchioni, catalogo della mostra (Firenze, Museo Marino Marini, 3 dicembre 2005-25 marzo 2006), Polistampa, Firenze 2005, p. 52.
- ² G. Corni, *La Propaganda*, in: *La guerra che verrà non è la prima*, a cura di N. Boschiero, S. Cincinnelli, G. Corni, G. Scardi, C. Zadra, catalogo della mostra (Rovereto, Mart, 4 ottobre 2014 - 15 dicembre 2014), Mondadori Electa, Verona 2014, pp. 57-59.
- ³ N. Marchioni, *L'arte della guerra*, cit., p. 12.
- ⁴ M. De Grassi, *Gli eroi son tutti giovani e belli. L'immagine del soldato fra retorica e realtà*, Università di Trieste, Trieste 2016, p. 241.
- ⁵ M. Recalcati, *L'orrore e la fascinazione della guerra*, in *La guerra che verrà non è la prima*, cit., p. 75.
- ⁶ De Grassi, *Gli eroi son tutti* cit., p. 244.
- ⁷ *Ibidem*.
- ⁸ F. Fergonzi, M. T. Roberto, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca D'Aosta*, a cura di P. Fossati, Arti Grafiche Giacone, Torino 1992, pp. 41-42.
- ⁹ *Ivi*, p. 42.
- ¹⁰ De Grassi, *Gli eroi son tutti*, cit., p. 245.
- ¹¹ *Ivi*, p. 250.
- ¹² Fergonzi, Roberto, *La scultura monumentale* cit., p. 136.
- ¹³ De Grassi, *Gli eroi son tutti*, cit., p. 247.
- ¹⁴ Fergonzi, Roberto, *La scultura monumentale*, cit., p. 137.
- ¹⁵ M. Mondini, *Guerre di carta*, in: *La guerra che verrà non è la prima*, cit., pp. 102-103.
- ¹⁶ De Grassi, *Gli eroi son tutti* cit., pp. 12-15.
- ¹⁷ *Ivi*, p. 259.
- ¹⁸ Mondini, *Guerre di carta* cit., pp. 104-105.
- ¹⁹ *Ivi*, pp. 248-249.
- ²⁰ De Grassi, *Gli eroi son tutti* cit., p. 260.
- ²¹ *Ibidem*.
- ²² *Ivi*, p. 264.
- ²³ *Ivi*, p. 265.
- ²⁴ *Ibidem*.
- ²⁵ *Ibidem*.
- ²⁶ E. Del Giudice e V. Del Giudice, *Uniformi militari italiane dal 1861 ai giorni nostri volume secondo - dal 1934 ad oggi*, Bramante, Milano 1968, volume 1, tavola C, n. 1.
- ²⁷ N. Mantoan, *Armi ed equipaggiamenti dell'esercito italiano nella grande guerra 1915-1918*, Gino Rossato Editore, Vicenza 1996, pp. 26-27.
- ²⁸ *Ibidem*.
- ²⁹ PAPuM, *Progetto Arte Pubblica e Monumenti*, a cura di Settore Decoro Urbano, città di Torino. www.comune.torino.it/papum/user.php?context=opere&submitAction=autore&autore=Ceragioli%20Giorgio (consultato il 15 luglio 2017).
- ³⁰ Renzo Wongher, *Ceragioli, valente scultore riscoperto dai santostefanesi*, su *il Tirreno* dell'11 febbraio 2005. http://ricerca.gelocal.it/iltirreno/archivio/iltirreno/2005/02/11/LGBPO_LGB08.html, consultato il 15 luglio 2017.

- ³¹ Cfr. Del Giudice, *Uniformi militari italiane* cit., tavola I, n. 3.
- ³² G. Morittu, *Guerre e decorazioni 1848-1945*, Manfrini, Trento 1996, p. 89.
- ³³ *Ivi*, p. 93.
- ³⁴ *Ivi*, p. 111.
- ³⁵ Sono di sua realizzazione, ad esempio, la moneta da 5 lire per il Regno e la moneta da 10 lire per la Repubblica italiana.
- ³⁶ *Giuseppe Romagnoli*, catalogo della mostra a cura di E. M. Eleuteri, F. Bellonzi, R. Pellegrini (Roma, Galleria d'Arte Eleuteri, 1992), Nuova Cadige, Roma 1992, p. 73.
- ³⁷ *Ivi*, p. 74.
- ³⁸ *Ivi*, p. 78.
- ³⁹ *Ivi*, p. 74.
- ⁴⁰ *Ivi*, p. 76.
- ⁴¹ E. Gaudenzi, *Pietro Melandri (1885-1976)*, Faenza Editrice, Faenza 2002, p. 375.
- ⁴² *Ivi*, p. 376.
- ⁴³ *Ibidem*.
- ⁴⁴ Del Giudice, *Uniformi militari italiane*, cit., volume 1, tavola CXII, n. 4.
- ⁴⁵ A. Viotti, *Uniformi e distintivi dell'esercito italiano fra le due guerre 1918-1935 tomo secondo*, Ufficio Storico Stato Maggiore dell'Esercito, Roma 2009, p. 61.
- ⁴⁶ Del Giudice, *Uniformi militari italiane* cit., volume 1, tavola CXLII, n. 8.
- ⁴⁷ Del Giudice, *Uniformi militari italiane* cit., volume 2, tavola CXXVIII, n. 5.
- ⁴⁸ *Aldo Mario Aroldi. Xilografo e illustratore*, a cura di V. Rosa, catalogo della mostra (Casalmaggiore, Museo Diotti, 24 aprile - 2 giugno 2010), Publi Paolini Editore, Mantova 2010, pp. 22-24.
- ⁴⁹ *Ivi*, p. 114.
- ⁵⁰ *Ivi*, p. 129.