

Simone Rambaldi

Archi di ispirazione romana nei monumenti fascisti della Grande Guerra

A Sandro De Maria,
studioso insigne di archi romani

Abstract

L'arco di origine romana è un motivo che ha beneficiato di una lunga fortuna nell'architettura e nell'arte di età moderna.

Questa tipologia ha goduto di una particolare predilezione in Italia durante il periodo fascista, trovando un campo d'applicazione privilegiato nei monumenti dedicati ai caduti della Grande Guerra. In tali circostanze, l'arco recuperava enfaticamente la valenza onoraria e trionfale ad esso correlata nei modelli antichi, i quali fornivano una diretta ispirazione agli architetti delle nuove opere commemorative e ai loro committenti. Uno speciale significato acquistava l'impiego dell'arco nei monumenti eretti nei luoghi stessi dei combattimenti della Prima Guerra Mondiale, spesso in prossimità dell'originaria linea del fronte, dove questa forma architettonica era introdotta deliberatamente, col fine di ribadire l'italianità dei territori di recente conquista.

The arch of ancient Roman origin is a motif which obtained a long fortune in the architecture and art of modern and contemporary age.

This typology gained a particular predilection in Italy during the fascist period, finding a preferential field of application in the memorials to the casualties of World War I. In such circumstances, the arch emphatically recovered the honorary and triumphal value devoted to it in many ancient models, which supplied a direct inspiration to the architects of the new commemorative monuments and to the authorities interested in the works. A special meaning was ascribed to the arches on the same places of the fights of World War I, often near the original line of the front, where this architectural form was deliberately introduced in order to stress the Italianness of the newly conquered territories.

1. Introduzione

Fra le tipologie architettoniche antiche, l'arco monumentale rappresenta probabilmente la forma che, in età moderna e contemporanea, più è stata percepita come

autenticamente “romana”¹. In quanto tale, essa è stata riproposta tante volte in epoche e occasioni differenti, nelle quali la causa prima del suo recupero era la valenza celebrativa da sempre associata a questa categoria, sulla base delle informazioni che sia le fonti letterarie, sia le epigrafi dedicatorie degli esemplari sopravvissuti avevano tramandato sulle ragioni dell’originaria costruzione dei singoli monumenti. In realtà, lo spettro delle funzioni che erano demandate agli archi nel mondo romano era assai diversificato, perché essi potevano assumere anche accezioni sacrali, funerarie, gentilizie, in una pluralità di significati che non trova confronti nell’architettura antica². Tuttavia è sempre stato lo scopo encomiastico a colpire maggiormente l’immaginario dei moderni, come se l’arco fosse da ritenere il monumento onorario per eccellenza. Assai di frequente, nei tempi passati, la commemorazione di vittorie militari è stata eternata per mezzo dell’erezione in contesti cittadini di monumenti ad arco palesemente ispirati, in misura più o meno diretta, ai principali modelli antichi conosciuti. Lo attestano con particolare sontuosità, ad esempio, i neoclassici *Arc du Carrousel* (1808) e *Arc de l’Étoile* a Parigi (1836), oppure, in Italia, l’Arco della Pace a Milano (1838, anch’esso, inizialmente, un portato delle campagne napoleoniche: fig. 1), nei quali fu spesso ripristinato l’uso antico delle statue poste sulla sommità, ormai scomparse su tutti gli esempi di età romana superstiti³. Questo spiega come mai la locuzione “arco trionfale” abbia finito per diventare una sorta di sinonimo di “arco romano”, benché essa sarebbe da riservare solo ai monumenti che effettivamente commemoravano trionfi ed erano stati eretti a Roma lungo l’antica via seguita dalle processioni trionfali⁴. Per secoli, poi, si è usato onorare sovrani o altri personaggi investiti di autorità innalzando archi lungo il cammino su cui essi dovevano procedere allorché entravano in un centro abitato, quasi a volerli equiparare agli antichi comandanti che, col loro corteo, transitavano attraverso i monumenti elevati prima di loro lungo il percorso dei trionfatori a Roma⁵. In tali circostanze, come del resto accadeva in altre occasioni festive (non escluse le cerimonie nuziali), si preferiva allestire architetture effimere, destinate a essere demolite dopo l’evento, secondo una prassi seguita non solo nei paesi

¹ Nel presente lavoro l’aggettivo “romano” sarà usato perlopiù in riferimento all’antichità romana. Di volta in volta il contesto dovrebbe comunque escludere eventuali ambiguità.

² La più approfondita trattazione della tipologia, incentrata sugli esempi italici, è DE MARIA (1988); più in generale, DE MARIA (1994). Ancora utili molte delle riflessioni contenute nei saggi pubblicati in *Studi sull’arco* (1979). Cfr. inoltre GROS (2001, 62-105).

³ ROUGE-DUCOS (2008); BOSI (2012). In generale sugli archi moderni, soprattutto nel periodo tra Napoleone e la prima metà del Novecento, si veda la sintetica ma ampia disamina di WESTFEHLING (1977). Gli anni indicati nel testo, qui e per tutti i monumenti di seguito considerati, si riferiscono alle date d’inaugurazione.

⁴ Il riferimento va soprattutto ai tre archi tuttora conservati di Tito, Settimio Severo e Costantino (gli ultimi due non erano stati la conseguenza di un trionfo, in verità, ma erano stati comunque edificati lungo quel percorso). In proposito si può vedere sinteticamente DE MARIA (1988, rispettivamente 287-89, nr. 74; 305-307, nr. 89; 316-19, nr. 98).

⁵ PINELLI (1985, 335-45); MITCHELL (1986, pp. 19-56); STRONG (1987, 12-21, 72-89).

europei, ma anche negli Stati Uniti⁶; in Italia si registrarono episodi di questo genere ancora durante il fascismo⁷. Talora, però, venivano costruite strutture solide, che poi sono state lasciate a ricordo degli avvenimenti che esse solennizzavano, soprattutto quando costituivano la versione monumentalizzata di ingressi cittadini⁸. L'arco onorario poteva infatti coincidere con una porta urbica, anche in questo caso sulla scorta di illustri precedenti d'età romana, come ad esempio l'Arco di Augusto a Rimini, ammirato già da Ciriaco d'Ancona⁹. Non va infine tralasciato l'uso simbolico che degli archi, come di altri edifici visibilmente antichi, è stato fatto a più riprese nei fondali dei quadri e degli affreschi dal periodo rinascimentale in poi, dove essi assolvono la funzione di elementi architettonici che contestualizzano e connotano i soggetti di volta in volta rappresentati¹⁰, senza dimenticare i casi in cui sulla forma dell'arco si sono incentrate fondamentali riflessioni sull'applicazione in pittura della prospettiva lineare¹¹.

Non è mia intenzione ripercorrere in tutte le sue varianti le riprese moderne dello schema dell'arco romano, poiché un lavoro di questa natura richiederebbe ben altro spazio. Nella presente occasione, vorrei soffermarmi sull'impiego formale di tale tipologia nei monumenti celebrativi italiani costruiti nel periodo fascista, quando, per commemorare i caduti della Prima Guerra Mondiale, il modello architettonico dell'arco di ascendenza romana fu riproposto con una frequenza e una molteplicità di concrete applicazioni che non trova eguali nella storia postunitaria del nostro paese. Nei monumenti e negli ossari che, già in precedenza, erano stati eretti per ricordare i caduti delle guerre risorgimentali, anche nei luoghi stessi delle battaglie, la struttura dell'arco era stata al contrario scarsamente recuperata, sebbene elementi di origine antica come obelischi, colonne, altari, statue e singoli motivi figurativi potessero essere presenti, pur nell'ottica del sostanziale eclettismo che dominava l'architettura di quei decenni¹². Va tuttavia ricordato che, in concomitanza con la decisione di elevare a Roma un grande monumento al re Vittorio Emanuele II dopo la sua morte (quello che sarebbe stato il Vittoriano), in un primo momento fu proposta proprio la forma dell'arco onorario, evidentemente ritenuto il tipo architettonico che meglio poteva esaltare il primo sovrano

⁶ Come dimostra l'arco in legno e tela eretto all'inizio del 1784 su iniziativa del pittore Charles Willson Peale, per celebrare la recente conclusione della Guerra d'Indipendenza. Posto lungo una strada di Filadelfia, andò subito distrutto a causa di un incendio: WALSH (2011, 69).

⁷ DOBLER (2014, specialmente 110).

⁸ PAUWELS (2014), su questa e altre forme di ripresa della tipologia dell'arco in epoca rinascimentale.

⁹ GUDELJ (2014, 163). Sul monumento riminese, vedi DE MARIA (1988, 260-62, nr. 48).

¹⁰ Mi limito a citare, qui, il caso dell'affresco di Sandro Botticelli nella Cappella Sistina in Vaticano raffigurante *La punizione dei ribelli*, dove campeggia al centro dello sfondo un Arco di Costantino completo di tutti i suoi componenti decorativi, benché con vari dettagli reinventati. Vedi PUNZI (1999, 187, fig. 1: incisione di N. Aureli).

¹¹ Il primo pensiero va alla celeberrima *Trinità* di Masaccio in Santa Maria Novella a Firenze. Su questo e altri impieghi del motivo dell'arco nella pittura rinascimentale italiana, vedi l'analisi di BRODSKIJ (2010, 41-64, fig. 10).

¹² Ho trattato più diffusamente questo tema in RAMBALDI (c.d.s.), con bibliografia.

dell'Italia unita¹³. Però fu soltanto in epoca fascista, quando la “romanità” era presto divenuta un programma ideologico e strumentale, che l'arco, in quanto monumento anticamente eretto in moltissimi casi per onorare i vincitori militari, ma anche altri dedicatari meritevoli di un encomio speciale, venne ritenuto particolarmente idoneo per commemorare allo stesso tempo coloro che avevano sacrificato la loro vita combattendo per la patria¹⁴. Questa tipologia, anzi, finì per essere riconosciuta come la più confacente alla celebrazione della guerra, per via delle implicazioni trionfali ad essa strettamente correlate, secondo la lunga tradizione richiamata in precedenza, cui il culto dei caduti aggiungeva un'importante connotazione sacrale. Lo stesso Benito Mussolini, in un discorso pubblico tenuto a Fiume il 21 aprile 1921, riferendosi all'arco lì conservato, che in origine costituiva l'ingresso monumentale ai tardi *Principia* di *Tarsatica*, lo definisce «simbolo di Roma eterna», perché

in tutta Europa il genio latino di Roma ha lasciato la sua impronta, ha edificato i suoi archi, capaci di reggere le montagne, simboli incrollabili ed eterni della latinità trionfante¹⁵.

Non a caso, pur nella varietà di forme che caratterizza tutta la monumentalistica italiana posteriore alla Grande Guerra, le strutture ad arco furono innalzate soprattutto nell'Italia settentrionale, dunque nelle aree più vicine ai teatri dei combattimenti, quando non proprio sui campi di battaglia e sui territori di recente conquista, come si vedrà, in quanto considerate genuinamente “romane” e quindi italiane. Nacquero anche polemiche giornalistiche, come quella sulla rivista *Pègaso*, che vide Ugo Ojetti ammonire Marcello Piacentini, a suo giudizio troppo esterofilo e discontinuo nel recupero della tradizione architettonica classica:

Basterebbero due colonne, anche senza base e senza capitello, e si potrebbe rimproverare a te romano, a te che quattr'anni addietro hai piantato in segno di dirittura e di forza due colonne ai lati della porta sulla Casa madre dei Mutilati e poco più d'un anno fa hai alzato a Genova l'arco trionfale della Vittoria, di pensare ancora all'esistenza sul suolo di Roma di monumenti come il Panteon (*sic*) o come l'Arco di Tito, per dirne due soli su cento, fino a ieri venerati misurati e studiati dagli architetti d'ogni secolo e d'ogni paese e oggi da una generazione tutta volta alla speranza dell'avvenire e ai modelli della Germania, della Russia, dell'Olanda, della Finlandia e via dicendo, su su fino ai lapponi

¹³ Anche se il bando poi emanato lasciava libertà di scelta ai concorrenti, Henri-Paul Nénot, vincitore del primo concorso del 1880-1881 in seguito annullato, volle inserire proprio un arco trifornice al centro della grande esedra prevista nel suo progetto, da realizzarsi sul luogo dell'odierna Piazza della Repubblica: BERGGREN – SJÖDSTEDT (1996, 54-59, fig. 48).

¹⁴ La bibliografia sulla “romanità” del fascismo si è molto accresciuta negli ultimi anni. Mi preme qui ricordare soprattutto alcuni testi ove sono maggiormente considerati gli aspetti monumentali: PAINTER (2005); GENTILE (2010, 85-115); GESSERT 2014; GIARDINA – VAUCHEZ (2016, 231-38 [A. GIARDINA]).

¹⁵ Il passo è citato in SALVATORI (2006, 777-78). Lo stesso concetto era già stato affermato due anni prima da Ugo Ojetti in un articolo sul *Corriere della Sera* (3 aprile 1919): «Degli *Archi trionfali* è inutile dire. Da Aosta a Tripoli, da Roma a Pola, essi sono ancora per molti il segno più noto e venerato della Civiltà latina», cit. in CANALI (2020, 37). Sull'arco romano di Fiume: VIŠNJIĆ (2009, 41-47).

e alle loro razionali capanne di ghiaccio, finalmente abbandonati agli archeologi come vane ombre d'un passato che ci schiacciava, ci soffocava, ci annientava¹⁶.

Al che Piacentini aveva risposto:

Tutto quanto non serve più ai nostri mutati bisogni, e non dice più nulla alla nostra anima, tutto quanto è puro ricordo storico, cadrà. Anzi è caduto, e per sempre¹⁷.

Evidentemente gli archi celebrativi non erano tra i ricordi storici destinati a cadere perché non servivano più ai bisogni dell'epoca. Due monumenti di questo tipo, particolarmente imponenti, erano stati di recente realizzati in ambito urbano proprio su progetto di Piacentini, come è ben noto uno dei più attivi e accreditati architetti del regime fascista¹⁸: si tratta dell'arco di Bolzano e dell'arco di Genova citato nel suo articolo da Ogetti (il quale, fra l'altro, aveva inizialmente fatto parte della commissione giudicatrice del relativo concorso)¹⁹.

2. Gli archi di Marcello Piacentini

Il Monumento alla Vittoria di Bolzano fu elevato tra il 1926 e il 1928 al di là del torrente Talvera, sul limitare della zona destinata all'edificazione dei nuovi quartieri urbani allora pianificati e presso il luogo dove, dopo la battaglia di Caporetto, era stata intrapresa la costruzione di un monumento austriaco²⁰. L'enfatica iniziativa si inseriva con decisione nel programma di italianizzazione del Tirolo meridionale imposto dal governo di Roma posteriormente alla fine del primo conflitto mondiale, nel quadro di numerose realizzazioni architettoniche e artistiche²¹. Tale politica fu perseguita anche per mezzo di proposte inutilmente offensive, fra le quali il progetto, poi non portato a compimento per volontà dello stesso Mussolini, di sostituire un'immagine fortemente

¹⁶ L'occasione per la stoccata era costituita dal progetto per la nuova Città Universitaria di Roma, coordinato da Piacentini, «senza una colonna e senza un arco», col «pronaio a pilastri architravati» del Rettorato che a Ogetti sembrava concepito più da un architetto dell'Europa del Nord che da un italiano: *Lettera a Marcello Piacentini, sulle colonne e gli archi*, in *Pègaso*, febbraio 1933, pp. 213-15.

¹⁷ *La Tribuna* del 2 febbraio 1933, citata in U. OJETTI, *Ancora le colonne e gli archi. Risposta a Marcello Piacentini... e a Massimo Bontempelli*, in *Pègaso*, marzo 1933, pp. 358-64. Si veda, inoltre, la rivendicazione del linguaggio architettonico romano come basilare bacino di forme cui attingere per i monumenti celebrativi che Ogetti, fin dal 1919, aveva pronunciato dalle stesse pagine del *Corriere della Sera* già menzionate: cit. in DE GRASSI (2016, 250-51). Sulle polemiche di argomento stilistico in quegli anni, si vedano anche CEDERNA (1979, 16-23); GESSERT (2014, 428-33); ALOISI CASAGRANDE (2018).

¹⁸ In generale sulla sua figura, si considerino specialmente LUPANO (1991) e il recente NICOLOSO (2018).

¹⁹ Anche Armando Brasini aveva immaginato nel 1923 un arco grandioso, preceduto da una maestosa scalinata, alle pendici del colle del Castello di Gorizia, ma il progetto non fu realizzato. Vedi BASSI (2019).

²⁰ SORAGNI (2010). Sul precedente monumento vedi SORAGNI (1993, fig. a p. 25) e SPADA (2016, 80-83).

²¹ STROBL (2012, 143, con ampia bibliografia a n. 1).

identitaria per la popolazione locale come l'effigie tardo-ottocentesca del poeta Walther von der Vogelweide, tuttora al centro della grande piazza cui essa dà il nome, con la riproduzione di una statua romana di Druso Maggiore, il conquistatore di quel territorio²². L'arco bolzanino rimane ancora oggi assai discusso, tanto che già da tempo è stato protetto con una recinzione, al fine di prevenire atti di vandalismo, come quelli che non di rado, e in tutta Italia, colpiscono memoriali ai caduti anche di aspetto meno ideologicamente connotato²³.

La struttura a un solo fornice segue la tradizione, già ampiamente sfruttata negli archi d'età moderna, di alleggerire i piloni mediante file di nicchie centinate sui lati esterni, compresi i fianchi, secondo uno schema che annoverava tra i suoi principali modelli antichi il tardo giano del Foro Boario a Roma, dove peraltro le nicchie sono più numerose²⁴ (fig. 2). La creazione di Piacentini manifesta tuttavia ragguardevoli spunti di rielaborazione formale, evidenti, in primo luogo, nella sostituzione delle colonne con giganteschi fasci littori, i quali cingono l'alzato tutt'intorno²⁵. La "fascistizzazione" delle colonne ha inevitabilmente portato con sé una seconda notevole trasformazione strutturale, consistente nell'adozione di un architrave rettilineo in luogo della canonica arcata curva per il fornice, ciò che appare come un rilevante elemento di unicità nel panorama della monumentalistica coeva che sfrutta il medesimo motivo tipologico. E' inoltre assai significativa, nella fronte principale rivolta verso il centro storico germanofono della città, la decorazione di Arturo Dazzi che campeggia al centro dell'attico, liscio ma con una modanatura sommitale: un'immagine di Vittoria quasi nuda (la quale, nella posa delle gambe in parte coperte dal panneggio, potrebbe riprendere uno spunto dalla Niobide degli *Horti Sallustiani*²⁶: fig. 3), con ampie ali rigidamente simmetriche, è scolpita in un atteggiamento che la differenzia nettamente dalle sue consorelle che tanto spesso adornano i monumenti ai caduti dell'epoca, a prescindere dalla loro scala dimensionale. Al posto della corona, l'attributo che usa ostentare con frequenza di gran lunga maggiore, la Vittoria è qui rappresentata con un

²² GIARDINA (2013, 68-69, figg. 11-12).

²³ Gli studi sul monumento e i dibattiti che suscitò fin dalla sua ideazione sono numerosi. Segnalo soprattutto: CALÌ (1986); SORAGNI (1993); PARDATSCHER (2002); TOBIA (2002, 607-23); CANALI (2012); DOBLER (2014, 107-109); MICHIELLI – OBERMAIR (2016); HÖKERBERG (2017); DI TRAPANI (2020, 22-25).

²⁴ Per un'informazione basilare su quell'arco quadrifronte: DE MARIA (1988, 319-20, nr. 99).

²⁵ In questo caso è stata adottata la versione del fascio che comprende una testina d'animale sopra l'asta della scure, utilizzata in altre opere del regime e ripresa anche nella monetazione del Regno d'Italia a partire dal 1923. Sul tema del fascio si vedano in particolare gli studi di P.S. SALVATORI: (2008); (2012, 421-27); (2013, 9-11, fig. 6). Cfr. inoltre GENTILE (2009⁵, 74-80); GIARDINA – VAUCHEZ (2016, 224-27 [A. GIARDINA]). Le testine nell'arco di Bolzano (di aquila, lupo e leone) furono scolpite da Giovanni Prini: GUERRINI – SANGIORGI (1993, 172); sulle colonne in forma di fascio, cfr. inoltre PARDATSCHER (2002, 75-77). Nelle rappresentazioni antiche di fasci che mostrano questo elemento aggiunto, e che erano già note in epoca fascista, sono peraltro attestate più di frequente le testine umane: vedi SCHÄFER (1989, 226-27), coi relativi esempi nel catalogo.

²⁶ Sulla Niobide, originale greco di età altoclassica: GASPARRI – PARIS (2013, 108-10, nr. 59 [A. AMBROGI]).

arco in mano, nell'atto di scagliare una freccia in direzione nord, cioè verso l'Austria da poco sconfitta nella Grande Guerra²⁷. La figura allegorica che solitamente compare con lo scopo di celebrare il sacrificio dei soldati morti però vittoriosi, impersonando visivamente il tributo loro offerto dai posteri, è stata ora trasformata in un'immagine bellicosa, finalizzata non solo a ricordare l'avvenuta conquista territoriale, ma anche a svolgere un'attiva funzione di monito nei confronti del vecchio nemico, rimarcando il messaggio sotteso all'intero monumento²⁸. Il concetto è ribadito verbalmente per mezzo della sottostante iscrizione su due righe in lettere di bronzo, la quale proclama che quel luogo segnava i confini della patria e che da lì il popolo latino aveva cominciato la civilizzazione del mondo *lingua, legibus, artibus* (e si potrebbe aggiungere *armis*, come sottintende col suo gesto la Vittoria saettatrice e lascia pensare il riferimento ai *signa* nella prima riga)²⁹. Il valore ammonitore che si volle conferire al monumento determinò il posizionamento dell'evocazione guerresca nella fronte rivolta verso il centro cittadino, ribaltando la concezione che si può notare in taluni archi antichi decorati con rilievi, come quello di Traiano a Benevento e anche lo stesso Arco di Costantino a Roma, dove la rappresentazione dei temi bellici era invece demandata alla fronte rivolta verso l'esterno dell'area urbana, quindi verso la campagna. Sulla faccia retrostante dell'attico, invece, sono allineati tre grandi clipei scolpiti, realizzati da Pietro Canonica, i quali mostrano, da sinistra a destra, "Icaro che studia il volo delle aquile", "L'Italia vittoriosa" e "Prometeo"³⁰ (fig. 4). La sfera militare è comunque evidenziata anche tutt'intorno al monumento, attraverso le teste con elmetto, scolpite da Giovanni Prini, che fuoriescono dal fregio e certamente simboleggiano i *fortissimi viri* celebrati dall'iscrizione sulla fronte posteriore, posta, come le altre dell'attico, lungo la loro

²⁷ DE LORENZI (1993, 48); GUERRINI – SANGIORGI (1993, 164); PARDATSCHER (2002, 76-77); LAGHI (2016, 40); SPADA (2016, 108-109); DI TRAPANI (2020, 24-25). Sulla progettazione della decorazione scultorea del monumento e sui giudizi coevi si vedano in generale SORAGNI (1993, 1-81); PARDATSCHER (2002), con ampia trattazione della recezione dell'opera sino alla fine del Novecento; CANALI (2012).

²⁸ L'idea di una *Vittoria sagittaria* non fu comunque coniata in tale occasione. Proprio uno degli scultori incaricati della decorazione dell'arco di Bolzano, Libero Andreotti, ne aveva realizzata una bronzea a tutto tondo per il monumento ai caduti di Saronno, inaugurato nel 1925: GUERRINI – SANGIORGI (1993, 122).

²⁹ *HIC PATRIAE FINES SISTE SIGNA / HINC CETEROS EXCOLVIMVS LINGVA LEGIBVS ARTIBVS*. Il testo fu dettato dal medievista Pietro Fedele, allora Ministro della Pubblica Istruzione. Tutte le epigrafi dell'arco sono trascritte ordinatamente in SPADA (2016, 98-99). Si vedano inoltre PARDATSCHER (2002, 84-86) e STROBL (2012, 145-60). Quest'ultimo analizza la relazione semantica instaurata con le due citazioni da Virgilio e Orazio, che furono iscritte sugli edifici costruiti successivamente negli anni '30 su altri due lati del piazzale dominato dal Monumento alla Vittoria.

³⁰ SAPORI (1960, 44); DURBÉ – CARACI – CARDANO (1985, 222, nr. 365 [N. CARDANO]); GUERRINI – SANGIORGI (1993, 154-55); PARDATSCHER (2002, 77-79); SPADA (2016, 112-13); CANAVESIO (2019, 487). Spada interpreta i due personaggi mitologici, che avevano oltrepassato i propri "confini" e per questo erano stati puniti, come un'allusione all'iniziale carattere rivoluzionario del Fascismo. Mi chiedo se essi non siano da considerare piuttosto un avvertimento dell'inviolabilità dei confini, in relazione col testo epigrafico sulla fronte principale dell'attico.

stessa cornice³¹. Sulle pareti interne della struttura sono inserite le erme classicistiche dei tre patrioti irredentisti Cesare Battisti (al quale in un primo momento l'arco doveva essere dedicato), Fabio Filzi e Damiano Chiesa, opera di Adolfo Wildt³².

Il monumento alla Vittoria di Bolzano segnava il passaggio tra il vecchio centro di cultura tedesca, al di qua del Talvera, e la nuova espansione urbana di epoca fascista a sud del sobborgo di Gries. Perciò esso si configurava come una grandiosa porta d'accesso verso l'auspicato futuro della città, restituendo alla tipologia dell'arco di origine romana l'antica sua funzione di enfatizzare un luogo di transito. Tuttavia la creazione piacentiniana assolveva anche un ruolo di tempio, grazie non solo alla cripta sottostante, ma anche all'alzato stesso della struttura, che permetteva di onorare la memoria dei martiri irredentisti effigiati al suo interno, come era inoltre sottolineato dalla statua del Cristo risorto sull'ara centrale, commissionata al quinto scultore convocato per il monumento, Libero Andreotti³³. Questo aspetto "sacrale", per quanto in secondo piano rispetto all'istanza trionfalistica, sarebbe stato meglio esaltato se avessero trovato compimento le intenzioni del progettista, il quale desiderava che l'arco divenisse il fulcro di un grandioso "Foro della Vittoria", orlato da una panoplia di edifici disposti simmetricamente nello spazio circostante³⁴.

A Genova, invece, Piacentini riuscì a concretizzare un'idea che in parte era vicina a quella da lui inizialmente concepita per l'arco di Bolzano e il contesto che doveva inquadrarlo. L'inaugurazione dell'ancora più fastoso Arco della Vittoria ligure, avvenuta il 31 maggio 1931, seguì di tre anni quella del monumento sudtirolese, ma il suo progetto originario era in realtà precedente. L'architetto romano, infatti, aveva vinto insieme allo scultore Arturo Dazzi il concorso bandito dal Comune di Genova nel 1923 per la realizzazione di un'opera commemorativa, per la quale era espressamente prevista la forma dell'arco, ormai identificata come la tipologia celebrativa *par excellence* della vittoria in guerra³⁵. Piacentini si era imposto sugli altri progetti presentati, soprattutto su quello di Giuseppe Mazzoni (coadiuvato dagli scultori Edoardo De Albertis, Guido Galletti e Francesco Messina), un progetto ritenuto troppo ellenizzante dalla

³¹ GUERRINI – SANGIORGI (1993, 172); PARDATSCHER (2002, 77); SPADA (2016, 114). Si tratta, comunque, di un motivo tutt'altro che isolato nella monumentalistica coeva.

³² GUERRINI – SANGIORGI (1993, 186-87); GUIDONI (1993); PARDATSCHER (2002, 79-81); SPADA (2016, 111-12).

³³ Lo stesso Andreotti eseguì, dietro l'ara, il bassorilievo in bronzo raffigurante un campo di battaglia, dove compaiono altre due Vittorie, l'una nell'atto di incitare un soldato a scagliare una bomba a mano, l'altra di consolare un morente: PARDATSCHER (2002, 79-80); FERRARESE 2012; SPADA (2016, 109-11). Per completezza è doveroso ricordare che ai lavori per l'arco contribuì anche il pittore Guido Cadorin, cui si devono gli affreschi nella cripta ricavata sotto il monumento: GUERRINI – SANGIORGI (1993, 136-37); PARDATSCHER (2002, 81-84); SPADA (2016, 115).

³⁴ Un plastico coevo del piano immaginato per il "Foro della Vittoria" è riprodotto in MICHIELLI – OBERMAIR (2016, 26 [S. MICHIELLI]).

³⁵ Cfr. *supra*. L'arco genovese è stato nel complesso meno studiato, forse anche perché non ha sollevato dopo la sua costruzione tanti dibattiti quanto il monumento bolzanino. Si vedano soprattutto: BARISIONE (2009, 158-62); OLCESE SPINGARDI (2010, con bibliografia); LAGHI (2012, 50-53); DI TRAPANI (2020, 20-22).

commissione giudicatrice, la quale, non a caso, aveva sentenziato nella sua relazione che “La nuova Italia è rivolta più a Roma che ad Atene”³⁶.

Al centro di un grande piazzale (Piazza della Vittoria), creato per l’occasione adattando una preesistente spianata³⁷, Piacentini disegnò una struttura che si basava in maniera più puntuale sulla tipologia romana dell’arco onorario e trionfale, se confrontata col monumento di Bolzano³⁸ (fig. 5). Però sempre nell’ottica, da lui perseguita e difesa nei suoi interventi giornalistici, di partire dall’eredità antica per approdare a esiti moderni, senza lasciarsi ingabbiare dal peso dei modelli, poiché le realizzazioni contemporanee dovevano parlare agli uomini del loro tempo. Ciò è ben esemplato, innanzitutto, nella concezione complessiva dell’area urbana circostante, il cui assetto Piacentini sviluppò negli anni successivi all’inaugurazione dell’arco, con l’assistenza di altri architetti nella fase attuativa. Rispetto all’omonimo Piazzale della Vittoria di Bolzano, il vasto spazio quadrangolare che si apre tutt’intorno al monumento genovese mostra una fisionomia più unitaria, marcata soprattutto dai lati lunghi orlati di portici arcuati, che possono ricordare certe suggestioni “metafisiche” della pittura italiana degli anni precedenti (il pensiero, ovviamente, va alle *Piazze d’Italia* di Giorgio de Chirico)³⁹.

Come fulcro e centro gravitazionale di questa ampia cornice architettonica, al di sopra di una piattaforma rialzata ai cui lati sono situati gli accessi al sacrario sotterraneo in forma di cripta coi nomi dei caduti, si eleva quella che appare la più impressionante rielaborazione novecentesca dello schema tipologico dell’Arco di Costantino a Roma (fig. 6). Tuttavia enunciare le principali analogie col modello di partenza comporta anche la necessità di evidenziarne immediatamente le divergenze, a conferma di quanto, nella ricerca piacentiniana, il recupero del dato antico vada di pari passo col suo ripensamento (fig. 7): i passaggi sono ugualmente tre, ma con un rapporto maggiore tra altezza e larghezza; il fornice centrale si ripropone molto più alto dei due laterali, i quali però non sono arcuati, bensì rettilinei (come a Bolzano); le quattro colonne aggettanti non sono limitate alle fronti, poiché sono ripetute nei fianchi, con fusti lisci e provvisti di capitelli di tipo tuscanico, in ossequio alle contemporanee tendenze del classicismo

³⁶ Tale giudizio trovò eco nella pubblicistica coeva, particolarmente entusiastica nei suoi apprezzamenti: PANARARI (1931, 283-84). Ampie citazioni di articoli giornalistici sul monumento genovese in DE GRASSI (2016, 261-65) e un elenco in OLCESE SPINGARDI (2010, 168-69, nn. 1 e 16).

³⁷ FORNO (1986).

³⁸ Non lontano da Piazza della Vittoria, la via XX Settembre che vi conduce dal centro cittadino è scavalcata dal grande Ponte Monumentale, inaugurato nel 1895 su progetto di Cesare Gamba, il pianificatore della lunga arteria. Già in quel caso era stata tratta qualche ispirazione dagli archi antichi: se le proporzioni e il profilo della grande campata centrale appaiono del tutto moderni, l’apparato architettonico che riveste la struttura, e in particolare i due fornici laterali con le colonne libere in facciata, denunciano un’indubbia derivazione dal modello degli archi romani, quasi si trattasse di un trifornice col varco mediano “allargato”. Nel secondo dopoguerra i passaggi laterali, destinati al passaggio pedonale, accolsero al loro interno i nomi dei partigiani genovesi caduti, associando quindi alla funzione urbanistica del Ponte un nuovo valore di monumento commemorativo. Vedi NICOLETTI (1993).

³⁹ L’influsso della pittura metafisica sulle concezioni architettoniche degli anni Trenta è particolarmente indagato a proposito delle coeve città di fondazione: cfr. CARLI (2002, 35-36).

razionalista, che hanno reso inevitabile la rinuncia al decorativismo dell'ordine corinzio; le colonne aggiunte fungono da alti basamenti per statue a tuttotondo, che però rappresentano allegorie femminili, al posto dei Daci di reimpiego visibili nel modello romano; iscrizioni in lettere bronzee sono presenti non solo al centro delle fronti dell'attico, ma anche nei fianchi (altra soluzione riproposta a Bolzano); il monumento condivide col prototipo antico un'abbondante decorazione a rilievo, benché diversamente distribuita e tutta concentrata al di sotto dell'attico; ritorna il motivo del clipeo sopra i passaggi laterali, però esteso ai fianchi e privo di raffigurazioni scolpite; due pannelli a rilievo sono anche qui inseriti all'interno del passaggio maggiore, ma, anziché essere incassati nelle pareti, essi hanno assunto la forma di lunettoni, posti a chiudere le campate laterali della volta cassettonata, a vela e non a botte (fig. 8). Quest'ultima "innovazione" è stata resa possibile dalla mancanza di pareti lungo il fornice mediano, il quale è separato dai passaggi laterali solo attraverso due coppie di colonne come diaframmi, ciò che conferisce allo spazio interno della struttura un'ariosità forzosamente assente negli archi antichi, ma che costituisce una tappa di una ricerca che Piacentini avrebbe continuato nel monumento di Bolzano, col suo luminoso "sacello" centrale. In quest'ultimo, tuttavia, i fianchi rimangono chiusi verso l'esterno, mentre a Genova sono percorribili tramite tre passaggi, i quali ampliano l'effetto di apertura della struttura e le conferiscono quasi un carattere di arco quadrifronte, contribuendo alla sua unicità nel panorama della monumentalistica contemporanea.

Il notevole spazio concesso alla decorazione esterna, sicuramente uno dei motivi di maggiore interesse del monumento, richiedeva una concezione omogenea, quale poteva essere garantita da un solo scultore, che lavorasse a stretto contatto con l'architetto fin dal momento iniziale della progettazione⁴⁰. Si è già anticipato che Piacentini si era affidato ad Arturo Dazzi, il quale avrebbe collaborato con lui anche a Bolzano, fornendogli l'immagine della Vittoria saettatrice a coronamento dell'arco, come si è visto⁴¹. Anche se, in accordo con la sobrietà razionalista, taluni elementi figurativi che caratterizzano il prototipo costantiniano non furono ripresi (ad esempio, i plinti scolpiti delle colonne), l'apparato scultoreo dell'arco genovese è molto più ricco e continuativo di quello dell'esemplare sudtirolese, dal quale si differenzia anche sotto questo aspetto. La decorazione, inoltre, non assolve soltanto una funzione simbolica, come là, ma contiene un'importante dimensione narrativa, ciò che costituisce un altro riflesso del portato del modello antico sulla nuova opera. I rilievi che, in lunghi segmenti, ricoprono ampiamente la parte alta dell'arco su tutti i lati, infatti, raccontano storie o almeno rappresentano momenti emblematici, benché il contenuto di ciascun pannello sia in sé

⁴⁰ Gli osservatori dell'epoca non mancarono di sottolineare lo stretto connubio tra architettura e scultura che caratterizza il monumento: MARAINI (1931); PANARARI (1931), con ampia e retorica descrizione delle varie parti del fregio.

⁴¹ Dazzi sarà incaricato, in seguito, di un'altra importante opera pubblica decorata con rilievi da realizzare a Roma: la "Stele Marconiana", il monumento in forma di obelisco dedicato a Guglielmo Marconi, che sarà inaugurato all'EUR solo nel 1959, dopo una travagliata gestazione durata vent'anni. Si veda in proposito LAGHI (2012, 125-38).

isolato. Questi riquadri scolpiti non compongono un ciclo unitario, come avviene nel caso del fregio che avvolge il monumento costantiniano al di sopra dei fornicini minori e raffigura, episodio dopo episodio, la vicenda vittoriosa dell'imperatore sul rivale Massenzio. Tuttavia, fra le diverse porzioni di scultura a rilievo che costituiscono la composita decorazione dell'arco di Roma, in larga misura di reimpiego come è ben noto, il fregio coevo è l'elemento che appare aver fornito i maggiori spunti ai pannelli realizzati da Dazzi, sebbene l'artista non tralasciasse altre suggestioni significative, anche rinascimentali⁴².

Più che attraverso veri ricalchi dal modello antico, l'influsso dei rilievi costantiniani pare avvertibile specialmente nei rapporti proporzionali dei riquadri, molto più lunghi che alti, e nell'organizzazione formale con cui le figure scolpite sono trattate in diversi punti. Al ricordo delle scene raffiguranti un'avanzata di truppe, cioè la partenza da Milano dell'esercito di Costantino nel fianco ovest (fig. 9) e l'ingresso a Roma nel fianco est⁴³, ad esempio, si potrebbero ricondurre certe schiere serrate in movimento, come gli Alpini che avanzano a larghi passi in alto a sinistra nella fronte settentrionale, oppure le due sfilate di cavalieri e artiglieri a cavallo che convergono verso il centro nei due segmenti del registro superiore della fronte meridionale (fig. 10). La raffigurazione dell'artiglieria mostra inoltre alcuni uomini su un carro, in posizione di grande rilievo a un'estremità del riquadro, esattamente come avviene nei due rilievi costantiniani citati, in particolare in quello del fianco ovest, dove due ufficiali appaiono seduti su una *carruca* da viaggio trainata da quattro cavalli, presso il limite sinistro della composizione. Volendo, tuttavia, rintracciare altre possibili fonti di ispirazione fra i monumenti antichi di Roma, sembra essere stata soprattutto la Colonna Traiana a fornire il maggior numero di spunti tematici, suggerendo inoltre a Dazzi l'idea di rappresentare non soltanto momenti strettamente bellici, che pure vi sono, ma anche scene che illustrano la logistica e l'equipaggiamento dell'esercito, al fine di far risaltare l'intera macchina organizzativa che aveva portato i soldati alla vittoria. Il modello originario, a questo proposito, può essere individuato nei vari episodi che nel fregio traiano mostrano gli spostamenti delle truppe, con le loro armi e attrezzature, e i lavori collaterali dei militari in campagna, come le attività di disboscamento o la costruzione di accampamenti fortificati⁴⁴. Anche nell'arco genovese compaiono scene di analogo tenore: il trasporto di materiali da parte del Genio Pontieri; il trasferimento di un cannone su grandi ruote, che viene trainato a braccia lungo un ponte di barche gettato attraverso l'Isonzo, nel registro inferiore sinistro della fronte meridionale⁴⁵ (fig. 11); i

⁴² Ivi, 51.

⁴³ Le descrizioni più accurate dei due pannelli rimangono sempre quelle di L'ORANGE, VON GERKAN (1939, rispettivamente 52-59 e 72-78).

⁴⁴ Sulla raffigurazione di questi temi specifici nella Colonna Traiana: COULSTON (1990); DEL BASSO (2009).

⁴⁵ Un precedente ideale per una rappresentazione di questo tipo può essere trovato in uno dei primissimi episodi illustrati nel fregio del grande monumento traiano, raffigurante l'attraversamento del Danubio da parte dell'esercito romano per mezzo di due ponti di barche: scena IV, 12-16, secondo la canonica

momenti di preparazione al combattimento, come quello che mostra gli avieri impegnati a predisporre la partenza di un aeroplano, rappresentato di scorcio con notevole effetto nel riquadro inferiore del fianco est (fig. 12). Nei due personaggi in piedi all'estremità destra di questo stesso segmento, si riconoscono i ritratti dei due artefici del monumento, Piacentini e Dazzi, in una sorta di recupero della prassi rinascimentale di mostrare in un angolo l'artista e/o il committente dell'opera, un episodio non isolato nell'arte pubblica del tempo⁴⁶. Il ritratto di un personaggio reale era stato inserito anche al limitare destro del pannello superiore del fianco opposto, dove uno dei bersaglieri impegnati in un combattimento, la cui testa è stata successivamente scalpellata, era rappresentato con le fattezze di Benito Mussolini⁴⁷. Forse anche un altro celebre episodio della Colonna Traiana, raffigurante una scena di medicazione, potrebbe avere contribuito alla formulazione tematica delle due scene di soccorso a soldati feriti che compaiono in due diversi riquadri della fronte nord, sebbene non vi si riconoscano puntuali parentele formali⁴⁸. In uno di questi due episodi figurativi, che mostra un ospedale da campo dove prestano servizio alcune crocerossine, pare anzi ripreso il notissimo schema antico del trasporto della salma di Meleagro⁴⁹ (fig. 13). Anche la sfera religiosa ha trovato posto nei rilievi del monumento genovese, per mezzo della celebrazione di una messa rappresentata nella stessa fronte settentrionale, allo stesso livello dell'episodio di medicazione appena citato. Più che una versione cristianizzata e aggiornata delle tante scene di sacrificio raffigurate lungo il fregio della colonna coclide romana, qualora si volesse continuare nel gioco dei rimandi al monumento traiano, l'inserimento di una scena del genere è forse da intendere meglio come un riflesso della stipula dei Patti Lateranensi, discussi e ratificati proprio durante la lavorazione dell'arco di Piacentini.

Nuova è anche la grande testa dell'*Italia* collocata al centro di ciascuna fronte, al di sopra della mensola che costituisce la chiave di volta del fornice, e attorniata da due

numerazione di CICHORIUS (1896, 28-41, tavv. VII-VIII); buone riproduzioni fotografiche in SETTIS (1988, 264-66, tavv. 6-8).

⁴⁶ Si pensi all'affresco di Massimo Campigli nell'atrio del Palazzo del Liviano all'Università di Padova, nel quale il pittore ritrasse se stesso, insieme alla moglie Giuditta, all'architetto Gio Ponti e al rettore Carlo Anti, gli ultimi due rispettivamente il progettista dell'edificio e il committente. Sulla decorazione del Liviano, vedi WAGNER (2003); COLPO (2006, 130-50); BARBERO (2014, 28-31). Una buona riproduzione fotografica del particolare del rilievo genovese con Piacentini e Dazzi, rappresentati nell'atto di discutere il bozzetto della loro opera, in PANARARI (1931, 297); cfr. inoltre LAGHI (2016, 55-56). Sulla collaborazione tra i due, concretatasi anche in altre iniziative monumentali dell'epoca, si veda soprattutto il recentissimo DI TRAPANI (2020).

⁴⁷ Il particolare originario è visibile in PANARARI (1931, fig. a p. 289).

⁴⁸ Si tratta della scena XL, 102-103: CICHORIUS (1896, 198, 201, 203-204, tavv. XXX-XXXI); SETTIS (1988, 316, tav. 58). Rimando in proposito a RAMBALDI (2016).

⁴⁹ La scena chiude a sinistra il rilievo inferiore sinistro della fronte settentrionale, mentre l'altro episodio di soccorso, di cui è protagonista un mitragliere ferito portato a braccia da due compagni, occupa parte del pannello superiore destro. Sullo schema di Meleagro e le sue riviscenze (rinascimentali), vedi SETTIS (2000).

Vittorie alate⁵⁰. Tuttavia queste ultime, che reggono i capi di una ghirlanda incurvata sotto la testa della personificazione, potrebbero avere tratto spunto dalle Vittorie trofeofore disposte nei pennacchi del passaggio centrale del monumento costantiniano (ma presenti anche su altri archi antichi, secondo uno schema noto). Del tutto innovative, rispetto alla tradizione degli archi romani, appaiono invece le quattro prue navali munite di rostri a tre denti che fuoriescono obliquamente dagli spigoli dell'attico. Un particolare interessante è costituito dal *proembolon* foggiate a testa animale, il quale ripete una prassi consueta nelle navi da guerra romane. Nel caso specifico la testa di lupo adottata, in tutte le sue occorrenze ripetuta identica, si ispira alle quattro testate di bagli aventi la medesima decorazione che appartenevano all'attrezzatura bronzea di una delle due navi di Nemi⁵¹ (fig. 14); si tratta di un motivo che continuerà a ispirare anche in seguito la produzione artistica di età fascista⁵². Probabilmente l'inclusione delle prue in questo contesto specifico è da intendere come un omaggio alle tradizioni marinare della città ligure, seppur declinato in un'accezione esclusivamente militare.

Nell'impresa genovese fu coinvolto anche Giovanni Prini, ma con un compito molto più importante di quello che lo vide impegnato nell'arco di Bolzano, dove realizzò le teste con elmetto intorno alla base dell'attico che sono state ricordate a loro luogo. Oltre alle immagini a rilievo nella cripta, fra le quali quattro Vittorie sulle quali sarà necessario tornare più avanti, Prini scolpì le due grandi lunette interne all'arco, nelle campate laterali della volta a vela, dove rappresentò due scene allegoriche che alludono all'avvenire dei reduci, ritornati al loro lavoro nei campi e nelle fabbriche⁵³. Lo spazio centrale del fornice, più raccolto e meno esposto all'osservazione dei passanti rispetto alle superfici all'aperto, era quello che meglio si prestava all'evocazione della vita dopo i combattimenti. Il nesso di guerra e pace è tuttavia richiamato anche all'esterno, attraverso le statue allegoriche delle *Fame* sulle colonne tutt'intorno all'arco, che coi loro attributi si riferiscono sia al mondo militare sia a quello del lavoro⁵⁴. Nonostante la magniloquenza del suo insieme, l'arco di Genova non è infatti un monumento a

⁵⁰ Inizialmente in questa posizione era stato previsto il ritratto di re Vittorio Emanuele III: OLCESE SPINGARDI (2010, 169, n. 24).

⁵¹ Due di quelle teste di lupo erano conosciute già da tempo all'epoca della costruzione dell'arco genovese, poiché appartenevano al nucleo di materiali rinvenuti da Eliseo Borghi nel 1895 ed erano entrate nelle collezioni del Museo Nazionale Romano nel 1906; le rimanenti due furono invece ritrovate alla ripresa delle esplorazioni a Nemi nel 1929. Vedi UCELLI (1950, 211); CAPPELLI (1981, 80-83, nrr. 20-23); GASPARRI – PARIS (2013, 309 e 312-14, nrr. 227-30 [C. DE STEFANIS]).

⁵² Copiata più fedelmente, anche perché lì non manca neppure l'anello che il tipo originale tiene tra le fauci, la testa di lupo di Nemi sarà scelta come elemento ornamentale nelle basi dei pennoni con aquila sommitale, che saranno eretti in occasione della visita a Roma di Adolf Hitler all'inizio di maggio del 1938 lungo il perimetro di Piazza della Repubblica (allora Esedra), dove, in numero di ventidue, si trovano tuttora. Sugli arredi urbani allestiti per l'occasione, vedi DOBLER (2014, 95-103); più in generale sull'evento, CARDINI – MANCINI (2020).

⁵³ GUERRINI – SANGIORGI (1993, 172). Sullo scultore in generale: *Giovanni Prini* 2016.

⁵⁴ Le sedici statue furono scolpite dallo stesso Dazzi (nelle fronti) e dall'artista genovese Edoardo De Albertis (nei fianchi). Vedi GUERRINI – SANGIORGI (1993, 163).

vocazione prioritariamente trionfalistica, come lo è invece la sua controparte sudtirolese⁵⁵.

3. Variazioni e rielaborazioni

Lo scultore moncalierese Pietro Canonica, inizialmente designato come il principale decoratore del Monumento alla Vittoria di Bolzano, ma poi incaricato soltanto dei tre clipei della fronte posteriore, come si è visto, ebbe modo di rifarsi ideando in prima persona un altro grande arco urbano a Torino (1930). Si tratta del monumento eretto in onore dell'Arma di Artiglieria, per celebrarne il decisivo contributo alla battaglia del Piave del 1918 e quindi alla vittoria finale nella Grande Guerra. Esso condivide col precedente bolzanino, di poco anteriore, la funzione di cerniera urbana, poiché, da un lato, funge da scenografico sfondo per il Corso Cairoli, sul cui asse si pone, dall'altro sottolinea enfaticamente l'ingresso settentrionale al grande Parco del Valentino. Canonica si discostò però recisamente, e volutamente, dalla retorica piacentiniana, orientandosi piuttosto verso l'ecllettismo ottocentesco, secondo una tendenza caratteristica della sua ricerca d'artista, che lo portò a recuperare moduli rinascimentali, ma anche neoclassici⁵⁶. Il monumento all'Artiglieria, a un solo fornice come quasi tutti gli archi di cui stiamo parlando, mostra un libero e inconsueto disegno dei piloni, i cui paramenti frontali con nicchie, inquadrati da semicolonne corinzie, si presentano ruotati lateralmente, trasformando di fatto la struttura in un poligono a otto facce (fig. 15). Ciascuna delle due fronti finisce, così, per assomigliare a una specie di trifornice coi due passaggi laterali compressi e divergenti, dai quali, con effetto notevole, le figure a rilievo dei pannelli bronzei che chiudono le nicchie centinate al loro interno sembrano uscire e materializzarsi negli elementi a tuttotondo antistanti. Gli spazi liberi della superficie, su tutti i lati, sono occupati da specchiature lapidee, con decori scolpiti che in parte recuperano i temi già utilizzati da Prini a Bolzano. Pur potendosi scoprire altri cenni di conservatorismo stilistico, ad esempio il profilo scanalato e rudentato dei fusti delle semicolonne, l'arco torinese condivide col monumento altoatesino la doppia funzione di opera commemorativa e sacello, poiché il suo alto fornice, dall'intradosso cassettonato, funge inoltre da scrigno per la statua di Santa Barbara, patrona degli artiglieri, posta al centro dello spazio vuoto⁵⁷. Nella monumentalistica del periodo rimangono isolati anche altri casi, precedenti, di ripresa della forma dell'arco romano da parte di Canonica, come i due monumenti ai caduti di Aosta (1923) e Ventimiglia (1925), di proporzioni più contenute (fig. 16). Questi, apparentemente gemelli, mostrano in realtà vari elementi elaborati in modo diverso. In entrambi, l'artista ha trattato l'arco come un singolo tabernacolo chiuso, dove già si trova applicata l'idea del

⁵⁵ Cfr. PARDATSCHER (2002, 75).

⁵⁶ CANAVESIO (2019).

⁵⁷ Sull'arco all'Artiglieria: SAPORI (1960, 45); DURBÉ – CARACI – CARDANO (1985, 224-28, nrr. 372-79 [N. CARDANO]); GUERRINI – SANGIORGI (1993, 155); CANAVESIO (2019, 487-88 e 491-92, n. 25).

piccolo fornice tamponato da un pannello in bronzo, con una statua antistante nello stesso materiale, qui del tutto distaccata dalla struttura⁵⁸. L'ordine corinzio dei due tabernacoli è ribadito dai capitelli sommitali, che fungono da sostegno per una bandiera di bronzo (ad Aosta, dove il capitello, autenticamente romano di reimpiego, è rovesciato), oppure per una sorta di trofeo militare con ghirlande ed elmo (a Ventimiglia). Appare, poi, recuperato il motivo antico delle Vittorie nei pennacchi, assente a Torino (dove è sostituito da composizioni allegoriche incentrate su standardi), a continuare una tradizione già ripresa nei monumenti ad arco eretti in età moderna.

Di fronte alla magniloquenza architettonica e alla sovrabbondanza decorativa che caratterizzano i maggiori archi finora descritti, spicca la misurata sobrietà di altre realizzazioni che, pur nello stesso periodo, si collocano lungo la medesima linea di rivisitazione della tipologia antica in esame. Un esempio emblematico di come anche un piccolo abitato, quindi di risorse ovviamente molto più limitate di quelle di cui poteva disporre una grande città, volesse cercare di uniformarsi, in scala ridotta, alle medesime tendenze monumentalistiche messe in opera nei centri maggiori, è dato dall'arco di Cento (1931), contemporaneo dell'esemplare genovese ed inaugurato esattamente una settimana prima di quello⁵⁹. Per la sua collocazione non fu scelta una zona in fase di espansione edilizia, quindi il monumento non era destinato ad assolvere alcuna funzione di tipo urbanistico per la cittadina in provincia di Ferrara. Esso, infatti, fu posizionato lungo l'odierna via Matteotti, una delle strade principali che intersecano il vecchio abitato, dove comunque esercita tuttora un notevole impatto sul passante, il quale, se ignaro della sua esistenza, non immagina di imbattersi in una simile struttura all'interno del tessuto urbano.

Il monumento centese fu disegnato dall'architetto locale Gian Francesco Costa secondo le indicazioni dell'amministrazione comunale, la quale, come in altri casi del genere, aveva espressamente richiesto che l'opera da erigersi avesse la forma di un "arco di trionfo" (fig. 17). Il suo autore ideò un piccolo trifornice col solo passaggio centrale percorribile, mentre i due laterali, più bassi di stretta misura, sono tamponati. Anche se ridotto all'essenziale, l'apparato architettonico segue le linee basilari dei modelli di Roma, come mostrano le semicolonne (doriche) sulle fronti, la robusta cornice sporgente e l'alto attico. Nella sua scarna decorazione, limitata soltanto alla fronte principale, si distinguono i pochi elementi figurati, opera dello scultore Antonio Alberghini, nativo della limitrofa Pieve di Cento; questi elementi, forse ispirati dall'Arco di Bolzano, sono costituiti dalle due personificazioni della Patria e della Vittoria nei due clipei scolpiti, posti ai lati dell'epigrafe nell'attico, e dalla testa elmata di soldato nella chiave di volta (altri elmetti isolati sporgono tutt'intorno alla cornice sommitale). La testa richiama figurativamente i *Martiri* e i *Caduti* di Cento celebrati dall'epigrafe, i cui nomi furono incisi nelle lastre applicate all'interno dei due fornic

⁵⁸ Sui due monumenti: SAPORI (1960, 44-45); DURBÉ – CARACI – CARDANO (1985, 203, nr. 306; 209-10, nr. 329 [N. CARDANO]); ALOISI CASAGRANDE (2018, 516-18, figg. 2-4).

⁵⁹ Anche se l'epigrafe nell'attico reca *MCMXXX*, l'arco fu inaugurato il 24 maggio 1931. Vedi CONTRI (2009, 51-55, 207-26); *Ead.* (2011, 93-114).

minori. Al di sopra di questi, l'emistichio virgiliano *Manibus date lilia plenis* fu probabilmente scelto in quanto allusivo a una morte prematura, come quella di Marcello al quale si riferiva il poeta⁶⁰. Se anche non svolgeva alcun peculiare ruolo urbanistico entro il perimetro del centro abitato, come si è notato, l'arco non assolveva una funzione unicamente celebrativa, poiché, attraverso di esso, si poteva accedere al retrostante giardino, allora pertinente a un orfanotrofio. In ciò, il monumento centese partecipava di una fase in cui, diversamente dai primi anni del dopoguerra, si tendeva a indirizzare i fondi destinati alle onoranze ai caduti non solo verso opere meramente commemorative, ma anche verso iniziative di pubblica utilità⁶¹.

Nell'austerità delle sue linee e della sua decorazione, l'arco di Cento si uniformava alle istanze razionaliste del classicismo contemporaneo, che riproponeva le forme classiche però spogliandole degli elementi più esornativi e schematizzandone i tratti, con una propensione a metterne in risalto le logiche strutturali. Uno degli estimatori coevi dell'arco di Genova (il quale peraltro, lo si è visto, non era certo fra le opere più disadorne del periodo) aveva sentenziato:

La vera grandezza dell'architettura romana non sta nella troppo abusata e degenerata fastosità dell'ornamentazione, ma nell'originalità dell'essenza strutturale, talché, fosse anche denudata da qualsiasi decorazione, rimarrebbe pur sempre grandiosa e possente nella mirabile armonia delle masse. E il grande architetto romano [*scil.* Piacentini], richiamandosi a codesto fulgido ideale architettonico, e conciliando l'austera spiritualità romana con la natura tecnica ed utilitaria del nostro tempo, ha dimostrato di ben comprenderlo⁶².

L'eliminazione o l'attenuazione degli elementi schiettamente ornamentali comportava trasformazioni importanti, come la semplificazione delle cornici, la profilatura liscia delle colonne e l'abbandono del capitello corinzio o composito, canonici nei monumenti romani di età imperiale, in favore delle linee più rigide e severe dell'ordine dorico/tuscanico. Il giudizio della commissione giudicatrice che aveva decretato l'architetto Costa vincitore del concorso per l'arco di Cento, il cui testo è conosciuto per mezzo della certificazione prefettizia che ne aveva ufficializzato l'esito, lascia intendere che la sobrietà decorativa dei monumenti progettati in quegli anni poteva essere non solo motivata da una volontà di aggiornamento estetico, ma anche incentivata da sollecitazioni di natura economica⁶³. Ad ogni modo è indubbio che le predilezioni dell'epoca consigliavano l'essenzialità strutturale come opzione principale, tanto che anche nei contemporanei disegni creativi accadeva che specifici modelli antichi fossero riprodotti in forme "modernizzate", quasi fossero nuove realizzazioni a

⁶⁰ *Aen.* VI, 883. Inizialmente si era optato per l'emistichio, tradizionalmente attribuito a Virgilio, *Sic vos non vobis*, poi sostituito in quanto giudicato inopportuno. Vedi CONTRI (2009, 212); *Ead.* (2011, 109).

⁶¹ TOBIA (2002, 598).

⁶² PANARARI (1931, 284).

⁶³ Della proposta di Costa la commissione aveva apprezzato, fra l'altro, l'assenza di decori superflui, che escludeva "anche una spesa piuttosto forte, la quale senza dubbio comprometterebbe la somma complessiva messa a disposizione": il passo è riportato in CONTRI (2009, 211) ed *Ead.* (2011, 106).

tutti gli effetti. Già nel gennaio 1922, dunque ancor prima della presa del potere da parte del partito fascista, il primo numero del mensile *Gerarchia*, che ebbe Benito Mussolini come fondatore/direttore e Margherita Sarfatti come direttrice editoriale, esibiva sulla copertina un arco trionfale, disegnato nelle sue forme più basilari da Mario Sironi⁶⁴ (fig. 18). Ovviamente anche in seguito gli archi, insieme ad altri motivi archeologici, continuarono a essere sovente utilizzati sulle copertine e sulle tavole della pubblicistica del regime, come dimostra doviziosamente *La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia*⁶⁵, talora con inquietanti risvolti razziali: su una copertina de *La difesa della razza* un trifornice incombente appare sul punto di schiacciare tre teste di Ebrei⁶⁶. Persino sulle copertine dei quaderni di scuola, come fondale per immagini di propaganda, si potevano trovare rivisitazioni schematizzate dell'Arco di Costantino e del contiguo Colosseo, ridotti a meri volumi architettonici e privati di qualunque ricordo degli elementi decorativi originari, fatta eccezione per qualche cornice, che non sembra avere altra funzione se non quella di rompere la monotonia delle superfici uniformi (fig. 19). Su un piano di ben altra caratura artistica, il testé citato Sironi introdurrà un arco ancora più sintetizzato come simbolo di romanità nel suo murale *L'Italia tra le arti e le scienze* nell'Aula Magna del Rettorato dell'Università di Roma, progettato da Piacentini⁶⁷ (fig. 20). Si trattava ormai di un *habitus* visuale pienamente accettato e condiviso, a ogni livello di applicazione. I visitatori della celebre Mostra Augustea della Romanità, rimasta aperta dal 23 settembre 1937 al 23 settembre 1938 (ma prorogata fino al 6 novembre)⁶⁸ con un immenso afflusso di pubblico, venivano accolti da un gigantesco arco trionfale posticcio, per mezzo del quale Alfredo Scalpelli aveva incapsulato la facciata del Palazzo delle Esposizioni di Pio Piacentini, padre di Marcello (fig. 21). Pur ben levigato sulle sue superfici in eternit e depauperato di quasi tutti gli elementi decorativi, coi fornic laterali trasformati in portali rettangolari, si poteva comunque

⁶⁴ “A metà strada tra l’arco di Tito e quello di Costantino con tondi e figure di Vittorie”: così lo definisce TORELLI (2010, 399, con bibliografia). Il motivo fu riproposto in numeri successivi del periodico.

⁶⁵ MANFREN (2014, 44-46 e figg. non numerate a pp. 37 [giugno 1939: arco a un fornice con una figura allegorica inserita nell’attico], 39 [novembre 1933: Arco di Costantino stilizzato e Colosseo nello sfondo], 40 [maggio-giugno 1937: ancora la diade Arco di Costantino e Colosseo, qui meglio caratterizzati, cui è anteposta una versione parzialmente modificata della stele di Axum]). Da notare anche la comparsa di un arco moderno: quello di Bolzano, rappresentato di scorcio ma con precisione, a servire da fondale per un’imponente personificazione dell’Italia (aprile 1932: ivi, fig. a p. 28).

⁶⁶ DOBLER (2014, 110-12, fig. 9: anno II, nr. 16, 20 giugno 1938).

⁶⁷ Il monumento dipinto nell’affresco, a un solo passaggio e coi piloni fasciati da bande parallele (probabilmente allusive a un’ipotetica decorazione a rilievo), fa da fondale al gruppo di figure sulla destra della composizione. La presenza di due insegne militari, poste proprio davanti al fornice, ribadisce la valenza bellica che ormai veniva strettamente associata agli archi di ascendenza romana. Sul murale, commissionato nel 1933 e terminato nel 1935, vedi LUX (2012, figg. 4-5); MARCELLO – GWYNNE (2015, 333-34). Un recente restauro ha riportato alla luce alcuni particolari, tra cui una figura di cavaliere al centro dell’attico dell’arco citato, che erano stati celati da un intervento effettuato dopo la Seconda Guerra Mondiale: *Sironi svelato* (2017).

⁶⁸ PISANI SARTORIO (1990, 220).

riconoscere in filigrana l'Arco di Costantino come modello di partenza⁶⁹. E' evidente, infatti, la ripresa del motivo delle statue di prigionieri in facciata, posizionate sopra quattro contrafforti parallelepipedi che rappresentano la versione "razionalizzata" delle colonne del trifornice romano (già rievocate nell'arco di Genova), con l'aggiunta di una copia reintegrata della Vittoria di Metz sulla chiave di volta del passaggio centrale⁷⁰. L'arco costantiniano era ormai una specie di monumento di rappresentanza per il regime, essendo divenuto, insieme al Colosseo, uno degli sfondi principali delle parate fasciste che sfilavano lungo l'asse via dei Trionfi – via dell'Impero (oggi via di San Gregorio – via dei Fori Imperiali), definitivamente sistemato nel 1933⁷¹ (fig. 22). Molte delle opere grafiche citate poco sopra riproducono appunto entrambi i monumenti romani, la cui vicinanza topografica ne favoriva l'elevazione a polo emblematico della romanità propagandata dal governo fascista.

Tornando alle realizzazioni architettoniche dell'epoca, si presenta allineato con le coeve suggestioni razionaliste anche l'arco celebrativo di Caserta, un *unicum* nella monumentalistica dei capoluoghi del Sud, il quale, similmente alle iniziative piacentiniane di Bolzano e Genova, si impone con notevole risalto sul contesto circostante⁷². Quest'opera, infatti, si appropria di una forte valenza urbanistica, poiché si trova al centro di piazza IV Novembre, al limitare di un'ampia area a lungo utilizzata per esercitazioni militari, e viene a costituire l'elemento terminale del corso Trieste, la strada principale del centro cittadino, dalla parte opposta rispetto alla grande Reggia borbonica (fig. 23). La concezione della struttura oggi visibile risale all'ingegnere Manlio Felice, il quale, nel 1940, sostituì un precedente monumento che consisteva soltanto di un gruppo bronzeo sopra una base a dado, ideato dallo scultore siciliano Turillo (Salvadore) Sindoni, poi reimpiegato nell'arco di nuova realizzazione⁷³. Quest'ultimo, a un solo fornice e con due brevi appendici massicce come contrafforti

⁶⁹ A.M. Liberati Silverio ha proposto l'arco egiziano di *Philae*, d'età diocleziana, come possibile fonte d'ispirazione per la facciata fittizia, riadattato in chiave modernistica: LIBERATI SILVERIO (1990, 223); *Ead.* (2019, 73-75, figg. 12-16). Personalmente ritengo alquanto preferibile il monumento costantiniano come modello, sulla scorta anche di altri studiosi: SCRIBA (1995, 148, n. 13; in generale sulla facciata, 146-52); DOBLER (2014, 102-107).

⁷⁰ GIGLIOLI (1937, p. 3); MARCELLO (2011, 230-31); GIUMAN, PARODO (2017, 609-11). I prigionieri replicavano le due statue colossali di barbari che si trovano nel cortile del Palazzo dei Conservatori, sulle quali vedi HELBIG (1966⁴, 250-52, nr. 1440 [E. SIMON]).

⁷¹ CEDERNA (1979, 167-208); MANACORDA – TAMASSIA (1985, 181-94 [R. TAMASSIA]). Sui lavori di demolizione allora effettuati, si vedano anche i più recenti BETTI *ET AL.* (2009); LEONE *ET AL.* (2009); GENTILE (2010, 68-83). D'altronde l'Arco di Costantino aveva goduto di larga fortuna in età moderna ben prima dell'avvento del fascismo: sulla sua storia dopo l'antichità, vedi PUNZI (1999).

⁷² Considerata la rarità di realizzazioni del genere nell'Italia meridionale, non è da escludere l'eventualità che l'idea di utilizzare, in questo caso specifico, la forma di un arco fosse stata ispirata dall'ingresso monumentale al Casino Reale del Belvedere di San Leucio, nei pressi di Caserta, che aveva appunto ripreso tale tipologia nell'età dei Borbone. Sia detto a puro titolo di ipotesi.

⁷³ CARDULLO – SINDONI (2020, 223-25, nr. 96, con un'immagine del vecchio monumento a p. 225). Su Turillo Sindoni, molto attivo all'estero, si vedano inoltre MAGGIO (2004², 287-88) e MUSOLINO (2004², 156-57).

lateralmente, si erge sopra una piattaforma con scalinata antistante (successivamente riallestita). Le superfici lisce e uniformi dell'elevato sono movimentate solo in pochi punti: nell'intradosso decorato da file di cassettoni quadrati, un motivo naturalmente ripreso dagli archi antichi, però privato di qualunque accessorio ornamentale e ridotto in sostanza a un reticolo di linee, come avviene in altri monumenti dell'epoca (ad esempio nell'arco di Cento, dove però i cassettoni sono approfonditi); nel piedritto destro, dove è inserita un'*applique* bronzea in forma di torcia; nei piloni, solcati in facciata da canali verticali ribassati, i quali delineano alcuni risalti paralleli di uguale lunghezza. Tali elementi, a ben guardare, si rivelano fasci littori stilizzati, con scuri scalate a differenti altezze. Alla sommità, un attico di forma articolata si apre in una sorta di esedra, per cedere il posto al principale elemento decorativo della struttura, vale a dire il preesistente gruppo di Sindoni, composto da una Vittoria alata sopra un soldato caduto. L'allegoria femminile di ascendenza classica era stata riproposta tantissime volte nei monumenti commemorativi della Grande Guerra, anche in quelli caratterizzati da proporzioni molto meno impegnative⁷⁴. Lo sperimentalismo architettonico dell'arco casertano può ricordare quello che aveva animato certe realizzazioni nelle colonie italiane, alcune anche di natura effimera, che erano allora ben conosciute grazie alla pubblicistica e ad altre iniziative del periodo, ivi comprese le emissioni filateliche, come nel caso del monumentale propileo ad arco del Padiglione del Governatorato di Roma per la Fiera di Tripoli (1929) di Alessandro Limongelli, tuttora esistente, anche se modificato in chiave neomoresca e privato della statua bronzea della dea Roma sulla sua sommità⁷⁵ (fig. 24). Negli archi celebrativi coloniali si aggiungevano spesso, però, spunti desunti dalle tradizioni costruttive indigene, come manifestava anche l'esempio probabilmente più riuscito, l'Arco dei Fileni (1937), eretto su progetto di Florestano Di Fausto lungo la strada litoranea libica e oggi purtroppo distrutto⁷⁶ (fig. 25). Ma poteva, altresì, essere lasciato spazio a rielaborazioni formali inusitate, come testimonia ancora adesso il curioso arco di Carlo Enrico Rava a Mogadiscio (1934), noto col nome di "Binocolo" per l'aspetto complessivo che ad esso è conferito dalla forma cilindrica dei suoi piloni⁷⁷ (fig. 26).

⁷⁴ Già nella decorazione del Vittoriano a Roma, inaugurato nel 1911 benché non ancora completato, erano state introdotte numerose immagini di Vittoria: vedi VIDOTTO (2000).

⁷⁵ RICCI (2014, 440-43). Il propileo di Limongelli fu rappresentato su francobolli appartenenti alle serie che celebravano le esposizioni annuali della Fiera Campionaria di Tripoli: un 10 lire con sovrapprezzo del 1930 per la IV Fiera e un 50 centesimi di posta aerea del 1939 per la XIII, riprodotti in due tavole non numerate di PELLEGRINESCHI (1941, 1228). Cfr. inoltre MUNZI (2001, 107-10).

⁷⁶ Vedi, anche per una riflessione sulle contraddizioni teoriche degli architetti attivi in ambito coloniale, CRESTI (2005, 74-76, figg. non numerate a p. 84). Sull'Arco dei Fileni: AGBAMU (2019); sul suo significato nell'ambito della rimodellazione coeva del litorale libico, CANALI (2014).

⁷⁷ CRESTI (2005, 81, fig. a p. 93).

4. *Gli archi sui campi di battaglia*

Nel frattempo, col piano del generale Giovanni Faracovi del 1927 e poi con la legge 877 del 12 giugno 1931, il regime aveva ridato vita alla tradizione postrisorgimentale di elevare sacrari nelle adiacenze dei luoghi stessi dei combattimenti, anche nella forma di ossari monumentali, dove venivano raccolte definitivamente le salme dei caduti trasferite dai precedenti cimiteri militari, come si verificò, ad esempio, nei casi mastodontici del Monte Grappa e di Redipuglia⁷⁸. Fra i tanti monumenti che, nella regione delle Tre Venezie, furono eretti presso i teatri delle più aspre battaglie, la tipologia architettonica qui in esame fu adottata in località che si trovavano o in prossimità o lungo la linea del confine italo-austriaco del 1915, come Asiago, il passo dello Stelvio e il massiccio del Pasubio. Tale scelta non si rivela certo casuale, poiché la forma dell'arco, rivendicata dal governo fascista come precipuamente romana e dunque nazionale, doveva apparire la più conveniente per solennizzare la ribadita italianità di quei territori, anche, e non da ultimo, per la sua tradizionale connessione con la celebrazione del successo militare. Infatti la sua adozione non dipendeva dalla volontà degli architetti incaricati, bensì corrispondeva a un'esplicita richiesta della committenza statale. Comunque a questi monumenti, i quali non si limitano a ripetere banalmente la stessa formula ma, di volta in volta, la reinterpretano in una chiave peculiare, veniva sempre associata sul piano visivo anche la dimensione votiva, rappresentata da un altare che non manca mai al loro interno.

L'arco di ascendenza romana non era, tuttavia, un'opzione esclusiva per avvalorare l'avvenuta conquista delle terre prima irredente. Nei luoghi dove era passata la linea del fronte potevano intervenire anche altre suggestioni, le quali determinarono il ricorso a simboli differenti, ma di origine parimenti antica, per esprimere il medesimo concetto. E' quanto avvenne con l'ossario del Passo del Tonale (1936), costituito da una struttura somigliante a una casamatta militare, sopra la quale fu collocata una replica bronzea della celebre Vittoria di Brescia, che era stata rinvenuta nel 1826 nell'area del *Capitolium* della città lombarda⁷⁹. Successivamente all'Unità d'Italia, la statua era stata celebrata in una sua ode da Giosue Carducci, il quale si era augurato di poter vedere un giorno proprio l'immagine della Vittoria di Brescia sopra i territori alpini che ancora dovevano essere conquistati per completare l'unificazione del paese. Perciò la scelta di includere quella specifica effigie nel monumento del Tonale avverava l'auspicio che, a suo tempo, era stato pronunciato dal poeta⁸⁰.

⁷⁸ Vedi LOVERRE (1996, 21-32); TOBIA (2002, 605-607); FIORE (2003); *Ead.* (2007); BREGANTIN – VIDALE (2016, con ampia documentazione fotografica); MALONE (2017); PISANI (2017).

⁷⁹ Sulla statua in bronzo di epoca giulio-claudia, si vedano almeno HÖLSCHER (1970) e SALCUNI – FORMIGLI *ET AL.* (2011, 5-34). Sul sacrario del Tonale, che trasformò un monumento precedente dove già era presente la copia della Vittoria bresciana: FIORE (2007, 358-59); BREGANTIN – VIDALE (2016, 89-91).

⁸⁰ MANACORDA – TAMASSIA (1985, 90 [R. TAMASSIA]); BRACCESI (2011, 110-11). Il componimento carducciano (*Alla Vittoria. Tra le rovine del tempio di Vespasiano in Brescia*) risale al 1877 e fu pubblicato nel primo libro delle *Odi Barbare*. Sulla recezione contemporanea della statua bresciana si veda anche il recentissimo RONCALLI (2020).

Il grande sacrario di Asiago (1936) sorge isolato sul colle Leiten al limitare del paese, dalla parte opposta rispetto al Parco della Rimembranza municipale, realizzato pochi anni prima⁸¹. Al centro abitato, completamente distrutto durante la guerra, il monumento è collegato per mezzo di un lungo viale alberato. Il progettista Orfeo Rossato ideò un'ampia piattaforma quadrata, accessibile mediante una larga scalinata, che ospita al suo interno l'ossario e funge, allo stesso tempo, da basamento per l'arco sovrastante⁸² (fig. 27). Questo, obbedendo a una prescrizione della committenza, ha la forma di un quadrifornice, col fine di rendere uniformi le sue fronti, certamente perché era destinato a essere visto da qualunque punto anche da lontano; tuttavia, dal momento che esso è accessibile soltanto dal lato verso il paese, la visione da questa parte è inevitabilmente privilegiata. I paramenti della classicistica struttura, alta 47 metri, sono movimentati da nicchie centinate, con la riproposizione dell'analogo schema già ripreso nell'arco di Bolzano, come si è visto in precedenza. Le nicchie sono ricavate sulle facce esterne di ciascun pilone, in numero di due per parte e sovrapposte, e con le loro cavità accentuano il verticalismo della costruzione. Il trattamento delle superfici del monumento è sobrio, con scarse profilature architettoniche, tranne che nell'attico, sulle cui quattro facce è ripetuta la medesima decorazione scultorea: lungo la cornice superiore una fila di finti doccioni sagomati come teste leonine, uguali e a intervalli regolari, e soprattutto, alle due estremità, una coppia di Vittorie a rilievo separate dal riquadro centrale, verso il quale convergono. Queste figure di Vittorie, dalle rigide ali parallele ai corpi e recanti ciascuna un oggetto simbolico, trovano altri confronti nella monumentalistica del periodo, a partire dalle loro consorelle di aspetto più naturalistico che decorano, su ogni lato, la sommità del cosiddetto Tempio della Vittoria di Milano, a pianta ottagonale⁸³ (fig. 28). Tale motivo, che era stato trattato anche da Giovanni Prini nei quattro rilievi con Vittorie nella cripta sotto l'arco di Genova, quindi al chiuso invece che *en plein air*⁸⁴, continuò a essere spesso introdotto anche in contesti a vocazione non eminentemente celebrativa, come si può vedere, ad esempio, nella facciata della Casa del Mutilato di Guerra a Ravenna⁸⁵ (fig. 29). Non è però da escludere che, sulla scelta di introdurre proprio queste figure sul monumento di Asiago, non avesse esercitato qualche influsso il ricordo delle Vittorie volanti con trofei che

⁸¹ Sui Parchi della Rimembranza, un'altra importante iniziativa commemorativa che interessò le comunità locali durante il primo dopoguerra, si vedano, anche per bibliografia ulteriore: TOBIA (2002, 599-601); ROSSO (2007); SAVORRA (2014, 43-44).

⁸² *Sacrari militari* (1982, 5-10); FIORE (2007, 358); BREGANTIN – VIDALE (2016, 35-39).

⁸³ Progettato da un gruppo di architetti guidati da Giovanni Muzio e dedicato nel 1928 con una cerimonia molto solenne. Vedi IRACE (1994, 91-102); TOBIA (2002, 601-605), che ne descrive l'inaugurazione e riporta i riferimenti alla pubblicistica coeva; ALOISI CASAGRANDE (2018, 509). Sulla rielaborazione di spunti tratti dall'antichità romana nell'edificio milanese, in particolare dalla cosiddetta Torre dei Venti di Atene, rimando a RAMBALDI (c.d.s.).

⁸⁴ PANARARI (1931, 288 e figg. a pp. 300 e 310); GUERRINI – SANGIORGI (1993, 172).

⁸⁵ L'edificio, disegnato da Matteo Focaccia, fu inaugurato nel 1942: SIMONINI (2002). Sull'architettura civile fascista, utile MARCELLO (2018).

tanto spesso compaiono nei pennacchi ai lati dei fornicati negli archi romani, come si è già avuto modo di ricordare.

Negli stessi anni, la tipologia dell'arco a un solo passaggio fu utilizzata per gli altri due memoriali dello Stelvio e del Pasubio, lontani da centri abitati e molto meno imponenti di quello di Asiago, non soltanto perché di dimensioni più contenute e struttura più semplice, ma anche perché essi non sorgono, come quello, sopra una terrazza che contribuisca a elevarli rispetto allo spazio circostante. Al contrario, questi risultano amalgamarsi in maniera assai suggestiva con l'ambiente naturale che li circonda, anche grazie al materiale lapideo scelto per la loro costruzione. L'arco dello Stelvio (1932), disegnato da Pietro Del Fabro (poi autore anche del sacrario del Tonale prima ricordato), fu edificato su un piccolo spiazzo lungo la strada a pochi chilometri dal valico alpino, di fronte a un preesistente oratorio e affacciato sulla vallata, una scelta mirata che ne accentua il significato di presidio del passo. Nell'ambito di questi monumenti dislocati in località di grande rilievo paesaggistico, si tratta dell'unico arco che sia stato direttamente posizionato accanto a una strada di transito. Il fornicato, profilato in modo essenziale e dotato di una decorazione fondamentalmente limitata a una sottolineatura dei suoi valori architettonici, funge anche da ossario per le spoglie di sessantaquattro soldati, che furono deposte nei loculi ricavati nelle pareti interne del fornicato⁸⁶ (fig. 30). La forma e la disposizione dei loculi si ispirano a quelle degli antichi colombari romani, un suggerimento ripreso anche in altri numerosi sacrari montani di varia configurazione, di cui il più colossale è quello del Monte Grappa (1935: fig. 31), tutti realizzati congiuntamente dai due principali artefici dei monumenti commemorativi dell'epoca, l'architetto Giovanni Greppi e lo scultore Giannino Castiglioni⁸⁷. Il tema del colombario si può ritrovare all'interno di centri urbani anche lontani dai luoghi dei combattimenti, seppure con parsimonia e in opere meno appariscenti, come a Urbania⁸⁸.

⁸⁶ FIORE (2007, 358).

⁸⁷ Colle Isarco, 1937 (una parete incassata nella roccia, con altare antistante); Pian di Salesei, 1938 (un recinto cruciforme); Passo Resia, 1939 (una torre circolare a due piani, di cui quello superiore aperto); San Candido, 1939 (una torre circolare a tre piani massicci). Greppi e Castiglioni furono gli autori anche del sacrario di Redipuglia (1938), dove però il motivo del colombario fu tralasciato. Sulla loro attività, vedi LOVERRE (1996, 29-30); FIORE (2003, 235-47); *Ead.* (2007, 359-62); TRAGBAR (2017). Ai due progettisti fu inoltre affidata la sistemazione di alcuni cimiteri militari italiani all'estero, i quali non poterono essere realizzati a causa della seconda guerra mondiale. Fra questi vi era un progetto per un sacrario a Salonicco, avente come fulcro un arco quadrifornice con altare all'interno, sopra un podio destinato anche a ospitare una cripta, che nell'insieme mostra alcune analogie col monumento di Asiago. Vedi FIORE (2003, 244, fig. 22).

⁸⁸ Inaugurato nel 1927 su disegno di Mario De Angelis, il monumento marchigiano ha la forma di una sorta di esedra con due piloni laterali e un altare centrale. Nei singoli loculi, ricavati nelle facce dei piloni, sono dipinte immagini simboliche che si riferiscono alle professioni civili dei caduti, una peculiarità piuttosto rara. Si può notare come il simbolo più ricorrente sia la lama di una vanga, che ovviamente identifica gli agricoltori (non sono a conoscenza di studi specifici, perciò mi limito a segnalare la scheda dell'opera consultabile su una delle principali banche dati dove sono catalogati in rete i monumenti italiani della Grande Guerra: <https://www.pietredellamemoria.it/pietre/monumento-ai-caduti-urbania-pu>; ultimo accesso: 31/08/22).

Ma nel caso dello Stelvio, la presenza delle file di loculi conferisce alla tipologia architettonica dell'arco onorario una valenza inedita, trasformandolo, di fatto, in un edificio funerario.

Ai piedi del massiccio del Pasubio, la funzione sepolcrale era già stata assegnata in maniera più macroscopica a un ossario a forma di torre, che era stato progettato da Ferruccio Chemello e inaugurato nel 1926 sul colle Bellavista⁸⁹. Sulla sommità del Pasubio, nel luogo dove prima era ubicato un cimitero di guerra, ancora Pietro Del Fabro costruì nel 1935 un fornice molto semplice (noto come “Arco Romano”) e privo di decorazione, eccezion fatta per i fasci littori sui fianchi e le croci ottenute ribassando i lati dell'altare cubico inserito entro il fornice⁹⁰ (fig. 32). Ancor più che nel caso dello Stelvio, il monumento del Pasubio sorge isolato, uniformandosi perfettamente al paesaggio che domina dall'alto di uno sperone, in virtù dei suoi paramenti in bugnato rustico. L'idea fu forse ispirata dalle murature esterne del preesistente ossario del Bellavista, ma applicata a un semplice fornice appare del tutto innovativa, poiché dona all'arco un carattere quasi di opera provvisoria, come se fosse stato appena eretto adoperando i sassi sparsi sulla montagna. Meno sperimentale si presenta l'attico con cornici aggettanti, liscio come da tradizione (forse anche perché doveva fungere da supporto per i testi epigrafici incisi sulle sue facce) e munito alle estremità di risalti, che prolungano le sporgenze dei piloni sottostanti, più marcate sulla fronte meridionale. L'iscrizione sul lato settentrionale dell'attico, col suo esaltare la “sacra legge di Roma” che era tornata come presidio di civiltà su quelle cime, da dove mancava dai tempi della deposizione dell'ultimo imperatore d'Occidente, sembra in parte riecheggiare quella sulla fronte principale dell'arco di Bolzano⁹¹. Un riferimento storico è stato inserito anche nel testo del fianco occidentale, che suggerisce un parallelo tra il 1848 e il 1918⁹².

Sulle montagne vicentine interessate dalla linea del fronte, si era già fatto ricorso al bugnato rustico in un precedente monumento quadrifronte, inaugurato nel 1929 su progetto di Thom Cevese. Si tratta di un piccolo arco a quattro fornici, ma sormontato da un'altissima cuspide a base ottagonale, elevato sopra l'ossario del monte Cimone di Tonezza, tra il Pasubio e l'altopiano di Asiago (fig. 33); anch'esso si trova in una

⁸⁹ *Sacrari militari* (1982, 23-26); LOVERRE (1996, 28); FIORE (2007, 357-58); BREGANTIN – VIDALE (2016, 45-51). Il tema della torre proseguiva un filone già percorso nei memoriali postrisorgimentali, in particolare nel monumento di S. Martino della Battaglia, sul quale vedi SAVORRA (2007, 295); DELLAPIANA (2011, 120-23).

⁹⁰ *Sacrari militari* (1982, 30-31); ROSSINI (2010, 25).

⁹¹ *ROMAE SACRA LEX ITERVM VICTRIX / AD HAEC CACVMINA REDIT ET VLTRA / CDLXXVI-MCMXVIII*. Per il testo di Bolzano, vedi *supra*, nota 29.

⁹² *FIDE ET SANGVINE TECTVS / PASVBIVS ITALIAE SEMPER / VITAE ET VICTORIAE / VOLVNTAS INDOMITA FVIT / MDCCCXLVIII MCMXVIII*. Le epigrafi sugli altri due lati sottolineano invece il sacrificio dei soldati caduti: *ITALIAE MILITIBUS ADHUC SUB RUINIS / IN ACIE SOMMUM (sic) QUI DORMIUNT HEROUM* (a sud) e *NON ULTRA JANUA / PASUBIUS ITALIAE / FATA AD MAJORA / SED ARA MARTYRUM* (a est). Non ho avuto la possibilità di trovare conferma, ma la diversità di tono e le differenze nel *ductus* epigrafico (in particolare il segno *U* al posto di *V* e l'assenza dei punti tra le parole) mi fanno pensare a un intervento posteriore.

posizione di grande rilievo paesaggistico, lì soprattutto motivata dalla volontà di consacrare il luogo di un rilevante episodio bellico del 1916⁹³. Tuttavia la semplice struttura, alla quale si perviene ascendendo una lunga scalinata, assomiglia piuttosto a un sacello cristiano in forma di ciborio quadrato, un'impressione accentuata dalle numerosi croci che lo caratterizzano, più di quanto avvenga solitamente in questi monumenti⁹⁴: sulla cima della cuspide, sulle facce esterne dei piloni, nella lanterna metallica che sovrasta l'altare in pietra grezza all'interno.

5. Dopo il fascismo

La ripresa dell'arco onorario per celebrare i caduti non rimase un'esclusiva del fascismo italiano. Negli stessi anni, anche se con minore insistenza che in Italia, monumenti di questo genere a ricordo della Grande Guerra furono eretti in tutto il mondo, persino in Nuova Zelanda e in India⁹⁵. Ma nel secondo dopoguerra gli archi tendono a scomparire dall'orizzonte dei nuovi monumenti celebrativi. A parte, ovviamente, il caso dei memoriali innalzati per onorare i combattenti della Resistenza o le vittime della Shoah, la commemorazione del secondo conflitto mondiale molto spesso non è avvenuta costruendo monumenti appositi, ma adattando quelli esistenti, magari solo mediante l'apposizione di altre iscrizioni e l'aggiunta dei nomi dei caduti a quelli della guerra precedente. Nondimeno, anche quando sono state intraprese nuove iniziative monumentali in ricordo delle vittime dei due conflitti mondiali o, non di rado, di tutte le guerre, la forma dell'arco di ascendenza romana è stata abbandonata. In tali circostanze, una sensibilità collettiva ormai mutata non ha più voluto enfatizzare l'ideologia della vittoria bellica con la quale, in passato, la tipologia architettonica era stata collegata, quanto piuttosto porre l'accento sulla memoria e sul rispetto dovuto a tutte le vittime delle ostilità. Le eccezioni sono di segno del tutto differente: ancora un monumento ad arco, a ricordo dei caduti italiani di entrambe le guerre mondiali, sarà realizzato nel 1953 a Suna (Verbania), su bozzetto del pittore Mario Tozzi, che al piccolo borgo sulle rive del Lago Maggiore era molto legato. Si tratta di un singolo fornice di aspetto del tutto essenziale, direttamente affacciato sulla sponda del lago. La sola decorazione è data dalla statua di un guerriero morente (opera dello scultore Gastone Panciera, ma su disegno di Tozzi), posta quasi in disparte, sopra un allargamento di uno dei piloni; la ghiera dell'arco è appena accennata, mediante un'opportuna distribuzione dei conci (fig. 34). Come si apprende da una lettera

⁹³ Vedi *Sacrari militari* (1982, 79); FIORE (2007, 358), che giustamente nota come, nei paramenti esterni, le bugne risultino più scabre nel quadrifornice e più levigate nella cuspide, sottolineando così l'adeguamento del monumento all'ambiente roccioso dal quale emerge; BREGANTIN – VIDALE (2016, 55-57). È stato rilevato che l'uso del bugnato, frequente in area veneta, potrebbe rimandare ai paramenti di certe fortificazioni militari: cfr. ROSSINI (2010, 24-25).

⁹⁴ Sul simbolismo cristiano nell'ambito di tali opere celebrative, vedi CUTOLO – MATI (2019, 92-98).

⁹⁵ COCHRAN (2003², 83-85); JEYCHANDRAN (2017).

indirizzata a un amico il 21 maggio 1951, l'artista si era preoccupato quando aveva saputo che un comitato locale voleva dedicare un monumento ai caduti, perché

i monumenti sono il disastro e la calamità di tutti i paesi del mondo e, salvo rare eccezioni, invece di abbellire, deturpano irrimediabilmente il luogo più aggraziato e ridente. Vi era da scegliere fra due progetti, uno era roba repellente e da cimitero. L'altro più serio era una specie di muraglia che avrebbe tolto la visuale del lago.

Ho protestato e sono riuscito ad imporre un progetto mio, fatto per evitare il peggio e che, anzi, è concepito in modo da legarsi al paese e da non diminuirlo esteticamente. Una specie di arco sormontato da due leoncini di granito, attraverso il quale si scorgono il lago e i monti. Non starà male⁹⁶.

Il progetto fu realizzato in cemento armato rivestito di serizzo, una pietra locale caratterizzata da un colore grigio azzurrognolo che si sposa perfettamente con le tinte delle acque lacustri e delle montagne circostanti, tanto che il monumento pare quasi fondersi col paesaggio, in piena conformità con le intenzioni dell'autore. Dopo tutta la retorica di cui le opere commemorative dei decenni precedenti lo avevano gravato, ora l'arco sembra invitare a un ritorno nel grembo della natura, suggerendo, forse, un messaggio di pace.

Riferimenti bibliografici:

AGBAMU 2019

S. Agbamu, *The Arco dei Fileni: A fascist reading of Sallust's Bellum Iugurthinum*, «Classical Receptions Journal» XI.2, 157–77.

ALOISI CASAGRANDE 2018

A.T. Aloisi Casagrande, *Il classicismo nei monumenti commemorativi della Grande Guerra*, in C. Devoti (a cura di), *Gli spazi dei militari e l'urbanistica della città. L'Italia del Nord-Ovest (1815-1918)* («Storia dell'urbanistica», X), Roma, 505-19.

BARBERO 2014

L.M. Barbero, *Massimo Campigli: arcaico-arcano*, in S. Roffi (a cura di), *Campigli. Il Novecento antico* (Catalogo della Mostra, Mamiano di Traversetolo 2014), Cinisello Balsamo, 21-37.

⁹⁶ PASQUALI (1988, 341). I leoncini citati nella lettera, due sculture preesistenti che Tozzi in un primo momento aveva pensato di reimpiegare, saranno poi sostituiti dalla figura di combattente ferito di cui si è detto.

BARISIONE 2009

S. Barisione, *Architetture di guerra*, in G. Rossini (a cura di), *Da Baroni a Piacentini. Immagine e memoria della Grande Guerra a Genova e in Liguria* (Catalogo della Mostra, Genova 2009), Milano, 156-66.

BASSI 2019

E. Bassi, *I monumenti ai caduti della Grande Guerra di Armando Brasini*, in M.G. D'Amelio (a cura di), *Per non dimenticare. Sacrari del Novecento in Europa*, Roma, 13-23.

DEL BASSO 2009

L. del Basso, *Scene di labor sulla Colonna Traiana*, in M. Galli – G. Pisani Sartorio (a cura di), *Machina. Tecnologia dell'antica Roma* (Catalogo della Mostra, Roma 2009-2010), Roma, 51-57.

BERGGREN – SJÖDSTEDT 1996

L. Berggren – L. Sjödstedt, *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Roma.

BESANA ET AL. 2002

R. Besana et al. (a cura di), *Metafisica costruita. Le città di fondazione degli anni Trenta dall'Italia all'Oltremare*, Milano.

BETTI ET AL. 2009

F. Betti et al., *Via dell'Impero. Nascita di una strada* (Catalogo della Mostra, Roma 2009), Roma.

BOSI 2012

S. Bosi, *L'Arco della Pace di Milano e la fortuna degli archi di trionfo in età napoleonica*, in L. Tedeschi – D. Rabreau (eds.), *L'architecture de l'Empire entre France et Italie. Institutions, pratiques professionnelles, questions culturelles et stylistiques (1795-1815)*, Cinisello Balsamo, 395-408.

BRACCESI 2011

L. Braccesi, *Archeologia e Poesia 1861-1911. Carducci – Pascoli – D'Annunzio*, Roma.

BREGANTIN – VIDALE 2016

L. Bregantin – D. Vidale, *Sentinelle di pietra. I grandi sacrari del primo conflitto mondiale*, Castelfranco Veneto.

BRENDEL 1982

O.J. Brendel, *Introduzione all'arte romana*, a cura di S. Settis, Torino.

BRODSKIJ 2010

V.E. Brodskij, *The World Created in the Image of Man. The Conflict between Pictorial Form and Space in Defiance of the Law of Temporality*, New York.

CALÌ 1986

V. Calì, *Il Monumento alla Vittoria di Bolzano. Un caso di continuità fra fascismo e post-fascismo*, in D. Leoni – C. Zadra (a cura di), *La Grande Guerra. Esperienze, memoria, immagini*, Bologna, 663-70.

CANALI 2012

F. Canali, «*Monumentomania*» asburgica e «*monumentomania*» italiana a Bolzano nell'età dei nazionalismi: dall'«era Perathoner» alla 'prima' «era Tolomei» (1889-1928). *Il Monumento alla Vittoria di Marcello Piacentini (1926-1928)*, in F. Canali – V.C. Galati (a cura di), *Firenze, modernizzazione e italianità. Problemi dell'«Arte italiana» tra Italia e Oltremare (1911-1961): dall'epica imperiale alle Mostre di F.L. Wright e del Made in Italy* («Bollettino della Società di Studi Fiorentini», XXI), Firenze, 105-52.

CANALI 2014

F. Canali, *Nuovi fulcri paesaggistici nella Libia di Italo Balbo: la creazione di un nuovo paesaggio della modernità tra infrastrutture e colonizzazione*, in F. Canali (a cura di), *Urban and land markers. Fulcri urbani e fulcri territoriali tra architettura e paesaggio* («Annuario di Storia dell'Urbanistica e del Paesaggio», II), Firenze, 111-201.

CANALI 2020

F. Canali, *Dalla 'prima' alla 'seconda' «monumentomania» (e oltre): Corrado Ricci e Ugo Ojetti per il dibattuto concetto di "monumento celebrativo" dopo la Grande Guerra (1915-1930)*, in F. Canali – V.C. Galati (a cura di), *Monumenta honoraria. Monumenti per la celebrazione* («Bollettino della Società di Studi Fiorentini», XXIX), Firenze, 27-52.

CANAVESIO 2019

W. Canavesio, *Pietro Canonica scultore senza tempo*, «Studi piemontesi» XLVIII.2, 481-94.

CAPPELLI 1981

G. Cappelli, *Materiale decorativo delle navi di Nemi*, «Documenta Albana» s. II, III, 63-99.

CARDINI – MANCINI 2020

F. Cardini – R. Mancini, *Hitler in Italia. Dal Walhalla al Ponte Vecchio*, Bologna.

CARDULLO – SINDONI 2020

S. Cardullo – M. Sindoni, *Turillo Sindoni. Un tempo scultore di fama mondiale*, Patti.

CARLI 2002

C.F. Carli, *La koinè metafisica. Novecentismo, Razionalismo, Futurismo nelle Città nuove pontine*, in BESANA ET AL. 2002, 30-37.

CEDERNA 1979

A. Cederna, *Mussolini urbanista. Lo sventramento di Roma negli anni del consenso*, Roma-Bari.

CICHORIUS 1896

C. Cichorius, *Die Reliefs der Traianssäule*, II, Berlin.

COCHRAN 2003²

Ch. Cochran, *Hawera Town Centre Heritage Inventory*, Hawera.

COLPO 2006

I. Colpo, *Il committente e l'artista. L'opera di Carlo Anti tra Bo e Liviano*, «Eidola. International Journal of Classical Art History» III, 109-51.

CONTRI 2009

T. Contri (a cura di), *I luoghi della memoria a Cento*, Cento.

CONTRI 2011

T. Contri, *Gian Francesco Costa architetto 1892-1933*, Cento.

COULSTON 1990

J.Ch.N. Coulston, *The Architecture and construction scenes on Trajan's Column*, in M. Henig (ed.), *Architecture and Architectural Sculpture in the Roman Empire*, Oxford, 39-50.

CRESTI 2005

C. Cresti, *Architettura 'coloniale' per i territori italiani d'Oltremare*, in C. Cresti – B. Gravagnuolo – F. Gurrieri (a cura di), *Architettura e città negli anni del fascismo in Italia e nelle colonie* («Architettura & Arte», III/IV), Firenze, 73–95.

CUTOLO – MATI 2019

F. Cutolo – A. Mati, “*Eternare la vittoria attraverso il passato*”. *La monumentalistica funebre tra classicismo e medievalismo*, in A. Coco – F. Cutolo (a cura di), *Le cicatrici della vittoria. Frammenti di storia del primo dopoguerra italiano*, Pistoia, 85-98.

DE GRASSI 2016

M. De Grassi, *Gli eroi son tutti giovani e belli. L'immagine del soldato fra retorica e realtà, 1870-1935*, Trieste.

DE LORENZI 1993

G. De Lorenzi, *Sulla scultura monumentale di Arturo Dazzi fra il 1918 e il 1928*, «Artista» V, 38-59.

DE MARIA 1988

S. De Maria, *Gli archi onorari di Roma e dell'Italia romana*, Roma.

DE MARIA 1994

S. De Maria, s.v. *Arco onorario e trionfale*, in *Enciclopedia dell'arte antica, classica e orientale*, secondo suppl. 1971-1994, I, Roma, 354-77.

DELLAPIANA 2011

E. Dellapiana, *Eroi e pietà. La monumentalizzazione dei luoghi delle battaglie risorgimentali*, in L. Mozzoni – S. Santini (a cura di), *Architettura dell'ecllettismo. Il dibattito sull'architettura per l'Italia unita, sui quadri storici, i monumenti celebrativi e il restauro degli edifici*, Napoli, 113-44.

DI TRAPANI 2020

M.S. Di Trapani, *Arturo Dazzi e Marcello Piacentini. Un lungo sodalizio*, «Studi e ricerche di storia dell'architettura. Rivista dell'Associazione Italiana Storici dell'Architettura» VIII.4, 18-35.

DOBLER 2014

R.-M. Dobler, *Ephemeral Arches in Fascist Italy (1938)*, «Roma moderna e contemporanea» XXII.1, 95-112.

DURBÉ – CARACI – CARDANO 1985

D. Durbé – M. Caraci – N. Cardano, *Canonica scultore e musicista*, Roma.

FERRARESE 2012

L. Ferrarese, *Liberio Andreotti e il Monumento alla Vittoria di Bolzano*, «Il Cristallo» LIV.1.

[<https://www.altoadigecultura.org/rivista.html?mate=S>; ultimo accesso: 31/08/22].

FIORE 2003

A.M. Fiore, *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: il sacrario di Redipuglia di Giovanni Greppi e Giannino Castiglioni*, «Annali di architettura» XV, 233-47.

FIORE 2007

A.M. Fiore, *I sacrari italiani della Grande guerra*, in GIUFFRÈ ET AL. 2007, 357-63.

FORNO 1986

G. Forno, *La sistemazione della piazza della Vittoria*, in G. Marcenaro (a cura di), *Genova. Il Novecento* (Catalogo della Mostra, Genova 1986), Genova, 320-34.

FUHRMEISTER – KAPPEL 2017

Ch. Fuhrmeister – K. Kappel (eds.), *War Graves / Die Bauaufgabe Soldatenfriedhof, 1914-1989*, *RIHA Journal*, nr. speciale.

GALATY – WATKINSON 2004

M.L. Galaty – Ch. Watkinson (eds.), *Archaeology Under Dictatorship*, New York.

GASPARRI – PARIS 2013

C. Gasparri – R. Paris (a cura di), *Palazzo Massimo alle Terme. Le collezioni*, Milano.

GENTILE 2009⁵

E. Gentile, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari.

GENTILE 2010

E. Gentile, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari.

GESSERT 2014

G.S. Gessert, *Ideological Applications: Roman Architecture and Fascist Romanità*, in R.B. Ulrich – C.K. Quenemoen (eds.), *A Companion to Roman Architecture*, Chichester, 426-45.

GIARDINA 2013

A. Giardina, *Augusto tra due bimillenari*, in E. La Rocca et al. (a cura di), *Augusto* (Catalogo della Mostra, Roma 2013-2014 – Parigi 2014), Milano, 57-72.

GIARDINA – VAUCHEZ 2016

A. Giardina – A. Vauchez, *Il mito di Roma. Da Carlo Magno a Mussolini*, Roma-Bari.

GIGLIOLI 1937

G.Q. Giglioli (a cura di), *Mostra Augustea della Romanità. Catalogo*, Roma.

Giovanni Prini 2016

Giovanni Prini. *Il potere del sentimento* (Catalogo della Mostra, Roma 2016-2017), Roma.

GIUFFRÈ ET AL. 2007

M. Giuffrè et al. (a cura di), *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città 1750-1939*, Milano.

GIUMAN, PARODO 2017

M. Giuman – C. Parodo, *La Mostra Augustea della Romanità e il mito di Roma antica in epoca fascista*, in M. Flecker et al. (eds.), *Augustus is tot – Lang lebe der Kaiser!* (Atti del Convegno, Tübingen 2014), Rahden, 605-20.

GROS 2001

P. Gros, *L'architettura romana dagli inizi del III secolo a.C. alla fine dell'alto impero. I monumenti pubblici*, Milano (ed. orig. Paris 1996).

GUDELJ 2014

J. Gudelj, *The triumph and the threshold. Ciriaco d'Ancona and the Renaissance discovery of the ancient arch*, «Roma moderna e contemporanea» XXII.2, 159-76.

GUERRINI – SANGIORGI 1993

G. Guerrini – L. Sangiorgi, *Gli artisti per il Monumento. Profili biobibliografici*, in SORAGNI 1993, 117-91.

GUIDONI 1993

E. Guidoni, *Vittoria italiana e arte tedesca: la forza dello spirito nelle erme di Adolfo Wildt*, in SORAGNI 1993, 83-99.

HELBIG 1966⁴

W. Helbig, *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klassischer Altertümer in Rom, II. Die Städtischen Sammlungen – Die Staatlichen Sammlungen*, a cura di H. Speier, Tübingen.

HÖKERBERG 2017

H. Hökerberg, *The Monument to Victory in Bolzano: desacralisation of a fascist relic*, «International Journal of Heritage Studies» XXIII.8, 759-74.

HÖLSCHER 1970

T. Hölscher, *Die Victoria von Brescia*, «Antike Plastik» X, 67-80.

IRACE 1994

F. Irace, *Giovanni Muzio 1893-1982. Opere*, Milano.

JEYCHANDRAN 2017

N. Jeychandran, *Representing and Reconstructing Memories of the World Wars in India*, in FUHRMEISTER – KAPPEL 2017.

[<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70306/63650>;
ultimo accesso: 31/08/22].

LAGHI 2012

A.V. Laghi, *Arturo Dazzi scultore e pittore*, Ospedaletto.

LAGHI 2016

A.V. Laghi, *Arturo Dazzi: l'uomo e l'artista*, in A.V. Laghi (a cura di), *Arturo Dazzi 1881-1966* Catalogo della Mostra, Roma – Carrara – Forte dei Marmi 2016-2017), Pietrasanta, 19-74.

LEONE ET AL. 2009

R. Leone et al. (a cura di), *Via dell'Impero. Demolizioni e scavi. Fotografie 1930/1943*, Milano.

LIBERATI SILVERIO 1990

A.M. Liberati Silverio, *La Mostra Augustea della romanità. L'allestimento della facciata, il progetto e l'organizzazione delle sale, il consuntivo della manifestazione, l'eredità*, in *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura. L'esposizione inaugurale del 1883. Le acquisizioni pubbliche. Le attività espositive* (Catalogo della Mostra, Roma 1990-1991), Roma, 223-27.

LIBERATI SILVERIO 2019

A.M. Liberati Silverio, *La Mostra Augustea della Romanità*, «Civiltà romana. Rivista pluridisciplinare di studi su Roma antica e le sue interpretazioni» VI, 53-95.

L'ORANGE 1985

H.P. L'Orange, *Forme artistiche e vita civile dell'impero romano dal III al VI secolo*, Milano.

L'ORANGE, VON GERKAN 1939

H.P. L'Orange, A. von Gerkan, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogens*, Berlin.

LOVERRE 1996

C.A. Loverre, "L'architettura necessaria" – *Culto del caduto ed estetica della politica*, «Parametro. Rivista internazionale di architettura e urbanistica» CCXIII (marzo-aprile), 18-32.

LUPANO 1991

M. Lupano, *Marcello Piacentini*, Roma-Bari.

LUX 2012

S. Lux, *L'Italia tra le Arti e le scienze nella Sapienza Università di Roma: l'artista Mario Sironi, l'architetto Marcello Piacentini e il dittatore Benito Mussolini*, in *Marcello Piacentini architetto 1881-1960* (Atti del Convegno, Roma 2010), Roma, 257-93.

MAGGIO 2004²

F. Maggio, *Scultori, marmisti e scalpellini al Gran Camposanto di Messina*, in G. Molonia – P. Azzolina (a cura di), *Un libro aperto sulla Città. Il Gran Camposanto di Messina*, Messina, 243-96.

MALONE 2017

H. Malone, *Fascist Italy's Ossuaries of the First World War: Objects or Symbols?*, in FUHRMEISTER – KAPPEL 2017.

[<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70302/63646>; ultimo accesso: 31/08/22].

MANACORDA – TAMASSIA 1985

D. Manacorda – R. Tamassia, *Il piccone del regime*, Roma.

MANFREN 2014

P. Manfren, *Archeologia e simboli della "romanitas" nella pubblicistica e nella grafica fascista: il caso de "La Rivista Illustrata del Popolo d'Italia" (1923-1943)*, «teCLa. Rivista di temi di Critica e Letteratura artistica» X, 24-61.

MARAINI 1931

A. Maraini, *L'Arco ai Caduti di Genova*, «BA» s. III, XXV, 32-40.

MARCELLO 2011

F. Marcello, *Mussolini and the idealisation of Empire: the Augustan Exhibition of Romanità*, «Modern Italy» XVI.3, 223-47.

MARCELLO 2018

F. Marcello, *Building the Image of Power: Images of Romanità in the Civic Architecture of Fascist Italy*, in H. Roche – K. Demetriou (eds.), *Brill's Companion to the Classics, Fascist Italy and Nazi Germany*, Leiden-Boston, 325-369.

MARCELLO – GWYNNE 2015

F. Marcello – P. Gwynne, *Speaking from the Walls: Militarism, Education, and Romanità in Rome's Città Universitaria (1932–35)*, «JSAH» LXXIV.3, 323-42.

MICHIELLI – OBERMAIR 2016

S. Michielli – H. Obermair (eds.), *BZ '18-'45: ein Denkmal, eine Stadt, zwei Diktaturen. Eine Dokumentationsausstellung im Siegesdenkmal*, Wien-Bozen.

MITCHELL 1986

B. Mitchell, *The Majesty of the State. Triumphal Progresses of Foreign Sovereigns in Renaissance Italy (1494-1600)*, Firenze.

MUNZI 2001

M. Munzi, *L'epica del ritorno. Archeologia e politica nella Tripolitania italiana*, Roma.

MUSOLINO 2004²

G. Musolino, *Il censimento del Gran Camposanto di Messina tra Ottocento e Novecento*, in G. Molonia – P. Azzolina (a cura di), *Un libro aperto sulla Città. Il Gran Camposanto di Messina*, Messina, 97-186.

NICOLETTI 1993

A.M. Nicoletti, *Via XX Settembre a Genova. La costruzione della città tra Otto e Novecento*, Genova, 80-88.

NICOLOSO 2018

P. Nicoloso, *Marcello Piacentini. Architettura e potere: una biografia*, Udine.

OLCESE SPINGARDI 2010

C. Olcese Spingardi, *Il concorso e la realizzazione del Monumento ai Caduti di piazza della Vittoria: approfondimenti*, in ROSSINI – MASI 2010, 157-69.

PAINTER 2005

B. Painter, *Mussolini's Rome. Rebuilding the Eternal City*, New York.

PANARARI 1931

E. Panarari, *L'Arco Trionfale ai Genovesi caduti nella Grande Guerra*, «L'artista moderno. Rivista d'arte applicata» XXX.15-16, 277-312.

PARDATSCHER 2002

Th. Pardatscher, *Das Siegesdenkmal in Bozen. Entstehung, Symbolik, Rezeption*, Bozen.

PASQUALI 1988

M. Pasquali (a cura di), *Catalogo ragionato generale dei dipinti di Mario Tozzi, I*, Milano.

PAUWELS 2014

Y. Pauwels, *Le thème de l'arc de triomphe dans l'architecture urbaine à la Renaissance, entre pouvoir politique et pouvoir religieux*, in P. Boucheron – J.-Ph. Genet, *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIII^e-XVI^e siècle)*, Paris, 181-89.

PELLEGRINESCHI 1941

A.V. Pellegrineschi, *I francobolli dell'Africa Italiana ed il loro valore artistico e simbolico*, «Annali dell'Africa Italiana» IV, 1213-32.

PINELLI 1985

A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana, II. I generi ed i temi ritrovati*, Torino, 279-350.

PISANI 2017

D. Pisani, *From Italian Monuments to the Fallen of World War I to Fascist War Memorials*, in FUHRMEISTER – KAPPEL 2017.

[<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70301/63645>; ultimo accesso: 31/08/22].

PISANI SARTORIO 1990

G. Pisani Sartorio, *La Mostra Augustea della romanità (1937-1938), il Palazzo delle Esposizioni e l'ideologia della romanità*, in *Il Palazzo delle Esposizioni. Urbanistica e architettura. L'esposizione inaugurale del 1883. Le acquisizioni pubbliche. Le attività espositive* (Catalogo della Mostra, Roma 1990-1991), Roma, 219-21.

PUNZI 1999

R. Punzi, *Fonti documentarie per una rilettura delle vicende post-antiche dell'Arco di Costantino*, in P. Pensabene – C. Panella (a cura di), *Arco di Costantino tra archeologia e archeometria* («Studia archaeologica», C), Roma, 185-228.

RAMBALDI 2016

S. Rambaldi, *La fasciatura dei feriti: uno schema di origine classica nel fregio della Colonna Traiana*, «Eidola. International Journal of Classical Art History» XIII, 89-103.

RAMBALDI c.d.s.

S. Rambaldi, *Ancient Artistic Motifs on Italian Memorials from the Unity to the Aftermath of World War I*, in A.V. Zakharova, S.V. Mal'tseva, E. Staniukovich-Denisova (eds.), *Actual Problems of Theory and History of Art: Collection of Articles*, XII (Atti del Nono Convegno Internazionale, Università di Stato di S. Pietroburgo, 2020), St. Petersburg.

RICCI 2014

S. Ricci, *Alessandro Limongelli alla Fiera di Tripoli. Il Padiglione del Governatorato di Roma 1929*, in S. Aldini et al. (a cura di), *Il segno delle Esposizioni Nazionali e Internazionali nella memoria storica delle città. Padiglioni alimentari e segni urbani permanenti* («Storia dell'urbanistica» s. III, VI), Roma, 435-51.

RONCALLI 2020

M. Roncalli, *Vittoria d'autore. Gli scrittori e la dea alata*, Brescia.

ROSSINI 2010

G. Rossini, *La memoria della Grande Guerra nell'arte e i suoi riflessi a Genova e in Liguria. Considerazioni preliminari*, in ROSSINI – MASI 2010, 18-30.

ROSSINI – MASI 2010

G. Rossini – C. Masi (a cura di), *Da Baroni a Piacentini. Percorsi di approfondimento* (Atti del Convegno, Genova 2009), Genova.

ROSSO 2007

M. Rosso, *Gli alberi del ricordo: il Parco della Rimembranza di Torino*, in GIUFFRÈ ET AL. 2007, 375-83.

ROUGE-DUCOS 2008

I. Rouge-Ducos, *L'Arc de Triomphe de l'Étoile, Panthéon de la France guerrière. Art et histoire*, Dijon.

Sacrari militari 1982

Sacrari militari italiani della Prima Guerra Mondiale. Asiago – Pasubio, Roma.

SALCUNI – FORMIGLI ET AL. 2011

A. Salcuni – E. Formigli et al., *Grandi bronzi romani dall'Italia settentrionale. Brescia, Cividate Camuno e Verona*, Bonn.

SALVATORI 2006

P.S. Salvatori, *La Roma di Mussolini dal socialismo al fascismo (1901-1922)*, «StudStor» XLVII.3, 749-80.

SALVATORI 2008

P.S. Salvatori, *L'adozione del fascio littorio nella monetazione dell'Italia fascista*, «RIN» CIX, 333-52.

SALVATORI 2012

P.S. Salvatori, *Liturgie immaginate: Giacomo Boni e la romanità fascista*, «StudStor» LIII.2, 421-38.

SALVATORI 2013

P.S. Salvatori, *Romanità e fascismo: il fascio littorio*, «Forma Urbis» XVIII.6, 7-13.

SAPORI 1960

F. Saponi, *Pietro Canonica scultore*, Roma.

SAVORRA 2007

M. Savorra, *Le memorie delle battaglie: i monumenti e gli ossari agli eroi caduti per l'Indipendenza d'Italia*, in GIUFFRÈ ET AL. 2007, 288-97.

SAVORRA 2014

M. Savorra, *Da ossari a sacrari. Il monumento al fante e le retoriche della Grande Guerra*, in M. Carraro – M. Savorra (a cura di), *Pietre ignee cadute dal cielo. I monumenti della Grande Guerra*, Venezia, 25-53.

SCHÄFER 1989

Th. Schäfer, *Imperii insignia, sella curulis und fasces. Zur Repräsentation Römischer Magistrate*, Mainz am Rhein («Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts. Römische Abteilung», suppl. XXIX).

SCRIBA 1995

F. Scriba, *Augustus im Schwarzhemd? Die Mostra Augustea della Romanità in Rom 1937/38*, Frankfurt am Main *et alibi*.

SETTIS 1988

S. Settis (a cura di), *La Colonna Traiana*, Torino.

SETTIS 2000

S. Settis, *Ars moriendi: Cristo e Meleagro*, in F. Caglioti (a cura di), *Giornate di studio in memoria di Giovanni Previtali* («Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa» s. IV, *Quaderni* 9-10), 145-70 (ripubblicato in M.L. Catoni et al., *Tre figure. Achille, Meleagro, Cristo*, Milano 2013, 83-108).

SIMONINI 2002

I. Simonini, *La nuova "Casa del Mutilato" di Ravenna. Storia, arte, architettura*, Ravenna.

Sironi svelato 2017

Sironi svelato. Il restauro del murale della Sapienza (Catalogo della Mostra, Roma 2017-2018), Roma.

SORAGNI 1993

U. Soragni, *Il Monumento alla Vittoria di Bolzano. Architettura e scultura per la città italiana (1926-1938)*, Vicenza.

SORAGNI 2010

U. Soragni, *Il Monumento alla Vittoria e la pianificazione della nuova "città italiana" (1926-1939). Spazi rappresentativi e spazi urbanistici a Bolzano tra le due guerre*, in ROSSINI – MASI 2010, 69-89.

SPADA 2016

S. Spada, *Das Bozener Siegesdenkmal: Ein Baugeschichtlicher Abriss*, in MICHIELLI – OBERMAIR 2016, 78-119.

STROBL 2012

W. Strobl, «tu regere imperio populos, Romane, memento ...»: *Zur Rezeption von Vergil und Horaz im italienischen Faschismus am Beispiel des Siegesplatzes in Bozen*, «A&A» LVIII.1, 143-66.

STRONG 1987

R. Strong, *Arte e potere. Le feste del Rinascimento, 1450-1650*, Milano (ed. orig. Woodbridge 1984).

Studi sull'arco 1979

Studi sull'arco onorario romano («Studia archaeologica», XXI), Roma.

TOBIA 2002

B. Tobia, *Dal Milite Ignoto al nazionalismo monumentale fascista (1921-1940)*, in W. Barberis (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 18: Guerra e pace*, Torino, 591-642.

TORELLI 2010

M. Torelli, *Archeologia e fascismo. Creazione e diffusione di un mito attraverso i francobolli del regime*, in R. Olmos – T. Tortosa – J.P. Bellón (eds.), *Repensar la Escuela del CSIC en Roma. Cien años de memoria*, Madrid, 387-407.

TRAGBAR 2017

K. Tragbar, *Die Inszenierung der Toten. Italienische Kriegsgräberstätten im Alpenraum als Mittel faschistischer Propaganda*, in FUHRMEISTER – KAPPEL 2017.

[<https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70300/63644>;
ultimo accesso: 31/08/22].

UCELLI 1950

G. Ucelli, *Le navi di Nemi*, Roma.

VIDOTTO 2000

V. Vidotto, *La vittoria e i monumenti ai caduti*, «Mélanges de l'École Française de Rome. Italie et Méditerranée» CXII.2, 505-13.

VIŠNJIĆ 2009

J. Višnjic, *Antička arhitektura / Architettura antica*, in N. Radić Štivić – L. Bekić (a cura di), *Tarsatički Principij. Kasnoantičko vojno zapovjedništvo / Principia di Tarsatica. Quartiere generale d'epoca tardoantica*, Rijeka, 35-66.

WAGNER 2003

A. Wagner, "Volendo definire il temperamento pittorico di Massimo Campigli, dirò che egli è un decoratore." *Massimo Campigli e l'arte decorativa della pittura murale e dei mosaici*, in K. Wolbert (a cura di), *Massimo Campigli. Mediterraneità und Moderne. Mediterraneità e modernità* (Catalogo della Mostra, Darmstadt 2003-2004), Milano, 69-83.

WALSH 2011

M. Walsh, *The Politics of Vision. Charles Willson Peale in Print*, «Early American Literature» XLVI.1, 69-92.

WESTFEHLING 1977

U. Westfehling, *Triumphbogen im 19. und 20. Jahrhundert*, München.



Figura 1. Milano, Arco della Pace: veduta anteriore (foto dell'Autore).



Figura 2. Bolzano, Monumento alla Vittoria: veduta anteriore (foto dell'Autore).



Figura 3. Roma, Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo): Niobide degli *Horti Sallustiani* (da Gasparri – Paris 2013).



Figura 4. Bolzano, Monumento alla Vittoria: veduta posteriore (foto dell'Autore).



Figura 5. Genova, Piazza e Arco della Vittoria (foto dell'Autore).



Figura 6. Roma, Arco di Costantino: fronte settentrionale (da L'Orange 1985).



Figura 7. Genova, Arco della Vittoria: fronte settentrionale (foto dell'Autore).



Figura 8. Genova, Arco della Vittoria: interno del fornice centrale, particolare (foto dell'Autore).



Figura 9. Roma, Arco di Costantino: rilievo del fianco occidentale (da Brendel 1982).



Figura 10. Genova, Arco della Vittoria: fronte meridionale, particolare (foto dell'Autore).



Figura 11. Genova, Arco della Vittoria: fronte meridionale, particolare (foto dell’Autore).



Figura 12. Genova, Arco della Vittoria: fianco orientale, particolare (foto dell’Autore).



Figura 13. Genova, Arco della Vittoria: fronte settentrionale, particolare (Wikimedia Commons).



Figura 14. Roma, Museo Nazionale Romano (Palazzo Massimo): testa di lupo da una delle navi di Nemi (da Ucelli 1950).



Figura 15. Torino, Monumento all'Arma di Artiglieria (Wikimedia Commons).



Figura 16. Ventimiglia, Monumento ai Caduti
(<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0700320318>).



Figura 17. Cento, Monumento ai Caduti (foto di Marco Martignoni).

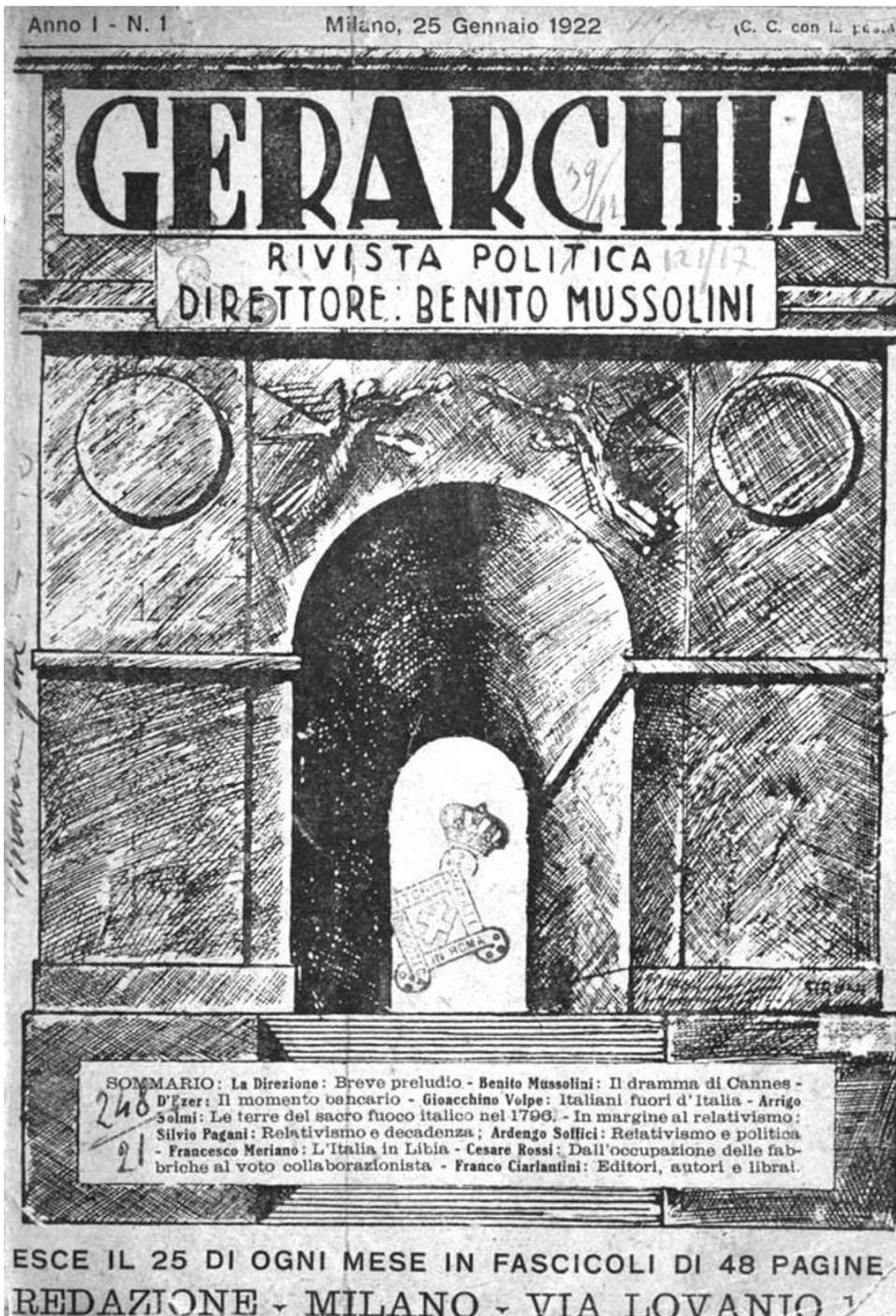


Figura 18. Mario Sironi: copertina del primo numero della rivista *Gerarchia*, gennaio 1922 (Biblioteca Nazionale Centrale di Roma/Biblioteca Digitale).



Figura 19. Copertina di un quaderno scolastico della fine degli anni '30 (da Galaty – Watkinson 2004).



Figura 20. Roma, Università “La Sapienza”, Rettorato. Mario Sironi: *L'Italia tra le arti e le scienze* (da Lux 2012).



Figura 21. Roma, Palazzo delle Esposizioni: facciata della Mostra Augustea della Romanità (da Giardina 2013).



Figura 22. Parata militare tra l'Arco di Costantino e il Colosseo (da Dobler 2014).



Figura 23. Caserta, Monumento ai Caduti (Google/Street View – gen 2021).



Figura 24. Tripoli, Fiera: aspetto originario del Padiglione del Governatorato di Roma (da Besana *et al.* 2002).



Figura 25. Libia, Arco dei Fileni (da Besana *et al.* 2002).

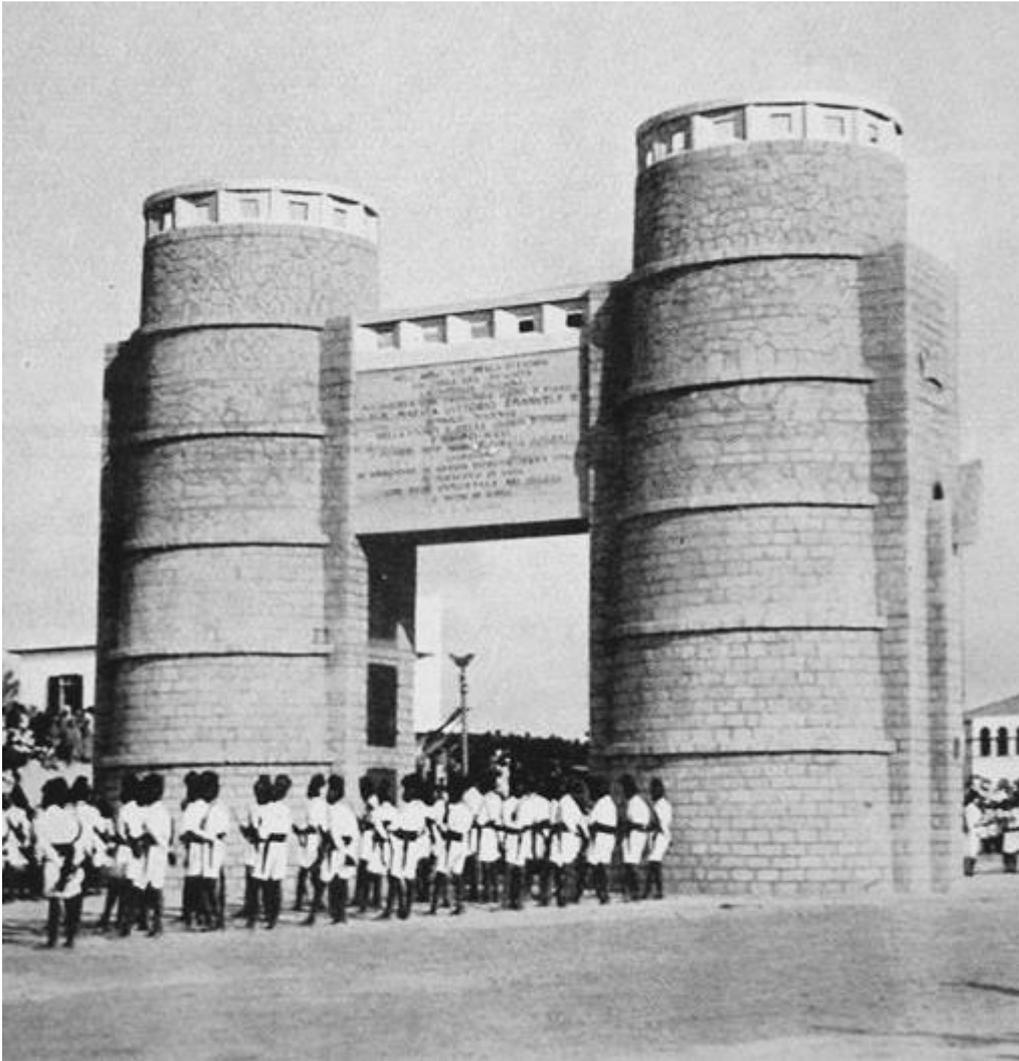


Figura 26. Mogadiscio, “Binocolo” (da Cresti 2005).

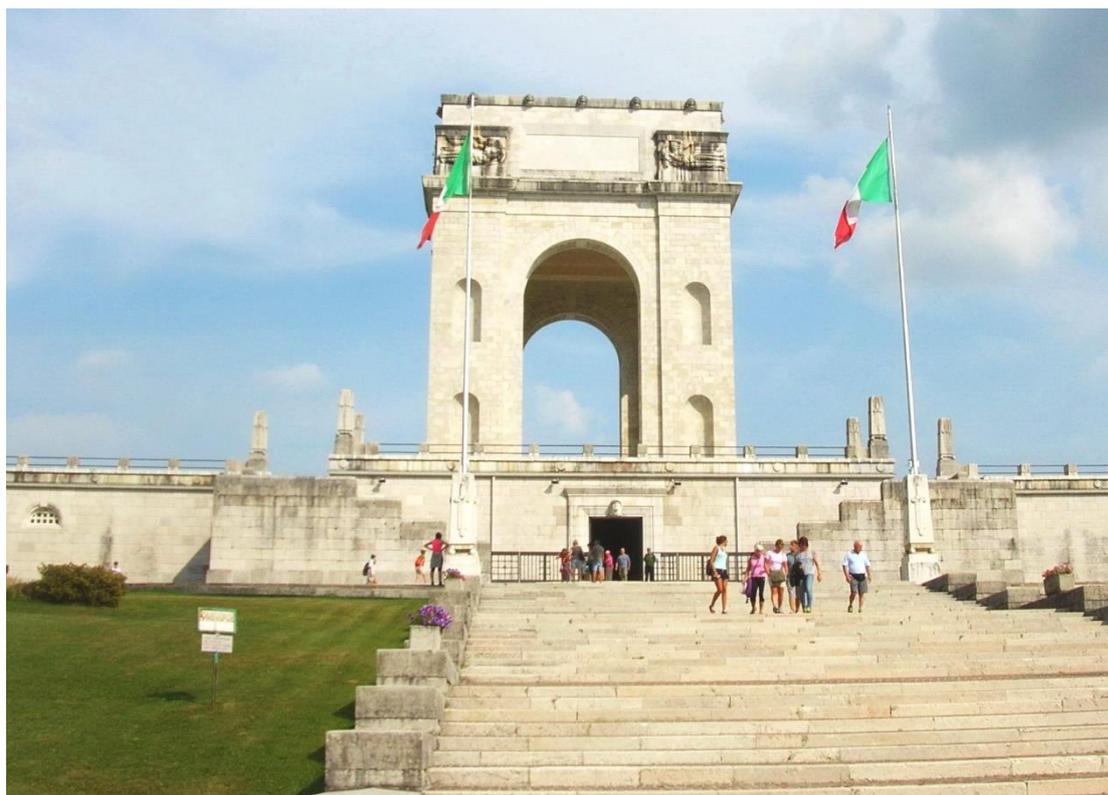


Figura 27. Asiago, Sacrario militare (foto dell'Autore).



Figura 28. Milano, Tempio della Vittoria (Wikimedia Commons).



Figura 29. Ravenna, Casa del Mutilato di Guerra: particolare (foto dell'Autore).



Figura 30. Stelvio, Sacrario militare (Museo Civico del Risorgimento, Bologna: foto di Paolo Antolini).



Figura 31. Monte Grappa, Sacrario militare (foto dell'Autore).



Figura 32. Pasubio, "Arco Romano" (foto dell'Autore).



Figura 33. Cimone di Tonezza, Sacrario militare (foto dell'Autore).



Figura 34. Suna, Monumento ai Caduti (www.verbaniamilleventi.org).