

Documenti e problemi

Records and issues

Il collezionista di guerre future. Un percorso nelle collezioni di Diego de Henriquez presso i Civici musei di Trieste*

di *Giulia Iannuzzi*

The Collector and the Wars to come. Exploring Diego de Henriquez's Collections at the Museums of the City of Trieste

In a few unpublished projects and notes written between the 1950s and the early 1970s Diego de Henriquez, Italian ex-soldier and passionate collector, developed his reflections and designs for a “war museum for peace”, which he planned to establish in Trieste. These papers represent a rich and yet unexplored material and are today at the Civico museo di guerra per la pace “Diego de Henriquez” of the City of Trieste, along with de Henriquez's notable private collection of armaments, military tools and technologies, documents and books pertinent to the theme of war throughout history. This essay dwells on de Henriquez's manuscripts, devoting specific attention to the popularization and educational purposes he foresaw for future exhibitions, and the role played by literary and visual works of fiction in his programmes, as well as in his library and collection of objects and works of art. Planning to devote the closing section of his war museum to future conflicts as imagined by writers and illustrators, in 1957 de Henriquez bought fifteen original sketches made by Albert Robida for Pierre Giffard's feuilleton La guerre infernale (1908) from a bookstand in Rome. This essay, enhancing the presence of these rare materials in Trieste, and accompanied by the publication of two of Robida's sketches, offers some remarks on the representation of war violence in early-contemporary imagery and on the re-use of Robida's work in de Henriquez's programme.

Keywords: Diego de Henriquez, Civici musei di storia e arte di Trieste, Albert Robida, Representation of War, Exhibitionary Practices

Parole chiave: Diego de Henriquez, Civici musei di Storia e Arte di Trieste, Albert Robida, Immaginario bellico, Esposizione museale

Collezionare ed esporre la guerra

Ex-militare, collezionista appassionato di materiali relativi al tema del conflitto bellico e all'impatto della guerra sulla società attraverso le epoche e i luoghi del globo, Diego de Henriquez (Trieste 1909-1974) ha lasciato alla città di Trieste l'ampio nucleo di manufatti, cimeli, armi, documenti, volantini e manifesti¹, fotografie,

* Per la generosità con cui ha condiviso con me osservazioni, idee, consigli durante tutte le fasi della ricerca e della scrittura di questo lavoro ho contratto con Guido Abbattista un profondo debito di gratitudine. Queste pagine

libri che oggi costituisce il patrimonio del Civico museo di guerra per la pace a lui intitolato².

Se alcuni aspetti della vita e del carattere di Henriquez hanno solleticato l'interesse dei media e degli scrittori³, e le vicissitudini che hanno portato alla costruzione delle sue collezioni e del museo sono state nelle loro grandi linee ricostruite da ricercatori, conservatori e biografi⁴, alcune sfaccettature della sua personalità intellettuale e della programmaticità con cui ha perseguito la sua attività collezionistica costituiscono un territorio ancora largamente inesplorato, alla mappatura del quale possono contribuire gli ampi fondi documentari del suo archivio.

In particolare tra anni Cinquanta e primi Settanta, e dunque a valle dell'esperienza del secondo conflitto mondiale⁵, Henriquez stende alcuni documenti programmatici che descrivono scopi e architettura concettuale del suo costituendo museo.

Durante questi lustri si precisa la missione educativa dell'esposizione. Ad armi, armamenti, mezzi di trasporto di impiego bellico il collezionista affianca una pletera di materiali relativi alla vita quotidiana dei soldati sui fronti di guerra (il primo e il secondo conflitto mondiale nelle aree tra Italia e Jugoslavia sono gli ambiti naturalmente più rappresentati), ma anche alle conseguenze dei conflitti che interessano la società in senso ampio, alla cultura, alla circolazione di rappresentazioni nei media, all'immaginario⁶. In direzione di una documentazione degli effetti della guerra in senso storico-antropologico vanno ad esempio le raccolte di tessere anonime,

devono a lui qualunque merito possano avere. All'origine di questo lavoro vi è inoltre la possibilità di consultare gli archivi di Civico museo di guerra per la pace Diego de Henriquez della città di Trieste: ringrazio per questo e per la possibilità di riprodurre gli schizzi robidiani i Civici musei nella persona di Laura Carlini Fanfogna, e di Antonella Cosenzi per il gentilissimo aiuto nelle ricerche archivistiche.

¹ F. Tissi, *La raccolta di manifesti e volantini di Diego de Henriquez*, in «Atti dei civici musei di Storia ed Arte Trieste», n. 22, 2006-2010, Comune di Trieste, Civici musei di storia ed arte, Trieste 2011, pp. 587-592.

² A. Cosenzi, S. Romanelli, *Civico Museo di guerra per la pace Diego de Henriquez: un anno di attività e progressi*, in «Atti dei civici musei di Storia ed Arte Trieste», n. 20, 2004, Comune di Trieste, Civici musei di storia ed arte, Trieste 2005, pp. 137-144; S. Romanelli, *Il Civico museo di guerra per la pace Diego de Henriquez*, in «Atti dei civici musei di Storia ed Arte Trieste», n. 18, 2001, Comune di Trieste, Civici musei di storia ed arte, Trieste 2002, pp. 103-107.

³ V. Heinichen, *Le lunghe ombre della morte, e/o*, Roma 2015; C. Magris, *Non luogo a procedere*, Garzanti, Milano 2015.

⁴ Per gli aspetti biografici: A. Furlan, A. Sema, *Cronaca di una vita: Diego de Henriquez*, APT Trieste, Trieste 1993. Per un inquadramento generale della collezione materica vedi anche Furlan, *La civica collezione Diego de Henriquez di Trieste. Civico museo di guerra per la pace Diego de Henriquez*, Rotary Club Trieste-Civici musei di storia ed arte, Trieste 2000. Per un carotaggio dei diari di Henriquez: V. Cerceo et al., *Diego de Henriquez. Il testimone scomodo*, Beit, Trieste 2015, in particolare pp. 43-150 (i diari consistono in circa 300 quaderni manoscritti, che Cerceo esplora con particolare riguardo a episodi salienti della storia di Trieste e del territorio circostante).

⁵ Henriquez viene richiamato alle armi nel 1941, al XXV Settore di Copertura Timavo a San Pietro del Carso, oggi Pivka in Slovenia. Durante gli anni del conflitto ottiene dal colonnello Ottone Franchini il permesso di dedicarsi alla raccolta di materiali per la creazione di un museo bellico. Furlan e Sema, *Cronaca di una vita*, cit., pp. 34-35. Vedi anche p. 33 per l'arruolamento nel 58° battaglione CC.NN. nel 1930, che gli autori attribuiscono all'interesse di Henriquez per lo stipendio di 10 lire al giorno più che a una convinta adesione all'ideologia del regime.

⁶ A proposito della rappresentazione culturale e mediatica della guerra e della memoria della guerra, entro l'ampia letteratura esistente si parta, per pertinenza storico-geografica, dai lavori di F. Toderò, e in particolare da *Orizzonti di guerra. Carso 1915-1917*, Irsml FVG, Trieste 2008.

manifesti di propaganda, comunicati e affissioni murali, una scelta dei quali è oggi esposta nelle sale del museo civico.

Tra gli scopi del museo, accanto a un chiaro afflato documentario, e facente tutt'uno con esso, ha un ruolo pivotale l'idea che una presa di coscienza sia il primo passo – non sufficiente ma necessario – lungo un percorso teso all'eliminazione della violenza armata⁷.

Questi scopi didattico-umanitari sono esplicitati ad esempio in un documento manoscritto non datato ma collocabile (grazie a riprese di concetti e formule in altri scritti) attorno alla metà degli anni Cinquanta⁸:

Il Museo storico, di guerra ha il compito di documentare il fenomeno bellico e la psicologia bellica attraverso tutti i popoli e tutti i tempi [...] Attraverso tale Museo ed Istituto si vuole presentare un quadro il più possibile esatto, dettagliato obiettivo ed imparziale del fenomeno guerresco [cancellato] e degli sforzi grandiosi che tutti i vari popoli della terra hanno fatto nelle varie epoche per far fronte a questo genere di necessità.

È la prima volta che si è pensato di costruire un Museo ed un Istituto con programmi tanto vasti.

L'ultimo e quasi recondito scopo di tale istituto è profondamente umanitario – nonostante il genere di materiale che esso raccoglie esso si propone cioè di contribuire nelle forme più serie e rispettose [...] a tutti quegli sforzi ammirevoli che i migliori pensatori di tutti i tempi e di tutti i campi hanno fatto in tempi passati e stanno facendo tuttora allo scopo di allontanare il bellicismo dall'umanità [...]

specialmente nell'epoca attuale la guerra rappresenta in buona parte una gigantesca quanto inutile dispersione di preziose energie che se impiegate per altri fini puramente pacifici e umanitari potrebbero dare meravigliosi e insperati risultati.

Così ancora in un dattiloscritto degli ultimi anni Cinquanta: «A differenza di altri Musei di guerra [...] il Museo di Trieste ha un compito spirituale ed educativo. Esso è organizzato in modo da insegnare agli uomini che il benessere dell'Umanità non è nell'uccidersi, ma nell'amarsi»⁹.

⁷ Per un inquadramento di alcuni dei principali nodi problematici che i musei di guerra affrontano, tra istanze di storia pubblica, storia militare e museologiche, si può partire da J. Winter, *Museums and the Representation of War*, in *Does War Belong in Museums? The Representation of Violence in Exhibitions*, ed. W. Muchitsch, Transcript Verlag, Bielefeld 2013, pp. 21-40, <https://www.jstor.org/stable/j.ctv1wxr1z.5>. La letteratura recente su specifici casi di studio è cospicua. Per un'analisi esemplare di come l'interesse per la musealizzazione della memoria e la rappresentazione di un trauma collettivo in dimensione storica possa essere posto in dialogo con una riflessione sulla costruzione di un discorso identitario nazionale in prospettiva globale si veda G. Abbattista, *The Nanjing Massacre Memorial Hall and the Historical Identity of China in Asian and Global History*, in «Storia della Storiografia», n. 73, 2018, pp. 111-134, doi: 10.19272/201811501007.

⁸ Archivio del Civico museo di guerra per la pace Diego de Henriquez del Comune di Trieste, Archivio Henriquez (d'ora in avanti AH), Documentazione, b. 15: *Nota di D. de Henriquez sullo scopo e compito del museo*, n.d. Si tratta di tre fogli manoscritti a matita, in cui molti paragrafi sono riformulati più volte con piccole variazioni; le citazioni nel testo incorporano le aggiunte inserite da Henriquez successivamente alla prima stesura.

⁹ AH, Documentazione, b. 15, f. 1 / a, b, non datato collocabile poco prima del 1960.

Senza voler esagerare l'ampiezza e la profondità della teorizzazione henriqueziana, e/o la sua formazione nei campi disciplinari della storia e dell'antropologia culturale¹⁰, si possono individuare delle ricadute di questa missione educativa nella precoce individuazione di un fronte precipuamente pedagogico di azione. In un documento non datato ma collocabile verso metà degli anni Sessanta¹¹ Henriquez rileva l'esistenza da lungo tempo di balocchi ispirati a oggetti e pratiche guerresche ricollegandone l'origine al fatto che attraverso il gioco i fanciulli danno seguito agli istinti primordiali dell'uomo e cercano di imitare gli adulti. È indispensabile, riflette Henriquez, riuscire a interessare i fanciulli ad attività di ispirazione pacifica. Tra le tipologie di giochi che possono proporre suggestioni non bellicose elenca figurine (di mestieri e popoli diversi in diverse epoche, di animali e piante, ecc.), modelli da costruire, giochi scientifici di pazienza e intelligenza, sportivi, e che facciano appello a qualità artistiche. Simili scelte, prosegue Henriquez, andrebbero fatte anche nella letteratura per fanciulli, in cui andrebbero privilegiati, in alternativa alla guerra, temi come viaggi e avventure, vite di animali e piante, vite di grandi uomini di tutti i tempi¹².

Interessante è infine che Henriquez registri una profonda differenza di genere, esistente tra giochi per maschi e femmine: non auspica per i secondi nessun cambiamento, poiché trova che essi siano già tutti «ispirati a criteri profondamente e altamente umanitari». Andrebbero però prodotti anche giochi a cui possano partecipare entrambi i sessi perché imparino «fin dalla prima infanzia ad apprezzare i rispettivi meriti e buone qualità».

Henriquez è affascinato dal carattere universale del conflitto armato, comune a tutte le latitudini e le epoche. Questo aspetto si riflette in una sottostante concezione egualitaria dei popoli e degli esseri umani, che va accentuandosi nel corso degli anni, per trovarsi esplicitamente formulata nei secondi anni Sessanta, quando è suggerita una riconduzione delle stesse cause dei conflitti alle disuguaglianze nelle condizioni di vita che affliggono il genere umano, ed emerge con chiarezza il sottofondo egualitario del programma del museo: contribuire alla «fratellanza universale / equiparazione culturale ed economica di tutti gli esseri umani»¹³.

¹⁰ Sulla travagliata formazione scolastica di Henriquez: A. Furlan, A. Sema, *Cronaca di una vita*, cit., p. 25 per gli anni alla R. Scuola tecnica e istituto tecnico di Gorizia, p. 27 per la frequenza al R. Istituto Nautico Tomaso di Savoia Duca di Genova, *passim* per gli ampi interessi e studi da autodidatta.

¹¹ AH, Documentazione, b. 16, Trasformazione delle attività infantili cercando di eliminare tutte quelle attività che sono ispirate al fenomeno bellico e aggressivo, n.d. ma contiguo a uno scritto del 1964, manoscritto di quattro fogli formato A5.

¹² Giocattoli e passatempo per fanciulli sono rappresentati nelle collezioni, che includono ad esempio modellini in latta e plastica, soldatini, ecc. Tra essi di particolare interesse la collezione di diorami di carta di Ettore Tonini, su cui: A. Moratti, *Ancora sui diorami di Ettore Tonini al Civico Museo "Diego de Henriquez"*, in «Atti dei civici musei di Storia ed Arte Trieste», n. 20, 2004, Comune di Trieste, Civici musei di storia ed arte, Trieste 2005, pp. 395-414.

¹³ AH, Documentazione, b. 15, 1968 – *Idee per un progetto relativo l'inizio dell'insediamento [...]*. In forma più succinta conferma Henriquez a viva voce, intervistato l'8 marzo 1965 per la trasmissione RAI TV7, spezzone riprodotto in *Il Museo della Guerra per la Pace Diego De Henriquez – Wikiradio*, 20 febbraio 2017, raccontato da Andrea Angiolino, <https://www.raiplayradio.it/audio/2017/02/Il-Museo-della-Guerra-per-la-Pace-Diego-De-Henriquez---Wikiradio-del-20022017-29e177ea-4ffb-4fc2-8285-6bc6d301d3ae.html>, qui minn. 27-29 ca. Ringrazio Giuseppe Trebbi per la segnalazione di questi materiali.

Coerentemente, la stessa denominazione del museo e di un collegato centro di studi attraverso cambiamenti successivi negli anni assume connotati spiccatamente pacifisti. Dalle formule più ideologicamente neutre dagli anni Cinquanta (ad esempio: Istituto e museo storico e di guerra) si giunge così a Centro Internazionale abolizione guerre e Centro Internazionale abolizione guerre e della fratellanza universale e Museo Henriquez nei documenti redatti attorno al 1968-69¹⁴.

Immaginare la guerra del futuro

All'interno di questo programma generale non dovrà stupire che Henriquez riservi un posto particolare alle guerre del futuro, ai conflitti bellici immaginati dalla letteratura e dall'illustrazione di finzione, e ai tentativi di prevedere i conflitti e delinearne le potenziali, distruttive conseguenze.

L'immaginario relativo alle guerre future è alimento di un filone cospicuo dell'invenzione profantascientifica europea in epoca tardo-moderna e contemporanea. Tra fine Seicento e Settecento satire, pamphlet, pièce teatrali sfruttano precocemente la proiezione in avanti nel tempo di scenari polemologici ricavandone moniti utili ad argomentare date scelte e strategie politiche¹⁵, ed offrendosi come epifenomeno di un futuro che va secolarizzandosi e divenendo malleabile dall'agire umano¹⁶. Dopo l'accelerazione impressa dall'età delle rivoluzioni alla riconfigurazione di un tempo storico lineare e progressivo¹⁷, l'epoca dell'espansione imperia-

¹⁴ Antonella Furlan sottolinea come la collezione nata in anni giovanili assuma nel corso del tempo una sempre più lucida finalità didattica in senso pacifista: «Dalla ricostruzione della sua storia, a partire dalle interviste che aveva rilasciato dagli anni Cinquanta in poi, emerge la figura di un uomo che, se fin dall'infanzia aveva cominciato a raccogliere reperti e cimeli di carattere 'guerresco' sulla scorta di una tradizione nobile-militare di famiglia e dell'amore-curiosità per la storia della terra natia, nel corso degli anni, aveva poi di fatto modificato e assestato più e più volte l'impostazione del suo lavoro, per passare dalla semplice collezione giovanile al suo concetto di Museo della guerra per la pace: ultima fase di riflessione in cui avrebbe rielaborato tutto il *corpus* – fondo materico, documenti e analisi degli stessi – per arrivare a una concezione antropologica dello studio del fenomeno bellico, in relazione alla vita civile», A. Furlan, *La civica collezione*, cit., p. 7, vedi anche p. 43 sul «progetto di *mostrare la guerra per educare alla pace*».

¹⁵ Si veda ad esempio *A Larum for London* (anonimo, 1602); *A Description of the Famous Kingdome of Macaria* (attribuito a Samuel Hartlib, 1642); su *A Larum*: P.A. Cahill, *Unto the Breach: Martial Formations, Historical Trauma, and the Early Modern Stage*, Oxford University Press, Oxford 2009, p. 166; su *Macaria*: C. Webster, *The Authorship and Significance of Macaria*, in «Past & Present», n. 56, 1972, pp. 34-48; A. Cagnolati, *L'utopia al potere: Il famoso regno di Macaria*, in «Annali dell'Università di Ferrara», Sezione III, Filosofia, Discussion Papers, n. 57, 2000, www.researchgate.net.

¹⁶ Sulla storia culturale del futuro: R. Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Columbia University Press, New York 2004; R. Koselleck, *The Practice of Conceptual History: Timing History, Spacing Concepts*, Stanford University Press, Stanford 2002, in particolare il capitolo *The Eighteenth Century as the Beginning of Modernity*, pp. 154-169; vedi anche Z. Sayre Schiffman, *The Birth of the Past*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2011.

¹⁷ Per il ruolo seminale de *L'an 2440* di Louis-Sébastien Mercier (1771) e de *L'esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* di Condorcet (1795) nel processo di assimilazione tra utopia e storia come progresso si vedano almeno B. Baczko, *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'Illuminismo*, Einaudi, Torino 1979, p. 202; F.E. Manuel, F.P. Manuel, *Utopian Thought in the Western World*, Belknap

listica europea vede poi, nel corso dell'Ottocento e del primo Novecento, ondate di guerre immaginate da romanzieri e disegnatori fornire un pendant fantastico alle inquietudini alimentate dall'instabilità dei rapporti tra potenze europee, dall'affacciarsi sulla scena internazionale di nuovi attori, dalle gerarchizzazioni razziali che accompagnano una globalizzazione legata a doppio filo alle esperienze del colonialismo occidentale¹⁸.

Le guerre immaginarie trovano nel progetto di Henriquez un posto particolare. In un documento dattiloscritto agli inizi del decennio Sessanta¹⁹, Henriquez include nel suo programma collezionistico una specifica

Raccolta 'futurológica' [...] oggetti che servono a dimostrare come gli esseri umani di tutti i tempi e paesi abbiano cercato di prevedere elementi e dettagli relativi alle guerre del futuro. [...] Tale raccolta è unica nel suo genere ed è la più importante del museo [...] è destinata a venire esposta in ambienti che avranno la loro dislocazione nella parte finale del museo.

Inutile forse sottolineare quanto la «dislocazione nella parte finale del museo» miri a una speciale valorizzazione dei materiali futurologici.

Di quali materiali si tratti danno idea alcune delle categorie che nel 1958 Henriquez include in una descrizione del suo programma collezionistico²⁰. La minuta elencazione tipologica illustra le macrodirettrici di interesse che guidano l'accrecimento della collezione: accanto ad armi, tecnologie e mezzi bellici si trovano aspetti antropologici e culturali, inclusi gli aspetti simbolici della guerra (anche nelle sue conseguenze socio-culturali lontano dai fronti), e una trasversale ampiezza di spettro cronologico e geografico. Raggruppamenti precipuamente interessati al progresso tecnologico – ad esempio «atomica; satelliti artificiali; astronautica; aeronautica» – si trovano accanto a «preconizzazioni sul futuro specialmente militari (fatte da romanzieri, poeti e disegnatori); armi, guerre, offesa e difesa nelle lettere (poesia e prosa) [...] nella pittura [...] nella scultura», a «fantascienza e armi», ad «anacronismi e strumenti bellici».

Nonostante gli intenti programmatici, il nucleo futurologico e fantascientifico delle raccolte museali e bibliografiche di Henriquez resta quantitativamente limita-

Press of Harvard University Press, Cambridge (MA) 1979, pp. 20, 415, 492 e ss.; D. Williams, *Condorcet and Modernity*, Cambridge University Press, Cambridge 2004, pp. 96 e ss.; A. Pons, *Sur la Dixième époque: Utopie et histoire chez Condorcet*, in «Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée», n. 2, 1996, pp. 601-608, doi: <https://doi.org/10.3406/mefr.1996.4457>.

¹⁸ I.F. Clarke, *Before and after 'The Battle of Dorking'*, in «Science Fiction Studies», n. 1, 1997, pp. 33-46; I.F. Clarke, *Future-War Fiction: The First Main Phase, 1871-1900*, in «Science Fiction Studies», n. 3, 1997, pp. 387-412. Sul rapporto tra speculazione fantastica e colonialismo: J. Rieder, *Colonialism and the Emergence of Science Fiction*, Wesleyan University Press, Middletown (CT) 2008.

¹⁹ AH, Documentazione, busta 15, *Relazione relativa istituto e museo storico e di guerra di Trieste*, 4 aprile 1963, dattiloscritto, p. 3 non numerata, punto 20.

²⁰ AH, Documentazione, busta 16, Programma collezionistico di D. de Henriquez, 1958, copia carbone di dattiloscritto, 15 pp. Le citazioni nel testo provengono nell'ordine da pp. 1, 5, 8, 11.

to se rapportato all'ampiezza complessiva del posseduto. E non di meno tale nucleo comprende alcune presenze significative, che aiutano a chiarificare in modo più concreto quanto enunciato dalle categorie tipologiche.

Si può guardare in questo senso al fondo bibliotecario²¹, che si presenta come corrispettivo libresco delle collezioni. Il nucleo portante è costituito da temi strettamente bellici e di storia della guerra (trattati di tattica, ricostruzioni di specifici conflitti e battaglie, pubblicazioni dello Stato maggiore e altre istituzioni, biografie di grandi protagonisti). Attorno a questo baricentro gravitano più ampi interessi di scienza e tecnologia (manuali anche scolastici e trattazioni divulgative); storia del territorio e dell'espansione coloniale italiana; storia dell'arte e all'archeologia; ritratti, biografie e memorie di personaggi storici; una più sporadica presenza di classici letteratura italiana (Dante, D'Annunzio, Manzoni); incursioni nel paranormale²² e nella fantascienza. La polemologia raduna insomma attorno a sé argomenti collegati, cosicché il conflitto armato sembra divenire centro di una virtuale ricomposizione enciclopedica dello scibile visto da una particolare angolazione.

Anche l'ampiezza storico-geografica rispecchia, nella biblioteca, quella delle collezioni: all'area italofoa e germanofoa seguono, in misura minore, quella francofoa ed altre europee (Jugoslavia, area anglofoa britannica e statunitense). A una concentrazione di materiale del periodo fine Ottocento-anni Quaranta del Novecento fanno da contorno più rari materiali antichi e d'attualità. Alcune incursioni evidenziano un interesse non rapsodico per la storia e la cultura di Cina e Giappone, che guida anche la costituzione di un piccolo ma apprezzabile fondo di stampe sino-nipponiche tra le collezioni di materiali grafici e pittorici, oltre che in quelle di armi e oggetti²³.

È in questo quadro che si incontrano anche romanzi di Emilio Salgari (*Il re dell'aria* nell'edizione Sonzogno del 1930), varie opere di Arthur Clarke con dedica di Jacques Piccard²⁴, numerosi romanzi di Herbert George Wells e Jules Verne, una copia de *La guerre infernale*, feuilleton profantascientifico scritto da Pierre Giffard e illustrato da Albert Robida, edito in Francia nel 1908 e ad oggi mai tradotto in italiano²⁵.

²¹ AH, *Inventario della biblioteca di de Henriquez*, dattiloscritto di 830 pagine, prodotto dai curatori presso i Musei civici.

²² Sui rapporti tra guerra e paranormale: L.G. Manenti, *La battaglia, il lutto, gli spiriti. Grande guerra e medietà*, in "Si scopron le tombe". *Ricordare, commemorare, evocare i caduti della Grande guerra*, a c. di F. Todero, L.G. Manenti, Irsrec FVG, Trieste 2018, pp. 127-176.

²³ AH, Cassetiera 2, cassetto 18 – Stampe orientali. Di alcuni materiali gli originali, proprietà del Museo Diego de Henriquez, sono in prestito al Civico museo d'arte orientale di Trieste. AH, *Inventario collezione Henriquez*, dattiloscritto di 350 pagine, prodotto dai curatori presso i Musei civici; l'inventario registra diversi pezzi di fattura nipponica, e in misura minore cinesi e malesi.

²⁴ Sul coinvolgimento di Henriquez nella vicenda del batiscafo di Piccard: A. Furlan, A. Sema, *Cronaca di una vita*, cit., pp. 57-58.

²⁵ La fortuna italiana di Robida è limitata principalmente ai *Viaggi di Saturnino* e al *XX secolo*. Oltre a varie edizioni, dei *Viaggi* esistono un adattamento cinematografico in quattro puntate prodotto dalla Film Ambrosio; una serie prodotta tra 1977 e 1978 per Rete Due; due storie a fumetti in «Topolino» tra 1939 e 1940 e nel 1959. Vedi anche P. Gondolo della Riva, *Robida et l'Italie*, in *De Jadis à demain, voyages dans l'œuvre d'Albert Robida*,

Concepire la guerra globale

De *La guerre infernale* non si trova, nelle collezioni di Henriquez, la sola copia a stampa: nel 1957 il triestino, in trasferta a Roma, acquisisce alcuni schizzi originali di Robida trovati su una bancarella²⁶. Un acquerello e quattordici disegni a inchiostro e matita autografi rappresentano un piccolo ma prezioso campione del lavoro robidiano per *La guerre*.

Autore nella sua carriera di centinaia tra illustrazioni e caricature su pubblicazioni periodiche, illustratore di più di novanta romanzi in volume e autore egli stesso di testi e immagini di quasi cinquanta opere, Robida è riconosciuto oggi un come un personaggio chiave nel panorama culturale francese della terza repubblica (si pensi solo al ruolo di caporedattore de «La Caricature» tra 1880 e 1892). La sua fama si lega soprattutto alla visionaria immaginazione di un mondo del futuro, in cui le conseguenze di scienza e tecnologia – energia elettrica, telecomunicazioni, mezzi di trasporto – sono immaginate nei loro risvolti anche quotidiani nella società e nel costume. Tra le opere oggi contate come pietre miliari di una letteratura avventurosa e speculativa in lingua francese e che più sono andate incontro a riletture e valorizzazioni critiche anche in ambito internazionale²⁷ vi sono i *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul*²⁸ e la trilogia futuristica *Le vingtième siècle*²⁹, *La guerre au vingtième siècle*³⁰ e *Le vingtième siècle: La vie électrique*³¹.

Con il suo lavoro politecnico, a cavallo di periodici illustrati, feuilleton a puntate, romanzi in collane di ampia diffusione, corrispondenze giornalistiche dalle

sous la direction de Sandrine Doré, Association des amis des musées Antoine Vivenel et de la Figurine historique, Compiègne 2010, pp. 296-299.

²⁶ AH, cassettera 2, cassetto 4. La circostanza dell'acquisto è descritta da Henriquez nelle didascalie che lui stesso prepara per le immagini, non ve n'è invece menzione nei diari relativi a all'anno 1957: AH, Diari di Diego de Henriquez, spoglio dei diari nn. 163, 265, 266, 269, 271, 272, 274, 290, 291, 295, 296, 298, 301, 308, 311, 312, 313.

²⁷ Tappe rappresentative della fortuna di Robida in ambito francese sono: P. Brun, *Albert Robida, 1848-1926. Sa vie, son oeuvre. Suivi d'une bibliographie complète de ses écrits et dessins*, Editions Promodis, Paris 1984; *Albert Robida du passé au futur. Un auteur-illustrateur sous la IIIe République*, dir. D. Compère, Belles Lettres, Paris 2006; negli *speculative fiction studies* internazionali: J. Clute, P. Nicholls, J. Gustafson, *Robida Albert*, in *Encyclopedia of Science Fiction*, ed. J. Clute, et al., February 2017, http://www.sf-encyclopedia.com/entry/robida_albert; P. Willems, *A Stereoscopic Vision of the Future: Albert Robida's Twentieth Century*, in «Science Fiction Studies», n. 3, 1999, pp. 354-378. Si vedano anche, in generale, le attività dell'Association des amis d'Albert Robida, che includono la pubblicazione della rivista «Le Téléphonoscope» dal 1998. Per una bibliografia esaustiva di fonti primarie e secondarie, incluse fonti archivistiche: S. Doré, *Albert Robida (1848-1926), un dessinateur fin de siècle dans la société des images* (tesi dottorale, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2014), specialmente vol. 2, *Bibliographie-Annexes*, www.theses.fr/2014PA100151.

²⁸ A. Robida, *Voyages très extraordinaires de Saturnin Farandoul dans les 5 ou 6 parties du monde et dans tous les pays connus et même inconnus de M. Jules Verne*, Librairie illustrée-Librairie M. Dreyfous, Paris 1880; tr. it. *Viaggi straordinarissimi di Saturnino Farandola nelle 5 o 6 parti del mondo ed in tutti i paesi visitati e non visitati da Giulio Verne*, Sonzogno, Milano, edizione a puntate in fascicoli 1883-1884; in volume 1903.

²⁹ Id., *Le vingtième siècle*, Decaux, Paris 1882; traduzione italiana: *Il XX secolo*, Sonzogno, Milano 1885.

³⁰ Id., *La guerre au vingtième siècle*, Librairie illustrée, Paris 1887.

³¹ Id., *Le vingtième siècle: La vie électrique*, Librairie illustrée, Paris 1891.

grandi esposizioni universali di fine Ottocento, Robida è un interprete esemplare degli sviluppi coevi di un mercato editoriale di massa. Nella produzione robidiana il tema bellico è ben presente, e si collega alle innovazioni che interessano la rappresentazione della violenza armata nei circuiti mediatici di fine Otto e primo Novecento. L'autore opera nel mondo del giornalismo durante gli anni che vedono l'introduzione della fotografia a documentazione dei massacri di massa³² e l'ampio uso di illustrazioni che dell'influsso della fotografia risentono nel loro approccio disinibito alla rappresentazione della morte (così sul mercato editoriale francese per le guerre sino-francese, russo-giapponese, e la rivolta dei Boxer).

Il testo de *La guerre infernale* è firmato dall'amico Pierre Giffard³³, già giovane tenente nell'*armée auxiliaire* francese, divenuto giornalista specializzato principalmente in gare sportive, che a più riprese copre, per quotidiani parigini, teatri di guerra come quello algerino, e quello russo-giapponese nel 1904. D'altronde, numerose similarità e idee riprese da *La guerre au vingtième siècle* hanno sensatamente suggerito un possibile coinvolgimento di Robida nel processo creativo in senso più ampio³⁴.

Non poteva sfuggire all'attenzione di Henriquez un'opera che sembra per molti versi riassumere la natura globalizzante dei suoi interessi polemologici: ancora a monte dei due conflitti mondiali *La guerre* immagina una guerra che scoppia nel 1937 a causa di un dissidio tra Inghilterra e Germania, che rapidamente si estende alle altre potenze europee a causa dei sistemi di alleanze esistenti, per poi conflagrare su scala globale, quando Cina e Giappone pensano di approfittare delle divisioni in Occidente per attaccare Russia e Stati Uniti e porsi a capo di un nuovo ordine mondiale. Giffard e Robida conferiscono alla loro narrazione un connotato satirico che sottolinea l'assurdità dei successivi massacri e delle loro titaniche proporzioni: il dissapere all'origine del conflitto riguarda l'ordine con cui gli ambasciatori dovrebbero ricevere il dessert ad una cena della filantropica *Conférence de la paix* che si sta tenendo nel 1937 a La Hague.

Con altri lavori robidiani *La guerre* condivide l'interesse per gli effetti dell'innovazione tecnologica nella vita quotidiana e nelle forme della società (fig. 1), e sin dalle prime pagine la dimensione di interconnessione globale portata da nuovi mezzi di trasporto e comunicazione si trova in primo piano. Lo scoppio del conflitto si consuma ad esempio in pochi minuti, grazie alla rapidità con cui negoziati e ultimatum vengono svolti comunicando istantaneamente a distanza. Il protagonista è un giornalista inviato dal quotidiano «L'an 2000» a seguire la *Conférence*; sorpreso

³² M. D'Auria, *Progress, Decline and Redemption: Understanding War and Imagining Europe, 1870s-1890s*, in *Making Sense of Violence: Intellectuals, Writers, and Modern Warfare*, ed. M. D'Auria, «European Review of History: Revue européenne d'histoire», n. 5, 2018, pp. 686-704, doi: 10.1080/13507486.2018.1471046; M. Hewitson, *Introduction: Visualizing Violence*, in *Making Sense of Military Violence*, ed. M. D'Auria and M. Hewitson, «Cultural History», n. 1, 2017, pp. 1-20, vedi in particolare p. 10, doi: 10.3366/cult.2017.0132.

³³ Per notizie bio-bibliografiche su Giffard (1853-1922): J. Seray, *Pierre Giffard, précurseur du journalisme moderne. Du Paris-Brest à l'affaire Dreyfus*, Le Pas d'oiseau, Toulouse 2008; C.G.P.C.S.M.-Fontaine d'histoire, *La Famille Giffard*, Fontaine d'histoire, Fontaine le Dun 2007.

³⁴ P. Versins, *Robida*, in *Encyclopédie de l'utopie e de la science fiction*, L'Age d'Homme, Lausanne 1972, *ad vocem*.

nella notte da una situazione già precipitata non riesce a scoprire quanto successo nello stesso albergo dove alloggia: ne viene informato telefonicamente da un collega che ha a sua volta ricevuto una telefonata da La Hague a Parigi. Il protagonista e i suoi compagni di avventure si muovono sullo sfondo dello scacchiere europeo, quindi atlantico e asiatico grazie a velocissimi *aérocar*, gli oceani sono pattugliati da sottomarini, *hommes-crabes* e incrociatori di ciclopiche dimensioni, giganteschi tunnel sono scavati per portare l'offensiva tedesca in Francia, passando sotterraneamente oltre la foresta nera, o per trasformare la metropolitana di Londra in una città nel sottosuolo a protezione dagli attacchi aerei. Scienza e tecnica piegano la natura, e divengono strumenti di massacri realizzati con efficienza industriale: un geniale inventore americano di nome Erikson riesce con le sue apparecchiature a rendere inutilizzabili le bussole giapponesi, e congelare istantaneamente enormi specchi d'acqua bloccando l'avanzata delle navi nemiche. Milioni di morti fanno seguito all'impiego di armi batteriologiche, ad alterazioni chimiche dell'atmosfera, all'elettrificazione artificiale del suolo, in un terribile esercizio di *tuerie scientifique* (per riprendere il titolo del diciassettesimo fascicolo).

Il tema del "pericolo giallo"³⁵ e gli stereotipi razzializzanti relativi alla crudeltà asiatica che albergano ne *La guerre* offrono un esempio icastico di inquietudini ampiamente diffuse tra Stati Uniti ed Europa, e interagiscono profondamente con la natura globale delle interconnessioni rappresentate (fig. 2)³⁶.

La guerre sembra dunque prestarsi per molti aspetti ottimamente a ciò che Henriquez descrive quando programma di concedere ai prodotti di un immaginario di massa declinato al futuro un posto privilegiato a chiusura del museo che sta organizzando. Così, nelle didascalie che lui stesso prepara per la futura esibizione dei disegni, Henriquez ne specifica la collocazione nella «Storia dell'avvenirismo», tra i «Precursori della Futurologia».

³⁵ Sul tema del pericolo giallo ne *La guerre* mi permetto di rimandare a G. Iannuzzi, *The Cruel Imagination: Oriental Tortures from a Future Past in Albert Robida's Illustrations for La guerre infernale (1908)*, in *Law, Justice and Codification in Qing China. European and Chinese Perspectives. Essays in History and Comparative Law*, ed. G. Abbattista, Eut, Trieste 2017, pp. 193-211. Più in generale: T. Klein, *The 'Yellow Peril'*, in *EGO – European History Online*, <http://ieg-ego.eu/en/threads/european-media/european-media-events/thoralf-klein-the-yellow-peril>; J. Kuo Wei Tchen and D. Yeats, eds., *Yellow Peril! An Archive of Anti-Asian Fear*, Verso, London 2014; J. W. Dower, *Yellow Promise / Yellow Peril: Foreign Postcards of the Russo-Japanese War (1904-05)*, in *MIT Visualizing Cultures*, 2008, in particolare la sezione "Yellow Peril", https://visualizingcultures.mit.edu/yellow_promise_yellow_peril/yp_essay04.html.

³⁶ La circolazione di notizie, immagini, stereotipi a cavallo di confini geografico-linguistici in Europa offre un affascinante terreno di indagine. Si pensi a un periodico popolare come «La guerra in Cina. Cronaca illustrata degli avvenimenti nell'Estremo Oriente», pubblicato a Milano dall'editore Aliprandi, che copre la guerra dei Boxer attingendo informazioni e materiali da periodici italiani («Natura e Arte»), inglesi («Times», «New York Herald»), francesi («Le Journal illustré»), tedeschi («Kölnische Zeitung»), russi («Novoye Vremya»).

Cenni conclusivi

L'inclusione degli schizzi robidiani nei programmi museologici di Henriquez offre in conclusione la possibilità di gettare uno sguardo su un particolare filone nella rappresentazione della violenza bellica, e, più oltre, su un riuso "di secondo grado" – per dir così – di tale rappresentazione. Il progetto espositivo henriqueziano chiude il cerchio dell'ispirazione robidiana, che molto deve alle grandi esposizioni internazionali del secolo decimonono, da cui la fantasia del disegnatore estrapola le conseguenze del progresso messo in mostra per immaginare il conflitto ipertecnologico e globale del futuro.

Henriquez, con la sua volontà di documentare gli effetti della guerra anche nell'immaginario popolare, e il suo interesse per la presenza del conflitto a tutte le latitudini e in tutte le epoche, trova ne *La guerre infernale* un oggetto ideale di attenzione ed esposizione.

Così, se per un verso la presenza de *La guerre* epitomizza interessi e intenzioni dell'Henriquez collezionista e curatore, attraverso *La guerre* si possono osservare le collezioni di Henriquez aprirsi alla speculazione fantastica come un terreno privilegiato in cui ansie e moniti trovano corpo nel sistema dei media primo-contemporanei.



Fig. 1. La guerra del futuro cambia il volto della società, ed è combattuta anche da donne. Questo schizzo autografo di Robida ritrae un battaglione femminile parte dell'esercito nordamericano, in un 1937 futuro, immaginato nel 1908. A. Robida, illustrazione per *La guerre infernale* di Pierre Giffard, Édition Méricant, Paris 1908; pubblicata nel fascicolo 13, *La cohue des fous*, p. 415, riferimento al testo di p. 412. La citazione sotto l'illustrazione originale, «Las rifleswomen de Charlestown», nella versione pubblicata sarà cambiata in: «Les fortes têtes de la section féministe avaient formé un corps combattant, du moins qui ne désespérait pas de combattre, disaient gentiment ces dames». Per gentile concessione del Civico museo di guerra per la pace Diego de Henriquez della città di Trieste.

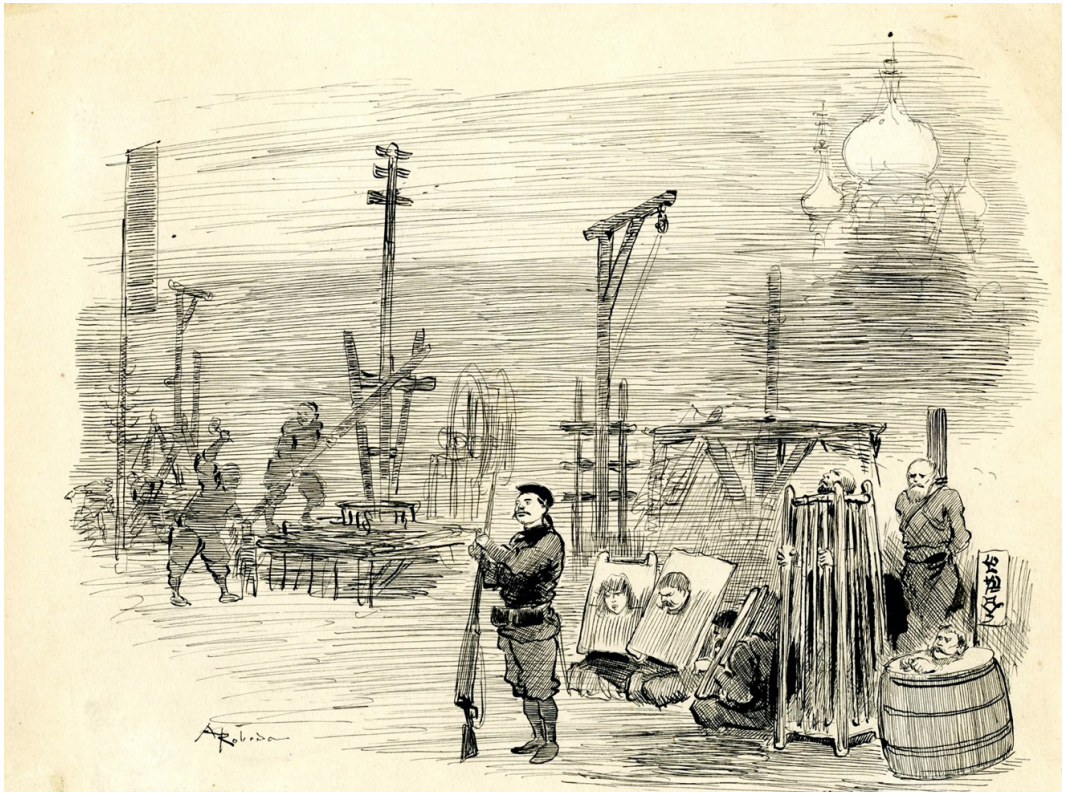


Fig. 2. La dimensione globale del conflitto è visivamente riassunta in questa immagine: le armate cinesi hanno conquistato Mosca, nella bruma i prigionieri occidentali attendono di essere giustiziati dopo terribili supplizi. A. Robida, illustrazione per *La guerre infernale* di Pierre Giffard, Édition Méricant, Paris 1908. L'immagine è pubblicata nel fascicolo 29, *Dans l'Avenue des supplices*, p. 898, con la didascalia «Nous devons assister, avec les autres prisonniers, aux supplices de la matinée, jusqu'à midi sonné» ripresa dal testo di p. 899. Per gentile concessione del Civico museo di guerra per la pace Diego de Henriquez della città di Trieste.