

SYLVIA DIEBNER

AQUILEIA IN ROM

VORSPANN

Der Titel des Aufsatzes spielt auf die Überführung des *Milite ignoto* von Aquileia nach Rom in das Monumento für Vittorio Emanuele II, den Altare della Patria, das Vittoriano, in den Tagen zwischen dem 28. Oktober und dem 4. November 1921 an¹, doch im Folgenden geht es um den gesamten Bildzyklus im Versammlungssaal der ‚Casa Madre degli Invalidi e Mutilati‘². Aquileia ist sozusagen der Aufhängepunkt für den Nachweis, dass der von der ‚Associazione Nazionale Mutilati ed Invalidi di Guerra‘ (im Folgenden: ANMIG) im eigens für die Invaliden und Verstümmelten Italiens errichteten Mutterhaus der Anspruch, die eigenen Mitglieder als vollwertige Angehörige der Bevölkerung zu präsentieren, manifest gemacht wird und unübersehbar ‚bewiesen‘ wird, dass sie die treibende Kraft für eine in die Zukunft projizierte Erneuerung des Landes unter faschistischer Führung sind.

ZUR GESCHICHTE

Mit seinem Eintritt in den 1. Weltkrieg hatte Italien große Perspektiven verbunden. Im Geheimvertrag von London (26. April 1915) waren im Falle eines Sieges diese Erwartungen in Form von Gebietskonzessionen im Bereich der Habsburgermonarchie festgelegt worden. Am 23. Mai 1915 erfolgte die Kriegserklärung Italiens an die Monarchie Österreich-Ungarn. Mehr

als drei Jahre später begann General Armando Diaz am 24. Oktober 1918 die vernichtende Offensive in der Nähe von Vittorio Veneto, die am 3. November zu einer Unterzeichnung des Waffenstillstandes führte. Der vermeintliche Sieg Italiens kostete 680.000 Gefallene, hatte zu einem wirtschaftlichen und finanziellen Bankrott und einem riesigen staatlichen Defizit geführt.

In der Pariser Friedenskonferenz von 1919 war Italien unter den Siegerstaaten der schwächste Part; die Alliierten schätzten den von Italien geleisteten Beitrag zum Sieg als gering ein. Die Erwartungen und die gegebenen Versprechen wurden nicht erfüllt. Im Friedensvertrag von Saint-Germain am 10. September 1919 erhielt Italien das Trentino und Südtirol, Julisch-Venetien, Teile Istriens und Dalmatiens. In der Bevölkerung machten sich aufgrund dieses Ergebnisses heftige Aversionen gegen die Siegermächte breit und noch während der Verhandlungen in Paris besetzte Gabriele D’Annunzio unter großem Beifall Italiens die Stadt Fiume. Der bedeutungsgeladene Begriff des ‚beschädigten Sieges‘ (*vittoria mutilata*) wurde geprägt³. Doch nicht nur der Sieg war ‚beschädigt‘: die italienische Bevölkerung sah sich erstmals in geradezu schockierender Weise mit einer sozialen Problematik konfrontiert, nämlich der Existenz von Abertausenden von Kriegsversehrten, die in das Alltagsleben integriert werden mussten. Da die Schlachten trotz des offiziellen Sieges nicht zu den mit Sicherheit erhofften Zielen geführt hatten, stellten sich generell immer deutlicher die Fragen nach

¹ Die entsprechende Literatur ist überreich. Hier sei nur hingewiesen auf die Quaderni Aquileiesi 8, 2002 mit den Kapiteln (und darin enthaltenen Aufsätzen) „Aquileia e la Prima Guerra mondiale“ (S. 9-32) und „Aquileia e il Milite Ignoto“ (S. 33-68), jeweils mit Bibliographie.

² CERINO 1993; DOBLER 2010.

³ Gabriele D’Annunzio, Vittoria nostra, non sarai mutilata, in: Corriere della Sera vom 24. Oktober 1918.

dem Sinn des Kampfes und des dadurch verursachten, bleibenden Schmerzes und Leidens. Die dauerhaften, lebenslangen und sichtbaren Behinderungen erinnerten die ehemaligen Kämpfer und die Gesellschaft stetig an die vorgebliche Demütigung und liessen den Begriff des Heldentums als geradezu diskriminierend erscheinen, da man ja Sieger und Verlierer im gleichen Moment war.

ROM: DIE ‚CASA MADRE‘ DEL MUTILATO

Ausgangspunkt dieses Beitrags ist der Bildzyklus im Versammlungssaal des Hauptgebäudes der ‚Casa Madre‘ del Mutilato in Rom der 1917 in Mailand gegründeten „Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra“.

Schon bald nach den ersten heftigen Kriegsverlusten hatten sich Formen der Erinnerung und des Gedenkens gefunden und ein Kult um die Gefallenen, ja geradezu eine Liturgie entwickelt; es entstanden landesweit Monumente des Andenkens. Im Gegensatz dazu war für die zwar am Leben gebliebenen, aber verstümmelten Kämpfer noch keine rituelle Verehrungsform gefunden worden. Ihnen fehlte die Anerkennung durch die Gesellschaft, auch deshalb, weil ihre Positionierung/Platzierung zwischen Tod und Leben unklar war. Dieses gewisse ‚Vakuum‘ zu füllen, hatte sich nun der nationale Verein der ANMIG zum Ziel gesetzt, d. h. Versehrte und Invaliden wieder in die Gesellschaft einzugliedern und sie als vollwertige Kräfte der Nation gelten zu lassen. Die Vereinigung verfolgte konsequent und zielbewusst die Idee, landesweite Aufmerksamkeit für die Bedürfnisse der Invaliden zu erregen und als deren Sprachrohr auch politischen Einfluss zu gewinnen. Bald gab es für die ANMIG nicht nur Berührungspunkte mit dem nationalistischen und revisionistischen Programm der 1919 gegründeten *Fasci di Combattimento*, die 1921 zum *Partito Nazionale Fascista* umbenannt wurden, sondern darüberhinausgehendes Einvernehmen. Auf der anderen Seite sah die faschistische Partei mit politischem Kalkül einer Annäherung an die Masse der Kriegsverletzten außerordentlich wohlwollend entgegen, da man sich bewusst war, dass es zur Aufgabe als neue Machthaber Italiens gehören würde, auch in diesem Bereich/unter diesem Aspekt die Folgen des Krieges bewältigen zu müssen. Die sichtbaren und nicht zu leugnenden Folgen der Gefechte mussten in ein positives, ehrenwertes, ja sogar erstrebenswertes Bild umgedeutet werden. Genau an diesem Punkt trafen sich also die von der ANMIG verbreitete Sinnstiftung samt des Verlangens nach aktiver Wahrnehmung und die Überlegungen des Regimes. Noch vor dem

Marsch auf Rom schrieb sich Mussolini am 21. Juni 1922 als Mitglied der ANMIG ein.

Energisches Gründungsmitglied und ab 1924 Präsident der ANMIG war Carlo Delcroix (1896-1977). Seine Familie stammte aus Belgien; 1915 hatte er die italienische Staatsangehörigkeit beantragt, um als Freiwilliger bei den *Bersaglieri* zu dienen. 1917 verlor er beim Entschärfen einer Bombe beide Hände und das Augenlicht und war somit ein geradezu charismatischer Vertreter und lebendes Beispiel der aus dem Kriegsgeschehen schwerverwundet zurückgekehrten Kämpfer. 1924 unterstützte die ANMIG bei den Wahlen die Faschistische Partei einstimmig⁴. Das gegenseitige Wohlwollen war erreicht und vor der Bevölkerung manifest gemacht. Auf dieser Grundlage wurde der Vereinigung im Jahre darauf ein Grundstück in hervorragender Lage in Rom, zwischen Justizpalast und Engelsburg direkt am Tiber, zwecks Errichtung des ‚Mutterhauses‘ der Invaliden zur Verfügung gestellt. Der Bau wurde zu großen Teilen vom Präsidenten Delcroix finanziert und er war es auch, der den renommierten Architekten Marcello Piacentini (1881-1960) mit der Ausführung beauftragte. Die „Casa del Mutilato“ zunächst 1925-1928 errichtet, erhielt eine bauliche Erweiterung durch denselben Architekten in den Jahren 1934-1936.

Die Grundsteinlegung erfolgte am 25. April 1927 und bereits am 4. November 1928, dem zehnten Jahrestag des Sieges, konnte man die Einweihung des Gebäudes unter Anwesenheit von Vittorio Emanuele III und Benito Mussolini vornehmen. Kurze Zeit später traten alle Mitglieder der ANMIG in die Faschistische Partei ein. Die Symbiose war somit vervollkommenet.

Delcroix bezeichnete in seiner Einweihungsrede den Krieg als ‚kreative Tugend‘ (*virtù creatrice*), gab mit dieser Wortwahl die Richtung zukünftiger Aktionen seitens der ANMIG vor. Zudem war in der Gedankenwelt ihres Präsidenten die Übertragung religiöser Vorstellungen auf die Kriegversehrten zutiefst verwurzelt und präsent. Somit wird verständlich, dass er Verwundungen und Entstellungen geradezu mystifizierte und diese als lebendiges Opfer/Kontribut von Soldaten ansah, die für das Vaterland gefallen waren ohne zu sterben; er selbst war ja für diese Vorstellung das lebende Beispiel. Delcroix's Gedanken waren deutlich vom nationalistischen Poeten Gabriele D'Annunzio beeinflusst⁵; den Duce sprach er als Waffenbruder und Wohltäter an, zu dem er sich mit der gesamten ANMIG bekannte. Durch den Prozess der Transformation und geradezu Sakralisierung der Verstümmelung wurde die Vereinigung quasi zu einer

⁴ 1928 publizierte Delcroix eine biografische Schrift über den Duce mit dem Titel „Un uomo e un popolo“ Firenze (1928).

⁵ Vgl. beispielsweise den Text der Inschrift in BUORA 2002.

Art religiösen Ordens und dementsprechend sollte die ‚Casa Madre‘ kein reiner Verwaltungsbau, sondern ein „Ort des Kampfes und des Gebetes“ sein: sakrale und militärische Motive sollten hier eine Symbiose eingehen, eine Vorstellung, die sich in der Ausstattung deutlich niederschlug.

Bereits die lateinischen Inschriften am Außenbau gaben, allen voran diejenige am Eingang ‚A DEO ET PATRIA NOSCIMUR‘ (Von Gott und Vaterland werden wir anerkannt)⁶, Hinweise auf das Selbstverständnis der Mitglieder der Vereinigung bzw. auf die Art, wie hier Kriegserfahrung bewältigt wurde⁷. In der ‚Casa Madre‘ sollten sich die Kriegsverehrten und ihre Familien geradezu idealisiert gefeiert wiederfinden und gegenseitig stützen. Zu dieser Besonderheit in der Bauvorgabe trat die Tatsache, dass weder im Äußeren des Gebäudes, geschweige denn im Inneren, mit der Verwendung wertvoller Materialien gespart wurde; ausgesuchte Künstler wie die Bildhauer Giovanni Prini und Arturo Dazzi sowie der junge, selbst kriegsverletzte Maler Antonio Giuseppe Santagata (Genova 1888 - Recco 1985)⁸ wurden gerufen.

Bereits in diesen kurzen Ausführungen kommt ein Sachverhalt zur Sprache, auf den besonders hingewiesen sei, nämlich die merkwürdige Tatsache der an zahlreichen Stellen der künstlerischen Gestaltung des Gebäudes zu beobachtenden Negierung der von den Mitgliedern der ANMIG durch Kriegsgeschehen davon getragenen und lebenslang sichtbaren Verstümmelungen und sonstigen Einschränkungen. Zu dem ausdrücklichen Wunsch, die bleibenden Verletzungen nicht wahrhaben zu wollen, gehört beispielsweise die Besonderheit, dass es im Hause keinen ins Obergeschoss, in dem sich der Versammlungssaal (*sala della adunanza*) befand, führenden Personenaufzug

gibt. Zu diesem zentralen Raum des Gebäudes führt hingegen eine sog. Kaisertreppe, also ein Aufgang mit zwei Armen und einem gemeinsamen Antritt, ein Typus, der vor allem in Schlössern und Adelspalästen vertreten ist, jedoch seiner Zeit zunehmend auch bei Staatsbauten wie Ministerien Verwendung fand⁹. Zur Erhabenheit des Gesamteindrucks trägt die Gestaltung dieser Treppe samt der Darstellung des Hl. Sebastian in Form eines Torso's (Künstler A. Dazzi) bei, nur verwundert es doch sehr, dass man den vorgesehenen Hauptnutzern des Saales, eben der aus Kriegsverwundeten, Menschen ohne Beine, ohne Augenlicht etc. bestand, nicht die ‚Annehmlichkeit‘ eines komplikationslosen Zugangs zu den Veranstaltungen gewährte. Bei aller Sublimation erlittener Verletzungen und deren Transposition in eine höhere ‚Ebene‘ scheint die Entscheidung, ganz bewusst auf einen Aufzug zu verzichten, doch mehr als übertrieben. Wie von Dobler detailreich auseinandergesetzt, war dies keineswegs die einzige ‚Herabspielung‘, des Versehenstatus¹⁰. Eine Untertreibung, die jedenfalls an den grundlegenden Bedürfnissen gerade dieses Teilnehmerkreises vorbeiging.

Diese Negierung und im gleichen Atemzug ‚Überhöhung‘ ins Sakrale der eigenen Behinderung durch Kriegseinwirkung ist in einer an der katholischen Religion und insbesondere der nationalen Dichtung von Gabriele D'Annunzio orientierten Mystifizierung der Verletzung und des Schmerzes transzendiert und ins Positive gewendet. Wurden die Versehen wirklich dermaßen indoktriniert, dass sie ihre eigenen Beschädigungen nicht mehr wahrnehmen sollten/konnten? Dies kann man sich kaum vorstellen, denn es waren ja außer den psychologischen Schäden, die die Kämpfer davongetragen hatten, effektiv sichtbare, von jedermann wahrnehmbare schwere Behinde-

⁶ NASTASI (im Druck), Rione XXII-Prati nr. 1, S. 334-337: Es handelt sich um ein Motto, das einem Adligen aus Pistoia, Rineri di Spetale Rossi, der im 12. Jh. lebte, zugeschrieben wird. Das ‚A‘ am Anfang wurde der Inschrift 1936 hinzugefügt, als man am Ende des Texts das Wappen der Vereinigung beifügte, um der Präsenz des neuen Buchstabens am Anfang der Inschrift ein Gegengewicht zu bieten und die Symmetrie des Ganzen beizubehalten. NASTASI *ibid.*, Rione XXII-Prati nr. 1, p. 334-337: „Si tratta di un motto attribuito a Rinieri di Spetale Rossi, un nobile di Pistoia, vissuto nel XII secolo. La ‚A‘ fu aggiunta alla frase nel 1936 quando si provvide anche a incidere, alla fine del testo, lo stemma dell'associazione per controbilanciare la presenza del nuovo carattere a principio dell'epigrafe e non compromettere la simmetria dell'impaginazione“.

⁷ Sie lauten: „CITRA CRUOREM“, „MICAT IN VERTICE“, „PERCUSSA VIVIT“, „GEMENDO GERMINAT“, „ARDEO NAM CREDO“, „CONCUSSUS SURGO“.

⁸ „1915 parte per la guerra. Assegnato alla II Armata e destinato all'11° Regimento Fanteria Casale con il grado di sottotenente. Il 28.10.1915 è ferito in combattimento ad una gamba sul monte Sabotino. A Roma nella Cappella della Casa dei ciechi una „Via Crucis“ in terracotta, anche un ‚Cristo in croce‘ e la ‚Madonna del Grappa““. Zwischen 1928 und 1932 wurde er zur Ausmalung des Salons der ‚Casa Madre‘ in Rom aufgefordert. Santagata war bald auf die Ausstattung von Case del Mutilato (Mailand, Palermo, Ravenna) spezialisiert (ebenfalls Darstellung im Collegio IV Novembre Lido di Ostia (zerstört) und im Palazzo della Giustizia di Milano mit Malereien präsent). Sein bedeutendstes Werk ist die *Vita eroica di Antonio Locatelli* in der Casa Littoria von Bergamo.

⁹ DOBLER 2010, S. 5.

¹⁰ DOBLER 2010, S. 11f.; 17. Erinnert sei auch an den Entwurf der Figur des Sieges/Vittoria des ‚Monumento al fante‘ von Eugenio Baroni (1880-1935). In einer ersten Phase (1920) hatte er die Vittoria als verwundet, nur mit Armstummeln, modelliert; der zweite Entwurf aus dem Jahre 1928 zeigte dann die Vittoria im Vollbesitz ihrer Arme (SBORGI 1990, beide Abb. auf S. 46). Das gesamte, von Baroni entworfene Monument auf dem Monte San Michele, ist letztendlich nicht ausgeführt worden (s. dazu: DE GRASSI 2016, S. 251-259). Aufschlussreich ist dazu die Bemerkung von DE GRASSI, S. 259: das Projekt wurde auf Mussolinis Wunsch hin aufgegeben, der wenig geneigt war, sich mit einer Darstellung zu identifizieren, die zu stark auf die Hervorhebung des Opfers anstelle der Zelebration des Sieges abhob („... progetto abbandonato per volere di Mussolini, poco propenso a identificarsi in una soluzione troppo concentrata sull'esaltazione del sacrificio piuttosto che sulla celebrazione della vittoria“).

rungen im Bewegungsablauf, die die Verehrten und Verstümmelten belasteten, sie ständig auf Hilfe angewiesen waren. Wie lassen sich derartige Kriegsfolgen so total ausblenden? Hier verlangte Delcroix ein Verhalten, das er in seiner Person vorlebte.

FUNKTION DES VERSAMMLUNGSSAALES

Über die ‚Casa Madre Mutilati ed Invalidi‘ ist bereits mehrfach gehandelt und geschrieben worden, ihr Aussehen sowie ihre Dekoration darf als bekannt vorausgesetzt werden. Im vorliegenden Zusammenhang gilt die Aufmerksamkeit vor allem dem großen Saal im Obergeschoss (Abb. 1). Hier sollten sich zu Gedenktagen, Feiern und Adunzen die Schwerbeschädigten samt ihrer Familienangehörigen zusammenfinden können und sich gegenseitig als durch den Krieg, zwar stark beeinträchtigt, doch überlebte habende Gruppe wahrnehmen. Hier sollten Erinnerung, Selbstdarstellung sowie Sinnstiftung ihren Raum haben. Über die im Stadtbild deutlich monumentalisierte Architektur der ‚Casa Madre‘ und im Inneren über die Ausstattung im allgemeinen – und im großen Saal im besonderen durch die monumentale Wandmalerei – sollten einem breiten Publikum die Bilder von Ereignisschilderungen, wie sie vom Maler Santagata in den Lünetten und in der Apsiskalotte mithilfe überkommener Bildstrategien geschaffen wurden, unmittelbar zugänglich und verständlich gemacht werden. Dieser über die empfangenen Botschaften und deren Interpretation erreichte Konsens konnte den Aufstieg eines revisionistischen und imperialistischen Regimes unterstützen. Ob die vom Präsidenten der ANMIG eingeforderte bedingungslose Hingabe an eine höhere Idee, also eine Opferbereitschaft im sublimierten Sinne, wirklich angenommen und gelebt worden ist, muss dahingestellt bleiben. Um die effektive Wirkung seiner Aufrufe zu beurteilen, die eben auch über die künstlerische Gestaltung der ‚Casa Madre‘ ergingen, wären möglicherweise in Archiven verwahrte Berichte von Besuchern des Hauses oder Briefschaften an Verwandte etc. ausfindig zu machen.

SEINE AUSSTATTUNG

Der Versammlungssaal bildet den triumphalen Höhepunkt einer Raumfolge, die bereits vor dem Außenbau mit dem Betreten der Zugangsrampe im Erdgeschoss beginnt. Sie kennzeichnet die Mittelachse des Baues und findet ihr Ende und ihren Höhepunkt in der Apsis im südlichen Kreuzarm des Saales. Dort

leiten fünf Arkadenbögen in den durchfensterten Umgang, dessen Scheiben aus Onyx vom Monte Amiata spätantike Alabaster-Scheiben, wie sie von Kirchen bekannt waren, evozieren. Der über der Form des griechischen Kreuzes errichtete Saal wird von einer Hängerkuppel aus rautenförmigen Glasbausteinen beleuchtet und überfangen, die schwerelos über dem Raum zu schweben scheint (Abb. 2). Gegenüber dem zentralen Quadrat sind die Seitenarme um zwei Stufen erhöht. Im Raum befanden sich ursprünglich Marmorbildnisse von Mussolini, Vittorio Emanuele III, Gabriele D’Annunzio und Carlo Delcroix, also Personen, die ideologisch oder aktiv beteiligt, einen konkreten Bezug zwischen Raum und Gegenwart herstellten (Abb. 3).

Der spirituelle Charakter dieses Innenraumes entfaltet sich auch dadurch, dass dieser Saal sozusagen das Ziel der bereits vor dem Gebäude beginnenden Bewegungsachse ist, die sakrale Motive zu einem Höhepunkt führt. Betreten wird dieses Ambiente vom Treppenhaus aus durch ein großes Bronzeportal mit Reliefszenen, die den Leidensweg des Infanteristen (*passione del fante*) schildern (Künstler G. Prini). Darüber befindet sich – als Motto in Stein gemeißelt – ein Ausspruch Mussolinis *Hier lebt der Sieg (Qui la vittoria è vivente)*.

Im Rauminnern nimmt der Besucher als erstes die Apsiskalotte wahr (Abb. 4). In ihr ist mit Figuren und Symbolen ein allegorisches Triumphprogramm dargestellt: Im Zentrum drängt dem Betrachter eine weibliche Figur entgegen, die beide Arme in die Höhe reißt. In den Händen hält sie ein Kurzschwert und einen Ölweig, Symbole der *fortezza* und der *concordia*. Es handelt sich um die Personifikation des Sieges, die den Versammelten die Symbole des Triumphes überreicht¹¹. Zu ihrer Linken ist der Stifter und Präsident der ANMIG, Carlo Delcroix, dargestellt. Er bringt in einer alten christlichen, überzeitlichen Bildform des Stifters der Viktoria ein Modell der ‚Casa Madre‘ dar, ist nicht als Verehrter (*mutilato*) dargestellt, sondern mit Händen und sehenden Augen gezeigt. Ähnlich unverletzt wie Delcroix steht auf der anderen Seite ein Infanterist, der als *pars pro toto* alle ehemaligen Kämpfer verkörpert. Ganz bewusst ist hier auf jeden Hinweis von Unvollständigkeit und bleibender Verletzung verzichtet, da die drei dargestellten Personen einer himmlischen, geradezu heiligen Sphäre angehören, wie es ja durch Bildgewohnheiten in Kirchen landesweit bekannt war und von den Saalbesuchern sofort assoziiert werden konnte. Die Figuren sind umgeben von Signeten, von visuellen Zeichen, die in ihrer Kurzform besonders charakteristische und allgemein bekannte Bauwerke von Städten symboli-

¹¹ Tatsächlich wurde das Mutterhaus der Kriegsinvaliden von den Zeitgenossen bereits als „*sacello della vittoria*“ bezeichnet, dessen Existenz wie auch der Sieg selbst auf der „*passione di tanti individui*“ basiere.

sieren. Im vorliegenden Falle handelt es sich sowohl um die befreiten als auch um die unbefreiten Städte in den (vermeintlich) zu Italien gehörenden Gebieten. Die *città redente*, also die an Italien gefallenen Städte wie Triest, Trient, Zara (Zadar) und Pola (Pula) sind rechts der Viktoria dargestellt, während links, den Soldaten rahmend, die *città irredentiste* Spalato (Split), Traù (Trogir), Sebenico (Sibenico) und Ragusa (Dubrovnik), jeweils durch Monumente, die die traditionelle Zugehörigkeit ausdrücken, gekennzeichnet sind. Die im Stil eindeutig italienisch-antiken Stadtsymbole bestärken die traditionelle kulturelle Zugehörigkeit der Regionen/Territorien zum Vaterland, wobei der *status quo* weitgehend ignoriert wird.

Es bleibt fraglich, ob die Einnahme der zu Italien gehörenden Städte, wie sie die Szene der Übergabe des Mutterhauses der Invaliden, rahmen, als eine Leistung der ANMPI-Mitglieder verstanden werden soll, während der Soldat bei den gegenüber liegenden Städten auf noch anstehende Schlachten hinweisen könnte. In jedem Falle ist das Ergebnis des Ersten Weltkriegs deutlich geschönt und für das hier veranschaulichte Anliegen der Gesamtdarstellung passend gemacht. Die bleibende Rückführung der Gebiete durch Mussolini wird allegorisch, mehr oder weniger verhüllt, bereits als historische Tatsache dargestellt und nirgendwo wird in der Apsis auf den vermeintlichen Betrug durch die Alliierten angespielt. Einzelne Soldaten am Kalottenrand verkörpern die Waffengattungen des Militärs, die am Sieg beteiligt waren; auch hier sollte also ewige Kampfbereitschaft körperliche und seelische Versehrtheit überlagern.

Der Architekt Piacentini hatte in den Lünetten keinerlei malerische Dekoration vorgesehen und entsprechend zeigen die ersten publizierten Bilder von 1928 den Raum noch ganz in seiner „*sobria armonia*“¹². Es war die alleinige Entscheidung des Präsidenten der ANMIG, den Raum zusätzlich mit monumentalen Wandbildern zu dekorieren, die die Botschaft des Saales verstärken und den Besuchern eine Identifikation mit der hier beabsichtigten Transformation des Schmerzes in eine höhere Sphäre erleichtern sollten. Delcroix beauftragte den selbst im Weltkrieg verwundeten Maler Antonio Giuseppe Santagata damit, in den Jahren von 1928 bis 1932 die drei Lünetten im Raum zu gestalten. Die Vorgabe bestand darin, drei grundlegende Momente der Kriegsteilnehmer zu illustrieren: den Auszug in den Krieg (*la partenza*), den Angriff auf den Feind (*l'assalto*) und die Rückkehr aus dem Krieg (*il ritorno*). Zur Einweihung des Gebäudes im November 1928 war der *assalto* bereits vollendet.

Die Wandflächen der Lünetten sind jeweils in sechs Bildfelder unterteilt; ihre Gestaltung soll die Illusion bemalter Glasfenster, wie sie in Kirchen üblich sind, evozieren. Diese Wirkung wird mittels der Aufteilung der Fläche in eine erdfarbene leuchtende Bodenzone und einen hellen Himmel erreicht, vor den die einzelnen Figuren gestellt sind. Die hiermit beabsichtigte Evokation der Tradition von Polyptichen ist nicht zu übersehen.

Die Lünette rechts mit dem Auszug in den Krieg (Abb. 5) zeigt in den unteren drei Bildfeldern die abmarschierenden Soldaten als kontinuierliches Sujet, wobei sich verabschiedende, winkende Familienangehörige gezeigt sind. Der Kriegseintritt wird hier also als gemeinsames Schicksal von Soldaten und deren Familien geschildert.

Im Mittelfeld des oberen Registers ist die Segnung der Soldaten durch einen, die Hostie erhebenden Priester dargestellt. Die Schatten, die von den vor ihm knienden Soldaten ausgehen, sollen die Kraft der Segnung und die Erfüllung mit göttlichem Licht, dessen Quelle der gewandelte Leib Christi ist, versinnbildlichen.

Unterhalb des beschriebenen Ensembles befindet sich eine große gemalte Inschrift, bei der es sich, wie darin festgehalten steht, um einen Satz von König Vittorio Emanuele III aus der Proklamation am 24. März 1915, dem Tag des Kriegseintrittes handelt („Soldaten, Euch gebührt der Ruhm, die Tricolore an die heiligen Grenzsteine zu tragen, welche die Natur an die Enden unseres Vaterlandes setzt, Euch der Ruhm, das Werk endgültig abzuschließen, das mit so viel Heldenmut von unseren Vätern begonnen wurde“)¹³. Linkerhand flankiert den Text die in einer Art Vignette wiedergegebene Darstellung eines Heerlagers, rechts die eines Schlachtfeldes mit schwarzen Kreuzen.

Die Lünette über dem Eingang zum Saal zeigt den Sturmangriff (*l'assalto*) mit drei zur Mitte hin ansteigenden Szenen des Schlachtfeldes (Abb. 3). In der Mitte den Nahkampf von Mann gegen Mann, rechts der Kampf mit dem Einsatz von Schusswaffen, wobei der Verlust von Gliedmaßen nicht gezeigt ist. Im oberen Register wird sich um Verletzte gekümmert und im Lazarett werden Verwundungen behandelt.

Die Lünette links mit Darstellung der Rückkehr (*il ritorno*) (Abb. 6) bietet nicht, wie sich denken ließe, den triumphalen Einzug der Soldaten nach dem siegreichen Ende der jahrelangen Schlachten, sondern im zentralen Mittelfeld des unteren Abschnittes ist ein mit der Nationalflagge bedeckter Sarkophag auf einer

¹² PIACENTINI 1927/28.

¹³ DOBLER 2010, S. 29, Anm. 74: „Soldati a voi la gloria di piantare il tricolore d'Italia sui termini sacri che la natura pose ai confini della patria nostra, a vi la gloria di compiere finalmente l'opera con tanto eroismo iniziata dai nostri padri“.

zweispännigen Kutsche gezeigt, die Ankunft des Sarges mit dem Unbekannten Soldaten ist dargestellt. In der Mitte kniet die Ehefrau des Toten und erhebt gemeinsam mit dem Sohn den rechten Arm zum römischen Gruß. Der Szene sind Frauen, die Kinder und Ährenbündel tragen, rein attributiv zugeordnet. Sie sollen die erfolgreiche Aufrechterhaltung des Lebens zeigen, während die Männer in der Ferne für das Vaterland kämpften. Im linken Bildfeld sind Reiter und eskortierende Soldaten dargestellt, während im rechten mehrfach die Trikolore gehisst wird. Jener Leichnam wurde Ende Oktober 1921 unter den bei der Basilika von Aquileia bestatteten Gefallenen ausgesucht und mit großem Pomp auf dem Schienenweg durch das Königreich bis nach Rom überführt, wo man ihn am 4. November im Monumento Vittorio Emanuele, im *Altare della patria* beisetzte¹⁴. Die hier unter der Lünette vorhandene Inschrift gibt ein Zitat Mussolinis wieder, wie es anlässlich der Überführung in der Zeitung *Popolo d'Italia* erschien: „Von der Feier des unbekanntes Soldaten muss die neue Periode unserer Geschichte beginnen, ansonsten wäre es besser, den Schlaf ohne Wiedererwachen der Toten nicht zu stören, die für Jahrhunderte die Grenzen des Vaterlandes bewachen“¹⁵. Mit diesen Worten werden also die Festlichkeiten für den Unbekannten Soldaten und damit das Gedenken an alle Toten des Ersten Weltkrieges als Grundlage eines „*nuovo periodo della nostra storia*“ propagiert. Mit der Einbringung und Festschreibung dieser Worte im Versammlungssaal der Invaliden stellte sich die ANMPI eindeutig auf die Seite Mussolinis. Rechts der Inschrift ist in einer perspektivischen Darstellung die Stadt Aquileia dargestellt (Abb. 8). Dieser Wiedergabe scheint eine im Jahre 1865 von Giovanni Righetti ausgeführte Kopie einer in das 16. Jh. zu datierenden Darstellung zugrunde zu liegen. Letztere befand sich ehemals im Besitz der Conti Concina von S. Daniele del Friuli und ist heutzutage nicht mehr aufzufinden¹⁶. Linkerhand der Inschrift ist in einer Art Vignette die Stadt Rom (fig. 9) innerhalb der Aurelianischen Mauer mit dem Monument für Vittorio Emanuele im Mittelpunkt wiedergegeben, wobei die Sicht von Norden her, also der Einzugslinie der Bahre im übertragenen Sinne folgt: unten im Bild ist die Porta del Popolo zu erkennen; rechts – jenseits des Tibers – die Peterskirche mit ihrer charakteristischen Kuppel. In einer Kurzformel wird hier also Ausgangs- und Endpunkt der Überführung des Unbekanntes Soldaten vor Augen geführt, d. h. die direkte Achse Rom-Aquileia dargestellt. Im rechten Bildfeld der Lünette folgen dem Sarkophag die Angehörigen der ANMIG, ihr Präsident Delcroix ist an zentraler Stelle wiedergegeben. Rechts außen

hat sich der Maler Santagata verewigt. Die Nationalflagge wird triumphierend geschwenkt und damit den Gefallenen die letzte Ehre erwiesen, doch bald werden die Invaliden ebenso wie der Unbekannte Soldat von der Bevölkerung begrüßt werden. Ein antiker Altar in der rechten Ecke weist daraufhin, dass auch die Verehrten ein Opfer gebracht haben, dem gehuldigt werden soll. Die Tatsache, dass sich gegenüber, in der linken Ecke des Bildfeldes der Lünette, ein weiterer, hier allerdings mit Kranz und Blumen geschmückter Altar befindet, der dem toten Soldaten zugeordnet worden ist, zeigt, dass die allgemeine gesellschaftliche Anerkennung der Invaliden noch nicht in befriedigender Weise erfolgt ist. Bedenkt man außerdem, mit welchem außerordentlichen Aufwand die Beisetzung des unbekanntes Soldaten in ganz Italien mit bis dahin unbekanntem patriotischen Eifer zelebriert worden ist, so lässt sich erkennen, dass sozusagen ein Wettrennen um die Gunst der Bevölkerung zwischen echten, verstorbenen Kriegsoffizieren und den lebenden Kriegsversehrten in Gang gesetzt ist.

Genau an diesem Punkt setzte Delcroix mit der von ihm gewollten Verherrlichung und Mystifikation des Schmerzes und der Verletzungen an; demzufolge ist in der oberen Zone der Lünette der Aufbruch in eine neue Ära gezeigt: Ehemalige Soldaten sind mit dem Wiederaufbau und dem Bestellen der Felder beschäftigt. Die Integration der verletzten und verstümmelten Kämpfer in die Volkswirtschaft ist im Bilde vollkommen gelungen. Keiner ist als Krüppel dargestellt, der auf eine Rentenunterstützung angewiesen ist. Auch dies wiederum ein Beispiel der völligen Nivellierung mit den gesund heimgekehrten Soldaten.

Das zentrale Bildfeld trägt eine der eindrucksvollsten Kompositionen, den Gesang der wiedergeborenen italienischen Jugend (*Canto della rinata giovinezza italiana*). Hier folgen die italienischen Familien mit landwirtschaftlichem Gerät einer weiß gekleideten Frau, die ein mit ausgebreiteten Armen in Kreuzform dargestelltes Kleinkind verheißungsvoll in die Höhe streckt. Die dreieckige, keilförmige Anordnung unterstützt die Dynamik der Bewegung, ähnelt deutlich der *Vittoria* in der Apsiskalotte.

Die besprochenen Bilder der ‚Casa Madre‘ beruhen auch auf Augenzeugenschaft, nicht zuletzt des Malers Santagata selbst, wodurch die Darstellungen zusätzliche Authentizität erhalten. Es ist interessant zu beobachten, wie hier ohne direkte Einflussnahme der Partei, doch mit dem Wohlwollen der Machthaber ein umfassendes Zeugnis frühfaschistischer Kunst entstand. Dabei wird das Christentum mit der Selbst-

¹⁴ LEONE 1988.

¹⁵ Dalla celebrazione del milite ignoto deve cominciare il nuovo periodo della nostra storia altrimenti meglio sarebbe non turbare il sonno senza risveglio dei morti che presidiano per i secoli i confini della patria. DOBLER 2010, S. 29, Anm. 81.

¹⁶ VIGI FIOR 1982, S. 2 (mit Bibliographie). Siehe auch VALE 1931.

interpretation als Märtyrer durch Übernahmen von Bildern und Heilsvorstellungen deutlich bemüht.

DER ANBAU DER ‚CASA MADRE‘ 1936-1938

Da sich der Beitrag auf Aquileia konzentriert, gehört der zwischen 1936 und 1938 errichtete Anbau der ‚Casa Madre‘ nicht in diesen Zusammenhang.

Hierin gab es nun eine ‚echte‘ Kapelle mit einer vom Künstler Romano Romanelli ausgeführten, bronzenen Pietà als Altarbild und einem reliefverzierten Weihwasserspender (Künstler: G. Prini). Auch wurde hier ein Sakrarium für die Fahnen der am Sieg beteiligten Regimenter (*Sacrario delle Bandiere*) eingerichtet und der durch den Anbau entstandene Innenhof war mit Wandmalereien von abermals Santagata, doch auch von Mario Sironi und Cipriano Efisio Oppo versehen. Oberhalb der beiden seitlichen Durchgangstüren waren nun gemalte Reiterstandbilder des Königs und des Duce angebracht. Die unterhalb des Königs befindliche Tür ist von einem Soldaten flankiert, über dem die Orte der Isonzoschlacht eingeschrieben sind. Außer dem Duce und dem König zu Pferde (Künstler: M. Sironi)¹⁷ sind auch die vier großen Schlachten des 1. Weltkriegs als Panoramabilder wiedergegeben (Abb. 10)¹⁸. Zudem wurde hier durch den mit „Aethiopia“ beschrifteten Umriss einer Landkarte an den triumphalen Sieg über diesen afrikanischen Staat und an die Ausrufung des *Imperi-*

um (1936) erinnert, doch nicht mehr an das Schicksal der Invaliden. Die Zeit war an diesen nunmehr vorbeigegangen.

In Rom ehrte man mit der Einrichtung einer Grabstätte für den Unbekannten Soldaten im „Altare della Patria“ symbolisch die Gesamtzahl der Soldaten, die im Ersten Weltkrieg für das italienische Vaterland ihr Leben gelassen hatten, wobei eben die Namenlosigkeit ausschlaggebend war. Delcroix's Weltanschauung zufolge führten Schmerz und bleibende Verwundung der Invaliden zu Erneuerung und Wiedergeburt. Das Bewusstsein, dem Vaterland zum Sieg verholfen zu haben, war für die ehemaligen Soldaten fundamental. Sie waren im Gegensatz zu den Gefallenen lebende Zeugen eines heroischen Triumphes, der hier zelebriert werden sollte. Die Kriegsversehrten wollten nicht als mit Makeln behaftete Außenseiter der Gesellschaft, sondern als durch das Erlebnis der Verwundung gestärkte Elite abermals dem Feind entgentreten, um die Schmach der *vittoria mutilata* endgültig auszumerzen. Damit standen die Mitglieder der ANMPI den Parolen des beginnenden Faschismus nahe und Mussolini konnte die einflussreichen Invaliden und ihre Organisation für eigene Zwecke instrumentalisieren. Die von den alten Kämpfern selbst vorgebrachte Interpretation des Kampfes und der erlittenen Verletzungen erleichterte dem Duce, neue Kriege zu beginnen.

¹⁷ DOBLER 2010, S. 24-25.

¹⁸ Battaglia del Piave, Vittorio Veneto, Gorizia und Bainsizza.

AQUILEIA A ROMA

PREMESSA

Il titolo di questo saggio allude al trasferimento del *Milite ignoto* da Aquileia a Roma presso il Monumento a Vittorio Emanuele II, l'Altare della Patria, il Vittoriano, nei giorni tra il 28 ottobre e il 4 novembre 1921¹, ma l'intento è quello di analizzare l'intero ciclo di dipinti visibili nella Sala delle Adunanze della 'Casa Madre degli Invalidi e Mutilati'². Aquileia è, per così dire, il punto di partenza per dimostrare che attraverso la Casa Madre, costruita dall'"Associazione Nazionale Mutilati ed Invalidi di Guerra" (di seguito: ANMIG) appositamente per i propri membri, si palesa la volontà di presentare gli invalidi e i mutilati d'Italia come individui a pieno titolo della popolazione, e si 'mostra' altresì in modo inequivocabile che essi rappresentano la forza trainante in vista di un rinnovamento del paese che si proietta nel futuro sotto la guida fascista.

CONTESTO STORICO

L'ingresso nella prima guerra mondiale era associato per l'Italia a grandi aspettative. L'accordo segreto noto come Patto di Londra (26 aprile 1915) le assegnava infatti, in caso di vittoria, una serie di concessioni territoriali nell'area della monarchia asburgica. Il 23 maggio 1915 l'Italia dichiarò guerra alla monarchia austro-ungarica. Più di tre anni dopo, il

24 ottobre 1918, il generale Armando Diaz lanciò la devastante offensiva nei pressi di Vittorio Veneto, che condusse alla firma dell'armistizio il 3 novembre. La supposta vittoria dell'Italia era costata 680.000 vittime, e aveva portato a una bancarotta economica e finanziaria, oltre che a un enorme deficit pubblico.

Alla conferenza di pace di Parigi (1919) l'Italia rappresentava la parte più debole tra gli stati vincitori; gli Alleati considerarono modesto il contributo dell'Italia alla vittoria. Le aspettative e le promesse non vennero mantenute. Con il trattato di pace di Saint-Germain del 10 settembre 1919 l'Italia ricevette il Trentino e l'Alto Adige, la Venezia Giulia, parti dell'Istria e della Dalmazia. Ne scaturirono sentimenti di forte avversione contro le potenze vincitrici, che si diffusero tra la popolazione e, mentre i negoziati erano ancora in corso a Parigi, Gabriele D'Annunzio occupò la città di Fiume suscitando grande entusiasmo in Italia. Fu allora che venne coniata l'espressione carica di significato di 'vittoria mutilata'³. Ma non era solo la vittoria a essere 'mutilata': per la prima volta gli italiani si trovarono ad affrontare, in maniera traumatica, un problema sociale, ovvero l'esistenza di migliaia e migliaia di invalidi di guerra che dovevano essere reintegrati nella vita quotidiana. Poiché le battaglie, a dispetto della vittoria ufficiale, non avevano portato agli obiettivi auspicati, andavano emergendo con chiarezza sempre maggiore domande sul senso della battaglia e sul senso del dolore e della sofferenza duratura che essa aveva causato. Le disa-

¹ La letteratura al riguardo è vastissima. Il riferimento qui è in particolare ai Quaderni Aquileiesi 8, 2002 con i capitoli (e i saggi in essi contenuti) "Aquileia e la Prima Guerra mondiale" (pp. 9- 32) e "Aquileia e il Milite Ignoto" (pp. 33-68), e alle rispettive bibliografie.

² CERINO 1993; DOBLER 2010.

³ D'ANNUNZIO 1918.

bilità irreversibili, permanenti e visibili ricordavano continuamente agli ex combattenti e alla società la apparente umiliazione e facevano apparire discriminatorio il concetto di eroismo, dal momento che si era allo stesso tempo vincitori e perdenti.

ROMA: LA 'CASA MADRE' DEL MUTILATO

Dirigendo ora lo sguardo alla 'Casa Madre' del Mutilato a Roma, l'edificio principale dell'"Associazione Nazionale Mutilati e Invalidi di Guerra" fondata a Milano nel 1917, conviene puntare l'attenzione sul ciclo di dipinti ivi realizzato nella Sala delle Aduanze.

Fin dalle prime pesanti perdite subite in guerra si erano sviluppate forme di ricordo e di commemorazione, un vero e proprio culto dei caduti che assunse i tratti di una liturgia; in tutto il paese furono eretti monumenti alla memoria. Per contro, non era ancora stata trovata alcuna forma di culto rituale per i combattenti rimasti sì in vita, ma mutilati. Se la società non li riconosceva era anche perché non appariva chiara la loro posizione tra la morte e la vita. L'ANMIG si era dunque posta l'obiettivo di colmare questo 'vuoto', cioè di reintegrare i mutilati e gli invalidi nella società e di farli valere come forze della nazione a pieno titolo. L'associazione perseguì con coerenza e determinazione l'idea di attirare l'attenzione nazionale sui bisogni degli invalidi e di acquisire anche un'influenza politica facendosi loro portavoce. In poco tempo, infatti, l'ANMIG stabilì non solo punti di contatto con il programma nazionalista e revisionista dei Fasci di Combattimento fondati nel 1919 e rinominati Partito Nazionale Fascista nel 1921, ma anche un'intesa di fondo assai più generale. D'altro canto, il partito fascista vedeva assolutamente di buon occhio, per calcolo politico, un avvicinamento alla massa dei feriti di guerra, perché era consapevole che tra i compiti di chi avrebbe assunto la guida del paese, rientrava la necessità di affrontare le conseguenze della guerra anche sotto questo aspetto. Occorreva creare un'immagine positiva, onorevole e perfino desiderabile in cui inserire le conseguenze visibili e innegabili delle battaglie. È esattamente in questo punto che si incontrarono i principi e le idee promosse dall'ANMIG, compresa la richiesta di una tutela attiva, e le considerazioni del regime. Non è un caso che Mussolini s'iscrisse all'ANMIG il 21 giugno 1922, ovvero prima della marcia su Roma.

Membro fondatore intraprendente e risoluto fu Carlo Delcroix (1896-1977), dal 1924 anche presidente dell'ANMIG. La sua famiglia proveniva

dal Belgio; nel 1915 aveva chiesto la nazionalità italiana per potersi arruolare volontario nei Bersaglieri. Avendo perso entrambe le mani e la vista nel 1917 mentre disinnescava una bomba, era un rappresentante particolarmente carismatico nonché un esempio vivente dei combattenti che rientravano dalla guerra gravemente feriti. Nel 1924 l'ANMIG sostenne all'unanimità il partito fascista alle elezioni⁴. Ciascuna parte aveva avuto il proprio tornaconto: si era pervenuti a una reciproca benevolenza, resa manifesta agli occhi della popolazione. Con tale presupposto l'anno seguente venne messo a disposizione dell'associazione un terreno in posizione privilegiata a Roma, tra il Palazzo di Giustizia e Castel Sant'Angelo, praticamente in riva al Tevere, allo scopo di edificare la 'Casa Madre' degli invalidi. La costruzione venne in gran parte finanziata dal presidente Delcroix e fu lui che ne affidò l'incarico al rinomato architetto Marcello Piacentini (1881-1960). Eretta tra il 1925 e il 1928, la "Casa del Mutilato" fu in seguito ampliata dallo stesso architetto negli anni 1934-1936.

La posa della prima pietra avvenne il 25 aprile 1927 e già il 4 novembre del 1928, nel decimo anniversario della vittoria, l'edificio fu inaugurato alla presenza di Vittorio Emanuele III e Benito Mussolini. Di lì a poco tutti i membri dell'ANMIG aderirono al partito fascista. Si era così perfezionata la simbiosi.

Nel suo discorso di inaugurazione Delcroix definì la guerra come una 'virtù creatrice' e con questa scelta di parole indicò la direzione delle future attività dell'ANMIG. Nel pensiero del presidente, inoltre, era profondamente radicata e presente la trasposizione di idee religiose nel mondo degli invalidi di guerra. Si può pertanto comprendere il fatto che egli mistificasse ferite e deturpazioni, considerandole come il sacrificio/contributo vivente da parte dei soldati che erano caduti per la patria senza morire; lui stesso era l'esempio vivente di quest'idea. Il pensiero di Delcroix era chiaramente influenzato dal poeta nazionalista Gabriele D'Annunzio⁵; si rivolgeva al Duce come a un compagno d'armi e benefattore, a fianco del quale si schierava con l'intera ANMIG. Attraverso il processo di trasformazione e finanche sacralizzazione della mutilazione, l'associazione divenne per così dire una sorta di ordine religioso e di conseguenza la 'Casa Madre' non doveva diventare un semplice edificio amministrativo, bensì un "luogo di combattimento e preghiera": motivi sacri e militari qui dovevano entrare in simbiosi, idea questa che trovò un chiaro riflesso negli arredi e nelle decorazioni dell'edificio.

A partire dalle iscrizioni in latino sui muri esterni, in particolare quella riportata all'ingresso 'A DEO

⁴ Nel 1928 Delcroix pubblicò uno scritto biografico sul Duce dal titolo "Un uomo e un popolo" (Firenze 1928).

⁵ Cfr. p. e. il testo dell'iscrizione nel Cimitero degli Eroi ad Aquileia: BUORA 2002.

ET PATRIA NOSCIMUR' (da Dio e dalla patria veniamo riconosciuti)⁶, si nota un rimando inequivocabile all'immagine che i membri dell'associazione avevano di se stessi e al modo in cui veniva elaborata l'esperienza della guerra⁷. Nella 'Casa Madre' gli invalidi di guerra e le loro famiglie dovevano vedersi celebrati se non addirittura idealizzati, e sostenersi a vicenda. Tale eccezionalità è confermata dal fatto che nelle specifiche di costruzione né per l'esterno dell'edificio, né tanto meno per gli interni, si lesinò nell'uso di materiali pregiati; vennero chiamati artisti apprezzati come gli scultori Giovanni Prini e Arturo Dazzi, e il giovane pittore Antonio Giuseppe Santagata (Genova 1888 - Recco 1985)⁸, anch'egli ferito in guerra.

Già a una prima osservazione emerge un fatto curioso che merita particolare attenzione, ovvero la negazione nelle raffigurazioni artistiche realizzate in numerosi punti dell'edificio delle mutilazioni e di altre menomazioni che i membri dell'ANMIG avevano subito durante la guerra e che sarebbero rimaste visibili per tutta la vita. Nell'esplicita volontà di non riconoscere le lesioni permanenti rientra ad esempio anche il fatto che l'edificio sia sprovvisto di un ascensore che conduca al primo piano, dove si trova la Sala delle Adunanze. A raggiungere invece quest'importante sala dell'edificio è una cosiddetta scala imperiale, cioè una scala con due ali e un accesso comune, un tipo di struttura che si trova soprattutto in castelli e palazzi nobiliari, ma che all'epoca veniva usata sempre più spesso anche per edifici dell'amministrazione statale come le sedi dei ministeri⁹. Il disegno di questa scala, coronata dalla rappresentazione di San Sebastiano in forma di torso (artista A. Dazzi), contribuisce senz'altro all'impressione generale di magnificenza, tuttavia stupisce alquanto che non fosse previsto un accesso facilitato per quanti sarebbero stati i principali frequentatori della sala, ovvero persone che erano state ferite in guerra, individui senza gambe, che avevano perso la vista etc. Pur comprendendo

l'intento di sublimare le ferite subite e di trasporle a un 'livello' superiore, la decisione di rinunciare deliberatamente a un ascensore, pare più che esagerata. Come Dobler illustra con numerosi esempi, questa non fu affatto l'unica 'sottovalutazione' dello status di invalido/mutilato¹⁰. Minimizzare in questo modo il problema, infatti, significava trascurare i bisogni fondamentali proprio del suddetto gruppo di persone.

Questa negazione e allo stesso tempo 'elevazione' nel sacro della propria disabilità causata dalla guerra viene trascesa e rivoltata in positivo attraverso una mistificazione della ferita e del dolore orientata verso la religione cattolica e, in particolare, verso la poesia nazionale di Gabriele D'Annunzio. Davvero i mutilati/invalidi furono indottrinati a tal punto da non dover/poter più percepire le proprie menomazioni? È difficilmente immaginabile dal momento che, oltre ai danni psicologici, i combattenti avevano subito gravi lesioni fisiche, ben visibili a tutti, che compromettevano la mobilità di invalidi e mutilati, rendendoli costantemente dipendenti dall'aiuto altrui. Com'era possibile ignorare così completamente simili conseguenze della guerra? Qui Delcroix pretendeva essere un modello di comportamento, dandone egli stesso l'esempio.

FUNZIONE DELLA SALA DELLE ADUNANZE

Visto il gran numero di trattazioni e scritti sulla 'Casa Madre dei Mutilati ed Invalidi', è lecito supporre che siano noti l'aspetto e le decorazioni dell'edificio. In questo contesto l'attenzione è rivolta soprattutto alla grande sala situata al piano superiore (fig. 1). Qui dovevano potersi riunire gli invalidi gravi e i mutilati con i rispettivi familiari in occasione di anniversari, celebrazioni e adunanze, condividendo la percezione di appartenere a un gruppo che, per quanto gravemente danneggiato dalla guerra, era comunque

⁶ NASTASI c.s., Rione XXII-Prati nr. 1, pp. 334-337: Si tratta di un motto attribuito a Rinieri di Spetale Rossi, un nobile di Pistoia, vissuto nel XII secolo. La 'A' fu aggiunta alla frase nel 1936 quando si provvide anche a incidere, alla fine del testo, lo stemma dell'associazione per controbilanciare la presenza del nuovo carattere a principio dell'epigrafe e non compromettere la simmetria dell'impaginazione.

⁷ Le scritte recitano: "CITRA CRUOREM", "MICAT IN VERTICE", "PERCUSSA VIVIT", "GEMENDO GERMINAT", "AR-DEO NAM CREDO", "CONCUSSUS SURGO".

⁸ 1915 parte per la guerra. Assegnato alla II Armata e destinato all'11° Reggimento Fanteria Casale con il grado di sottotenente. Il 28.10.1915 è ferito in combattimento ad una gamba sul monte Sabotino. A Roma nella Cappella della Casa dei ciechi una "Via Crucis" in terracotta, anche un "Cristo in croce" e la "Madonna del Grappa". Tra il 1928 e il 1932 venne invitato a dipingere il Salone della Casa Madre a Roma. In breve tempo Santagata si specializzò nella decorazione di Case del Mutilato (Milano, Palermo, Ravenna); è presente con una pittura anche nel Collegio IV Novembre Lido di Ostia (distrutto) e con più dipinti nel Palazzo della Giustizia di Milano. La sua opera più significativa è la *Vita eroica di Antonio Locatelli* nella Casa Littoria di Bergamo.

⁹ DOBLER 2010, p. 5.

¹⁰ DOBLER 2010, p. 11 sgg.; 17. Vale anche la pena di ricordare il progetto per la figura della Vittoria del 'Monumento al fante' di Eugenio Baroni (1880-1935). In un primo momento (1920) aveva concepito la Vittoria ferita, con solo i moncherini delle braccia; il secondo progetto risalente al 1928 mostrava invece la Vittoria con entrambe le braccia integre (SBORGI 1990, entrambi fig. a p. 46). L'intero monumento progettato da Baroni per la cima del Monte San Michele, alla fine non fu realizzato (cfr. DE GRASSI 2016, pp. 251-259). Illuminante a tale proposito è il commento di DE GRASSI p. 259: "... progetto abbandonato per volere di Mussolini, poco propenso a identificarsi in una soluzione troppo concentrata sull'esaltazione del sacrificio piuttosto che sulla celebrazione della vittoria".

sopravvissuto. Qui dovevano avere il loro spazio il ricordo, la rappresentazione di sé, come pure la costruzione di nuovi ideali. Attraverso l'architettura della 'Casa Madre', chiaramente monumentalizzata nella cornice urbana, e in generale attraverso gli arredi e le decorazioni degli interni – in particolare le monumentali pitture murali della grande sala – si puntava a rendere direttamente accessibili e comprensibili a un vasto pubblico le immagini e le scene raffigurate da A. G. Santagata nelle lunette e nella calotta absidale con l'aiuto di strategie pittoriche tradizionali. Il consenso ottenuto tramite i messaggi giunti a destinazione e le rispettive interpretazioni poté sostenere l'ascesa di un regime revisionista e imperialista. Rimane aperta la questione se la devozione incondizionata a un'idea superiore richiesta dal presidente dell'ANMIG, ovvero una disponibilità al sacrificio in senso sublimato, sia stata veramente accettata e vissuta. Per valutare l'effettiva efficacia dei suoi appelli, veicolati per l'appunto anche attraverso l'allestimento artistico della 'Casa Madre', sarebbe necessario trovare resoconti di frequentatori della casa o lettere ai parenti etc. forse conservati negli archivi.

LE DECORAZIONI DELLA SALA

La Sala delle Adunanze costituisce il culmine trionfale di una sequenza di spazi, che inizia fin dall'esterno con la rampa d'accesso necessaria per raggiungere il piano terra del palazzo. Essa costituisce l'asse centrale dell'edificio e termina nell'abside dove incrocia il braccio meridionale della sala. Qui una successione di cinque arcate immette nella galleria finestrata, i cui pannelli in onice del Monte Amiata evocano le sottili lastre in alabastro utilizzate in contesti tardo antichi, soprattutto nelle chiese. Costruita a forma di croce greca, la sala è illuminata e sovrastata da una cupola sospesa di mattonelle di vetrocemento a forma di diamante, che appare imponderabilmente sospesa sopra la sala (fig. 2). Rispetto al quadrato centrale i bracci laterali sono rialzati di due gradini. In origine la sala ospitava i ritratti in marmo di Mussolini, Vittorio Emanuele III, Gabriele D'Annunzio e Carlo Delcroix, persone ideologicamente o attivamente coinvolte nel creare un legame concreto tra la sala e il presente (fig. 3).

Il carattere sacrale di questo spazio interno si esprime anche attraverso il fatto che questa sala è, per così dire, il punto d'arrivo dell'asse di movimento che inizia già davanti all'edificio e che conduce i motivi sacri a un culmine. Alla sala si accede dalle scale attraverso un grande portale in bronzo decorato con scene a rilievo raffiguranti *La passione del fante*

(artista G. Prini). Il portale è sormontato da un detto di Mussolini (Qui la vittoria è vivente) scolpito nella pietra.

La prima cosa che il visitatore nota all'interno della sala è la calotta absidale (fig. 4). I simboli e figure ivi rappresentati concorrono a creare una composizione trionfale allegorica: al centro campeggia una figura femminile che incede verso lo spettatore con le braccia protese verso l'alto. Nelle mani regge una spada corta e un ramo d'ulivo, simboli di *fortezza* e *concordia*. È la personificazione della Vittoria, che presenta ai convenuti i simboli del trionfo¹¹. Alla sua sinistra è raffigurato Carlo Delcroix, fondatore e presidente dell'ANMIG. Quest'ultimo è rappresentato non mutilato qual era, bensì con entrambe le mani e occhi vedenti e nelle vesti di dedicante, secondo un'iconografia cristiana antica e sovratemporale, nell'atto di offrire alla Vittoria un modello della 'Casa Madre'. Analogamente illeso, come Delcroix, è il fante raffigurato a destra della Vittoria, che incarna quale *pars pro toto* tutti gli ex combattenti. La rinuncia a qualsiasi accenno di incompletezza o lesione permanente qui è del tutto intenzionale, dal momento che le tre figure rappresentate appartengono a una sfera celeste, quasi sacra, secondo una consuetudine figurativa diffusa nelle chiese di tutto il paese che i frequentatori della sala erano immediatamente in grado di riconoscere. Le figure sono circondate da immagini iconiche, segni visivi che, nella loro forma breve simboleggiano edifici molto caratteristici e generalmente conosciuti di varie città. Nel caso in questione, si tratta sia di città liberate sia di città non liberate in territori (che si supponevano) appartenenti all'Italia. Le *città redente*, cioè le città annesse all'Italia come Trieste, Trento, Zara (Zadar) e Pola (Pula) sono raffigurate a destra della Vittoria, mentre a sinistra, attorno al soldato, si riconoscono le *città irredentiste* di Spalato (Split), Traù (Trogir), Sebenico (Sibenik) e Ragusa (Dubrovnik), ciascuna rappresentata da monumenti che ne identificano l'appartenenza tradizionale. Con l'impronta decisamente italiana dei simboli delle città rafforza la tradizionale appartenenza culturale delle regioni/territori alla patria, ignorando ampiamente lo status quo.

Resta da capire se la conquista delle città appartenenti all'Italia, quelle che incorniciano la scena dell'offerta della Casa Madre degli Invalidi, debba essere considerata come un'impresa dei membri dell'ANMPI, mentre il soldato in posizione speculare, in mezzo alle città ancora da conquistare, potrebbe alludere alle battaglie ancora da venire. In ogni caso l'esito della prima guerra mondiale viene chiaramente edulcorato e adattato all'intento espositivo

¹¹ Non a caso la Casa Madre degli Invalidi di Guerra fu descritta già dai contemporanei come "sacello della vittoria", la cui esistenza, come la vittoria stessa, era basata sulla "passione di tanti individui".

generale qui illustrato. La riconquista permanente dei territori a opera di Mussolini viene rappresentata in forma allegorica, più o meno velata, già come fatto storico e in tutta l'abside non c'è alcuna allusione al presunto tradimento da parte degli alleati. I singoli soldati lungo il bordo della calotta simboleggiano i corpi dell'esercito che hanno partecipato alla vittoria; anche in questo caso l'eterna prontezza al combattimento doveva sovrapporsi all'invalidità fisica e mentale.

L'architetto Piacentini non aveva previsto alcuna decorazione pittorica nelle lunette e di conseguenza nelle prime foto pubblicate nel 1928 la sala appare ancora integralmente nella sua "sobria armonia"¹². Fu decisione esclusiva del presidente dell'ANMIG quella di decorarla ulteriormente con dipinti murali monumentali, che rafforzassero il messaggio della sala e facilitassero l'identificazione auspicata, rendendo così possibile per i visitatori quella trasmutazione del dolore in una sfera superiore. Delcroix incaricò Antonio Giuseppe Santagata, un pittore che era rimasto ferito nella Grande Guerra, di decorare le tre lunette della sala tra il 1928 e il 1932. Il compito era di illustrare tre momenti fondamentali vissuti dai combattenti: *La partenza* per la guerra, *L'assalto* al nemico e *Il ritorno* a casa. Per l'inaugurazione dell'edificio, nel novembre 1928, *L'assalto* era già stato completato.

Le superfici murali delle lunette sono divise ciascuna in sei campi; la disposizione dovrebbe creare l'illusione di finestre in vetro dipinto, simili a quelle delle chiese. L'effetto è ottenuto tramite la suddivisione dello sfondo contro cui sono collocate le singole figure, in una vivace fascia di suolo color terra e un cielo chiaro. Non può essere trascurata l'evocazione intenzionale della tradizione dei polittici.

La lunetta sul lato destro della sala raffigurante la *Partenza* per la guerra (fig. 5) mostra i soldati in marcia come un soggetto continuo nei tre campi inferiori, e i membri delle famiglie che li salutano. L'ingresso in guerra è dunque rappresentato come un destino comune per i soldati e le loro famiglie.

Nel campo centrale del registro superiore si vede la benedizione dei soldati da parte di un sacerdote che innalza l'ostia. Le ombre che proiettano i soldati inginocchiati davanti a lui vogliono simboleggiare la potenza della benedizione e l'intensità della luce divina, la cui fonte è il corpo di Cristo transustanziato.

Sotto la composizione descritta campeggia una grande iscrizione dipinta che, come si legge, è una frase tratta dal proclama che re Vittorio Emanuele III pronunciò il 24 marzo 1915, giorno dell'entrata in

guerra: "Soldati, a voi la gloria di piantare il tricolore sui termini sacri che la natura pose ai confini della patria nostra, a voi la gloria di compiere finalmente l'opera con tanto eroismo iniziata dai nostri padri"¹³. A sinistra del testo, in una sorta di vignetta, c'è la rappresentazione di un accampamento militare, a destra quella di un campo di battaglia con croci nere.

La lunetta sopra l'ingresso della sala illustra *L'assalto* con tre scene del campo di battaglia iscritte in un triangolo con il vertice in alto (fig. 3). Al centro è raffigurato il combattimento corpo a corpo, a destra il combattimento con l'uso di armi da fuoco – non è comunque mostrata la perdita di arti. Nel registro superiore si vedono soldati soccorrere i feriti e la cura delle lesioni nell'ospedale da campo/lazzaretto.

La lunetta sul lato sinistro dove è rappresentato *Il ritorno* (fig. 6) non raffigura, come ci si potrebbe aspettare, l'ingresso trionfale dei soldati dopo la fine vittoriosa di anni di battaglie, ma un sarcofago coperto dalla bandiera nazionale su un carro a due cavalli in mezzo al campo centrale del registro inferiore. A essere raffigurato è l'arrivo della bara con il Milite Ignoto (fig. 7). Al centro è inginocchiata la moglie del defunto che, come il figlio, alza il braccio destro nel saluto romano. Della scena fanno parte anche donne che portano in braccio neonati e fasci di spighe: sono coloro che hanno garantito la salvaguardia della vita, mentre gli uomini combattevano per la patria lontano da casa. Nel campo sinistro sono raffigurati cavalieri e soldati che scortano il feretro, mentre nel destro ci sono più uomini che sventolano il tricolore. La salma fu scelta alla fine di ottobre del 1921 tra quelle dei caduti sepolti presso la Basilica di Aquileia e trasportata in pompa magna in treno attraverso il regno fino a Roma, dove fu tumulata il 4 novembre nel Monumento a Vittorio Emanuele, l'Altare della Patria¹⁴. L'iscrizione riportata sotto la lunetta è una citazione di Mussolini che era stata pubblicata sul quotidiano *Popolo d'Italia* in occasione della traslazione: "Dalla celebrazione del Milite Ignoto deve cominciare il nuovo periodo della nostra storia altrimenti meglio sarebbe non turbare il sonno senza risveglio dei morti che presidiano per i secoli i confini della patria"¹⁵. Con queste parole, dunque, le celebrazioni per il Milite Ignoto e quindi la commemorazione di tutti i caduti della prima guerra mondiale vengono propagandate come il fondamento di un "*nuovo periodo della nostra storia*". Presentando e fissando per iscritto queste parole nella Sala delle Adunanze degli invalidi l'ANMPI si schierò inequivocabilmente dalla parte di Mussolini. A destra dell'iscrizione è

¹² PIACENTINI 1927/28.

¹³ DOBLER 2010, p. 29, nota 74.

¹⁴ LEONE 1988.

¹⁵ DOBLER 2010, p. 29, nota 81.

raffigurata una vista prospettica della città di Aquileia (fig. 8). La riproduzione sembra basarsi su una copia che Giovanni Righetti realizzò nel 1865 di una rappresentazione risalente al XVI secolo. Quest'ultima era originariamente in possesso dei Conti Concina di San Daniele del Friuli e oggi non è più reperibile¹⁶. A sinistra dell'iscrizione si riconosce, in una sorta di vignetta, la città di Roma all'interno delle Mura Aureliane (fig. 9), con al centro il monumento a Vittorio Emanuele. La città è vista da nord e segue idealmente la linea d'ingresso del feretro: in basso si riconosce la Porta del Popolo; a destra – oltre il Tevere – la chiesa di San Pietro con la caratteristica cupola. In una formula breve vengono così visualizzati il punto di partenza e il punto d'arrivo della traslazione del Milite Ignoto, cioè l'asse diretto Roma–Aquileia. Nel campo destro della lunetta seguono il sarcofago i membri dell'ANMIG, con al centro il presidente Delcroix. All'estrema destra si è immortalato il pittore Santagata. La bandiera nazionale viene sventolata trionfalmente per tributare l'ultimo saluto ai caduti, ma presto gli invalidi saranno salutati dal popolo al pari del Milite Ignoto. La presenza di un altare antico nell'angolo destro indica infatti che anche i mutilati/invalidi hanno compiuto un sacrificio al quale si deve rendere omaggio. Il fatto che in posizione opposta, nell'angolo sinistro della lunetta, si intraveda un altro altare, questo però ornato con corona e fiori, assegnato al soldato defunto, mostra che il riconoscimento tributato agli invalidi non è ancora condiviso a tutti i livelli della società. Se si considera inoltre lo straordinario sforzo con cui fu celebrata la sepoltura del Milite Ignoto in tutta Italia, denotando uno zelo patriottico fino ad allora sconosciuto, si può capire come si fosse messa in moto, per così dire, una gara per ottenere il favore della popolazione, tra le vittime di guerra defunte e quelle invalide vive.

È esattamente da qui che prese le mosse Delcroix per la sua intenzionale glorificazione e mistificazione del dolore e delle lesioni; di conseguenza nella zona superiore della lunetta è raffigurata l'alba di una nuova era: ex soldati sono impegnati nella ricostruzione e nella coltivazione dei campi. Nell'immagine dipinta l'integrazione dei combattenti feriti e mutilati nell'economia nazionale è completamente riuscita. Nessuno è raffigurato come uno storpio che dipende da un sostegno pensionistico. Anche questo è un esempio della totale equiparazione degli invalidi con i soldati tornati a casa in buona salute.

Il campo centrale della fascia superiore presenta una delle composizioni più impressionanti, il *Canto della rinata giovinezza italiana*: famiglie italiane con attrezzi agricoli seguono una donna vestita di bianco,

che con gesto propiziatorio solleva un bambino con le braccia tese a formare una croce. La disposizione triangolare, a forma di cuneo, sostiene la dinamica del movimento e somiglia chiaramente alla *Vittoria* della calotta absidale.

I dipinti discussi della 'Casa Madre' si basano anche su testimonianze oculari, soprattutto dello stesso pittore Santagata, che conferiscono ulteriore autenticità alle rappresentazioni. È interessante osservare come qui sia nata un'ampia testimonianza della fase iniziale dell'arte fascista senza l'influenza diretta del partito, ma con il favore di quanti erano al potere. Nell'autoattribuzione del ruolo di martiri è evidente l'adozione di immagini e idee salvifiche del cristianesimo.

L'EDIFICIO ANNESSO ALLA 'CASA MADRE' 1936-1938

Poiché il presente contributo si concentra su Aquileia, non viene qui trattato l'edificio annesso alla 'Casa Madre' tra il 1936 e il 1938. Esso conteneva una 'vera' cappella con una Pietà in bronzo come pala d'altare realizzata dallo scultore Romano Romanelli, e un'acquasantiera decorata a rilievo (artista G. Prini). Vi era anche un *Sacrario delle Bandiere* destinato ai vessilli dei reggimenti protagonisti della vittoria, mentre il cortile venutosi a creare con la costruzione dell'edificio annesso era decorato con pitture murali ancora di Santagata, ma anche di Mario Sironi e Cipriano Efisio Oppo. Sopra le due porte di passaggio laterali erano dipinti ritratti equestri del Re e del Duce. La porta sovrastata dal Re è fiancheggiata da un soldato, sopra il quale sono iscritti i luoghi della battaglia dell'Isonzo (fig. 10). Oltre al Duce e al Re a cavallo (artista M. Sironi)¹⁷ sono rappresentate come immagini panoramiche anche le quattro grandi battaglie della prima guerra mondiale¹⁸. Tratteggiando inoltre i contorni di una carta geografica con la scritta "Aethiopia" si ricordava la vittoria trionfale su questo stato africano e la proclamazione dell'*Imperium* (1936), ma non più il destino degli invalidi. La storia li aveva ormai superati.

Con l'istituzione di una tomba per il Milite Ignoto nell'"Altare della Patria" a Roma si onorarono simbolicamente tutti i soldati che avevano dato la loro vita per la patria italiana nella prima guerra mondiale – determinante a tale proposito fu proprio l'assenza del nome. Secondo la visione del mondo di Delcroix il dolore e le lesioni permanenti degli invalidi portavano al rinnovamento e alla rinascita. La consapevolezza di aver contribuito a conseguire la vittoria per la

¹⁶ VIGI FIOR 1982 (con bibliografia). Vedi anche VALE 1931.

¹⁷ DOBLER 2010, p. 24 sgg.

¹⁸ Battaglia del Piave, Vittorio Veneto, Gorizia e Bainsizza.

patria era fondamentale per gli ex soldati. A differenza dei caduti erano testimoni viventi di un trionfo eroico che qui doveva essere celebrato. Gli invalidi/mutilati di guerra volevano affrontare il nemico ancora una volta non come membri marginali e imperfetti della società, ma come un'élite resa più forte dall'esperienza delle lesioni subite, per cancellare definitivamente l'onta della *vittoria mutilata*. Pertanto i membri dell'ANMPI erano vicini alle formule propagandisti-

che dell'incipiente fascismo e Mussolini fu in grado di strumentalizzare gli invalidi autorevoli e la loro organizzazione per i propri scopi. L'interpretazione della lotta e delle lesioni subite fornita dagli stessi ex combattenti contribuì a rendere più facile per il Duce la decisione di iniziare nuove guerre.

(Traduzione italiana di Sarina Reina)

BIBLIOGRAFIA

- BARBIELLINI AMIDEI 1993 = R. BARBIELLINI AMIDEI, *La casa madre dei mutilati di guerra*, Roma.
- BIAGI MAINO 2019 = D. BIAGI MAINO (a cura di), *Architettura tra le due guerre: la Casa del Mutilato di Ancona*, Firenze.
- BORSI 1993 = F. BORSI, *La Casa Madre dei Mutilati di Guerra*, Roma.
- BUORA 2002 = M. BUORA, *Un anno in Aquileia. Mutazioni del paesaggio aquileiese nel 1915*, Quaderni Aquileiesi, 8, Trieste, fig. p. 21.
- CADEDU 2011 = L. CADEDU, *Alla ricerca del milite ignoto: Aquileia, Redipuglia, Altare della Patria; luoghi della memoria e dell'identità italiana*, Udine.
- CERINO 1993 = N. CERINO, *La casa Madre dei Mutilati e il contesto urbano*, in BARBIELLINI AMIDEI 1993, pp. 31-68.
- D'ANNUNZIO, *Vittoria nostra, non sarai mutilata*, in «Corriere della Sera», 24 ottobre 1918.
- DE GRASSI 2016 = M. DE GRASSI, *Gli Eroi son tutti giovani e belli. L'immagine del soldato fra retorica e realtà 1870-1935*, Trieste.
- DOBLER 2007 = R.-M. DOBLER, *Casa Madre dei Mutilati e invalidi di guerra*, in: Christina Strunck (Hrsg.), *Rom. Meisterwerke der Baukunst von der Antike bis heute. Festgabe für Elisabeth Kieven*, Petersberg, pp. 516-518.
- DOBLER 2010 = R.-M. DOBLER, *Die Verarbeitung des Ersten Weltkrieges in der künstlerischen Ausstattung der Casa Madre dei Mutilati in Rom (1925-1938)*, in «Kunsttexte.de», 3, pp. 1-31.
- FOCHESSATI, FRANZONE, MORGANTI, WHITE, PACCHIANI 2019 = G. FRANZONE, L. MORGANTI, V. WHITE, S. PACCHIANI, *Antonio G. Santagata e la pittura murale del novecento*, Catalogo della Mostra (Genova, Palazzo Reale, 19 aprile - 8 settembre 2019), Genova.
- LEONE 1988 = R. LEONE, *La cripta del Milite Ignoto e le scelte propagandistiche del regime fascista*, in: *Il Vittoriano. Materiali per una storia*, vol. II, Roma, pp. 43-52.
- NASTASI c.s. = A. NASTASI, *Le iscrizioni in latino di Roma Capitale (1870-2018)*, Roma.
- PACCHIANI 2019 = S. PACCHIANI, *La memoria della guerra. L'opera di Antonio Giuseppe Santagata all'interno della pittura murale italiana del novecento*, in FOCHESSATI, FRANZONE, MORGANTI, WHITE, PACCHIANI, pp. 50-61.
- PIACENTINI 1928/29 = M. PIACENTINI, *La Casa dei Mutilati*, in «Architettura e Arti Decorative», 1, pp. 433-458.
- MARTINEZ, PIZZO 2011 = E. MARTINEZ, M. PIZZO (a cura di), *Il Milite Ignoto da Aquileia a Roma*, catalogo della Mostra (4 novembre 1921 - 4 novembre 2011), Roma.
- PLEŠNĀR 2008 = M. PLEŠNĀR, *AQUILEIA MATER: Il mito delle origini nel dibattito culturale e politico del litorale tra XVIII e XX secolo. Un'interpretazione storiografica*, Tesi di Dottorato, Università di Trieste (XIX ciclo del Dottorato di ricerca in forme della conoscenza storica dal medioevo alla contemporaneità), Trieste.
- SAVELLI 2008 = D. SAVELLI, *La Casa del Mutilato a Firenze e la sua raccolta d'arte*, Firenze.
- SIMONINI 2002 = I. SIMONINI, *La nuova Casa del Mutilato di Ravenna*, Ravenna.
- SIMONINI 2019 = I. SIMONINI (a cura di), *Il salone dei mosaici: storia, arte e architettura nella Casa del Mutilato di Ravenna*, Ravenna.
- TOBIA 2011 = B. TOBIA, *L'Altare della Patria*, Roma.
- VALE 1931 = G. VALE, *Contributo per la topografia d'Aquileia*, in «AquilNost» Anno II, n. 1, gennaio, pp. 3-34.
- VIGI FIOR 1982 = A. VIGI FIOR, *Appunti su alcune vedute e piante di Aquileia*, in «Aquileia chiama» Anno XIX, Giugno, pp. 2-5.

Fig. 1. Pianta della ‘Casa Madre degli Invalidi e Mutilati’ (da: M. LUPANO, Marcello Piacentini, Roma 1991, fig. 80) / Abb. 1. Grundriss der ‚Casa Madre degli Invalidi e Mutilati‘ (aus: M. LUPANO, Marcello Piacentini, Roma 1991, Abb. 80).

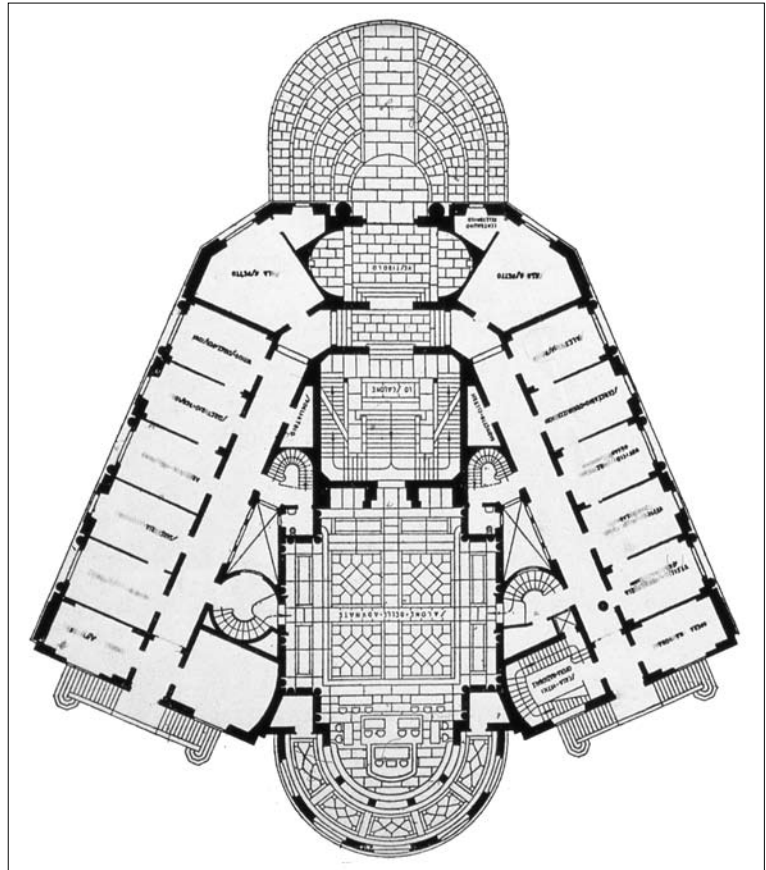


Fig. 2. Roma, ‘Casa Madre degli Invalidi e dei Mutilati’. Cupola della Sala delle Adunanze (foto dell’autrice) / Abb. 2. Kuppel des Versammlungssaales (Foto: Autorin).



Fig. 3. Roma, 'Casa Madre degli Invalidi e dei Mutilati'. Sala delle Adunanze (foto dell'autrice) / Abb. 3. Versammlungssaal, Gesamtansicht (Foto: Autorin).



Fig. 4. Roma, 'Casa Madre degli Invalidi e dei Mutilati'. Sala delle Adunanze, calotta dell'abside (foto dell'autrice) / Abb. 4. Versammlungssaal, Apsiskalotte (Foto: Autorin).

Fig. 5. Roma, 'Casa Madre degli Invalidi e dei Mutilati'. Sala delle Adunanze, La partenza (foto dell'autrice) / Abb. 5. Versammlungssaal, La partenza (Foto: Autorin)



Fig. 6. Roma, 'Casa Madre degli Invalidi e dei Mutilati'. Sala delle Adunanze, Il ritorno (foto dell'autrice) / Abb. 6. Versammlungssaal, Il ritorno (Foto: Autorin).





Fig. 7. Roma, 'Casa Madre degli Invalidi e dei Mutilati'. Sala delle Adunanze, Il ritorno, dettaglio bara con Milite Ignoto (foto dell'autrice) / Abb. 7. Versammlungssaal, Il ritorno, Detail des Sarges mit dem Unbekannten Soldaten (Foto: Autorin)



Fig. 8. Roma, 'Casa Madre degli Invalidi e dei Mutilati'. Sala delle Adunanze, Il ritorno, dettaglio di Aquileia (foto dell'autrice) / Abb. 8. Versammlungssaal, Il ritorno, Detail von Aquileia (Foto: Autorin).

Fig. 9. Roma, 'Casa Madre degli Invalidi e dei Mutilati'. Sala delle Adunanze, Il ritorno, dettaglio di Roma (foto dell'autrice) / Abb. 9. Versammlungssaal, Il ritorno, Detail von Rom (Foto: Autorin).



Fig. 10. Roma, 'Casa Madre degli Invalidi e dei Mutilati'. Annesso alla 'Casa Madre', visione panoramica dei luoghi delle battaglie dell'Isonzo (foto dell'autrice) / Abb. 10 'Casa Madre', Anbau, Panoramabild der Orte der Isonzschlachten (Foto: Autorin).



RIASSUNTO

L'“Associazione Mutilati e Invalidi di Guerra” (ANMIG) fu fondata a Milano già nel 1917. Uno dei fondatori, il mutilato di guerra Carlo Delcroix, portò l'attenzione nazionale sui bisogni degli invalidi. In tal modo ottenne anche un'influenza politica e in breve si giunse a un accordo con i Fasci di combattimento, movimento che nel 1921 si trasformò in Partito Nazionale Fascista.

Il 4 novembre 1928 venne inaugurata a Roma la “Casa Madre dei Mutilati e Invalidi di Guerra” costruita dall'architetto Marcello Piacentini come “luogo di combattimento e di preghiera”, dunque con una pretesa chiaramente sacralizzante. I dipinti nella calotta absidale e nelle lunette laterali della Sala delle Adunanze, che riecheggiano motivi cristiani, furono realizzati da Antonio Giuseppe Santagata, che era stato ferito in guerra; tra i vari soggetti sono rappresentati la partenza per la guerra, l'assalto e il ritorno dei soldati. Nel pannello principale del ‘Ritorno’ è raffigurato il sarcofago del Milite Ignoto coperto dalla bandiera nazionale, che viaggiò in treno da Aquileia a Roma per essere sepolto nell'*Altare della Patria*. Nella parte destra della fascia inferiore è raffigurata una veduta di Aquileia risalente al XVI secolo e, sul lato opposto, sempre come veduta, Roma con il Vittoriano collocato al centro della città. Altri pannelli mostrano l'integrazione di ex soldati (invalidi di guerra) nella ‘nuova’ società.

Il ciclo di dipinti di Santagata è un'importante testimonianza della fase iniziale dell'arte fascista.

Parole chiave: Casa Madre Mutilato; Roma; Aquileia; Milite Ignoto; Antonio Giuseppe Santagata.

ABSTRACT

Bereits 1917 wurde in Mailand die „Associazione Mutilati e Invalidi di Guerra“ (ANMIG) gegründet. Einer der Gründer, der kriegsversehrte Carlo Delcroix, sorgte für landesweite Aufmerksamkeit für die Bedürfnisse der Invaliden. Er gewann damit auch politischen Einfluss und bald kam es zu einem Einvernehmen mit den *fasci di combattimento*, die sich 1921 in *Partito Nazionale Fascista* umbenannten.

Am 4. November 1928 wurde in Rom die vom Architekten Marcello Piacentini errichtete „Casa Madre dei Mutilati e Invalidi di Guerra“ als „Ort des Kampfes und des Gebetes“, also mit deutlich sakralisierendem Anspruch, eingeweiht. Die an christliche Motive anknüpfenden Malereien in der Apsiskalotte und in den seitlichen Lünetten des Hauptversammlungsraumes wurden von dem im Krieg verletzten Antonio Giuseppe Santagata ausgeführt; u. a. wurde der Auszug in den Krieg, der Angriff und die Rückkehr der Soldaten wiedergegeben. Im Hauptfeld der ‚Rückkehr‘ ist der mit der Nationalflagge bedeckte Sarkophag mit dem Unbekannten Soldaten gezeigt, der per Eisenbahn seinen Weg von Aquileia nach Rom nahm, um dort im *Altare della Patria* beigesetzt zu werden. Im unteren Bildfeld rechts ist die Vedute des 16. Jahrhunderts von Aquileia dargestellt, und gegenüber, ebenfalls als Vedute, Rom mit dem Vittoriano als städtischer Mittelpunkt. Weitere Bildfelder zeigen die Eingliederung ehemaliger (kriegsbeschädigter) Soldaten in die ‚neue‘ Gesellschaft.

Der Bildzyklus von Santagata ist ein wichtiges Zeugnis frühfaschistischer Kunst.

Keywords: Aquileia; Casa Madre Mutilato; Rom; Aquileia; Milite Ignoto; Antonio Giuseppe Santagata.