

L'arte commemorativa postbellica. Antonio Bortone da Ruffano e una sua opera inedita

Paolo Vincenti*

Abstract. *After First World War, in all the European and world countries involved, including Italy, many efforts had origin and in consequence statues, plaques, funerary stelae, monuments and sights were built everywhere in order to remember the soldiers died. In the world nations, celebrations, remembrance days were established; the cult of the fallen heroes became a political and civic programme; private and public memory were considered as a unique phenomenon. In the contest of these remembrance monuments, we find the statue called The Girl Knitting For the Front, made by Antonio Bortone (1844-1937), a famous artist who was born in Ruffano but lived mainly in Florence. This white Carrara statue is now in the town of Christchurch, New Zeland, and for the first time it is studied in this essay. Through the New Zeland press and a detailed research about Bortone's production and his personal and professional relationships, we try to recreate the origins of the statue and its long trip around the world.*

Riassunto. *All'indomani della Prima Guerra Mondiale, si assiste in tutti i paesi d'Europa e del mondo coinvolti nel conflitto, compresa l'Italia, ad un fiorire di iniziative tese a commemorare i soldati caduti e sorgono ovunque statue, steli funerarie, monumenti, targhe, ceppi. Nelle varie nazioni, vengono istituite celebrazioni, giorni del ricordo, il culto degli eroi diventa programma politico e civile; al ricordo privato, si unisce la funzione pubblica; alla memoria privata, quella collettiva. Nell'ambito della monumentalistica post bellica si colloca la statua di Antonio Bortone (1844-1937), famoso scultore ruffanese trapiantato a Firenze. Questa statua inedita, in marmo bianco di Carrara, intitolata The Girl Knitting For the Front, si trova nella cittadina di Christchurch, in Nuova Zelanda, e viene censita per la prima volta in questo articolo. Attraverso la stampa neozelandese dell'epoca e un'indagine ad ampio raggio della produzione bortoniana, dello stile e dei rapporti personali e professionali dello scultore, si cerca di ricostruire la genesi ed il lungo percorso fatto dalla statua.*

Lo straordinario rinvenimento artistico di un'opera dello scultore Antonio Bortone (1844-1937), finora sconosciuta in Italia, riapre la bibliografia sul famoso artista, originario di Ruffano e fiorentino di adozione. Si tratta di un'opera in marmo bianco di Carrara, *The Girl Knitting For the Front*¹, alta mt.1,65, che si trova nella cittadina di Christchurch, in Nuova Zelanda. Devo la scoperta all'amico Francesco Frisullo, che me l'ha segnalata, mettendomi a disposizione il materiale documentario attraverso il quale ho cercato di ricostruire la complessa vicenda dell'opera.

*Società di Storia Patria per la Puglia, paolovincenti71@gmail.com

¹ In italiano: "La ragazza che lavora a maglia per il Fronte". Figura n. 1.



Patriotic duty, Knitting for the Front, at Windsor House, depicts a child who proved poignant for Christchurch residents.
Photo: Dean Kozanic

Figura n. 1

Tutto parte da un articolo apparso sul giornale «*The press*» di Christchurch del 20 aprile 2005. Questo articolo, “*Sense of service*”, parla del triste destino di una statua abbandonata all’oblio nel giardino di una casa di riposo per anziani e che invece meriterebbe migliori fortune. Se ne riporta qui la traduzione integrale:

Senso del servizio

All’avvicinarsi del giorno di *Anzac*², Warren Feeney³ ricorda una storia d’amore e le successive polemiche su una scultura di marmo che arrivò come ricordo della Prima Guerra Mondiale. Richiedeva generose donazioni da parte di Canterbury per la situazione critica di soldati francesi divenuti ciechi.

Christchurch ha dimenticato il monumento ai caduti sopra lo stagno dei pesciolini rossi nel giardino della casa dei Windsor, a Shirley. Nel 1918, la scultura in marmo bianco, *The Girl Knitting For the Front* dello scultore fiorentino Antonio Bortone (1844-1937), conquistò i cuori e le menti di Christchurch. Gli abitanti di Canterbury contribuirono con £ 300 per il suo acquisto, una donazione pubblica per le cure di 55.000 soldati francesi accecati nelle trincee durante la Grande Guerra – una espressione di generosità che starebbe in netto contrasto con la successiva polemica e gli ambigui sentimenti intorno a una scultura italiana misuratamente romantica. In seguito al suo acquisto nel 1918, l’opera fu data alla società delle Arti di Canterbury. Nel 1962 essa era in deposito, ad accumulare polvere nella cucina della galleria del CSA di Durham Street. Quando fu suggerito che *Knitting For the Front* doveva essere distrutta, scoppiò una controversia. Suggestioni alternative includevano il suo collocamento nella piscina dei bambini nel Giardino Botanico e la richiesta di un fiduciario di prenderla in prestito per il proprio giardino. La proposta di distruggere la statua fu sostenuta dall’artista di Canterbury W. A. Sutton, preoccupato per il fatto che questa avrebbe discreditato il CSA. Sutton argomentava che “questa società è conosciuta in Nuova Zelanda per essere vecchio stile e banale. L’esposizione

² ANZAC (1914-18) è l’abbreviazione e nome in codice per il Corpo d’Armata combinato australiano e neo-zelandese, che servì distinguendosi nella Prima Guerra Mondiale. Il corpo è forse meglio noto per il suo eroico servizio nella sfortunata campagna della penisola di Gallipoli nel 1915, nel tentativo di strappare lo stretto dei Dardanelli alla Turchia. Nel 1916, le unità della fanteria ANZAC furono inviate in Francia, dove presero parte ad alcune tra le più sanguinose azioni della Guerra. ANZAC cessò di essere una designazione ufficiale dopo la separazione tra le forze australiane e quelle neo-zelandesi nel 1917. In Australia e in Nuova-Zelanda l’ANZAC Day è il 25 aprile (data dello sbarco a Gallipoli), e commemora i morti di entrambe le guerre mondiali.

³ Warren Feeney è il direttore del Centro di Arte Contemporanea di Canterbury ed è Professore di Storia dell’Arte presso l’Università di Canterbury in Nuova Zelanda

della statuetta confermerebbe questa opinione. Liberatevene ad ogni costo”.

Sutton era irremovibile e in seguito descrisse quest’opera come “un’opera vittoriana piuttosto patetica”. Il presidente del CSA Paul Pascoe rassicurò il pubblico sul fatto che la società non intendesse distruggerla. Spiegò che cercavano semplicemente di trovare una collocazione più appropriata per la statua italiana. Nel 1963, il CSA diede in prestito *Knitting for the Front* ad una casa di riposo, la Casa di Windsor. La notizia che “la scultura aveva trovato una buona collocazione e sembrava fosse molto apprezzata” fu salutata con un giro di applausi da parte dei membri.

Knitting for the Front era in origine una delle 500 opere di artisti di guerra francesi ed europei arrivate in Nuova Zelanda nel 1918 per gentile concessione del governo francese con l’intenzione di raccogliere fondi per i soldati divenuti ciechi. Arrivò dopo aver fatto il giro degli Stati Uniti e del Sud America. Descritta come un “moderno capolavoro”, la mostra comprendeva dipinti e stampe e includeva anche artisti italiani che contribuivano con pezzi di sculture. Erano in viaggio con la mostra Willy Rogers, un critico d’arte parigino, e Raul Bigazzi, un soldato italiano. Entrambi erano stati feriti durante la guerra e rilasciati dal servizio, affinché la mostra incoraggiasse un moto di simpatia pubblica verso la situazione difficile dei soldati francesi.

Il CSA e il pubblico a Christchurch risposero con pietà ed entusiasmo. La galleria di Durham Street fu svuotata della sua collezione permanente e consegnò l’intera sede alla mostra d’arte di guerra. I servizi del CSA e le tariffe di ammissione furono accantonati e un ballo programmato nella galleria per l’associazione di calcio di Canterbury fu annullato per lasciare spazio alla mostra. I giornali fornirono pubblicità gratuitamente e i teatri misero a disposizione i loro palcoscenici per le conferenze di Rogers e Bigazzi.

All’apertura ufficiale al pubblico venne ricordato il coinvolgimento della Francia a Verdun e la vulnerabilità dei soldati ai gas nelle trincee nelle fasi iniziali della guerra. Con il contributo di £ 6, un soldato poteva essere curato in un ospedale per un anno. George Humphreys, console francese a Wellington, inviò per telegrafo i suoi auspici che “i cuori di Christchurch andassero a quei commoventi ma splendidi eroi di Francia”.

Questi sentimenti venivano echeggiati da una rivista della mostra che attirava l’attenzione sulle crudeltà della Germania. Il vignettista olandese Raemaekers fu lodato per la sua esposizione

della “diabolica ferocia” della Germania che aveva posto una taglia di 55.000 marchi sulla testa di Raemaekers. Da Wellington, anche George Humphreys annunciò che avrebbe contribuito con £ 50 all’acquisto di *Knitting for the Front*. Un editoriale su «*The Press*» ricordava al Garden City che tutto il Paese era debitore alla Francia. *Knitting for the Front* venne valutata £ 400 e ci si augurò che altre opere venissero acquistate. La risposta all’editoriale fu immediata. Nei soli cinque giorni restanti per assicurarsi l’opera prima che la mostra lasciasse Christchurch, la raccolta dei fondi divenne una priorità in tutta la città. «*The Press*» si augurava che *The Girl Knitting for the Front*, “che aveva attirato tanta attenzione durante la mostra, non venisse lasciata andare via da Christchurch”.

Finalmente fu raccolta la somma di £350 ed accettata dal governo francese. Christchurch tenne la scultura di marmo e acquistò anche 1400 dipinti e stampe.

Con la guerra che si avviava alla conclusione, l’immagine di una giovanile innocenza e diligenza deve aver ispirato un senso di ottimismo per il futuro e ricordato l’esigenza del dovere patriottico durante la guerra.

Nel 2005, l’opera conserva il suo senso evocativo di virtù ed obbligo. Antonio Bortone era un artigiano molto abile, il cui realismo sentimentale è impressionante, non meramente per il suo romanticismo ma anche per la cura e l’attenzione dell’artista per i dettagli. Quando Rogers e Bigazzi lasciarono Christchurch riconobbero la generosità pubblica in una lettera a «*The Press*» rilevando che era “una statua che sarebbe rimasta a Christchurch come ricordo di questa guerra”.

Dopo più di 80 anni *Knitting for the Front* è ancora nella collezione del CSA (ora Centro di Arte Contemporanea). Rimane in prestito alla casa di Windsor dove continua ad essere apprezzata dai residenti. In ogni caso, essa necessita di un notevole restauro e di una conservazione a lungo termine, inclusa la riparazione.

Quest’opera d’arte italiana meriterebbe maggiore attenzione. Artisticamente è importante come un notevole e relativamente raro esempio di scultura romantico-realista europeo⁴.

⁴ Tutte le traduzioni sono dell’autore. Figura n. 2

D | Arts

THE PRESS, Christchurch Wednesday, April 20, 2005

INSIDE



Love in the air
The Royal New Zealand Ballet takes a romantic spin.
D2



Painterly magic
A Christchurch painter explores new dimensions.
D3

REGULARS

Arbat D2
Arts Diary D2

YOUR CAREER



End of lunch
More and more workers are forging their success as work-life increase.
D4

CLASSIFIED INDEX

Your Career	.. D4
Courses	.. D18
Agri-business jobs	.. D18
Public Notices	.. D20
General	.. D20
Property	.. E1
To Let	.. E4-E6
Drives	.. E8
Entertainment	.. F3, F4
Sports draws	.. F4
Family notices	.. F11

Sense of service

As Anzac Day approaches, WARREN FEENEY recalls a love affair — and later controversy — surrounding a marble sculpture that arrived as a souvenir of the First World War. It prompted generous Canterbury donations to the plight of blinded French soldiers.



Parade duty: Kitting for the front, at Windsor House, depicts a child who proved popular with Christchurch residents. Five metres wide.

Christchurch's forgotten war memorial sits above the public path in the gardens of Windsor House in Shirley.

In 1918, the white marble sculpture, *Kitting for the Front*, by the Flemish artist, Antonio Borsari (1845-1921), was the hearts and minds of Christchurch. Canterbury contributed £300 towards its purchase, a public donation towards the cost of 65,000 French soldiers blinded in the trenches during the Great War — an expression of generosity which would stand in marked contrast to the later controversy and ambiguous feelings surrounding a domineering romantic Italian sculptor.

Following its purchase in 1918, the work was given to the Canterbury Society of Arts. By 1962 it was in storage, gathering dust in the kitchen of the CSA's Durham Street gallery. When it was suggested that *Kitting for the Front* should be destroyed, controversy erupted. Alternative suggestions included placing it in the children's pool at the Botanic Gardens and a request from a trustee to borrow it for his own garden.

The proposal to destroy the sculpture was spotted by Canterbury artist W. A. Barton, who was concerned it would bring the CSA into disrepute. Barton argued that "his society is known throughout New Zealand as an old-fashioned and patriotic one. Showing this sculpture will confirm this opinion. Get rid of it, all costs."

Section remained steadfast, later describing the work as "a rather pathetic Victorian piece".

The CSA president, Paul Francis, reassured the public that "the society has no intention of destroying it". He explained that they simply "wanted to find an appropriate location for the Italian marble".

In 1951 the CSA lent *Kitting for the Front* to a retirement home, Windsor House. The announcement that "the sculpture had found a good home and agreed to be greatly appreciated" was greeted with a round of applause from members.

Kitting for the Front was exhibited with other works at the exhibition, *War and Peace*, at the Durham Street gallery was rejected for its pessimistic collection, giving over the entire premises to the war and exhibition. The CSA's services and admission charges were set aside, and a scheduled time in the gallery for the Canterbury Football Association was cancelled to make way for the show. Newspapers provided free advertisement, and theatres made their stages available for lectures by Rogers and Biggar.

At the official opening, the public were reminded of France's involvement in Verdun and the vulnerability of the soldiers to gas in the trenches during the early stages of the war. For a contribution of £2, a wounded soldier could be named for in a hospital for a year. George Humphreys, the Consul agent for France in Wellington, telegraphed his wishes that "the hearts of Christchurch would go to those

patric but splendid heroes of France". These sentiments were echoed by a review of the exhibition that drew attention to German cruelty. Dutch war cartoonist Bismarck was praised for his exposure of the "diabolical savagery" of Germany which had placed a price of £5,000 on Bismarck's life.

From Wellington, George Humphreys also announced that he would contribute £500 for the purchase of *Kitting for the Front*. An editorial in *The Press* intimated that Lincoln Day dates, *Kitting for the Front*, was given at £800, and it was hoped that other works would also be bought.

The response to the editorial was immediate. With only five days left to secure the work before the exhibition left Christchurch, fundraising became a priority throughout the city. The *Press* stated that *Kitting for the Front*, which "had attracted so much attention during the exhibition will not be allowed to leave Christchurch".

Finally, the sum of £350 was collected and accepted by the French Government. Christchurch kept the marble sculpture and bought 1400 paintings and prints.

With the war drawing to a close, the image of youthful innocence and

diligence must have inspired a sense of optimism for the future and a reminder of the demands of public duty during the war.

In 2005 the work retains its evocative sense of virtue and obligation. Antonio Borsari was a highly skilled craftsman but more so for its construction, but also for the artist's care and attention to detail.

When Rogers and Biggar left Christchurch they acknowledged the public's generosity in a letter to *The Press*, noting that it was a "statue which will remain in Christchurch as the souvenir of this war".

After more than 80 years, *Kitting for the Front* is still in the CSA collection (now the Centre of Contemporary Art). It remains in loan to Windsor House, where it is valued by its residents. However, it is in need of significant restoration and long-term preservation, including whether this Italian art work deserves far greater attention. Artistically, it is important as a notable and relatively scarce example of European romantic-realist sculpture.

Warren Feeney is the director of the Centre of Contemporary Art.

Offside rules at gallery

"What makes a good visit to a public art gallery?" Is it the building's design, the café's coffee, good information about the exhibition, the positive feelings generated by busy, well-rested staff, clean toilets?

Sounds straightforward enough, but things go wrong when a bureaucracy fulfils the basic aim of an art museum to give a viewer an ideal relationship with a work of art. The classic museum quandary between providing good public access to art works and the need to keep those exhibits secure is the point where a visitor's enjoyment can be compromised.

Should visitors be allowed close to exhibits or kept at a distance? It is a difficult study of works to be recognised or studied, the crowd be whisked past or they were landscapes viewed from a distance or a whitewash foreign tour?

Recently at Te Papa, which I was pleasantly surprised examining a painting, a list of noise issued from a nearby library. A "tour" — the museum's disconcerting title for an attendant with a security role — was given a loud, theatrical account, complete with postures, into his cyclotron of a recent costumeless head started in. A Jerry Springer style gallery guardhouse was not the experience I was there for, so I left it.

I scroll forward a fortnight. Now my wife and I are in Te Papa, when I become intrigued by the technical finesse of a Brett Whitey landscape. My curiosity to longer study I walked to see great reading distance details of edge, surface, and tonal modulation. Noting beyond the shiny blue high barrier separating me from the painting by about a metre, I had a horridly noisy voice on my back. I ascertained that I couldn't see what I wished to see from there. The "tour" again firmly commanded me to step away, I asked him to stand alongside to guard the work which had a hood square. No dead for him up and go, "If you don't step back I'll have to ask you to leave".

I decided to take his advice. We quit our Place, moving on to the Wellington City Gallery where, within minutes, I was up close to a large Bridget Riley painting, admiring its surface, edges and colours from a few centimetres inside the zone of watchful attendants.

Many of the world's great galleries holding precious treasures do not limit visitors' ability to study closely their works. The National Gallery in London, the Getty in Los Angeles and Berlin's Gemäldegalerie are a few where a visitor can enjoy the finer points of masterly technique at close quarters.

Faced with the choice between the visitor's access to the work and the barrier to that distance, they have opted for the one. They know that a line drawn a metre out from a wall or a low barrier has never prevented a visitor from attempting to see a painting. They rely on well-trained, alert, diplomatic security personnel to protect their holdings, while allowing the best possible visitor experience.

Some museum management professionals prefer women patrolling their spaces. The need for muscular intervention is rare in art galleries. Female attendants tend to be more accessible, helpful, more prone to persuade than threaten and less likely to be found following into exhibitors.

As I drove north from Waimea, I was stopped for moving the speed limit. Officer W205 was a considerably courteous and cheerfully professional that I found myself thanking him for the ticket. He had clearly studied at the Bove McManus school of public interaction.

To Papa could take a leaf.

John Coley

COMMENT

ask about our
freemake
curtains

dramatic you. McKenzie & Willis are here to help you co-ordinate your home decor. Choose from our extensive range of curtain fabrics and we will make your lined or unlined curtains FREE!
Call in or phone now for an in-home consultation, measure and quote. Fabric featured is by Herbolite.

McKenzie & Willis
The Hand of Style

Figura n. 2

Dunque, si tratta di una statua realizzata dallo scultore Antonio Bortone, che faceva parte di una ricca mostra d'arte, giunta nel 1918 a Christchurch, su organizzazione della Società delle Arti di Canterbury e destinata ad alleviare le sofferenze dei soldati francesi rimasti ciechi nel conflitto. In particolare, il riferimento era alla battaglia di Verdun, una delle più cruente della Prima Guerra Mondiale, che si svolse nel 1916, e nella quale l'esercito tedesco inflisse durissime perdite alla Francia. Chiaro che la nazione francese volesse ricordare quello scontro che determinò il maggior numero di morti nel suo esercito ma che fu anche decisivo, da un punto di vista strategico, per riaprire in qualche modo le sorti del conflitto, sul fronte occidentale. La Gran Bretagna era alleata della Francia e caldeggiò la mostra (teniamo presente che la Nuova Zelanda era all'epoca ancora territorio britannico, così come l'Australia), quale gesto di riconoscenza e gratitudine nei confronti dei fratelli francesi. E i "*blinded soldiers*" di cui si parla sono proprio quei soldati che erano rimasti invalidi. Infatti, lo scoppio delle granate, oltre ad uccidere coloro che venivano direttamente colpiti dalla deflagrazione, produceva per un raggio assai vasto miriadi di piccoli proiettili, o schegge di proiettili, che raggiungendo gli occhi causavano lesioni irreparabili. La Francia riportò un numero davvero impressionante di soldati mutilati (specie per l'utilizzo dei gas e dei lanciafiamme da parte dell'artiglieria tedesca), ma il problema toccava anche l'Italia, che alla fine del conflitto contava 1480 ciechi di guerra, tanto vero che, proprio per fare fronte alla eccezionale emergenza che riguardava le cure di questi soldati, nacque l'Istituto Nicolodi di Firenze, intitolato al soldato Aurelio Nicolodi, che fu il primo ufficiale italiano della Grande Guerra ad essere vittima di tale mutilazione⁵.

Ma facciamo un passo indietro, per contestualizzare l'argomento.

Antonio Ippazio Bortone, scultore prolifico e ispirato, nato a Ruffano, dopo la formazione napoletana, si trasferisce a Firenze dove raggiunge la gloria, divenendo uno dei più ammirati artisti italiani dell'epoca. Basti pensare che a Firenze viene chiamato a lavorare alla facciata di Santa Maria del Fiore, per la quale realizza, tra gli altri, le due statue di Sant'Antonino e San Giacomo Minore (1887) e i due bassorilievi di Michelangelo e Giotto (1887), oppure al Michele di Lando (1895), nella Loggia del Mercato Nuovo. Per quanto riguarda le opere salentine, molte sono quelle degne di menzione, fra le quali: il busto di Giuseppe Garibaldi (1867), in marmo, che si trova presso il Castello Carlo V di Lecce; i busti in marmo di Giulio Cesare Vanini (1868), di Francesco Milizia (1872), di Antonio Galateo (1873) e di Filippo Briganti (1875), presso la Biblioteca Provinciale N. Bernardini di Lecce; la statua in marmo di Sigismondo Castromediano (1890), che si trova nel Museo omonimo di Lecce, e il Monumento a Sigismondo Castromediano (1903), nella omonima piazzetta leccese; il monumento a Salvatore Trinchese (1907) a Martano; il ritratto di Pietro Cavoti (1912), presso il Convitto Colonna a Galatina;

⁵ <http://astratto.info/la-sapienza-v2.html?page=7>

ma soprattutto Il Fanfulla (1877), che gli valse l'appellativo di “mago salentino dello scalpello”, come lo definì Brizio De Santis, nel basamento dell'opera. Il Fanfulla gli diede fama anche in Francia, poiché all'Esposizione Universale di Parigi nel 1878 ottenne la medaglia di 3° grado⁶. Questo monumento, oggetto pochi anni fa di un intervento di restauro, dopo essere stato a lungo nella Villa Comunale, si trova oggi in Piazza Raimondello Orsini, a Lecce. Scrive Aldo de Bernart: “Antonio Bortone è scolpito sul plinto, che regge la famosa statua, nel testo epigrafico del prof. Brizio De Santis: *Sono/ Tito da Lodi /detto il Fanfulla/ un mago di queste contrade /Antonio Bortone/ mi tramutò in bronzo/ Lecce ospitale mi volle qui/ ma qui e dovunque/ Dio e l'Italia nel cuore/ affiliamo la spada/ contro ogni prepotenza/ contro ogni viltà/ MCMXXII*. La statua raffigura il Fanfulla, uno dei tredici cavalieri della “Disfida di Barletta”, ritratto ormai avanti negli anni quando orbo di un occhio e col saio domenicano faceva penitenza nel fiorentino convento di S. Marco, mentre affila la *misericordia*, un acuminato spadino che all'inquieto lodigiano era servito in tante battaglie”⁷.

Bortone, incluso genericamente dalla stampa neozelandese fra “gli artisti di guerra francesi e italiani”, in realtà non partecipò alla Prima Guerra Mondiale. Allo scoppio del conflitto, nel 1914, aveva 60 anni ed era nel pieno del successo professionale. Come si spiega dunque l'adesione alla causa dei mutilati di guerra, dal momento che la sua biografia ci mostra chiaramente che egli non venne toccato dai problemi bellici?

Ancora un passo indietro.

Dopo la fine del conflitto, tutti i paesi coinvolti avvertirono forte il bisogno di celebrare i propri caduti in guerra. Un evento di così colossale portata, che aveva scosso le coscienze di tutto il mondo, certo non poteva restare nel silenzio. E del resto, come ignorare il grido che veniva da circa 17 milioni di morti (queste le stime più accreditate), fra militari e civili, e circa 21 milioni di feriti? Occorreva omaggiare, con fatti e con parole, questi caduti in guerra. Ciò portò ad uno straordinario fiorire di opere, commissionate dalle autorità civili, politiche e

⁶ Vedi AA.VV., *Antonio Bortone*, Pro Loco Ruffano, Lecce, Conte Editore, 1988.

⁷ A. DE BERNART, *Antonio Bortone e la sua casa natale in Ruffano*, a cura dell'Amministrazione Comunale, in Ruffano, Tip. Inguscio e De Vitis, 2004, pp. 5-10. Continua de Bernart: “Modellata a Firenze nel 1877, l'opera è figlia della tensione tra i circoli artistici fiorentini e il Bortone, che si era prodotto, e bene, nel nudo, con il *Gladiatore morente*, ma non aveva ancora dato prova di sé nel drappeggio. Tale prova il Bortone la darà appunto con la statua del Fanfulla, inviata alla Mostra Internazionale di Parigi, dove però giungerà ammaccata in più parti. Invitato a ripararla, il Bortone non andò mai nella capitale francese, forse per il suo carattere che a volte lo rendeva spigoloso e quasi intrattabile. [...] Comunque la statua fu esposta ugualmente a Parigi e vinse il terzo premio, previo il restauro praticato dal grande scultore napoletano Vincenzo Gemito, che si trovava nella capitale francese a motivo della stessa Esposizione”. Il personaggio di Fanfulla da Lodi è tratto dal romanzo di M. D'AZEGLIO, *Ettore Ferramosca, o la disfida di Barletta* del 1833 (incentrato sulla contesa fra tredici cavalieri italiani e tredici francesi, combattuta nelle campagne pugliesi nel 1503), e poi dal successivo *Niccolò de' Lapi ovvero i Palleschi e i Piagnoni* del 1841, ambientato durante l'assedio di Firenze del 1530.

religiose, che ricordassero lo scempio che era stata la Prima Guerra Mondiale, “l’inutile strage”, come ebbe a dire Papa Benedetto XV. Nel gran numero delle vittime di guerra, si poneva anche il problema di coloro che non erano stati identificati, cioè i morti senza nome, senza una croce, senza un epitaffio, i cui corpi non potevano essere restituiti alle famiglie: a questi, oltre che ai dispersi, venne dedicato il Monumento al Milite Ignoto. Questo “*unknown soldier*” rappresenta simbolicamente tutti i soldati senza un’identità e il loro grato ricordo da parte della patria. Di fronte allo spropositato numero di salme irricognoscibili, infatti, dopo la guerra, si costituì un apposito comitato con sede centrale ad Udine, con lo scopo di recuperare tutti i cadaveri che erano sparsi sui campi di battaglia oppure in cimiteri comuni e dare loro giusta sepoltura. Il problema si rivelò insormontabile perché molte salme non potevano essere ricomposte e questo rendeva impossibile il pietoso ufficio di restituzione del corpo alla famiglia. Si pensò allora di erigere un monumento nazionale a Roma, presso il Vittoriano, che venne intitolato al Milite Ignoto, nel 1921. Qui venne trasportato in treno da Aquileia il feretro di un caduto sul quale ricadde la scelta e che rappresentava simbolicamente tutti gli altri.

Nelle varie nazioni, dunque, nascono monumenti ai caduti, vengono istituite celebrazioni, giorni del ricordo, si tengono commemorazioni funebri, insomma il culto degli eroi diventa programma politico e civile; al ricordo privato, all’elaborazione del lutto da parte della famiglia del caduto in guerra, si unisce la funzione pubblica; alla memoria privata, quella collettiva. In una simile congerie di iniziative, nell’erezione dei monumenti, dei cimiteri militari, delle lapidi e delle stele, nasce quella che Claudio Canal ha definito “la retorica della morte”⁸. Anche in Italia, in tutte le città ed i grandi e piccoli paesi, sorgono dei monumenti ai caduti in guerra, e strade e piazze sono loro dedicate. Associazioni di ex combattenti si propongono di attivare strategie ricognitive e commemorative. Il sangue versato diventa il tributo dei figli alla madrepatria, e i ragazzi, gli eroi protagonisti di questa epopea tragica e gloriosa. Fioriscono i Parchi delle Rimembranze, cioè giardini o ville comunali in cui vengono piantati tanti alberi quanti sono i caduti e la loro manutenzione spetta agli alunni delle scuole elementari, su iniziativa del Ministero degli Interni, che ne incarica i Provveditorati agli Studi. Nelle zone di guerra dell’Italia settentrionale, principalmente in Friuli e Trentino, gli ossari monumentali sono macabre eppure toccanti testimonianze dell’orrore. Proliferano le iniziative di solidarietà e un ruolo importante svolge pure la scrittura, sia nelle memorie e nei diari di guerra di tanti soldati, anche illetterati, sia in alcune opere narrative di scrittori e poeti che vissero l’esperienza del fronte. Parte da tutte queste iniziative una ritualità della commemorazione che arriverà fino ai nostri giorni. “Il mito dei caduti”, dice Nicola Labanca, diventa sia “sublimazione della più generale brutalizzazione introdotta dalla guerra fra le popolazioni, sia e soprattutto elemento

⁸ C. CANAL, *La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra*, in “Rivista di storia contemporanea 11”, n. 4, Torino, Loescher, 1982, pp. 659-669.

di codificazione e diffusione dall'alto dei sentimenti nazionali in direzione dei reduci, delle famiglie dei combattenti caduti e più in generale della società"⁹. Il 14 luglio 1919, la Francia tenne una grande parata della Vittoria a Parigi per festeggiare la fine della guerra; il 19 luglio fu la volta di Londra e il 22 di Bruxelles; l'11 novembre 1919, la Francia e la Gran Bretagna decidono di rispettare contemporaneamente due minuti di silenzio per i caduti in guerra. E furono proprio l'Inghilterra e la Francia i primi Paesi a istituzionalizzare questa commemorazione, proclamando, l'11 novembre 1920 "Il Giorno della Memoria" (*Remembrance Day*).

La guerra pose tutte le popolazioni mondiali di fronte al drammatico problema della morte. Molti studi sono stati fatti su questa tematica. La morte, da esperienza privata, familiare, divenne esperienza collettiva, pubblica, e proprio attraverso i monumenti avvenne la sua istituzionalizzazione; occorreva cioè un luogo, fisico ma anche simbolico, dove poter commemorare il proprio caduto in guerra ma nel quale tutti potessero riconoscersi e ritrovarsi nello stesso momento. Ecco perché il ceppo funerario, la stele, la lapide, il monumento insomma, guadagnarono uno spazio centrale all'interno di un paese o di una città, a volte la sua piazza principale. "L'edificazione del monumento ai caduti nella piazza fortificava l'antica intimità tra vivi e morti: questi cenotafi, posti non a ospitare corpi ma a materializzare una memoria disincarnata, rispondevano all'esigenza di modellare il passato per ancorarvi l'identità collettiva e rivendicare il possesso di un territorio, costituendo il centro, fisico e simbolico, di una fede condivisa"¹⁰.

Sui monumenti ai caduti e l'arte commemorativa in genere occorre fare una considerazione circa il loro significato più autentico, su quali siano le finalità nella loro committenza e quale la ricezione da parte del pubblico a cui idealmente si rivolgono. Un monumento ai caduti nasce con lo scopo di commemorare i valorosi che hanno lasciato la vita sul campo di battaglia, con una doppia valenza patriottica e funeraria; ma viene spontaneo chiedersi: quali sentimenti vuole suscitare nell'animo di chi la guarda, un'opera d'arte di tal genere? In altri termini, questa commemorazione, almeno nel periodo fra le due guerre, ha una finalità "pacifista", oppure più spiccatamente "interventista"? È una questione di non poco conto, se consideriamo che il monumento trova la sua ragione di fondo in un *memento* alle generazioni future, affinché quanto accaduto non debba più ripetersi, e quindi esprime una condanna nei confronti della guerra, ma nasce altresì per esaltare il valore di quei soldati che in quella guerra sono caduti ed essere da sprone ad altri

⁹ N. LABANCA, *Studiare i monumenti e i segni di memoria della Grande Guerra, oggi*, in M. MANGIAVACCHI e L. VIGNI, *Lontano dal fronte. Monumenti e ricordi della Grande Guerra nel Senese*, Siena, Nuova Immagine, 2007, p. 20.

¹⁰ S. QUAGLIAROLI, *Un'arte per la memoria: monumenti piacentini ai caduti della Grande Guerra*, in «Quaderni di Studi Interculturali», N. 3, a cura di M. FARAONE, Rivista semestrale Centro studi interculturali Università di Trieste, 2017, p. 211.

ragazzi a ripetere lo stesso eroico gesto¹¹. In effetti, vi fu una rincorsa da parte dei famigliari delle vittime e delle associazioni degli ex combattenti a realizzare un monumento in ogni dove. “Parallelamente a una generalizzata iniziativa statale, infatti, gruppi spontanei, comitati guidati da parroci o da esponenti dei nascenti partiti politici, associazioni di comuni cittadini, Società di Mutuo Soccorso, singoli benefattori, si mobilitarono per promuovere la realizzazione delle opere”¹². Questo portò ad una vera e propria “ondata monumentale”, che ha spinto gli studiosi a parlare di una *monumentomania*¹³. Cioè, è chiaro che nella enorme quantità delle committenze e anche nella fretta di realizzare le opere da parte degli scultori, incalzati da tempi di consegna strettissimi, venisse meno la resa artistica delle opere. Molte di queste sono caratterizzate da una qualità mediocre, tutte, o quasi, appesantite da una gonfiezza che le rende in alcuni casi stucchevoli agli occhi dell’osservatore contemporaneo. L’iconografia più diffusa fu quella della *Vittoria Alata*, retaggio ottocentesco, che saldava idealmente la Prima Guerra Mondiale con i valori del Risorgimento. Il materiale più utilizzato, il marmo bianco di Carrara. La *Vittoria*, figura femminile, portava facilmente all’identificazione con la madre patria Italia, cioè essa era un’immagine già cara, famigliare ai nostri connazionali, e quindi automatico scattava il processo di identificazione, esaltato dalla suggestione del particolare momento storico e dalla generale predisposizione d’animo. “La consolidata famigliarità con l’immagine della *Vittoria alata* si spiega con il fatto che già all’inizio del 1919 la «Domenica del Corriere» pubblicasse la fotografia de *Il trionfo della Vittoria Italiana*, un gruppo in bronzo di Turillo Sindoni destinato a essere offerto al Re, e ancora nel novembre dello stesso anno Achille Beltrame in copertina riportasse un disegno della fanciulla vittoriosa, reggente in alto due ghirlande. Il trapasso dall’iconografia della Vittoria a quella della Patria vittoriosa è facilmente comprensibile...”¹⁴. Si ebbe così una “invasione monumentale”, come già nel 1918 denunciava Ettore Janni, il quale suggeriva che i monumenti, “siano pochi, siano possibilmente grandiosi, come se ne usavano al tempo di Tito e di Napoleone. Gesta titaniche non si frantumano in monumentini di provincia”¹⁵. Pure, questi “monumentini” erano indispensabili, come sosteneva Ugo Ogetti, poiché “sono, come si vede, inevitabili, anzi rispondono a sentimenti lodevoli e a costumi antichi quanto l’umanità [...] una cosa oggi importa: che con

¹¹ S. AUDOIN-ROUZEAU e A. BECKER, *La violenza, la crociata, il lutto: la Grande Guerra e la storia del Novecento (14-18, Retrouver la Guerre*, 2000), traduzione di Silvia Vacca, Torino, Einaudi, 2002, p. 171.

¹² S. QUAGLIAROLI, op. cit., p. 209.

¹³ F. FERGONZI, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in F. FERGONZI, M.T. ROBERTO, *La scultura monumentale negli anni del fascismo. Arturo Martini e il Monumento al Duca d’Aosta*, a cura di P. FOSSATI, Torino, Umberto Allemandi & C., 1992, pp. 133-211.

¹⁴ S. QUAGLIAROLI, op. cit., p. 225.

¹⁵ E. JANNI, *L’invasione monumentale*, in «Emporium», XLVII, dicembre 1918, p. 284; vedi anche O. CAVARA, *I monumenti ai caduti in guerra. Opere mediocri, insigne propaganda*, in «L’Illustrazione Italiana», 31 dicembre 1922, p. 791.

un pretesto o con l'altro, per modestia o per avarizia, per scetticismo o per ipocrisia, non s'abbia da umiliare la vittoria, negandole la gloria dell'arte"¹⁶. La questione dei monumenti animò così tanto il dibattito intellettuale (vi partecipò anche Benedetto Croce¹⁷), che alla fine vi fu un intervento legislativo per regolare la posa in opera di nuove sculture e architetture, "dapprima con la legge del 24 giugno 1927 che proibì di erigere statue, lapidi o altri ricordi permanenti senza l'assenso della Regia Commissione Provinciale per i Lavori Pubblici, e l'anno successivo con l'imposizione della richiesta di permesso alle Soprintendenze"¹⁸. Naturalmente, tutto questo fiorire di arte monumentale commemorativa viene disciplinato da una precisa legislazione fascista¹⁹. Anche perché il Fascismo si propone fin da subito "come unico erede dell'esperienza vittoriosa e impone il ricordo dei caduti nella prospettiva di una pedagogia politica dell'obbedienza e del sacrificio"²⁰.

Lo stesso Antonio Bortone fu attivo in provincia di Lecce, realizzando vari monumenti ai caduti, quali quelli di Parabita, di Ruffano, di Tuglie, di Calimera e di Otranto, oltre a varie targhe commemorative. Il monumento di Ruffano è unanimemente ritenuto il più bello. Raffigura la *Vittoria Alata*, secondo la sua classica iconografia, rappresentata da una donna con leggero chitone, che impugna una tromba in una mano e la corona nell'altra. Questa statua, che campeggia al centro di Piazza 4 Novembre a Ruffano, è espressione anche dell'amore del Bortone per il suo paese natale, tanto che egli volle farne omaggio²¹. Molto simile a quella ruffanese è la *Vittoria Alata* per il monumento di Tuglie, che ricalca dappresso la figura allegorica del monumento a Gino Capponi che si trova in Santa Croce a Firenze (1876) e che a sua volta è molto simile al monumento di Mons. Trama (1932) nella Cattedrale di Lecce. Ma anche il monumento ai Caduti di Otranto (1922) venne molto apprezzato dalla critica dell'epoca. Aldo de Bernart, in *Antonio Bortone nella stampa periodica salentina*, riporta alcuni lusinghieri giudizi su quest'opera da parte del quotidiano «La Nazione» di Firenze, che accosta il Bortone niente meno che a Michelangelo, in un articolo prontamente ripreso dalla

¹⁶ U. OJETTI, *Monumenti alla Vittoria*, in «Il Corriere della Sera», 3 aprile 1919.

¹⁷ C. CARRÀ, *Benedetto Croce e la monumentomania italiana*, in «Valori Plastici», II, 7-8, 1920, pp. 91-9.

¹⁸ S. QUAGLIAROLI, op. cit., p. 215.

¹⁹ La normativa storica tra il 1919 e il 1942: monumenti ai caduti, ossari e sacrari di guerra, <http://iccd.beniculturali.it/getFile.php?id=5526>

²⁰ P. GENOVESI, *Il culto dei Caduti della Grande Guerra nel progetto pedagogico fascista*, in AA. VV., *Lo tsunami delle guerre: guerra, educazione e scuola*, a cura di L. BELLATALLA, numero monografico, «Annali on-line della Storia dell'educazione e della politica scolastica», n. 1, 2015, p. 92.

²¹ E. INGUSCIO, *Della "vittoria alata" di Antonio Bortone in Ruffano*, in «Il Bardo», Copertino, a. VII, n. 2, dicembre 1997, p. 13; IDEM, *Della "vittoria alata" di Antonio Bortone in Ruffano*, in «La città», Maglie, a. V, n. 1, 1997, p. 7; IDEM, *La civica amministrazione di Ruffano, 1861-1999*, Galatina, Congedo, 1999, p. 71; A. DE BERNART, *Antonio Bortone e le figure dei suoi monumenti. Nel 150° di sua nascita (1844-1994)*, in «Bollettino storico di Terra d'Otranto», 4, 1994, pp. 72-78.

stampa locale salentina sul periodico «Democrazia», diretto da Pietro Marti²². A quest'ultimo, amico ed estimatore del Bortone, oltre a numerosi interventi apparsi su riviste, si deve la prima biografia dello scultore²³. Il monumento di Parabita venne rimosso durante la Seconda Guerra Mondiale e il suo bronzo fuso per fabbricare armi. Dopo la guerra, la statua venne sostituita da due fusti di cannone²⁴. Ad A. E. Foscarini si deve invece la pubblicazione del bozzetto in gesso preparatorio del monumento di Parabita²⁵.

Innegabilmente, tutte queste opere di carattere memoriale sono figlie della maniera, di un accademismo da cui a stento lo stesso Bortone cercava di liberarsi, e sconfinano in una certa enfasi comprensibile nel periodo storico da cui germinano. All'indomani della Seconda Guerra Mondiale, un'ondata di generale rifiuto nei confronti di questi monumenti commemorativi portava con sé il rigetto nei confronti dello stesso Fascismo, dello squadristico, del nazionalismo, e della sua propaganda bellica che si alimentava nel mito dell'eroe e della "bella morte". In effetti, la stessa data del 4 Novembre, che allora si chiamava *Festa della Vittoria*, venne cancellata dai calendari, nel 1949, e trasformata nella Festa delle Forze Armate. Successivamente venne ripristinata, per essere di nuovo cancellata dal calendario. Per l'esattezza, nel 1977 essa venne abolita insieme alla Festa della Repubblica del 2 giugno. Nel 2000 poi, quest'ultima venne ripristinata, ma non quella del 4 Novembre²⁶.

Tuttavia, la statua "neozelandese" del Bortone non rientra in questo filone, anzi è lontanissima dalla retorica della statuaria monumentale. E torniamo al punto da cui siamo partiti.

La carriera artistica di Bortone si colloca a metà via fra il classicismo ed il verismo, in ciò sicuramente influenzata dallo scultore Giovanni Duprè, suo indiscusso maestro e punto di riferimento. Molta parte della sua produzione, quella realizzata su commissione e incalzato dai tempi di consegna, può considerarsi "minore", ma in certe realizzazioni raggiunge davvero esiti compiuti. Pensiamo al monumento a Quintino Sella (1886) a Biella, al busto di Umberto I (1878) e a quello di Vittorio Emanuele II (1878), presso il Ministero di Grazie e Giustizia a Roma, o al monumento a Francesca Capece (1898) a Maglie. Pur contingentato dai fattori su esposti, egli riesce a dare alle sue realizzazioni una trasfigurazione allegorica che le rende senza tempo, universali. Bortone era capace di uno straordinario attivismo,

²²A. DE BERNART, *Antonio Bortone nella stampa periodica salentina*, in AA.VV., *Antonio Bortone*, Pro Loco Ruffano, Lecce, Conte Editore, 1988, p. 41.

²³P. MARTI, *Antonio Bortone e la sua opera*, Lecce, 1931.

²⁴A. DE BERNART, *Note a margine di alcune foto*, in Aa.Vv. *Noi il tempo le immagini. Album di vita parabitana*, Italia Nostra Sezione di Parabita, Galatina, Editrice Salentina, 1993, p. 17

²⁵A.E. FOSCARINI, *Bozzetti in gesso di Antonio Bortone*, in AA.VV., *Colloqui 150° Anniversario della nascita di Antonio Bortone. 1844-1994*, Pro Loco Ruffano, Tip. Inguscio e De Vitis, 1994, pp. 27-28.

²⁶A. MINIERO, *Da Versailles al Milite Ignoto. Rituali e retoriche della Vittoria in Europa (1919-1921)*, Roma, Cangemi Editore, 2008, *passim*.

nulla dies sine linea si potrebbe dire, richiamando Nicola Vacca (in «Il Giornale d'Italia», 2 giugno 1929), riportato da Aldo de Bernart²⁷. E il lungo arco della sua vita (morì a 96 anni) gli permise di realizzare tantissimo.

La statua in marmo bianco firmata da Bortone e intitolata *Knitting for the front* venne acquistata il 9 ottobre 1918 con una sottoscrizione pubblica a Christchurch per la raccolta fondi in favore dei soldati ciechi. L'opera è assolutamente inedita in Italia, non essendo censita in nessuna pubblicazione sul Bortone e nemmeno nel Catalogo Generale del Mibact.

Ad accompagnare le opere d'arte in Nuova Zelanda, come abbiamo letto, c'erano un mercante d'arte parigino, Willy Rogers, e uno scultore fiorentino, Raul Bigazzi. Dai giornali d'epoca, si ricava che questa raccolta era giunta in Nuova Zelanda da San Francisco a bordo della nave Moana²⁸.

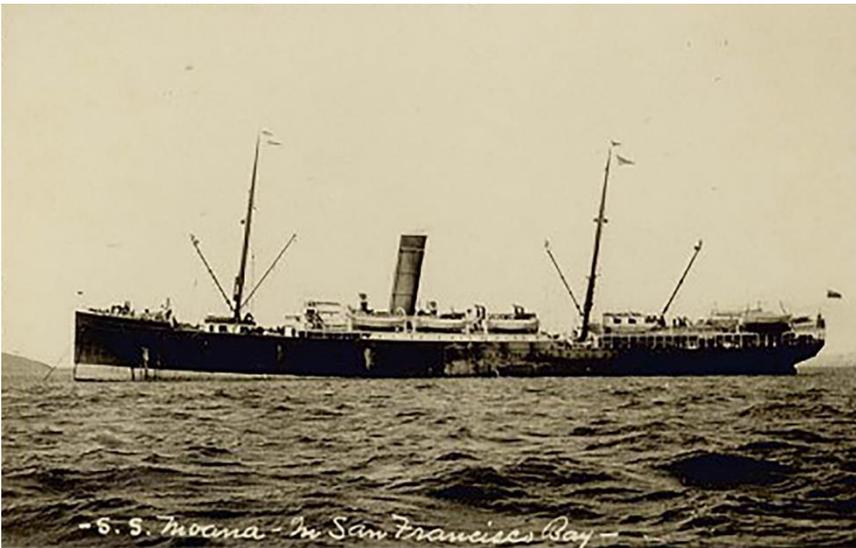


Figura n. 3.

Scrivete il «Sun», quotidiano neozelandese, del 12 ottobre 1918:

“La presenza in città di una collezione di quadri e opere d'arte di artisti europei di comprovata fama, dovrebbe essere motivo sufficiente per creare attenzione e interesse che dovrebbero tradursi in numerosi acquisti. Oltre all'interesse artistico e ai meriti della collezione che è ora esposta alla Art Gallery – la maggior parte dei quadri è vivida rappresentazione della più terribile delle guerre e del più sublime degli eroismi-, vi è il fatto

²⁷ A. DE BERNART, *Antonio Bortone nella stampa periodica salentina*, in AA.VV., *Antonio Bortone*, cit., p. 43.

²⁸ Figura n. 3

che ogni scellino speso significa conforto ad alcuni soldati ciechi, che hanno coraggiosamente affrontato i lanciافيamme tedeschi o altri spaventosi strumenti di guerra. Finora la risposta del pubblico non è stata commisurata alle motivazioni e agli indubbi meriti dell'esposizione e se le vendite non si incrementeranno nei prossimi pochi giorni, la missione italiana e francese nel nostro Paese affronterà una perdita²⁹.

Papers Past

Newspapers > Sun > 12 October 1918 > Page 11 > This article

**ALLIED ART.
LOCAL PURCHASES.
AN IMPROVEMENT HOPED FOR**

Papers Past | ALLIED ART. (Sun, 1918-10-12)

At any ordinary time, the existence in the city of a collection of paintings and works of art by European artists of repute would have been sufficient to create an unusual stir and interest which would have been followed by extensive purchases. Apart from the artistic interest and merit of the collection now being shown at the Art Gallery—the majority of the pictures are vivid records of the most terrible of wars, and of the most sublime heroism—there is the fact that every shilling spent there means comfort to some blind poilu who dauntlessly faced the German flammenwerfer or other instruments of Hun frightfulness. Yet, so far, the response of the public has not been commensurate either with the cause or the undoubted merit of the exhibition, and unless the sales improve during the next few days, the French and Italian mission here will be faced with an actual loss on the enterprise.

A chat with M. Bigazzi by a Sun representative showed that although the attendances had been very fair and numerous purchases made of the small objects of Italian art, which, however, are priced at a very low figure, the public had shown little inclination to purchase examples of the works of even such masters as Jonas, Steinlein, Raemaekers, Renouard, de Groux, Botticelli and Bortone. "We receive our money in shillings, not in pounds," said M. Bigazzi, and gave illustrations of the expense in assembling, packing and conveying the pictures (over 500) and the delicate statuary. He had received an anonymous letter stating that the £400 statue, "The Knitting Girl," by Bortone, was not the original and hand-carved, and a similar rumour had been current. This was quite untrue, and in the event of the statue being acquired as proposed for the permanent collection in the gallery, definite guarantees could be given.

Seen as to whether the Art

Papers Past | ALLIED ART. (Sun, 1918-10-12)

Society intended to purchase any of the works, Mr N. L. Macbeth, the president, said that an endeavour was being made, but the society itself had no funds available, but was hoping to secure donations. Personally, he would be extremely disappointed if Christchurch permitted the collection to go by without acquiring officially some specimens. So far the main purchases have been made by Messrs Geo. Humphreys, R. M. Morten, H. Hobday, R. Bell, Hunter-Weston, G. L. Blake, Dr Lester, Mrs P. Johnson, Mrs Deans, and Miss Juze Clifford. It may be mentioned that brisk business was done by the mission in Wellington.

Figura n. 4.

²⁹ Figura n. 4.

E poi continua, informando di una sottoscrizione da parte di alcuni facoltosi benefattori per l'acquisto dell'opera di Bortone *Knitting for the front*, per la quale già il Console francese, G. Humphreis, ha promesso un'elargizione di 50 *pounds*, anche se purtroppo gli scarsi acquisti fatti fino a quel momento, ad un giorno soltanto dalla chiusura della mostra, non facevano ben sperare in un positivo esito della stessa. Tuttavia, lo «*Star*» del 18 ottobre informa che molti visitatori hanno apprezzato

“la piccola signorina *Knitting for the front* ed hanno deciso che essa debba rimanere a Christchurch. Sarà portata nella Società delle Arti di Canterbury e colà esposta in una posizione centrale. La statua è opera del professor Antonio Bortone, scultore fiorentino. Rappresenta una ragazza contadina italiana di dodici, tredici anni, che si appoggia in una postura semplice e naturale su una sedia o sgabello. Ella tiene nelle mani un pezzo di maglia e i ferri, ma la sua attenzione è rivolta alle pagine di un libro che giace aperto sulla sedia e che contiene istruzioni per il lavoro a maglia oppure piacevoli informazioni per occupare la mente, mentre le sue dita destramente lavorano ai ferri. Ha un'espressione piuttosto seria per una ragazza così giovane. Un gatto riposa in un nido vicinissimo ai suoi piedi. L'immagine è familiare e piena di vita”³¹.

³¹ Figura n. 6.

ALLIED ART. THE "KNITTING" STATUE. PURCHASED FOR ART GALLERY

Many visitors to the French Mission's art exhibition in Christchurch fell in love with the little maid knitting for the front, and they have decided that she shall remain in Christchurch. She will be presented to the Canterbury Society of Arts, and will be given a prominent position in its gallery.

The statue is by Professor L. Bortone, a Florentine sculptor. It represents an Italian peasant girl of twelve or thirteen years, leaning in an easy and natural posture on a chair or stool. She holds in her hands a piece of knitting and needles, but her attention is directed to the pages of a book which lies open on the chair, and which contains instructions for knitting or pleasant information to occupy her mind while her fingers deftly work the needles. She has a somewhat serious expression for one so young. A cat nestles close to her bare feet. The piece is homely and full of life.

Figura n. 6

Papers Past | ALLIED ART. (Star, 1918-10-18)

M. R. Bigazzi, a member of the mission, stated last night that Professor Bortone is one of the best known artists in Italy. He has specialised in portraiture, and made "Knitting for the Front" from a model. He is an old gentleman, belonging to the old school of Italian sculptors, amongst whom he is a leader. Critics have objected to the work that the face is a young woman's, not a young girl's. M. Bigazzi explains that in Italy peasant girls are given responsibilities of life at an early age, and early acquire a thoughtful and staid expression. Another criticism is that a girl of twelve or thirteen should not have her hair "done up," but M. Bigazzi states that this is the fashion amongst Italian peasants. A third criticism is that a girl who has to go unshod should not, artistically, wear a lace shawl. This is met by an assurance that the shawl is wool, not lace, and that it is one of the most characteristic adornments of peasant women in Italy. M. Bigazzi states, finally, that Professor Bortone is much too great an artist to do anything unartistically, and that the artistic qualities of the statue may be taken on trust.

The price of the statue was £400, but £350 was offered and has been accepted. Promises of £70 have been made for the purchase of one of L. Jonas's pictures for the gallery. It is intended to purchase one for £150, and it is asked that promises for the difference, £80, should be sent to Mr G. L. Donaldson, secretary of the Art Society, to-day."

Difficile trovare una connessione fra questa immagine e la causa delle vittime di guerra per la quale viene composta la collezione. Si potrebbe affermare, a meno di una clamorosa smentita che dovesse emergere dai documenti, che l'opera non fu realizzata per la collezione Bigazzi-Rogers. Nel 1918, la guerra era ancora in corso, ma l'opera deve essere certamente retrodatata a diversi anni prima. Neppure un'analisi tecnica però consentirebbe di stabilire la data di esecuzione, per due ordini di motivi: il primo è che nella carriera di Bortone non c'è una progressione, né la sua opera può essere divisa in cicli, come per altri pittori e scultori; il secondo motivo è che per Bortone si può parlare di eclettismo, il che rende impossibile agganciare ad una corrente artistica ben definita o ad una precisa cronologia le sue opere. Si potrebbe tuttavia collocare la data della sua realizzazione nel periodo dal 1870 al 1900, basandoci su una statua molto simile, intitolata *Young girl reading* (giovane ragazza che legge)³², battuta all'asta da Christies ad un prezzo molto interessante, il 24 maggio 2018.³³ L'opera rappresenta una ragazza che appoggiata ad un basamento più finemente lavorato rispetto a quello della *Girl knitting* è però ritratta nello stesso atteggiamento pensoso, col capo piegato in avanti per leggere il libro ed in mano un non meglio precisato lavoro ai ferri: ma se questi ultimi non sono presenti fra le sue dita, si trova invece ai suoi piedi un gatto che fa le fusa proprio come nella statua neozelandese. Queste sorprendenti somiglianze ci fanno pensare che in quel periodo Bortone abbia potuto realizzare una serie di statue di bambine adolescenti nell'atto di leggere. La statua venne certamente eseguita a Firenze, nel suo laboratorio di Piazza Indipendenza. Ilderosa Laudisa afferma: "Delle opere eseguite durante la sua permanenza a Firenze ci è nota solo una parte. Quelle più impegnative e per le quali ottenne maggiori consensi [...], ma allo stato attuale degli studi molte sculture, soprattutto quelle di minor impegno, realizzate per necessità economiche, non si conoscono"³⁴. La nostra opera dovrebbe appartenere a questo secondo gruppo. Quale dunque la genesi della statua? Si possono, allo stato attuale, solo avanzare delle ipotesi. Possiamo senz'altro escludere che essa fosse realizzata dal Bortone per puro esercizio o personale piacere. Ragioni pratiche, di tempo, ed economiche, glielo impedivano. Non sembri pletorico ricordare quanto tutti i critici hanno scritto sul carattere burbero, certo difficile, del Bortone, e sui problemi economici che lo inseguirono per tutta la vita. "Tanto spigoloso e mutevole nel carattere, altrettanto continuo, però, puntuale e riflessivo nella composizione delle sue opere, che studiava profondamente documentandosi sempre sulla storia dei personaggi che andava modellando, fino a tormentarli, quasi, perché parlassero di sé", afferma Aldo de Bernart³⁵.

³² Figura n. 7

³³ <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/antonio-bortone-italian-18441938-circa-1870-1900-young-6142770-details.aspx>

³⁴ I. LAUDISA, *L'opera di Antonio Bortone*, in AA.VV., *Antonio Bortone*, Pro Loco Ruffano, Lecce, Conte Editore, 1988, p. 17.

³⁵ A. DE BERNART, *Antonio Bortone e la sua casa natale in Ruffano*, Amministrazione Comunale Ruffano, Tip. Inguscio e De Vitis, 2004, p. 2.



Figura n. 7.

Egli, angosciato dalle ristrettezze economiche per tutta la vita, ebbe un numero incalcolabile di commissioni da ogni parte d'Italia. Lo ricorda Antonio Edoardo Foscarini, che pubblica le sue lettere edite ed inedite dalle quali vuol fare emergere la tesi (invero poco condivisibile) che Bortone lavorasse solo per far soldi e che ciò andasse a discapito della resa artistica³⁶. Che Bortone fosse in parte condizionato nelle scelte artistiche dalle sue disastrose finanze sembra certo. E lo sapevano bene i suoi mecenati salentini, ovvero l'avvocato magliese Alessandro De Donno e il Duca Sigismondo Castromediano, ma anche l'On. Gaetano Brunetti, che in più di un'occasione intercedette per fargli aumentare il sussidio erogato dalla Deputazione provinciale o per fargli ottenere degli incarichi³⁷. Dunque, la prima ipotesi è che questa opera fosse parte di un progetto più importante poi lasciato incompleto; l'altra è che l'opera fosse finita, conclusa così come la vediamo, e che gli fosse stata commissionata da qualche altolocata famiglia fiorentina per commemorare la figlia scomparsa. A favore della prima ipotesi, possiamo allegare proprio alcune critiche mosse dai detrattori e riportate dallo «*Star*» del 18 ottobre 1918, alle quali il Prof. Bigazzi prontamente rispose, difendendo l'opera e il suo autore. Scrive il giornale:

“Alcune critiche mosse all'opera hanno obiettato che il viso è quello di una giovane donna, non di una fanciulla. Il signor Bigazzi ha spiegato che in Italia le ragazze contadine sono gravate da grosse responsabilità fin dalla più tenera età e molto presto assumono un'espressione seria e compassata. Un'altra critica è stata quella che una ragazza di dodici, tredici anni non dovrebbe avere i capelli “agghindati”, ma il signor Bigazzi ha risposto che quella è la moda presso le contadinelle

³⁶ A.E. FOSCARINI, *Lettere edite ed inedite di Antonio Bortone*, in AA.VV., *Antonio Bortone*, Pro Loco Ruffano, Lecce, Conte Editore, 1988, pp. 55-67.

³⁷ I. LAUDISA, op. cit., p. 18.

italiane. Una ulteriore critica è stata che una ragazza che deve andare scalza, non dovrebbe poi, artisticamente, indossare uno scialle di cotone. A questo, è stato obiettato assicurando che lo scialle è di lana, non di cotone, e che è uno dei principali ornamenti delle ragazze contadine. Il signor Bigazzi, infine, ha affermato che il professor Bortone è un artista troppo grande per fare qualcosa di poco opportuno e che le qualità artistiche della statua sono fuori di ogni dubbio³⁸.

Le osservazioni mosse dai detrattori ci fanno riflettere. Il fatto che la fanciulla sia ritratta in un abbigliamento certo poco convenzionale può suggerire l'idea che essa fosse una rappresentazione allegorica, non rara nelle opere bortoniane. Pensiamo, per citarne solo alcune, alle figure allegoriche della Scienza e della Politica nel "Monumento a Quintino Sella" a Biella (1886), oppure ai due fanciulli, rappresentati nudi, nella figura allegorica della Carità religiosa nel "Monumento funebre per la famiglia Longobardi" a Sestri Ponente, Genova (1872), oppure alla figura della Libertà che orna la base del "Monumento a Sigismondo Castromediano" a Lecce (1899). E possiamo anche pensare al fanciullo nel "Monumento alla Duchessa Capece", a Maglie (1898): la statua, realizzata in marmo, in stile neoclassico, raffigura la Duchessa ormai anziana ma dall'espressione serena, con un fanciullo accanto, seminudo e con il perizoma alla greca, che regge con la mano sinistra lo scudo civico di Maglie e riceve con la destra il libro della sapienza dalla Duchessa, allegoria della missione educatrice della nobildonna e del suo istituto³⁹. È chiaro che le rappresentazioni allegoriche, in quanto tali, non devono essere aderenti alla realtà ma sono affidate all'inventiva e alla creatività dell'artista. A favore della seconda ipotesi, il fatto che Bortone realizzò in carriera tantissimi ritratti o busti di giovinetti appartenenti all'alta borghesia salentina o fiorentina, anche scomparsi prematuramente. Pensiamo al busto bronzeo della leccese Maria Teresa Pellegrino, morta giovanissima (1922)⁴⁰, o a quello dell'altrettanto sfortunato Salvatore Cezzi, inaugurato nel 1831 nell'atrio del Ginnasio-Liceo Capece di Maglie dove il fanciullo era stato studente⁴¹. Bisogna però riconoscere che le fattezze da contadina della nostra statua non depongono a favore di questa ipotesi, se a commissionare certe opere erano solo le ricche

³⁸ Figura n. 6.

³⁹ E. PANARESE, *Francesca Capece e il suo monumento*, Lecce, Argo Editore, 2000; C. GIANNUZZI, *La città che deve molte delle sue fortune a Francesca Capece, celebra l'inaugurazione del monumento (29 luglio 1900). I primi cento anni della vecchia signora*, in «La Gazzetta del Mezzogiorno», 24 luglio 2000; A. DE BERNART, *La statua della Duchessa Capece nella piazza di Maglie*, in *Note di Storia e Cultura salentina*, Società Storia Patria Puglia, sezione di Maglie, n. XVI, Lecce, Argo Editore, 2004, pp. 55-56.

⁴⁰ I. LAUDISA, *L'opera di Antonio Bortone*, in AA.VV., *Antonio Bortone*, Pro Loco Ruffano, Lecce, Conte Editore, 1988, p. 27.

⁴¹ E. PANARESE, *Le iscrizioni latine di Maglie*, in *Note di storia e cultura salentina*, Società Storia Patria Maglie, n. VII, 1995, Lecce, Argo Editore, p. 190.

famiglie. Tuttavia a ben guardare l'opera, possiamo cogliere altri spunti di riflessione. La composizione scultorea è molto semplice e composta di pochi elementi: il treppiede, ricavato dal taglio di un albero, il libro che vi è poggiato sopra e il gatto che dorme in basso. L'abbigliamento che indossa la fanciulla – la veste non priva di ornamento e lo scialle piuttosto elaborato che ricopre le spalle-, nel complesso molto decoroso, è in netto contrasto con i suoi piedi scalzi. Questi rivelano sempre l'appartenenza ad un ceto sociale basso, pensiamo alle opere di Caravaggio, Millet, Picasso. In effetti, la struttura anatomica è quella tipica delle ragazze appartenenti al mondo contadino del sud Italia. La ragazza lavora ai ferri e legge ad un tempo: ma mentre la prima azione viene svolta meccanicamente (sembra che le dita operino autonomamente), la seconda invece denota partecipazione emotiva, coinvolgimento, ella segue con attenzione quello che sta leggendo, tutta protesa come è sul libro. Quest'ultimo si potrebbe escludere che sia un manuale di istruzioni sull'arte di cucire, anche per la sua consistenza che lo rende simile ad un libro di lettura, un manuale scolastico oppure un libro di poesia e di narrativa, il tipico *livre de chevet*. Allora, se le sue mani sferruzzano e l'ambiente è povero, la sua attenzione è tutta presa da ciò che legge. L'azione di appoggiare il gomito sul treppiede rivela il suo vero fine: quello di apprendere. La ragazza potrebbe dunque essere una studentessa lavoratrice e la sua dedizione ci fa pensare che ella abbia voglia di conoscenza, curiosità di scoprire un mondo che è precluso al suo ceto di appartenenza. Ma la sua volontà è più forte ed ella sa che può raggiungere, attraverso lo studio, una indispensabile emancipazione sociale. In questo senso il Bortone, figlio di un fabbro, dunque anch'egli di umili natali, che solo con la sua arte e il duro lavoro era riuscito a guadagnare una posizione, elevando il proprio status, inserendosi in un ambiente artistico fertilissimo come Firenze, era compartecipe della voglia di riscatto di quella umile contadina rappresentata. L'opera potrebbe nascondere il suo pensiero sulla guerra in corso, ossia: non la guerra può cambiare le sorti di un popolo, ma il lavoro e lo studio, la cultura.

È probabile che quest'opera, realizzata dal professore su commissione, non fosse stata ritirata, per ragioni di carattere estetico o per intervenuti contrasti con i committenti. Quando nel 1916 dovette lasciare il suo studio di Piazza Indipendenza, divenuto troppo angusto per contenere i suoi lavori, anche perché lo condivideva con l'architetto Del Moro⁴², ebbe necessità di liberarsi di alcune opere inutilizzate. In effetti, ne parla anche Ilderosa Laudisa, che a proposito del monumento al Fanfulla scrive, richiamando un articolo di Giuseppe Pellegrino su «Lecce fascista» (a.1, n.10, Lecce, 30 giugno 1927), che «il gesso era giunto a Lecce, come dono dell'artista [...] in vista anche dello spostamento dello studio da Piazza Indipendenza, che gli impose di disfarsi di molti gessi di grandi dimensioni ...»⁴³. A questo punto, o forse più tardi, entra in gioco la figura di Raul Bigazzi,

⁴² O. CASTO, *Bortone a Firenze*, in AA. VV., *Colloqui 150° Anniversario della nascita di Antonio Bortone. 1844-1994*, Pro Loco Ruffano, Tip. Inguscio e De Vitis, 1994, pp. 5-8.

⁴³I. LAUDISA, op. cit., p. 32.

suo amico e collega, il quale stava allestendo la mostra. Teniamo presente che Bortone, oltre ad essere un famoso artista, era componente dell'Accademia di Belle Arti di Firenze e quindi personalità di spicco della città, in relazione con i maggiorenti del luogo. La Mostra d'arte, come già detto, fece il giro del mondo. Non sappiamo esattamente da quale porto europeo si imbarca, ma arriva a Christchurch, a bordo della nave Moana, nella Baia di Canterbury, da San Francisco, come si legge sullo «*Star*» del 4 settembre 1918⁴⁴.

Apprendiamo dal giornale di Singapore «*Malaya Tribune*» del 7 Maggio 1919, che la mostra era stata in America Centrale, America Meridionale, Nuova Zelanda, Australia, Java, Stati Uniti e dovunque aveva riscosso grande successo⁴⁵. La nave Moana apparteneva alla *Canadian-Australian Royal Mail Steam Ship Company* che faceva linea fra Australia, Nuova Zelanda, Isole Figi, Hawaii, Usa, Canada⁴⁶.

La Nuova Zelanda aveva pagato un prezzo altissimo alla Grande Guerra. Forse per questo si dimostrò particolarmente sensibile all'appello del governo francese ad ospitare la mostra. Ripetiamo che l'*L'Anzac day* di cui parla l'articolo di «*The Press*», è il 25 aprile, giorno in cui si ricorda il sacrificio dei soldati neozelandesi e australiani nella Prima Guerra Mondiale. L'*Anzac* era l'armata neozelandese e australiana che, agli ordini della Gran Bretagna, combatté nello stretto dei Dardanelli nella famosa battaglia di Gallipoli, in Turchia, del 1915. L'attacco dell'*Anzac* contro l'impero Ottomano portò moltissime perdite, fra morti e feriti, nei lunghi anni di estenuante conflitto. Vennero anche impiegati sul fronte occidentale, in Egitto, nella campagne del Sinai e della Palestina, fino all'ottobre del 1918. Vincoli di antica amicizia oltre che di alleanza nella Triplice Intesa univano la Nuova Zelanda alla Francia, attraverso la madrepatria inglese. Non può nemmeno passare inosservata la data in cui questa raccolta fondi per i mutilati di guerra francesi si svolge, cioè il 1918, a conflitto ancora in corso. Tenendo presente che la mostra tocca anche gli Stati Uniti e altri paesi dell'America Latina nel suo viaggio a bordo della Moana, si può ipotizzare che questa sia la prima iniziativa al mondo di commemorazione o celebrazione relativa alla Prima Guerra Mondiale. Dovrebbe cioè essere partita all'inizio del 1917.

⁴⁴ Articolo "Le partenze di oggi". Figura n. 8.

⁴⁵ Figura n. 9.

⁴⁶ <http://www.theshipslist.com/ships/lines/canauroyalmail.shtml>.

TO-DAY'S SHIPPING.**PORT OF LYTTTELTON.****TIDES FOR THE WEEK.
SEPTEMBER.**

Papers Past | TO-MY'S SHIPPING. (Star, 1918-09-04)

TO-DAY'S ALMANAC.

Sun rises 6.23 a.m., sets 5.35 p.m.
Moon rises 5.11 a.m., sets 4.27 p.m.
High water 2.47 a.m., 3.9 p.m.

ARRIVED.

September 3, 5.10 p.m.—John Anderson, s.s., 52 tons, Couper, from Akaroa. Stevenson, Stewart and Co., agents.
September 4, 7.30 a.m.—Pateana, s.s., 1212 tons, Cameron, from Wellington. Union Steam Ship Company, agents.

SAILLED.

September 3, 10 a.m.—Baden Powell, s.s., 180 tons, Johnson, for Wellington. Kinsey and Co., agents.
September 3, 1.10 p.m.—Canopus, s.s., 1337 tons, Sillars, for Westport. Westport Coal Co., agents.
September 3, 4.15 p.m.—Monowai, s.s., 3433 tons, Drewetto, for Dunedin. Union Steam Ship Company, agents.
September 3, 7.53 p.m.—Maori, s.s., 3142 tons, Manning, for Wellington. Union Steam Ship Company, agents.
September 3, 9.35 p.m.—Storm, s.s., 405 tons, Cowan, for Wanganui. A. H. Turnbull and Co., agents.
September 3, 9.49 p.m.—Kamona, s.s., 1425 tons, Page, for Greymouth. Union Steam Ship Company, agents.

EXPECTED ARRIVALS.

Orepuki, s.s., from Greymouth, this day.
Wootton, s.s., from Wellington, this day.
Putiki, s.s., from Timaru, September 5.
Wakatu, s.s., from Kaikoura, September 5.
Mans, s.s., from Wellington, September 6.
Monowai, s.s., from Dunedin, September 6.
Tainui, s.s., from Tokomaru Bay, September 6.
Kittawa, s.s., from Greymouth, September 6.
Orepuki, s.s., from Wellington, September 10.

PROJECTED DEPARTURES.

Pateana, s.s., for Wellington, this day.
Wootton, s.s., for Wellington, this day.
John Anderson, s.s., for Akaroa, this day.
Kamona, s.s., for Greymouth, this day.
Putiki, s.s., for Wellington, September 5.
Mans, s.s., for Wellington, September 6.
Orepuki, s.s., for Wellington, September 6.
Tainui, s.s., for Wellington, September 6.

SHIPPING NOTES

The Monowai, which left Lyttelton yesterday afternoon for Dunedin, is due to leave

Papers Past | TO-MY'S SHIPPING. (Star, 1918-09-04)

that port again to-morrow evening for Lyttelton. She will arrive here on Friday, and is expected to sail on Saturday for Napier, Gisborne and Auckland.

The Karu was returned to the Union Company by Messrs Reese Bros., who chartered her some months ago, and consequently the crew were paid off at Wellington yesterday. It is understood that the vessel will be laid up for several weeks, when opportunity will be taken to thoroughly overhaul and paint her.

The Karamu is due at Dunedin to-day, and is timed to leave this evening for Oamaru, Timaru and Gisborne.

The Boherna arrived at Wellington on Monday night from Greymouth, and was timed to leave last evening for Napier, to complete the discharging of coals.

The Te Anau was timed to leave Auckland last night for Napier, thence Oamaru, Timaru and Bluff.

The Kittawa is due here on Friday from Greymouth with coals. The vessel is timed to leave the coast to-day.

The Ophi came out of dock yesterday morning, and was berthed at No. 6 wharf, where she commenced to load skins, tallow and hemp yesterday afternoon for an American port.

The Canopus completed discharging operations yesterday morning, and sailed at midday for Westport where, in all probability, she will load again for Lyttelton.

The Tainui is due at Lyttelton on Friday from Napier and Tokomaru Bay to load for Wellington.

The Storm, which called in at Lyttelton on Sunday on her way to Timaru, returned here yesterday about noon, and after taking in Wanganui cargo, sailed last night direct for that port.

The Putiki, not being able to get away from Dunedin on Monday for Timaru, will now arrive at Lyttelton to-morrow instead of to-day. The vessel will sail for Wellington on Thursday evening.

The Manuka is due at Wellington to-day from Sydney. Owing to the vessel's late arrival at Wellington, she will not come south this trip. She is timed to leave Wellington on Friday for Sydney.

Captain Christian Ipsen, who has been in command of the Lily since March 4 last, is to sign off the vessel's articles at Lyttelton, his intention being to join a steamer. Prior to joining the schooner Lily, Captain Ipsen had command of the Comet for two years, the Eliza Firth for seven months and the Eunice for twelve months. He has had

Figura n. 8 (continua alla pagina successiva).

Papers Past | TO-MY'S SHIPPING. (Star, 1918-09-04)

twenty years' experience on sailers.
The Wakatu left Lyttelton at midday on Sunday, and reached Kaikoura on Monday morning, but could not work her cargo. The sea having moderated, it was expected that she would be able to discharge and sail for Wellington, where she should have arrived last evening. A Wellington exchange states that the Wakatu will make a special trip to Picton. As far as the local agents know, however, she will leave Wellington this evening for Kaikoura and Lyttelton.

The auxiliary schooner May Howard, which left Lyttelton on Friday reached Dunedin on Monday morning.

The Kini at present in Onehunga, is to return to Westport to load for Lyttelton.

Mr G. Rennie has signed on the Monowai as second engineer, and Mr S. Munn has come ashore.

It is not likely that the Lyttelton ferry steamer Mararoa, at present undergoing overhaul at Wellington, will resume running in the service until Saturday next.

The Ngatoro was placed on the cradle at Wellington yesterday for overhauling and cleaning.

Mr J. Duder joined the Kamona at Lyttelton yesterday, as mate, in place of Mr A. Imman, who proceeded by the ferry steamer to Wellington last evening for instructions.

Captain S. Nicholson is now in charge of the Union Company's coal depot at Wellington.

The Moana arrived at Wellington from

San Francisco at 11.10 a.m. yesterday. The Pateena took over the southern portion of her mail. The Moana should have reached Wellington on Saturday, but was delayed by rough and hazy weather during the run from Rarotonga. The vessel brought the following saloon passengers:—Messrs D. Turnbull, W. Rogers, J. Rogers, R. Bigazzi, J. W. Scotland, Broadhurst, Hastings, Young, Shirley Ross, Irvine, Chapple, Sealen, Carvalho, Playsien, Young, Cabouret, Sage, M'Pherson, Bond, Mitchell, Ambridge, Caitcheon and Stirling, Mesdames Starett and two children, Rogers, L. Hoover and infant, H. Parker and infant, Scotland, Young, Cabouret, Mitchell and two children, Mills and Stirling, Misses Finn, Lyle and Arnold.

Papers Past | TO-MY'S SHIPPING. (Star, 1918-09-04)

	d.	a.m.	p.m.
Thursday	5	3.31	5.52
Friday	6	4.13	4.54
Saturday	7	4.54	5.15
Sunday	8	5.35	5.57

PHASES OF THE MOON.
SEPTEMBER.

	d.	h.	m.
New moon	5	10	14 p.m.
First quarter	14	2	53 a.m.
Full moon	21	0	81 a.m.
Last quarter	27	4	9 p.m.

Figura n. 8.

War Pictures.
Aid for Blind Poilus.

Mr Willy Rogers, Critic of Art of Paris, French soldier, and Mr Rionl Bigazzi, Italian soldier, both released from service as disabled through wounds and sickness, have just arrived on a tour of propoganda for the benefit of the blind soldiers of France, who number about 55,000.

They are bringing with them an Exhibition of Modern Art of the greatest interest.

First, there are the best works by the greatest French and Allies' painters, delineators now present at the front, and who by their pencils tried to depict to the world their impressions of war and the feeling of those who gave up their all for the good cause.

That alone means a collection of more than 500 paintings, draw-

That alone means a collection of more than 500 paintings, drawings, sketches, originals and reproductions, the assembling of which can be considered as the most vivid and realistic representation of the great tragedy which was being played by the whole world on the battlefield of Europe since the unfortunate year of 1914.

This wonderful serial of masterpieces will be exhibited in the Memorial Hall on Saturday afternoon at 4 p.m. and will continue till Thursday 15th inst. and by the mentioning of a few names among the exhibitors, every art lover will understand the importance of this display, the only one of its kind.

We will contemplate first the complete serial of the great Dutchman, Raemaekers, on whose head a prize of 50,000 marks was offered by the German government. All his works, and among them his last originals, never reproduced, will be in the collection, with the

will be in the collection, with the works by Lucien Jonas; Stenlein, Forain, Renouard, Laurent Grell, De Groux; Leandre, Berne-Bellecourt, Dauphin, Chaineux, Poulbot, Scott, Hansi, a few celebrated American artists and many others.

Then a collection of Italian art, marble statues, primitive paintings, earthenware, carved wood, etc. complete this wonderful exhibit.

The French Consul will give his patronage to the exhibition, which has been sanctioned by Government.

All the works exhibited will be for sale at very reasonable figures, the nett proceeds (expenses and artists' copyrights deducted) will go to the Bland Soldiers of France. Admission fee \$1.00.

Mr Willy Rogers will also give a series of very interesting lectures about the war; and some of the best official films will be projected of the Movie Service of the Army and Navy.

This Mission has already travelled through South and Central America, New Zealand, Australia and Java, and a part of the United States, and everywhere has met with the greatest success.

Figura n. 9

Come Will Rogers, anche Raul Bigazzi, era stato un soldato riformato in quanto gravemente ferito. Dopo essere tornato a casa a Firenze, nel 1916, Bigazzi diviene titolare di un laboratorio artistico ed opera come scultore e mercante d'arte, ma soprattutto matura l'idea di allestire una mostra in favore dei soldati rimasti feriti nella guerra. Probabilmente fu da Rogers che venne l'idea di indirizzarla sui soldati francesi ciechi. Molto probabilmente, nel 1917, Bigazzi richiese delle opere a vari artisti, fra i quali Bortone. Più verosimilmente, dati i tempi troppo brevi, se assumiamo la data di partenza della nave già quell'anno e il lunghissimo tour che la mostra doveva compiere per il mondo, Bigazzi assemblò insieme opere realizzate o di cui egli stesso disponeva. Si può pensare che la statua di Bortone sia stata realizzata per il suo laboratorio e per qualche motivo rimasta invenduta o non consegnata e che Bigazzi l'abbia inserita nella collezione. A partire dal 1920, l'atelier di Bigazzi a Firenze divenne sempre più famoso. Nel 1930, egli si stabilì ad Hong Kong dove era divenuto un quotatissimo scultore e restauratore (abbiamo trovato un suo pezzo battuto all'asta da Sotheby's ad un prezzo molto alto⁴⁷). Viaggiò ed operò molto anche a Shanghai; sue opere sono in diversi paesi dell'Estremo Oriente. Nel 1938, venne naturalizzato cittadino britannico, stabilendo definitivamente la sua residenza in Hong Kong⁴⁸.

Ulteriori esiti potrebbero venire da una ricerca presso la Sezione Manoscritti e Rari della Biblioteca Nazionale di Firenze, per trovare menzione di questa statua fra la corrispondenza inedita di Bortone con Bigazzi, qualora ve ne fosse, o con altri committenti fiorentini e italiani.

Nel frattempo, felicitiamoci di aver restituito all'Italia, almeno in foto, una nuova opera del "mago salentino dello scalpello".

⁴⁷ <http://www.sothebys.com/it/auctions/ecatalogue/lot.76.html/2009/19th-century-furniture-sculpture-ceramics-silver-and-works-of-art-n08579>.

⁴⁸ <https://gwulo.com/node/23483>.

Bibliografia sull'arte monumentale postbellica

RAFFAELE CALZINI, *Esposizioni e concorsi: la Mostra Nazionale dell'Incisione*, in «Emporium», XVI, 243, marzo 1915, pp. 181-191.

ETTORE JANNI, *L'invasione monumentale*, in «Emporium», XLVII, dicembre 1918, pp. 283-91.

UGO OJETTI, *Monumenti alla Vittoria*, in «Il Corriere della Sera», 3 aprile 1919.

ENRICO THOVEZ, *Il vangelo della pittura e altre prose d'arte*, Torino-Genova, Lattes, 1921.

LAUDADEO TESTI, *Il monumento ai caduti di Cadeo*, Strenna Piacentina, 1924.

CARLO CARRÀ, *Benedetto Croce e la monumentomania italiana*, in «Valori Plastici», II, 7-8, 1920, pp. 91-92.

OTELLO CAVARA, *I monumenti ai caduti in guerra. Opere mediocri, insigne propaganda*, in «L'Illustrazione Italiana», 31 dicembre 1922, pp.790-801.

GINO DAMERINI, *Cimiteri di guerra in montagna*, in «Le vie d'Italia», n. XXVIII, 4, 1922, pp. 377-382.

DARIO LUPI, *Parchi e viali della Rimembranza*, Bemporad, Firenze, 1923.

PAUL FUSSEL, *The Great War and the Modern Memory*, Oxford University Press, 1975.

GEORGE MOSSE, *National Cemeteries and National Revival: the Cult of Fallen Soldiers in Germany*, in «Journal of Contemporary History», 14, 1, 1975, pp. 1-20.

CLAUDIO CANAL, *La retorica della morte. I monumenti ai caduti della Grande Guerra*, in «Rivista di storia contemporanea 11», n. 4, Torino, Loescher, 1982, pp. 659-669.

ANTONELLO NEGRI, *Alla ricerca di un paesaggio artistico italiano, 1918-1928*, «Quaderni Piacentini», 6, 1982, pp. 211-218.

FRANCO BORSI, MARIA CRISTINA BUSCIONI, *Manfredo Manfredi e il classicismo della Nuova Italia*, Milano, Electa, 1983.

ELIAS CANETTI, *La coscienza delle parole. Saggi*, Adelphi, Milano 1984.

MARIO ISNENGI, *I luoghi della cultura*, in Aa. Vv., *Storia d'Italia. Le regioni dall'Unità a oggi. Il Veneto*, a cura di S. LANARO, Einaudi, Torino 1984, pp. 231-406.

UMBERTO FAVA, *Potrebbero formare una città le opere dell'architetto Berzolla*, Strenna piacentina, 1985, pp. 87-96.

ANDREA FAVA, *La guerra a scuola. Propaganda, memoria, rito (1915-1940)*, in Aa. Vv., *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di DIEGO LEONI e CAMILLO ZADRA, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 685-713.

RENATO MONTELEONE, PINO SARASINI, *I monumenti italiani ai caduti della Grande Guerra*, ivi, pp.631-662.

GIANNI ISOLA, *Immagini di guerra del combattentismo socialista*, ivi, pp. 519-43.

CARLO CRESTI, *Architettura e Fascismo*, Firenze, Vallecchi, 1986.

DEREK BOORMAN, *At the Going Down of the Sun. British First World War Memorials*, York, W. Sessions, 1988.

MARIO ISNENGI, *Le guerre degli italiani. Parole, immagini, ricordi 1848-1945*, Milano, Mondadori, 1989.

GEORGE MOSSE, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti (Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars, 1990)*, traduzione di Giovanni Ferrara, Roma-Bari, Laterza, 1990.

VITO LABITA, *Il milite ignoto. Dalle trincee all'Altare della patria*, in Aa. Vv., *Gli occhi di Alessandro. Potere sovrano e sacralità del corpo da Alessandro Magno a Ceausescu*, a cura di S. BERTELLI e C. GROTTANELLI, Ponte alle grazie, Firenze 1990, pp. 120-153.

FLAVIO FERGONZI, *Dalla monumentomania alla scultura arte monumentale*, in MARIA TERESA ROBERTO e FLAVIO FERGONZI, *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, a cura di Paolo Fossati, Allemandi, Torino 1992, pp. 133-211.

KEN IGLIS, *War Memorials: Ten Questions for Historians, Guerres mondiales et conflits contemporains*, 167, luglio 1992, pp. 5-21.

MARIA TERESA ROBERTO, *I concorsi per il monumento nazionale al Duca d'Aosta: Roma 1932-1933, Torino 1933-1935*, in MARIA TERESA ROBERTO e FLAVIO FERGONZI, *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, a cura di Paolo Fossati, Allemandi, Torino 1992, pp. 37-104.

EMILIO GENTILE, *Il culto del littorio*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

MARC AUGÈ, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità (NonLieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité, 1992)*, traduzione di Dominique Rolland e Carlo Milani, Milano, Eleuthera, 1993.

MARIO ISNENGGHI, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai nostri giorni*, Mondadori, Milano, 1994 (nuova ed.: Mulino, Bologna 2004).

JAY WINTER, *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press, 1995.

HENRY MARILÈNE PATTEN, *Monumental Accusations: the Monuments aux morts as Expressions of Popular Resentment*, New York, Peter Lang Publishing, 1996.

BRUNO TOBIA, *L'Altare della patria*, Il Mulino, Bologna, 1996.

MARIO ISNEGHI, *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Laterza, Roma-Bari 1996.

STEFANIA BONELLI, *Gli spazi della memoria. La scelta dei luoghi*, in VITTORIO VIDOTTO, BRUNO TOBIA e CATHERINE BRICE, *La memoria perduta. I monumenti ai caduti della Grande Guerra a Roma e nel Lazio*, Roma, Nuova Argos Edizioni, 1998, pp. 29-37.

SIMONA BATTISTI, *La fabbrica dell'arte: tipologie e modelli*, ivi, pp. 39-52.

MANUELA RIOSA, *Comitati locali e potere politico: i caratteri della committenza*, ivi, pp. 11-28.

FRANCESCO BARTOLINI, *Gloria e rimpianto. L'evoluzione delle epigrafi*, ivi, pp. 53-63.

IACONO FLAMINIA, *Il Parco della Rimembranza di Roma*, ivi, pp. 245-256.

LORENZO CADEDDU, *La leggenda del soldato sconosciuto all'Altare della Patria*, Udine, Gaspari, 2001.

ANNA MARIA FIORE, *La monumentalizzazione dei luoghi teatro della Grande Guerra: i sacrari di Giovanni Greppi e di Giannino Castiglioni (1933-1941)*, tesi di dottorato, relatori V. Zucconi e H. Burns, Venezia, DSA/IUAV, 2001.

BRUNO TOBIA, *Dal milite ignoto al nazionalismo monumentale fascista (1919-1940)*, in AA.VV., *Storia d'Italia. Annali 18: Guerra e pace*, a cura di WALTER BARBERIS, Torino, Einaudi, 2002, pp. 591-642.

BRUNO TOBIA, *'Salve o popolo d'eroi'. La monumentalità fascista nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma, Editori Riuniti, 2002.

LUCIO FABI, *Redipuglia. Storia, memoria, arte e mito di un monumento che parla di pace*, Trieste, LINT, 2002.

STÉPHANE AUDOIN-ROUZEAU e ANNETTE BECKER, *La violenza, la crociata, il lutto: la Grande Guerra e la storia del Novecento (14-18, Retrouver la Guerre, 2000)*, traduzione di Silvia Vacca, Torino, Einaudi, 2002.

Soprintendenza per i Beni Artistici ed Etnoantropologici di Parma e Piacenza, *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, Parma 2003.

PAOLA SOZZI, *Spazio, memoria e ideologia. Analisi semiotica del Sacrario Monumentale di Cima Grappa*, in "E/C", n. 2, 17 gennaio 2005, pp.1-23, on line.

MARCO PIZZO, *Pittori-soldato: materiali figurativi come documenti d'archivio*, in AA.VV., *Pittori-soldato della Grande Guerra*, a cura di MARCO PIZZO, Istituto per la storia del Risorgimento Italiano Repertori del Museo Centrale del Risorgimento 5, Roma, Cangemi, 2005, pp. 195-209.

JAY WINTER, *Remembering War. The Great War between Memory and History in the 20th century*, New Haven-London, Yale University Press 2006.

MASSIMO BAIONI, *Risorgimento in camicia nera. Studi, istituzioni, musei nell'Italia fascista*, Roma, Carocci, 2006.

CARLO CRESTI, *Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei monumenti ai caduti*, in «Architettura e Arte», 1, 4, Roma, Carocci, 2006, pp.19-31.

MARCO MONDINI, *Le sentinelle della memoria. I monumenti ai caduti e la costruzione della rimembranza nell'Italia nord orientale (1919-1939)*, in "Annali della Fondazione Luigi Einaudi", n. XL, 2006, pp. 273- 293.

NICOLA LABANCA, *Studiare i monumenti e i segni di memoria della Grande Guerra, oggi*, in M. MANGIAVACCHI e L. VIGNI, *Lontano dal fronte. Monumenti e ricordi della Grande Guerra nel Senese*, Siena, Nuova Immagine, 2007, pp. 19-36.

AA. VV., *L'architettura della memoria in Italia. Cimiteri, monumenti e città. 1750-1939*, a cura di MARIA GIUFFRÉ, FABIO MANGONE, SERGIO PACE, ORNELLA SELVAFOLTA, Skira, Milano 2007.

L. CADEDDU, F. CASTAGNOLI, *Guida illustrata alla scoperta del monte Grappa nella grande guerra. Itinerari, musei, storia e personaggi*, Udine, Gaspari, 2008.

ALESSANDRO MINIERO, *Da Versailles al Milite Ignoto. Rituali e retoriche della Vittoria in Europa (1919-1921)*, Roma, Cangemi Editore, 2008.

MARIO ISNENGI, *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, Torino, UTET, 2008.

VITTORIO DAL PIAZ, *La Mostra della Vittoria a Padova del 1938 progettata da Gio Ponti*, in AA. VV., *La memoria della Prima Guerra Mondiale. Il patrimonio storico tra tutela e valorizzazione*, a cura di ANNA MARIA SPIAZZI, CHIARA RIGONI e MONICA PREGNOLATO, Vicenza, Terra Ferma, 2008, pp. 308-323.

FILIPPO LOMBARDI, *Il monumento ai caduti di Lugagnano Val D'Arda*, Piacenza, Grafiche Lama, 2009.

MARIACLARA STRINATI, *La curiosa storia del Monumento al Pontiere*, Piacenza, Strenna Piacentina/Associazione Amici dell'Arte Piacenza, 2009, pp. 112- 32.

TOBIA BRUNO, *Col marmo e col bronzo: monumenti e memoria pubblica del Risorgimento*, in M. ISNENGI e S. LEVIS SULLAM, *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni. II. Le «Tre Italie»: dalla presa di Roma alla Settimana Rossa (1870-1914)*, Torino, Utet, 2009, pp. 256-69.

GIANCARLO PASSERA, *Testimonianze vernaschine dal ventennio alla liberazione*, Piacenza, Tipografia Maserati, 2010.

MARIO ISNENGI, *I luoghi della memoria. Simboli e miti dell'Italia unita*, Roma-Bari, Laterza, 2010.

LISA BREGANTIN, *Per non morire mai. La percezione della morte in guerra e il culto dei caduti nel primo conflitto mondiale*, Il Poligrafo, Padova 2010.

LISA BREGANTIN, *Il cimitero nella Grande Guerra: funzioni, utilità, rappresentazioni*, in "Engramma 95, il volto e la massa guerre, morte e architettura in Italia nel xx secolo", a cura di GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO e DANIELE PISANI, Dicembre 2011, On Line, pp. 6-10.

DANIELE PISANI *La massa come fondamento. I sacrari fascisti della Grande Guerra*, ivi, pp. 11-28.

GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO, *Paesaggio per la memoria. Il cimitero tedesco del Passo della Futa di Dieter Oesterlen*, ivi, pp. 29-34.

ELENA PIRAZZOLI, *Il luogo e il volto. Note a margine della crisi del monumento dopo il 1945*, ivi, pp. 35-44.

ISABELLA PEZZINI, *Semiotica dei nuovi musei*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

ADA RIVA, *Ragazzi Piacentini alla guerra del '15-'18*. Catalogo quaderno didattico della mostra, 4 novembre 2011 - 20 febbraio 2012, Archivio di Stato, Piacenza, 2011.

CRISTINA BELTRAMI, GIOVANNI CARLO, FEDERICO VILLA, *Scolpire gli eroi. La scultura al servizio della memoria*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2011.

ALBERTO BANTI, *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari, Laterza, 2011.

PIERO AMBROSINI, FABIO FOGAGNOLO, ENRICO MELIADÒ, *La grande guerra. Il fronte italiano nelle cartoline e nelle stampe degli artisti*, Sommacampagna, Cierre, 2012.

CHIARA BURGIO, *I parchi delle rimembranze e altre architetture commemorative: esempi di tutela*, in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, Parma, Grafiche Step, 2013, pp. 13-7.

PIERGIOVANNI GENOVESI, *Monumenti ai caduti della grande guerra a Parma e provincia: una ricognizione*, ivi, pp. 23-32.

LUIGI MONTANARI, *Carpaneto memore? Storia di un monumento controverso*, in «L'Urtiga: quaderni di cultura piacentina», 2, 2013, pp. 95-106.

MARCO LATTANZI, *Il progetto dell'istituto centrale per il catalogo e la documentazione «Grande Guerra. Censimento dei monumenti ai caduti della prima guerra Mondiale»*, in AA.VV., *La Grande Guerra. Monumenti e testimonianze nelle province di Parma e Piacenza*, Parma, Grafiche Step, 2013, pp. 9-11.

MARCO MONDINI, *La guerra italiana: partire, raccontare, tornare. 1914-18*, Bologna, Il Mulino, 2014.

G.P. TRECCANI, *Tracce della Grande Guerra. Architetture e restauri nella ricorrenza del centenario*, in «ArcHistoR», anno I, 2014, n. 1, pp. 135-179.

G.P. PIRETTO, *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*, Milano, Raffaello Cortina, 2014.

Aa. Vv., *Pietre ignee cadute dal cielo I monumenti della Grande Guerra*, a cura di MARTINA CARRARO e MASSIMILIANO SAVORRA, Venezia, Ateneo veneto, 2014.

G. SEVERINI, *La legge di salvaguardia delle vestigia della Grande Guerra*, in AA. VV., *Il Patrimonio storico della Prima Guerra Mondiale. Progetti di tutela e valorizzazione a 14 anni dalla legge del 2001*, Roma, Cangemi, 2015, pp. 1291-1300.

PIERGIOVANNI GENOVESI, *Il culto dei Caduti della Grande Guerra nel progetto pedagogico fascista*, in AA. VV., *Lo tsunami delle guerre: guerra, educazione e scuola*, a cura di LUCIANA BELLATALLA, numero monografico, «Annali on-line della Storia dell'educazione e della politica scolastica», n.1, 2015, pp. 83-114.

PATRIZIA FOGLIA, *Perché pietà non muoia. Le mostre d'arte durante il conflitto tra beneficenza e propaganda*, in DARIO CIMORELLI, ANNA VILLARI, *La grande Guerra. Società, propaganda, consenso*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015, pp. 89-101.

VALENTINO DE LUCA, *Stringiamoci a coorte siamo pronti alla morte l'Italia chiamò". La Prima guerra mondiale nei monumenti e nelle epigrafi di Lecce*, Lecce, 2015.

FERNANDO MAZZOCCA, *Uomini ed eroi*, in F. MAZZOCCA e F. LEONE, *La Grande Guerra. Arte e artisti al fronte*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2015, pp. 224-5.

LISA BREGANTIN-BRUNO BIENZA, *La guerra dopo la guerra. Sistemazione e tutela delle salme dei caduti dai cimiteri al fronte ai sacrari monumentali*, Torino, «Il Poligrafo», 2015.

HARTMUT FRANK, *Architettura, guerra e ricordo*, in "Engramma. Architettura, guerra e ricordo," a cura di GIACOMO CALANDRA DI ROCCOLINO e DANIELE PISANI, 113, gennaio-febbraio 2014, pp.7-23, on line.

PAOLO NICOLOSO, *Architetture per fascistizzare i caduti in guerra: gli ossari di Oslavia e di Redipuglia*, ivi, pp. 24-30.

DANIELE PISANI, "Il primo e il più grande monumento della vittoria". Nota su di un caso di iconografia aniconica, ivi, pp. 31-54.

ALBERTO FERLENGA, *Montagne in città. La migrazione dei 'massi sacri' nei centri italiani*, ivi, pp.55-58.

LUDWIG SEYFARTH, *View to Finkenwerder, Considerations on the contemporary aesthetics of ruins*, ivi, pp. 59-65.

MICHELA BASSANELLI, *Oltre il memoriale Museografia per il patrimonio dei conflitti*, ivi, pp. 81-92.

ANTONIO BAGLIO, "Pro Patria mori". Culto e memoria della "generazione perduta" nei Monumenti ai Caduti della Grande Guerra, in "Il Maurolico", Anno VIII/2016, pp. 31-40.

SERENA QUAGLIAROLI, *Un'arte per la memoria: monumenti piacentini ai caduti della Grande Guerra*, in «Quaderni di Studi Interculturali», N. 3, a cura di MARIO

FARAONE, *Rivista semestrale Centro Studi Interculturali Università di Trieste*, 2017, pp. 205-243.

DENNIS LOTTI, *Rivolgersi agli ossari. Trent'anni di storia patria raccontati dal cinema e dalla fotografia. Dal Carso al Vittoriano (1921-1954)*, in "Fotografia e culture visuali del XXI secolo", a cura di Enrico Menduni, LORENZO MARMO e la collaborazione di GIACOMO RAVESI, 2018, pp. 355-368.

Sitografia

Censimento dei monumenti ai caduti nella Prima Guerra Mondiale nel Catalogo generale dei Beni Culturali [http: www.iccd.beniculturali.it/it/progetti-catalogazione/Grande-Guerra-censimento](http://www.iccd.beniculturali.it/it/progetti-catalogazione/Grande-Guerra-censimento).

DANIELE PISANI, *La massa come fondamento. I sacrari fascisti della Grande Guerra*, in "Engramma", n. 135 aprile-maggio 2016, [http: www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=797](http://www.engramma.it/eOS/index.php?id_articolo=797).

DANIELE RANCILIO, DIANA VECCHIO, LAURA SALA, BARBARA SCALA, VALERIA GHEZZI, *Palazzina Gonzagesca di Bosco Fontana Giornate Europee del Patrimonio 2010*, [http: www.architetturaarc.it/wordpress/wp-content/uploads/2014/06/giornate-2010_2.pdf](http://www.architetturaarc.it/wordpress/wp-content/uploads/2014/06/giornate-2010_2.pdf).

DANIELE PISANI, *La memoria di pietra*, [http: circe.iuav.it/Venetotra2guerre/01/home.html](http://circe.iuav.it/Venetotra2guerre/01/home.html).

L. 12 giugno 1931, n. 877. Sistemazione definitiva delle salme dei Caduti in guerra, [http: www.sefit.eu/federutility/vedilex.cfm?File=7_guerr/131-877_00.htm](http://www.sefit.eu/federutility/vedilex.cfm?File=7_guerr/131-877_00.htm).

R.D.L. 31 maggio 1935, n. 752. Modificazioni alla legge 12 giugno 1931, n. 877, concernente la definitiva sistemazione delle salme dei Caduti in guerra, [http: www.sefit.eu/federutility/vedilex.cfm?File=7_guerr/rdl35-752_00.htm](http://www.sefit.eu/federutility/vedilex.cfm?File=7_guerr/rdl35-752_00.htm).

MARCO GRIMALDI, *Il monumento nudo: storia "oscena" dell'amor patrio dimenticato*, [http: www.barlettaviva.it/notizie/il-monumento-nudo-storia-oscena-dell-amor-patrio-dimenticato/](http://www.barlettaviva.it/notizie/il-monumento-nudo-storia-oscena-dell-amor-patrio-dimenticato/), 3 novembre 2013.

Bibliografia su Antonio Bortone

ANGELO DE GUBERNATIS, *Dizionario degli artisti italiani viventi*, Firenze, Gonnelli (Tip. Dei Succ. Le Monnier), 1906, p. 68.

LUIGI CALLARI, *Storia dell'arte contemporanea italiana*, Roma, Loescher, 1909, pp. 73, 85.

ENRICO GIANNELLI, *Artisti napoletani viventi: pittori, scultori ed architetti: opere da loro esposte, vendute e premi ottenuti in esposizioni nazionali ed internazionali*, Napoli, Tip. Melfi e Joele, 1916, pp. 520-525.

PIETRO MARTI, *Antonio Bortone e la sua opera*, Lecce, Tip. La Modernissima, 1931.

ILDEROSA LAUDISA, *L'opera di Antonio Bortone*, in AA.VV., *Antonio Bortone*, Pro Loco Ruffano, Lecce, Conte Editore, 1988, pp. 15-34.

ALDO DE BERNART, *Antonio Bortone nella stampa periodica salentina*, ivi, pp. 37-45.

ALESSANDRO LAPORTA, *Rarità bibliografiche: un sonetto dedicato ad Antonio Bortone*, ivi, pp. 49-51.

ANTONIO EDOARDO FOSCARINI, *Lettere edite ed inedite di Antonio Bortone*, ivi, pp. 53-67.

ALDO DE BERNART, *Antonio Bortone e le figure dei suoi monumenti. Nel 150° di sua nascita (1844-1994)*, in «Bollettino storico di Terra d'Otranto», 4, 1994, pp. 72-78.

OSVALDO CASTO, *Bortone a Firenze*, in *Colloqui 150° Anniversario della nascita di Antonio Bortone. 1844-1994*, Pro Loco Ruffano, Tip. Inguscio e De Vitis, 1994, pp. 3-8.

ANTONIO EDOARDO FOSCARINI, *Bozzetti in gesso di Antonio Bortone*, ivi, pp. 27-28.

ERMANNINO INGUSCIO, *Della "vittoria alata" di Antonio Bortone in Ruffano*, in «Il Bardo», Copertino, a. VII, n.2, dicembre 1997, p. 13.

IDEM, *Della "vittoria alata" di Antonio Bortone in Ruffano*, in «La città», Maglie, a. V, n.1, 1997, p. 7.

IDEM, *La civica amministrazione di Ruffano, 1861-1999*, Galatina, Congedo, 1999, p.71.

ALDO DE BERNART, *Antonio Bortone e la sua casa natale in Ruffano*, Amministrazione Comunale Ruffano, Tip. Inguscio e De Vitis, 2004.

IDEM, *La statua della Duchessa Capece nella piazza di Maglie*, in *Note di Storia e Cultura salentina*, Società Storia Patria Puglia, sezione di Maglie, n. XVI, Lecce, Argo Editore, 2004, pp.55-56.

IDEM, *I grandi salentini. Antonio Bortone*, in «Anxa News», Gallipoli, settembre-ottobre 2008, p.14.

IDEM, *Nel primo centenario del Monumento di Antonio Bortone a Quinto Ennio (Memorabilia 33)*, Ruffano, Tipografia Inguscio e De Vitis, maggio 2012.