

Movenze piene d'energia o indistinto zampetto d'insetti? Immagini di cavalieri nella cultura italiana dal futurismo al secondo dopoguerra

Beatrice Sica

University College London

ORCID 2-6354-8108

b.sica@ucl.ac.uk

ABSTRACT: This article looks at images of cavalymen and knights in twentieth-century Italian culture from Futurism to post-WWII culture. It looks at how men on horseback were represented in paintings, literature, art and literary criticism, and cartoons from 1915 to 1966, while they were losing their importance in military strategy and warfare. Considering both written and visual images as means to rewrite the past, the article aims to reflect upon the links between imagery, cultural tradition, history and ideology: as a very powerful icon, the image of men on horseback functions as a key to follow and understand the political and cultural developments of fifty crucial years of Italian history.

Keywords: Images, Rewriting, Cavalymen, Knights, War, Futurism, Fascism, Umberto Boccioni, Gino Severini, Filippo Tommaso Marinetti, Benito Mussolini, Italo Calvino, Giulio Gianini, Emanuele Luzzati.

SOMMARIO: L'articolo prende in esame alcune immagini di cavalieri nella cultura italiana del Novecento dal Futurismo al secondo dopoguerra, guardando a come gli uomini a cavallo sono stati rappresentati nella pittura, nella letteratura, nella critica letteraria e artistica, e nei cartoni animati dal 1915 al 1966, proprio quando stavano perdendo d'importanza in termini di strategia militare e operazioni belliche. Considerando le immagini, sia scritte che visuali, come un mezzo per riscrivere il passato, l'articolo intende

riflettere sui legami tra immaginario, tradizione culturale, storia e ideologia: dotati di grande potenziale iconico, gli uomini a cavallo funzionano qui come una chiave per leggere gli sviluppi politici e culturali di cinquant'anni cruciali per la storia italiana.

Parole chiave: Immagini, Riscrittura, Cavalieri, Guerra, Futurismo, Fascismo, Umberto Boccioni, Gino Severini, Filippo Tommaso Marinetti, Benito Mussolini, Italo Calvino, Giulio Gianini, Emanuele Luzzati.

Acknowledgements:

Ringrazio Nicola Labanca, Annamaria Giusti, Stefano Bragato e Franco Filanci per le preziose indicazioni che mi hanno fornito durante la fase di ricerca, e il Museo del Novecento di Milano, la Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli di Torino, il Museum of Fine Arts di Houston e il Museo Luzzati di Genova, con i rispettivi addetti Maria Grazia Conti, Shelby Rodriguez, Carola Serminato e Simona Castelletti, per la disponibilità che mi hanno dimostrato facilitando l'acquisizione e l'uso delle immagini inserite nell'articolo.

The publication of this article had the support of the Istituto di Studi Avanzati of the University of Bologna, the EURIAS Fellowship Programme and the European Commission (Marie-Sklodowska-Curie Actions - COFUND Programme - FP7)

I cavalieri sono tra le figure che hanno abitato l'immaginario guerresco più a lungo e in maniera più profonda: per millenni infatti hanno rappresentato la parte più forte e più nobile dell'esercito. Oggi non si combatte più a cavallo; in Italia come altrove gli uomini della Cavalleria non sono più impiegati in azione con la cavalcatura: l'Arma sopravvive ma le sue unità sono meccanizzate e corazzate. Eppure anche alla Cavalleria odierna continuano a essere associati quei valori di nobiltà d'animo, eroismo, slancio, generosità, lealtà, tenacia, senso del dovere,¹ misti a 'una visione scanzonata e distaccata della vita, del pericolo, della morte',² che per secoli sono stati riferiti a chi combatteva a cavallo.

Se i militari di professione non usano più la cavalcatura in azione, fuori dall'Esercito, nella memoria culturale comune, l'immagine dei cavalieri che combattono intrepidi in sella ai loro destrieri muovendo al galoppo verso il nemico resiste ancora. Ma in che modo è sopravvissuta questa immagine mentre la cavalleria perdeva militarmente la sua importanza? Come sono stati ritratti i cavalieri nel corso del Novecento? Ci sono stati scrittori e artisti che hanno rilavorato su queste figure in maniera più storicamente significativa?

Questo articolo presenta diverse immagini di cavalieri in un percorso che va dal futurismo, o meglio dai suoi immediati precedenti ottocenteschi, fino al secondo dopoguerra. Si tratta di un periodo cruciale per la storia italiana che vede due guerre mondiali e profondi rivolgimenti istituzionali, con il passaggio dalla monarchia parlamentare alla dittatura alla repubblica. Prendendo in esame fonti sia scritte che visive, l'articolo intende riflettere sui legami tra immaginario, tradizione culturale e realtà storica: attraverso le figure dei cavalieri si guarda alla costruzione della memoria culturale e alla rielaborazione di immagini iconiche attuata secondo determinate coordinate ideologiche. Come si vedrà, i diversi esempi di cavalieri, più che singolarmente, acquistano pieno significato proprio se considerati l'uno accanto all'altro e in movimento, in un'ottica di continua riscrittura; il punto di partenza però rimane sempre la natura delle immagini e le letture che di queste sono possibili.

'Visuality' – scrive Mitchell – 'has no politics. Like language, it is a medium in which politics [...] are conducted.'³ Come avviene questa politicizzazione delle immagini? Se è vero che viviamo da tempo in quello che lo stesso Mitchell ha chiamato *pictorial turn*, non possiamo ignorare ciò che questo comporta: 'a postlinguistic, postsemiotic rediscovery of the picture as a complex interplay between visibility, apparatus, institutions, discourse, bodies, and figurality'.⁴ In altri termini bisogna considerare le immagini esattamente in termini di linguaggio, con tutto

ciò che ne consegue: 'images regarded as a language; the semantic, syntactic, communicative power of images to encode messages, tell stories, express ideas and emotions, raise questions, and "speak" to us'.⁵ In quest'ottica conviene tornare prima di tutto al padre dell'iconologia, Panofsky, che Giulio Carlo Argan definiva 'the Saussure of art history'.⁶ Con qualche correttivo, però.

Nel suo libro *Meaning in the Visual Arts*, Panofsky distingue tre livelli interpretativi in un'opera d'arte: 1) pre-iconographical description of primary or natural subject matter; 2) iconographical analysis of secondary or conventional subject matter; e 3) iconological interpretation of intrinsic meaning or content.⁷ A proposito di quest'ultima, Panofsky spiega in particolare che essa tratta

the work of art as a symptom of something else which expresses itself in a countless variety of other symptoms, and we interpret its compositional and iconographical features as a more particularized evidence of this 'something else'. The discovery and interpretation of these 'symbolical' values (which are often unknown to the artist himself and may even emphatically differ from what he consciously intended to express) is the object of what we may call 'iconology' as opposed to 'iconography'.⁸

Possiamo immaginare di procedere allo stesso modo con i nostri cavalieri: a partire dai loro caratteri formali ed esterni, muovere alla scoperta di quel 'qualcos'altro' che si portano dietro o dentro, ed estrarre da essi un significato intrinseco che si proietta su un piano storico e ideologico ben più ampio della singola opera.

A proposito di questo 'intrinsic meaning or content,' Panofsky precisa: 'It is apprehended by ascertaining those underlying principles which reveal the basic attitude of a nation, a period, a

class, a religious or philosophical persuasion – qualified by one personality and condensed into one work.⁹ Qui però non avremo a che fare con una singola personalità o una singola opera. I nostri cavalieri sono tanti: e lo sono non soltanto perché abbiamo deciso di prendere in considerazione qui pattuglie, formazioni, eserciti (che potrebbero costituire, formalmente, ancora un'unica figura) invece di singoli combattenti, ma perché li inseguiamo in diversi autori, in campi diversi (in questo caso: arte, letteratura, critica letteraria e artistica, pubblicistica, politica, storia militare, cinema di animazione) e lungo un arco di tempo – una cinquantina d'anni – molto denso di avvenimenti epocali, dove le immagini dei cavalieri si trovano a incarnare ideologie e idee di cultura e nazione molto diverse tra loro. Dunque l'iconologia classica, per così dire, non basta più, perché qui si entra nel campo della riscrittura, o meglio di riscritture considerate da un punto di vista interdisciplinare.

Riscrivere va inteso qui nel suo doppio significato di scrivere *ancora una volta* (quindi riproporre, preservare) e scrivere *in un altro modo* (quindi cambiare, trasformare), e oltre che in termini formali andrà visto in funzione della memoria culturale che produce. Come è stato scritto recentemente:

rewriting is a particular literary and cultural practice that performs memory. It engages in the labour of remembering and forgetting, involving people in it as an active process of production and repression in relation to institutionalized discourses and cultural and social practices and, as such, it is implicated in power dynamics.¹⁰

Nei nostri cavalieri novecenteschi cercheremo proprio questo: di capire come la riscrittura di un'immagine opera in termini di memoria culturale, e di vedere a quali impulsi ideologici e a

quali realtà politiche quella riscrittura risponde. Più che il potere di preservare attraverso la scrittura, qui interessa quello di trasformare:

rewriting may be primarily vested in change. Its interest, then, is not so much in preserving culture as it is in transforming it, directing its look at what might be, rather than to what is or was.¹¹

Così, le pagine che seguono non intendono proporre una temalogia espansa, una catalogazione di un'immagine-tipo in diversi campi, facendo semplicemente una carrellata di esempi, di occorrenze, per quanto varie. Attraverso quelle immagini di cavalieri si vuole rileggere un pezzo di storia d'Italia, capire come si riscrivono le immagini e a quali bisogni del presente risponde via via quella riscrittura.

I pittori-soldati e il futurismo: movenze piene d'energia

Tra i movimenti artistici italiani del secolo scorso il futurismo è stato senza dubbio il più guerrafondaio. Marinetti proclamava la guerra 'sola igiene del mondo' e i futuristi, per la maggioranza interventisti, furono impegnati direttamente nel primo conflitto mondiale; molti affrontarono il tema bellico anche nelle loro opere, in linea con quanto dichiarato nel manifesto di fondazione del movimento al punto 7: 'non v'è più bellezza, se non nella lotta. Nessuna opera che non abbia un carattere aggressivo può essere un capolavoro'.¹²

Il futurismo non era però soltanto proteso alla violenza e all'aggressività ma anche alla velocità. Sempre nel manifesto del 1909, al punto 4, si legge: 'Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità'.¹³ La

rifondazione dei canoni estetici da parte del movimento futurista si basava su entrambi i punti: lotta e velocità. Così, combattere in arte diventava una questione non solo di urto, di impatto, ma anche di scatto nell'azione.

Le figure dei cavalieri si prestavano bene a illustrare entrambi questi piani: la lotta e la velocità; l'urto e lo scatto. Fin dall'antichità e ancora per tutto l'Ottocento, infatti, le schiere a cavallo si erano sempre distinte negli eserciti per rapidità di movimenti e forza d'urto. L'immaginario guerresco dei nati nell'Ottocento era ancora dominato dalla cavalleria e i futuristi di prima generazione, nati nell'ultimo quarto del secolo, sentivano ancora rievocare grandi battaglie storiche, come quella di Napoleone a Waterloo, e soprattutto le recentissime guerre per l'indipendenza italiana dove i reggimenti a cavallo si erano particolarmente distinti. Nella memoria della giovanissima nazione era molto vivo il ricordo di episodi dell'epopea risorgimentale come quello della Sforzesca di Vigevano (21 marzo 1849; prima guerra di indipendenza), dove il reggimento Piemonte Cavalleria aveva sbaragliato le truppe austriache, o la battaglia di Montebello (20 maggio 1859; seconda guerra di indipendenza), dove la vittoria dei cavalleggeri piemontesi sugli austriaci era stata tale che aveva addirittura portato alla costituzione di un nuovo reggimento, i Lancieri di Montebello, che prendevano il nome proprio dal luogo di quella battaglia.¹⁴ Episodi come questi erano stati immortalati anche dal pennello degli artisti; li aveva rievocati per esempio Giovanni Fattori, uno dei maggiori interpreti in Italia del genere della pittura di battaglie.¹⁵

La pittura di battaglie e soprattutto di quelle legate al processo di unificazione aveva avuto molto successo di pubblico nella neonata Italia. Alla prima esposizione nazionale dell'Italia unita, l'*Esposizione Italiana Agraria, Industriale e Artistica* che si era tenuta alla stazione Leopolda a Firenze dal settembre al dicembre del 1861, il settore dedicato alle pitture di

battaglie era stato uno dei più frequentati e apprezzati dai visitatori, come raccontava Tullio Dandolo, che era stato nella giuria della ‘classe XXIII, che è appunto la *pittura*’:¹⁶

La categoria di quadri che in questa doviziosissima mostra attira da vantaggio l’attenzione quella è dei fatti d’arme, e specialmente gli spettanti alla recente guerra della indipendenza: [...] movenze piene d’energia, cavalli e cavalieri che si precipitano, artiglierie che lampeggiano, il fumo che s’innalza, la strage che si diffonde, e, contaminato da questa, giocondo paese accerchiato da ridenti colli, con magnifiche prospettive di monti, e laghi, e fiumi [...]. Questi quadri sono una potente calamita, ned è meraviglia che le sale che li accolgono sieno le più affollate; [...]: da ogni parte di questa magnifica Esposizione sprizzano scintille a destar entusiasmo, a renderci vieppiù certi che l’Italia è fatta [...] [e questo] sentimento patriottico in niuna parte dell’incantato palagio ci conquide meglio che in queste sale [...].¹⁷

I pittori futuristi che per primi aderirono al movimento di Marinetti erano nati negli anni Settanta e Ottanta dell’Ottocento, quando l’eco di questi avvenimenti e la memoria di quelle immagini erano ancora vive; d’altra parte non avevano combattuto nelle guerre di indipendenza e si affacciavano al nuovo secolo con la voglia di essere diversi: pittori-soldati anche loro, sì, ma più nuovi, più forti, più veloci.

Boccioni: il moto proteso verso lo scontro

Il genere delle battaglie nell’Ottocento era caratterizzato da un realismo lucido e documentario che si esercitava su diversi aspetti o momenti della vita militare, lasciando anche trasparire in alcuni casi una denuncia accorata della tragicità della guerra. Nel Novecento i pittori futuristi

italiani abbracciano, invece, del tutto ottimisticamente il tema bellico, e non mirano a raccontare fatti e dettagli, ma a cogliere lo slancio dei soldati, la potenza delle macchine e degli ordigni, il fragore eccitante degli scontri. Così se in Fattori era anche dato, secondo Emilio Cecchi, ‘vedere quei corpi di soldati stanchi, [...] agghiacciati sulla sella, ridotti all’aspetto di cose brutte invece che di uomini’,¹⁸ nei pittori-soldati al seguito di Marinetti troviamo invece espressa la bellezza dello scontro, la violenza dell’impatto, la guerra che fa diventare precisi e implacabili come macchine; oppure semplicemente l’agilità dei movimenti, lo slancio della giovinezza vigorosa che si muove con baldanza verso il futuro.

Tra i quadri futuristi che hanno per soggetto dei cavalieri vi sono la *Carica di lancieri* di Umberto Boccioni (Milano, Museo del Novecento), e i *Lancieri italiani al galoppo* di Gino Severini (Torino, Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli), entrambi del 1915. Nel quadro di Boccioni (fig. 1), che è una tempera e collage su cartone, la scena è interamente occupata da una schiera di lancieri visti di lato, che piombano da destra verso sinistra, tesi nello slancio e perfettamente allineati tra di loro.



Fig. 1. Umberto Boccioni, *Carica di lancieri*, 1915 (tempera e collage su cartone, 32 x 50 cm). Museo del Novecento-Collezione Jucker, Milano. Copyright Comune di Milano – tutti i diritti di legge riservati”

La serialità delle figure, data dalla ripetizione delle terga dei cavalli e delle lance in resta dei cavalieri, comunica allo spettatore un senso di fronte compatto, travolgente e impenetrabile. I cavalli sono in movimento, stanno balzando al galoppo; sono un ‘nuvolone-cavallo’, come avrebbe detto Marinetti.¹⁹ Lo slancio della cavalcata è rappresentato adottando le tecniche cubiste ma piegandole alle esigenze di scomposizione del moto. Le zampe anteriori non sono distinguibili, inghiottite nell’impatto frontale; quelle posteriori sono ritratte in diverse posizioni, seguendo senza troppa attenzione gli studi fotografici del movimento come quelli di Eadweard Muybridge (1830-1904), che i futuristi conoscevano bene; proprio la restituzione maldestra

dell'anatomia del cavallo al galoppo aumenterebbe, secondo Federica Rovati, l'effetto drammatico della rappresentazione.²⁰

Lo sguardo di chi contempla il quadro segue l'orientamento delle lance dei combattenti: da destra in alto, dove è il *collage* con un pezzo di articolo di giornale, l'occhio si sposta in basso a sinistra, dove sono i fanti nemici sbaragliati dai lancieri.²¹ Il pezzo di giornale in alto a destra riporta, in forma frammentaria, la notizia di successi francesi in Alsazia contro i tedeschi, e una data, 4 gennaio, che è stata usata per datare il quadro all'inizio del 1915.²² Clara Orban si spinge fino a dire che la data si riferisce alla stessa carica di lancieri rappresentata da Boccioni.²³ In realtà il ritaglio di giornale proviene dalla prima pagina del *Corriere della Sera* del 5 gennaio 1915, che riportava un comunicato di guerra diffuso a Parigi il giorno prima alle ore 15 con notizie di scontri tra l'artiglieria pesante francese e le batterie tedesche;²⁴ né dai resoconti ufficiali del Ministero della Guerra francese risulta che alcuna carica di lancieri abbia avuto luogo quel giorno.²⁵ Il quadro dunque è sì influenzato dal clima di guerra che si respirava intorno e dall'impegno politico sul fronte interventista (l'Italia, a quella data, era ancora neutrale) che aveva caratterizzato l'attività di Boccioni nei mesi precedenti;²⁶ ma il legame con la realtà storica rimane generico: non si tratta qui né di un documento di un'azione di guerra, cioè di una pittura ispirata direttamente da un episodio di combattimento; e neppure di un'opera per così dire di propaganda, con cui Boccioni intendesse far proseliti alla causa dell'interventismo. La tempera va piuttosto vista come tappa importante nel percorso dell'artista che in quel giro di anni si misura con i soggetti in movimento, in particolare con i cavalli stilizzati nelle loro forme geometriche, e che con *Carica di lancieri* viene a 'dissodare la struttura anatomica del cavallo'²⁷ e a rendere 'il moto proteso verso lo scontro'.²⁸

In basso a sinistra, dove l'occhio che ha seguito l'orientamento delle lance infine arriva, troviamo pochi fanti di colore scuro uniforme, indistinti, armati di fucile; le armi puntano in varie direzioni, segno della confusione che regna tra i soldati che hanno rotto le file travolti dai lancieri avversari. La direzione dei lancieri, che irrompono da destra verso sinistra, seguendo una linea contraria all'abitudine di lettura del nostro occhio, sottolinea ancora di più l'impatto con il numero sparuto di fanti.²⁹ Insomma, Boccioni ritrae la compattezza dei lancieri, la rapidità della manovra, il movimento travolgente dei cavalli, la violenza dello scontro con i nemici. Lotta e velocità, urto e scatto, come si diceva; o, come avrebbe detto Tullio Dandolo, 'movenze piene d'energia, cavalli e cavalieri che si precipitano, artiglierie che lampeggiano, il fumo che s'innalza, la strage che si diffonde'. Di tutto questo Boccioni non farà veramente esperienza: morirà appena un anno dopo, e proprio cadendo da cavallo, ma non in combattimento. Così lo ricorda Aldo Palazzeschi:

Nel mese di luglio 1916, chiamata la sua classe, venne destinato a un reggimento di artiglieria nel quale durante le istruzioni si compiaceva di cavalcare i cavalli più bizzarri del suo reparto, ma sbalzato per una violenta impennata e battuta malamente la testa, la mattina seguente cessava di battere il cuore di questo artista straordinario.³⁰

Severini: il 'futurismo solidificato'

Il quadro di Severini (fig. 2), *Lancieri italiani al galoppo*, si muove in direzione opposta a quello di Boccioni, in senso anche proprio: i lancieri – in questo caso una pattuglia, non uno squadrone – cavalcano da sinistra a destra, e lo sguardo dello spettatore, seguendo le lance, scorre da sinistra in basso verso destra in alto.



Fig. 2. Gino Severini, *Lanciers italiens au galop*, 1915 (olio su tela, 50 x 65 cm). Cortesia Fondazione Pinacoteca Giovanni e Marella Agnelli. Copyright Gino Severini by SIAE 2012.

I lancieri vengono ritratti con lo stesso principio di serialità che si nota nel quadro di Boccioni: il modulo figurativo del singolo cavaliere con cavallo viene ripetuto in sequenza a distanza molto ravvicinata, in un modo che si richiama implicitamente, in questo caso, alla cronofotografia di Étienne-Jules Marey (1830-1904), basata sugli scatti in sequenza di un soggetto in movimento riportati su una singola lastra fotografica; viene alla mente soprattutto l'*Arab Horse Gallop* (1887; fig. 3).



Fig. 3. Étienne-Jules Marey, *Arab Horse Gallop*, 1887 (Gelatin silver print, 7 x 17,8 cm). The Museum of Fine Arts, Houston. Museum purchase funded by The Brown Foundation, Inc., The Manfred Heiting Collection, 2004.587.

È vero che i lancieri di Severini sono quattro, ben differenziati tra loro dal colore dei singoli cavalli, ma per un occhio dell'inizio del Novecento, per il quale gli scatti rivoluzionari di Marey erano il modo più scientificamente avanzato di rappresentare il movimento, questa disposizione in sequenza non può non suggerire da sola, come puro elemento formale, il movimento (insieme ovviamente alla posa delle figure, tutte slanciate verso l'alto).

Nel quadro di Severini il moto dei cavalli viene anche dalle linee e dalle curve del paesaggio circostante: vediamo il terreno sottostante e le colline intorno scorrere via e piegarsi all'occhio, come a trascorrere veloci al passaggio dei cavalieri. È come se il nostro stesso occhio vedesse il paesaggio in velocità, come se fossimo noi a cavalcare veloci per quelle colline.

Questa pattuglia di lancieri non è ritratta in un'azione di combattimento: Severini non coglie i quattro cavalieri nel momento dello scontro in battaglia, ma mentre si spostano al galoppo, forse in ricognizione, in fila serrata, concentrati sull'obiettivo e volti in avanti con tutto

il corpo teso nello slancio, il viso che si scorge appena negli elmi che fendono l'aria. Si riconosce l'uniforme della cavalleria italiana di quel tempo, con l'elmo provvisto di un'alta cresta e il coppo in ferro nichelato caricato frontalmente di croce sabauda, che era usato dai primi quattro reggimenti (Nizza, Piemonte Reale, Savoia e Genova).³¹ D'altra parte le uniformi ricordano, nel gioco di volumi del pittore, delle armature medievali. È evidente che Severini non mira a un ritratto realistico dei cavalieri; l'uniforme interessa al pittore per le linee e le forme coniche che contiene; più che corpi, queste sono geometrie in movimento. Vi si scorge un ricordo della *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello, dell'episodio che sta alla National Gallery di Londra o di quello agli Uffizi di Firenze, con le sue geometrie così bloccate, che qui riemergono dopo un bagno di cronofotografia e cubismo. Come ha notato Daniela Fonti:

Se Boccioni nella *Carica di lancieri* trascina lo spettatore in un turbine di balenanti linee-forza e lo coinvolge nella violenza del fatto bellico, Severini in *Lancieri italiani al galoppo* [...] sottrae la rappresentazione della cronaca all'*hic et nunc* e ne restituisce un'immagine araldica, cristallizzata nel tempo, quasi che sia una rilettura delle battaglie di Paolo Uccello in chiave cubo-futurista. Si tratta di un «futurismo solidificato», di grande splendore cromatico e di grande effetto decorativo [...].³²

Infine, oltre alla compattezza e alla geometria, i guerrieri di Severini comunicano anche un senso gioioso del movimento: è il piacere della velocità, la gioia della cavalcata. I colori, a differenza di quelli del quadro di Boccioni, sono accesi e vivaci; il paesaggio, appiattito su un unico piano, senza prospettiva, scorre via sotto il balzo dei cavalieri, gareggiando, quasi, con loro nello slancio. Si tratta, avrebbe detto Tullio Dandolo, di un 'giocondo paese accerchiato da ridenti colli'.

I lancieri di Boccioni e Severini illustrano due valori cardine del movimento futurista: lotta e velocità, che erano alla base, come si diceva, della rivoluzione estetica marinettiana. Forse non ha senso separare i due termini, ma se dovessimo assegnare un valore soltanto di questo binomio futurista a ciascuno dei due quadri illustrati sopra, diremmo che tra lotta e velocità a Boccioni spetta il primato nella lotta – non a caso la sua è una *Carica di lancieri* – mentre Severini punta sulla velocità – i suoi sono *Lancieri italiani al galoppo*, che passano veloci.

Marinetti: come un quadro nella penombra di un museo

Nel 1915, al momento di entrare in guerra, l'esercito italiano disponeva di trenta reggimenti a cavallo, il numero più alto nella sua storia.³³ Le caratteristiche della nuova guerra di posizione, però, privarono i cavalieri 'in larga parte, della loro prima arma, il cavallo'; molti si ritrovarono 'a prestar servizio in fanteria, in artiglieria, nei bombardieri, in aviazione, nei comandi, nei reparti di mitragliatrici, d'assalto, di autoblindomitragliatrici'.³⁴ Nonostante alcuni successi riportati dalle schiere rimaste in sella,³⁵ la Grande Guerra segna il tramonto della cavalleria, in Italia come altrove. È vero che negli anni Venti hanno luogo cerimonie ufficiali e iniziative editoriali che sembrano riconoscerne il ruolo e confermarne l'importanza: il 20 maggio 1923 viene inaugurato a Torino il monumento ai Cavalieri d'Italia; il 20 maggio 1924 a Pinerolo ha luogo la cerimonia per il centenario della Scuola di applicazione di cavalleria; nel 1925 esce il libro di Pietro Pezzi-Siboni, *Le glorie dei cavalieri d'Italia*, che ripercorre minuziosamente la storia dei vari reggimenti e le loro azioni gloriose.³⁶ Ma la composizione dell'Arma – anche in conseguenza di una ridefinizione delle voci del bilancio statale destinate alle spese militari – viene drasticamente ridotta, prima a sedici, poi a dodici reggimenti, affiancando sempre più al cavallo elementi meccanizzati.³⁷

Marinetti aveva in qualche modo intuito questo esito. Nel suo libro *L'alcova d'acciaio* (1921), dove raccontava l'esperienza della Grande Guerra, il capo del futurismo risolveva il confronto tra cavalli e autoblindate decisamente in favore delle seconde: 'Mentre crediamo poco nella collaborazione della cavalleria in caso di celere offensiva abbiamo grande fiducia nelle nostre auto-blindate'.³⁸ Per Marinetti la cavalleria era qualcosa di irrimediabilmente antico, medievale, roba da passatisti che poteva ammirarsi in un quadro o in un fregio scultoreo ma non certo reggere il confronto con le macchine moderne e il futuro:

A destra il profilo di una collina intrisa di sole s'immerletta di cavalleria. Lentezza ieratica, estetismo professorale, solennità assurda di quel corteo medioevale che sembra cerchi dei castelli antichi. Uno svolto della strada mi permette di riconoscere il primo squadrone che scende seguendo la cresta di una seconda collina, in un quadro di Carpaccio. [...] Quel corteo medioevale di cavalieri persiste nella mia mente come un gran fregio scultoreo sul frontone di un tempio, s'impolvera come un quadro nella penombra di un museo poi crolla al rombo della mia macchina futurista.³⁹

Negli anni tra le due guerre i futuristi abbandonano le cariche di cavalleria a favore dell'aeropittura. I pochi che affrontano ancora il tema lo fanno in maniera del tutto personale: Depero, per esempio, isola i cavalieri che Severini aveva schierato uno a fianco dell'altro al galoppo e li riduce a singoli volumi, forme puramente geometriche; moltiplicati a distanza l'uno dall'altro in uno spazio appiattito senza prospettiva, come in *Solidità di cavalieri erranti* (1927, Rovereto, MART–Museo d'Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto), o replicati in pannelli separati che sembrano stare a metà tra l'arte romana antica e quella pop a venire di un Andy Warhol, come nelle tarsie di stoffe colorate *I cavalieri* (1927, Roma, collezione Maria

Paola Maino, Roma) o nel trittico *Cavaliere errante* ([1927], Roma, coll. privata)⁴⁰, oppure semplicemente isolati in un cielo di linee geometriche, come in *Gara ippica tra le nubi* (1924, Parigi, coll. privata)⁴¹ o in *Nitrato in velocità* (1932, Firenze, Museo del Novecento), i cavalieri di Depero abitano uno spazio senza tempo e senza profondità, dove le figure sono ancora riconoscibili ma si trasformano in automi che vivono in una dimensione astratta.

Altrimenti ex futuristi o futuristi della prima o della seconda ora come Primo Conti, Enrico Prampolini e Corrado Forlin si concentrano sulla figura di un unico cavaliere, vivo e onnipresente, con opere di intento celebrativo che rivisitano l'iconografia dei condottieri antichi con tratti moderni.⁴² Nelle loro opere, come in quelle di tanti altri artisti e scrittori dell'epoca, c'è un solo uomo a cavallo, quello che ha dominato l'immaginario degli italiani tra le due guerre.

Mussolini: il Duce-monumento equestre

Nel periodo tra le due guerre, mentre i reggimenti a cavallo vengono dimezzati, si erge alto in sella davanti agli occhi di tutti gli italiani un solo uomo: Benito Mussolini. La questione dell'iconografia del Duce condottiero è molto ampia;⁴³ qui vi accenneremo soltanto, mostrando pochi esempi.

Tra le innumerevoli immagini di Mussolini a cavallo che riempiono gli spazi pubblici e privati dell'Italia fascista, una delle più famose è certamente la statua di Giuseppe Graziosi che stava allo Stadio Littoriale (oggi Renato Dall'Ara) di Bologna. Inaugurata nel 1929, la statua, direttamente ispirata a modelli rinascimentali come il Bartolomeo Colleoni di Verrocchio, doveva commemorare l'inaugurazione dello Stadio avvenuta nel 1926, quando Mussolini era appunto entrato nell'arena a cavallo sotto gli occhi di migliaia di spettatori.⁴⁴ L'avvenimento

aveva avuto grande risonanza, e ancora di più forse ne ebbe la statua, la cui immagine circolò ampiamente, riprodotta su settimanali, riviste, cartoline, manifesti, medagliette.⁴⁵

La scultura di Graziosi proiettava il Duce della moderna Italia fascista entro una linea di condottieri rinascimentali e dunque lo trasfigurava in una luce mitica. Come ha scritto Simona Storchi ‘The portrayal of Mussolini within the tradition of equestrian monument contributed to the perception of the Duce as belonging to a tradition of heroes [...]. Such imagery belonged to the construction of a pseudo-heroic charisma, which, as a manufactured aspect of Mussolini’s leadership, involved a high degree of theatricality.’⁴⁶ Questa forte teatralità, questa drammatizzazione del personaggio a partire dalla sua semplice effigie a cavallo è un tratto ricorrente nella pubblicistica ma anche nel discorso letterario e artistico del periodo. Addirittura nel caso del monumento di Graziosi il terreno viene preparato prima della messa in opera della statua, letterarizzando la minuziosa coreografia che era stata dell’inaugurazione dello Stadio. Il pittore e critico d’arte Italo Cinti in un articolo del febbraio 1928 in cui fa una panoramica sull’artista Graziosi, conclude descrivendo così il bozzetto del monumento che verrà inaugurato l’anno successivo:

formidabile potenza del cavallo. È uno stallone dal collo corto, muscoloso, dal petto possente come una roccia di scarpata, dai fianchi duri e tondi, dal movimento energico; [...] non troverete un muscolo floscio, un tendine mollato, una zona in riposo; è lì contenuto pieno d’ansia, di slanci e di galoppi. [...] A immaginarlo di carriera s’ode quasi un rombo di valanghe, un rovinio di pietre [...]. Chi può cavalcare una bestia così? [...]

Osserviamo il cavaliere. È nell’arcione sopra quella bestia saldo come sopra una rupe, la sua voce esce come un mugghio di fiume da una gola alpina, è un tuono, solo il tuono può farsi udire dal destino, può intimidire il fulmine, avere l’impero di un Dio. Quel cavaliere ha da lanciare a un popolo il suo proclama, la sua voce si rovescia come una piena, quel tuono si

spande, allaga i cieli, riempie gli azzurri, percuote le terre, è un comando, è la Legge, la Legge ferma e diritta di un popolo che scalpita come quel cavallo [...].
[...] finito quel proclama, ammutolito il tuono, per gli stradoni maestri della storia passeranno al galoppo un cavallo e un cavaliere [...] e un giorno lontano i padri diranno ai loro figlioli sull'aie lunari, la sera, [...] dopo aver raccontate le gesta d'un eroe: «Quel cavaliere, figlioli, era il Duce d'Italia».⁴⁷

Si vede come il pezzo sia costruito minuziosamente, impiegando tutti gli strumenti della retorica per conferire al gruppo statuario consistenza plastica e colore, animandolo. Cavallo e cavaliere sono tutt'uno in questa descrizione. Già nelle parole che dipingono il cavallo si intuisce l'anima di Mussolini: quel 'collo corto, muscoloso' e quel 'petto possente come una roccia di scarpata' con tutti i muscoli tesi, parlano di lui in termini che erano ben presenti agli italiani. Nella descrizione del cavaliere poi vengono ripresi termini (rupe, muggio di fiume, gola alpina) dello stesso ambito che era del cavallo (roccia di scarpata, rombo di valanghe, rovinio di pietre), prima dell'impennata in alto attraverso il tuono, e dunque il cielo, Dio, la Legge. Infine è di nuovo inquadrato il gruppo del cavallo e del cavaliere, questa volta fuori dallo Stadio del Littoriale cui implicitamente si era alluso con il proclama; nel finale il Duce a cavallo è direttamente sugli 'stradoni maestri della storia' e diventa materia per i racconti delle generazioni successive, già trasformato in mito.

Un altro esempio. Nel 1930, un anno dopo la posa in opera della statua di Graziosi, Mario Carli pubblica presso Mondadori il romanzo *L'Italiano di Mussolini*. In linea con il futurismo nelle cui fila era cresciuto, Carli racconta di un personaggio, Falco (*nomen omen!*), che finirà per volare in aeroplano; ma è indicativo che nel romanzo il capo del Fascismo rimanga in sella, posizione certamente più adatta per diventare mito, grazie alla forte tradizione artistica dei monumenti equestri ('la tradizione è l'attimo che diventa millennio, che sbocca nell'eternità')

aveva detto Italo Cinti nel suo profilo su Graziosi⁴⁸). Nel romanzo di Carli realtà e fantasia si mescolano e Falco si ritrova all'inaugurazione dello Stadio del Littorio. Non c'è spazio qui per procedere a un'analisi esaustiva di tutto l'episodio, ma citeremo almeno un estratto particolarmente indicativo:

La Sagra bolognese culminò nella grande rivista di tutte le forze armate, avvenuta la mattina del 31 ottobre al Littoriale, che ebbe in quel rito la sua consacrazione ufficiale. [...] Quando il Duce arrivò, il suo avanzare fu preceduto da un rimbombo di acclamazioni simili a un tuono che gradatamente si avvicinasse, fino a divenire l'esplosione di mille obici e il rombo di cento valanghe allorché il Duce passando sotto gli archi delle tribune, apparve, solo, a cavallo, sul rialzo di terra costruito per lui, simile a un grande piedistallo da cui, vivente monumento equestre di se stesso, egli poteva tutti vedere e da tutti essere visto. [...]. Che significato aveva quell'entusiasmo oceanico per l'Uomo [...] dritto sul suo cavallo sauro [...]? [...] Non voleva forse dire tutta la gioia di aver trovato il Capo sicuro [...]?⁴⁹

Tornano alcuni degli elementi già notati nel passo di Cinti: anche qui abbiamo 'il tuono' e 'il rombo di cento valanghe;' questa volta, però, sono la manifestazione dell'entusiasmo della folla: si sono trasferiti, cioè, nella moltitudine. Carli poi non si limita a letterarizzare con variazioni su questi elementi, ma si spinge alla teorizzazione, all'interpretazione del mito ('Che significato aveva...? Non voleva forse dire...?').

Tutto questo arrivava anche fuori dallo Stadio del Littorio e fuori dai giornali e dai libri. Abbiamo già detto di cartoline, manifesti, medagliette che riproducevano l'immagine della statua di Graziosi. Nel 1932 anche uno dei francobolli del decennale del Fascismo la mostrava insieme al motto mussoliniano 'Se avanzo, seguitemi' (fig. 4).⁵⁰



Fig. 4. Francobollo per il decennale del Fascismo con la statua di Mussolini di Giuseppe Graziosi che era posta allo Stadio del Littorio di Bologna. Emissione 1932.

A ben guardare si tratta della stessa operazione di mitopoiesi: soltanto che ora, ridotta in uno spazio di 40 x 24 mm, la mitologizzazione si affida massicciamente all'impatto visuale dell'immagine, riducendo le parole a quelle di uno slogan che condensa il rapporto tra il capo e la folla che abbiamo visto sviluppato sopra.

Nell'Italia fascista l'immagine del Duce a cavallo diventa l'icona perfetta che unisce passato e presente in una promessa di futuro glorioso. Mussolini in sella è, come scrive Mario Carli, 'monumento equestre di se stesso.' Una regia capillare delle parate militari, soprattutto in occasione degli annuali dell'era fascista; i mirati riferimenti alla tradizione artistica dei condottieri rinascimentali; la retorica dispiegata dagli intellettuali nella letteratura, nella critica e

nella pubblicistica; la diffusione a tutti i livelli, compresi cartoline e francobolli: tutto concorre a creare il mito del Duce a cavallo che guida il suo popolo alla conquista della Storia.

Ai fini del nostro discorso, incentrato sulla riscrittura delle immagini dei cavalieri, come leggere tutto questo? È evidente la distanza dell'icona mussoliniana rispetto alle immagini dei decenni precedenti, in particolare a quelle del primo futurismo: non più formazioni e pattuglie, non più la resa dello slancio, del moto proteso verso lo scontro come in Boccioni, o il futurismo solidificato di Severini, dove il movimento è come bloccato nelle forme geometriche e nei colori quasi irreali, come in un Paolo Uccello immerso in un bagno di cronofotografia e cubismo. Nell'Italia fascista cambiano tutti i termini di riferimento. Più che di riscrittura, si tratta di una vera e propria cancellazione, di un colpo di mano con rifacimento da capo a piedi. Così il soggetto in sella è uno soltanto, lo stesso ogni volta, soltanto lui: è Mussolini, il capo del Governo e Duce del Fascismo, vivente, riconoscibilissimo e unico. Mussolini a cavallo è il condottiero antico e moderno al tempo stesso, ha tratti divini e mitologici, è un tutt'uno con la cavalcatura e sovrasta tutti. Il resto della popolazione va a piedi, pronta a seguire il capo che guida la marcia in groppa al suo destriero.

El Alamein: la fine dell'iconografia del condottiero

Nel libro di memorie *Italia di ieri per la storia di domani* (1967) Luigi Federzoni, figura politica di primo piano negli anni del regime mussoliniano, racconta:

Dopo l'esito trionfale della campagna d'Etiopia, [...] il Duce aveva creduto con tutta sincerità di essere nato anche col bernoccolo del genio strategico.

«Se ci sarà la guerra,» aveva dichiarato solennemente una volta in Gran Consiglio «è inteso che io non resterò a Roma. Monterò a cavallo e sarò al mio posto di comando.»

Quel «montare a cavallo» poteva magari sembrare lievemente anacronistico in quei tempi di universale motorizzazione, ma corrispondeva a quella romantica concezione mussoliniana della guerra immaginata ancora attraverso le riproduzioni delle battaglie napoleoniche di Horace Vernet e di Meissonier.⁵¹

Il mito di Mussolini condottiero non resiste alla prova del fuoco. Se i suoi ritratti diffusi per tutta la durata del regime comunicavano ‘una disciplina senza imprevisti,’ come scrisse Italo Calvino,⁵² e quelli a cavallo in particolare creavano l’alone mitico che abbiamo visto intorno alla sua figura, la guerra dimostra nel giro di pochissimi anni l’inconsistenza di quella costruzione: ‘si voleva il balenante segnale del condottiero che bastava a scatenare per qualunque battaglia la violenza di un’adunata di soldati,’ come scriveva Mario Carli nel suo romanzo,⁵³ e invece si aprì improvvisamente un vuoto, si capì che quel cavaliere non esisteva veramente. A El Alamein, per esempio, non mancò solo la fortuna, come recitano le parole del cippo che accolgono il visitatore del Sacrario militare italiano sulla litoranea per Alessandria d’Egitto:⁵⁴ mancavano uomini, mezzi, rifornimenti adeguati; e mancò anche quel cavaliere che avrebbe dovuto sfilare vittorioso nella città egiziana. Con la disfatta dell’esercito si sfalda anche quel gruppo statuario che tutti gli italiani avevano avuto davanti agli occhi e in cui molti avevano creduto. È ancora Calvino a raccontarlo:

Di fronte alla realtà delle sconfitte militari, la messa in scena delle parate rivela la sua vanità anche a chi non aveva avuto occhi per accorgersene prima. La voce che corre dopo El Alamein (come subito correvano le voci propalandosi per l’Italia) che con le truppe italiane in ritirata nel deserto c’era il cavallo bianco che Mussolini voleva fosse tenuto pronto per il suo ingresso trionfale in Alessandria d’Egitto, segna la fine dell’iconografia del condottiero.⁵⁵

La decostruzione di questa figura iconica, di questo unico condottiero inesistente ma che era davvero esistito e aveva portato l'Italia alla rovina, comincia subito dopo la sua morte e la fine della guerra e dura almeno fino agli anni Sessanta.⁵⁶ Qui però non ci concentreremo sulla dissacrazione del singolo condottiero: siamo partiti dai cavalieri in pattuglie o reggimenti e vogliamo ritrovarli. Ricompaiono dopo la guerra. Ma non sono più travolgenti come i lancieri futuristi: anzi, a dir la verità si muovono piuttosto lentamente; *et pour cause*.

Calvino: un indistinto zampettio d'insetti

Le schiere montate della cavalleria italiana ebbero un ultimo impiego nella seconda guerra mondiale, in particolare nella campagna di Russia, di cui si ricorda particolarmente la carica di Isbuschenskij.⁵⁷ Sciolta dopo l'armistizio, l'Arma della cavalleria fu ricostituita nel dopoguerra, ma pur non perdendo la denominazione, non ha più usato il cavallo in azioni di combattimento, e l'ha sostituito del tutto con mezzi meccanici.⁵⁸ Eppure le immagini dei cavalieri hanno continuato a nutrire la fantasia di artisti e scrittori e, subito dopo la fine della dittatura, le speranze di una nazione diventata repubblica 'che ripudia la guerra'.⁵⁹

Il più macroscopico esempio di riscrittura – una riscrittura complessa, multiforme e stratificata – da citare per il secondo dopoguerra è certamente *Il cavaliere inesistente* (1959) di Italo Calvino. Il titolo è di per sé eloquente, ma qui noi non ci soffermeremo sul protagonista Agilulfo e sulla sua natura incorporea, bensì sul modo in cui vengono ritratte le schiere di cavalieri che si muovono nel romanzo. Il libro si apre con l'esercito di Francia schierato sotto le mura di Parigi in attesa della rivista di Carlomagno:

Già da più di tre ore erano lì; faceva caldo; era un pomeriggio di prima estate, un po' coperto, nuvoloso; nelle armature si bolliva come in pentole tenute a fuoco lento. Non è detto che qualcuno in quell'immobile fila di cavalieri già non avesse perso i sensi o non si fosse assopito, ma l'armatura li reggeva impettiti in sella tutti a un modo.⁶⁰

Fin dall'inizio del romanzo non vi è niente di eroico in questi cavalieri: sono schierati e stanno impettiti in sella ma non sono vigili, anzi sonnecchiano intontiti dalla calura. Li passa in rivista un Carlomagno vecchio e stanco.⁶¹ Dopo c'è 'il solito sbandarsi di cavalli, e il gran bosco delle lance' si piega muovendosi 'a onde come un campo di grano quando passa il vento' (p. 958). L'immagine, messa a confronto con le lance uniformemente fitte e impenetrabili di un Boccioni, comunica, per contrasto, un senso di forte permeabilità della formazione.

Il secondo capitolo si apre con i cavalieri che dormono, 'poiché il sonno ha vinto tutti i guerrieri e i quadrupedi [...], eccoli già lì tutti che russano. [...] In nessun posto si dorme bene come nell'esercito' (p. 960). Poi, al primo mattino, dopo la sveglia, i cavalieri si vestono dell'armatura e montano in sella per prepararsi a marciare in vista della battaglia. Nell'idea che tradizionalmente si ha della cavalleria e dell'eroismo guerresco, la preparazione dovrebbe essere un momento energico, di spinta in avanti; invece ecco cosa osserva il giovane Rambaldo:

avrebbe voluto mischiarsi a quella folla che a poco a poco prendeva forma di drappelli e compagnie inquadrate, ma gli pareva che quel cozzar di ferro fosse come un vibrare d'elitre d'insetti, un crepitio d'involucri secchi. Molti dei guerrieri erano chiusi nell'elmo e nella corazza fino alla cintola e sotto i fiancali e il guardareni spuntavano le gambe in brache e calze, perché cosciali e gamberuoli e ginocchiere si aspettava a metterli quando si era in sella. Le gambe, sotto quel torace d'acciaio, parevano più sottili, come zampe di grillo; e il modo che essi avevano di muovere, parlando, le teste rotonde e senz'occhi, e anche di tener

ripiegate le braccia ingombre di cubitiere e paramani era da grillo o da formica; e così tutto il loro affaccendarsi pareva un indistinto zampettio d'insetti. (p. 968)

Quale contrasto tra il torace d'acciaio delle armature di Calvino, che fa solamente risaltare le 'zampe di grillo' dei cavalieri, e le corazze geometriche dei lancieri di Severini, che diventano tutt'uno con le loro figure! L'abbassamento ironico cui Calvino sottopone l'immagine eroica dei cavalieri è del tutto evidente: questi non sono né i condottieri dei tempi antichi, immortalati dall'arte rinascimentale in posa fissa e salda, a cui si erano ispirati Graziosi e tanti altri sotto il fascismo, né i moderni eroi futuristi, che avanzano al galoppo impetuosi e inesorabili come macchine d'acciaio. Al contrario, quello che il giovane Rambaldo vede è solo un gruppo di comunissimi uomini che si preparano prosaicamente alla marcia: ridicolmente minuti dentro alle loro ampie armature ancora non completamente indossate, hanno gambe che spuntando fuori dalle corazze sembrano zampe d'insetti, e corazze che ricordano a loro volta fragili gusci, involucri secchi.

La marcia di questi paladini, come la vestizione, non ha niente di ieratico o di eroico. Nel capitolo terzo, indossate tutte le parti dell'armatura – le abbiamo appena viste: elmi, corazze, cosciali, gamberuoli, ginocchiere, cubitiere, paramani: dove l'enumerazione e l'accumulo nomenclatorio sono usati in funzione ironica – questi cavalieri procedono senza fretta, distrattamente; non hanno il pungolo dell'azione, sono piuttosto tutti protesi a bere e a sbocconcellare i frutti che trovano sulla via, e non si danno alcun pensiero per la meta da raggiungere o la battaglia che li aspetta:

Erano in marcia d'avvicinamento; non c'era fretta; non s'andava tanto svelti [...]; ma sì, marcia d'avvicinamento, andar forte o andar piano è sempre avvicinarsi, e con la scusa che l'imperatore è vecchio e stanco a ogni taverna erano pronti a fermarsi per bere. [...] La cavalcata fiancheggiava un frutteto di peri. I frutti erano maturi. Con le lance i guerrieri infilzavano pere, le facevano sparire nel becco degli elmi, poi sputavano i torsoli. (pp. 971, 974)

Nel capitolo quarto c'è la battaglia. Il combattimento è descritto in maniera fortemente comica, con il campo che risuona di colpi di tosse e di lancia insieme,⁶² il 'cozzo delle prime linee' è 'tutt'un volare in aria di guerrieri aggrappati alle lance', 'un ingorgo tale che non ci si capiva più niente' (p. 981), e più che altro un concerto di insulti in tutte le lingue.⁶³ Nemmeno al momento solenne della morte in guerra Calvino risparmia la sua ironia: il campo, dopo la battaglia, è un misto di armature e interiora, le corazze, i corpi e i visceri di uomini e animali si accumulano uno sopra l'altro in maniera confusa.⁶⁴

Al capitolo sesto del romanzo sono affidate alcune riflessioni sulla cavalleria e sulla guerra, una sorta di morale del racconto per come si è delineato fin qui. Bradamante è guerriera particolarmente disordinata – 'se c'era una sciattona in tutto l'esercito di Francia, era lei' (p. 1002) – che idealmente insegue l'ordine e la disciplina, ed è proprio attraverso questo gioco di opposti tra tensione ideale e realtà prosaica che Calvino trae dal racconto una morale anti-eroica:

Aveva intrapreso la vita della cavalleria per l'amore che portava verso tutto ciò che era severo, esatto, rigoroso, conforme a una regola morale e – nel maneggio delle armi e dei cavalli – a un'estrema precisione di movenze. Invece, cosa aveva intorno? Omacci sudati, che ci davan dentro a far la guerra con approssimazione e incuranza, e appena fuori dall'orario di servizio erano sempre a prender ciucche o a ciondolare goffi dietro a lei per vedere chi di loro si sarebbe decisa a portarsi nella tenda quella sera. Perché si sa che la

cavalleria è una gran cosa, ma i cavalieri sono tanti bietoloni, abituati a compiere magnanime imprese ma all'ingrosso, come vien viene, riuscendo a stare alla bell'e meglio dentro le sacrosante regole che avevano giurato di seguire, e che, essendo così ben fissate, toglievano loro la fatica di pensare. La guerra, tanto, un po' è macello un po' è tran-tran e non c'è troppo da guardar per il sottile. (pp. 1001-1002)

Nel ridisegnare i caratteri dei guerrieri a cavallo, Calvino rovescia d'un colpo la tradizione classica e rinascimentale, il sublime romantico, il pathos risorgimentale e l'estetica belligerante futurista. Per far questo aveva un grande modello a cui ispirarsi: l'*Orlando furioso*. Ho cercato di chiarire altrove il profondo e complesso legame con Ariosto da una parte e con la storia d'Italia negli anni del fascismo, dell'antifascismo, della Resistenza e del dopoguerra dall'altra, che hanno questi 'omacci sudati, che ci davan dentro a far la guerra con approssimazione e incuranza', questi 'bietoloni abituati a compiere magnanime imprese ma all'ingrosso'.⁶⁵ Nella fase iniziale del suo percorso di scrittore, Calvino vede Ariosto non tanto come un maestro di geometrie narrative, di movimenti centrifughi dei personaggi e di possibilità combinatorie delle trame come sarà negli anni Sessanta e Settanta.⁶⁶ Invece, nell'*Orlando furioso* trova l'energia della lotta e le passioni del cuore – armi e amori – vissute in modo epico ed eroico come era stato nell'esperienza partigiana. È la stessa tensione narrativa che ritrova anche nelle fiabe più antiche: come ha scritto Lene Waage Petersen, 'fiaba e avventura cavalleresca vengono viste come un'unica struttura'.⁶⁷ Scrive infatti Calvino in *Il midollo del leone* (1955):

La letteratura che vorremmo veder nascere dovrebbe esprimere nella acuta intelligenza del negativo che ci circonda la volontà limpida e attiva che muove i cavalieri negli antichi cantari [...]. I romanzi che ci piacerebbe di scrivere o di leggere sono romanzi d'azione, ma non per un residuo di culto vitalistico o energetico: ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa

sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera. Lo stampo delle favole più remote: il bambino abbandonato nel bosco o il cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi, resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate.⁶⁸

Dopo aver narrato nel *Sentiero dei nidi di ragno* (1947) l'esperienza partigiana con gli occhi del bambino rifacendosi implicitamente allo stampo del 'bambino abbandonato nel bosco', negli anni Cinquanta Calvino abbraccia l'immagine del 'cavaliere che deve superare incontri con belve e incantesimi' e per il quale armi e amori non rimangono più oggetti lontani e incomprensibili come per il Pin del *Sentiero*.⁶⁹ Calvino insegue ancora, cioè, la stessa tensione all'azione che lo aveva animato all'inizio, soltanto che la oggettivizza adesso nell'altra immagine. La tensione di cui parla non è – ci tiene a precisare – un residuo del culto vitalistico fascista con cui il Duce energizzava e mobilitava le masse; è invece una spinta etica e al tempo stesso narrativa, come la forza che muove, appunto, gli eroi dei romanzi d'avventura o degli antichi cantari.

L'ironia di cui Calvino si riappropria grazie ad Ariosto, esercitata massimamente sopra le figure dei cavalieri, è rivolta non soltanto verso il mondo contemporaneo, l'uomo dimidiato degli anni Cinquanta su cui i critici hanno soprattutto insistito seguendo le dichiarazioni dell'autore, ma anche, implicitamente, verso i miti del recente passato fascista, di quegli anni Trenta e Quaranta in cui anche Calvino era cresciuto con le fanfare del regime che strumentalizzava i valori dell'onore e della cavalleria in funzione della propaganda di guerra.⁷⁰ Seguendo il modello dell'ironia ariostesca Calvino smaschera i miti, antichi o moderni, che disumanizzano l'uomo, che lo rendono schiavo di illusioni totalizzanti e totalitarie. 'Insegne, gradi, pompe, nomi... Tutta una parata. Gli scudi con le imprese e i motti dei paladini non sono di ferro: sono carta, che la

puoi passare da parte a parte con un dito',⁷¹ dice Torrismondo a Rambaldo. Calvino fa proprio questo: buca con un dito l'immagine dei cavalieri, ci mostra che non sono di ferro, e che i loro valori scoppiano come un palloncino se li si gonfia troppo come anche il fascismo aveva preteso di fare.

Gianini e Luzzati: sembrava Balilla, ma era Gradasso

L'ultima riscrittura dell'immagine della cavalleria che consideriamo qui è quella di Giulio Gianini ed Emanuele Luzzati nel corto d'animazione *La gazza ladra* (1964) creato sull'omonima *ouverture* di Rossini.⁷² Nei disegni di Luzzati, animati da Gianini, arrivano a confluire molti degli spunti rilevati finora, tanto che la loro riscrittura può considerarsi una *summa*, sia dal punto di vista tecnico che tematico, del percorso che abbiamo delineato a partire dal futurismo.

Del futurismo Luzzati recupera il lato più giocoso e vivace; tra i lancieri guerrafondai di Boccioni e quelli colorati di Severini sceglie decisamente i secondi. D'altra parte le sue schiere a cavallo, come vedremo, non hanno la stessa baldanza e velocità delle formazioni severiniane, e anzi, proprio nella loro mancanza di slancio si misurano il cambio di rotta rispetto all'ideologia futurista e alla monumentalità fascista e la convergenza con l'anti-sublime che Calvino ha elaborato su matrice ariostesca.

Dopo i titoli di apertura che scorrono sulle prime due battute del *Maestoso marziale* di Rossini con il rullo di tamburi,⁷³ il corto di Gianini e Luzzati si apre mostrando una solenne parata di cavalieri di foggia medievale. Vediamo le schiere di cavalieri procedere da sinistra a destra, presentate con tre diverse inquadrature, per così dire: la prima inquadratura è un piano americano, da metà coscia del cavaliere, e quindi anche dal dorso del cavallo, in su;⁷⁴ la seconda

inquadratura è un mezzo primo piano, dove si vedono solo il petto e i volti dei cavalieri nei loro cimieri;⁷⁵ nella terza abbiamo un piano medio e vediamo i cavalieri dalla vita in su insieme alle teste dei cavalli.⁷⁶ Seguono, introdotti singolarmente, uno dopo l'altro, i tre re che sono al comando delle schiere e che vengono animati facendo perno su braccia e gambe, come marionette di carta.⁷⁷

Già in queste prime scene riaffiora la memoria dei cavalieri futuristi, non tanto nel segno grafico – che in Luzzati, con i grossi contorni neri e i colori pastosi, ricorda piuttosto la consistenza delle vetrate delle cattedrali medievali – quanto nella tecnica di animazione: dietro al singolo cavaliere, dapprima inquadrato solo, spuntano via via, da sinistra a destra, come carte in un mazzo steso su un tavolo da un prestigiatore, i profili degli altri cavalieri, tutti uguali al primo nella forma ma variati nel colore. Oppure i cavalieri-carte compaiono in scena già aperti, con i profili dei singoli combattenti subito tutti squadernati davanti all'occhio, e si richiudono su se stessi da sinistra a destra per poi riaprirsi nuovamente sulla destra, procedendo a fisarmonica ma sempre nella stessa direzione, in avanti (cioè a destra). Si ritrova qui, insomma, la ripetizione modulare della figura-base del cavaliere, secondo la tecnica che in Severini ricordava la cronofotografia di Marey. Soltanto che mentre per Marey e i futuristi moltiplicare il soggetto per suggerirne il moto rappresentava l'avanguardia tecnologica e il modo più aggiornato per comunicare il movimento lavorando su un'unica superficie, Gianini e Luzzati – che in teoria non necessitavano di alcun surrogato per muovere i loro cavalieri, perché lavoravano in partenza sull'animazione – scelgono di bloccare le figure, attraverso la tecnica della *cut-out animation*, in una fissità modulare che fa percepire tutta la costruzione che c'è dietro a quel movimento e di fatto lo scompone e lo blocca.

La parata prosegue con una seconda serie di cavalieri animati in maniera simile alla prima,⁷⁸ mentre sulla terza serie il movimento delle schiere a cavallo cambia: i gruppi di cavalieri-carte entrano ancora in scena già aperti, ma ora non si richiudono da sinistra a destra come prima; invece, le figure in blocco fanno uno scatto verso l'alto e all'indietro, come se i cavalli si impennassero.⁷⁹ La tecnica della *cut-out animation* produce un movimento molto rigido, ma è chiaro che si allude al balzo dei cavalli al galoppo. In particolare i cavalieri che compaiono per primi nella terza serie (fig. 5)⁸⁰ ricordano più da vicino degli altri i lancieri di Severini (fig. 2). Ci sono però alcune differenze fondamentali.

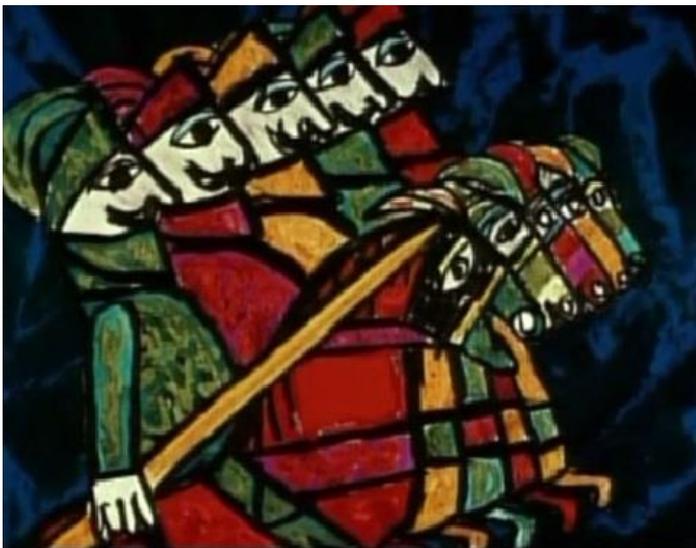


Fig. 5. Emanuele Luzzati, fotogramma dal corto d'animazione *La gazza ladra*, realizzato con Giulio Gianini, 1964.

I lancieri futuristi, tutti armati di lancia e provvisti di fucile, compatti sulla sella, si slanciano da sinistra a destra, i corpi leggermente piegati in avanti; vanno talmente veloci che il paesaggio in cui si muovono scorre via davanti all'occhio, gli alberi si piegano come foglioline, le linee delle

colline fuggono a destra e a sinistra. I cavalieri medievali di Luzzati invece, pur procedendo nella stessa direzione, sono piegati all'indietro, in una posa più adatta a frenare che ad accelerare.

L'unica lancia che vediamo in mano al cavaliere intero in primo piano è grossa e spessa, come i contorni neri delle figure, che isolano ciascun cavaliere entro i suoi confini, nella fissità della sua posa. I volti, di cui si vedono solo un occhio e un ricciolo di baffi per ciascuno, hanno un'espressione fissa e imbambolata. Anche il paesaggio è assente, il fondo è scuro e pressoché uniforme, non c'è profondità in questo spazio, così come non ce n'è nello sguardo dei cavalieri che si muovono al suo interno. Insomma, se dovessimo scegliere quale pattuglia mandare a combattere per noi, non avremmo dubbi: i lancieri di Severini comunicano un senso di velocità, coraggio, determinazione, efficienza, baldanza e sicurezza, mentre i cavalieri di Luzzati sono così bloccati nei loro movimenti che non ci aspettiamo di vederli vincitori in nessun tipo di combattimento.

Le scene successive del cartone animato confermano l'impressione iniziale: queste schiere sono vittoriose soltanto quando tirano frecce contro dei poveri uccelli inermi, contro cui i tre re si erano mossi a guerra ('così alla testa di mille drappelli... / si misero in marcia per far guerra agli uccelli', dice la fine della breve introduzione in versi che precede i titoli di testa⁸¹). Ma basta una piccola gazza sbilenca e guercia a confondere quelle file di soldati che all'improvviso, cercando di imprigionarla, sbandano e cozzano gli uni contro gli altri senza alcun ordine: mille drappelli messi in difficoltà da un insignificante pennuto.

Che cosa sia possibile leggere dietro alla gazza e ai tre re, oltre a un generico appello pacifista e animalista, lo dice anche il libro di Luzzati tratto dal cartone animato, dove i sovrani prendono il nome di Gradasso, Furioso e Testa Pelata (viene in mente il 'kuce', 'gradasso ippocalcico', 'smargiasso furioso', 'furioso babbè' e 'Furioso Ingrogato' che Gadda ha ritratto

in *Eros e Priapo*⁸²), e dove riaffiorano, smembrati ironicamente in diversi emistichi, i versi della canzone del Balilla, che tutti i bambini italiani imparavano a scuola durante il regime fascista:

Solo la gazza, spuntando da un rovo
dice ai tre re: «Di qui non mi muovo».
«Di qui non ti muovi? A te questo sasso!»
Sembrava Balilla, ma era Gradasso:
fischia il sasso, la gazza strilla.⁸³

La riscrittura che Luzzati con i suoi disegni e Gianini con le sue animazioni compiono del mito dei cavalieri rilanciato cinquant'anni prima dai futuristi e poi usato dalla propaganda fascista è affine alla riscrittura ironica su matrice ariostesca attuata pochi anni prima da Calvino e si pone come punto di arrivo di una parabola novecentesca che copre anni nevralgici per la storia d'Italia: i cinquant'anni che vedono il paese attraversare la Grande Guerra, il regime fascista, la seconda guerra mondiale, la Resistenza, il passaggio dalla monarchia alla repubblica.

Naturalmente il tema dei cavalieri ha continuato a essere rivisitato anche dopo, ma questi cinquant'anni rimangono centrali per lo spessore che offrono di quel 'something else' di cui parlava Panofksy, che qui abbiamo verificato in una pratica di riscrittura considerata in diversi ambiti disciplinari in dialogo tra loro e in un'ottica di memoria culturale che tutti insieme quei campi concorrono a produrre.

Paladini di carta

Dopo le immagini futuriste, tese a creare un nuovo moderno mito dei cavalieri come incarnazione della velocità e della forza, e dopo l'icona del Duce condottiero-unico dio che guida

la nazione, le riscritture di Calvino e di Gianini e Luzzati demitizzano l'immagine degli uomini a cavallo come simbolo di ardimento, valore militare, fedeltà agli ideali della patria. Calvino, Gianini e Luzzati modellano i loro paladini su figure lontane nel tempo, cavalieri medievali e rinascimentali – ma abbiamo visto che anche in Severini riaffiorano echi di Paolo Uccello e nella statua bolognese del Duce veniva richiamato il Colleoni di Verrocchio – e recuperano, variandoli e riproponendoli nella contemporaneità, gli esempi migliori di un filone anti-sublime della tradizione italiana.

Tutte le riscritture che abbiamo considerato, dalle ri-mitologizzazioni futuriste alle demitizzazioni del secondo dopoguerra, giocano su una geometria figurativa o narrativa che propone elementi precisi su cui intervenire successivamente con delle variazioni: le schiere compatte di Boccioni, i volumi appiattiti delle figure di Severini, le figure retoriche della propaganda fascista, gli opposti nelle storie di Calvino, il movimento in serie dei cavalieri-carte di Luzzati e Gianini, fanno tutti perno su cellule-base, verbali o figurative, che vengono successivamente variate in diversi modi, per spostamento, moltiplicazione, rottura, piegamento e così via. Per fare solo alcuni esempi: le lance compatte dei guerrieri di Boccioni si piegano e ondeggiavano come al vento nei cavalieri accaldati e pigri di Calvino; le geometrie colorate e in movimento di Severini si estremizzano prima nel tratto pubblicitario di Depero e vengono successivamente bloccate e inchiodate come in perni fissi di marionette in Gianini e Luzzati; l'innalzamento del Duce per opera della macchina propagandista del regime subisce un corrispondente abbassamento nell'ironia e nei rovesciamenti di Calvino.

Una caratteristica molto novecentesca di queste riscritture è la mescolanza di alto e basso, di materiali di diversa provenienza e tradizione. Nei quadri futuristi entra la cronofotografia, il Duce-monumento equestre lo ritroviamo in bronzo allo stadio o nella carta fragile dei

francobolli; nel romanzo di Calvino si ritrovano gli antichi cantari e le fiabe, nelle figure animate di Luzzati e Gianini vediamo il riflesso delle vetrate nelle cattedrali, le carte dei prestigiatori e le marionette di carta. Senza smettere di veicolare contenuti ideologici forti, le riscritture mettono in luce il processo stesso della composizione e soprattutto dopo la caduta del fascismo accentuano un aspetto giocoso e ironico che si poteva già scorgere dietro alcune delle immagini futuriste, per esempio in Severini o Depero. Forse aveva ragione Marinetti, che identificando la modernità con la macchina preferiva relegare il sublime della cavalleria nei fregi scultorei dei templi antichi o nei quadri in penombra dei musei. Perché a dispetto di tante glorie risorgimentali, all'affacciarsi del nuovo secolo i cavalieri erano ormai roba d'altri tempi e il Novecento, il migliore Novecento italiano, non si sarebbe visto dall'alto di una sella. I cavalieri non esistevano più; lo avrebbe ripetuto Calvino qualche decennio dopo: i paladini 'non sono di ferro: sono carta'.⁸⁴ E il bello era proprio bucarli con un dito, da parte a parte.

¹ Cf. Gen. C. A. Pietro Giannattasio, 'Presentazione', in Giorgio Pugliaro, Stato Maggiore dell'Esercito-Ufficio Storico, *Cento anni di equitazione militare italiana* (Roma: Fusa Editrice, 1993), p. 5.

² Da <http://www.esercito.difesa.it/organizzazione/armi-e-corpi/Cavalleria> (accesso effettuato il 16 novembre 2017).

³ W. J. T. Mitchell, 'Interdisciplinarity and Visual Culture', *The Art Bulletin*, 77.4 (1995), special issue on 'Inter/disciplinarity: A Range of Critical Perspectives', 540-544 (p. 542).

⁴ W. J. T. Mitchell, 'The Pictorial Turn', in Id., *Picture Theory* (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995), pp. 11-34 (p. 16).

-
- ⁵ W. J. T. Mitchell, 'Introduction: The Language of Images', in *The Language of Images*, edited by Id., (Chicago and London: The University of Chicago Press, 1980), pp. 1-8 (p. 3).
- ⁶ Giulio Carlo Argan, 'Ideology and Iconology', translated by Rebecca West, *Critical Inquiry*, 2.2 (Winter 1975), 297-305 (p. 299).
- ⁷ Cf. Erwin Panofsky, pp. 28-30 e 40-41.
- ⁸ Ivi, p. 31.
- ⁹ Ivi, p. 30.
- ¹⁰ Cf. Liedeke Plate and H.G. Els Rose, 'Rewriting, a Literary Concept for the Study of Cultural Memory: Towards a Transhistorical Approach to Cultural Remembrance', *Neophilologus*, 97 (2013), 611-625 (p. 613).
- ¹¹ Ibid.
- ¹² Filippo Tommaso Marinetti, 'Manifesto del Futurismo', in *Marinetti e i futuristi*, a cura di Luciano de Maria con la collaborazione di Laura Dondi (Milano: Garzanti, 1994), pp. 5-9 (p. 6).
- ¹³ Ibid.
- ¹⁴ Cf. Rodolfo Puletti, *Caricat! Tre secoli di storia dell'Arma di Cavalleria*, tavole originali unimorfologiche di Andrea Viotti (Bologna: Capitol, 1973), pp. 109-110, 112 per la Sforzesca e pp. 128-129 per Montebello; e Giorgio Vitali, *Cavalli e cavalieri: le grandi cariche di cavalleria dagli Ititi alle guerre mondiali* (Milano: Mursia, 2007), pp. 109-111 per la Sforzesca e pp. 123-127 per Montebello.
- ¹⁵ Cf. Martina Hansmann, 'Giovanni Fattori e la pittura di avvenimenti contemporanei al tempo delle guerre di indipendenza', in *Pittura italiana nell'Ottocento*, convegno del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max-Planck-Institut, Firenze, 7-10 ottobre 2002, a cura di Martina Hansmann e Max Seidel (Venezia: Marsilio, 2005), pp. 231-354. Più in generale sulla pittura delle battaglie risorgimentali cf. Gian Lorenzo Mellini, 'Battaglie e battaglisti del Risorgimento', in *Soldati e pittori del Risorgimento italiano*, a cura di Maurizio Corgnati (Milano: Fabbri Editori, 1987), pp. 86-95; Aurora Scotti, 'Von "Magenta" zur "Porta Pia". Italienische Schlachtenmalerei von der Florentiner Ausstellung 1861 bis zur Nationalausstellung in Mailand 1872', in *Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, a cura di Stefan Germer e Michael F. Zimmermann (München: Klinkhardt & Biermann, 1997), pp. 435-460; Fernando Mazzocca, 'La rappresentazione della guerra nella pittura risorgimentale', in *Storia d'Italia. Annali 22. Il Risorgimento*, a cura di Alberto Maria Banti e Paul Ginsborg (Torino: Einaudi, 2007), pp. 721-

-
- 743; e Fernando Mazzocca, 'Soldati e pittori soldati. Epopea e cronaca della guerra nella pittura di battaglie del Risorgimento italiano', in *1861. I pittori del Risorgimento*, a cura di Fernando Mazzocca e Carlo Sisi, con la collaborazione di Anna Villari (Milano: Skira, 2010), pp. 21-39.
- ¹⁶ Tullio Dandolo, *Panorama di Firenze. La Esposizione Nazionale del 1861 e la Villa Demidoff a San Donato* (Milano: Libreria antica e moderna di G. Schiepatti, 1863), p. 150.
- ¹⁷ Ivi, pp. 156, 161.
- ¹⁸ Emilio Cecchi, 'Giovanni Fattori', *Valori plastici*, 2.1-2 (gennaio-febbraio 1920), 1-7 (p. 5).
- ¹⁹ Filippo Tommaso Marinetti, *L'alcova d'acciaio. Romanzo vissuto* (Milano: Vitagliano, 1921), p. 218: 'nuvolone-cavallo dalle troppe zampe correnti come i primi cavalli dinamici dei pittori futuristi'.
- ²⁰ Cf. Federica Rovati, "'Dinamismo di cavallo in corsa + casamenti": la scultura, i dipinti, i disegni', in *Boccioni pittore scultore futurista*, a cura di Laura Mattioli Rossi (Milano: Skira, 2006), pp. 119-135 (p. 128): 'Un rapido controllo sui fotogrammi di *Animal in Motion* di Eadweard Muybridge evidenzia come nel cavallo in primo piano in *Carica di cavalleria*, e in ogni immagine della serie grafica con cavalli e case, Boccioni riassume, senza verosimiglianza descrittiva, le diverse posizioni assunte dall'animale nei momenti successivi del galoppo. [...] È la restituzione artatamente maldestra del galoppo a produrre l'effetto drammatico in *Carica di cavalleria* [...]: i movimenti sono scoordinati, il cavallo morde lo spazio in ogni direzione'.
- ²¹ Cf. Maurizio Calvesi e Ester Coen, *Boccioni. L'opera completa* (Milano: Electa, 1983), p. 523, scheda n. 925: 'in quest'opera le linee-forza che si identificano nelle lance dei cavalieri si scaricano sul lato sinistro'; e Ester Coen, *Boccioni* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2013), p. 190, scheda n. 81: 'The composition is based on diagonal elements, and the force-lines are discharged on the painting's left side'.
- ²² Cf. Guido Ballo, *Boccioni. La vita e l'opera*, Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 370: '*Carica dei lancieri* eseguita da Boccioni al principio del '15 (non è opera datata, ma la scritta sul pezzo di giornale incollato, in alto a destra, porta una data, 4 gennaio, ed il collage è riprodotto su *Grande Illustrazione*, gennaio 1915'; Maurizio Calvesi e Ester Coen, *Boccioni. L'opera completa*, cit., p. 523, scheda n. 925, che citano le parole di Ballo; ed Ester Coen, *Boccioni*, cit., p. 190, scheda n. 81: 'The collage was probably executed in late 1914 and early 1915. The newspaper clipping in the upper right corner bears the date January 4, and the work was published for the first time in January 1915 in the magazine *La Grande Illustrazione*'.

-
- ²³ Cf. Clara Orban, *The Culture of Fragments: Words and Images in Futurism and Surrealism* (Amsterdam–Atlanta, GA: Rodopi, 1997), pp. 75-76. Sulla scorta del testo che rimane leggibile dell’articolo originario (‘The words legible in the newspaper article itself are: *-iato delle ore ufficiali, ore 15 dice*: [in realtà ‘-ato ufficiale delle ore 15 dice’] *all’Oise. Giornata quasi con-, tempo piovoso, duello, alcuni punti del fronte, a 7 km a ovest, artiglieria pesante ha, -allierie [?] tedeschi, Sud-, cannoneggiare violento*’), Orban trae la seguente conclusione: ‘This charge of lancers took place on January 4, 1915, during a battle in which the French tried to recapture the Alsace region. We even know the hour (3 p.m.), the weather (rain), and the exact location (7 km. from the front). The viewer can place this image in an exact point on the space-time grid’.
- ²⁴ Cf. *Corriere della Sera*, 5 gennaio 1915, p. 1, ‘Punti d’appoggio tedeschi presi dai francesi. Progressi in Alsazia’: ‘Parigi, 4 gennaio. Il comunicato ufficiale delle ore 15 dice: “Dal mare all’Oise: giornata quasi completamente calma, tempo piovoso, duello di artiglieria su alcuni punti del fronte. Di fronte a Aix-Noulette (a 7 km, a ovest di Lens), la nostra artiglieria pesante ha ridotto al silenzio le batterie tedesche. Sull’Aisne e nella Champagne il cannoneggiamento è stato particolarmente violento. Le nostre batterie hanno affermato la loro superiorità ed hanno preso sotto il loro fuoco delle riserve nemiche”.’
- ²⁵ Cf. Ministère de la Guerre–État-Major de l’Armée–Service Historique, *Les Armées françaises dans la Grande Guerre*, t. II, ‘La stabilisation du front – Les attaques locales (14 novembre 1914 – 1^{er} mai 1915)’ (Paris, Imprimerie Nationale, 1931).
- ²⁶ Cf. Guido Ballo, pp. 369-370.
- ²⁷ Federica Rovati, p. 126.
- ²⁸ Guido Ballo, p. 370: ‘*Carica dei lancieri* [...] conclude la serie del *Dinamismo*, ma questa volta l’azione è più violenta perché si tratta di tutta una carica di cavalleria, incisa con estrema tensione di piani e linee, che rendono, dal rapporto dei ritmi, il moto proteso verso lo scontro: senza dubbio fra le più vive composizioni dinamiche di Boccioni’.
- ²⁹ Lo stesso nota anche Federica Rovati, p. 128. A questo proposito Rovati si richiama a Fanette Rochepézard, *L’Aventure futuriste 1909-1916* (Roma: École française de Rome, 1983), p. 346 (che dice ‘ce sera l’orientation d’une innombrable série d’images’), la quale a sua volta si rifà alle osservazioni sulla ““direction” du dynamisme futuriste’ e sull’‘obsessionnelle attirance de la droite vers la gauche’ già rilevate da Maurizio Fagiolo dell’Arco e riportate da Umberto Artioli, *La scena e la dynamis. Immaginario e struttura nelle sintesi futuriste* (Bologna: Pàtron, 1975), p. 150.
- ³⁰ *L’opera completa di Boccioni*, presentazione di Aldo Palazzeschi, apparati critici e filologici di Gianfranco Bruno, Milano, Rizzoli, 1969, p. 9.

-
- ³¹ Anne Coffin Hanson, *Severini futurista: 1912-1917* (New Haven, CT: Yale University Art Gallery, 1995), p. 94, mette a confronto l'immagine di Severini con una foto già pubblicata dal quindicinale *Album de Guerre*, 15 ottobre 1915, tav. 80; ma per verificare l'uniforme e il tipico copricapo della cavalleria si vedano piuttosto Italo Cenni, *L'esercito italiano*, con 150 uniformi e 16 tavole a colori (Milano-Genova-Roma-Napoli: Antonio Vallardi editore, 1914), tav. 8 ('Cavalleria'), in partic. le figure al centro e all'estrema sinistra; poi Nevio Mantoan, *Armi ed equipaggiamento dell'esercito italiano nella Grande Guerra, 1915-1918* (Valdagno, VI: Gino Rossato editore, 1996), p. 52; Enrico Cernigoi, *Soldati del Regno. La struttura e l'organizzazione dell'esercito italiano dall'Unità alla Grande Guerra*, con tavole di Pietro Compagni (Bassano del Grappa: Itinera Progetti, 2005), pp. 155-157 e la scheda e tavola 'Capitano, Reggimento Nizza Cavalleria (1^o), 1916'; e Puletti, *Caricat!*, pp. 236, 268, 272, 273.
- ³² Daniela Fonti, '1911-1915: gli anni del Futurismo. Itinerario di un protagonista', in *Gino Severini. Catalogo ragionato*, a cura di Daniela Fonti (Milano: Mondadori-Edizioni Philippe Daverio, 1988), p. 113.
- ³³ Cf. Ministero della Guerra-Comando del Corpo di Stato Maggiore-Ufficio Storico, *L'Esercito Italiano nella Grande Guerra (1915-1918)*, vol. I, *Le forze belligeranti (narrazione)* (Roma: Libreria Provveditorato Generale dello Stato, 1927), p. 168; Stato Maggiore dell'Esercito-Ufficio Storico, *L'Esercito Italiano verso il 2000. Storia dei corpi dal 1861*, vol. I, tomo II, a cura di Franco dell'Uomo e Rodolfo Puletti (Roma, SME-Ufficio Storico, 1998), p. 15; e Puletti, *Caricat!*, pp. 235-236.
- ³⁴ Puletti, *Caricat!*, pp. 235, 237; cf. anche p. 241. E inoltre Stato Maggiore dell'Esercito, *L'Esercito Italiano verso il 2000*, p. 16.
- ³⁵ Puletti, *Caricat!*, pp. 246-264 e Vitali, *Cavalli e cavalieri*, pp. 147-152.
- ³⁶ Pietro Pezzi-Siboni, *Le glorie dei cavalieri d'Italia* (Milano: Ravagnati, 1925). A p. 599 è riportato il discorso ufficiale con cui fu inaugurato il monumento ai Cavalieri d'Italia a Torino; a p. 608 è trascritto il telegramma che Mussolini inviò per la cerimonia di Pinerolo: 'Ai cavalieri d'Italia che conobbero in tutte le guerre la gloria del sacrificio e gettarono sempre la loro anima al di là dell'ostacolo, mando il mio saluto che è insieme ricordo, speranza ed auspicio'.
- ³⁷ Giorgio Pugliaro, 'The Reason Why', in Stato Maggiore dell'Esercito-Ufficio Storico, *Cento anni di equitazione militare italiana*, cit., pp. 7-21 (p. 13): 'A guerra finita, [...] l'Italia scioglie diciotto dei trenta Reggimenti di Cavalleria, in una proporzione con le altre armi alla quale nessun altro esercito del mondo era arrivato'. Per maggiori dettagli sulla riduzione dell'organico della cavalleria nel primo dopoguerra e la progressiva meccanizzazione nel periodo fra le due guerre, cf. Stato

Maggiore dell'Esercito, *L'Esercito Italiano verso il 2000*, pp. 16-19; e Puletti, *Caricat!*, pp. 270-273.

³⁸ Marinetti, *L'alcova d'acciaio*, p. 123. Cfr. anche p. 104: 'Dopo la grande vittoria del Piave 15 giugno il Comando Supremo preparò [...] l'offensiva generale predisponendo particolarmente le truppe celeri che dovevano fulmineamente lanciarsi nella prima ferita grave del fronte nemico. Le blindate costituivano coi bersaglieri ciclisti e la cavalleria queste truppe celeri, ma le tradizioni militari davano d'altra parte una importanza enorme alla cavalleria e una importanza minima e discutibile alle blindate'. E pp. 109-110: 'Il capitano Raby a capo-tavola ride ironicamente. [...] Ufficiale effettivo di cavalleria. Dice: | – Io non credo assolutamente nella cavalleria come truppa celere, utile. [...] Tutto al più qualche plotone di cavalleria per collegamento fuori dalle strade. Possono evitare gli accerchiamenti'.

³⁹ Ivi, p. 239.

⁴⁰ *I cavalieri* (102 x 210 cm) è riprodotto in *Baldessari e Depero. Futurismi a confronto*, catalogo della mostra, Fondazione Dino Zoli Arte Contemporanea, Forlì, 11 maggio – 13 luglio 2008 (Poggibonsi: Carlo Cambi Editore, 2008), p. 110; *Cavaliere errante* (85 x 170 cm) in Maurizio Scudiero, *F. Depero. Stoffe futuriste*, prefazione di Enrico Crispolti (Trento: Edizioni U.C.T., 1995), pp. 162-163.

⁴¹ Cf. *Baldessari e Depero. Futurismi a confronto*, pp. 72-73.

⁴² Si vedano Primo Conti, *La prima ondata, 1929-1930* (olio su tela, 325 x 550 cm, Siena, Collezione Bianca Monte dei Paschi Spa) e Enrico Prampolini, *Dinamica dell'azione (Miti dell'azione. Mussolini a cavallo)*, 1939 (olio su compensato, 155 x 225, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea), entrambi riprodotti in *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, catalogo della mostra di Forlì, Musei di San Domenico, 3 febbraio – 16 giugno 2013, a cura di Fernando Mazzocca, Milano, Silvana Editoriale, 2013, pp. 138-139; e Corrado Forlin, *Ritratto sintetico del Duce*, 1936 (olio su tela, opera dispersa, esposta alla Biennale di Venezia del 1938, riprodotta in Giuseppina Dal Canton, 'Il futurismo a Monselice', in *Monselice nei secoli*, a cura di Antonio Rigon (Monselice: Canova [2009]), p. 270.

⁴³ Manca ancora uno studio complessivo sull'iconografia del Duce condottiero, ma si possono trovare materiali e spunti in numerosissimi studi sul fascismo e sul culto di Mussolini. Qui segnaliamo almeno Dino Biondi, *La fabbrica del Duce* (Firenze: Vallecchi, 1973), *passim*, e Giuliana Pieri,

‘The Body of the Dictator: Iconography and Aesthetics in the Cult of Mussolini’, in *Figura Umana: Normkonzepte der Menschendarstellung in der italienischen Kunst 1919 bis 1939*, a cura di Edgar Leuschner (Petersberg: Imhof, 2012), *passim*, oltre agli studi dedicati al monumento dello Stadio di Bologna citati di seguito.

⁴⁴ Per la storia di questa statua, cf. Nazario Sauro Onofri, ‘La storia dello Stadio, di un cavallo di bronzo e del suo cavaliere perduto’, in Nazario Sauro Onofri e Vera Ottaviani, *Dal Littoriale allo Stadio. Storia per immagini dell’impianto sportivo bolognese*, con scritti di M. Biolcati Rinaldi, F. Carpanelli, C. Morigi Govi, E. Riccòmini e D. Vitali, ([Bologna]: Consorzio Cooperative Costruzioni, 1990), pp. 13-24, in partic. le pp. 15-6, 20-21, 23-24 e la relativa documentazione fotografica, in particolare le immagini alle pp. 50-51, 58, 89. Cf. anche *Bologna e il suo stadio. Ottant’anni dal Littoriale al Dall’Ara*, con un testo di Giuseppe Quercioli (Bologna: Pèndragon, 2006), in particolare le pp. 19-30, 34-36, 88-94 e 115; e Simona Storchi, ‘Mussolini as monument: the equestrian statue of the Duce at the Littoriale Stadium in Bologna’, in *The Cult of the Duce. Mussolini and the Italians*, a cura di Christopher Duggan, Stephen Gundle e Giuliana Pieri (Manchester: Manchester University Press, 2013), pp. 193-208.

⁴⁵ Alcuni esempi si possono vedere in *Bologna e il suo stadio*, *passim*.

⁴⁶ Simona Storchi, p. 197.

⁴⁷ Italo Cinti, ‘Giuseppe Graziosi’, *Il Comune di Bologna*, 14:2 (febbraio 1928), 41-50 (p. 50).

⁴⁸ Cf. Italo Cinti, p. 49.

⁴⁹ Mario Carli, *L’Italiano di Mussolini* (Milano: Mondadori, 1930), pp. 196, 199-200.

⁵⁰ Cf. il catalogo *Unificato Super. Catalogazione e quotazione dei francobolli di Italia e antichi Stati, San Marino, Vaticano*, Milano, Commercianti italiani filatelici, 2017, p. 124, numero di catalogo 332.

⁵¹ Luigi Federzoni, *Italia di ieri per la storia di domani* (Milano: Mondadori, 1967), p. 166.

⁵² Italo Calvino, ‘I ritratti del Duce’ (1983), in Id., *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, II (Milano: Mondadori, 1995), 2878-2891 (p. 2880).

⁵³ Mario Carli, p. 197.

⁵⁴ “Mancò la fortuna, non il valore,” recita il cippo. Cf. *El Alamein 1942-2002*, numero speciale (n. 6 del 2002) di *Informazioni della Difesa*, periodico dello Stato Maggiore della Difesa, p. 4, disponibile in rete:

http://www.difesa.it/InformazioniDellaDifesa/periodico/IIPeriodico_AnniPrecedenti/Documents/El_Alamein_1942-2002.pdf (accesso effettuato il 16 novembre 2017). Una foto del cippo è facilmente reperibile in rete digitando le parole che vi sono scolpite sopra.

⁵⁵ Italo Calvino, ‘I ritratti del Duce’, pp. 2889-2890.

-
- ⁵⁶ Ho cominciato ad affrontare il tema in due interventi a cui mi permetto qui di rimandare: Beatrice Sica, ‘Alfonso Gatto e l’operetta buffa dell’uomo a cavallo’, *Sinestesia. Rivista di studi sulle letterature e le arti europee*, numero speciale su *Un poeta in prosa. Alfonso Gatto. Cronache del piacere (1957-1958)*, a cura di Epifanio Ajello, 14 (2016), 403-407; e Beatrice Sica, ‘Italo Calvino prima e dopo la guerra: il fascismo, Ariosto e l’uomo a cavallo’, in *Raccontare la guerra. I conflitti bellici e la modernità*, a cura di Nicola Turi (Firenze: Firenze University Press, 2017), pp. 127-152.
- ⁵⁷ Vitali, *Cavalli e cavalieri*, pp. 153-164 e Puletti, *Caricat!*, pp. 317-323; ma sono diversi i volumi dedicati specificamente alla cavalleria italiana nella campagna di Russia e alla carica di Isbuschenskij: cf. tra gli altri Giorgio Vitali, *Trotto, galoppo... caricat! Storia del raggruppamento truppe a cavallo, Russia 1942-1943* (Milano: Mursia, 2010).
- ⁵⁸ Cf. Pugliaro, ‘The Reason Why’, p. 18: ‘Se la prima guerra mondiale ed il primo dopoguerra avevano duramente penalizzato l’Arma di Cavalleria, la seconda determinò la definitiva scomparsa dei reggimenti a cavallo’. Per i dettagli di questo processo, cf. Stato Maggiore dell’Esercito, *L’Esercito Italiano verso il 2000*, pp. 19-21.
- ⁵⁹ Così recita l’articolo 11 della Costituzione italiana, che si può consultare anche online: https://www.senato.it/1025?sezione=118&articolo_numero_articolo=11 (accesso effettuato il 16 novembre 2017).
- ⁶⁰ Italo Calvino, *Il cavaliere inesistente*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, ediz. diretta da Claudio Milanini, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, prefazione di Jean Starobinski (Milano: Mondadori, 1991), 953-1064 (p. 955).
- ⁶¹ Cf. *ivi*, p. 955: ‘Regna e guerreggia, guerreggia e regna, dà e dà, pareva un po’ invecchiato, dall’ultima volta che lo avevano visto’. Finita la rassegna, con Agilulfo come serrafila, Carlomagno volta il cavallo e si allontana verso le tende, senza farsi troppe domande né stupirsi troppo del cavaliere inesistente: ‘Era vecchio, e tendeva ad allontanare dalla mente le questioni complicate’ (p. 958).
- ⁶² Cf. *ivi*, p. 981: ‘Il segno che era cominciata la battaglia fu la tosse. [...] tutto l’esercito imperiale tossiva intasato nelle sue armature, e così tossendo e scalpitando correva verso il polverone infedele e già udiva sempre più dappresso la tosse saracina. I due polveroni si congiunsero: tutta la pianura rintronò di colpi di tosse e di lancia’.
- ⁶³ Cf. *ivi*, pp. 981-982.
- ⁶⁴ Cf. *ivi*, p. 986.
- ⁶⁵ Di nuovo rimando qui al mio ‘Italo Calvino prima e dopo la guerra: il fascismo, Ariosto e l’uomo a cavallo’.

-
- ⁶⁶ Cf. Italo Calvino, 'Ariosto geometrico', *Italianistica*, 3.3 (settembre-dicembre 1974), 657-658 (p. 657):
'Un certo gusto schematizzante e combinatorio proprio della nostra epoca mi ha fatto mettere in evidenza nel *Furioso* il disegno tutto contrapposizioni e ribaltamenti, la struttura sfaccettata ma sempre riconducibili [*sic*] a figure lineari d'una geometria dei sentimenti e dei destini, d'un'algebra delle avventure umane'.
- ⁶⁷ Lene Waage Petersen, 'Calvino lettore dell'Ariosto', *Revue Romane*, 26, 2 (1991), 230-246 (p. 231).
- ⁶⁸ Italo Calvino, 'Il midollo del leone', in *Saggi. 1945-1985*, I, a cura di Mario Barenghi (Milano: Mondadori, 1995), 9-27 (p. 23).
- ⁶⁹ Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, in Id., *Romanzi e racconti*, I, cit., pp. 3-147.
- ⁷⁰ Tra i pochi che hanno notato questo aspetto nell'opera di Calvino è John R. Woodhouse. Cf. il suo *Italo Calvino: A Reappraisal and An Appreciation of the Trilogy* (Hull: University of Hull, 1968), pp. 13-14: 'Calvino [...] is stimulated by his own experiences [...]. Basically Calvino, whether or not he openly admits it, is tearing the mask away from what seem to him to be old popular illusions which men have nourished for centuries, or which have from time to time been reinducted in them by a variety of propagandists. I mean such illusions as patriotism, faith in a benign religion, honour, chivalry, the glory which seems to surround war, and other misconceptions [...]. In Calvino's case, [...] certain of these illusions would carry more bitter undertones, if only because Mussolini used them to such effect in order to stir up waves of popular emotion under Fascism'.
- ⁷¹ Calvino, *Il cavaliere inesistente*, p. 1006.
- ⁷² Ora in Giulio Gianini e Emanuele Luzzati, *Omaggio a Rossini. L'italiana in Algeri. Pulcinella (Il turco in Italia). La gazza ladra*, DVD, con un testo di Federico Fellini (Roma: Gallucci, 2009). Il singolo video *La gazza ladra* si può trovare anche online. La versione ufficiale su YouTube è <https://www.youtube.com/watch?v=tNIyV2HcM-4> (accesso effettuato il 16 novembre 2017).
- ⁷³ Cf. [Gioacchino] Rossini, *Die diebische Elster. La gazza ladra. The Thieving Magpie. Ouverture* (Leipzig-Wien: Eulenburg Edition, n. 686, s.d.).
- ⁷⁴ DVD min. 21:39-21:42; YouTube min. 00:38-00:41; battute 3-5. Qui e dopo, per ogni spezzona del cartone animato a cui si fa riferimento, vengono indicati i minuti di inizio e di fine della versione pubblicata nel DVD nell'edizione già indicata (Gianini e Luzzati, *Omaggio a Rossini*) e in quella presente su YouTube al link fornito alla n. 82, e le battute corrispondenti dello spartito rossiniano nell'edizione indicata alla n. prec a questa.
- ⁷⁵ DVD min. 21:43-21:46; YouTube min. 00:42-00:45; battute 5-7.
- ⁷⁶ DVD min. 21:47-21:50; YouTube min. 00:46-00:49; battute 7-9.
- ⁷⁷ DVD min. 21:51-21:58; YouTube min. 00:50-00:57; battute 9-13.
- ⁷⁸ DVD min. 21:59-22:19; YouTube min. 00:58-01:18; battute 13-23.

⁷⁹ DVD min. 22:20-22:26; Youtube min. 01:19-01:25; battute 23-26; poi DVD min. 22:28-22:31; YouTube min. 01:27-01:30; battute 27-29; infine DVD min. 22:35-22:43; YouTube min. 01:35-01:42; battute 31-35.

⁸⁰ DVD min. 22:20-22:22; YouTube min. 01:19-01:22; battute 23-25.

⁸¹ DVD min. 21:09-21:23, YouTube min. 00:08-00:23, prima dell'inizio dell'ouverture, mentre in sottofondo si accordano gli strumenti.

⁸² Carlo Emilio Gadda, *Eros e Priapo (Da furore a cenere)*, introduzione di Leone Piccioni (Milano, Garzanti, 2002). Il nomignolo 'kuce' torna ripetutamente nel libro (pp. 61, 63-66, 68, 71, 85, 104, 111-112), insieme ai più vari appellativi per indicare il Duce, tra cui appunto 'gradasso' (p. 25) e 'gradasso ipocalcico' (p. 41), 'smargiasso' (p. 25) e 'smargiasso furioso' (p. 53), 'furioso babbè' (p. 24) e 'Furioso Ingrogato' (p. 84).

⁸³ Emanuele Luzzati, *La gazza ladra* (Roma: Gallucci, 2013), s.p., ma p. 16.

⁸⁴ Calvino, *Il cavaliere inesistente*, p. 1006.