



laboratorio dell'immaginario

issn 1826-6118

rivista elettronica

http://cav.unibg.it/elephant_castle

I MONUMENTI DELLA
GRANDE GUERRA

a cura di Cristina Beltrami

dicembre 2015

CRISTINA BELTRAMI

Domenico Rambelli: il monumento ai caduti di Viareggio e l'elaborazione di un linguaggio monumentale

Che le vicende storico-politiche successive all'ottobre del 1922 abbiano condizionato le sorti dell'arte italiana è un fatto assodato e ampiamente indagato. In ambito strettamente monumentale e commemorativo s'assiste a un mutamento sia contenutistico che formale: sacrari e monumenti ai caduti passano dall'espressione di un sincero cordoglio per il primo lutto di massa nazionale all'esaltazione della potenza politica, tradotta attraverso formule magniloquenti e tendenzialmente retoriche. Con la giusta distanza storica e critica, ritengo che vada operata una distinzione tra ciò che appartiene inesorabilmente a una borsa produzione di regime e alcuni monumenti che sono stati in grado di dialogare con esempi europei coevi e fonti linguistiche "alte".

Appartiene a questa seconda casistica il monumento ai caduti di Viareggio [Figg. 1-3], realizzato da Domenico Rambelli (1886-1972) con la complicità di Lorenzo Viani (1882-1936). L'opera si struttura su tre differenti quanto monumentali figure in bronzo: il protagonista è il *Seminatore* che incede con passo ampio mentre il busto è torso nel momento che precede il lancio della semente. Alle sue spalle il *Fante di terra* e il *Fante di mare* (o *Marinaio*), stesi dalla parte opposta del basamento, si protendono verso di lui in una tensione delle forze che sottintende la drammaticità delle vicende belliche. Le tre figure sono rese con la minima insistenza descrittiva, i volumi volgono alla semplificazione che – oltre a me-

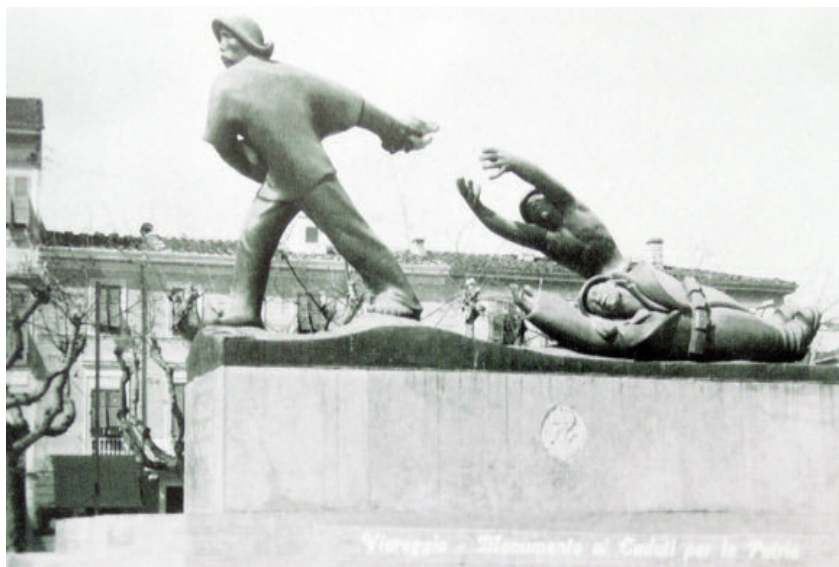


Fig. 1
D. Rambelli – L. Viani, *Il monumento per i caduti della patria*, Viareggio, 1927, foto storica da *Emporium*, 1933.



Fig. 2
D. Rambelli – L. Viani, *Il monumento per i caduti della patria*, foto storica da *Emporium*, 1933.



Fig. 3
D. Rambelli – L. Viani, *Il monumento per i caduti della patria*, foto storica da *Emporium*, 1933.

glio legarsi con l'intorno, come dichiarato dagli stessi autori¹ - veicola un messaggio di cordoglio universalmente comprensibile. Svelato il 3 luglio del 1927 nella cittadina della Versilia il monumento, proprio per l'originalità della modalità commemorativa, fu estremamente controverso. Al di là delle vicende legate alla sua realizzazione e al dibattito che sollevò nella seconda metà degli anni venti – fatti già noti grazie a tre pubblicazioni relativamente recenti (Bruscaroli Fabbri 2002; Cresti 2002; Fornaciari 2000) – è opportuno leggere il monumento di Viareggio in una prospettiva storico-formale che tenga conto di alcune precedenti considerazioni ed analizzi le radici vive del linguaggio rambelliano, il suo

¹ Nella relazione d'accompagnamento al progetto per il monumento presentato al Comune di Viareggio si legge: "Abbiamo tenuto conto della semplicità architettonica di Viareggio e delle modeste linee della piazza dove il monumento dovrà sorgere ed abbiamo creduto che alla totale armonia si convenga un'architettura lineare e bassa priva di qualsiasi decorazione" (Fornaciari 2000: 5).

concetto di scultura nazionale, il suo rapporto con le mostre ufficiali e soprattutto l'esistenza di un margine creativo rispetto all'urgenza politica e celebrativa.

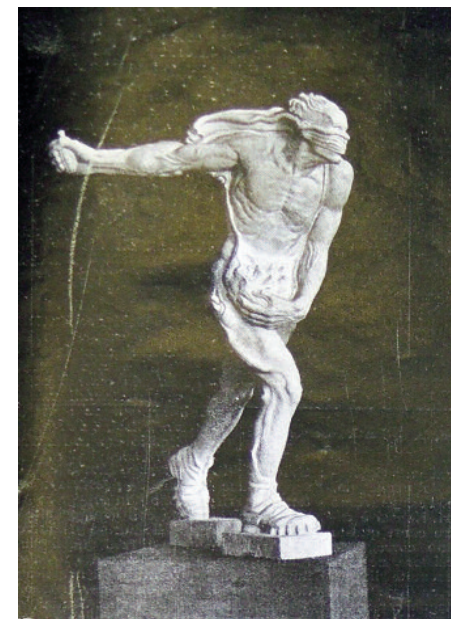
Nel dopoguerra i concorsi sono, ancora più che nella stagione post-risorgimentale, occasione di dibattito non più sulla questione della definizione di una lingua nazionale ma piuttosto di una plastica monumentale che risponda a necessità e riferimenti più ampi. È dello stesso 1922 il concorso per il monumento alla Madre italiana da collocarsi nella Cappella Capponi in Santa Croce a Firenze,² occasione che diviene un momento di confronto collettivo sull'iconografia della Pietà. Negli stessi anni l'attenzione della critica, della politica, degli architetti e degli scultori è per il monumento al *Fante d'Italia* che, proprio tra il 1921 e il 1922, entra nella sua fase più accesa ed Eugenio Baroni deve difendere il progetto dall'accusa di disfattismo,³ portando allo scoperto l'intenzione fascista d'appropriarsi del linguaggio nazionale. In una fase preliminare anche Domenico Rambelli era nella lista dei partecipanti, inserendosi dunque a pieno nel dibattito attorno alla lingua della commemorazione, e certamente non deve essergli sfuggito il dettaglio del *Lanciatore di bombe* previsto dal secondo progetto di Baroni e pubblicato anche ne *L'Illustrazione Italiana* del giugno del 1921 [Fig. 4].

Rambelli prese parte al conflitto, rischiando anche di perdere l'uso della mano destra a causa di uno shrapnel, e fu sempre sua pre-

² La commissione, composta da Domenico Trentacoste, Armando Brasini, Gustavo Giovannoni, Ugo Ojetti e Angelo Zanelli, dopo una prima selezione stringe il confronto ai soli bozzetti di Libero Andreotti, Archimede Campini, Valmore Gemignani, Antonio Maraini, Romano Romanelli e Attilio Selva, premiando – nel 1923 – la soluzione di Andreotti che nel 1921 aveva goduto di una personale alla Galleria Pesaro di Milano, recensita da Ugo Ojetti ne *L'Illustrazione Italiana*. Per Firenze Andreotti rielabora il modello per eccellenza della Pietà, quella del *Vesperbild* quattrocentesco, nel quale la Vergine diviene l'incarnazione della Madre-Italia e il Cristo l'emblema del sacrificio di tutti giovani caduti (Papini 1923: 380; Avellino 2004a: 21-22; Avellino, 2004b: 25).

³ Il 15 dicembre ne *Il Popolo d'Italia* Margherita Sarfatti riporta una lettera in cui Ardengo Soffici si pronuncia contro "il monumento teatrale e disfattista [...] dall'enfasi piagnucolosa" e invita il governo a far rispettare "il decreto che già costituisce il monte dell'orgoglioso eroismo, non della Via Crucis, monumento nazionale intangibile".

Fig. 4
E. Baroni, *Il seminatore di bombe*, 1921, gesso, foto storica.



mura mostrare, "tutti i sacrifici e gli oscuri martirii di questa alacre gente mediterranea" (Fornaciari 2000: 48). Con queste parole si esprimono concordemente i due autori del monumento a Viareggio, qualche anno più tardi, nella relazione presentata alla commissione durante la fase concorsuale. Nel documento scendono nei dettagli del significato delle tre figure: "Nel SEMINATORE – che ha il passo implacabile del viandante – abbiamo voluto esprimere il carattere della nostra stirpe che chiude in sé l'ansia perenne di andare per le vie del mondo a diffondere la fiamma dell'ideale". Ne "L'EROE DELLA TERRA abbiamo voluto chiudere entro solide linee conclusive il fante: il rude cappotto dall'orditura grave, l'elmetto che serra il capo; le ritorte strette delle fascie, aderenti alle gambe dell'Eroe, come la scorza al tronco, le scarpe di cuoio ferrato [...] con forme sobrie ed angolari – architettoniche quasi." Mentre l'eroe del mare appare "[...] come un dio sospeso nella verde profondità del mare nostro" (Fornaciari 2000: 48).

Il contributo di Lorenzo Viani è fondamentale soprattutto in questa prima fase di scelta iconografica e d'impaginazione degli elementi mentre la realizzazione si deve interamente a Rambelli. È a

lui infatti che fa visita Leonardo Bistolfi nel 1925. Lo scultore piemontese ha modo di osservare i modelli in creta nei quali era già chiara “la loro altissima simbolica idealità”.⁴ E si sofferma su,

IL FANTE DELLA TRINCEA, già trasfigurato nell'involto del fango e come già inghiottito dal solco della morte, e IL SOLDATO DEL MARE, fatto estremo anelito e palpito dell'onda che scompare, ha teso al fratello il seme immortale della loro passione: e IL SEMINATORE procede, sospinto dall'impeto della volontà e del dovere della vita (Fornaciari 2000, p. 53).

Non stupisce che Bistolfi, tra i più assodati simbolisti, interpreti agilmente l'iconografia del gruppo ma è curiosa la fermezza con la quale difende un linguaggio scultoreo tanto distante dalla sua maniera d'intendere la plastica monumentale. Del resto anche lo scultore piemontese si sta interrogando sull'evoluzione della scultura, sta virando quasi fatalmente verso soluzioni déco evidenti nella trattazione delle masse del monumento ai caduti di Casale Monferrato (1928).

Bistolfi era anche un membro della commissione che, nel gennaio del 1924, non senza proteste, aggiudicò il concorso di Viareggio al progetto di Rambelli e Viani.⁵

In particolare è il *Seminatore*, modellato “[...] con un sintetismo eccessivo, con una durezza, con una angolosità e una noncuranza anatomica” (Fornaciari 2000: 9) a suscitare aspre critiche, persino dai reduci versiliesi che sentono oltraggiato il sentimento di cordoglio. La “noncuranza” era in realtà una scelta ben ponderata da Rambelli che non intendeva più indulgere sulla “oggettività trita e inutile” (Fornaciari 2000: 9), ovvero quei dettagli descrittivi che avrebbero subito evocato una scultura monumentale vieta, di matrice risorgimentale. Rambelli ribadisce in più momenti come l'assenza formale coincida con l'efficacia del messaggio: “celebrare la

⁴ Lettera L. Bistolfi a Luigi Leonzi, Sindaco di Viareggio, 12 dicembre 1925 (Fornaciari 2000, 52-53).

⁵ Gli altri membri della commissione erano Lodovico Pogliaghi, Arturo Dazzi, Giuseppe Boni e Virgilio Bondois.

Fig. 5
C. Meunier, *Il Seminatore*, 1897, gesso, foto storica.



moltitudine oscura che compì l'eroico olocausto alla maestà della Patria” (Fornaciari 2000: 9). La ricerca di un linguaggio universale, nazionale ma al contempo condiviso su un piano europeo, è forse l'elemento che maggiormente accomuna la plastica di Rambelli all'estetica di Margherita Sarfatti che, non a caso, accolse il *Seminatore* alla I mostra di Novecento a Milano nel 1926.

Lo svelamento del monumento, nel 1927, aprì una seconda stagione di polemiche più o meno argomentate: dalle pagine del *Selvaggio* Sandro Volta lo accusa di una “derivazione nordica”.⁶ E Mino Maccari, responsabile del giornale stesso, rincara la dose spiegando come Rambelli, per altro artista “di doti tutt'altro che disprezzabili”⁷ si fosse in realtà fatto traviare dalle influenze nordiche che già affliggevano l'arte di Viani.

Quali sono dunque queste influenze nordiche che avrebbero inficiato la scultura di Rambelli? Per immediato automatismo il *Seminatore* rimanda all'omonima scultura di Costantin Meunier [Fig. 5], che per altro Rambelli ebbe anche l'occasione di incontrare durante un suo viaggio in Belgio nel lontano 1910. Si tratta di una ri-

⁶ Volta, 1927, 4.

⁷ Maccari, 1927, 4.



Fig. 6
D. Rambelli, *Piccola Susanna*, 1922, foto storica.

din; mentre la volontà di non definire i tratti del volto della fanciulla richiamano sia le teste di Constantin Brancusi che le abrasioni dei volti di Medardo Rosso. È dunque un gioco di rimandi reciproci tra nomi che hanno segnato il passaggio della scultura dall'Ottocento alla modernità. La *Piccola Susanna*, esposta nella sala XVII

presa tematica svuotata però del messaggio sociale di fine secolo e proposta in chiave simbolica, il *Seminatore* come emblema della germinazione di una vita "possente e vigorosa". Il gesto del lancio del seme resta invariato ma la figura subisce un'evoluzione formale che testimonia la profonda elaborazione rambelliana alla luce di formule internazionali.

Nel 1922, l'anno dopo la pubblicazione del concorso di Viareggio, lo scultore presenta alla Biennale di Venezia la sua *Piccola Susanna* [Fig. 6], un nudo femminile che sintetizza suggerimenti di differente derivazione. La posizione delle gambe e il loro prendere forma autonomamente dal fondo hanno precedenti nella scultura di Auguste Rodin;

accanto a nomi come Emilio Marsili, Stefano Zuech, Nicola D'Antino, Saverio Gatto, Ernesto Bazzaro... ancorati a soluzioni tardo-ottocentesche e pre-belliche, manifesta la volontà d'innovazione che caratterizza la nuova generazione degli scultori italiani. Sempre a Venezia nel 1922 Rambelli ha sotto gli occhi una delle tante versioni di *Donna con brocca*⁸ di Joseph Bernard, la cui pulizia formale è prossima al sentire dello scultore faentino. Come già evidenziato in un articolo degli anni ottanta (Pratesi, 1985) non mancano in Rambelli i riferimenti ad Ernst Barlach: nel caso specifico, il monumento di Viareggio sembra memore dell'impeto gestuale del *Vendicatore* (1914, bronzo, Amburgo, Barlach Haus), quanto del trattamento dei volumi e del panneggio de *Il fuggitivo* (1920, legno, Zurigo, Kunsthaus). Artista tedesco che nel 1909 aveva avuto una borsa di studio per soggiornare dieci mesi a Firenze; nel 1910 ha una personale alla mostra della Secessione berlinese, società che dirige dal 1914; nel 1917 Paul Cassirer ne cura un'esposizione a Parigi.

Non va dimenticato che – benché certamente esuli dall'idea di "nordico" imputata a Rambelli - all'edizione del 1920 della Biennale era presente Aristide Maillol, il cui svolgimento del nudo a superfici ampie e distanti dalle lezioni anatomiche dell'accademia sono un ulteriore segnale della direzione intrapresa dalla scultura europea (sull'influenza di Maillol, come di Bernard, sulla scultura italiana degli anni venti rimando alla tesi di dottorato di Fabiana Salvadori, 2012).

Sul fronte italiano, l'astro nascente è Adolfo Wildt, la sua fama è stata consacrata ormai dalla mostra alla Galleria Pesaro di Milano nel 1919, dall'uscita de *L'Arte del marmo* nel 1921 e infine dalla personale offertagli dalla XIII Biennale di Venezia. Rambelli deve sentirsi pressoché obbligato ad elaborare un linguaggio monumentale che tenga presente alcune soluzioni del maestro braidenese e il taglio a fessura degli occhi del *Fante di terra* ne è la prova

⁸ Il modello originale della *Porteuse d'eau* risale al 1905-1907 e venne successivamente riprodotta in differenti dimensioni e materiali.



Fig. 7
D. Rambelli, *Il Fante*, dettaglio del monumento ai caduti di Viareggio, foto storica da *Arte Mediterranea*, n. 3, 1939.

[Fig. 7]. La filiazione wildtiana va al di là di una questione meramente formale; Rambelli condivide col collega milanese un impiego pressoché mistico della luce, che fende il volto del soldato accentuando la drammaticità dell'urlo di dolore disperato ma composto. A giocare un ruolo sulla compostezza agisce anche la presenza del collo del cappotto che incornicia il volto limitandone contorsioni e spasmi. Nell'elaborazione di un proprio linguaggio monumentale va tenuto presente anche il rapporto di stima reciproca che lega Rambelli a Filippo Tommaso Marinetti e alla dissoluzione delle forme che aveva proposto la scultura futurista. Lo stesso Marinetti, in una lettera purtroppo senza data, si complimenta per l'esito di Viareggio per come Rambelli fosse sfuggito alla serpeggiante mediocrità monumentale proprio attraverso la rielaborazione del "dinamismo plastico realizzato da Boccioni e le importanti ricerche di scultura impressionista fatte da Medardo Rosso" (Bruscaroli Fabbri 2002: 38). Inoltre lo svolgimento degli spigoli

Fig. 8
E. Thayaht, *La bautta*, 1928, foto storica.



avvicina la ricerca di Rambelli anche ad alcuni esiti del secondo futurismo, in particolare a certe coeve soluzioni di Ernesto Thayaht, come *Bautta* del 1928 [Fig. 8].

I disegni preparatori conservati presso la biblioteca di Faenza, decisamente distanti dal risultato finale, sono la prova del processo formale che subisce la scultura di Rambelli nel corso degli anni venti. I carboncini faentini sono ancora descrittivi e accademici, distanti anche dai tormenti grafici di Viani. Attraverso un fitto tratteggio sovrapposto in reticoli ordinati Rambelli sembra ancora preoccupato della restituzione della condizione popolana del seminatore, uno stereotipo pleonastico che nella versione definitiva il monumento abbandonerà in virtù di una figura simbolica, universale, e scevra da ogni riferimento sociale.

Ancora nel 1933, in un articolo che impiegava toni encomiastici per la carriera di Rambelli, Gian Carlo Polidori mostrava alcune perplessità rispetto al monumento di Viareggio, ammettendo di



Fig. 9
D. Rambelli, *Contadinotta nel campo*, 1932,
foto storica da *Emporium*, 1933.

non averlo nemmeno visto dal vivo e di tarare il suo giudizio sul bozzetto, nel quale “alcuni dettagli ci fecero una grande impressione, per la cadenzata e larga trattazione delle masse; titubammo invece per lo spirito che veniva qua e là d’accenti fra caricaturali e grotteschi taluni particolari” (Polidori 1933: 275). Infine sentenzia che non sarà il *Seminatore* la figura che rimarrà alla posterità, alla quale certamente spettava il termine “caricatuale” ma al *Fante morante*, “blocco plastico che resisterà ai secoli” (Polidori 1933: 275). Il monumento di Viareggio è un punto nodale della carriera di Rambelli. Sullo stesso tema agreste, dà forma alla *Contadinotta nel campo* pubblicata nel 1933 (Polidori 1933: 272) ovvero l’alter ego femminile del *Seminatore*, intenta a richiamare l’attenzione con un

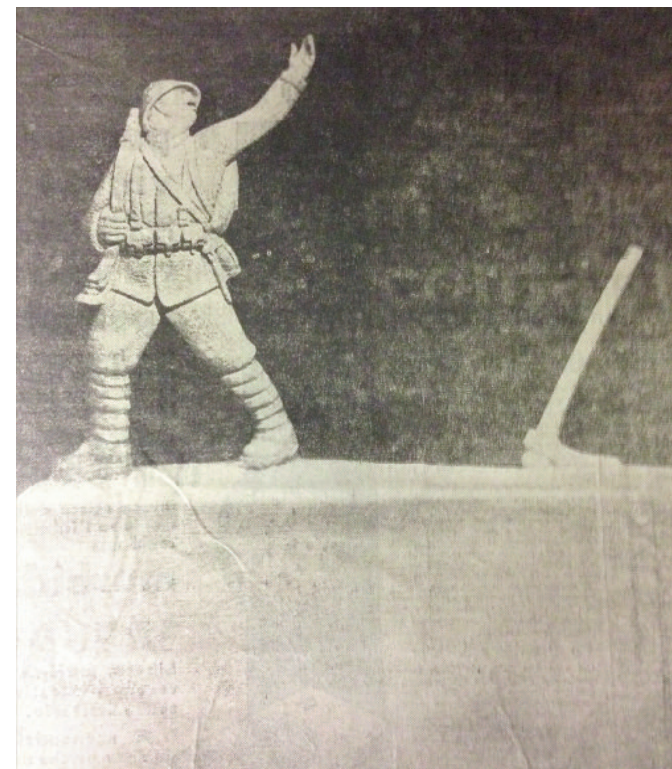


Fig. 10
D. Rambelli, *Fante che canta*, 1932, foto storica da *L’Impero*,
30 giugno 1933, p. 4.

fischio [Fig. 9] riparandosi gli occhi con la mano, escamotage che permette un perfetto scambio di forze tra le due braccia. Qui l’assenza di un’urgenza commemorativa permette all’autore di indulgere maggiormente su alcuni stereotipi iconografici: le mani sovradimensionate, il volto tornito, i volumi pieni e quelle guance paffute che ammantano l’opera di una bonaria allegria sconosciuta al *Seminatore* ed annunciata già dal maggiorativo del titolo (*Contadinotta*).

Rambelli attinge da Viareggio anche nel definire le opere da esporre alla Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932: il *Fante che canta*, presentato in quest’occasione, pone nuovamente il protagonista al limitare del basamento e in movimento [Fig. 10]. Lo slancio



Fig. 11
V. Rousseau, *Vittoria mutilata*,
1924, foto storica.

del braccio è accompagnato da un urlo; il contadino ha abbandonato la zappa nella terra per la divisa e parte, cantando, verso la battaglia.

Sia il titolo che l'iconografia sottendono un elemento ludico e entusiastico per la guerra che si accompagna alla ripresa di alcuni dettagli narrativi tipici del linguaggio caldeggiato dal ministero fascista; la guerra è ora da intendersi come un'occasione imprescindibile per la nazione. In pochi anni la scultura di Rambelli cede a necessità propagandistiche ed è la ragione per la quale non mi soffermo sulla mostra del 1932. Se questo però è assodato per un verso è altresì vero che quel braccio alzato non è semplicemente il gesto di un soldato che esce dalle trincee in un urlo di battaglia ma si accompagna a una dolcezza dei contorni e una sinuosità delle torsioni che lasciano intuire una riflessione assai complessa.

La bocca socchiusa del Fante e il suo volgere lo sguardo indietro riportano alla mente la *Vittoria* di Victor Rousseau [Fig. 11] che fin dal 1909 era stato celebrato anche in Italia come uno dei maestri



Fig. 12
M. Sironi, *Due fascisti guerrieri*, rilievo, Sala Q
della Mostra della Rivoluzione Fascista, 1932,
foto storica da *Emporium*, aprile 1933 (a.
XXXIX, vol. LXXVII, n. 4), p. 255.

della scultura belga grazie ad un lungo articolo di Vittorio Pica,⁹ e che era stato presente a numerose Biennali del dopoguerra. Il *Fante* del 1932 non è il fante di Viareggio che si è alzato e va alla guerra, non è il soldato che ha dato "L'addio agli agi borghesi" (Polidori 1933: 281); la lingua della scultura è differente, ora Rambelli sta assecondando il pubblico della Rivoluzione Fascista. Una mostra nella quale la scultura ha il sopravvento e sulla quale spira un alito sironiano che fatalmente anche Rambelli percepisce.¹⁰ Non è possibile ignorare il legame tra uno dei *Due fascisti guerrieri* della Sala Q della mostra – qui in un'immagine eloquente pubblicata sullo stesso numero di *Emporium* del 1933 [Fig. 12] – e il dettaglio

⁹ V. Pica, *Artisti contemporanei: Victor Rousseau*, in *Emporium*, febbraio 1908, n.158, pp. 85-90.

¹⁰ Sul ruolo cardine di Mario Sironi nell'organizzazione e l'allestimento della Mostra della Rivoluzione Fascista del 1932 rimando a L. Andreotti, *La Mostra della Rivoluzione Fascista*, in *Sironi. La grande decorazione*, a cura di A. Sironi, Electa, Milano, 2004, pp. 224-243.

gestuale del *Fante* rambelliano che però non ha la pulizia monumentale di Sironi e cede a un eccesso di descrittivismo.

Benché con minor convinzione, persiste in Rambelli la volontà della ricerca di una formula eroica che non sia banale e che metta in discussione la lingua della scultura. Aspirazione che lo tiene fatalmente distante da soluzioni viete e facilmente ripetibili. In una lettera del 9 novembre 1931 lo stesso Rambelli, riferendosi ai due monumenti ai caduti di Lugo di Romagna e Brisighella scrive: "Questi monumenti hanno provocato grande rumore a causa di una ricerca di forma larga e piena che tende ritrovare lo smarrito senso dello statuario monumentale che regga lo spazio" (Bruscaroli Fabbri 2002: 67). Nel 1931 dunque si pone delle questioni di "spazio", termine fondante nella ricerca di Rambelli: la scultura occupa lo spazio, interagisce con esso; è forma prima che contenuto e non a caso, di lì a poco si sarebbe dedicato all'immenso monumento a Francesco Baracca a Lugo di Romagna (1936).

Rambelli ha intravisto quel percorso che nel decennio successivo porterà Arturo Martini a liberare la "scultura" dall'arte della statuaria, un risultato a cui lo scultore veneto diede anche una base teorica nel 1945 pubblicando *Scultura lingua morta*.

BIBLIOGRAFIA

- AVELLINO N. (2004a), "Il monumento alla Madre italiana: una scultura di Libero Andreotti", in *Libero*, 24, pp. 21-22.
- AVELLINO N. (2004b), "Il monumento alla Madre italiana", in *Nebulae*, 9, p. 25.
- BARBANTINI N. (1926), "La mostra del Novecento", in *La Gazzetta di Venezia*, 16 febbraio, p. 3.
- BRUSCAROLI FABBRI B. (a cura di) (2002), *Domenico Rambelli*, Editore Edisai, Vicenza.
- CALZINI R. (1921), "Il secondo concorso per il monumento ossario al Fante Italiano", in *L'illustrazione Italiana*, XLVIII, n. 26, 26 giugno, pp. 774-779.
- CRESTI C. (2002), *Lorenzo Viani e il monumento ai caduti di Viareggio*, Angelo Pontecorboli, Firenze.
- CRESTI C. (2006), *Architetture e statue per gli eroi. L'Italia dei Monumenti ai Caduti*, Angelo Pontecorboli, Firenze.
- DE SABBATA M. (2006), *Tra diplomazia e arte: le Biennali di Antonio Maraini (1928-1942)*, Forum, Udine.
- DOPPELSTEIN J. (a cura di) (1994), *Ernst Barlach: beeldhouwer, tekenaar, graficus, schrijver, (1870-1938)*, Lipsia.
- FERGONZI F. – ROBERTO M.T. (1992), *La scultura monumentale negli anni del Fascismo. Arturo Martini e il monumento al Duca d'Aosta*, a cura di P. Fossati, Allemandi, Torino, pp. 133-199.
- FORNACIARI P. (2000), *I Galeottus. Il monumento ai Caduti per la patria di Lorenzo Viani e Domenico Rambelli*, Centro Documentario Storico-Quaderni di storia e cultura, 3, Pezzini Editore, Viareggio.
- GIUFFRÉ M. (a cura di) (2007), *L'architettura della memoria in Italia: cimiteri, monumenti e città, 1795-1939*, Skira, Milano.
- JANNI E. (1918), "L'invasione monumentale", in *Emporium*, XLVIII, 288, dicembre, pp. 283-291.
- MACCARI M. (1927), *L'omino di bronzo*, 30 luglio.
- MINIERO A. (2008), *Da Versailles al Milite ignoto. Rituali e retoriche della Vittoria in Europa (1919-1921)*, Istituto per la Storia del Risorgimento italiano – Biblioteca scientifica Serie II, Memorie – Vol. LV,

Roma.

MONTELEONE R., SARASINI P. (1986), "I monumenti italiani ai caduti della Grande Guerra", in *La Grande Guerra. Esperienza, memoria, immagini*, a cura di D. Leoni, C. Zadra, Il Mulino, Bologna, pp. 631-662.

MOSSE G.L. (1990), *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Roma-Bari.

OJETTI U. (1926), "Il Novecento in mostra", in *Corriere della Sera*, 2 marzo 1926, p. 4.

PAPINI R. (1923), "Un giro intorno a un concorso", in *Emporium*, LVIII, 348, p. 380.

POLIDORI G.C. (1933), "Lo scultore Domenico Rambelli", in *Emporium*, LXXXVIII, 467, pp. 266-281.

PRATESI M. (1985), "Contributo alla scultura del Novecento. Un rapporto probabile Barlach-Rambelli", in *Bollettino d'Arte*, LXX, nn.33-34, settembre-dicembre, pp. 207-214.

SALVADORI F. (2012), *Bourdelle, Bernard, Maillol: influenze francesi nella scultura italiana degli anni venti*, Tesi di dottorato in storia dell'arte contemporanea, ciclo XXII, Università degli Studi di Udine.

SALVAGNINI G. (1999), *La scultura nei monumenti ai caduti della prima guerra mondiale in Toscana*, Opus Libri, Firenze.

SCHNAPP J.T. (2003), *Anno X: la Mostra della rivoluzione fascista del 1932*, Istituti editoriali e poligrafici internazionali, Pisa.

SPOTTS F. (2012), *Hitler e il potere dell'estetica*, Johan & Levi Editore, Truccazzano (Mi).

TOSCHI P. (1926), "Domenico Rambelli", in *Gli Arrisicatori: fede ti salva e non legno di barca*, I, nn. 5-7, estate 1926, pp. 49-50.

VOLTA S. (1927), Lettera di S. Volta, in *Il Selvaggio*, 30 luglio.