

SUPPLEMENTI

Immagini controverse
Casi studio e prospettive di ricerca
su un patrimonio culturale
potenzialmente conflittuale



IL CAPITALE CULTURALE
Studies on the Value of Cultural Heritage

Il capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage
Supplementi n. 19, 2025

ISSN 2039-2362 (online)
ISBN cartaceo 979-12-5704-038-3
ISBN PDF 979-12-5704-039-0

© 2010 eum edizioni università di macerata
Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttori / Editors in chief Patrizia Dragoni, Pietro Petraraoia

Co-direttori / Co-editors Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre, Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo Miglietta, Christian Ost, Tonino Pen-carelli, Giuliano Volpe

Coordinatore editoriale / Editorial coordinator Maria Teresa Gigliozi

Coordinatore tecnico / Managing coordinator Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale / Editorial board Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozi, Emanuela Stortoni

Comitato scientifico / Scientific Committee Sergio Barile, Simone Betti, Ivana Bruno, Riccardo Lattuada, Anne Lepoittevin, Federico Marazzi, Ilaria Miarelli Mariani, Raffaella Morselli, Haude Morvan, Federica Muzzarelli, Paola Paniccia, Giuseppe Piperata, Pio Francesco Pistilli, Massimiliano Rossi, Maria Luisa Saviano, Valentina Sessa, Andrea Torre, Ludovico Solima

Editors Alice Devecchi, Concetta Ferrara, Costanza Geddes da Filicaia, Alessio Ionna, Chiara Mariotti, Enrico Nicosia, Alessandro Serrani, Carmen Vitale, Marta Vitullo

Web <http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>, email: icc@unimc.it

Editore / Publisher eum edizioni università di macerata, Corso della Repubblica 51 – 62100 Macerata, tel. (39) 733 258 6081, fax (39) 733 258 6086, <http://eum.unimc.it>, info.ceum@unimc.it

Layout editor studio editoriale Oltrepagina

Progetto grafico / Graphics +crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA
Rivista riconosciuta CUNSTA
Rivista riconosciuta SISMED
Rivista indicizzata WOS
Rivista indicizzata SCOPUS
Rivista indicizzata DOAJ
Inclusa in ERIH-PLUS

Una memoria da risignificare: il potere mitopoietico delle immagini durante il fascismo e la loro circolazione dal centro alla periferia

Marta Vitullo*

Abstract

Il contributo analizza alcuni modelli artistici e iconografici che si sono sviluppati in ambito nazionale per la rappresentazione dei simboli del fascismo e dell'immagine di Mussolini, al fine di proporre un confronto tra questi e il dipinto del duce a cavallo nella sala comunale di Corridonia. Con la stessa intenzione, proprio in riferimento al caso della cittadina marchigiana, si riesaminano le origini del mito dell'eroe costruito dalla propaganda di regime intorno alla memoria di Filippo Corridoni. Alla luce di tali esempi, si ritiene che l'interpretazione di questo patrimonio “difficile” trovi nel museo uno spazio privilegiato alla sana restituzione dei fatti e alla ri-significazione dei simboli controversi di un passato complesso, raggiungibile solo attraverso una mediazione critica e aggiornata da costruire in forme di partecipazione attiva delle comunità.

The contribution analyses artistic and iconographic models that have developed in Italy for the representation of the symbols of fascism and the image of Mussolini, in order to propose a comparison between these and the painting of the Duce on horseback in the town of Corridonia. With the same purpose, it re-examines the origins of the hero myth

* Assegnista di ricerca in Museologia e critica artistica e del restauro, Università di Macerata, Dipartimento di Scienze della formazione, dei beni culturali e del turismo, piazzale L. Bertelli 1, 62100 Macerata, e-mail: m.vitullo1@unimc.it.

constructed by regime propaganda around the memory of Filippo Corridoni. In view of the examples considered, museums could be places of restoring the facts and reinterpreting the controversial symbols of a “difficult” heritage. Indeed, this re-reading can only be achieved through a critical and contemporary mediation that must be established through forms of active community participation. This approach can help us to comprehend past events and reinterpret their meanings.

1. Premessa

«Si può dire che i primi vent'anni della mia vita li ho passati con la faccia di Mussolini sempre in vista, in quanto il suo ritratto era appeso in tutte le aule scolastiche, così come in tutti gli uffici i locali pubblici»¹. La testimonianza di questa memoria di Italo Calvino, che ripercorre attraverso i suoi ricordi le mutazioni iconografiche della rappresentazione di Mussolini durante il fascismo, è utile ad aprire il discorso su quanto la figura del ‘capo’ del governo² fu prepotentemente presente nell’immaginario collettivo di quegli anni³. Concordemente a quanto asserito dagli studi sul tema, il busto di Mussolini eseguito da Adolfo Wildt (1923-1925)⁴, richiesto per la Casa del Fascio di Milano da Margherita Sarfatti e dalla stessa scelto per corredare la biografia *Dux* (1926), avviò subito dopo la marcia su Roma il processo di diffusione di una vasta produzione artistica mirata alla venerazione del duce. Tale azione di propaganda, almeno fino agli anni Trenta, lasciò indietro il mezzo fotografico, considerato meno espressivo, per appellarsi all’eccellenza pittorica italiana, inevitabilmente adattata al contesto contemporaneo, e alle forme tradizionali di celebrazione, dalla medagliistica alla statuaria⁵.

Contestualmente, nel corso del Ventennio si rimarcò la ripresa delle antiche glorie nazionali già iniziata nel Risorgimento e continuata, da allora in poi, fino al periodo tra le due guerre. Il fascismo si collocava, infatti, come momento successivo all’impresa avviata con «l’intervento nella Grande Guerra» quale «completamento del Risorgimento», utile affinché l’Italia riconquistasse «l’altezza della sua prisca civiltà». Le motivazioni vanno rintracciate nella ten-

¹ Calvino 2019, p. 214.

² Com’è noto, pertiene alla Legge 24 dicembre 1925, n. 2263, la definizione del primo ministro come «capo del governo», art. 1.

³ Il tema della rappresentazione di Mussolini è stato ampiamente studiato, soprattutto a partire dagli anni ’80 del Novecento, quando si avviava da parte della critica una nuova indagine sull’arte tra le due guerre e nel periodo fascista. Si riporta, di conseguenza, la bibliografia essenziale in merito: Bossaglia 1997; Di Genova 1997; Malvano 1998; Maffei, Raspagni, Sparacino 1999; Luzzatto 2001; Benzi 2013; Mazzocca 2013; Arangio 2018; Benzi 2019; Dantini 2019; Acquarelli 2022; Baioni 2022; Belmonte 2023; Sgarbi, Ferrari, Avanzi 2024.

⁴ Cucciniello 2013 e Avanzi 2024.

⁵ Luzzatto 2001.

denza a riferirsi alla storia italiana al fine di ricevere consensi, che accomunava «le posizioni fasciste e antifasciste» seppure naturalmente «antitetiche», attraverso il ricorso «all'ambigua eredità del Risorgimento [...] come giustificazione dei maggiori avvenimenti politici italiani del secolo XX»⁶.

Considerati tali aspetti, nel presente studio s'intende riesaminare il processo di appropriazione della figura di Filippo Corridoni da parte del regime, concretizzatasi attraverso numerose commemorazioni e opere pubbliche che hanno plasmato la memoria del sindacalista come quella di «discepolo di Mazzini»⁷ e di anticipatore della rivoluzione fascista, con particolare attenzione alla vicenda di Corridonia, nelle Marche. Difatti, la circolazione dei modelli dal centro alla periferia comportò che anche nella cittadina marchigiana, seguendo l'esempio di Roma (capitale d'Italia, fulcro dell'impero fascista)⁸ e di numerose altre località, si avviaron diversi lavori di ammodernamento architettonico e urbanistico. Gli stessi comprendevano l'intervento di revisione razionalista della piazza e del palazzo municipale, la realizzazione di un monumento alla memoria di Filippo Corridoni (1936), e l'esecuzione di un dipinto raffigurante Mussolini a cavallo (1936-1938) nell'ex Salone dell'Impero⁹, che in questo contributo saranno riletti sviluppando connessioni con il più ampio contesto nazionale. Infine, viste le vicende correlate alla storia conservativa di tali opere, si ritiene che anche Corridonia, come altre realtà italiane, costituisca un terreno d'indagine per la resistenza di immagini controverse e di convivenza con un patrimonio «difficile», ovvero, utilizzando i termini dell'antropologa e museologa britannica Sharon Jeanette Macdonald, con un passato «that is recognised as meaningful in the present but that is also contested and awkward for public reconciliation with a positive, self-affirming contemporary identity»¹⁰.

⁶ Sul rapporto tra Risorgimento e fascismo si rimanda a Woolf 1965, citazioni p. 73 e p. 81, Gentile 1993, in particolare pp. 37-44 per il riferimento al mazzinianesimo negli scritti di Mussolini, Gentile 2009, pp. 89-94, 157-167, Banti 2011. Un'ulteriore analisi del tema si trova in Allegra 2019 e riguarda l'approccio con il passato da parte della filosofia nazionale. Si veda anche Baioni 2022.

⁷ Articolo *L'Anima di Corridoni*, «Il Tribuno», citato in Rinaldi 1989, p. 76.

⁸ Sull'urbanistica a Roma tra il 1924 e il 1942 si rimanda a Beese e Dobler 2018, in particolare Bodenschatz 2018. Si vedano anche Kallis 2022, Gentile 2010, pp. 85-115, Nicoloso 2008, Painter 2005.

⁹ Per la ricostruzione dettagliata dei fatti relativi ai lavori della ex *piazza Castello* di Corridonia, al concorso per l'esecuzione del monumento a Filippo Corridoni, e all'impresa decorativa commissionata dall'allora podestà di Corridonia, Carlo Firmani, al pittore Guglielmo Ciarlantini per la sala del palazzo comunale si rimanda a Paparello, Vitullo 2025. Si veda, inoltre, Bartolini, Meda 2024, in particolare pp. 222-231.

¹⁰ Macdonald 2009, p. 1.

2. Riflessioni sull'arte e la simbologia del Ventennio: l'immagine di Mussolini come condottiero a cavallo

Tra gli anni Venti e Trenta del secolo scorso, l'affermazione di un'identità nazionale e fascista per mezzo delle arti visive trova un interessante sostenitore nella figura e nelle opere di Mario Sironi¹¹, la cui produzione dilata e riconcilia limiti geografici e temporali sia sul versante stilistico che delle tecniche artistiche. Egli conferisce all'arte nello Stato fascista una funzione educatrice, usando le parole di Monica Cioli, di «disciplinamento del popolo italiano», particolarmente espressa attraverso il ricorso alla pittura murale del cui *Manifesto* fu firmatario insieme a Massimo Campigli, Carlo Carrà e Achille Funi nel 1933¹². A lui, infatti, si deve soprattutto la portata “sociale” del ritorno ai muri, e il conseguente allontanamento dalla pittura da cavalletto, che già aveva interessato altri artisti italiani qualche anno prima, inevitabilmente influenzati, oltre che dalle tendenze internazionali, dalle nuove scoperte derivate dagli scavi di Pompei ed Ercolano diretti da Amedeo Maiuri¹³, in particolare per il rinnovato interesse verso la tecnica dell'encausto, praticata soprattutto da Ferruccio Ferrazzi a partire dal 1927, da intendere, però, in questo caso in ottica di recupero dei modelli classici e di *revival* dell'antico¹⁴. Un aspetto, tuttavia, accomunava tutti gli artisti che si approcciarono a queste sperimentazioni pittoriche, ovvero l'impreparazione tecnica, che Gioia Germani riconosce come una delle cause del fallimento della campagna muralistica italiana¹⁵, riportando l'esempio dell'affresco *L'Italia fra le arti e le scienze* di Sironi nell'aula magna del rettorato, eseguito nell'ambito del prestigioso progetto decorativo e architettonico per la nuova Città universitaria di Roma, il cui restauro nel 1982 ha evidenziato le connessioni tra degrado e tecnica di lavoro¹⁶.

Nel delineato clima artistico di questi anni si inseriscono i numerosi e differenti tipi di rappresentazione di Mussolini, che lo hanno visto raffigurato – in linea anche con le tendenze stilistiche coeve – in numerosi ritratti ufficiali e celebrativi. Un rinnovamento decisivo si registra tra la fine degli anni Venti e il decennale della marcia su Roma, quando la sua immagine di condottiero e nuovo Cesare aveva ormai permeato visivamente la coscienza collettiva come messaggio significante sia il valore di un passato glorioso da replicare sia l'ar-

¹¹ Per Sironi si rimanda a Benzi 1993; Benzi, Leone 2018; Benzi 2022, con bibliografia precedente.

¹² Benzi 2013, pp. 137-145, 326-328; Cioli 2011, pp. 200-204, citazione p. 200; Del Puppo 1995, pp. 198-199.

¹³ Maiuri 1931.

¹⁴ Germani 2007, Vacanti 2012, Colombo 2013.

¹⁵ Per una panoramica dei più rilevanti interventi di pittura murale eseguiti negli anni Trenta sul territorio nazionale si rimanda a Colombo 2024, in particolare pp. 126-129.

¹⁶ Benzi 1993, p. 252 (citato anche in Cioli 2011, p. 203), Germani 2007, pp. 141-142, Billi, D'Agostino 2017.

che tipo del condottiero da seguire, presumibilmente ascrivibile a quell'«idea dell'impero» che, seppure si concretizzò nel 1935, narrativamente «pervade globalmente la mitologia fascista fin dai suoi inizi»¹⁷. Interessanti sono le indagini che hanno cercato di ricostruire oltre all'accezione artistica dell'iconografia di Mussolini come cavaliere anche quella ideologica e più temibile del comando di uno sugli altri obbedienti¹⁸.

L'ispirazione per gli artisti spesso muoveva dal comportamento reale di Mussolini, come nel caso della sua entrata trionfale a cavallo nello Stadio Littoriale di Bologna in occasione della inaugurazione il 31 ottobre 1926, descritta da Simon Martin nel testo *Football and Fascism: The National Game Under Mussolini* e riportata nel suo studio da Simona Storchi¹⁹. La scena si tramutò in modello per la statua equestre eseguita da Giuseppe Graziosi nel 1929 (fig. 1), suggerendo un evidente richiamo a quella di Bartolomeo Colleoni di Andrea del Verrocchio. Seguirono altre numerose rappresentazioni analoghe, come il caso dell'altorilievo in bronzo con *Mussolini a cavallo* dello scultore fiorentino Romano Romanelli (1933)²⁰ per la Torre della Rivoluzione di Brescia, città che divenne riferimento per la risistemazione razionalista di piazza Vittoria secondo il progetto di Marcello Piacentini²¹ e dove trovava posto anche la gigantesca statua *Era fascista* dello scultore Arturo Dazzi (1932)²². Difatti, la produzione artistica, sia si riferisse all'esecuzione di opere pubbliche, che ormai occupavano gli spazi condivisi dai cittadini in gran parte del territorio nazionale, sia alla celebrazione dei simboli del regime e alla propaganda in altri contesti, continuò a sviluppare questo tema legato all'immagine di Mussolini condottiero anche attraverso un ragionato sistema di esposizioni e concorsi. A riguardo, oltre alle vicende relative ai premi Bergamo e Cremona che hanno animato il dibattito critico lasciando questioni ancora aperte²³, si citano due tra i più noti casi, il primo dei quali si inserisce nell'ambito della Biennale del 1930 – negli anni della direzione di Antonio Maraini²⁴ –, relativamente all'esecuzione di «un quadro ispirato a persone o eventi della forma-

¹⁷ Acquarelli 2022, in particolare pp.16-23, citazione p. 17.

¹⁸ Questa lettura pedagogica, politica e propagandistica dell'immagine di Mussolini è stata analizzata da Beatrice Sica nei suoi studi, per cui si rimanda a Sica 2018a e 2018b.

¹⁹ Storchi 2013, pp. 194-195, con bibliografia precedente in riferimento alla statua di Giovanni Graziosi per lo Stadio Littoriale di Bologna (1929).

²⁰ Tinti 1933.

²¹ In merito al ruolo di Marcello Piacentini di «architetto dell'ordine littorio» e dunque ai suoi rapporti con Mussolini e il partito fascista si veda Nicoloso 2008, pp.169-195.

²² Si rimanda a Nicoloso 2020 per l'analisi dei lavori per la piazza Vittoria di Brescia e per il colosso *Era fascista*, compresa la storia conservativa dell'opera e dunque la sua rimozione nell'immediato dopoguerra.

²³ Per il Premio Bergamo si veda Papa 1994, per il Premio Cremona si veda Bona 2024, con bibliografia precedente; inoltre, per il contributo di Ugo Ojetti per l'organizzazione del concorso cremonese cfr. Nezzo 2016, pp. 218-226.

²⁴ De Sabbata 2006.

zione dei Fasci di combattimento» e di «una statua che esalti la vigoria fisica e spirituale della razza»²⁵, mentre il secondo pertiene il concorso di Sanremo del 1937 quando si decise di promulgare un bando per un ritratto equestre del duce celebrante *Il Fondatore dell'Impero*²⁶. Tra i numerosi dipinti che parteciparono a queste gare è di particolare interesse ai fini del presente studio l'opera che giunse a Venezia nel 1930 intitolata *La prima ondata* di Primo Conti²⁷, che mostra Mussolini su un cavallo bianco con il bastone del comando, simbolo di potere e di dominio, alla guida delle camicie nere mentre uno dei soldati abbatté «il rosso mostro del bolscevismo»²⁸. Una grande riproduzione dell'opera di Conti occupò le pagine della rivista «Gente Nostra» con un articolo di Mario Corsi, che certamente contribuì a pubblicizzarla ulteriormente e ad elogiare le doti pittoriche dell'artista²⁹.

Tornando al confronto tra centro e periferia indicato in premessa, e volendo costruire un rapporto fra le numerose esperienze del contesto nazionale e il caso di Corridonia, appare piuttosto evidente il richiamo iconografico del soggetto dipinto da Guglielmo Ciarlantini per la Sala dell'Impero del palazzo municipale della cittadina (1937, fig. 2) con l'opera presentata alla Biennale da Conti. La prima analogia si ritrova nella bestia, che nell'esempio marchigiano diventa a tre teste ed è uccisa dal cavallo di Mussolini, mentre bisogna guardare il bozzetto iniziale di Ciarlantini per rintracciare lo stesso movimento di soldati sotto la guida del condottiero³⁰, creato precedentemente da Conti ma successivamente escluso nella versione finale di Corridonia. A quest'ultima, inoltre, l'artista aggiunse alcuni riferimenti coloniali: dalle aquile alla citazione *Noi tireremo dritto*, che dà il titolo al dipinto, ampiamente riprodotta su muri, manifesti e stampe (fig. 3), rispondente a quella tendenza adottata dall'arte di propaganda di coniugare alle immagini la rievocazione dei discorsi pronunciati dal duce, in questo caso richiamando le parole dette dal balcone di Palazzo Venezia l'8 settembre 1935 in seguito alle accuse contro la politica militare italiana in Etiopia. Infine, l'esecuzione ad encausto se da una parte risponde a quel gusto per l'antico che caratterizza nel complesso l'opera dall'altra esplicita quella funzione sociale della pittura murale che ben si adatta alla sua destinazione civica.

²⁵ Di Genova 1997, p. 27.

²⁶ «Corriere della Sera» 1936; Lauria 2018.

²⁷ Sgarbi, Ferrari, Avanzi 2024, p. 290.

²⁸ Cucciniello 2013, p. 134.

²⁹ Corsi 1930.

³⁰ Per l'immagine del bozzetto si rimanda al link https://www.artefascista.it/corridonia_fascismo__architettura__arte.htm dal momento che non è stato possibile reperirla diversamente vista l'inaccessibilità all'Archivio Ciarlantini in seguito agli eventi sismici del 2016.

3. Filippo Corridoni ‘precursore’ del fascismo: un’eredità scomoda

Maestà! L’eroico sacrificio di Filippo Corridoni merita un premio più alto che non sia la medaglia d’argento al valore militare. Tale premio deve anche avere significato di simbolo, e consacrazione dell’interventismo popolare, primo passo verso l’ormai raggiunta riconciliazione fra le masse lavoratrici e l’idea sacra di Patria. È per questo che, tenendo conto delle gesta e della fine di questo umile e grande soldato, propongo alla M. V. che alla sua memoria, in sostituzione della medaglia d’argento, venga concesso, nel 10° anniversario della dichiarazione della nostra vittoriosa guerra, e nella forma del *motu proprio*, la medaglia d’oro al valor militare con la seguente motivazione: Corridoni Filippo, soldato 32° reggimento fanteria, soldato volontario e patriota instancabile, col braccio e con la parola tutto se stesso diede alla Patria con entusiasmo indomabile. Fervente interventista per la grande guerra, anelante della vittoria seppe diffondere la sua tenace fede fra tutti i compagni; sempre di esempio per coraggio e valore, in testa alla propria compagnia, al canto di inni patriottici, muoveva fra i primi e con sereno ardimento all’attacco di difficilissima posizione, e tra i primi l’occupava. Ritto con suprema audacia sulla conquistata trincea, al grido di: «Vittoria! Viva l’Italia!» incitava i compagni che lo seguivano a raggiungere la meta, finché cadeva fulminato da piombo nemico. – Trincea delle Frasche. – (Carso) 23 ottobre 1915³¹.

Queste parole, riportate in un articolo sul «Corriere della Sera» del 17 ottobre 1925, furono pronunciate da Mussolini per chiedere a Vittorio Emanuele III di convertire in oro la medaglia d’argento conferita alla memoria di Filippo Corridoni il 22 gennaio 1916, dando così avvio al processo nazionale di fascistizzazione della figura e del ricordo del sindacalista. Già qualche anno prima, un’altra opera di propaganda mossa da finalità analoghe partiva – non casualmente – da Parma, città in cui Corridoni ebbe modo di mettere in pratica le sue idee rivoluzionarie insieme ad altre personalità quali Alceste De Ambris e Tullio Masotti. Egli, infatti, vi arrivò nei primi giorni di maggio del 1908 sotto il falso nome di Leo Cervisio per unirsi alle azioni avviate da De Ambris e volte ad organizzare lo sciopero agrario parmense, la cui risonanza invase l’intero territorio nazionale³².

Il perpetrarsi della resistenza del movimento dei lavoratori alla politica del fascismo, ancora nel ’22, e la complessa situazione della città, geograficamente e socialmente spaccata dall’Oltretorrente, portarono Mussolini a pianificare una serie di interventi di risanamento, volti a raggiungere la convivenza sociale tra classe popolare e borghesia³³. Tuttavia, come mette in luce William Gambetta, serviva a «quella vasta operazione di controllo», che avrebbe richiesto tempi di attuazione lunghi, «un altro progetto di più agile realizzazione e di

³¹ *La medaglia d’oro alla memoria di Corridoni. Le motivazioni della ricompensa*, «Corriere della Sera», a. 50, n. 247, 17 ottobre 1925, p. 3

³² Per una ricostruzione dei fatti relativi allo sciopero agrario del 1908 si rimanda a Becchetti 2017.

³³ Bigiardi, Deriu, Pellegrino 2003.

più chiaro impatto simbolico», ovvero «la costruzione, all'imbocco dell'Oltretorrente, di un monumento dedicato a Filippo Corridoni»³⁴, che fungesse da raccordo ideologico con il passato sindacalista di Mussolini e con la spinta patriottica dell'interventismo, ferventemente propugnata da Corridoni nel 1914 (pur riconoscendo, poco dopo, la guerra come «la cosa più orrenda che perversa mente di malefico genio possa immaginare», odiata «con tutte le forze dell'anima mia»³⁵).

La commissione del monumento parmense fu affidata all'architetto Mario Monguidi affinché ne elaborasse l'idea progettuale, per la quale si fece ispirare da una lettera scritta da Corridoni ad Arturo Rossato poco prima della morte, soffermandosi su queste parole: «Morirò in una buca, contro una roccia, o nella corsa di un assalto, ma – se potrò – cadrò con la fronte verso il nemico, come per andare più avanti ancora»³⁶. Il monumento, eseguito tra il 1925 e il 1927 dallo scultore Alessandro Marzaroli, rappresenta perciò Corridoni a braccia aperte proprio nel momento in cui fu colpito, prima di cadere, a simboleggiare l'eroicità della scelta volontaria di combattere e il sacrificio umano per un fine nobile. L'opera doveva risultare, dunque, un'esaltazione del soldato modello da seguire: una celebrazione dei martiri della prima guerra mondiale morti per la patria, in cui l'ombra del regime era, ancora cautamente, accennata dalla presenza di un fascio littorio (in seguito rimosso, probabilmente nel luglio 1943)³⁷.

Soprattutto dagli anni Trenta saranno particolarmente numerose ed esplicite le occasioni di rievocazione del mito di Corridoni quale precursore del fascismo, dichiaratamente espresse, a titolo di esempio, nell'orazione di Edmondo Rossoni del 23 ottobre 1933, ancora a Parma, per l'annuale commemorazione della morte dell'eroe di guerra. Gli ideali corridoniani di una «nuova civiltà», secondo le parole dell'allora sottosegretario, trovavano nell'operato di Mussolini il modo di attuarsi tramite «un profondo rinnovamento e perfezionamento del concetto e dei rapporti di lavoro»³⁸. Inoltre, la pretesa di formalizzare la sua influenza nell'ascesa del regime fece sì che la sua memoria venisse rievocata sia nell'ambito della *Mostra della Rivoluzione Fascista* (1932)³⁹, insieme a quella di Cesare Battisti, nella sala destinata ai fatti del 1914, sia attraverso un altro monumento in Gorizia, nell'ex trincea delle Frasche (dove Corridoni morì il 23 ottobre 1915), inaugurato il 24 maggio 1933 – anniversario dell'entrata in guerra dell'Italia –, permeato di simboli legati alla retorica fascista (fig. 4)⁴⁰.

³⁴ Gambetta 2017, p. 98.

³⁵ Lettera dal campo scritta da Corridoni a Maria Rygier, citata in Rinaldi 1989, p. 74, nota 31.

³⁶ Ivi, p. 101, nota 18.

³⁷ Ivi, p. 104, nota 25.

³⁸ *L'on. Rossoni commemora oggi Filippo Corridoni a Parma*, «Il Corriere della Sera», a. 58, n. 251, 23 ottobre 1933, p. 2.

³⁹ Sulla mostra si veda Cioli 2011, pp. 185-193.

⁴⁰ Nel database dell'archivio dell'Istituto Luce è visibile al seguente link un video reporta-

Le manifestazioni dell'eroica gloria attribuita a Corridoni invasero tutta l'Italia e in particolare la sua regione d'origine, le Marche, dove furono numerose le occasioni di rievocazione: è questo il caso del busto in bronzo fatto realizzare per l'Istituto industriale di Fermo – che dimostrava l'appropriazione fascista della sua memoria tramite i fasci littori a corredo della scultura (fig. 5)⁴¹ –, e della ridenominazione di Corridonia (1931) alla sua città di nascita, precedentemente Pausula (fig. 6). Qui i primi lavori per un monumento si davano già al 1922, tuttavia fu grazie all'appoggio della Federazione fascista di Macerata che il progetto di ammodernamento della ex piazza Castello e l'erezione della statua di Corridoni, avvenuta in seguito a ben due concorsi nel 1934 e nel 1935, si concretizzarono. Recuperando la definizione di tribuno assegnata da Mussolini al sindacalista marchigiano, il progetto vincitore fu quello di Oddo Aliventi, intitolato proprio il *Tribuno e l'eroe*, che lo mostra – come a Parma – nell'attimo prima di morire, ma che attraverso la presenza del fucile ora ne enfatizza l'animo di combattente. La cerimonia di inaugurazione il 24 ottobre 1936 avvenne al cospetto del duce, la cui amicizia con Corridoni fu celebrata anche attraverso il suo ritratto in un bassorilievo dell'arengario, a richiamare il comizio del sindacalista del 16 maggio 1915 (figg. 7-8)⁴².

Parallelamente, la conservazione della memoria di Corridoni fu un'operazione perseguita anche dalle personalità che gli furono particolarmente vicine negli anni del suo impegno sociale, primo fra tutti Alceste De Ambris che si oppose alla pretesa fascista di assorbirne il ricordo, a cominciare dalla contrarietà alle motivazioni a sostegno dell'assegnazione della medaglia d'oro al valore militare, rivendicando invece il sacrificio di Corridoni solo per la causa operaia, e spogliandola così di successive ed errate attribuzioni propagandistiche⁴³. A tal proposito risulta interessante riflettere sulla considerazione effettiva del sindacalista marchigiano su Mussolini, incontrato quando quest'ultimo era ancora legato al socialismo, nei confronti del quale, pur provando simpatia, riconosceva un pericoloso atteggiamento demagogico e il timore del tradimento⁴⁴ (fig. 9).

ge sul monumento, la cui benedizione avvenne in presenza della madre di Filippo Corridoni, Enrichetta Paccazzocchi [https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000009685/2/2791.html?startPage=0&jsonVal=%22jsonVal%22:%22query%22:\[%22filippo%20corridoni%22\],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20%22}](https://patrimonio.archivioluce.com/luce-web/detail/IL5000009685/2/2791.html?startPage=0&jsonVal=%22jsonVal%22:%22query%22:[%22filippo%20corridoni%22],%22fieldDate%22:%22dataNormal%22,%22_perPage%22:20%22})

⁴¹ Botturi 1932.

⁴² Il ritratto di Mussolini successivamente alla Liberazione nel 1945 fu modificato affinché non fosse più riconoscibile. Cfr. Paparello, Vitullo 2025, pp. 1137-1144.

⁴³ Su Alceste De Ambris e i suoi rapporti con Filippo Corridoni si rimanda a Serventi Longhi 2017.

⁴⁴ Salciccia 2017, in particolare p. 115.

4. Tra iconoclastia e ri-significazione

Nella circolarità storica per cui tutto ha un principio e una fine, anche la mitografia costruita intorno all’immagine di Mussolini e ai simboli del regime si concluse tra il 1943 e il 1945, quando i condottieri vengono rappresentati disarcionati dai cavalli nelle opere di Mino Maccari, che l’11 agosto ’43 organizzò nella sua casa di Cinquale la mostra dissacratoria intitolata *Dux*⁴⁵, e di Marino Marini, i cui cavalieri già dalla seconda metà degli anni Trenta sembravano lontani dagli «eroi cari alla retorica fascista»⁴⁶.

Cavalcando «le onde di molteplici iconoclasmi che increspano la storia europea» nel corso del tempo, alla nuova produzione del dopoguerra si unì la necessità di liberarsi del ricordo del recente passato, com’è evidente esaminando la storia conservativa di alcune opere già incontrate nei precedenti paragrafi, depurate dai significati strettamente legati alla propaganda sia attraverso la cancellazione dei simboli del fascismo sia tramite la distruzione e negazione totale⁴⁷. In merito si citano due esempi emblematici: l’assalto alla statua equestre di Bologna il 26 luglio 1943, quando il corpo del cavaliere fu staccato facendone rotolare la testa per le strade della città⁴⁸, e la vendetta dei partigiani nell’aprile 1945 contro il busto di Adolfo Wildt⁴⁹, l’immagine più diffusa e martellante del Ventennio. E ancora, diverse furono le pitture murali scialbate oppure modificate per escludere ogni riferimento esplicito al fascismo, come avvenne per l’affresco di Sironi a “La Sapienza”, per quello intitolato *La luce dell’antica Madre* (1937) di Gerardo Dottori nell’aula magna dell’Università per Stranieri a Perugia⁵⁰, e in molti altri casi, compreso il dipinto di Corridonia nell’ex Salone dell’Impero, prima danneggiato e poi completamente coperto da intonaco bianco.

Secondo il sociologo e antropologo francese Bruno Latour alla base dell’azione iconoclastica vi è la considerazione delle immagini come causa di scontro, che egli definisce «Iconoclash»⁵¹, motivata dalla percezione ‘soggettiva’

⁴⁵ Mazzocca 2013, pp. 143-146.

⁴⁶ *La caduta dell’angelo* (1961), acquaforte 410x320 mm., in Toninelli 1974, p. 65; Fabi 2017, p. 176.

⁴⁷ La citazione nel testo è ripresa da Dantini 2022 (p. 8), a cui si rimanda per un’analisi del rapporto tra *storia dell’arte e storia civile* nel corso del Novecento. Sul tema della cancellazione delle immagini controverse e sui suoi risvolti fino alla contemporaneità si veda Maifreda 2022. Quanto al presente contributo, avendo voluto qui ricostruire le vicende del contesto nazionale con l’obiettivo di mettere in paragone il caso periferico della cittadina di Corridonia con altri più noti che hanno interessato diversi centri italiani, si è volutamente scelto di omettere il recente e attuale dibattito sulla *cancel culture* per concentrarsi sul fenomeno dell’iconoclastia in riferimento all’arte italiana nell’immediato dopoguerra.

⁴⁸ Storchi 2013, p. 202.

⁴⁹ Avanzi 2024, p. 58.

⁵⁰ Dantini, Morelli 2024.

⁵¹ Latour 2002; Pinotti, Somaini 2009.

che si ha di queste come tramite necessario o meno al significato che rappresentano. Nonostante ciò, la differenza tra iconoclastia e *Iconoclash* risiede nella consapevolezza delle motivazioni alla base dell'atto di cancellare che si ha nel primo caso, e il turbamento causato dalla immediata difficoltà di intendere l'azione come un atto distruttivo o costruttivo, nel secondo.

Altro discorso si apre quando le immagini restano senza subire mutamenti, circostanza particolarmente discussa da Mia Fuller nei suoi studi riferiti alla città di Sabaudia⁵², dove ancora è visibile il mosaico dell'*Annunciazione* di Ferruccio Ferrazzi (1935) nella chiesa della Ss. Annunciata, con Mussolini perfettamente riconoscibile nei panni di un mietitore. L'antropologa definisce il caso un esempio di «*inertia memoriae*», ovvero di persistenza della rappresentazione, per cui, riferendosi alla gestione della storia del Ventennio, riconosce agli Italiani una «vacillation between rejecting Fascism and its traces, on the one hand, and co-existing contentedly with, or at least having a high tolerance for, the symbols of Fascism in their midst, on the other»⁵³.

Fatte salve tali considerazioni, si ritiene che nel momento in cui la lettura delle opere sia esclusivamente intesa in chiave documentaria la scelta di mantenere possa risiedere in ragioni di natura strettamente storico artistica, da comunicare certamente in maniera critica, oppure trovando mediazioni per sanare un eventuale e lecito dissenso di fronte a un patrimonio complesso. Una soluzione del genere è stata messa in pratica a Bolzano tra il 2011 e il 2017 per il fregio monumentale eseguito da Hans Piffrader a decorazione dell'ex sede del Partito Nazionale Fascista, occasione in cui si è scelto di non cancellare la memoria ma di usare il passato come monito per il futuro, corredando il bassorilievo con la frase della filosofa Hannah Arendt: *Nessuno ha il diritto di obbedire*⁵⁴.

Esiste, infine, un'ulteriore circostanza che si verifica quando si decide – ed è interessante comprendere da chi derivi tale necessità – di recuperare e storicizzare queste immagini nel contesto contemporaneo.

Inevitabilmente, ognuna delle possibili situazioni su riportate implica il confronto e la convivenza con il passato, la cui interpretazione e narrazione dovrebbe favorire sempre una attenta analisi storica e sociale che sia aggiornata ai risultati della discussione storiografica, evitando così di cedere all'e-saltazione delle memorie⁵⁵. Da tempo gli studiosi hanno avviato dibattiti sulla necessità di dotare anche l'Italia di un centro di documentazione nazionale riguardante il fascismo e la seconda guerra mondiale, secondo l'esempio già

⁵² Sul programma di bonifica dell'Agro Pontino e la nuova Sabaudia si rimanda a Muller 2023, con bibliografia precedente, e a Irace 2024.

⁵³ Muller 2023, p. 29

⁵⁴ Cfr. Arangio 2018, p. 73.

⁵⁵ Per un'analisi dei luoghi del fascismo e dei loro significati nel contesto contemporaneo si veda Albanese, Ceci 2022.

sviluppato a Norimberga con il “Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände”. Tuttavia, ad oggi non si è giunti a costituire un istituto di ricerca come quello tedesco nonostante i diversi tentativi, sembrati più evidenti dal 2017, per realizzarne uno presso l'ex Casa del Fascio e dell'Ospitalità di Predappio, progetto in seguito dichiarato sospeso per motivazioni legate allo stato di fatiscenza dell'edificio⁵⁶.

A ragione di ciò, e data la capillare diffusione del patrimonio nel territorio italiano, si considera quanto mai necessario e utile agire anche a livello locale al fine di ricostruire il rapporto delle comunità con la propria storia artistica e culturale. Per raggiungere tali esiti è imprescindibile una puntuale ri-significazione volta alla lettura analita dei fatti, per cui si configura il museo come spazio di elezione e come presidio per lo studio sia dei materiali in esso conservati sia della storia del contesto urbano e territoriale di riferimento. Si ritorna nuovamente, dunque, al caso di Corridonia, dove un lavoro particolarmente attento, iniziato dagli anni Ottanta del secolo scorso, è stato svolto per allontanare il ricordo di Filippo Corridoni dal fascismo attraverso il museo cittadino, con una nuova sede aperta il 23 ottobre 2010 nei locali della sua casa natale⁵⁷. Diversamente, ha suscitato reazioni contrastanti tra loro la decisione dell'amministrazione comunale nel 2009 di riportare alla luce, dopo un restauro non integrativo delle parti precedentemente danneggiate, il dipinto *Noi tireremo dritto*. Le motivazioni del dissenso dovuto al ripristino di questa immagine per così tanto tempo celata potrebbero risiedere nell'esclusione di un scambio con la comunità, che quindi si è trovata di fronte a una scelta di tipo prettamente *top down*. Inoltre, il fatto stesso che il dipinto si trovi nel palazzo municipale, luogo che soprattutto per le piccole realtà locali dovrebbe rappresentare – almeno ideologicamente – il punto di contatto tra amministrazione e cittadinanza, ha certamente un peso da tenere in considerazione al fine di rispettare le differenti sensibilità di coloro che abitualmente vivono gli spazi comuni di un territorio. Si ritiene, infatti, che la relazione umana e la mediazione siano assolutamente necessarie alla restituzione di un'eredità culturale il più possibile condivisa. Pertanto, la reciproca comunicazione resta un tassello inevitabile nel rapporto tra cittadini e patrimonio, ancor più quando quest'ultimo sia giudicato “difficile”. L'attuale definizione di museo approvata a Praga nel 2022 è intervenuta proprio in tal senso, facendo leva sulla necessità di questa istituzione di essere inclusiva, aperta alle diversità, di operare eticamente, intendendo questi obiettivi raggiungibili attraverso l'azione partecipata e attiva della cittadinanza; dunque, ascoltando e tenendo conto dei valori che le comunità attribuiscono alla memoria e ai suoi linguaggi.

⁵⁶ Storchi 2019; Heywood 2024, con bibliografia precedente.

⁵⁷ Il caso del museo di Corridonia è stato già analizzato nel dettaglio in Paparello, Vitullo 2025, pp. 1144-1145, per cui si rimanda alla recente pubblicazione.

Di conseguenza, relativamente alla questione del dipinto di Corridonia risulterebbe utile dar luogo, di concerto con il museo cittadino, al dialogo precedentemente mancato affinché si consideri quella eredità con sguardo critico sul presente e in prospettiva di responsabilità verso il futuro, allontanando così qualsiasi eventuale forma di idolatria legata al passato, dal momento che senza mediazione, come scrive Rodney Harrison, il patrimonio culturale è raramente utilizzato in modo innocente⁵⁸.

Riferimenti bibliografici / References

- Acquarelli L. (2022), *Il fascismo e l'immagine dell'impero. Retoriche e culture visuali*, Roma: Donzelli.
- Albanese G., Ceci L., a cura di (2022), *I luoghi del fascismo: memoria, politica, rimozione*, Roma: Viella.
- Allegra A. (2019), *Filosofia come pedagogia. Note su un'ideologia nazionale*, in *L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, a cura di M. Dantini, Perugia: Aguaplan, pp. 227-238.
- Arangio S. (2018), *L'iconografia mussoliniana. Un percorso tra rimozioni e riscoperte nelle mostre italiane dal secondo dopoguerra ad oggi*, «Piano B. Arti E Culture Visive», 3, 1, pp. 52-85 <<https://pianob.unibo.it/article/view/8983>>, 19/02/2025.
- Avanzi B. (2024), *Dux. Iconografia di un dittatore*, in *Arte e fascismo*, a cura di V. Sgarbi, D. Ferrari, B. Avanzi, Mart, Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 49-62.
- Baioni M. (2022), *Il fascismo in mostra. Celebrazione, rimozione, revisione*, «Annali della Fondazione Giangiacomo Feltrinelli», vol. 56, pp. 53-70.
- Banti A.M. (2011), *Sublime madre nostra. La nazione italiana dal Risorgimento al fascismo*, Roma-Bari: Laterza.
- Bartolini F., Meda J. (2024), *Luoghi e itinerari del fascismo a Corridonia e Macerata*, in *Fascismo e spazi urbani nelle Marche*, a cura di F. Bartolini, R. Giulianelli, A. Martellini, Ancona: Affinità elettive 2024, pp. 215-245.
- Becchetti M. (2017), *Filippo Corridoni, Parma e lo sciopero agrario del 1908*, in *Una politica in crisi. Filippo Corridoni e l'Italia del '900*, a cura di A. Ventrone, Macerata: EUM, pp. 31-46.
- Beese C., Dobler R.M., a cura di (2018), *L'urbanistica a Roma durante il ventennio fascista*, Quaderni della Bibliotheca Hertziana, 1, Roma: Campisano.
- Belmonte C., a cura di (2023), *A difficult heritage: the afterlives of fascist-era art and architecture*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.

⁵⁸ Harrison 2015, p. 38.

- Benzi F., a cura di (1993), *Mario Sironi (1885-1961)*, Milano: Electa.
- Benzi F. (2013), *Arte in Italia tra le due guerre*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Benzi F. (2019), *Arte di stato o meccanismi del consenso? Tracce per una corretta lettura dell'arte italiana tra le due guerre*, in *L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, a cura di M. Dantini, Perugia: Aguapiano, pp. 15-33.
- Benzi F. (2022), *Mario Sironi: la poetica del Novecento*, s.l.: Manfredi.
- Benzi F., Leone F., a cura di (2018), *Mario Sironi: dal futurismo al classicismo 1913-1924*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Bigiardi F., Deriu M., Pellegrino V. (2003), *Progettare la convivenza: l'esperienza del quartiere Oltretorrente di Parma in un racconto coinvolto*, «La nuova città», s. 8, n. 6, pp. 106-119.
- Billi E., D'Agostino L., a cura di (2017), *Sironi svelato. Il restauro del murale della Sapienza*, Roma: Campisano.
- Bodenschatz H. (2018), *L'urbanistica a Roma durante il ventennio fascista in una prospettiva europea*, in *L'urbanistica a Roma durante il ventennio fascista*, a cura di C. Beese, R.M. Dobler, Campisano Editore: Roma, pp. 193-208.
- Bona R. (2024), *Il premio Cremona: un'indagine in divenire*, in *Arte e fascismo*, a cura di V. Sgarbi, D. Ferrari, B. Avanzi, Mart, Roma: L'ermà di Bretschneider, pp. 209-219.
- Bossaglia R. (1997), *I volti del Duce*, «Quadri & Sculture», a. 5, n. 27, pp. 60-61.
- Botturi G. (1932), *L'istituto industriale Filippo Corridoni di Fermo celebra il suo glorioso battesimo, inaugurando un busto in bronzo all'eroe che lo simboleggia*, s.l., s.n.
- Calvino I. (2019), *I ritratti del Duce*, in Id., *Italo Calvino. Eremita a Parigi*, Milano: Mondadori, pp. 214-227.
- Carli M. (2020), *Vedere il fascismo. Arte e politica nelle esposizioni del regime (1928-1942)*, Roma: Carocci 2020.
- Cioli M. (2011), *Il fascismo e la 'sua' arte. Dottrina e istituzioni tra futurismo e Novecento*, Firenze: Olschki.
- Colombo N. (2013), *Pittori di muraglie: voci e vicende della pittura murale negli anni venti e trenta*, in *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, a cura di F. Mazzocca, Milano: Silvana Editoriale, pp. 59-67.
- Colombo N. (2024), *"Assalto ai muri". Le metamorfosi della pittura murale negli anni Trenta*, in *Arte e fascismo*, a cura di V. Sgarbi, D. Ferrari, B. Avanzi, Mart, Roma: L'ermà di Bretschneider, pp. 121-138.
- «Corriere della Sera» (1936), *I premi "San Remo". L'approvazione del Duce – Tre concorsi per il 1936 e due per il 1937 – 250.000 lire in palio*, «Corriere della Sera», a. 61, n. 160, 5 luglio 1936, p. 2.
- Corsi M. (1930), *Primo Conti e "La prima ondata"*, «Gente Nostra», 19, 11 maggio 1930.

- Cucciniello O. (2013), *Dux. Ascesa e caduta dell'immagine di Mussolini*, in *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, a cura di F. Mazzocca, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, p. 134.
- Dantini M., a cura di (2019), *L'entre-deux-guerres in Italia. Storia dell'arte, storia della critica, storia politica*, Perugia: Aguapiano.
- Dantini M., Morelli M. (2024), *Arte e politica estera culturale. Il dipinto La luce dell'Antica Madre (1937) di Gerardo Dottori nell'aula magna dell'Università per Stranieri*, in *L'Università per stranieri di Perugia. Storia di un ateneo aperto al mondo*, a cura di S. Cingari, V. De Cesaris, G. Rigano, R. Vetrugno, Roma: Treccani, pp. 271-299.
- Dantini M. (2022), *Storia dell'arte e storia civile. Il Novecento in Italia*, Bologna: il Mulino.
- De Sabbata M. (2006), *Tra diplomazia e arte. Le Biennali di Antonio Maraini, 1928-1942*, Udine: Forum.
- Del Puppo A. (1995), *Da Soffici a Bottai. Una introduzione alla politica fascista delle arti in Italia*, «Revista de historia da arte e arqueología», 2, pp. 192-204.
- Di Genova G., a cura di (1997), “L'uomo della Provvidenza”. *Iconografia del Duce 1923-1945*, Bologna: Edizioni Bora.
- Fabi C. (2017), *Cavalli e cavalieri*, in *Marino Marini. Passioni visive. Confronti con i capolavori della scultura dagli Etruschi a Henry Moore*, a cura di B. Cinelli, F. Feronzi, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 172-189.
- Fuller M. (2023), *Difficult now? Italy's Inertia Memoriae of Fascism*, in *A difficult heritage: the afterlives of fascist-era art and architecture*, edited by C. Belmonte, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale, pp. 21-29.
- Gentile E. (2010), *Fascismo di pietra*, Roma-Bari: Laterza.
- Gentile E. (1993), *Il culto del littorio: la sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma: Laterza.
- Gentile E. (2009), *La Grande Italia. Il mito della nazione nel 20 secolo*, Roma-Bari: Laterza.
- Germani G. (2007), *La pittura murale italiana nel Novecento: tecniche e materiali*, in *Le pitture murali. Il restauro e la materia*, a cura di C. Danti, Firenze: Centro Di, pp. 129-154.
- Harrison R. (2015), *Beyond “Natural” and “Cultural” heritage: Toward an Ontological Politics of Heritage in the Age of Anthropocene*, «Heritage & Society», 8, n. 1, pp. 24-42.
- Heywood P. (2024), *Making Fascism history in ‘The Land of the Duce’*, in *New Anthropologies of Italy. Politics, History and Culture*, edited by P. Heywood, New York, Oxford: Berghahn Books, pp. 105-120.
- Irace F. (2024), *Comprendere non cancellare: le città di nuova fondazione*, in *Arte e fascismo*, a cura di V. Sgarbi, D. Ferrari, B. Avanzi, Mart, Roma: L'ermà di Bretschneider, pp. 167-177.

- Kallis A. (2022), *Roma Rediviva: The Uses of Romanità in Fascist-Era Urbanism*, in *Rome and the Colonial City: Rethinking the Grid*, edited by S. Greaves, A. Wallace-Hadrill, Oxford, Philadelphia: Oxbow Books, pp. 389-412.
- Latour B. (2002), *Iconoclash, oder Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?*, Berlin: Merve
- Lauria D. (2015), *I Premi Sanremo d'arte e letteratura (1935 - 1940)*, Ravenna: Pozzi.
- Luzzatto S. (2001), *L'immagine del Duce. Mussolini nelle fotografie dell'Istituto Luce*, Roma: Editori Riuniti.
- Macdonald S. J. (2009), *Difficult heritage. Negotiating the Nazi Past in Nuremberg and beyond*, New York: Routledge.
- Maifreda G. (2022), *Immagini contese. Storia politica delle figure dal Rinascimento alla cancel culture*, Milano: Feltrinelli.
- Maffei T., Raspagni A., Sparacino F. (1999), *Ieri ho visto il Duce: trilogia dell'iconografia mussoliniana*, Parma: Albertelli.
- Maiuri A. (1931), *Pompeii: i nuovi scavi e la Villa dei Misteri*, Roma: La Libreria dello Stato.
- Malvano L. (1998), «*I ritratti del Duce sono migliaia*»: note per una storia dei ritratti del Duce, «Dialoghi di storia dell'arte», a. 3, n. 7, pp. 138-145.
- Mazzocca F., a cura di (2013), *Novecento. Arte e vita in Italia tra le due guerre*, Cinisello Balsamo: Silvana editoriale.
- Nezzo M. (2016), *Ugo Ojetti. Critica, azione, ideologia. Dalle Biennali d'arte antica al Premio Cremona*, Il Poligrafo: Padova.
- Nicoloso P. (2008), *Mussolini architetto. Propaganda e paesaggio urbano nell'Italia fascista*, Torino: Einaudi.
- Nicoloso P. (2020), *Piazza della Vittoria in Brescia. The history and difficult legacy of the fascism*, in *The Routledge companion to Italian fascist architecture*, edited by K. B. Jones, S. Pilat, London New York: Routledge, pp. 435-448.
- Painter B. W. (2005), *Mussolini's Rome. Rebuilding the eternal city*, New York: Palgrave MacMillan.
- Papa E. R. (1994), *Bottai e l'arte: un fascismo diverso? La politica culturale di Giuseppe Bottai e il Premio Bergamo (1939-1942)*, Milano: Electa.
- Paparello C., Vitullo M. (2025), *Cicli pittorici, spazi urbani e questioni di dissonanza. Il museo "Filippo Corridoni" fra heritage interpretation e ri-contestualizzazione*, in *Oltre lo sguardo. Beyond the gaze*, a cura di A. Ippoliti, E. Svalduz, tomo 3, Insights 5, Torino: AISU International, pp. 1136-1147.
- Pinotti A., Somaini A., a cura di (2009), *Teorie dell'immagine. Il dibattito contemporaneo*, Milano: Raffaello Cortina.
- Rinaldi I. (1989), *I precursori e il regime: il caso di Macerata*, «Storia e problemi contemporanei», a. II, n. 3, pp. 63-84.
- Salciccia L. (2017), *Corridonia e Filippo Corridoni, il sindacalista rivoluzionario caduto per la libertà. Una mostra nella sua città natale*, in *Una politica*

- in crisi. Filippo Corridoni e l'Italia del '900*, a cura di A. Ventrone, Macerata: EUM, pp. 109-127.
- Serventi Longhi E. (2017), *Corridoni e De Ambris. Due vite per la rivoluzione e una memoria contro il fascismo*, in *Una politica in crisi. Filippo Corridoni e l'Italia del '900*, a cura di A. Ventrone, Macerata: EUM, pp. 73-93.
- Sgarbi V., Ferrari D., Avanzi B., a cura di (2024), *Arte e fascismo*, Roma: L'ermia di Bretschneider.
- Sica B. (2018a), *Le anime semplici e il piedistallo: l'immagine del Duce condottiero nei libri scolastici e per ragazzi dell'Italia fascista*, «Transalpina», 21, pp. 191-214.
- Sica B. (2018b), *Il Duce e il popolo-cavallo: politica, pedagogia e propaganda nell'immagine di Mussolini condottiero*, «Studi Culturali», 15, 2, pp. 159-188.
- Storchi S. (2013), *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*, edited by S. Gundel, C. Duggan, G. Pieri, Manchester: Manchester University Press, pp. 193-208.
- Storchi S. (2019), *The Ex- Casa del Fascio in Predappio and the Question of the "Difficult Heritage" of Fascism in Contemporary Italy*, «Modern Italy», 24, 2, pp. 139-157.
- Tinti M. (1933), *Il Duce a cavallo*, «Arte mediterranea», 5-6, pp. 5-18.
- Toninelli L., a cura di (1974), *Marino Marini aquaforti 1914-1970*, Livorno: Graphis arte, Milano: Toninelli arte moderna.
- Vacanti S. (2012), *Il recupero dell'encausto nell'arte italiana durante il ventennio fascista. Teoria, sperimentazione, ideologia*, in *La Ricerca Giovane in cammino per l'arte*, atti delle due giornate di studio (Viterbo, 9 maggio 2008 e 19 maggio 2010), a cura di C. Bordino, R. Dinoia, Roma: Gangemi, pp. 117-135.
- Woolf S.J. (1965), *Risorgimento e fascismo: il senso della continuità nella storiaografia italiana*, «Belfagor», vol. 20, n. 1, pp. 71-91.

Appendice

Fig. 1. Giuseppe Graziosi, *Statua equestre di Benito Mussolini*, 1929 ca., l'opera fino alla caduta del fascismo era collocata nel Littoriale (Stadio comunale) di Bologna, Archivi Alinari-archivio Anderson, Firenze



Fig. 2. Guglielmo Ciarlantini, *Noi tireremo dritto*, Sala Consiliare Corridonia (MC), Biblioteca comunale "Mozzi-Borgetti", Macerata, Fondo Balelli

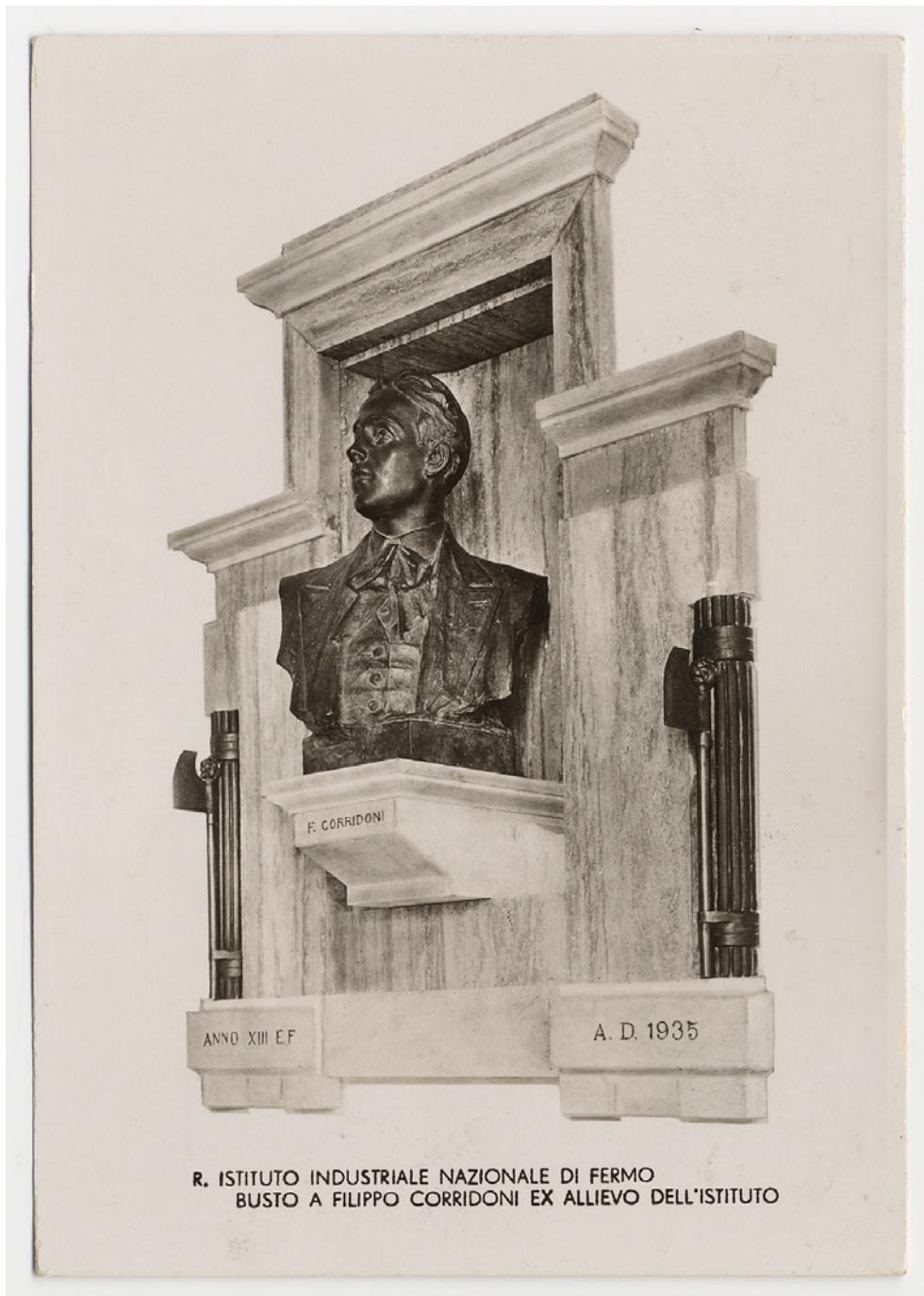


Fig. 3. Officine Grafiche Longo & Zopelli, *Noi tireremo dritto*, Treviso, Collezione Salce – Direzione regionale Musei Veneto, su concessione del Ministero della Cultura



GORIZIA - San Michele, trincea delle Frasche col monumento a Filippo Corridoni.

Fig. 4. *Monumento a Filippo Corridoni*, Gorizia, ex Trincea delle Frasche, Gabinetto Fotografico Nazionale



R. ISTITUTO INDUSTRIALE NAZIONALE DI FERMO
BUSTO A FILIPPO CORRIDONI EX ALLIEVO DELL'ISTITUTO

Fig. 5. *Busto di Filippo Corridoni*, Fermo, R. Istituto industriale nazionale, Gabinetto Fotografico Nazionale



Fig. 6. *Piazza Vittorio Emanuele – Pausula*, Corridonia (MC), Gabinetto Fotografico Nazionale



CORRIDONIA (Macerata) - Piazza Filippo Corridoni



Fig. 7-8. *Monumento a Filippo Corridoni* e particolare del bassorilievo raffigurante il comizio sindacalista del 16 maggio 1915, alla presenza di Mussolini, Corridonia, Biblioteca comunale "Mozzi-Borgetti", Macerata, Fondo Balelli



Fig. 9. Milano - Ritratto di gruppo maschile durante manifestazione interventista - Filippo Corridoni - Benito Mussolini - Alceste de Ambris, 16 maggio 1915, Civico Archivio Fotografico di Milano, FM A 415/8

JOURNAL OF THE DIVISION OF CULTURAL HERITAGE
Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttori / Editors in chief
Patrizia Dragoni, Pietro Petrarroia

Co-direttori / Co-editors
Nadia Barrella, Fulvio Cervini, Alexander Debono, Stefano Della Torre,
Giovan Battista Fidanza, Pierpaolo Forte, Borja Franco Llopis, Angelo
Miglietta, Christian Ost, Tonino Pencarelli, Giuliano Volpe

A cura di / Edited by
Giuseppe Capriotti, Alice Devecchi

Testi di / Texts by
Francesca Astarita, Giulia Avanza, Anna Biagetti, Michela Cannone,
Ivana Čapeta Rakić, Giuseppe Capriotti, Wanyenda Leonard Chilimo,
Miriam Cuccu, Rosita Deluigi, Alice Devecchi, Mariaceleste Di Meo,
Luca Domizio, Patrizia Dragoni, Stephen Muoki Joshua, Axel Klausmeier,
Sara Lorenzetti, Germano Maifreda, Francesca Mondin, Tatiana Petrovich
Njegosh, Maria Luisa Ricci, Paolo Ronzoni, Maria Paola Scialdone,
Laura Stagno, Marta Vitullo

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/index>

eum edizioni università di macerata



ISSN 2039-2362