La vita a Venezia nello sguardo di fotografi e pittori

Life in Venice in the vision of photographers and painters

Bruna Bianchi

Edizione digitale

URL: <https://journals.openedition.org/cdlm/10264>

DOI: 10.4000/cdlm.10264

ISSN: 1773-0201

Editore

Centre de la Méditerranée moderne et contemporaine

Edizione cartacea

Data di pubblicazione: 15 décembre 2018

Paginazione: 165-184

ISSN: 0395-9317

Notizia bibliografica digitale

Bruna Bianchi, « La vita a Venezia nello sguardo di fotografi e pittori », *Cahiers de la Méditerranée* [En ligne], 97/1 | 2018, mis en ligne le 19 juin 2019, consulté le 06 mars 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cdlm/10264> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cdlm.10264>

Questo documento è stato generato automaticamente il 6 mars 2022.

© Tous droits réservés

La vita a Venezia nello sguardo di fotografi e pittori¹

Life in Venice in the vision of photographers and painters

Bruna Bianchi

La crisi economica

Non è più lo spettacolo di una crisi, è l'immagine di una rovina. [...] Laboratori chiusi; cantieri agonizzanti [...] banchine presso che inerti; operai disoccupati a centinaia per ogni categoria [...] una diffusa tristezza; una crescente sfiducia; un sordo brusio di voci irose².

- ¹ Non lontana dal fronte, minacciata da terra, dal cielo e dal mare, sottoposta costantemente ai bombardamenti, Venezia fu tra le città italiane quella che più soffrì degli sconvolgimenti della guerra. Fin dall'estate 1914 la sua economia subì un contraccolpo gravissimo. Le principali attività produttive, il traffico portuale, "l'industria del forestiero" e le produzioni artistiche cessarono quasi del tutto. Al declino del movimento commerciale si aggiunsero, a causa del pericolo delle mine, le limitazioni alla libera circolazione marittima e all'esercizio della pesca. Fu la più grave crisi che colpì la città dall'epoca dell'annessione.
- ² Poiché quello di Venezia era soprattutto un porto di importazione, la drastica diminuzione delle navi in arrivo paralizzò l'industria cittadina. Le condizioni di vita delle classi popolari, che già negli anni precedenti il conflitto si erano andate progressivamente aggravando, divennero drammatiche.
- ³ Alla vigilia della dichiarazione di guerra, oltre all'Arsenale, ai cantieri e agli stabilimenti meccanici, al Cottonificio, alla Manifattura Tabacchi, alla ditta Baschiera, produttrice di fiammiferi, e al porto, le possibilità occupazionali in città erano rappresentate dai mille mestieri legati al turismo e al commercio, attività che davano lavoro a una popolazione marginale in continua crescita. Ambulanti, gondolieri, venditori di generi alimentari, commercianti e mediatori improvvisati, trasportatori,

facchini, pescatori, cercavano di appropriarsi di una quota del reddito della attività turistica.

- 4 Stagionalità del lavoro, basse remunerazioni salariali, elevatissimo livello degli affitti e dei prezzi dei generi di prima necessità obbligavano gran parte della popolazione a vivere in condizioni di grande precarietà; era sufficiente una piccola perturbazione del mercato del lavoro per far precipitare migliaia di famiglie nell'indigenza³. L'impovertimento causato dalla guerra fu all'origine dei tumulti che tra il 15 e il 19 marzo del 1915 investirono l'intera città, i più violenti di quelli che si verificarono nel paese.
- 5 Le difficoltà della popolazione furono solo eccezionalmente oggetto della rappresentazione di artisti e fotografi. La critica d'arte veneziana Margherita Sarfatti nell'aprile 1917, su *Pagine d'arte* le menzionò di sfuggita ricordando gli anni di «lieta prosperità» che contrastavano con il contemporaneo languire delle attività, le banchine deserte, le industrie ferme.
- 6 Alcuni momenti della vita delle persone comuni furono ritratti dal fotografo Ernesto Graziadei o da altri anonimi che illustrarono il bollettino del Comitato veneziano di assistenza e difesa civile pubblicato nel 1916: per lo più donne e bambini in attesa di fronte agli ambulatori, in coda per i sussidi o al lavoro nei laboratori di sartoria organizzati dal comitato per le operaie disoccupate (fig. 1).
- 7 Nella maggior parte dei casi l'obiettivo dei fotografi durante gli anni di guerra si soffermò sui danni causati dai bombardamenti e sulle opere di difesa dei monumenti. L'intento propagandistico della diffusione dell'immagine di una città martire, come la definì Giovanni Scarabello nella sua opera celebrativa dell'eroica resistenza veneziana⁴, della *Ifigenia della guerra d'Italia*, come la definì Margherita Sarfatti⁵, avrebbe dovuto contribuire a dare forza agli appelli per la "resistenza" interna, giustificare le norme d'eccezione emanate dalla Piazza marittima.

Figura 1. Ernesto Graziadei, *L'ambulatorio durante la guerra*.

Fonte: Comitato cittadino di assistenza e difesa civile di Venezia, *L'opera compiuta nel 1915*, Venezia, Tipografia Garzia, 1916, tavola fuori testo.

La militarizzazione della città

Noi manchiamo di tutto e quello che è più speciale, dobbiamo chiudere i negozi quando vogliono, pagare i generi come intendono, caso contrario, multe, contravvenzioni, prigione⁶.

- 8 Alla vigilia della dichiarazione di guerra su una città afflitta da gravissimi problemi economici, in cui il malcontento popolare esplodeva quotidianamente in atti di ribellione individuali e collettivi, si abbatté una pesante cappa repressiva. Il 20 maggio Venezia fu posta sotto il controllo della Piazza marittima guidata dal vice ammiraglio Aristide Garelli che impose immediatamente rigidissime limitazioni alla circolazione, all'esportazione, alla navigazione; prescrisse la chiusura anticipata dei luoghi pubblici, esercitò uno stretto controllo sull'ospitalità e impose l'oscuramento.
- 9 Ogni violazione ai bandi comportava l'arresto e il deferimento al tribunale militare. Moltissimi furono i civili che andarono sotto processo per lievi e lievissime infrazioni: una luce filtrata da una finestra, un ritardo nella chiusura di un'osteria, una parola irriverente nei confronti di una guardia. Alla Piazza marittima inoltre spettavano tutte le misure di polizia: dalla vigilanza sulla stampa, alla facoltà di espellere chiunque fosse considerato una minaccia per la difesa.
- 10 Con la dichiarazione di guerra iniziava un lungo periodo di vera e propria dittatura militare. Le autorità militari di Venezia dipendevano direttamente dal Comando supremo e potevano emanare bandi con forza di legge senza alcun controllo da parte del governo e in deroga alle leggi dello Stato. La Piazza marittima inoltre doveva essere considerata zona «in presenza del nemico per il suo fronte a mare»; lo affermò il

Comando in capo l'11 aprile 1916 in occasione di un processo per omicidio che coinvolse tre civili⁷, una dichiarazione che ben rispecchia la volontà di esercitare la massima severità sugli abitanti della città che dal 24 maggio vivevano sotto l'incubo dei bombardamenti. Infatti, nel corso del conflitto Venezia subì 42 incursioni che provocarono la morte di 52 persone; i feriti furono 84, gli edifici distrutti furono 26. Ingenti i danni al patrimonio artistico, alle abitazioni, alle industrie e agli edifici pubblici. Furono ripetutamente colpiti l'Arsenale, l'ospedale civile, la stazione ferroviaria, il gasometro e le zone circostanti, ma, come si vede dalla mappa (fig. 2) gli ordigni caddero un po' ovunque⁸.

- 11 Ad esporre la città a rischi tanto gravi fu la scelta dei comandi militari di fare di Venezia la base logistica e strategica più importante dell'alto Adriatico. Già nei decenni precedenti il conflitto, nella convinzione che nessuno avrebbe osato violare la città lagunare, vennero rinforzate e approntate nuove batterie fisse di artiglieria lungo la costa tra il Piave e Chioggia. Nell'immediata terraferma furono costruiti o rafforzati numerosi forti, punti strategici per il rifornimento delle truppe. E mentre le isole divennero sedi di polveriere, depositi di armi, nella zona portuale e ferroviaria si installarono imponenti attrezzature logistiche per la movimentazione delle merci e nell'area urbana si adibirono numerosi edifici a caserme⁹.

Figura 2. Bombe lanciate su Venezia da aeroplani nemici 1915-1918.

Fonte: Biblioteca del Museo Correr.

- 12 Nel Centro storico fu sviluppata la cantieristica, in particolare all'Arsenale militare, che nel 1917 occupava 2.415 operai, e presso la Società veneziana automobili navali (SVAN) che, per volontà di Paolo Thaon di Revel, iniziò a produrre le prime serie costruite in Italia di “motoscafi armati siluranti” (MAS) allestendo allo scopo tre nuovi capannoni all'isola di Sant'Elena.
- 13 Gli esiti della militarizzazione della città non tardarono a manifestarsi. Il 20 marzo 1914, tra l'isola di Sant'Elena e il Lido, una «torpediniera»¹⁰, probabilmente un

prototipo del MAS la cui produzione iniziò nel 1915, speronò un vaporetto affondandolo e causando decine di morti. A questo gravissimo incidente si ispirò l'artista veneziano Guido Cadorin nel maggio del 1914 per la sua vignetta *Il futurismo in marcia nel Canal Grande* (fig. 3)¹¹ pubblicata sulla rivista satirica torinese *Numero* contro i miti futuristi e il loro disprezzo per la fragilità di una città che consideravano decadente.

- 14 Sviluppo delle costruzioni navali militari, incremento delle opere strategiche di difesa e di offesa fin dalle prime ore di guerra fecero della città lagunare il bersaglio privilegiato delle incursioni aeree.

Figura 3. Guido Cadorin, *Il futurismo in marcia nel Canal Grande*. Capolavoro futurista.

Fonte: *Numero*, maggio 1914.

I bombardamenti e la difesa della città: il patrimonio artistico

Qui abbiamo tutte le notti gli aeroplani, di notte si fa giorno, sono otto notti di seguito che vengono, questa notte sono venuti quattro volte¹².

- 15 La prima incursione si verificò il 24 maggio 1915 alle 3,30 del mattino, poche ore dopo la dichiarazione di guerra. Furono sganciate 15 bombe che colpiscono la Tana, nei pressi dell'Arsenale, la zona di S.Marta in vicinanza del gasometro, e la Fondamenta Tagliapietra presso Ca' Foscari, tutte zone popolari densamente abitate, ma nel complesso i danni furono trascurabili. Nella popolazione quei bombardamenti suscitavano più curiosità che paura e molti salirono sulle altane per assistere allo spettacolo delle esplosioni.
- 16 Il 24 ottobre i bombardamenti furono assai più distruttivi: fu colpita la chiesa di Santa Maria di Nazareth, detta degli Scalzi, presso la stazione ferroviaria che danneggiò

irrimediabilmente l'affresco del Tiepolo *La traslazione della santa casa di Loreto* (1743-1750) (fig. 4). Quell'insulto al patrimonio artistico della città sollevò un'ondata di indignazione a livello internazionale¹³ e da allora a Venezia fu assegnata la funzione mediatica e simbolica di rappresentare la barbarie nemica. Scrisse Ugo Ojetti, membro del Consiglio Superiore di Belle Arti e responsabile della protezione dei monumenti, che in quei giorni si trovava a Venezia per conto del Segretariato Affari civili del Comando supremo:

Bisogna riparare al più presto che sia possibile i danni, e ciò non per riparare alla distruzione dell'affresco, il che purtroppo sarebbe vano, ma per restituire alla chiesa degli Scalzi la possibilità di essere riaperta al pubblico, perché questo possa coi suoi occhi constatare lo scempio e la rovina e ricordarsene¹⁴.

Figura 4. Danni alla Chiesa degli Scalzi.

CHIESA DEGLI SCALZI - IL PREZIOSO AFFRESCO DEL TIEPOLO RAFFIGURANTE « IL TRASPORTO DELLA SANTA CASA DI LORETO »

L'INTERNO DEGLI SCALZI DOPO LO SCOPIO DELLA BOMBA

Fonte: Giovanni Scarabello, *Il martirio di Venezia durante la Grande Guerra e l'opera di difesa della Marina Italiana*, vol. 1, Venezia, Tipografia del Gazzettino illustrato, 1933, p. 66.

- 17 La chiesa degli Scalzi, infatti, fu presto aperta ai visitatori affinché il maggior numero di persone vi si potesse recare in pellegrinaggio.
- 18 La difesa dei monumenti fu oggetto di un enorme impegno tecnico e finanziario. «Qualunque cosa si chiese al governo – scrisse nel 1917 l'esponente del nazionalismo Ezio Maria Gray – la diede, senza parsimonia e senza lentezze»¹⁵.
- 19 Già prima della dichiarazione di guerra, dopo che le distruzioni delle città di Lovanio, Malines e Reims avevano sollevato le più allarmate preoccupazioni, Massimiliano Ongaro, soprintendente ai monumenti di Venezia, aveva organizzato un servizio di vigilanza con distribuzione di estintori; nel marzo 1915 aveva predisposto il trasferimento dalla città delle opere d'arte più preziose, ma le resistenze da parte delle autorità ecclesiastiche e dei privati proprietari dei singoli altari nelle chiese furono superate solo dopo il bombardamento di ottobre¹⁶. Il 26 maggio 1915 il Comando

supremo e l'Ufficio fortificazioni di Venezia ordinarono che dalla facciata della basilica di San Marco venisse rimossa la quadriga bronzea e collocata all'interno di Palazzo Ducale in un deposito blindato (fig. 5), un provvedimento che il sindaco Filippo Grimani definì deprimente, una «dolorosa generale sorpresa per la popolazione¹⁷». La rimozione dei cavalli dalla basilica di San Marco nel maggio 1915 e della statua del Colleoni da campo San Giovanni e Paolo nel dicembre 1917 diventarono il simbolo della volontà di resistenza della città¹⁸.

Figura 5. *Trasporto dei cavalli marcianti sotto le volte di Palazzo Ducale.*

E PER LA PORTA DELLA CARTA SONO TRASPORTATI SOTTO LE SOLIDE VOLTE
DEL PALAZZO DUCALE OVE TROVANO SICURO ASILO

Fonte: Giovanni Scarabello, *Il martirio di Venezia...*, op. cit., p. 22.

- 20 Gran parte dei monumenti più importanti furono rivestiti alla base con sacchi di sabbia; la facciata della basilica di San Marco venne ingabbiata in una palizzata protettiva. Si provvide in seguito alla velatura delle vetrate delle chiese. Le opere che poterono essere rimosse furono trasferite nei piani terra dei palazzi e in altre città. Lasciarono Venezia le vere da pozzo di Palazzo Ducale, *L'Assunta* di Tiziano, *Il Paradiso* di Tintoretto e la statua equestre di Colleoni.

Quanto fu possibile allontanare dalla città, dipinti, statue, libri, oggetti d'arte appartenenti alle chiese, alle collezioni pubbliche e private fu caricato in ferrovia e su grossi barconi, che risalito il corso dei fiumi, depositarono il carico prezioso in regioni più sicure¹⁹.

- 21 Lasciarono la città, non più sede della Biennale d'arte, anche le opere artistiche contemporanee. I pittori veneziani e veneti nel 1917 esposero a Milano; ne fece un resoconto Margherita Sarfatti:

Venezia, l'*Ifigenia d'Italia*, il cui porto ha deserte le banchine, dove languono le industrie [...] affida alle tre città che maggiormente ebbero stimolate dalla guerra, con la produzione industriale, le fonti della ricchezza, il compito di ospitare, esse,

degnamente quello che avrebbe potuto essere il padiglione veneto di una delle sue biennali²⁰.

- 22 La rimozione dei monumenti, la messa in sicurezza dei palazzi, le distruzioni delle abitazioni cambiarono completamente il volto della città; il centro internazionale dell'arte, «il caleidoscopio, la lanterna magica dell'arte d'Europa»²¹, divenne desolata e spoglia.
- 23 Della poderosa impresa di protezione si fece ampio uso propagandistico. L'Ufficio speciale del ministero della Marina, la Commissione per la protezione dei monumenti del Comando supremo guidata da Ogetti e la Soprintendenza testimoniarono attraverso la fotografia le opere di difesa della città; le immagini furono pubblicate dalle più importanti riviste dell'epoca e offerte in dono ai componenti delle commissioni straniere che visitarono l'Italia.
- 24 Periodici quali *Bollettino d'arte*, mensile del Ministero della pubblica istruzione, e *Pagine d'arte* ospitarono ampi resoconti fotografici²². A Firenze, dove si diressero molte opere d'arte, nel giugno 1917 fu inaugurata una Mostra fotografica della guerra. Tomaso Filippi fotografò le sale di Palazzo Ducale svuotate dei suoi dipinti; Aldo Cortellazzo e Giovanni Caprioli, per nominare solo alcuni dei fotografi coinvolti nell'impresa, documentarono il lavoro capillare che si stava svolgendo in ogni parte della città²³. Si voleva glorificare la capacità tecnica, ma anche la partecipazione della cittadinanza. In gran parte di questi scatti, infatti, i veneziani osservano desolati o sono colti nell'atto di aiutare a imbragare, trainare e trasportare, offrendo l'immagine di una popolazione unita nello sforzo di guerra (fig. 6).
- 25 I servizi fotografici per conto del Ministero della marina, della Soprintendenza e della Piazza marittima furono consegnati al re, al patriarca, al sindaco, al comandante del Genio, al console americano e al Comitato nazionale per la storia del Risorgimento di Udine.
- 26 L'attività dispiegata per la difesa del patrimonio artistico riuscì a evitare i danneggiamenti a molti oggetti d'arte e dipinti, ma non valse a impedire quelli alle strutture murarie di chiese ed edifici, come accadde nell'agosto 1916, quando fu mozzata la cupola della chiesa di S. Pietro di Castello e distrutta la copertura della chiesa di Santa Maria Formosa.

Figura 6. *La rimozione del monumento a Colleoni.*

Fonte: Giovanni Scarabello, *Il martirio di Venezia...*, op. cit., p. 170.

- 27 I bombardamenti dell'8 e del 9 agosto 1916, inflitti a Venezia per rappresaglia in seguito alla presa di Gorizia, furono i più intensi dall'inizio della guerra: oltre 200 bombe provocarono numerosi incendi e la morte di 10 persone. Non furono danneggiati solo i monumenti, ma anche e soprattutto gli stabilimenti industriali e le abitazioni.
- 28 La distruzione del Cottonificio (che occupava circa 900 operaie) e della Cereria Lanza (oltre 500)²⁴ aggravò ulteriormente la disoccupazione femminile, ma le incursioni più distruttive si abbatterono sulla città nel febbraio 1918 (fig. 7 e 8). Nel complesso in sole otto ore da 50 aerei furono sganciate 300 bombe, mentre nei tre anni precedenti erano state complessivamente circa 800; furono colpiti anche il Ricovero di mendicità, l'Ospedale militare e l'Istituto per l'infanzia S. Gioacchino (fig. 9)²⁵. Quindici bombe caddero su Palazzo Ducale.
- 29 Poche ore dopo la cessazione dei bombardamenti di febbraio il prefetto invocava l'agevolazione dello sfollamento della città per «calmare la disperazione della massa popolare». E mentre una delegazione si recava al Municipio per chiedere l'esodo in massa, la città era scossa da tumulti:
- Mezza città è senza acqua, senza luce, senza gas. [...] Stamane dimostrazioni percorrono città reclamando alte grida salvezza donne e bambini. Avvennero durante notte scene miserande per affollamento nei rifugi. Donne vi partorirono, altra vi impazzì²⁶.
- 30 I bombardamenti, infatti, tenevano gli abitanti in uno stato di continua tensione. I rifugi allestiti negli androni dei palazzi, nei magazzini, nelle scuole e negli edifici comunali, benché numerosi, erano insufficienti (fig. 10); la fragilità del tessuto urbano, l'assenza di interrati, l'impossibilità di scavare cunicoli li rendeva insicuri. Se a Mestre

si poteva trovare rifugio nelle cantine o fuggire nelle campagne circostanti, a Venezia la popolazione si sentiva intrappolata.

- 31 Quando suonavano le sirene collocate all'Arsenale e in cima al Molino Stucky per avvertire gli abitanti dell'arrivo dei velivoli nemici, si diffondeva il panico: chi poteva accorreva ai rifugi, ma innumerevoli furono gli attacchi di cui non si ebbe sentore e che colsero i veneziani di sorpresa.
- 32 Il terrore delle incursioni, la vista delle macerie e degli incendi, erano tensioni che si aggiungevano ai patemi quotidiani, all'ansia per i congiunti al fronte, alla lotta quotidiana per la sopravvivenza e potevano condurre a uno stato d'animo dominato dal senso di rovina. Lo confermano i numerosi ricoveri ai manicomi di San Servolo e San Clemente.

Figura 7. *La Cereria Lanza dopo il bombardamento.*

LA DISTRUZIONE DELLA CERERIA LANZA

Fonte: Giovanni Scarabello, *Il martirio di Venezia...*, op. cit., p. 84.

Figura 8. La distruzione del Cottonificio.

IL COTONIFICIO VENEZIANO DISTRUTTO DALL'INCENDIO

Fonte: Giovanni Scarabello, *Il martirio di Venezia...*, op. cit., p. 75.

Figura 9. L'Istituto San Gioacchino colpito dalle bombe.

**SAN SIMEONE PICCOLO - IL GIARDINO E IL REFETTORIO
DELL'ISTITUTO DI S. GIOACHINO COLPITI DA BOMBE**

Fonte: Giovanni Scarabello, *Il martirio di Venezia...*, op. cit., p. 130.

Figura 10. Bambini della scuola della Croce Rossa in una cantina costruita per proteggerli dal bombardamento aereo, 1918.

Fonte: Library of Congress <http://www.loc.gov/pictures/item/2017668148/>.

- 33 È il caso di Giuseppina, perlaia di cinquant'anni, accolta nel manicomio di San Clemente nel luglio del 1917. Dopo «molti dispiaceri» e l'esplosione di bombe vicino a casa, non riusciva più a dormire, era confusa, sentiva l'impulso a fuggire²⁷. Per Carmela, una ragazza di 16 anni originaria di Napoli che, dopo la morte del padre e la malattia della madre, si era recata a Venezia dalla sorella, l'esperienza dei bombardamenti accentuò il suo senso di spaesamento: si sentiva dominata da un terrore incontrollabile; gridava, tentava di gettarsi dalla finestra²⁸.
- 34 Quando le donne entrate in manicomio in stato confusionale uscivano dal silenzio, rievocavano il rombo degli aerei ed erano assalite da un senso indefinito di minaccia; alcune rivevano continuamente nei loro deliri l'incubo del bombardamento, come accadde a Salute, una trentanovenne di Chioggia: vedeva sempre gli aerei, diceva di essere dannata e di essere stanca di vivere²⁹. Altre dalla depressione profonda non emersero più, come Maria, una donna di 35 anni di Chioggia che, chiusa in sé stessa, restava immobile, in piedi, per ore. «Perché ti portarono a San Clemente?», le chiesero. E lei rispose: «Fu per causa della paura degli aeroplani, per i bambini che avevo a casa»³⁰.

Il dibattito sulla difesa antiaerea e l'esodo della popolazione

Venezia venne colpita dal principio alla fine della guerra [...] L'artiglieria sparava, ma non colpiva che per combinazione³¹.

- 35 La difesa antiaerea, affidata a Piero Foscari, si rivelò quasi sempre inefficace. Essa era stata predisposta organizzando anche su altane e abbaini punti di vedetta armati di mitragliatrici e muniti di altoparlanti e dotando di pezzi di artiglieria e riflettori alcune navi ancorate presso il litorale. Il comando della Piazza marittima avrebbe voluto installare un osservatorio antiaereo anche in cima al campanile di San Marco e solo le indignate proteste del sindaco riuscirono ad evitarlo. Erano precauzioni del tutto inadeguate; lo ammise il ministro della Guerra in una lettera a Paolo Boselli il 28 settembre 1916:

È ormai noto che coi metodi ordinari la difesa contro velivoli nemici presenta, di notte, serie difficoltà e inconvenienti: infatti il tiro d'interdizione e lo sbarramento con fasci di luce si sono mostrati inefficaci³².

- 36 Scriverà Giulio Douhet nel 1927:

Nella passata guerra [...] all'offesa aerea si tentò, istintivamente e empiricamente, di contrapporre una difesa contraerea [...] ma l'esperienza dimostrò che tutti questi mezzi erano incapaci di adempiere realmente alle loro missioni [...]. Tutte le volte che una offensiva aerea fu condotta risolutamente raggiunse il suo scopo³³.

- 37 La difesa antiaerea non era solo vana, ma anche dannosa; i colpi d'artiglieria infatti risultavano estremamente pericolosi per le persone e gli edifici, e anziché abbattere gli aerei nemici, provocavano gravi danni. Dopo le distruzioni del 1916 il dibattito si fece sempre più aspro. Come difendere la città? Ricorrere ai duelli aerei avrebbe comportato la rinuncia all'uso dell'artiglieria, senza contare le difficoltà di atterraggio e decollo; più facile sarebbe stato, e il progetto era allo studio, impedire agli aerei nemici di attraversare lo spazio aereo soprastante la città tendendo una serie di cavi d'acciaio sollevati da palloni aerostatici. L'orientamento che infine prevalse fu quello delle ritorsioni, affidate agli alleati, sulle città austriache. La proposta «di un'assidua rappresaglia senza pietà sulle città della Germania e dell'Austria» era stata avanzata da Leonida Bissolati al Consiglio dei ministri e fu accolta da Boselli come «triste necessità di far sentire al nemico gli effetti del suo stesso sistema»³⁴. Anche il colonnello Giulio Douhet, polemizzando con l'attendismo del governo, l'8 settembre 1916 scriveva nel suo *Diario critico* che per ogni bomba su Venezia si sarebbe dovuto rispondere con «dieci o cento bombe su Vienna»³⁵.

- 38 A Venezia si affacciava, in maniera assai più acuta rispetto ad altre zone del paese la caratteristica più inquietante della guerra moderna: vincere la resistenza del nemico colpendo direttamente e con crescente violenza la popolazione civile. Ne era consapevole il deputato socialista Elia Musatti quando scrisse al presidente del Consiglio il 15 settembre 1916:

Sono giunto qui da Venezia, dove ho assistito anche all'ultimo bombardamento e dove ne accertai di persona le conseguenze. [La popolazione veneziana] è ormai completamente in balia dell'audacia e dell'abilità degli aviatori austriaci, mentre la difesa della città si appalesa sempre inefficace, aggiungendo anzi nuovi danni a quelli degli esplosivi austriaci. [...] Qui non si tratta di modalità tattiche o strategiche, delle condizioni ed azioni reciproche dei combattenti, qui si tratta della difesa della popolazione civile, della vita e degli averi dei cittadini, del patrimonio artistico e storico di Venezia³⁶.

- 39 Preoccupato della catena senza fine delle rappresaglie, Musatti ribadiva che l'aviazione avrebbe dovuto essere utilizzata solo per servizi di ricognizione; la sua proposta ottenne una risposta secca e indignata da parte del presidente del Consiglio:

Una simile proposta non può essere presa in considerazione da chi sente il dovere di difendere la patria senza inutili barbarie ma senza omettere nulla di ciò che valga a facilitare la nostra vittoria sul nemico.

- 40 Se le autorità cittadine avrebbero voluto che Venezia fosse dichiarata patrimonio dell'umanità e la popolazione vedeva in ciò la possibilità di essere risparmiata da ulteriori bombardamenti, il capo di stato maggiore della marina non intendeva rinunciare all'importante base adriatica.

Venezia [scrive Thaon di Revel a Orlando il 2 novembre] oltre che avere un notevole Arsenal, contiene materiali bellici preziosi ed è munita verso il mare da opere stabili di difesa di primaria importanza; tutto il necessario per assicurare una base alla nostra Marina anche in Alto Adriatico. Per migliorare le condizioni di essa, furono scavati nuovi canali navigabili nella laguna e fu trasportato man mano a Venezia il miglior materiale disponibile altrove e che ben difficilmente potrebbe ora recuperarsi in caso di ritirata ulteriore³⁷.

- 41 Quando il 12 novembre il governo austriaco chiese attraverso l'ambasciata spagnola al governo italiano se Venezia dovesse essere considerata «città aperta», la speranza che la città potesse essere sottratta alle azioni di guerra svanì. Questa infatti fu la risposta di Sonnino:

Venezia città non è fortificata. Quanto alla questione della difesa della zona di territorio nella quale essa si trova non si ritiene che alcuna risposta possa darsi nell'attuale fase delle operazioni di guerra.

- 42 Così i bombardamenti continuarono fino al 23 ottobre 1918.

- 43 La sconfitta di Caporetto, che espose la città ai colpi delle artiglierie di grosso calibro, e le incursioni del febbraio 1918 spinsero la popolazione alla fuga.

I treni partivano ricolmi, la stazione centrale presentava un ben triste aspetto, ingombra di migliaia di colli accatastati in enormi masse³⁸.

- 44 Dal novembre 1917 all'aprile del 1918 gli abitanti della città passarono da 113.941 a 40.263. La popolazione andò profuga a Rimini, Alessandria e in altre città del Centro Italia. Nell'ultimo anno di guerra sarà la Croce Rossa americana a documentare con la fotografia la povertà della popolazione. In quegli scatti la munificenza degli Stati Uniti è sempre in primo piano, come nell'immagine che ritrae le donne veneziane appena giunte a Rimini, con il buono tra le mani, in coda per ricevere le scarpe; sullo sfondo la bandiera americana (fig. 11).

- 45 Insieme ai veneziani si trasferirono anche le industrie, le istituzioni scolastiche e sanitarie. Alla fine di maggio Venezia era una città silenziosa e spopolata, come appare nelle tele della pittrice Emma Ciardi che durante il conflitto dipinse una Venezia cupa, buia e malinconica.

Figura 11. *Donne veneziane appena giunte a Rimini in coda per ricevere le scarpe.*

Fonte: <http://www.loc.gov/pictures/resource/anrc.07407/>.

Lo sguardo degli artisti

Nessuno può immaginare la bellezza di Venezia silenziosa e spopolata³⁹.

- 46 Emma Ciardi (1879-1933) aveva iniziato a dipingere sotto la guida del padre, il pittore Guglielmo Ciardi; proseguendo nella tradizione del vedutismo veneziano, studiò la tecnica pittorica di Francesco Guardi fondendola con il linguaggio espressionista e modernizzando il pittore settecentesco con mano femminile. Come per molte altre artiste l'insegnamento e l'appoggio paterno furono decisivi per la sua formazione e il suo successo. Quanto fosse difficile per una donna intraprendere la professione artistica lo si può comprendere dalle parole del critico Raffaele Giolli del 1916:

Come può dipingere la donna, sesso debole, che non ha partecipato direttamente alla creazione della nostra civiltà? [...] Mentre l'uomo guerreggiava, la donna stava in casa; mentre l'uomo pensava, la donna cullava il bambino; mentre l'uomo soffriva nel dipingere, la donna sorrideva nel posargli [...] non c'è persona che sappia ragionare meno di una donna. Ma può, anzi, dipingere? Perché da quando c'è il mondo, non c'è stata donna che abbia creato con genio. Rosalba Carriera dipingeva bene, anzi, senza neppure annoiare [...] e anche Emma Ciardi⁴⁰.

- 47 Una tale condiscendenza era rivolta a una donna che nel 1915 era una artista affermata, una paesaggista di fama internazionale; nel 1913 aveva partecipato con 65 dipinti alla II Esposizione internazionale femminile di Belle Arti organizzata dalla rivista *La Donna* e nel 1914 il museo del Luxembourg aveva ospitato la sua prima personale parigina. Dopo lo scoppio del conflitto continuò il suo lavoro nella convinzione che l'arte e il culto del bello dovessero vivere anche in tempo di guerra, che bellezza e pace fossero inseparabili e quando poteva, usciva in barca a dipingere i suoi paesaggi. Nel 1916 partecipò alla rassegna romana della Società Amatori e cultori delle Belle arti,

mettendo a disposizione le sue opere per beneficenza e per molte altre esposizioni in Italia e all'estero⁴¹.

- 48 «Lei che percepisce tutto in funzione del colore – ha scritto Myriam Zerbi – esprime la tragedia dipingendo una Venezia tinta di nero, immersa in una notte senza luci» (fig. 12 e 13)⁴², una città deserta e lugubre, senza voci e senza movimento dove al suo rientro da Milano dove era andata profuga, sulla via di casa, dalla stazione a campo San Barnaba, aveva incontrato un solo essere vivente: un cane⁴³.

Figura 12. Emma Ciardi, *Ultima sera di guerra con l'oscuramento*, 1918.

Fonte: Ca' Pesaro, Galleria internazionale d'arte moderna, *Dono Pasinetti*.

Figura 13. Emma Ciardi, *Venezia oscurata durante la guerra 1918*.

Fonte: Ca' Pesaro, Galleria internazionale d'arte moderna, *Dono Pasinetti*.

- 49 Nel dipinto *Bagliori delle cannonate in piazza*⁴⁴ raffigura una piazza San Marco notturna percorsa da bagliori che evocano le cannonate la cui eco si sentiva distintamente in città. Il quadro è stato accostato all'opera *Pause del silenzio* del musicista veneziano Gian Francesco Malipiero, la sola voce musicale contro la guerra⁴⁵.
- 50 Immediatamente dopo il conflitto con il sollievo per la fine di un incubo la luce e il colore torneranno sulle sue tele: una fiaccolata che dal municipio si era diretta verso piazza San Marco, i festeggiamenti che si susseguirono nei giorni successivi e il ritorno del Colleoni la cui rimozione aveva fotografato anni prima.
- 51 Desolata è pure la Venezia di Guido Cadorin (1892-1976) con le sue case squarciate e abbandonate, la sua popolazione dolente ammassata nei rifugi, oggetto di alcune incisioni su legno pubblicate nel 1917, *Venezia durante la prima guerra mondiale*. Cadorin era stato richiamato alle armi con il grado di sergente e destinato a Mestre; nel 1916 fu inviato a S. Nicolò del Lido dove strinse amicizia con il comandante di una batteria di mitragliatrici antiaeree, Damiano Lazzarato, un seminarista che sarebbe diventato prete. L'artista, che nei suoi appunti biografici si definì «tolstoiano convinto», non venne inserito in unità combattenti «onde impedirgli la responsabilità di uccidere»⁴⁶.
- 52 Già il 23 agosto 1914 aveva espresso il suo pacifismo in una vignetta dal titolo: *Beati i pacifici perché saranno chiamati figlioli di Dio* in cui Cristo nell'atto di lanciare il suo messaggio di pace è contrapposto ai tre imperatori sicuri, ciascuno, del sostegno di Dio⁴⁷.
- 53 Nel 1917, tormentato dall'apprensione per la moglie profuga a Bologna e la famiglia profuga ad Anzio, attraversò una crisi di coscienza e chiese di essere mandato al fronte. Nel diario racconta dell'imbarco per il Cavallino e delle «visioni della laguna nostra, del

mare vuoto con gli aerei che ci bersagliavano, con la capra morta sulla sabbia che rimasero impresse nella mente»⁴⁸.

- 54 In quell'anno fece ancora riferimento a Tolstoj; a proposito di un dipinto per la mensa ufficiali di Sant'Elena, *Trincea*, un prato fiorito visto dal basso sovrastato da un cielo limpido solcato da nubi, scrisse:

Rammento che mi sembrava di essere Pietro in *Guerra e pace*, e vede questo cielo terso meraviglioso e poi un tramonto stupendo, e questi pazzi che si uccidevano a vicenda⁴⁹.

- 55 Mandato a Venezia a difendere il ponte ferroviario da una altana sopra il macello, poi da quella di Ca' Foscari e a Ca' Pisani, dipinge una Venezia abbandonata, danneggiata e colpita dalle bombe e una laguna solcata da «barconi in guerra» e dai MAS. Con sguardo compassionevole il pittore ritrae le persone ammassate nei rifugi: i corpi distesi sui sacchi, avvolti da coperte e dai volti spettrali (fig. 14, 15, 16).

Figura 14. Guido Cadorin, *Rifugio notturno* 1917.

Fonte: Museo Fortuny, Venezia.

Figura 15. Guido Cadorin, *Case bombardate*, 1917.

Fonte: Museo Fortuny, Venezia.

Figura 16. Guido Cadorin, *Tetti di case abbandonate*, 1917.

Fonte: Museo Fortuny, Venezia.

- 56 Altri artisti, al contrario, offrono una immagine assai meno empatica, quasi estetizzata di Venezia in guerra. Nelle opere del pittore triestino che si era formato a Venezia, Pietro Marussig (1879-1937), cieli squarciati da fasci di luce, attraversati da ordigni

bellici fanno da sfondo ai luoghi simbolici della città – la piazza e il campanile di San Marco, la piazzetta, il Palazzo Ducale e la chiesa della Madonna della Salute – formando un contrasto che ha ben poco di minaccioso e che agli occhi del pittore non è non privo di fascino (fig. 17 e 18). L'enfasi è sull'eroica resistenza della città pronta a respingere gli attacchi nemici.

- 57 Subì il fascino di Venezia in guerra anche Anselmo Bucci, pittore marchigiano, volontario al fronte che nell'ultimo periodo della guerra si trovava in Veneto. Per Bucci la guerra è una esperienza estetica: «I razzi, i fari gli scoppi sono il colore della guerra, colore purissimo, materia ideale di pittura»⁵⁰. Il pittore raffigura una Venezia «vestita di guerra» soffermandosi sulle opere di difesa del Palazzo ducale e della Basilica di San Marco (fig. 19).

La Venezia di Bucci – ha scritto Marco Pizzo –, fortificata e pronta ad attendere l'attacco delle bombe nemiche, si scrolla di dosso ogni ricordo del vedutismo classico e diventa un soggetto pittorico alla stessa stregua dei campi di battaglia solcati dalle trincee e invasi dal fango⁵¹.

Figura 17. Guido Marussig, *Palazzo Ducale. Un nostro aeroplano in ricognizione*, 1916.

Fonte: *Venezia in istato di resistenza*, 1915-1916, sei litografie, Gabinetto Disegni e stampe del Museo Correr.

Figura 18. Guido Marussig, *Santa Maria della Salute. Aeroplano nemico in vista*, 1916.

Fonte: *Venezia in istato di resistenza*, 1915-1916, sei litografie, Gabinetto Disegni e stampe del Museo Correr.

Figura 19. Anselmo Bucci, *Difese della loggia di palazzo Ducale*, 1918.

Fonte: Museo Correr, Venezia.

58 Scrive Bucci nei suoi appunti del 1918:

Il palazzo Ducale con le sue ogive raddoppiate dalle travi, gli archi chiusi e sprofondati nei piloni, complicato e incompiuto, non appartiene quasi più all'architettura, è una meraviglia del mare, uno scoglio di corallo rosa. [...] Ogni cosa bella è rimasta. Con un formidabile chiaroscuro alla Piranesi la guerra campa i suoi volumi sul fasciame geometrico dei ripiani di tavole, sui mucchi pesanti di sacchi a terra, sui cubi rigidi delle pietre rimosse: la guerra semplifica Venezia e la incide largamente all'acquaforte⁵².

59 Era l'estetica che avrebbe dovuto affermarsi in guerra. Scriverà nel 1919 il critico d'arte Raffaello Giolli commentando l'opera di Bucci: «conservare nell'animo qualcosa del mistero della guerra. Questo sarà quel vantaggio, quella testimonianza che chiedevamo all'arte, nei giorni della guerra⁵³».

Epilogo

60 Dopo la conclusione del conflitto, per gli abitanti di Venezia non ci fu quel ritorno alla normalità che tanto avevano atteso. La guerra non aveva solo distrutto molte vite umane, danneggiato le abitazioni, esacerbato gli animi, sconvolto le menti, aveva anche inferto un colpo mortale alla struttura produttiva del Centro storico e disgregato il suo tessuto sociale. Oltre alle attività collegate alla cantieristica declinò anche l'industria tessile ed il più importante stabilimento della città, il Cottonificio veneziano, dopo una breve ripresa, chiuse i battenti. Il settore artigiano mantenne per molti anni un andamento stentato. L'"industria del forestiero" con il suo carattere stagionale, le lavorazioni del vetro e del merletto con il loro aleatorio mercato rimarranno per molti anni ancora l'asse portante della struttura produttiva cittadina.

61 Le perdite del patrimonio artistico veneziano furono irreparabili, ma non cessò l'opera di propaganda. Nel 1936 a Venezia fu allestita una sala all'interno del Museo del Risorgimento destinata a conservare la memoria del "sacrificio" della città lagunare durante il primo conflitto mondiale, una guerra vissuta e sofferta attraverso le opere di artisti che furono attivi a Venezia. Tra gli altri, risposero all'invito a cedere le loro opere Guido Marussig, Guido Cadorin e Anselmo Bucci. Emma Ciardi non era più in vita, ma alcune sue opere furono donate dal nipote nel 1938.

62 Tra i pittori che avevano ritratto la città, Marussig e Cadorin aderirono al fascismo; nel 1923 Cadorin strinse amicizia con D'Annunzio e decorò la casa del fascio di Bruxelles. Negli anni Trenta e Quaranta illustrò alcune pubblicazioni celebrative del fascismo, quali *L'epopea delle camicie nere* del 1942. Anselmo Bucci si fece promotore del movimento per il ritorno al classicismo nell'arte e nella Seconda guerra mondiale sarà un "pittore di guerra".

63 Solo Emma Ciardi, estranea ai richiami alla classicità e all'ordine, aveva continuato a lavorare a Venezia e a esporre all'estero. Nello spirito che aveva indotto William Morris a fondare il movimento *Arts and Crafts*, ovvero la volontà di valorizzare i metodi artigianali e di mettere la creatività degli artisti al servizio dell'arte applicata, Emma Ciardi aveva aperto un laboratorio nelle Mercerie con la sorella. Lo chiamò *Scarabeo* e vi fece rivivere le arti femminili realizzando scialli, kimono e cuscini ricamati con disegni floreali, farfalle e scarabei. Gli scialli, in particolare, accessori tipici dell'abbigliamento delle donne veneziane, erano molto richiesti in America e in Inghilterra.

- 64 La poesia dei suoi “ritratti della città”, la delicatezza del suo tratto e la raffinatezza delle creazioni del suo laboratorio erano inconciliabili con la retorica guerresca, con i miti eroici da cui tanti pittori in quegli anni si lasciarono sedurre.

NOTE

1. Sullo stesso tema si veda Bruna Bianchi, *Venezia in guerra*, in *Storia di Venezia, L'Ottocento e il Novecento*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2002, p. 349-416.
2. [Filippo Grimani], «La crisi economica della città di Venezia. Relazione al Governo», Venezia, 1914, p. 6-9.
3. Sulle condizioni economiche in città e sul malcontento della popolazione rinvio a Bruna Bianchi, *Venezia in guerra*, op. cit., p. 349-358.
4. Giovanni Scarabello, *Il martirio di Venezia durante la Grande Guerra e l'opera di difesa della Marina Italiana*, vol. 1, Venezia, Tipografia del Gazzettino illustrato, 1933.
5. Margherita Sarfatti, *Le Tre Venezie - Milano*, Galleria Pesaro, in *Pagine d'arte*, aprile 1917, p. 87.
6. ASB (Archivio di Stato di Bologna), TMV (Tribunale militare di Venezia), b. (busta) 919, f. (fascicolo) 5281.
7. ASB, TMV, b. 798, f. 1715.
8. Giovanni Scarabello, *Il martirio di Venezia*, op. cit., p. 59-61.
9. Camillo Tonini, «Venezia in armi», in *Venezia si difende. Immagini dall'archivio fotografico della Fondazione Musei civici di Venezia*, Venezia, Tre Oci/Marsilio, 2014, p. 19-29.
10. Probabilmente nel corso di una navigazione sperimentale. Nel luglio 1915 furono ordinate 50 di queste imbarcazioni prima ancora che fossero terminate le prove.
11. Si veda: Francesca Zanella, «Cadorin satirico», in Giuseppina Dal Canton/Elisabetta Dal Carlo (a cura di), *Donazione Eugenio da Venezia*, Venezia, Fondazione La Biennale ASAC/Fondazione Querini Stampalia/Museo civico di Rovereto, 2005, p. 13-23.
12. ASB, TMV, b. 938, f. 1033. Per questa frase scritta in una lettera a una parente andò sotto processo un tredicenne, poi assolto il 13 aprile 1918.
13. Le immagini sono tratte da Giovanni Scarabello, *Il martirio di Venezia*, op. cit., p. 66.
14. Gian Paolo Treccani, *Monumenti e centri storici nella stagione della Grande Guerra*, Milano, Angeli, 2015, p. 116.
15. Ezio Maria Gray, *Venezia in armi*, Milano, Treves, 1917, p. 71.
16. Gino Fogolari, «Protezione degli oggetti d'arte. Relazione sull'opera della Soprintendenza alle Gallerie e agli oggetti d'Arte del Veneto per difendere gli oggetti d'arte dai pericoli della guerra», *Bollettino d'arte*, anno XII, f. IX-XII, 1918, p. 185-220.
17. *Gazzetta di Venezia*, 27 maggio 1915.
18. Sulla difesa del patrimonio artistico italiano e veneziano si veda: Francesca Romana Liguori, *La difesa del patrimonio artistico italiano contro i pericoli della guerra*, in Giorgio Rossini (a cura di), *Venezia tra arte e guerra 1866-1918*, Milano, Mazzotta, 2003, p. 173-181.
19. *Notiziario artistico veneziano 1914-1919*, citato da Camillo Tonini, *Venezia in armi*, art. cit., p. 26.
20. Margherita Sarfatti, *Le Tre Venezie*, op. cit., p. 87.
21. *Ibid.*
22. Si veda ad esempio il n° 8 del 1917 di *Pagine d'arte*; Gino Fogolari, *Protezione degli oggetti d'arte*, art. cit.

23. Grazia Fumo, «Venezia si difende: la protezione dei monumenti nelle immagini dell'archivio fotografico della soprintendenza», in Giorgio Rossini (a cura di), *Venezia tra arte e guerra*, op. cit., p. 191-197.
24. Giovanni Scarabello, *Il martirio di Venezia*, op. cit., p. 84 e p. 75.
25. *Ibid.*, p. 130.
26. Archivio Centrale dello Stato (ACS), Presidenza del Consiglio dei ministri (PC) Guerra europea, fasc. 19.2.bis.11, telegramma del prefetto al ministro dell'Interno, 27 febbraio 1918.
27. ASSC (Archivio storico di San Clemente), CC (*Cartelle cliniche*), (DU *Donne uscite*), b. 572, cartella 109, Giuseppina B.
28. *Ibid.*, b. 572, cartella 168, Carmela F.
29. *Ibid.*, b. 576, cartella 1918, Salute P.
30. *Ibid.*, b. 576, cartella 42. Maria era precipitata nella più disperata miseria: con il marito ricoverato al manicomio di Torino per nevrosi di guerra e 4 bambini in tenera età, si era ridotta a mendicare.
31. Giulio Douhet, *Il dominio dell'aria. Saggio sull'arte della guerra aerea*, Milano, De Alberti, 1927, p. 12.
32. ACS PC, Guerra europea, f. 19.2.5.2.4.
33. Giulio Douhet, *Il dominio dell'aria*, op. cit., p. 12.
34. ACS PC, Guerra europea, f. 19.2.5.2.4, settembre 1916.
35. Giulio Douhet, *Diario critico di guerra*, vol. II, Torino, Paravia, 1920, p. 418.
36. ACS PC, Guerra europea, fasc. 19.2.5.2.4, lettera del 15 settembre 1916.
37. Giovanni Scarabello, *Il martirio di Venezia*, op. cit., p. 182.
38. Archivio Municipale di Venezia, Guerra europea, Assistenza ai profughi, b. 3, *La commissione profughi: opera svolta dalla sua costituzione*, 20 settembre 1918.
39. Dagli appunti autobiografici di Guido Cadorin, citato in Giuseppina Dal Canton, *Guido Cadorin 1992-1976*, Venezia, Marsilio, 2007, p. 64.
40. Raffaello Giolli, «Il neutro e la donna», *Pagine d'arte*, n° 12, giugno 1916, p. 90-93.
41. Constantin Brancusi, «Nell'atelier di Emma. Una donna pittrice tra Ottocento e Novecento nel suo studio e nel mondo», in Myriam Zerbi, *Emma Ciardi. Il giardino dell'amore: la vita e le opere di una pittrice veneziana 1879-1933*, Torino-Londra-Venezia-New York, Allemandi, 2009, p. 43-64.
42. Myriam Zerbi, «Gli anni di Emma. Esposizioni Internazionali, Nazionali, la Biennale veneziana, vicende, accadimenti, percorsi e spigolature di quanto accadeva intorno a lei», in *Emma Ciardi. Il giardino dell'amore*, op. cit., p. 27.
43. *Ibid.*
44. Il dipinto appartiene a una collezione privata, lo si può vedere, in bianco e nero, in *Emma Ciardi, pittrice tra le famiglie Ciardi e Pasinetti*, Atti del Convegno Pari opportunità dell'Università di Venezia, 13 giugno 2003, p. 26. http://digilander.libero.it/pmpasinetti/pdf/saggi/convegno_Emma_Ciardi.pdf.
45. Della sua opera del 1917 Malipiero scrisse: «Nel 1914 la guerra sconvolse tutta la mia vita che, fino al 1920, fu una perenne tragedia. [...] *Le Pause del silenzio* [...] vennero concepite durante la guerra quando era difficile trovare il silenzio e quando, se si trovava, molto si temeva di interromperlo, sia pure musicalmente». Cito da Rolando Anni/Carlo Perrucchetti, «“Questa notte c'è musica”. Musica e Grande Guerra», in Giovanna Procacci (a cura di), *La società italiana e la Grande Guerra, Annali della Fondazione Ugo La Malfa*, XXVIII, 2013, p. 392.
46. Giuseppina Dal Canton, *Guido Cadorin*, op. cit., p. 63.
47. *Numero*, n° 35, 23 agosto 1914.
48. Giuseppina Dal Canton, *Guido Cadorin*, op. cit., p. 63.
49. *Ibid.*, p. 64.
50. Marco Pizzo, «I pittori-soldato dal Risorgimento alla prima guerra mondiale», in Rossini, *Venezia tra arte e guerra*, op. cit., p. 158.

51. *Ibid.*, p. 156.

52. Monica Pregolato/Camillo Tonini, «Artisti combattenti e testimoni di guerra nelle civiche collezioni veneziane (1915-1918)», in Giorgio Rossini (a cura di), *Venezia fra arte e guerra*, op. cit., p. 209.

53. Raffaello Giolli, «L'album di Bucci. "Marina a terra"», in *Pagine d'arte*, anno VII, n. 1, gennaio 1919, p. 4.

RIASSUNTI

Il saggio traccia un quadro generale della vita a Venezia durante la Grande Guerra e ricostruisce la rappresentazione della vita cittadina da parte di artisti e fotografi. Sulla base della produzione artistica, della stampa periodica locale, della documentazione d'archivio, il saggio si sofferma sull'opera di difesa dei monumenti e delle opere d'arte, sulla risonanza che la "difesa di Venezia" ebbe sull'opinione pubblica e sull'uso propagandistico dell'immagine di una città aggredita dal cielo, dalla terra e dal mare per giustificare le norme d'eccezione e la sorveglianza dei cittadini e dare forza agli appelli alla "esistenza" interna.

This essay draws a general picture of life in Venice during the Great War and reconstructs its representation by artists and photographers. Working from photographs, paintings, local periodicals and archive documentation, the essay focuses on the defence of monuments and on the impact the "Defence of Venice" had on public opinion. In particular, it focuses on the propagandistic use of images of the city attacked from the sky, the sea and the land to justify the state of exception and the strict control over citizens, and to back calls to internal resistance.

INDICE

Keywords : Venice, World War I, photographers, painters, bombing 1915-1918, propaganda 1915-1918, Italian home front

Mots-clés : Venezia, Grande Guerra, fotografi, pittori, bombardamenti 1915-1918, propaganda 1915-1918, fronte interno

AUTORE

BRUNA BIANCHI

Bruna Bianchi ha insegnato Storia delle donne e questioni di genere e Storia del pensiero politico contemporaneo all'Università Ca' Foscari di Venezia. Il tema principale dei suoi studi è la Grande Guerra, con particolare attenzione alla condizione giovanile e femminile, alle nevrosi belliche, al pensiero femminista e all'attività pacifista in Italia e in Europa. Dal 2004 dirige la rivista telematica *DEP, Deportate, esuli, profughe. Studi sulla memoria femminile*.