



Emilio Gallori, *Monumento a Giuseppe Garibaldi*, particolare, 1895. Roma

## Abbassando lo sguardo: breve *excursus* sull'evoluzione dei basamenti garibaldini

Cristina Beltrami

“Abbassare lo sguardo” significa andare oltre la figura dell’effigiato e osservare il basamento per comprendere le ragioni stesse del monumento, leggerne le gesta. Sia come gesto artistico che di propaganda, il basamento ha nell’insieme del gruppo pari valore dell’eroe celebrato e le commissioni stesse ne sono consapevoli quando obbligano l’artista a modifiche, in alcuni casi, sostanziali.

Le proposte iconografiche e i contenuti si adeguano alle dinamiche monumentali nazionali, come già argomento nel catalogo della mostra padovana del 2011<sup>1</sup>. La stagione commemorativa italiana prende dunque avvio subito dopo la scomparsa di Vittorio Emanuele II (9 gennaio 1878) seguito, quattro anni più tardi, da Giuseppe Garibaldi (2 giugno 1882). I due lutti nazionali implementano un florilegio di concorsi, tradotti in altrettante occasioni d’impiego per gli scultori italiani. Non è un caso se anni più tardi Luigi Pirandello, critico d’arte *dégagé* e acuto uomo di mondo, consigli al figlio Fausto di divenire scultore, così da non ritrovarsi mai disoccupato<sup>2</sup>.

Il feretro del re trova immediata collocazione nell’intercolumnio del Pantheon a Roma, “Sino che l’Italia non gli innalzi, comè proposto, un grande monumento”<sup>3</sup>.

Prima di qualsivoglia considerazione è di primaria importanza una ricostruzione, benché rapida, del quadro della plastica nazionale attorno al 1878, cominciando dalla presenza italiana all’Esposizione Universale di Parigi di quello stesso anno. Al confronto internazionale l’*élite* artistica italiana si orienta su soluzioni differenti: Francesco Jerace e Francesco Bazzagli si assestano su una sensualità biblica con *Eva e il serpente* e *Mosè*. Il disimpegno si fa ancora più palpabile con *L’Aurora della vita* di Vittorio Barcaglia, il *Pescatore* di Vincenzo Gemito o con *L’equilibrio* di Ximenes: pezzi di immediata godibilità e destinati a un mercato borghese. Sempre a Parigi il giovane Ettore Ferrari ripropone – dopo Napoli nel 1877 – il suo *Ortis*: un gruppo dall’accesso romanticismo al quale manca solamente l’accompagnamento di un libretto d’opera. Con Giovanni Duprè, Medardo Rosso, Odoardo Tabacchi, Vincenzo Vela, la lista di nomi corrisponde ai protagonisti dei grandi concorsi nazionali degli anni successivi<sup>4</sup>.

Restiamo per un istante alla mostra parigina del 1878, utile per individuare alcuni modelli di riferimento, affinché la scultura monumentale italiana potesse trovare un allineamento in senso europeo: il Grand Prix dell’esposizione del 1878 va al rutilante barocchismo di Marius Jean Antonin Mercié, la cui *Gloria Victis* viene segnalata anche dalla stampa italiana, segnando una possibile via per la plastica celebrativa in senso magniloquente<sup>5</sup>. Secondo “L’Illustrazione Italiana”, però, l’opera di scultura più ammirata è il modello per il monumento a Louis L.J de Lamoricière che Paul Dubois svelerà l’anno seguente nella cattedrale di Nantes e di cui la stessa testata pubblica le figure della *Pregliera* e della *Storia*<sup>6</sup>. L’incisività di Lamoricière si ri-



Francesco Barzaghi, *Mosè*,  
da "L'Illustrazione Italiana",  
25 agosto 1878

Vincenzo Gemito, *Pescatore*,  
da "L'Illustrazione Italiana",  
29 settembre 1878

trova sia nelle due allegorie che Pietro Costa colloca ai piedi della colonna del Vittorio Emanuele di Torino (1879) sia nel Giuseppe Mazzini, inaugurato in piazza Crovetto a Genova il 22 giugno 1882. Nel caso del monumento genovese l'interesse della stampa va ancora una volta al *Pensiero* e l'*Azione* del basamento, e alla modalità con cui accentrano l'attenzione sul Mazzini posto in cima alla colonna<sup>7</sup>. A loro volta la due figure saranno esemplari per Ettore Ximenes quando si aggiudicherà il concorso per il monumento al generale Belgrano a Buenos Aires con un basamento al quanto complesso in cui: "Un gruppo di angeli sostengono in alto, in cima al piedistallo, l'urna del prode: essi ne recano le armi e gli allori. In giro alla base del piedistallo, sono raffigurate in altorilievo le gesta del generale. Due statue, figure virili, stanno ai lati del piedistallo, e, come nel monumento al Mazzini a Genova, rappresentano il Pensiero e l'Azione. Il Pensiero poggia la palma al mento in atto meditativo [...] l'Azione è sul punto d'insorgere"<sup>8</sup>. In un sistema inequivocabile di centro e periferia, gli assi del gusto si tarano sui grandi concorsi nazionali; là dove le città maggiori possono offrire spazi urbani più stimolanti e soprattutto sottoscrizioni di entità ragguardevole che permettono progetti di più ampio respiro.

Sempre dunque nel 1878, più precisamente il 10 novembre, a Milano viene pubblicato il bando per il monumento a Vittorio Emanuele II, concorso che, forte della spettacolare *mise en scène* del sacrificio dei fratelli Cairoli in cima al Pincio, va a Ercole Rosa<sup>9</sup>. Lo scultore marchigiano scompare però prima della conclusione del gruppo, inaugurato postumo il 24 giugno 1896, la cui esecuzione viene affidata a Francesco Barzaghi per quanto riguarda il ritratto equestre e a Ettore Ferrari per i bassorilievi che, fusi



Ettore Ferrari, *Ortis*,  
da "L'Illustrazione Italiana", 8  
settembre 1878

Marius Jean Antonin Mercié,  
*Gloria Victis*,  
da "L'Illustrazione Italiana",  
14 luglio 1878



Paul Dubois, *La Storia*.  
*Dettaglio del monumento a  
Lamoricière*,  
da "L'Illustrazione Italiana",  
7 dicembre 1879

Pietro Costa, *Monumento  
a Giuseppe Mazzini*,  
particolare, 1882. Genova

Luigi Belli, *Monumento ai  
Caduti di Mentana*,  
da "L'Illustrazione Italiana",  
7 novembre 1880

Francesco Netti, *Gladiatori  
al triclino*, DATA. Napoli,  
Museo di Capodimonte

in un unico blocco, garantiscono una continuità narrativa, giudicata come un'ininterrotta scena epica.

Nel frattempo, il 3 novembre 1880, sempre a Milano viene svelato il monumento ai Caduti di Mentana<sup>10</sup> in cui Luigi Belli dimostra una maggiore originalità nei rilievi del basamento – per altro più fruibili visti gli oltre dieci metri d'altezza – che nella figura dell'Italia turrata. Le due placche in bronzo, fuse con la collaborazione di Raffaele Ceriani, raccontano le battaglie di Monterotondo e di Mentana: "[...] Nel primo un garibaldino è davanti, colla testa avvolta in un fazzoletto, la camicia rossa aperta, l'occhio sfavillante, l'espressione fiera di una lotta suprema. Dietro a lui vengono altri volontari, uno colla tromba alle labbra che suona l'assalto, l'altro che stringe la carabina, un terzo la spada e la bandiera alzata al vento. Nell'altro alto-rilievo un volontario prigioniero è là solo, in mezzo alla strage. Le braccia conserte al seno, curva la testa, il suo volto esprime mirabilmente l'odio feroce e la disperazione più cupa. Sono figure vere, indovinate e felicemente e stupendamente rese"<sup>11</sup>.

Nel frattempo, a Torino, si era aperta l'Esposizione nazionale di Belle Arti in cui, a detta di Luigi Chirtani, la sala della scultura era la "vera sorpre-







Eugenio Maccagnani, *Combattimento del Reziario col Mirmillone*, da "L'Illustrazione Italiana", 1 agosto 1880



Ettore Ximenes, *Bozzetto per il monumento a Ciceruacchio*, 1880, foto storica. Archivio Cristina Beltrami

Pietro Costa, *Il ritorno dalla guerra*, da "L'Illustrazione Italiana", 22 giugno 1879

sa<sup>12</sup>, poiché finalmente capace di trovare una propria via espressiva, per nulla ancillare rispetto a quella francese, e testimone di "un lavoro intimo, profondo, nascosto in una direzione affatto opposta"<sup>13</sup>. La giuria piemontese premia opere di carattere narrativo, con proficue ripercussioni sulla scultura pubblica: l'*Apoteosi* o la *Rivincita di Germanico* di Francesco Jerace, *I gladiatori* di Eugenio Maccagnani e il *Cum Spartaco pugnavit* di Ettore Ferrari romanzano vicende legate alla storia romana che, al pari della pittura romantica, enfatizzano gesti, espressioni e s'intrattengono sulla puntuale ricostruzione di un passato fantastico<sup>14</sup>. Alla stessa mostra, e con modalità similari, Ettore Ximenes celebra il coraggio risorgimentale con la fucilazione di *Ciceruacchio* e del figlio Lorenzo.

L'epopea risorgimentale, legata infondo a una storia recente e corale, diviene il soggetto anche di tante piccole e medie sculture, di dimensioni "domestiche", destinate ad acquirenti privati che si indirizzano a opere come *Il ritorno dalla guerra* con cui Pietro Costa guadagna la copertina de "L'Illustrazione Italiana" del giugno 1879: il soldato che "[...] con due medaglie sul petto, lacero, stanco, [...] poggia la mano sinistra ad un grosso



foto il ritorno del marinaio di Induno IN ARRIVO

Pietro Costa, *Il ritorno dalla guerra*, da "L'Illustrazione Italiana", 22 giugno 1879

Girolamo Induno, *Il ritorno del marinaio*, Trieste, Museo Revoltella

Ferruccio Crespi, *In vendetta*, da "L'Illustrazione Italiana", 28 novembre 1886

Luigi Bistolfi, *Busto di Giuseppe Garibaldi*, da "L'Illustrazione Italiana", 10 giugno 1883



bastone, e tiene con la destra la mano di un ragazzino. Questi, messo in testa il kepi, legatosi dietro le spalle lo zaino, e portasi a tracolla la fiaschetta, che scende giù fino a terra, con un braccio alzato in aria par gridare: *avanti, fuoco, vittoria*, o che so io, e l'altro, piegando un poco la persona, osserva il fanciullo e sorride con tenerissimo affetto"<sup>15</sup>. Ancora una volta la scultura "da esposizione" parla la stessa lingua, non solo dei basamenti coevi, ma anche di tanta pittura di storia, come bene testimonia *Il ritorno del marinaio* di Girolamo Induno (1866-1870, Trieste, Museo Revoltella). Per almeno due decenni sopravvive dunque un mercato privato che ama i soggetti risorgimentali e sostiene la produzione di opere di piccolo formato, quasi fossero dei dettagli estrapolati dai basamenti stessi. *In vedetta*, che Ferruccio Crespi presenta alla mostra milanese del 1886, valica il limite del collezionismo privato: l'opera, acquistata dal re per le collezioni della Permanente di Milano, ufficializza infatti una linea epico-emotiva che faceva perno sul patriottismo. È persino pleonastico notare come esso preluda al monumento a Giuseppe Missori che Riccardo Ripamonti svelerà, sempre a Milano, il 7 maggio 1916, riprendendo il cavallo di *Waterloo*, già abbozzato in occasione dell'Esposizione del Sempione nel 1906.

Sull'onda dunque di una scultura narrativa, emotivamente coinvolgente al pari della pittura, con picchi vicino all'operistica, a partire dagli anni ottanta si assiste a una sempre maggiore drammatizzazione del monumento, e in particolare del suo aspetto più didascalico: il basamento. Tenendo come linea guida dell'analisi i monumenti garibaldini, è necessario partire dall'anno del lutto, nazionale, quel 1882 in cui il Generale scompare dando il via a una sequenza celebrativa senza eguali. In un'Italia dunque che "si va popolando a poco a poco di monumenti"<sup>16</sup>, vince sul tempo Iseo che "volle essere la prima a innalzare un vero monumento [...] opera d'un giovane scultore veronese [...] che su un piedistallo di massi di roccia, collocò Garibaldi in atteggiamento tranquillo, col puncho [*sic*] rivoltato sopra una spalla colla sinistra sull'impugnatura della sciabola"<sup>17</sup>. Il giovane veronese è Pietro Bordini, che in realtà nello stesso anno realizza anche un busto per Bovolone (Verona) e che condivide il primato con il colossale busto – 175 × 125 × 105 cm – che i familiari del condottiero commissionano a Luigi Bistolfi,



da collocarsi in “quell’isola di Caprera che rimarrà sacra a tutti, in tutti i tempi”<sup>18</sup>. Il 1884 è la volta sia del Garibaldi di Pavia – 11 maggio – modellato da Egidio Pozzi, che dell’assegnazione del Garibaldi torinese a Odoardo Tabacchi: per entrambi, sviluppati verticalmente, il basamento assume la forma della roccia, in un inevitabile rimando a Caprera.

l’elenco dei monumenti, che a partire dagli anni ottanta vengono eretti a Garibaldi, diverrebbe un esercizio compendiale; è dunque necessario seguire il *file rouge* di un rapporto tra centro e periferia, tra modello e suoi derivati, e sempre tenendo lo sguardo al basamento. Il primo vero dibattito in questo senso prende avvio a Roma attorno al monumento del Gianicolo: un concorso pubblicato il 14 novembre 1883, con trentacinque bozzetti esposti l’ottobre seguente<sup>19</sup>, perché infine la giuria si trovi a scegliere tra l’algida soluzione di Emilio Gallori e la più vivace proposta di Ettore Ferrari. Il 10 dicembre 1884 Gallori ottiene l’incarico a patto di modificare il basamento tenendo conto della dinamicità narrativa del bozzetto del suo diretto avversario.

Nel suo esito finale, l’opera romana è in grado di sostenere un confronto sul piano europeo. In Francia infatti Aristide Croisy stava contemporaneamente ultimando il monumento ad Antoine Chanzy, svelato nel 1885 a Le Mans, in memoria dell’omonima battaglia del 1871 e il cui modello era stato esposto al Salon di primavera del 1884. Proprio nella narrazione della battaglia, descritta nei particolari – il cannone, le divise, la gestualità esasperata –, si ravvisa il punto di contatto, se non forse un precedente, con il monumento romano. Certamente è su esempi come questi che si forma anche il celebre *A Dogali*, bozzetto che Benedetto Civiletti espone a Palermo nel 1892, dove è accolto come “[...] una delle opere di scultura più belle che si ammirino alla Mostra [...] momento culminante della resistenza eroica”<sup>20</sup>.

Un così acceso realismo è giustificato anche dal fatto che gli avvenimenti narrati sono ancora storia recente; alcuni scultori avevano combattuto in prima persona e i cittadini vissuto gli eventi dal vero: Antonio Caccianiga, ad esempio, osservando il bassorilievo dell’entrata di Vittorio Emanuele a Venezia in Riva degli Schiavoni ricorda che, “[...] ci fui anche io in quella folla plaudente!”<sup>21</sup>.

È un’immagine vivida e roboante il garibaldino che irrompe sulla scena nel monumento di Udine, svelato il 28 agosto 1886: un concorso vinto dallo scultore veneziano Guglielmo Michieli nel 1883 con una soluzione di profonda teatralità<sup>22</sup>.

Un anno più tardi Augusto Felici “apposta” illusionisticamente un garibaldino a figura intera tra le rocce del basamento veneziano. La scelta di sfrut-

Aristide Croisy, *Monumento ad Antoine Chanzy*, 1885, Le Mans, foto storica

Benedetto Civiletti, Bozzetto per *A Dogali* esposto a Palermo nel 1892, da “L’Illustrazione Italiana”, 3 gennaio 1893

G.[per esteso] Micheli, Bozzetto per il monumento a G. Garibaldi a Udine, da “L’Illustrazione Italiana”, 15 marzo 1885.



Vincenzo Vela, *La resa della caserma San Francesco*. Dettaglio del basamento del monumento a Giuseppe Garibaldi a Como, 1889

Davide Calandra, *Sbarco a Marsala*. Dettaglio del basamento del monumento a Giuseppe Garibaldi a Parma (1893), da “Emporium”, maggio 1902



tare anche il retro viene dalla necessità di una fruizione circolare; il monumento è collocato infatti al centro di una fontana che apre il viale alberato dei Giardini e, al contempo, è visibile da via Garibaldi.

I basamenti a figura intera ricorrono con un’incidenza minore rispetto ai quelli decorati con pannelli in bronzo a basso e medio rilievo che, con costi notevolmente ridotti, permettono una narrazione più didascalica degli avvenimenti, nonché una declinazione locale; caso esemplare in questo senso è la scena della *Resa della Caserma San Francesco*, episodio del marzo 1848, incastonata da Vela nel baveno del monumento di Como (2 giugno 1889).

In generale, l’episodio certamente più ricorrente è lo *Sbarco a Marsala*, che a Palermo Mario Rutelli propone con particolare senso narrativo nel basamento per il Vittorio Emanuele, al pari dello *Sbarco a Marsala* di Induno conservato al Museo del Risorgimento di Milano. Lo stesso soggetto è reso con picchi di pittoricismo da Davide Calandra che, al principio degli anni novanta, modella il basamento del Garibaldi di Parma (1893) ove, “La scena dei combattimenti sulle trincee si fonde per gradi insensibili col profilo della città eterna dominato dalla cupola di San Pietro, dietro la quale il sole tramonta avvolgendo nel suo nimbo le leggere nuvolette vaganti pel







Mario Rutelli, *Sbarco a Marsala*. Dettaglio del basamento del monumento a Vittorio Emanuele II a Palermo, da "Emporium", maggio 1910

cielo. Il secondo di questi quadri raffigura lo sbarco a Marsala, e qui pure dietro la barchetta, dalla quale sorge la figura leonina del Generale, è evocata la visione del porto e della città sicula. Così nel terzo la chiesetta di San Fermo e il paesaggio lombardo chiudono nel suo vero ambiente lo scontro dei Garibaldini colle truppe austriache dell'Urban<sup>23</sup>. Tredici anni più tardi "Il Marzocco" loda i bassorilievi di Parma ove lo scultore "poté finalmente rievocare la saga garibaldina con una visione plastica ampia e luminosa e quasi diremmo coloristica, ricordo vivace degli studi continui all'aria aperta"<sup>24</sup>. Il senso pittorico dei basamenti di Calandra trova seguito nel monumento a Carlo Alberto che Raffaello Romanelli svela il 14 marzo del 1900 nei giardini pubblici del Quirinale: se il padre dello Statuto appare più come un filosofo meditabondo, le grandi placche del piedistallo ricordano "la gloriosa battaglia di Goito e la dolorosa abdicazione di Novara"<sup>25</sup>. In particolare, nell'episodio della battaglia di Goito lo scultore fiorentino raggiunge vertici di spettacolarità compositiva e filologia ricostruttiva – dalle divise dei soldati al campanile che risponde esattamente a quello della chiesa del piccolo centro mantovano – tali da guadagnarsi una grande riproduzione da parte de "L'Illustrazione Italiana" (18 marzo 1900). Prima però di voltare secolo, è bene soffermarsi un momento sul 1895, anno capitale per l'Italia monumentale: a Roma, a venticinque anni dalla breccia di porta Pia, vengono inaugurati cinque monumenti – il Garibaldi sul Gianicolo, il Cavour a Prati, il Marco Minghetti, il Pietro Cossa e infi-

Ettore Ximenes, *L'Insurrezione*. Dettaglio del basamento del monumento a Giuseppe Garibaldi a Milano, da "L'Illustrazione Italiana", 10 novembre 1895

Ettore Ximenes, *La Libertà*. Dettaglio del basamento del monumento a Giuseppe Garibaldi a Milano, da "L'Illustrazione Italiana", 10 novembre 1895

Ettore Ximenes, *Achille ed Ettore*, da "L'Illustrazione Italiana", 2 dicembre 1888



Jean-Baptiste Gustave Deloye, *Monumento a Giuseppe Garibaldi di Nizza*, 1891, foto storica



ne la colonna commemorativa a porta Pia – e a Milano, dopo un concorso estenuante<sup>26</sup>, Ettore Ximenes svela il suo *Garibaldi*, che nel febbraio del 1889 aveva colpito la giuria per la sincera modellazione del cavallo, lontano dai temibili barocchismi, e da un Generale dalla "calma risolutezza"<sup>27</sup>. Il basamento è decorato da due enormi allegorie: *l'Insurrezione* "seduta sopra un leone che tiene in mano una falce" e la *Libertà* – per altro mutata nella sua versione definitiva – con "una insegna di forma romana nella quale è scritta *Libertas*"<sup>28</sup>. Le due donne s'inseriscono a pieno titolo nella dimensione epica che la scultura di Ximenes manifesta a partire dalla seconda metà degli anni ottanta e che gli aveva assicurato un premio alla esposizione bolognese del 1888 con l'imponente gruppo di *Achille ed Ettore*<sup>29</sup>. La magniloquenza di Ximenes vince anche sul colorismo narrativo di Calandra che, allo stesso concorso milanese, propose un basamento in soluzione di continuità con l'eroe a cavallo, in cui i garibaldini prendevano letteralmente forma tridimensionale dal piedistallo e seguivano il Generale in battaglia<sup>30</sup>. Solo infatti nel 1902, una volta che l'Italia si trova di fronte al riuscitissimo e ammirato bozzetto per il monumento ad Amedeo di Savoia, Annibale M. Pastore ne "La Nuova Antologia" riconosce come "La movimentazione originale del piedistallo, e la ricerca personale d'un nuovo organismo architettonico dimostrano già fin d'allora qual'era la preoccupazione fondamentale dell'artista: fondere in una poetica sintesi la figura e la base, la storia dell'eroe colla storia del suo ambiente"<sup>31</sup>; scelta di cui si rammarica anche "Il Marzocco" tredici anni più tardi<sup>32</sup>. Negli anni ottanta la visione di Calandra era decisamente ancora troppo avveniristica e condivisibile solo con Leonardo Bistolfi che, nella medesima occasione, propone un gesso in cui, soprattutto nell'impeto della Vittoria che guida la battaglia, mostra il suo debito con la scultura francese, mentre il saldo basamento sembra già preludere ai portatori del monumento Giorello nel cimitero di Montevideo.

Nel 1885, anche Nizza, città natale del condottiero, indice un concorso a cui partecipano sia scultori italiani che francesi<sup>33</sup>, e che si aggiudica, non senza polemiche, Jean-Baptiste Gustave Deloye che, vista la collocazione "di con-

fine”, propone un Garibaldi figlio di due madri – la Francia e l’Italia – la cui forza è celebrata dalla presenza di quattro leoni. Molti dei bozzetti nizzardari ricorrono alla metafora del leone da sempre legato all’iconografia garibaldina, simbolo imperituro di forza e coraggio. Da soggetto autonomo nell’*Aspromonte*, gesso che Francesco Jerace presenta alla Esposizione Internazionale di Belle Arti a Roma nel 1883<sup>34</sup>, il nobile felino popola i basamenti di buona parte dei monumenti risorgimentali. Ruggisce feroce al lato destro del *Garibaldi* di Tabacchi a Torino (1887), si lascia sormontare dall’Insurrezione a Milano (1895); osserva pacato e consapevole il duomo dai gradoni del *Vittorio Emanuele* di Milano (1896). È “costato lunghi studi [...] e modellato su quelli africani esistenti nel giardino di Londra”<sup>35</sup> il leone del Garibaldi di Venezia: qui, ove l’animale è anche simbolo marciano, lo si ritrova alato ai piedi del Daniele Manin (1875) ed è inferocito quello che spezza le catene di una Venezia prigioniera nel *Vittorio Emanuele* di Ferrari (1887). Il più leggendario della statuaria risorgimentale è il leone che Giuseppe Grandi colloca alla base dell’obelisco delle *Cinque Giornate di Milano* (1892): si narra infatti che lo scultore avesse osservato le reazioni di una belva viva da lui stesso ripetutamente provocata<sup>36</sup>. Proprio per la vivacità compositiva e la circolarità di fruizione, il monumento di Grandi segna una virata della scultura monumentale italiana in senso scapigliato e giustifica la tesi di Thovez che indicava in lui uno dei possibili artefici del rinnovamento della scultura italiana e, più specificatamente, nel monumento alle Cinque Giornate, “La concezione moderna del monumento commemorativo”<sup>37</sup>. Secondo il critico torinese, infatti, i protagonisti di quest’evoluzione furono dapprima alcuni stranieri – Rodin e Meunier – seguiti in Italia da Ercole Rosa, Giuseppe Grandi, Troubetzkoy e Bistolfi, artisti capaci di una “gloriosa lotta contro il gelido accademismo”<sup>38</sup>.

Del resto stava maturando una scissione profonda tra scultura monumentale e ricerca di un linguaggio plastico aggiornato rispetto al sentire dell’arte europea e ciò, in Italia, diviene evidente con l’apertura della prima Biennale di Venezia (1895). Una mostra che, benché pecchi di un certo provincialismo, cerca un dialogo sul piano internazionale. Cinque anni più tardi, l’art nouveau trionfa all’Esposizione Universale di Parigi e le sue forme sinuose conquistano gradualmente anche la scultura monumentale. Ai concorsi e nelle piazze compaiono gruppi dalle forme alleggerite, dagli angoli smussati, in cui la linea curva e il rigonfiamento delle vesti sublimano il ricordo delle battaglie.

In questo senso la personale dedicata a Bistolfi alla Biennale del 1905 consacra l’applicazione di modelli floreali alla plastica monumentale italiana. Lontano dall’*establishment* accademico, Bistolfi emerge prima come scultore cimiteriale ma stenta ad affermarsi ai concorsi nazionali: quando ancora nel 1898 ripropone a Torino il modello del Garibaldi milanese (1888), Thovez lo accoglie come un artista innovativo e visionario – “La forma piramideggiante di questi monumenti non è altro che la traduzione plastica del concetto di apoteosi [...]”. L’apoteosi plastica dell’inno garibaldino: *Si scopron le tombe, si levano i morti*, che si svolge nel basamento, avvolge mirabilmente nel fulgore della leggenda l’eroe più che umano”<sup>39</sup> – e ne riconosce i prodomi dell’opera di Davide Calandra.

L’eleganza bistolfiana tocca uno dei suoi vertici nel *Garibaldi* di San Remo (1908): lo scultore descrive un eroe distante dalle battaglie concitate, av-



Francesco Jerace, *Aspromonte*, da “L’Illustrazione Italiana”, 25 marzo 1883

E. Baroni, *Monumento ai Mille*, Quarto, 1914



volto in un poncho rigonfio e solenne mentre i bassorilievi del basamento raccontano di amore, di coraggio, di poesia attraverso un tale assottigliarsi del rilievo da farsi incisione, elegante grafica.

Ormai è evidente come anche la scultura monumentale italiana senta l’influsso simbolista, reclini i corpi, smussi gli angoli e gonfi la muscolatura dei nudi. La lezione di Rodin è alla portata di tutti: chi la ripropone al limite della citazione, come Cesare Zocchi con il grande *Minosse* del basamento al monumento a Dante a Trento (1896), chi in versione magniloquente come Ettore Ferrari che, nel 1902 a Roma, modella il pensiero di Mazzini nel vorticoso susseguirsi di allegorie del basamento e chi, come Guido Bianconi, mescola equamente rodenismo e bistolfismo nel bozzetto presentato al concorso per lo scoglio di Quarto (1909). È però Eugenio Baroni ad aggiudicarsi l’incarico con una proposta in cui il basamento è in totale fusione col gruppo che ha come finalità primaria la celebrazione del coraggio dell’impresa e l’idea stessa di eroismo: “[...] le figure che nel gesso sussultavano aggruppate d’una vita unica e molteplice, si staccano dal masso, per provarsi impeccabili, con la statutaria solidità e purezza delle forme perfette, in solitario equilibrio: magnifica sfida che lo scultore [...] mai corpi umani hanno più potentemente vibrato nella pienezza organica e decisa delle loro membra! Il Baroni ha esalta le Gesta come il momento più sublime e significativo dell’epopea italica: si sprigiona dagli abissi del cielo, squillante e fiero come la voce del destino, l’inno della resurrezione, e veramente della terra, rigonfia per la genitura titanica, prorompe alla lotta la vittoria la schiera degli eroi vendicatori che, dalle più lontane e luminose età della storia nostra, attendevano di risalire il suolo della patria, per liberarla dalla schiavitù che li opprimeva”<sup>40</sup>.

Il monumento ai Mille di Quarto – salvo sporadiche tarde celebrazioni – chiude la stagione dei grandi monumenti risorgimentali. La situazione politica dell’Italia è profondamente cambiata: esso viene infatti inaugurato il 5 maggio 1915, a meno di venti giorni dall’entrata in guerra dell’Italia che, nelle parole scelte da d’Annunzio per il discorso inaugurale sembra evento ineluttabile. Quarto dunque celebra i Mille nella terribile consapevolezza del sacrificio futuro di tanti soldati italiani.

## Note

<sup>1</sup> Cfr. C. Beltrami, *I monumenti che hanno fatto gli italiani* e G.C.F. Villa, *Scolpire gli eroi*, in *Scolpire gli eroi. La scultura al servizio della memoria*, a cura di C. Beltrami, G.C.F. Villa, catalogo della mostra (Padova, Palazzo della Ragione, 21 aprile - 26 giugno 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2011, pp.14-45 e 8-13.

<sup>2</sup> Si veda a proposito la Postfazione di Claudia Gian Ferrari in *Fausto Pirandello. Riflessioni sull'arte*, a cura di C. Gian Ferrari, F. Matiti, Abscondita, Milano 2008, p. 115.

<sup>3</sup> *La tomba di Vittorio Emanuele nel Pantheon*, in "L'Illustrazione Italiana", V, n. 10, 10 marzo 1878, p. 181.

<sup>4</sup> Per un approfondimento sull'argomento rimando alla tesi di Matteo Gardonio, *Scultori italiani alle Esposizioni Universali di Parigi (1855-1889): aspettative, successi e delusioni*, Università degli Studi di Trieste, XXI ciclo, a.a 2007-2008.

<sup>5</sup> L'opera di Mercié è stata occasione di una riflessione generale sulla scultura francese della seconda metà dell'Ottocento in una mostra tenutasi a Copenaghen nel 2000: Cfr. *Gloria Victis! Vainqueurs et vaincus dans l'art français. 1848-1910*, a cura di F. Friborg, S.M. Sondergaard, P. Stockmarr, catalogo della mostra (Gipsoteca Ny Carlsberg, 30 maggio - 15 ottobre 2000), Ny Carlsberg gliptotek, Copenhagen 2000.

<sup>6</sup> *Due statue del monumento a Lemonicière [sic]*, in "L'Illustrazione Italiana", VI, n. 49, 7 dicembre 1879, pp. 364-365.

<sup>7</sup> *Monumento a Mazzini*, in "L'Illustrazione italiana", IX, n. 26, 25 giugno 1882, p. 455: "Ai lati del basamento stanno due figure allegoriche, il pensiero seduto, che poggia la fronte nella mano destra e stringe il pugno sinistro, l'Azione in piedi, con una mano al fianco e l'altra sullo stendardo in cui ha scritto 'Dio e Popolo', il lembo della bandiera, cadente sul dado, è coperta di carte e di volumi; ma l'occhio va sempre in su, attirato dalla figura magra, rigida, somigliante al manico di un pugnale".

<sup>8</sup> *Belle Arti*, in "Illustrazione Popolare", vol. XXXVI, n. 7, 12 febbraio 1899, p. 106.

<sup>9</sup> Sul concorso milanese al Vittorio Emanuele II rimando alla scheda di L. Rossi, in M. Petrantonio, F. Motta (a cura di), *Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*, Federico Motta Editore, Milano 1997, pp. 233-234.

<sup>10</sup> *Il monumento a Mentana di Luigi Belli*, in "L'Illustrazione Italiana", VII, n. 45, 7 novembre 1880, p. 288. Il concorso risale ancora al 1874 e ogni passaggio è stato puntualmente ricostruito nella scheda di Laura Rossi, in Petrantonio, Motta, *Memorie nel bronzo e nel marmo cit.*, p. 226.

<sup>11</sup> *Il monumento a Mentana*, in "L'Illustrazione Italiana", VII, n. 45, 7 novembre 1880, p. 286.

<sup>12</sup> L. Chirtani, *Esposizione nazionale di Torino. La scultura*, in "L'Illustrazione Italiana", VII, n. 36, 5 settembre 1880, p. 170.

<sup>13</sup> Ivi, p. 171.

<sup>14</sup> Nel gioco di prestiti e rimandi tra scultura e pittura appare quasi pleonastico l'accostamento di un gruppo come *Gladiatori a Gladiatori al triclinio* di Francesco Netti (Napoli, Museo di Capodimonte), a sua volta rilettura del celeberrimo *Pollice verso* di Jean-Léon Gérôme, dipinto esposto nel 1874 e di cui esistono varie versioni.

<sup>15</sup> *BELLE ARTI - Statuette di Pietro Costa*, in "L'Illustrazione Italiana", VI, n. 25, 22 giugno 1879, copertina e p. 380.

<sup>16</sup> *Monumenti garibaldini*, in "L'Illustrazione Italiana", X, n. 23, 10 giugno 1883, p. 363.

<sup>17</sup> *Il primo monumento a Garibaldi*, in "L'Illustrazione Italiana", X, n. 48, 2 dicembre 1883, p. 364.

<sup>18</sup> *Monumenti garibaldini*, in "L'Illustrazione Italiana", X, n. 23, 10 giugno 1883, p. 363. Il busto è inaugurato il 2 giugno 1883.

<sup>19</sup> Il numero totale salì poi a trentasette per due ritardi; Cfr. L. Berggren, L. Sjöstedt, *Lombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Artemide, Roma 1996, p. 89.

<sup>20</sup> *All'Esposizione Nazionale di Palermo*, in "L'Illustrazione Italiana", n. 1, 3 gennaio 1893, p. 4.

<sup>21</sup> A. Caccianiga, *Statue e quadri di Venezia (Fuori Esposizione)*, in "L'Illustrazione Italiana", XIV, n. 28, 3 luglio 1887, p. 11.

<sup>22</sup> Sul monumento friulano e il suo bozzetto – conservato presso i Musei Civici-Col-

lezioni del Museo del Risorgimento di Udine – rimando alla scheda di Matteo Gardonio, in *Tra Venezia e Vienna. Le Arti a Udine nell'Ottocento*, catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 19 novembre 2004 - 30 aprile 2005), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2004 e più recentemente a Vania Gransinigh, *Dalla periferia al centro e ritorno: la scultura in Friuli nell'Ottocento*, in P. Pastres (a cura di), *Arte in Friuli. Dall'Ottocento al Novecento*, Società Filologica Friulana, Udine 2010, pp. 119-131. Infine si veda, C. Beltrami, *I monumenti che hanno fatto gli italiani*, in *Scolpire gli eroi cit.*, pp. 26, 96-97.

<sup>23</sup> E. Thovez, *Artisti contemporanei: Davide Calandra*, in "Emporium", XV, n. 89, maggio 1902, p. 339.

<sup>24</sup> N.T., *Davide Calandra*, in "Il Marzocco", 12 settembre 1915, p. 3.

<sup>25</sup> *Il monumento a Carlo Alberto e le sue feste*, in "L'Illustrazione Italiana", XXVII, n.11, 18 marzo 1900, p. 205.

<sup>26</sup> Cfr. scheda monografica sul monumento a Garibaldi in *Memorie nel bronzo e nel marmo cit.*, pp. 232-233.

<sup>27</sup> *Il monumento a Garibaldi a Milano*, in "L'Illustrazione Italiana", XV, n. 43, 14 ottobre 1888, p. 339.

<sup>28</sup> *Ibidem*.

<sup>29</sup> *Esposizione di Bologna. Achille ed Ettore di E. Ximenes*, in "L'Illustrazione Italiana", XV, n. 50, 2 dicembre 1888, copertina.

<sup>30</sup> Si vedano a proposito le schede nn. IV.1.-IV.2., *Monumento a Giuseppe Garibaldi, concorso Milano*, in R. Belmondo, M.M. Lamberti (a cura di), *Davide Calandra. L'opera, la gipsoteca*, Comune di Savigliano-Museo Civico "A. Olmo", Savigliano 2004, p. 317.

<sup>31</sup> A.M. Pastore, *Davide Calandra e il monumento al principe Amedeo*, in "Nuova Antologia", 1 maggio 1902, p. 85.

<sup>32</sup> N.T., *Davide Calandra cit.*, p. 3.

<sup>33</sup> Il concorso, indetto nel 1885, premia il bozzetto di Deloye rispetto a numerose proposte, sia italiane che francesi, tra cui quella di Giuseppe Raimondi con un grande Garibaldi equestre e di Charles Cordier che immaginava una soluzione più simbolica con una Vittoria alata letteralmente avviluppata all'eroe. Tutti i bozzetti sono pubblicati in *Garibaldi et Nice*, in "Nice Historique", CX, n. 2, aprile-giugno 2007.

<sup>34</sup> L. Chirtani, *L'Esposizione di Belle Arti a Roma. X. Piemonte-Stranieri-Scultura. Conclusione*, in "L'Illustrazione Italiana", X, n. 30, 29 luglio 1883, p. 86.

<sup>35</sup> *Il monumento a Giuseppe Garibaldi a Venezia*, in "L'Illustrazione italiana", anno XIV, n. 36, 21 agosto 1887, copertina.

<sup>36</sup> Cfr. C. Dossi, *Note azzurre*, ed. a cura di D. Isella, Milano 1956.

<sup>37</sup> E. Thovez, *Leonardo Bistolfi*, in "L'Arte all'Esposizione del 1898", Roux e Frassati, Torino 1898, p. n.n.

<sup>38</sup> Ivi, p. 327.

<sup>39</sup> Thovez, *Leonardo Bistolfi cit.*, p. n.n.

<sup>40</sup> E. Cozzani, *Il monumento ai Mille*, in "Vita d'Arte", III, vol. VI, n. 34, settembre 1910, p. 104.