

SCOLPIRE GLI EROI

*La scultura al servizio
della memoria*

a cura di
Cristina Beltrami
Giovanni Carlo Federico Villa

SilvanaEditoriale



Celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia
GRANDI MOSTRE

SCOLPIRE GLI EROI

La scultura al servizio della memoria

20 aprile - 26 giugno 2011

Padova, Salone del Palazzo della Ragione



Presidenza del Consiglio
dei Ministri - Unità Tecnica
di Missione per le celebrazioni
del 150° anniversario
dell'Unità d'Italia

*Presidente del Comitato
dei Garanti per le celebrazioni
del 150° anniversario
dell'Unità d'Italia*
Giuliano Amato

*Consulente del Presidente
del Consiglio dei Ministri
per le celebrazioni
del 150° anniversario
dell'Unità d'Italia*
Paolo Peluffo

*Coordinatore dell'Unità Tecnica
di Missione per le celebrazioni
del 150° anniversario
dell'Unità d'Italia*
Giancarlo Bravi

Coordinamento
Unità Tecnica di Missione
per le celebrazioni del 150°
anniversario dell'Unità d'Italia

*Direttore per la comunicazione
e le relazioni esterne*
Maria Emanuela Bruni

Responsabile mostre
Anna Villari
Organizzazione
Matteo Ventricelli

*Coordinamento
amministrativo
e sito web*
Loretta Cardoni
Organizzazione
Agostino Cianciulli
Patrizia Mariani

Catalogo a cura di
Cristina Beltrami
Giovanni C.F. Villa

Saggi
Cristina Beltrami
Giovanni C.F. Villa
Renzo Villa

*Progetto espositivo e direzione
lavori allestimento*
Emilio Alberti

Realizzazione allestimento
Jolli Allestimenti,
Altavilla Vicentina

Grafica della mostra
Sebastian Cudicio

Trasporti e movimentazione
Arteria

Assicurazioni



Enti prestatori
Carpi (Modena), Musei
di Palazzo dei Pio
Gorla Maggiore (Varese),
Fondazione Torre Colombera -
Gipsoteca Odoardo Tabacchi
Ligornetto, Museo Vincenzo Vela
(proprietà della Confederazione
Svizzera)
Milano, Civiche Raccolte d'Arte -
Galleria d'Arte Moderna
Novara, Galleria d'Arte Moderna
Paolo e Adele Giannoni
Padova, Musei Civici, Museo
d'Arte Medioevale e Moderna
Possagno (Treviso), Museo
e Gipsoteca Antonio Canova
Roma, Collezione Francesco Leone
Roma, collezione privata
Roma, Galleria Carlo Virgilio & C.
Roma, Galleria Nazionale
d'Arte Moderna
Roma, Museo di Roma
Roma, Museo Pietro Canonica
in Villa Borghese
Roma, Museo Storico della Fanteria
Savigliano (Cuneo), Museo Civico
Antonino Olmo e Gipsoteca
Davide Calandra
Torino, Fondazione Guido
ed Ettore De Fornaris -
Galleria Civica d'Arte Moderna
e Contemporanea
Treviso, Musei Civici
Udine, Civici Musei, Collezioni
del Museo del Risorgimento
e della Resistenza
Venezia, Collezione Cassa
di Risparmio di Venezia
Venezia, Scuola Dalmata
dei Santi Giorgio e Trifone
Verbania Pallanza, Museo
del Paesaggio - Palazzo Viani
Dugnani
Viggiù (Varese), Museo Civico
Enrico Butti

Ringraziamenti
Mirko Arena, Sandrina Bandera,
Davide Banzato, Rosalba
Belmondo, Jacopo Benedetti,
Silvana Bertoncelli, Virginia
Bertone, Marco Biscione,
Gisella Bolchini, Stefano Bonetti,
Pinuccia Brunella, Carla Brunello,
Piero Cadoni, Antonio
Continanza, Eugenia De Beni,
Stefano Casciu, Giuseppe Cassani,
Monica Cecchet, Elisa Chiorino,
Michela Cometti, Vincenzo
Continanza, Eugenia De Beni,
Ettore de la Grennelais, Rita
De Luca, Paolo Di Marzio,
Sergio Di Stefano, Danilo Eccher,
Gian Pietro Favaro, Daniela
Ferriani, Vittorio Frascadore,
Maria Fratelli, Ornella
Galimberti, Silvana Gennuso,
Maria Elisabetta Gerhardinger,
Donatella Germanò, Nicoletta
Giordani, Stefano Grandesso,
Mario Guderzo, Mario
Lamparelli, Francesco Leone,
Emilio Lippi, Annalisa Lombardo,
Isabella Marelli, Maria Vittoria
Marini Clarelli, Flavio Mestriner,
Gianna A. Mina Zeni, Riccardo
Morgante, Giuseppina Ornaghi,
Colonnello Matteo Paesano,
Antonia Pasqua Recchia,
Franca Pellegrini, Gian Luigi
Perino, Eleonora Pezzotti, Cristina
Pierucci, Valentina Piovan,
Federica Pirani, Rino Postiglioni,
Luciano Maria Provenzano,

Tiziana Ribezzi, Francesco Rizzi,
Mariangela Rosiello-Agnola,
Manuela Rossi, Pierluigi Rossi,
Laura Russo, Claudio Salsi,
Bianca Maria Santese, Simonetta
Sergiacomi, Paola Strada,
Francesca Tamanini, Francesca
Tesei, Maria Elisa Tittoni,
Barbara Tomassi, Alberto Tonzig,
Marina Tonzig, Valentina Tonzig,
Simonetta Tozzi, Daniele Trentini,
Maria Carla Uglietti, Riccardo
Ungari, Tullio Vallery, Luigi
Vianello, Fabiana Vio, Rossella
Vodret, Alessandro Zanonato,
Paola Zatti

*Gli organizzatori e i curatori
porgono un sentito ringraziamento
ai dirigenti e ai funzionari
del Ministero per i Beni
e le Attività Culturali,
ai soprintendenti e ai funzionari
di tutte le Soprintendenze,
ai direttori e conservatori dei musei
prestatori e ai loro collaboratori,
ai collezionisti citati, ai prestatori
che hanno preferito mantenere
l'anonimato e a tutti coloro
che hanno reso possibile
la realizzazione della mostra*

*I curatori desiderano esprimere
una profonda e affettuosa
gratitudine a Paolo Peluffo,
Anna Villari e a Matteo Ventricelli,
senza la cui costante disponibilità
e il concreto sostegno organizzativo
e operativo questa esposizione
non avrebbe mai potuto compiersi*

*Un memore riconoscimento
a Emilio Alberti e Mauro Zocchetta
che con raro spirito di mecenatismo
e senso delle istituzioni questa
mostra hanno materialmente
progettato e allestito*

*Al sindaco del Comune di Padova,
Flavio Zanonato, a Daniele
Formaggio e Stefano Annibaletto
la gratitudine per aver concesso
gli spazi del Salone del Palazzo
della Ragione e per il loro costante
aiuto e sostegno*

Sono migliaia i capolavori che invecchiavano nel disinteresse e nella polvere, sotto i nostri occhi. Capolavori dimenticati, inverditi, senza nome, statue mute, non più parlanti, senza autore. Capolavori. Perché la scultura degli eroi nelle nostre città, gesto collettivo, volontario di orgoglio e di memoria, ha dato vita a una grande stagione della scultura europea, tra la seconda metà dell'Ottocento e i primi trent'anni del Novecento. Un'opera collettiva impressionante, vastissima, diffusa in tutto il territorio. Plurale ma allo stesso tempo mossa da un'unica "speme", da una forza morale che si muoveva nella stessa direzione. Una scultura che ha avuto i suoi maestri, grandissimi e dimenticati. Tanto dimenticati che per anni l'unico volume scientifico sulle statue risorgimentali di Roma era stato realizzato dall'accademia di Svezia di Belle Arti! Tranne pochissime eccezioni, queste statue, questi monumenti non erano stati finanziati dallo Stato, né dai municipi, ma nascevano da pubbliche sottoscrizioni di cittadini e associazioni, società di reduci delle patrie battaglie, mutuo soccorso, logge massoniche, sindacati, carbonari. Definirono lo spazio pubblico, segnarono la volontà di rendere "italiane" le piazze, i luoghi della memoria. Quest'opera collettiva, immensa, febbrile, oggi giace come un relitto di un'epoca di ottimismo e di senso civico, di patriottismo, di riconoscenza verso gli eroi, per i martiri "della santa causa italiana", per i Padri della patria, per coloro che diedero il segno del sacrificio per l'interesse generale. Non una sola, grande Tour Eiffel, o una Statua della Libertà, che segnano la fiaccola del progresso, guardandosi dai due lati dell'Oceano, ma migliaia di segni in ogni città per trasformarle in parti di un tutto, l'Italia, insegnando ai giovani i volti, i movimenti, i gesti degli eroi. Pensiamo al magnifico Carlo Cattaneo di Ettore Ferrari, che con un passo avanti, la fascia tricolore, la marsina e i libri del suo pensiero, dice "no" al colonnello Ettinghausen che il 21 marzo aveva chiesto la tregua degli austriaci, nel bel mezzo delle Cinque Giornate. Il "no" più importante della nostra storia moderna. Il gesto di Angelo Brunetti effigiato da Ettore Ximenes nel momento in cui si strappa la benda dagli occhi mentre parte il fuoco del plotone di esecuzione alla foce del Po, il 4 agosto del 1849. La statua, restaurata, è stata posta al sicuro nel rinnovato Parco degli Eroi al Gianicolo – inaugurato dal Presidente della Repubblica Giorgio Napolitano il 17 marzo 2011 –, mentre per anni languiva abbandonata come spartitraffico

dentro un parcheggio al lungotevere di Vittoria. Ma pensiamo anche a gesti di creazione della nazione, come la difesa impossibile di Francesco Ferrucci del 1530 narrata da Guerrazzi, che divenne una statua equestre di Emilio Gallori in pieno Novecento, a Gavinana, o l'antico progetto di Tempio dei Grandi Italiani di Santa Croce, immaginato nei Sepolcri dal padre del Risorgimento, ovvero Ugo Foscolo, fanno parte di questo tentativo di "scolpire gli eroi".

Le decine di restauri nell'ambito del grande progetto Luoghi della Memoria del 150° anniversario dell'Unità d'Italia è solo in apparenza un'operazione tecnica di generale manutenzione delle infrastrutture della memoria.

È il tentativo di ricostruire un tessuto di informazioni, di legami ideali, di tensione artistica comunitaria. Qualcuno ha ironizzato sul fatto che il 150° si riducesse a ripulire un po' di statue, aggiungere qualche tavola esplicativa, a togliere erbacce, rifare aiuole. A parte il fatto che anche fosse solo questo non sarebbe poco, nel paese dell'abbandono e dell'oblio esso è in realtà l'avvio di un lavoro della memoria per restituire migliaia di informazioni su luoghi, eventi, battaglie, personaggi alle generazioni di oggi e di domani.

Ricostruire la storia di quest'opera di narrazione collettiva è il compito della mostra al Palazzo della Ragione a Padova, curata da Cristina Beltrami e Giovanni C.F. Villa per la Presidenza del Consiglio dei Ministri - Unità Tecnica di Missione per le celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia. Si è voluto far seguire a una vasta azione di restauro e valorizzazione, mai tentata prima in Italia, una riflessione scientifica sugli autori, sul valore artistico di quanto in quest'anno verrà avviato al risanamento. Forse questi circa 70 bozzetti che ci guardano a Padova ci dicono che la scultura italiana di questi decenni dopo l'Unità politica della nazione è stata una grande arte, forse superiore anche alla pittura, perché animata da una motivazione etica e civile fortissima.

Paolo Peluffo

*Consulente del Presidente del Consiglio dei Ministri
per le celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia*

In copertina

Eugenio Baroni, *Bozzetto per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (fante)*, intero e particolare, 1935-1937.
Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi S.p.A.

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Redazione
Sergio Di Stefano

Impaginazione
Annamaria Ardizzi

Coordinamento organizzativo
Michela Bramati

Segreteria di redazione
Emma Altomare

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare.

© 2011 Silvana Editoriale S.p.A.
Cinisello Balsamo, Milano

Sommario

- 8 **Scolpire gli eroi**
Giovanni C.F. Villa
- 14 **I monumenti che hanno fatto gli italiani**
Cristina Beltrami
- 46 **Il quadrivio patriottico: la città monumentale**
Renzo Villa
- 63 **Catalogo**

Scolpire gli eroi

Giovanni C.F. Villa

Il fatto si è che quei simboli del passato sono nella memoria d'un uomo, quello che i monumenti cittadini e nazionali della memoria dei posteri. Ricordano, celebrano, ricompensano, infiammano: sono i sepolcri di Foscolo che ci rimenanano col pensiero a favellare coi cari estinti. [...] Un popolo che ha grandi monumenti onde ispirarsi non morrà mai del tutto, e moribondo sorgerà a vita più colma e vigorosa che mai.¹

Siamo così abituati alla loro presenza che non li degniamo più di uno sguardo; ci meravigliamo anzi quando qualche straniero li fotografa, o ne chiede notizie. A volte i nomi dei personaggi che rappresentano sono entrati nel quotidiano urbano, così che non vi facciamo più caso o li ricordiamo soltanto se usati per qualche stazione di metropolitana, o segnalati alle fermate d'autobus, mentre fatti di gloria e passione e morte, giovani vite e maturi generali sono confinati ai soli indirizzi postali. È il destino dei monumenti che un'intera stagione, il primo cinquantennio dopo l'Unità, volle dedicare a un insieme di individui e gruppi sociali che seppero intravedere in eventi, in gran parte del tutto eccezionali e imprevisi, e in ogni caso imprevedibili, la possibilità di portare rapidamente a quell'unificazione della nazione che, da Petrarca in poi, pochi intellettuali avevano percepito e rappresentato come necessaria, visto che l'Italia era "Una d'arme, di lingua, d'altare / di memorie, di sangue, e di cor".

Non è senza significato il fatto che qualche anno fa, in una collana editoriale diffusa capillarmente attraverso il più popolare quotidiano torinese, sostenuta dalla Regione e intitolata ai "Tesori del Piemonte", abbiano trovato spazio i più particolari e introvabili musei del vino e dei mestieri, le testimonianze di minoranze religiose e linguistiche, i contenuti di dimore storiche e gabinetti scientifici, ma nessuno abbia pensa-

to di dedicare qualche pagina al più grande museo diffuso sul territorio. Un museo della scultura e della statuaria commemorativa che costituisce non solo un *unicum* prezioso, ma anche una delle più intense testimonianze delle vicissitudini della storia patria, in tutte le sue diverse componenti e manifestazioni.

Una statuaria commemorativa italiana, presente capillarmente sul più vasto spazio urbano nazionale, che è ancora un patrimonio poco conosciuto, poco ammirato e poco stimato. Anche la quotidianità può averci reso sempre più indifferenti, ma indubbiamente il motivo principale è da leggersi in rapporto alla radicale frattura di gusto che le avanguardie storiche precipitarono, e che poi fu recepito a livello di massa a partire dagli anni cinquanta del Novecento. Di fronte alla rapidità del processo di modernizzazione e al radicale mutamento dei parametri estetici, architettonici e urbanistici, tutta la scultura monumentale dell'Italia liberale apparve improvvisamente invecchiata e antiquata, esempio di un'arte accademica e desueta, e in più insopportabilmente retorica. Basti pensare alle discussioni e alle scelte operate dalle commissioni in merito alla statuaria e alla monumentalità della Resistenza per rendersi conto che i modelli seguiti nel primo mezzo secolo dell'Italia unita apparivano definitivamente superati, e sovente percepiti come vuoti, formali, quando non insopportabilmente enfatici. Resistenza e Liberazione avranno monumenti – da Bergamo a Parma a Cuneo – di intensità e carica espressiva ben diversa, pur movendosi in un arco stilistico che va dal Realismo all'Espressionismo all'Astrattismo più puro. Forse soltanto ora, a distanza di un secolo dalle celebrazioni del primo cinquantenario, e dai festeggiamenti che erano soprattutto l'esaltazione del Paese della modernizzazione e del "miracolo economico", dopo un'attività di restauro sovente quasi soltanto doverosa, l'intera esperienza della statuaria e della plastica fra Realismo e Simboli-

simo, fra Naturalismo e Verismo, fra Modernismo floreale e Novecento può essere riletta e ricostruita, e soprattutto vista e ammirata con sufficiente e doverosa distanza, percependone meglio valori storici e plastici, decorativi e monumentali. Se in generale tutta l'arte dell'Ottocento, fra Romanticismo e Futurismo, è oggetto di un più attento ed equilibrato giudizio, è anche vero che quest'arte commemorativa costituisce poi un intreccio particolarissimo fra ragioni della committenza e soluzione artistica, fra richieste ufficiali, valori ideologici, vincoli tecnici e lavoro d'autore, sovente problematico. Così lo storico che si occupa di arti vede subito nel singolo monumento un affollamento di tensioni, di volontà di comunicare e imprimere densità ideologica alla materia, la cui ricostruzione spetta piuttosto allo storico della società, della politica, dei movimenti di pensiero. Anche per questo il cultore delle arti ritrova soprattutto nei bozzetti, nei gessi e nelle crete le ragioni dello scultore, che sovente la fusione in bronzo finirà per annullare, traducendosi comunque in un "monumento", e cioè in un sistema non soltanto di marmi e pietre e decorazioni e bassorilievi e targhe, ma anche e soprattutto in un'intertestualità determinata da collocazioni urbane ricche di implicazioni, da spazi deputati sovente a loro volta carichi di significati, e in ogni caso da possibilità di immediata lettura che esula ampiamente dalla volontà e portata comunicativa dello scultore.

Dunque, e in primo luogo, scelte storiche e politiche. Anche perché la parte più consistente dei progetti urbani e delle commissioni ufficiali da parte dello Stato, dei Municipi e anche di singole associazioni di carattere locale e nazionale, o di comitati aggregatisi per l'occasione, negli anni dopo l'unificazione italiana riguarda la statuaria monumentale e celebrativa delle glorie nazionali. Per ordinare, plasmare o rafforzare il senso dell'identità nazionale, e più tardi per giustificare ed esaltare scelte dolorose

e spesso completamente sbagliate, accompagnate da lutti e sacrifici, le Municipalità non esitarono a popolare piazze, giardini, luoghi panoramici, con monumenti dedicati preferibilmente agli eroi del Risorgimento, ai fatti e agli eventi che potessero trasmettere ai posteri i "valori" in cui una generazione aveva creduto, modificando il corso della storia. Tutto il repertorio di una concezione dell'eroe che era assoluto protagonista della cultura dell'età liberale fu proposto in forme che rimandano prima alla tradizione romantica, poi accademica, in seguito al Verismo e al Simbolismo, esaltando un impegno comune che in generale cancella i contrasti e le divisioni politiche sotto il mantello dell'esaltazione patriottica.

I centri urbani assumono così i tratti di luoghi della memoria, punteggiati di busti e statue. A volte intorno a essi si ristrutturava una piazza, un luogo collettivo – in particolare i giardini di fronte alle nuove stazioni – creando snodi di attrazione e di aggregazione. Si studiano sistemazioni che accentuino la monumentalità della statua, fornendola di prospettiva, e sovente intorno a essa si sistemano parchi pubblici. Se ora provassimo a togliere la miriade di statue erette in quel cinquantennio, e pur soltanto quelle finalizzate alla funzione di memoria collettiva e di educazione permanente, ci ritroveremmo sconcertati in spazi urbani svuotati e privi di senso. In fondo *Le muse inquietanti* di De Chirico sono la determinazione della spazialità urbana moderna, tutta italiana: "metafisica" proprio per le piazze animate e rese plasticamente vive dai monumenti, come lo stesso artista suggeriva nel 1919:

Allora tutto il popolo delle statue in marmo o in bronzo, i grandi uomini che durante tutto l'anno stanno immobili sopra i loro zoccoli bassi in mezzo al viavai continuo dei veicoli e dei pedoni e dopo essersi distesi le membra s'incamminano



1. Enrico Pazzi, *Monumento a Dante*, particolare, 1865. Firenze, piazza Santa Croce

prudentemente verso quella famosa Piazza Castello ove hanno luogo i loro misteriosi conciliaboli. Vi si radunano per cantare in coro, sotto il cielo purissimo dell'autunno, l'ineffabile inno della fedeltà eterna e dell'amicizia. Vi si vede Lagrange, lo scienziato pensoso che s'appoggia al braccio robusto del colonnello Missori, dai baffi di *grogna*, e che in un combattimento contro gli Austriaci salvò la vita a Garibaldi. Vi si vede il re Vittorio Emanuele II discutere di strategia con Emanuele Filiberto².

Esistono certamente i "preliminari" di queste imprese: non è senza significato l'intensità della lezione neoclassica di Canova, in pieno stile fosciliano, geniale sistemazione nel canone patriottico di uno spiemontizzato riottoso come Alfieri; o qualche decennio dopo la scelta tutta provocatoria di Vincenzo Vela con il suo *Alfiere dell'esercito sardo*, semplicissimo ma assolutamente determinato nel suo ruolo antiaustriaco; proprio come voleva il vicentino Sebastiano Tecchio, restato a Torino dopo aver portato i plebisciti per l'unione del Veneto al Regno di Sardegna, e poi sempre eletto deputato al Parlamento subalpino, gran

sostenitore nel Consiglio comunale di quel "dono dei milanesi", vertice simbolico nazionale-risorgimentale, provocatoriamente collocato davanti alla facciata juvarriana di palazzo Madama la mattina del 10 aprile 1859, pochi giorni prima dell'ingresso in Lombardia di Vittorio Emanuele II. Così che le statue riescono persino a vaticinare e anticipare scelte strategiche e occasioni storiche, come dimostra la doppia inaugurazione proprio dell'*Alfiere*, testimonianza attiva delle risoluzioni politiche del ribollente Piemonte cavouriano.

I concorsi pubblici e le sottoscrizioni popolari sostengono le commissioni di marmi e bronzi per glorie locali e padri della patria, geni dell'arte e delle scienze che "ad egregie cose" dovevano accendere i forti animi nazionali. Le vicende risorgimentali obbligavano però gli artisti a misurarsi per la prima volta non soltanto con temi e figure della storia contemporanea, recentissima, ma anche con il problematico rinvio a un'autenticità d'abito, di posture, di acconciature. La verità del dato naturale doveva emanciparsi dalle forme neoclassiche, suggerendo un approccio diretto. Lo faranno i Luigi Pampaloni, i Pietro Magli, o Pietro Tenerani con il suo *Pellegrino Rossi* del 1854, ove il giurista e ministro di Pio IX è seduto su una semplice sedia, vestito della quotidiana finanziaria. Ma poi il mantello è drappeggiato come toga antica, che quasi parrebbe entrare in conflitto con la prosaica penna e il quaderno per appunti. Rappresenta un punto di svolta, a favore non più di una monumentalità ufficiale e spettacolare, ma di una quotidianità pensosa e attiva. Subito sarà seguito, ad esempio a Torino, da un *Luigi Lagrange* che si affretta in un pensiero improvviso, l'indice ad appuntare uno scartafaccio di studi, da un *Gioberti* studioso e da un *Balbo* con gli occhiali in mano.

Insieme all'attualizzazione esiste anche un processo di democraticizzazione attraverso le raccolte di fondi da parte di comitati cittadini; molti furono a carattere evidentemente politico, come nel caso di Mazzini e, più generalmente, di Garibaldi. Nel processo di formazione di una coscienza nazionale, la condivisione della statuaria è di fatto un momento di partecipazione popolare che ritroveremo in altre fasi e in altri Paesi del Novecento.

2. Ettore Ximenes, *Cuore di re*, 1878. Torino, parco della Villa Tesoriera



Nel decennio pur amaro e convulso dopo la proclamazione del Regno d'Italia, nell'attesa di Roma capitale, si prepara già un primo riordino della storia recente, spartendo il campo fra i "quarantottisti" democratici e i più moderati costruttori del processo unitario. Ma è poi dopo la morte di Vittorio Emanuele II, nel 1878, che compare la grande produzione intorno al "quartetto" dei padri della Patria: il re "galantuomo" appunto – effigiato in ogni posa, esemplare il *Cuore di re* che Ximenes scolpisce l'anno della morte di un sovrano qui ritratto con un povero fanciullo e accanto il fido cane da caccia

– Camillo Cavour e poi Giuseppe Garibaldi e Giuseppe Mazzini, che potranno essere di volta in volta anche pegno oppure ostaggio di amministrazioni e governi di destra o di sinistra, "storica" s'intende. Infine, saranno uniti in un progetto insieme trasformista e monarchico e pacificatorio. Storicamente, del tutto falsificante. Intanto cicli di bassorilievi, gruppi ritratti in episodi eroici, allegorie le più sofisticate segnavano ogni città. Insieme a quest'Italia scolpita, si rafforza il corteo di letterati, di scienziati, anche di imprese tecnologiche ed economiche monumentalizzate con una rapidità poi del tutto



3. Cesare Zocchi,
Monumento a Dante, 1896.
Trento, piazza Dante

scomparsa nella seconda metà del Novecento. La statua di Dante, opera di Enrico Pazzi, posta di fronte a Santa Croce nel seicentenario del 1865, e svelata il 14 maggio da Vittorio Emanuele II, dopo una grandiosa sfilata, chiude le diatribe fra il Dante ghibellino, di Foscolo e Carducci, e il Dante guelfo, di Gioberti e Tommaseo, privilegiando il Dante che non è di parte ma è “l’italiano più italiano che sia stato mai”, come aveva scritto Cesare Balbo nel 1839 e confermava Francesco De Sanctis. Si afferma l’evidente sillogismo: la lingua è il connotato nazionale, Dante ne è il creatore, dunque Dante è il simbolo dell’italianità. Dal *Dante* di Napoli, con una statua che col basamento raggiunge i dieci metri d’altezza al termine di via Toledo, al *Dante* di Cesare Zocchi davanti alla Stazione di Trento, che dal 1896 svolge una funzione mobilitante e irredentista, concentrata nel Sordello – a rappresentare il Trentino –

che incontrando Virgilio esclama “Io son della tua terra!”, Dante è il più “nazionale” dei personaggi patri. Ma poi per *Correggio* a Parma nel 1870, per *Leonardo* a Milano nel 1872, si rinnovano le esaltazioni di glorie e locali e nazionali che assumono il ruolo di patroni laici, espressione del valore dell’ingegno e della virtù. Anche così politica e cultura si alleano per una riaffermazione dei valori patriotti e risorgimentali. Un risorgimento tante volte evocato nei secoli precedenti, ma confinato alle arti, alle lettere e alle scienze, e non alla quotidiana vita politica degli italiani, non al riscatto politico e civile.

L’intento patriottico definisce il luogo della memoria: ove architettura e urbanistica, statuaria e decorazione trovano una sintesi, “consacrando” uno spazio civile. Non è un caso che alcuni di quegli spazi siano diventati il luogo di manifestazioni politiche e sociali, in una piaz-



4. Sfilata dei partigiani (6 maggio 1945) di fronte all’opera di Odoardo Tabacchi, *Giuseppe Garibaldi*, 1887. Torino, corso Cairoli

za che ha saputo rinnovare – nelle sue occasioni migliori – il riscatto dalla miseria della politica confinata in istituzioni, salotti, e poi studi televisivi.

Sarà poi la Grande Guerra, con il suo tremendo lascito di morti, a progettare una nuova monumentalità insieme più distante e tragica, ma anche più collettiva: nell’esaltazione dei morti per la Patria, caduti in una guerra proclamata, ma non sentita, come termine di un lungo Risorgimento. Che il regime fascista riuscirà a piegare a un’idea di statuaria in cui i valori di sacrificio e obbedienza sembrano ispirarsi a una “romantità” d’invenzione, che di fatto annichiliva ed esauriva la tradizione liberale.

La mostra che proponiamo, e che si colloca come contributo all’interno di una ben più vasta e complessa offerta espositiva e ideativa in occasione del Centocinquantenario della proclamazione del Regno d’Italia, offre al visitatore la possibilità anzitutto di conoscere “il farsi” del monumento, ovvero il bozzetto, momento più personale e creativo dello scultore. Compone poi, attraverso le diverse scansioni del percorso, un viaggio ideale nella scultura italiana fra Otto e Novecento, documentando impianti ideali e mutamenti del gusto, proponendo manufatti e capolavori pressoché sconosciuti, altrettante occasioni di riflessione e conoscenza su un periodo essenziale della storia artistica e civile degli italiani.

¹ Ippolito Nievo, *Confessioni di un italiano*, in *Ippolito Nievo. Opere*, a cura di S. Romagnoli, Napoli 1952, p. 115.

² Giorgio de Chirico. *I temi della Metafisica*, a cura di M. Fagiolo dell’Arco, catalogo della mostra, Milano 1985, p. 18.

I monumenti che hanno fatto gli italiani

Cristina Beltrami

Fatta l'Italia, per parafrasare un celebre motto di Massimo D'Azeglio, andavano fatti gli italiani e, in senso più ampio, andava cristallizzata la storia attraverso la celebrazione degli eroi, dei politici, dei poeti e delle battaglie che avevano portato all'Unità. Era anche necessario individuare al più presto un linguaggio artistico che fosse di immediata comprensione, sufficientemente celebrativo e nazionale. In questo senso, proprio perché vincolata tecnicamente e dunque meno facile alle sperimentazioni, la scultura monumentale, ancora più che la pittura risorgimentale, troverà un linguaggio davvero unitario e al di sopra delle differenze regionali.

Non si contano nell'Italia postunitaria i concorsi a Vittorio Emanuele II, a Giuseppe Garibaldi e a Camillo Benso di Cavour, gli indiscussi protagonisti storici del Risorgimento, che però affondava le proprie radici nel pensiero dei vati – da Dante e Alfieri *in primis* – e che si era acceso con i moti rivoluzionari del 1848. Raccontare dunque la storia dell'Unità nazionale attraverso i monumenti legati alla commemorazione dei suoi artefici significa inevitabilmente tracciare la storia di quasi due secoli di scultura, quella stessa che ha reso le piazze italiane dei musei a cielo aperto. Il monumento è preceduto sovente da un concorso che vede il proliferare di bozzetti o, quanto meno, il progetto che lo scultore è tenuto a presentare anche in caso di incarico diretto: i gessi, le terrecotte, i bronzi che si sono conservati sono dunque preziose testimonianze, che oltre a rivelare passaggi nodali del processo creativo vantano un valore artistico in sé. Sono infatti i bozzetti a subire un giudizio ancor prima del monumento – è a loro che lo scultore si affida per l'assegnazione di un concorso – conservando allo stesso tempo la vera indole creativa dell'artefice, prima che le necessità celebrative li costringano a una revisione, spesso in senso più didascalico. Il bozzetto non è quindi solo uno strumento di passaggio, dall'idea alla realizzazione,



1. Vincenzo Vela, *Bozzetto per il monumento all'Alfiere dell'esercito sardo*, circa 1857. Ligorretto, Museo Vincenzo Vela (proprietà della Confederazione Svizzera)

ma è impeto vitale, a tal punto che in alcuni casi è ancora possibile rintracciare le impronte dell'artista, segno di una modellazione immediata. La mostra vuole aprire con il *Vittorio Alfieri* (1749-1803) in Santa Croce, che senza dubbio segna un punto d'inizio sotto diversi aspetti: il marmo di Antonio Canova è un monumento privato dedicato a una figura pubblica e consacra la chiesa fiorentina come Pantheon della cultura nazionale. I tre bozzetti raccolti in mostra



2. *Monumento a Daniele Manin di fronte alla casa che abitò fino all'esilio*, 1875 (da "L'Illustrazione Italiana", 27 marzo 1898, p. 223)

testimoniano le diverse fasi di elaborazione e i successivi compromessi arrangiati con la committente. All'indomani della scomparsa di Alfieri, infatti, Louise Stolberg, contessa d'Albany e ultima compagna del poeta, commissiona ad Antonio Canova un monumento da erigersi nella basilica fiorentina. Già nel 1804 l'artista propone una stele di oltre tre metri (Possagno, Museo e Gipsoteca Antonio Canova) su cui l'*Italia* piange la perdita del poeta, ritratto in un busto di profilo tra due geni alati¹. Tale soluzione, forse perché troppo algida e piatta, non soddisfa la Stolberg, che per la stessa cifra pattuita – diecimila scudi – comanda a Canova un monumento a tutt'otondo, in linea dunque con quelli già presenti nella chiesa. Nel dicembre del 1807 Canova scrive a Quatremère de Quincy di aver concluso questo secondo modello: che «ho procurato di tenerlo d'uno stile grave e maestoso, più che mi fu possibile, per corrispondere, nel carattere dell'opera, alla fierezza della penna di questo sommo poeta»². Il bozzetto a cui Canova fa riferimento nel 1807, se non direttamente identificabile con quello oggi conservato alla Galleria Na-

zionale d'Arte Moderna di Roma, è certamente a esso rassomigliante. L'*Italia*, al contrario della compostezza del primo bozzetto, si lascia andare in un vero pianto di dolore e si aggrappa a un sarcofago attico sul quale è scolpito il profilo di Alfieri³. Il passaggio è sostanziale: Canova, recuperando il motivo neoclassico delle *pleurantes*, fa dell'*Italia* la metafora della patria prostrata per la perdita del letterato. Il gesso, conservato a Possagno e datato 1805, con un'*Italia* dolente ma composta e un sarcofago di dimensioni leggermente più ridotte, è dunque il passaggio intermedio tra queste due soluzioni e sarà quello più vicino alla definitiva versione in marmo⁴. Il complesso panneggio è frutto di incessanti elaborazioni grafiche: il drappeggio ampio, le vesti impalpabili, le ciocche morbide che le fuoriescono dall'acconciatura addolciscono l'immagine dell'*Italia* intenta ad asciugarsi le lacrime con un lembo della veste. Svelato nel settembre del 1810, il gruppo canoviano, oltre a essere una metafora immediatamente leggibile, segna l'inizio di una tradizione che identifica Santa Croce come una galleria di italiani illustri, in senso foscoliano, le-



3. Luigi Borro, *Monumento a Daniele Manin* (particolare del leone), 1875. Venezia, Campo Manin

gata cioè ai sepolcri di pensatori, artisti e letterati, su cui costruire un ideale patriottico con profonde radici culturali. E fu ciò che accadde se, alla fine del secolo, si parla di Santa Croce come del luogo ove «l'anima di ogni italiano si sente più presso ai suoi Grandi»⁵. L'*Alfieri* non poteva che essere affidato a Canova, che con la sua scultura mantenne vivo il mito della genialità artistica. Egli fu infatti capace di un linguaggio neoclassico, nazionale e al contempo realmente internazionale⁶. Lo testimoniano bene le parole di Stendhal, che in visita alla basilica il 21 settembre 1811 dinnanzi all'*Alfieri* afferma: «Tant que Canova existera on peut acheter l'immortalité»⁷.

Il cantore massimo del valore della tomba fu Ugo Foscolo (1778-1827), anch'egli ricordato in Santa Croce da un monumento a figura intera di stampo romantico, che Odoardo Tabacchi (1831-1905) propone invece, nel 1866, in una veste profondamente patriottica: l'*Ugo Foscolo che cerca consolazione dopo il trattato di Campofornio* (Gorla Maggiore, Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi) è stato talvolta anche letto come Jacopo Ortis, *alter ego* del poeta, indignato tra le braccia dell'amata Teresa per come Napoleone, fino a quel momento invo-

cato come il liberatore, avesse ceduto Venezia all'Austria. Da questo stesso gesso, esposto alla mostra di Brera nel 1866, vennero realizzate sia la versione in marmo, inviata all'Esposizione Universale di Parigi dell'anno successivo, sia un bronzo conservato presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma⁸. Presentare il *Foscolo* a Parigi nel 1867 è un gesto inequivocabile: nello stesso anno l'esercito garibaldino era stato sconfitto a Roma dalle truppe di Napoleone III e il poeta di Tabacchi è una denuncia evidente alla presenza dello straniero in Italia. Francesco Dall'Ongaro ricorda come «il soggetto a Parigi, era nuovo ai molti, agli altri antipatico»⁹, ma ciò nonostante la qualità e la curiosità suscitate dal marmo erano tali che «quel gruppo era sempre circondato da una fitta siepe di ammiratori»¹⁰. La modellazione degli abiti è straordinaria, quanto la tensione emotiva creata dal divario dei due atteggiamenti: colta da un pianto disperato lei e impassibile quanto irato lui. Non è eccessivo considerare il *Foscolo* uno dei capolavori giovanili di Tabacchi, che di lì a poco, nel 1868, avrebbe sostituito Vincenzo Vela alla cattedra di scultura presso l'Accademia Albertina di Torino.

È vero altresì, come sottolineato anche in precedenza¹¹, che il gruppo ha qualche cedimento accademico, ma in particolare mostra un colorismo tipico della scultura scapigliata che ne dichiara immediatamente la provenienza geografica. Il superamento di un linguaggio regionale in favore di un'arte dai caratteri nazionali sarà uno degli obiettivi primari, purtroppo mancato per anni, delle mostre nazionali. Già a partire dalla prima Esposizione italiana organizzata alla Stazione Leopolda di Firenze nel 1861¹², appare evidente come il monumento – e nella fattispecie i bozzetti esposti – dovessero essere considerati “storia parlante”¹³, intesa come narrazione ancor prima che celebrazione epica. Più che d'idealità, dunque, la scultura italiana aveva bisogno di “vero”: l'arte quanto la letteratura – si pensi a Ippolito Nievo – comincia ad accettare anche soggetti popolari, legati alla vita degli umili. Quando rappresenta le battaglie non insegue un linguaggio storico-epico, ma oltre al valore lascia spazio anche all'orrore degli scontri. Se a metà del secolo c'era ancora margine per l'allegoria politica, perfettamente incarnata dallo *Spartaco* che Vincenzo Vela (1820-1891) presenta prima all'Espo-

4. Luigi Borro, *Prospettiva con il leone del monumento a Daniele Manin*, circa 1870, matita su carta. Treviso, Biblioteca Comunale, album “L. Borro”, n. H21



5. Luigi Borro, *Prospettiva con il leone del monumento a Daniele Manin*, circa 1870, matita su carta. Treviso, Biblioteca Comunale, album “L. Borro”, n. H22





6. Luigi Borro, *Studio per il monumento a Daniele Manin*, circa 1870, matita su carta. Treviso, Biblioteca Comunale, album "L. Borro", n. H23



7. Luigi Borro, *Studio per il monumento a Daniele Manin*, circa 1870, matita su carta. Treviso, Biblioteca Comunale, album "L. Borro", s.n.

sizione milanese di Brera del 1851 e nuovamente a quella Universale di Parigi nel 1855¹⁴, con l'approssimarsi dell'Unità il soggetto politico si fa via via più esplicito. Lo stesso Vela, infatti, muta radicalmente atteggiamento di fronte all'incarico per l'*Alfiere dell'esercito sardo*, svelato il 10 aprile 1859 in piazza Castello a Torino¹⁵. Lo scultore si mostra scrupoloso nella resa di ogni singola piega della divisa del giovane soldato piemontese, che è descritto con «una schietta verità [...] una forza e una significazione che ti colpisce a prima vista»¹⁶.

Il modello era in realtà ultimato già nel 1857, quando il "Bullettino" informa i suoi lettori che lo scultore è riuscito a superare l'ostacolo ritenuto più ostico: «Il gretto pastrano e, [...] i goffi pantaloni [...] il duro *kepi*» attraverso una modellazione «d'impronta [...] greca»¹⁷: è dunque evidente come il verismo più schietto e diretto, in Italia, necessiti ancora di un processo edulcorante.

Con i moti del 1848, in un certo senso, la Penisola comincia a farsi artefice del proprio destino: la densità di eventi che tocca buona parte delle città italiane è pari solo al numero di eroi che ne sortiscono e che all'indomani dell'Unità vanno ricordati quali protagonisti di un'epopea fondativa. Rispetto dunque alla direttiva nazionale, legata ai politici e ai poeti, corre una linea parallela i cui protagonisti sono eroi, più o meno noti,

ma coinvolti nelle vicende rivoluzionarie locali. I comitati popolari romani furono tra i primi, in ordine di tempo, a mobilitarsi per dedicare un monumento ad Angelo Brunetti, meglio noto come Ciceruacchio¹⁸. L'iniziale ipotesi di un suo ricordo nel cimitero del Verano venne ridimensionata in un busto con lapide, collocato sulla facciata dell'abitazione del Brunetti, al numero 248 di via di Ripetta¹⁹.

Le vicende risorgimentali in questi anni sono ancora storia recente; non solo alcuni scultori come Vela, il veronese Dalla Torre o Giovanni Pacchioni hanno vissuto in prima persona il campo di battaglia; ma un artista può ora documentarsi da fonti dirette, ricevendo racconti crudi che lasciano il segno sulle opere che vanno a modellare: è il caso del ventunenne Ercole Rosa e della sua colorita narrazione della morte dei fratelli Cairoli: Enrico e Giovanni, che morirono infatti a 27 e 28 anni durante uno scontro a villa Glori, nel 1849, in difesa della capitale. Il patriottismo dei due eroi diviene il soggetto di un gesso che Rosa modella già nel 1872, ma che espone solo due anni più tardi: il bozzetto ha un tale successo alla mostra romana del 1874 che lo scultore decide di riproporlo anche a Napoli tre anni dopo dove, al contrario, i *Cairoli* sono accolti con una certa freddezza. Ciò non ebbe influenza sul Consiglio comunale della capitale che, all'unanimità, il 25 giugno 1878 decise di



8. Luigi Borro, *Studio per il monumento a Daniele Manin (figura intera)*, circa 1870, matita su carta. Treviso, Biblioteca Comunale, album "L. Borro", s.n.



9. Luigi Borro, *Studio per il monumento a Daniele Manin (volto)*, circa 1870, matita su carta. Treviso, Biblioteca Comunale, album "L. Borro", n. H12

acquistare il gruppo, di gettarlo nel bronzo e di renderlo un monumento pubblico in omaggio al sacrificio dei due patrioti pavesi²⁰. La Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma conserva più gessi riconducibili al monumento, in cui Giovanni Cairoli, in un gesto estremo, tenta di difendere il fratello Enrico, ormai ferito mortalmente. La modernità di alcune soluzioni, come la presenza della pistola, la descrizione puntuale di un abbigliamento umile, l'assenza di ogni idealizzazione in favore di un'accentuazione drammatica, in particolare nella gestualità e nell'espressione dei volti, evidenzia l'impegno dello scultore nel mantenere alto il tono drammatico, sottolineando la disparità di forze tra i due giovani eroi e i soldati austriaci. Elementi che ritornano anche in Ettore Ximenes (1855-1926), che nel 1880 presenta il *Ciceruacchio e suo figlio* alla

quarta Esposizione Nazionale di Torino; il bozzetto in gesso è recepito come un capolavoro e premiato²¹, nonostante a questa data i soggetti d'argomento «più truce, più straziante»²² siano tendenzialmente evitati dal pubblico, che preferisce opere leziose, ragione in più per lodare il coraggio di Ximenes che col *Ciceruacchio* raggiunge «un certo movimento drammatico»²³. All'incisività dei tratti Ximenes affianca una volontà narrativa, popolare e diretta quanto il soggetto stesso: Brunetti, dunque, è colto nell'attimo prima di essere fucilato dai soldati austriaci, mentre per l'ultima volta mostra il suo coraggio, togliendosi la benda e indicando ai suoi giustizieri il petto. All'atteggiamento di placida fiera fa da contraltare la figura del figlio, Lorenzo, che al suo fianco e bendato si lascia cadere in un ultimo gesto di disperato scongiuro. La forza



10. Luigi Borro, *Studio per il monumento a Daniele Manin*, circa 1870, matita su carta. Treviso, Biblioteca Comunale, album "L. Borro", n. H12

11. Luigi Borro, *Studio per il monumento a Daniele Manin (portato in trionfo dagli arsenalotti)*, circa 1870, matita su carta. Treviso, Biblioteca Comunale, album "L. Borro", s.n.

espressiva del gesso doveva essere ancora efficace undici anni più tardi se, nell'aprile del 1891, Roma decise di acquistarlo e fonderlo in bronzo per dare un "vero" monumento al coraggio di Angelo Brunetti²⁴.

La scuola scultorea romana ha certamente una drammaticità che al nord negli stessi anni è più temperata: l'*Eleonora Fonseca Pimentel* di Odoardo Tabacchi va incontro al suo destino a testa alta, come una principessa gotica. La letterata napoletana, di nobiltà portoghese, che pagò con la vita la partecipazione alla Repubblica partenopea, è immortalata da Tabacchi come «una gentil donna aitante nella persona, più che regolare misura forse convenga, nelle lunghe cadenti vestimenta, risuscitate dalla moda pseudoclassica della fine del secolo, e portante una pesante catena dal destro polso al piede»²⁵. Questo il commento di Giuseppe Mongeri, che vede la versione in marmo della Pimentel all'Esposizione di Brera del 1867: l'opera venne realizzata da Tabacchi per il conte Francesco Turati e il modello, oggi conservato presso la Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi, è riconducibile a una data molto prossima alla mostra milanese. Tabacchi modella una donna orgogliosamente consapevole del suo destino, che l'affronta a testa alta. L'abito, in apparenza umile perché ormai consunto dalla prigionia, è in real-

tà frutto di un attento studio, in particolare nell'effetto di caduta del panneggio, e non ignora alcuni esiti della pittura storica, francese ancor più che italiana: tanto che anche Mongeri nel 1867 chiama in causa la *Maria Antonietta* di Paul Delaroche (1851, New York, Fordes Collection)²⁶. L'impassibilità di fronte al martirio, o quanto meno alle avversità e ai dolori delle scelte politiche, diviene un *cliché* che coinvolge anche il *Daniele Manin*²⁷, patriota veneziano morto in esilio a Parigi, le cui spoglie tornano con grande commo- zione in città nel 1868:

È possibile descrivere la solennità di quel momento! [...] Una folla immensa di popolo accalcato nelle vicinanze della stazione e distribuito sopra un numero non mai visto di gondole col loro contegno mesto e devoto in mille guise espresso, unito al melanconico suono delle bande commoveva gli animi più severi [...]. Bello era il vedere, col crescere delle tenebre, questa massa di fuoco avanzarsi maestosa pel Canal Grande, in mezzo al mesto silenzio che ovunque regnava²⁸.

Sulla scia del sentimento patriottico, dunque, l'anno successivo, il 1869, Venezia indice un concorso²⁹ che si aggiudica il bozzetto di Luigi Borro (1826-1886). Lo scultore veneto deve averlo concluso già nel 1874, quando ne viene



12. Luigi Borro, *Studio per il monumento a Daniele Manin*, circa 1870, matita su carta. Treviso, Biblioteca Comunale, album "L. Borro", n. H15

13. Luigi Borro, *Studio per il monumento a Daniele Manin*, circa 1870, matita su carta. Treviso, Biblioteca Comunale, album "L. Borro", n. H17

approvato il collaudo³⁰ con ampio anticipo sull'inaugurazione ufficiale del 22 marzo 1875. I commenti sono generalmente piuttosto tiepidi: Boito se la prende col leone che «[...] non si sa quel che faccia, né quello che senta. Si desta, stira le membra? [...] è un enigma»³¹. Lo stesso leone che deve anche difendersi dall'onta di essere stato fuso a Monaco di Baviera. Al contrario Luigi Chirtani, dieci anni più tardi, in un articolo che ripercorre la carriera di Borro cita il grande leone come l'elemento più caratterizzante del monumento³². Sono noti almeno quattro bozzetti del *Manin* veneziano: tre gessi sono di proprietà del Museo Correr, che li ha recentemente esposti in occasione della mostra *Venezia che spera*³³, e uno di collezione privata già apparso a Roma nel 2004³⁴. Le diverse versioni condividono un Manin fiero, composto e a figura intera con i capelli appena scarmigliati. I bozzetti sono piuttosto fedeli all'esito finale, mentre la Biblioteca Comunale di Treviso conserva un album di disegni in cui appare evidente come Borro avesse anche ipotizzato soluzioni distanti: da una possente figura di Vittoria che incorona il busto di Manin a una versione più concitata in cui l'eroe è portato in trionfo dagli arsenalotti, come lo dipinge anche Vincenzo Giacomelli (*Daniele Manin all'arsenale*, Venezia, Museo Correr). È dunque evidente come Borro avesse immagina-

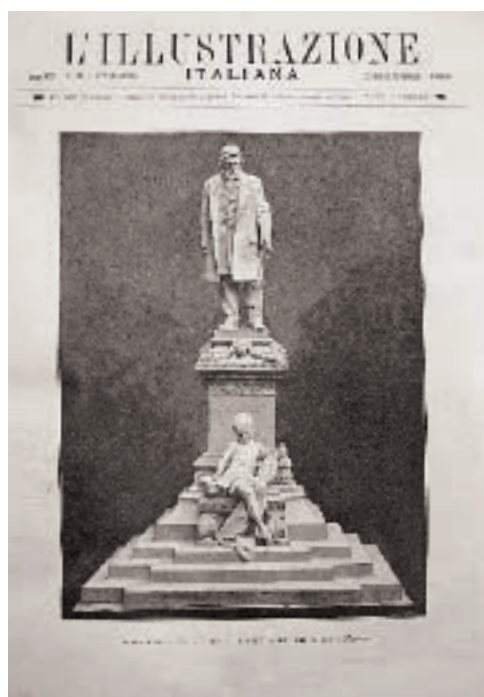
to, forse anche solo come esercizio di stile, delle alternative distanti dal monumento, ma aggiornate rispetto ai precedenti italiani: in particolare nella grande figura della Fama che sorregge il ritratto del rivoluzionario egli sembra tener conto del *Manin* che Vela inaugura a Torino nel 1861³⁵. Tra i rivoltosi del 1849, che cercarono di liberare Venezia, c'era anche Giuseppe Sirtori (1813-1874), al quale venne dedicato un monumento a Milano svelato il 5 giugno 1892, e il cui bozzetto è conservato presso il Museo Civico Enrico Butti di Viggiù³⁶. Enrico Butti (1847-1932), con la consueta essenzialità formale, modella un *Sirtori* impavido, sinceramente eroico senza essere epico: risultato che lo scultore lombardo raggiunge anche grazie alla posa inusuale del patriota³⁷.

Alcuni dei reduci della rivolta veneziana del 1848-1849 parteciparono alla cerimonia inaugurale del *Niccolò Tommaseo* (1802-1874), svelato in Campo Santo Stefano a Venezia il 22 marzo 1882³⁸. Al patriota di origine dalmata – ma italiano «di cuore»³⁹ – vennero dedicati tre monumenti di peso storico-artistico: primo in ordine di tempo fu quello di Settignano, ove Tommaseo trascorreva giornate di riposo in compagnia della moglie, Diamante Pavello, che qui è sepolta. L'incarico andò senza indugi a Leopoldo Conso- li, il quale si era offerto in prima persona di rea-



14. Monumento a Niccolò Tommaseo
(da "L'illustrazione Italiana", 23 aprile 1882, copertina)

lizzare l'opera a fronte solo della copertura delle spese⁴⁰. A Venezia serpeggia la volontà di innalzare un ricordo al Tommaseo fin dal giorno della sua scomparsa, nel 1874. Eluso il concorso, l'incarico è affidato direttamente a Francesco Barzagli (1839-1892), il cui nome – «trattandosi di un artista celebre»⁴¹ – era per la commissione garanzia di una buona riuscita. È plausibile che il Tommaseo in gesso che Chirtani nota all'Esposizione di Brera nel 1879, come «una statua [...] colossale, del Barzagli»⁴², fosse il modello in scala per il marmo veneziano. L'altro imponente monumento a Tommaseo, quello dedicatogli nella natia Sebenico nel 1896, è rimasto vittima dei conflitti legati alla complessa vicenda dell'indipendenza dei paesi balcanici. Nel 1895 Ettore Ximenes, scalzando sia Odoardo Tabacchi sia i bozzetti dei due finalisti, Davide Calandra e Augusto Rivalta, s'aggiudica il concorso per un ricordo bronzeo del letterato, da erigersi nel giardino pubblico prospiciente il molo di Sebenico. Posta la prima pietra il 27 ottobre 1895⁴³, il gruppo era concluso il 31 maggio dell'anno successivo, quando fu svelato alla pre-



15. Monumento a Niccolò Tommaseo
(da "L'illustrazione Italiana", 1 aprile 1894, copertina)

senza dello stesso scultore⁴⁴. Dal bozzetto edito sulla copertina dell'"Illustrazione Italiana"⁴⁵, il monumento appare piuttosto canonico e, soprattutto nelle fattezze del Tommaseo, aderente al modello di Barzagli, se non per la scelta dei materiali: a Sebenico venne preferito il bronzo – fuso a Roma – per il Tommaseo e il marmo – lavorato nella stessa Carrara – venne impiegato solo per il genio sullo zoccolo, che «riproduceva le sembianze giovanili di Gabriellino d'Annunzio»⁴⁶. Sul basamento, «per ragioni di fanatica intolleranza»⁴⁷, vennero incise solo le due iniziali e non il nome per esteso. Il triste presagio diventa realtà quando la situazione politica si fa ancora più tesa e in occasione del centenario della nascita di Tommaseo – 9 ottobre 1902 – vengono persino proibiti i festeggiamenti⁴⁸. Col tempo il monumento del patriota diviene il simbolo dei soprusi subiti dalla Dalmazia, tanto da essere abbattuto nel 1945: la statua in bronzo è fusa per intero, se non per qualche dettaglio salvato da «mani pietose»⁴⁹. Lo storico Manlio Cace non entra nello specifico di quali parti siano state recuperate; è noto però che la Scuola Dalma-

ta di Venezia conservi la grande mano in bronzo che testimonia sia la dimensione notevole del Tommaseo sia la perizia scultorea di Ximenes. Anche Tabacchi partecipa al concorso di Sebenico, ma senza successo, probabilmente perché, nonostante avesse presentato un patriota vivace nei tratti del volto e nella gestualità nervosa delle mani, lo aveva seduto su una sedia, avvolto in un complesso paludamento, in una generale situazione di eccessiva rinuncia. Nell'eliminazione della proposta di Tabacchi potrebbe aver giocato un ruolo anche Vincenzo Mikelli, che in un dibattito sul monumento decreta come «la statua [...] non può mettersi lì da sola, su di uno sgabello qualunque, alta appena pochi centimetri da terra»⁵⁰. Mikelli poi prosegue caldeggiando la scelta del bronzo poiché i monumenti sono «necessariamente flagellati dal sole e dalle piogge. Tormentati dai ghiacci, anneriti dalla polvere, indifesi dall'umidità e dalle differenti temperature»⁵¹. Il volume in cui Vincenzo Miagostovich raccoglie le diverse opinioni sul Tommaseo di Sebenico riporta anche un giudizio di Andrea Maffei che da Firenze, il 31 marzo 1879, raccomanda la scelta di alcuni scultori e stabilisce così una sorta di scala di merito riferibile alla situazione italiana della fine degli anni settanta⁵². I Cairoli, Manin, Sirtori, Tommaseo sono eroi trasversali alla Penisola, ma mai come i grandi fautori dell'Italia unita, per i quali era stato stabilito un capillare programma iconografico, ragione per cui oggi ogni città italiana ha un suo *Vittorio Emanuele II*, un *Garibaldi*, un *Cavour* e, anche se in tono minore, un *Mazzini*. Dei quattro, Camillo Benso di Cavour, scomparso il 6 giugno 1861, è colui che nonostante il grande contributo meno può gioire dell'Unità nazionale. All'indomani della morte vennero indette le prime sottoscrizioni pubbliche per erigere un monumento in suo onore, partendo proprio dalla sua Torino dove, nel 1863, dopo un concorso a cui partecipano 130 scultori⁵³, l'incarico venne affidato a Giovanni Duprè (1817-1882), che a detta di Nello Tarchiani incarnava il faro dell'Accademia italiana⁵⁴. Contemporaneamente, nel 1861 a Genova, veniva pubblicato il bando per un *Cavour* da collocarsi nell'edificio della Borsa Merci che si aggiudica Vincenzo Vela (1820-1891), svelandolo due anni più tardi (1863). I due monumenti, pressoché coevi nella



16. Odoardo Tabacchi, Schizzo per il monumento a Niccolò Tommaseo, 1892, matita e acquerello su carta. Gorla Maggiore, Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi

loro ideazione, mettono in evidenza due differenti maniere d'intendere la scultura: retorica e in fondo ancora paludata quella di Duprè, schietta e attenta al "vero" quella di Vela. Lo scultore di Ligornetto, che ebbe occasione di conoscere lo statista dal vivo, ritrae infatti Cavour in abiti borghesi, in una posa familiare, seduto di tre quarti e con un'espressione presente e arguta⁵⁵. La collocazione di un monumento a Cavour nella sede della Borsa diviene anche il manifesto di un programma politico-economico basato sul concetto di "libero-scambio", che il politico piemontese stava cercando di sviluppare. A dispetto invece della fama di Duprè, il *Cavour* torinese, una volta svelato nel novembre del 1873, dovette affrontare aspre critiche⁵⁶. Posto che non sia tra le opere più indovinate della scultura toscano, esso subisce anche il procrastinarsi dei tempi di realizzazione che lo vedono ultimato nel 1873, quando anche la scultura celebrativa era sempre più indifferente all'accademismo e ai solletichi di una retorica ridondante. Già nel giugno del 1865, infatti, Odoardo Tabacchi e Antonio Tantardini (1829-1879) avevano inaugurato a Milano un *Cavour*



17. Monumento a Enrico e Giovanni Cairoli (da "L'illustrazione Italiana", 10 giugno 1883, copertina)

18. Ercole Rosa, Bozzetto per il monumento ai fratelli Cairoli, circa 1872, cartolina storica

moderno, ritratto a figura intera, mentre la Fama era intenta a incidere il suo nome sul basamento, iconografia che avrà ampio seguito. Quando, nel 1877, Camillo Boito (1836-1914) tenta di tirare le somme del panorama artistico italiano, tocca alcuni punti nevralgici per la questione monumentale ed è assolutamente lapidario con il *Cavour* torinese: «Sebbene lo scultore per solito ci piaccia molto, questa sua grande opera non ci piace punto»⁵⁷. Nella stessa raccolta di scritti, Boito ne ha anche per il *Manin* di Borro: «Poche opere infatti sono, tanto nell'insieme quanto nelle parti, così squilibrate quanto il Monumento a Manin, e pochi tra i monumenti alzati in Italia negli ultimi anni sembrano più efficaci di questo»⁵⁸. Tra gli anni settanta e novanta Boito è senza dubbio una delle voci più influenti nelle vicende monumentali italiane⁵⁹: quando non direttamente implicato nelle commissioni dei concorsi, egli viene interpellato per consulenze su singole questioni di decoro e scelte estetiche. È lui infatti l'ago della bilancia del grande concorso a Giuseppe Garibaldi per Roma, pubblicato il 14 novembre 1883⁶⁰. Il 19 ottobre 1884 i trentacinque bozzetti presentati vennero esposti nel nuovo palazzo delle Esposizioni in via Nazionale⁶¹. Tra le proposte più curiose Boito ricorda che

c'è chi fa del Garibaldi un energumeno; c'è chi lo mette a sedere quietamente sotto ad un albero col sigaretto in mano e la papalina in testa; v'ha chi gli fa trinciare l'aria con la spada, e chi lo atteggia da

frate predicatore. Ma lo stesso suo corpo muta nelle mani di artisti non volgari: qua è tozzo e tarchiato, là è smilzo e snello [...]. E lo stesso si dica delle figure rappresentate nei piedistalli e delle forme generali del monumento, le quali vanno dalla roccia al mausoleo ed al tempietto, dal dado grave all'obelisco e all'eccelsa colonna⁶².

Dopo una prima tornata, la commissione individuò quindici bozzetti, e in seguito la vera disputa si gioca tra il bozzetto di Emilio Gallori e quello di Ettore Ferrari: algido e quasi neorinascimentale il primo, concitato e romantico il secondo, ma simili entrambi nell'impiego di un alto basamento quadrangolare sul quale collocare il monumento equestre. L'impostazione calma e serena del *Garibaldi* di Gallori, un vero inno al mantenimento dello *status quo*, ebbe la meglio sul modello più rivoluzionario di Ferrari, da cui però il vincitore dovette prendere spunto nella rimodellazione di due dei gruppi allegorici del basamento. All'indomani dell'inaugurazione – il 20 settembre 1895 – il monumento è tale per dimensioni e valore simbolico che la stampa non può «parlar d'altro neanche volendo»⁶³. Il monumento a Garibaldi, nel suo esito finale, è certamente una soluzione più aggiornata, capace di dialogare, sia sul piano nazionale sia su quello europeo, con i grandi gruppi celebrativi coevi. Si pensi al monumento ai *Fratelli Cairoli* a Roma, progetto di Ercole Rosa premiato nel 1872 e realizzato nel 1883, o al grande concorso per il Vitto-

rio Emanuele di Milano, pubblicato il 10 ottobre 1878, a cui per altro partecipa anche Gallori, che il 13 ottobre 1879 vede trionfare ancora una volta Rosa con l'ininterrotta scena epica nel basamento⁶⁴. Altrettanto "movimentato" era anche il *Garibaldi* che Davide Calandra presentò al concorso milanese nel 1885⁶⁵. Nel mentre, in Francia, Aristide Croisy (1840-1899) stava portando a termine il monumento al *Generale Antoine Chanzy*, svelato nel 1885 a Le Mans in memoria dell'omonima battaglia del 1871, il cui modello era stato esposto al Salon di primavera del 1884 a Parigi⁶⁶. Proprio nella narrazione della battaglia, descritta con dovizia di particolari – il cannone, le divise, la gestualità – e il verismo nel basamento si ravvisa il punto di contatto, se non forse un precedente, con il monumento romano. La stessa enfasi narrativa ritorna anche in Ettore Ximenes quando modella il monumento a *Pietro Toselli*, svelato il 16 luglio 1899 a Peveragno, in provincia di Cuneo. Il generale italiano cadde il 7 dicembre 1895 combattendo contro le truppe di Negus Menelik II e lo scultore lo ritrae quasi trasfigurato, tanto è impassibile rispetto alla concitazione della battaglia ove i soldati italiani lottano contro le truppe etiopi, riconoscibili per l'esotismo delle uniformi. Il gesso del monumento, fedele al bronzo di Peveragno, è ultimato già nel 1896 e campeggia sulla copertina dell'"Illustrazione Italiana"⁶⁷. Garibaldi era un mito, ancora prima della sua scomparsa, e per le ragioni più varie – il liberatore, lo stratega, lo spavaldo, persino il *tombeur des femmes* –, motivo per cui, all'indomani del 2 giugno 1882, la corsa alla sua celebrazione fu immediata. Sulla tempistica il primato nell'erezione di un monumento a Garibaldi va a Iseo: la cittadina lombarda infatti si affidò allo scultore Pietro Bordini (1856-1922) la cui carriera – anche per simpatie politiche – è indissolubilmente legata all'eroe⁶⁸. Il marmo, svelato l'11 novembre 1883, ha principalmente il pregio della rapidità, perché nella forma è piuttosto convenzionale, pur concorrendo alla stabilizzazione di una sorta di norma iconografica che vede Garibaldi spesso vestito col poncho e il fazzoletto al collo, in un atteggiamento pacato, con la spada infilata nel fodero, tendenzialmente più alto rispetto alle sue reali fattezze fisiche e collocato in cima a una roccia, elemento che richiama gli anni di Caprera⁶⁹. Poggia su una rupe anche il *Garibaldi* torinese, ope-

ra affidata, dopo un combattuto concorso, a Odoardo Tabacchi. Benché infatti a Torino si fossero aperte le sottoscrizioni già dal 5 luglio 1882, seguite l'anno successivo dalla gara, il monumento venne inaugurato solo il 6 novembre 1887, vigilia dell'ingresso a Napoli di Vittorio Emanuele II a fianco del generale⁷⁰. Dei dodici bozzetti presentati nelle sale della Società Promotrice di Belle Arti, dal 18 dicembre 1883 al primo gennaio 1884, vennero premiati i modelli di Belli e Costa, ma l'incarico andò a Tabacchi, a condizione che lo scultore apportasse alcune semplificazioni: la commissione riteneva infatti i panneggi troppo sontuosi e la roccia del basamento d'un barocco eccessivo⁷¹. Nel suo insieme in realtà il monumento è armonico, benché ogni elemento sia a sé stante: Garibaldi tiene la spada elegantemente appoggiata sulla gamba destra mentre medita con sguardo severo; il leone ai piedi del monumento è a riposo e l'Italia siede fiera imbracciando il Tricolore e anch'ella è un po' meno scapigliata rispetto al bozzetto. Secondo il programma del concorso, i modelli in gesso dovevano rispettare le dimensioni di 1:5, ragione per cui i due bozzetti che si conservano presso la Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi offrono buone possibilità di lettura e rappresentano senza dubbio il vero sentire dello scultore, ovvero l'idea antecedente alle modifiche richieste dalla commissione.

Gioca sul colorismo anche il bozzetto del *Garibaldi a cavallo* (Gorla Maggiore, Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi) che lo scultore inviò al concorso per il monumento da erigersi a Montevideo (Uruguay) nel 1898⁷². Il gesso è epico: la modellazione vivace contrappone la figura del generale, che tiene salda la presa della briglia al suo destriero intento a scalare un'altura.

Si vengono dunque a creare dei *cliché* iconografici che vedono un Garibaldi a cavallo, talvolta concitato e più spesso nella calma, che segue la battaglia, oppure ritratto a figura intera in cima a un basamento, con eventuali scene di battaglia o allegorie direttamente connesse alla città in cui il monumento viene innalzato. Tra i basamenti più interessanti va segnalato il *Garibaldi veneziano* di Augusto Felici (1887), che "a sorpresa" inserisce sul retro litomorfo la figura di un garibaldino di proporzione 1:1, col fucile in armacollo e in



19. Ettore Ferrari, *Bozzetto per il monumento a Giuseppe Garibaldi a Roma* (da "L'Illustrazione Italiana", 9 novembre 1884, p. 293)



20. *Monumento a Garibaldi al Gianicolo* (da "L'Illustrazione Italiana", 22 settembre 1895, copertina)

attesa degli ordini dal suo generale⁷³. La soluzione del garibaldino ai piedi del basamento si ritrova anche nel *Garibaldi* udinese, svelato il 28 agosto 1886, sempre a opera di uno scultore veneziano⁷⁴: Guglielmo Michieli (1855-1944) che si aggiudica infatti il concorso del 1883 con il bozzetto contrassegnato col motto VICTOR, oggi conservato presso i Musei Civici - Collezioni del Museo del Risorgimento di Udine. Qui il giovane rivoluzionario, che pare abbia appena sfondato un'imposta, leva in aria una tromba in atteggiamento vittorioso: compositivamente il gruppo è tenuto assieme dal lungo drappo del Tricolore. Negli stessi anni si giocavano anche le sorti del concorso milanese che, già nel 1888, non lasciava dubbi sulla vittoria del modello di Ettore Ximenes⁷⁵. La critica si sofferma a lungo sul cavallo che

alla imitazione del vero, il carattere indispensabile del monumento, come hanno sempre fatto gli antichi ed i più celebri artisti del Rinascimento [...] è immobile, piantato sulle quattro gambe, un vero cavallo da battaglia, tranquillo e pronto ad obbedire al minimo cenno datogli dalla mano del cavaliere⁷⁶.

A questa data, dunque, vince l'immagine dell'eroe pacificato: l'urgenza non è più tanto annettere altri territori, ma sedimentare uno *status quo*⁷⁷. Il secondo premio va al bozzetto di Enrico Butti, che dimostra in questo caso una modernità davvero rara: lo scultore di Viggiù presenta un Garibaldi a cavallo ma privo di qualsiasi retorica. Il generale è seduto sul suo destriero, massiccio e non eroico, e osserva da lontano qualcosa che ha attirato anche l'attenzione dello stesso e che presto egli metterà meglio a fuoco con il binocolo che tiene nelle mani: ogni elemento del bozzetto – l'abbigliamento, il sottosella, gli atteggiamenti – è votato alla semplicità. Egli adotta un tono *understated*, che privilegia la buona modellazione e il rispetto del vero, a cui le commissioni italiane sono mediamente ancora impreparate; ed è la stessa ragione per cui il *Minatore* (gesso conservato presso il Museo Civico Enrico Butti di Viggiù) non si aggiudicherà che il secondo premio – e non il prestigioso premio "Principe Umberto" – all'Esposizione di Brera del 1888, sebbene sarà meglio compreso l'anno successivo a Parigi. Nel 1889 il *Garibaldi* di Vela trova la via mediana tra un colorismo scapigliato alla Tabacchi e



21. *Monumento nazionale del maggiore Toselli da innalzarsi a Peveragno* (da "L'Illustrazione Italiana", 8 novembre 1896, copertina)

una modernità ancora difficile da accettare: il suo generale, infatti, svelato a Como il 2 giugno, ha la forza del gesto abbinato al rispetto del vero⁷⁸. "L'Illustrazione Italiana" lo definisce come

il condottiero eccitante i soldati alla pugna. Ha nella mano destra il brando sguainato e con la sinistra di sotto al poncho afferra ancora il fodero. La testa di Garibaldi, modellata in modo magistrale, è degna di quel grande artista ch'è l'autore di *Spartaco* e di *Napoleone morente*⁷⁹.

È questa tensione, ribadita nella nervosità del collo e nella fierezza di uno sguardo intenso, che rende il *Garibaldi* comasco un autentico capolavoro.

In genere gli scultori amano ritrarre l'eroe dei due mondi con un poncho, ancora più che la camicia rossa, anche perché, oltre al limite cromatico della scultura e all'immediato rimando alle imprese sudamericane, esso offre la possibilità di lavorare sulla massa corporea, in cui i volumi hanno maggior peso dei dettagli descrittivi. Ciò è evidente anche nel *Garibaldi* di Leonardo Bistolfi per San Remo (1908), che prende forma staccandosi dal basamento retrostante come se la materia fosse vita. Tre anni più tardi Arturo Martini, nonostante la secessione capesarina, di fronte al soggetto risorgimentale, che forse non sentiva così prossimo, mantiene un tono più tradizionale e occhieggia proprio a Bistolfi. Il Mu-

seo Civico di Treviso, infatti, conserva due bozzetti di Garibaldi che l'artista sviluppa, su commissione dall'abate Luigi Bailo, in occasione delle celebrazioni per il Cinquantenario dell'Unità. Egli sviluppa due soluzioni consequenziali ma profondamente differenti⁸⁰: una prima terracotta di piccole dimensioni, recentemente esposta a Livorno⁸¹, di straordinaria potenza nel suo sintetismo formale; l'altra più evoluta in senso figurativo, in cui l'eroe sporge orgogliosamente il volto e il petto verso l'esterno. L'assetto compositivo, la presenza di elementi floreali alla base e la sinuosità delle forme rimandano appunto a uno stile floreale di matrice bistolfiana.

L'altro grande Padre della Patria, osannato quanto Garibaldi in ogni città italiana, è Vittorio Emanuele II, che il 17 marzo 1861 prese in consegna le sorti dell'Italia. Anche nel suo caso la macchina celebrativa si mette in moto all'indomani della morte, a partire proprio dalla sua Torino, dove Umberto I stanziò un milione di lire per erigergli un monumento imponente, in ragione anche del fatto che le spoglie sarebbero rimaste a Roma⁸². Cifra impegnativa per un progetto altrettanto impegnativo, tanto che Pietro Costa, dopo essersi aggiudicato il concorso nel 1879⁸³, si trasferisce da Roma a Torino per essere vigile sul cantiere. Nella primavera del 1886 "L'Illustrazione Italiana", puntuale, dà un resoconto dello stato dei lavori: oltre alle cifre volte a impressionare i lettori⁸⁴, pubblica anche un'immagine dello studio torinese di Costa in cui si vedono i bozzetti ancora in attesa d'essere fusi e assemblati. Il *Vittorio Emanuele* torinese è in netta controtendenza rispetto alla piega iconografica che prenderà la celebrazione del re galantuomo, solitamente ritratto a cavallo mentre al basamento viene delegata la narrazione delle gesta. Dipende in maniera quasi palmare dal modello di Costa il *Vittorio Emanuele* con cui nel 1879 Ercole Rosa si aggiudica il monumento a Vercelli, eseguito però da Ercole Villa. Lo stesso Rosa aveva già dimostrato una certa libertà espressiva nel bozzetto del *Vittorio Emanuele II*, conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, che plausibilmente lo scultore aveva realizzato per il concorso milanese, considerato il suo capolavoro⁸⁵. L'11 gennaio del 1880, infatti, il suo bozzetto campeggia sulla copertina dell'"Illustrazione Italiana" e un articolo ne ripercorre tutte le tappe: dalla pubbli-

cazione del bando, il 10 ottobre 1878, sino all'esposizione dei 67 bozzetti nel giugno del 1879, nel Salone dei giardini pubblici di Milano. Il gesso, contrassegnato col numero 7, che celava il nome di Rosa, appariva fin da subito come il più efficace in quanto «opera di polso, di lavoro d'artista energico e magistrale, per prontezza di mano, per animazione e potenza nell'espressione della vita»⁸⁶. Nonostante qualche dubbio sulla presenza dei due leoni⁸⁷, il 13 ottobre 1879 Rosa s'aggiudicò l'incarico. Fu invece il bozzetto del milanese Ambrogio Borghi (1848-1889) a conquistare la commissione per il *Vittorio Emanuele* di Verona, primo vero concorso di respiro nazionale bandito nella città scaligera. Il bando viene pubblicato il 17 settembre 1878⁸⁸ e sancisce da subito che il monumento debba essere equestre, in bronzo, con una altezza minima di quattro metri. Solo con un secondo concorso, nel quale interviene anche Camillo Boito per la questione del suo collocamento⁸⁹, la commissione assegna l'incarico ad Ambrogio Borghi, la cui esperienza era garante di qualità e di puntualità nella consegna. Non stupirebbe inoltre se in questa scelta avesse avuto un peso decisivo la trasferta milanese di Giulio Camuzzoni che, grazie ai contatti di Ugo Zannoni, il 29 maggio 1879 fa visita alla fonderia Barigozzi di Milano⁹⁰ dove Borghi stava traducendo in bronzo il *Vittorio Emanuele II* destinato a Novara⁹¹. Il 6 giugno 1880 Borghi firma il contratto⁹², accettando di occuparsi in prima persona anche del basamento, di modificare lievemente la direzione dello sguardo del monarca e di seguire la fusione affidata alla ditta dei fratelli Francesco e Ambrogio Barzaghi di Milano. Il 9 gennaio 1883, ritardando l'inaugurazione, prevista per il 16 ottobre 1882, a causa della piena dell'Adige ma in concomitanza con il quinto anniversario della morte del re, alle dodici, in una piazza Brà gremita – che ormai aveva ufficialmente acquisito il nome di piazza Vittorio Emanuele II –, veniva svelato il monumento al re.

L'altro grande concorso per un *Vittorio Emanuele* equestre in Veneto si svolge a Venezia e nel medesimo scorcio di anni. Il 5 settembre 1879 viene pubblicato il bando e il 31 marzo 1880, nella sala dell'antica libreria di Palazzo Reale e in quella terrena della Borsa, viene già allestita l'esposizione dei bozzetti; alcuni talmente d'ingegno da dispiacersi di una collocazione tanto an-

gusta come la piazzetta dei Leoncini⁹³. La prova del grande successo di pubblico che questo genere di esposizioni suscita è evidente dal fatto che per i primi dieci giorni d'apertura i visitatori devono pagare l'entrata (50 centesimi)⁹⁴. I bozzetti che maggiormente colpiscono la stampa sono quello con il motto *Libertà*, nonostante la sproporzione del gruppo della madre col bambino, quello con il motto *Kamir* per «la mossa del cavallo e la maestà della donna seduta sulla base»⁹⁵ e, per terzo, il gesso nascosto dietro l'urlo di *La Venezia libera*, per i «tre cavalli assolutamente insuperabili»⁹⁶. Benché in generale la mostra abbia un grande successo e i gessi siano riconosciuti di grande qualità, preoccupa una certa «inconciliabilità» tra la parte architettonica e quella scultorea a scapito dell'armonia dell'insieme⁹⁷. Concetto ribadito anche qualche giorno più tardi dallo storico James Lockhart, il quale si augura che gli artisti possano mediare in nome di una soluzione armonica tra sovrano e basamento, ricordando che anche in passato «i più celebri pittori hanno cooperato in una stessa tela al fine di raggiungere "il bene comune"»⁹⁸. Assicurando di apportare le modifiche necessarie, il concorso è vinto da Ettore Ferrari, che organizza il gruppo secondo una disposizione piramidale: al vertice il *Vittorio Emanuele* che cavalca fiero e ai lati del basamento due differenti *Venezie*, sulla fronte quella rivoltosa del 1849, che porta il nome di Manin ricamato nel manto, e sul retro la *Venezia* del 1866, finalmente unita al Regno d'Italia⁹⁹. Esse sono contrapposte nella posizione, nell'aspetto e nell'atteggiamento: «Impugna la spada che si è rotta in mano combattendo, e preme il piede sopra un cannone arrovesciato»¹⁰⁰ quella del 1848, mentre è «donna formosa, col volto sereno, panneggiata nel marmo di damasco d'oro [...] matrona e signora»¹⁰¹

22. Odoardo Tabacchi, *Monumento a Giuseppe Garibaldi a Torino* (particolare del leone), 1887, foto storica. Gorla Maggiore, Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi

23. Odoardo Tabacchi, *Monumento a Giuseppe Garibaldi a Torino* (particolare dell'Italia), 1887, foto storica. Gorla Maggiore, Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi

24. Odoardo Tabacchi, *Monumento a Giuseppe Garibaldi a Torino*, 1887, foto storica. Gorla Maggiore, Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi





25. Monumento a Giuseppe Garibaldi che si inaugura oggi a Milano (da "L'Illustrazione Italiana", 3 novembre 1895, copertina)

quella oramai italiana. Nell'impostazione generale non si distaccava di molto la proposta di Luigi Borro: il bozzetto in gesso, conservato presso il Museo di Santa Caterina a Treviso, e presentato col motto «re galantuomo»¹⁰², cedette forse di leziosità, in particolare nelle figure delle due allegorie; ragione per cui la commissione gli preferì una versione più epica. Quella Venezia così aggraziata in risposta a un genio sulla parte opposta del basamento peccava di un tono celebrativo troppo flebile. Esso è in realtà un'opera vivace che mostra l'immediatezza della modellazione di Borro, più che tante opere finite. La Biblioteca Comunale di Treviso conserva un piccolo disegno dello scultore che si riferisce proprio alla figura del monarca a cavallo¹⁰³. L'inaugurazione del Vittorio Emanuele veneziano coincide anche con l'apertura della Mostra Nazionale d'Arte del 1887 che, benché in lutto per la perdita di Giacomo Favretto, riscuote un successo sensazionale. Per l'occasione è a Venezia anche Antonio Caccianiga, che così ricorda il monumento durante una passeggiata mattutina:



26. Monumento a Giuseppe Garibaldi di Milano (particolare della Rivoluzione) (da "L'Illustrazione Italiana", 10 novembre 1895, p. 280)

Alle sette del mattino sulla Riva degli Schiavoni stavo contemplando estatico il grandioso monumento del Re liberatore, e mi pareva d'aver vissuto più di un secolo. E infatti si sente proprio d'esser molto vecchi quando si vede raffigurato in bronzo un eroe immortale col quale avete avuto la soddisfazione di conversare più volte, che vi strinse affabilmente la mano, che vi ha fatto l'onore d'invitarvi alla sua mensa, di farvi sedere nella sua carrozza, di tenervi al suo fianco in teatro. Poi guardando il bassorilievo che rappresenta l'ingresso trionfale a Venezia, pensavo: «ci fui anche io in quella folla plaudente!»¹⁰⁴.

Le dimensioni del monumento sono per Venezia, proprio per la singolarissima natura urbana, un evento ancora più straordinario che altrove: i numeri danno il metro dell'impresa¹⁰⁵ e smentiscono la convinzione radicata in parte della critica che la città fosse ostile ai monumenti. Boito ironicamente si domanda se città lagunare non avesse fatto proprio il precetto del Corano che bandiva la scultura come «abominazione inventata da



27. Torino, stato dei lavori pel monumento a Vittorio Emanuele II nello studio di P. Costa, disegno di G. Amato e G. Starace (da "L'Illustrazione Italiana", 17 aprile 1886, p. 359)

Satana»¹⁰⁶. E per questioni di dimensioni, in relazione alla *forma urbis*, la collocazione del Vittorio Emanuele diviene questione assai delicata: vengono a tal proposito realizzati dei simulacri delle medesime dimensioni – cosa che a Verona non si poté fare per il costo troppo elevato (3000 lire circa) – per verificare l'effetto finale. L'enorme modello, in legno e cartapesta imbottita, viene posizionato prima nella piazzetta dei Leoncini, poi tra Palazzo Ducale e la Biblioteca Marciana, quindi accanto alla colonna di San Teodoro e, infine, nella sua attuale collocazione. Esiste una sequenza fotografica di proprietà del Museo Correr che bene illustra tutti questi passaggi¹⁰⁷.

In quella che era stata la seconda capitale d'Italia – Firenze – l'effigie del re è affidata a uno scultore toscano, Emilio Zocchi (1835-1913), che nel 1890 svela un Vittorio Emanuele a cavallo distante da ogni retorica, pacato e persino un po' appesantito sull'addome. Scendendo al sud, il Vittorio Emanuele napoletano si deve a Emilio Franceschi (1839-1890), che si aggiudica il concorso con un bozzetto «notevole per l'armonia delle linee e per la calma monumentale»¹⁰⁸. Scomparso però prematuramente, il monumento dovette essere affidato ad Alfonso Balzico, il quale s'incaricò della figura equestre del monarca, e ad Achille Solari, a cui si deve invece la figura di Partenope, dea fondatrice della città. Inaugurato nel 1897, alla presenza di una folla e della regina, con una «toilette bianco-verde»¹⁰⁹ che non sfugge alla stampa del tempo, il Vittorio Emanuele napoletano mantiene un ca-

rattere epico. Indipendentemente dalla latitudine in cui viene eretto il monumento, il termine primo di cui tener conto, e fortemente caldeggiato da Roma, è comunque l'immediata comprensibilità del soggetto, a costo anche di eccessi didascalici¹¹⁰.

La monumentomania che investe l'Italia è però anche fonte di accese polemiche: infastidiscono sia i costi, piuttosto alti, sia i tempi spesso troppo lunghi¹¹¹. L'alternativa al proliferare di marmi e bronzi dedicati al re in tutte le città italiane è quella di concretare gli sforzi su un grande e unico monumento nazionale da erigersi a Roma, dove fin dal 1880 era avviato il cantiere del Vittoriano, fabbrica nella quale si impegneranno pressoché tutti gli scultori italiani di una certa fama, coesi in una macchina celebrativa coerente stilisticamente ma che ancora nel 1911, in occasione del cinquantenario dell'Unità, non si poteva dire terminata¹¹².

Era convinzione di Camillo Boito che le lungaggini del concorso per il Vittoriano fossero causate anche da un regolamento troppo lasco, che lasciava eccessivo margine alla fantasia di scultori e architetti, e ciò complicò non poco il compito della giuria che, allo scadere del concorso, il 23 settembre 1881, si trovò di fronte a 315 progetti provenienti da tredici paesi. Non essendo questa la sede per entrare nel merito dei passaggi costruttivi, vale in ogni caso la pena soffermarsi sulla figura cardine del monumento, il Vittorio Emanuele a cavallo. Dopo quattro estenuanti concorsi¹¹³, nel 1889 la Commissione affidò l'in-



28. Monumento a Vittorio Emanuele II a Venezia (particolare della statua equestre) (da "L'Illustrazione Italiana", 15 maggio 1887, p. 361)

29. Monumento a Vittorio Emanuele II a Venezia (particolare di Venezia nel 1866) (da "L'Illustrazione Italiana", 15 maggio 1887, p. 353)

carico a Enrico Chiaradia, che proponeva un bozzetto canonico, distaccato e idealizzato. Il Vittoriano incarnava la commemorazione ufficiale per eccellenza, che di certo preferiva modelli consueti a slanci sperimentali: lo sa bene Odoardo Tabacchi, il quale si vide scartato dal concorso probabilmente perché il suo bozzetto era troppo aderente alle vere fattezze fisiche del monarca, in particolare nell'altezza.

Parallela alla celebrazione ufficiale esiste un'iconografia "privata" del re che lo vede, a seconda dei casi, infallibile cacciatore o nonno premuroso, ponendo l'accento dunque sul lato umano; fatta eccezione per il monumento ad Aosta, che proprio in virtù della sua collocazione geografica propone un *Vittorio Emanuele cacciatore* che ha appena abbattuto uno stambecco: l'immagine privata del monarca si adatta meglio alle esposizioni che alle celebrazioni pubbliche. Nel 1880 Ettore Ximenes presenta a Torino *Cuore di re*: il gesso, accolto come uno dei suoi «capolavori»¹¹⁴, propone Vittorio Emanuele in un atteggiamento affettuoso verso un bambino. L'Esposizione torinese fu anche occasione di una breve polemica sulla piega leziosa che stavano prendendo le mostre d'arte, in cui le opere di facile collocazione sul mercato trovavano vasto spazio a scapito di soggetti impegnati. È anche vero che questi ultimi erano i protagonisti delle mostre di bozzetti che seguivano i concorsi, eventi che riscuotevano un successo di pubblico e in cui i cittadini avevano l'occasione di partecipare delle scelte urbane delle proprie piazze.

Nel Pantheon dei padri fondatori della patria manca a questo punto Giuseppe Mazzini che, nonostante sia stato una figura straordinaria per lungimiranza e coraggio, certamente suscitò minori sforzi celebrativi. Nel 1900 "L'Illustrazione Italiana" pubblica un disegno di Edoardo Matania che è un vero spaccato della gerarchia risorgimentale: al centro Vittorio Emanuele; proprio dietro le sue spalle, quasi un *deus ex machina*, Cavour; un po' più distaccato e lontano, ma sempre sulla stessa scalinata, Garibaldi e, infine, sulla sinistra, slegato dal gruppo, Mazzini. C'è dunque la chiara percezione che egli sia stato un elemento sostanziale, certo, ma che in fondo abbia giocato in disparte, più sul piano internazionale. Non deve essere un caso se tra i primi monumenti dedicati al patriota genovese vi sia quello che gli italiani eressero a Buenos Aires affidandosi a Giulio Monteverde che, nel 1874, grazie allo *Jenner che inocula il vaccino* premiato alla Esposizione Mondiale di Vienna nel 1873, è scultore di fama. Inaugurato nel 1876, esso soffre di un'impostazione algida, dal forte verticalismo, e il rigore descrittivo viene mantenuto sia nei tratti del volto sia nella scelta della foggia degli abiti del *Mazzini*



30. Luigi Borro, Bozzetto per il monumento a Vittorio Emanuele II a Venezia, circa 1870, matita e acquerello su carta. Treviso, Biblioteca Comunale, album "L. Borro", n. 147

31. Luigi Borro, Bozzetto per il monumento a Vittorio Emanuele II a Venezia, circa 1870, matita e acquerello su carta. Treviso, Biblioteca Comunale, album "L. Borro", n. D1

“argentino”. Monteverde propone modalità similari anche per l'*Urbano Rattazzi* (1808-1873), svelato nel 1883 ad Alessandria. Del grande gruppo in bronzo, vittima delle necessità belliche, non resta oggi che il bozzetto in terracotta del 1882. Nel medesimo scorcio di anni, per la precisione nel 1879, Giovanni Spertini (1821-1895) modella un gesso, destinato a un non meglio identificato concorso per Mazzini,

in cui l'eroe è ritratto con modalità distanti da quanto osservato fino ad allora: nel *Mazzini* di Spertini emerge immediata la minuzia, soprattutto nei tratti del viso e nella puntuale indicazione dell'abbigliamento, il tutto giocato sulla fluidità delle linee date dall'appoggio sull'avambraccio destro che lo costringe ad ancheggiare dalla parte opposta¹¹⁵. Il 25 settembre 1892 Alessandro Biggi svela il *Mazzini* di Carrara, descritto così dalla critica:

L'agitatore è in piedi, pensoso, nello stiffeus ch'egli non lasciava che nei casi di travestimento per eludere la polizia. È nell'atto di aprire un foglio, quella sua Giovine Italia, dove col motto "Dio e Popolo" accendeva la scintilla dell'indipendenza. [...] Più su è scolpita la Lupa di Roma, ferita da una freccia, simbolo di quella Repubblica Romana del 49 che ebbe per triumviro il Mazzini e che dovette cedere alla forza francese¹¹⁶.

Proprio nella capitale, dunque, dove il patriota fu parte attiva delle battaglie del 1849, si avanza l'ipotesi di un ricordo a opera di Ettore Ferrari fin dal 1871, ma il monumento vede la luce solamente nel 1902, quando per altro lo scultore è già scomparso. Alcuni schizzi e fotografie, recentemente pubblicati¹¹⁷, dimostrano come l'impostazione generale del monumento fosse ben chiara fin dall'inizio: Mazzini doveva sedere in cima a una grande struttura quadrangolare che visualizzava letteralmente la forza del suo pensiero¹¹⁸. Se il ritratto dell'attivista, seduto pacatamente in una poltrona, è di forte introspezione psicologica e può dirsi riuscito, la potenza del gruppo è invece dovuta al rutilante susseguirsi delle figure del basamento, che mette letteralmente alla prova la sua capacità di modellare il nudo: vero, quanto fatale, confronto per ogni scultore. La vorticosità degli elementi testimonia l'aggiornamento di Ferrari verso la scultura monumentale francese¹¹⁹, *in primis* Auguste Rodin¹²⁰.

L'anno successivo, il 15 marzo 1903, in una domenica assoluta, veniva inaugurato il *Mazzini* di Padova, il cui concorso aveva visto primeggiare il giovane Giovanni Rizzo, che nonostante una proposta «per concetto non molto originale»¹²¹ ebbe la meglio su maestri come Antonio Dal Zotto e Odoardo Tabacchi. Ne sortì un'opera

«accuratissima [in cui] l'agitatore tiene aperto un libro semichiuso nella destra, e scruta lontano nell'orizzonte, come fissando l'avvenire»¹²². Corona il basamento la bella figura della Libertà accanto a un leone che, nel gioco dei rimandi, guarda a quelli che Ferrari modella per il *Vittorio Emanuele* di Venezia.

La sua città natale, Genova, lo ricorda con una grande monumento funebre eretto nel cimitero di Staglieno tra il 1874 e il 1877 su progetto di G.V. Grasso, affidandosi dunque a un'opera di carattere più architettonico che scultoreo.

In una prima ipotesi doveva avere forma principalmente architettonica anche il monumento che celebra le fatidiche Cinque Giornate di Milano durante le quali, tra il 18 e il 22 marzo 1848, i milanesi liberarono la città dagli austriaci di Radetzky. Fu una lotta lunga e sanguinosa a cui prese parte l'intera popolazione meneghina¹²³ e, quindi, nel 1879, venne indetto un concorso per l'erezione di un monumento all'eroico sacrificio: nel bando veniva lasciata una certa libertà d'azione, ma le proposte giunte erano soprattutto archi, propilei, torri ed edifici¹²⁴. L'11 gennaio successivo i milanesi sono invitati a visionare i 112 progetti selezionati, sui 672 pervenuti, in una mostra allestita presso i Giardini pubblici di Milano; per la maggior parte – sessanta – sono archi di trionfo che non entusiasmano né folla né critica¹²⁵, tanto che il 26 marzo del 1880 il Consiglio comunale decide di invalidare il concorso¹²⁶. La seconda gara vede l'assegnazione dell'opera a Giuseppe Grandi (1843-1894), che firma il contratto l'11 febbraio 1882 impegnandosi a produrre un bozzetto definitivo per la fine del 1886. L'impegno non viene mantenuto e la realizzazione del monumento è ritardata al 1894, seguita l'anno successivo dall'inaugurazione. L'indulgenza dimostrata verso Grandi è giustificabile solo col fatto che l'artista assicurò un caparbio lavoro dal vivo su ogni singolo elemento, e il suo diretto intervento anche su ogni dettaglio decorativo. Il progetto già presenta il basamento a gradoni sul quale si eleva un obelisco bronzeo, la cui base è animata da sei allegorie: il leone che si risveglia e ruggisce contro l'invasore e le cinque donne che incarnano le giornate della riscossa¹²⁷. Sono certamente queste ultime a movimentare la composizione e a permettere a Grandi di tradurre in epica la sua nota pittorica che appartiene fa-



32. Monumento a Vittorio Emanuele II a Firenze (da "L'Illustrazione Italiana", 28 settembre 1890, copertina)

talmente alla sua scultura e che certamente è più evidente nei lacerti dei bozzetti conservati oggi presso la Galleria d'Arte Moderna di Milano.

Le Cinque Giornate rivoluzionarie si innestavano in una società milanese in piena espansione commerciale, produttiva, sociale e culturale, guidata da un'aristocrazia liberale e da una borghesia illuminata dagli scritti di Alessandro Manzoni, Gian Domenico Romagnosi, Carlo Cattaneo e Giuseppe Verdi, tutti quanti a loro volta immortalati nel bronzo.

L'anno seguente, infatti, il 1896, grazie al supporto della stampa milanese, venne raccolta la cifra necessaria per un monumento a Carlo Cattaneo, fortemente voluto dal Comitato dei Veterani Lombardi e dalle Logge Massoniche, probabile ragione per cui l'incarico venne affidato per via diretta a Ettore Ferrari, scultore massone per eccellenza. Ferrari propose tre differenti bozzetti, affinché uno di essi potesse meglio adattarsi alla futura collocazione che ancora non era stata stabilita. Una volta scelta via Santa Margherita, l'artista optò per il bozzetto che lo ritraeva come un fiero patriota, un filosofo civilmente impegnato e intento allo studio dei volumi su

cui appoggia la mano sinistra. E il gesso patinato del Museo di Roma rispetta il monumento nella sua versione definitiva, quello svelato il 23 giugno 1901.

La presenza del mantello appena appoggiato sulla spalla sinistra rende il tutto più paludato e austero e Ferrari lo sapeva bene, come aveva avuto modo di verificare anche grazie al *Pellegrino Rossi* che Pietro Tenerani (1789-1869) svelò a Carrara nel lontano 1876, con un precedente iter romano¹²⁸.

Benché Tenerani avesse già approntato il modello nel 1854, l'elaborazione del marmo si protrasse per anni, nell'eterna rincorsa a una «mai prossima [...] finezza, a cui aspirava»¹²⁹. Il 7 dicembre 1869, recatosi nel suo studio per apportare gli ultimi ritocchi, l'artista si spense, senza mai poter ammirare il marmo collocato a Carrara. Oreste Raggi, biografo di Tenerani, lascia una lunga descrizione del monumento:

Queste statua [...] figurando l'uomo studioso e profondamente meditativo, si sta seduta in una seggiola a braccioli che nella forma ritrae dal secolo passato, ma con intagli di buono stile [...]. Ed eccovi anche in questa una statua vestita alla moderna, ma che ritiene assai del classico antico ed è solenne esempio del come si possa conciliare l'una cosa con l'altra da chi abbia larghi e profondi studii. Ha nudo il capo, il collo vestito da un solino diritto, intorno a cui si ravvolge una corvatta di seta che con bel garbo viene ad annodarsi modestamente sul davanti secondo il costume. Lunghe ha le brache, le quali a tenerle più assestate e ferme sul piede hanno il tirante che passa allo stivaletto, onde si vede e si disegna meglio la sottostante gamba. Il corpo è vestito di un soprabito abbottonato alla cintola [...]. Fin qui è tutto il vestire che usava il Rossi, e che presso a poco usiamo tuttavia noi, ma pur troppo non molto artistico; artistico bensì era quel lungo ed ampio mantello che [...] facendolo discendere dalla spalla sinistra e ripiegandolo sopra la seggiola, lo gira poi sulla gamba sinistra che lo sovrappone alla destra, ma la destra spalla e il destro braccio non viene coperto dal mantello che cade alquanto indietro. Le pieghe [...] sono di tanta bellezza e verità che non so tra le stesse figure antiche e delle più classiche quale vi presenti un simile panneggiamento. È uno stupore a vederlo. Ambo le mani posa sulle cosce e la sinistra stringe un foglio aperto, sopra il quale il



33. Edoardo Matania, *I quattro principali fautori dell'Unità italiana* (da "L'Illustrazione Italiana", 30 dicembre 1900, p. 449)

profondo politico tiene fissi gli occhi, e dal volto e dalla fronte increspata apparisce come un grave pensiero occupi in quell'istante la sua mente¹³⁰.

Tutti questi elementi, puntualmente descritti da Raggi, sono riconoscibili nel grande bozzetto conservato dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma¹³¹, mentre sono appena accennati nel gesso del Museo di Roma che va dunque considerato quale idea primigenia di Rossi, da leggersi come il primo passo verso il monumento carrarese. Pur senza mai perdere di vista il decoro classico, il giurista indossa abiti moderni, segno che Tenerani ha preso posizione rispetto alla questione del costume da adottare. La disputa ha origine a Milano nel 1819, quando Marchesi licenzia il monumento ad Andrea Appiani in abiti moderni; la polemica prosegue a Roma, dove sempre Oreste Raggi aveva sollevato un dibattito pubblicando sul "Tiberino" (1840) un articolo a proposito del *Vincenzo Monti* eseguito da Giuseppe Ferrari per il cimitero della Certosa di Ferrara. In questo frangente Raggi difese il mantenimento di una formula "all'antica", quella stessa che vent'anni dopo, al contrario, la critica non



34. *L'esposizione dei progetti per il monumento alle Cinque Giornate di Milano* (da "L'Illustrazione Italiana", 11 gennaio 1880, p. 73)

35. *Milano, inaugurazione del monumento delle Cinque Giornate di Milano* (da "L'Illustrazione Italiana", 24 marzo 1895, copertina)

36. *Monumento delle Cinque Giornate di Milano*, (da "L'Illustrazione Italiana", 24 marzo 1895, p. 245)

perdona al *Cavour* torinese. Il momento di passaggio verso una ritrattistica moderna avviene dunque attraverso l'abbandono di formule stereotipate in favore dell'assunzione, anche graduale, di piccoli dettagli "fuori norma". Lo svecchiamento del costume è naturalmente più complesso nei casi di monumenti a personalità del passato. Nell'ottica di una costruzione di un orgoglio nazionale, molti comuni italiani si affrettarono a celebrare anche gli artisti a cui avevano dato i natali, soprattutto se si trattava di un nome del Rinascimento, che fomentava la mitologia del genio italiano. Oltre al caso eclatante della galleria di "illustri" del porticato degli Uffizi a Firenze, dopo la metà del secolo anche i centri "minori" si dimostrano sensibili al tema: è il caso del *Giorgione* a Castelfranco Veneto di Augusto Benevenuti (1878), del *Correggio* di Agostino Ferrarini (1879) e del *Parmigianino* di Giovanni Chierici (1879), entrambi a Parma, del *Tiziano Vecellio* di Pieve di Cadore (1880, Antonio Dal Zotto), del *Raffaello* di Luigi Belli a Urbino (1897), del *Moretto* a Brescia (1898), del *Giotto* di Vicchio (1901) e quello che Vincenzo Vela aveva svelato a Padova nel 1865 dopo uno studio puntuale su testi di storia del costume¹³². Sempre in quest'ottica si colloca anche il *Petrarca* che Luigi Ceccon (1833-1919) inaugura a Padova nel 1874: in questo caso la gloria da rievocare è di stampo letterario al pari dei tanti *Dante* italiani. Il soggetto dantesco in realtà incarnava anche un ideale politico non secondario, né neutro. Quan-

do infatti l'Italia si prepara a celebrare il sesto centenario della nascita del poeta, essa non è ancora unita, né lo sarà nel 14 maggio 1865, quando Enrico Pazzi (1819-1899) svela il suo monumentale *Dante* in piazza Santa Croce a Firenze. Manca ancora il Veneto, dove Vela lascia un *Dante* in prato della Valle nel 1865 e Verona inaugura il suo monumento al poeta trecentesco – splendido marmo di Ugo Zannoni (1836-1919) – durante la notte per il timore di rappresaglie austriache. Ancora più a nord, il *Dante* di Trento è l'occasione sia per un concorso di portata nazionale che scuote la scultura locale, sia di una chiara presa di posizione politica. Il concorso fu uno dei più importanti del 1891, e con una commissione di livello: gli scultori Ettore Ferrari ed Ercole Rosa, l'architetto Luca Beltrami e i pittori Eleuterio Pagliano e Bartolomeo Bezzi. Dei 42 bozzetti presentati – ma solo in una seconda fase concorsuale – quello di Cesare Zocchi (1851-1922) ebbe la meglio¹³³. L'11 ottobre 1896, sotto una pioggia battente, una Trento ancora austriaca acclamava il cantore della lingua italiana e delle libertà repubblicane. Non a caso, Dante rivolge la sua arringa gestuale e lo sguardo verso il confine¹³⁴.

Dagli anni ottanta dell'Ottocento prende l'avvio anche la commemorazione di letterati, musicisti, artisti recentemente scomparsi e alcuni direttamente legati all'avventura risorgimentale. Il 22 maggio 1883 Milano toglie il lenzuolo al monumento ad *Alessandro Manzoni*:



L'autore dei *Promessi Sposi* [che] [...] è rappresentato [...] nell'atteggiamento modesto, penso, che, maturo e celebre, assumeva quando colla mano stretta all'abito nero discuteva passeggiando su e giù per la quieta sua stanza di studio, collo "stuolo di amici numerato e casto" ammesso agli onori invidiali del suo sacrario¹³⁵.

Il monumento si deve a Francesco Barzaghi, che modella una figura stante, sicura e pacata, distante da quella che Giacomo Ginotti (1845-1897) espone l'anno successivo a Torino, ove lo scrittore appare malato e stanco, vicino al ricordo ancora vivido che ne avevano i milanesi di un uomo giunto al termine della sua esistenza. La scomparsa di Manzoni è commemorata anche dall'amico Giuseppe Verdi (1819-1901), che compone in suo onore una messa da requiem, eseguita il 22 maggio 1874 a Milano, con uno straordinario successo di pubblico. A questa data il maestro è il più acclamato compositore italiano, colui che col *Nabucco* ha tradotto in musica il forte sentimento nazionalista. Ecco perché, già nel febbraio del 1901, in occasione della sua commemorazione a palazzo Marino, venne stanziata la cifra di 120.000 lire sufficienti ad aprire una sottoscrizione nazionale per un monumento in suo onore. Il



primo concorso, bandito nel maggio del 1904, andò deserto: i settantotto bozzetti pervenuti non erano in grado di «eternare le sembianze di uno dei più cari e dei più universalmente grandi fra gli Eroi dell'azione e del pensiero dell'ultimo secolo»¹³⁶. Il 15 dicembre 1905 venne bandito un secondo concorso, che portò alla scelta, benché non entusiasmante, del modello di Antonio Carminati (1859-1908), il quale purtroppo morì tre anni più tardi. Camillo Boito convinse la commissione ad affidare il monumento a Enrico Butti che, scultore di fama e per di più maestro di Carminati, poteva certamente portare a buon esito l'iniziativa. Potendo ancora apportare modifiche rispetto al bozzetto originario, Butti meditò a lungo sul monumento e l'accuratezza delle sue speculazioni è testimoniata dai gessi conservati nel Museo Civico di Viggiù¹³⁷. Quello inaugurato il 10 ottobre 1913, in concomitanza col centenario della nascita¹³⁸, è un Verdi per nulla retorico, ritratto in piedi e a grandezza naturale, con le mani incrociate dietro la schiena, gesto spontaneo quanto utile all'artista per realizzare una flessione del busto che rende l'intera opera più originale ed espressiva. Anche il bozzetto consente la lettura di una modellazione immediata, soprattutto per quanto concerne il volto, distante dalla consueta



37. Milano, inaugurazione del monumento a Carlo Cattaneo (da "L'illustrazione Italiana", 30 giugno 1901, copertina)

ritrattistica commemorativa: Butti scava nell'animo del compositore. Modifica anche l'esedra «al sommo della quale sul seggio centrale posava in attitudine ispirata la statua dell'autore di Traviata»¹³⁹, mentre i pannelli in bronzo del basamento testimoniano la passione dello scultore per un certo stile floreale che, benché sommerso, affiora talvolta come nel monumento a *Sonia Kaliensky* nel cimitero di San Michele a Venezia (1907), o in un primo progetto del *Besenanica* per il Monumentale di Milano (1912)¹⁴⁰.

Pur mantenendo alcune inevitabili differenze legate alla formazione, all'esperienza, all'aggiornamento dei singoli artefici, i codici di produzione della scultura monumentale italiana rimangono ampiamente condivisi in tutta la Penisola sino alla messa in crisi dell'arte accademica. Il ciclone delle avanguardie comincia a farsi sentire nel sistema monumentale italiano a partire dagli anni venti, quando lo scultore si trova di fronte a un bivio: da un lato il linguaggio tradizionale, legato all'Accademia e talvolta anche alle richieste dei committenti, dall'altro la volontà di aggiornamento rispetto alla scultura internazionale che aveva già ampiamente fatto breccia

in Italia attraverso le esposizioni e il proliferare di riviste specializzate. Questa dicotomia è evidente come non mai in piazza Castello a Torino, ove da un lato sorge il monumento al *Cavaliere d'Italia* di Pietro Canonica (1923)¹⁴¹ e a pochi metri il monumento al *Duca d'Aosta* che fu certamente il cantiere su cui si aprì il dibattito di più ampio respiro nell'Italia del dopoguerra e che prese letteralmente il posto del monumento di Canonica al centro della piazza. Quando, nel 1922, lo scultore riceve l'incarico di realizzare un monumento al *Cavaliere d'Italia*, egli si è appena trasferito a Roma, chiamato come docente di scultura all'Accademia di Belle Arti. Qui ha preso casa-studio in quella Fortezzuola che inevitabilmente richiama la Porziuncola di Gabriele d'Annunzio e la sua maniera di intendere l'arte e la vita dell'artista. Egli definisce con attenzione sia il cavallo sia il soldato, descritti in maniera puntuale e collocati sopra un alto basamento percorso da una fascia di bronzo sulla quale incide i simboli militari. Il gruppo torinese, benché indiscutibilmente di grande qualità, resta un'opera ancorata al passato.

L'affermazione del fascismo va di pari passo con uno sviluppo della scultura monumentale senza pari e quanto mai coesa stilisticamente: l'Italia era stata ampiamente unita, dalla guerra ancor più saldamente che dai Savoia. Un'intera generazione di giovani, di diversi dialetti e culture si era infatti ritrovata al fronte a combattere per la stessa causa. E nonostante le mostre nazionali siano ancora allestite per provenienze regionali, si comincia a parlare di un linguaggio italiano, distinto nelle peculiarità del singolo ma non dalle scuole regionali come fu per tutto l'Ottocento.

L'episodio che meglio conclude la parabola monumentale italiana – che si apre con il Risorgimento e si chiude con la Seconda guerra mondiale – è senza dubbio il monumento ad *Emanuele Filiberto, duca d'Aosta*, per cui nel 1933 viene bandito un concorso che si concentra su due nomi: Eugenio Baroni da un lato e Arturo Martini dall'altro. I due scultori vennero chiamati a realizzare dei modelli a grandezza naturale da collocare in piazza Vittorio Veneto per poter valutare al meglio l'effetto finale sortito dai due progetti. Dal confronto emerse l'inopportunità della scelta del luogo che, infatti, divenne poi piazza Castello. Dopo questo esercizio pompieri-



38. Pietro Canonica, *Monumento ai cavalieri d'Italia*, 1923. Torino, piazza Castello

stico la commissione preferì Baroni a Martini. Quando però Baroni mancò nel 1935, il progetto passò nelle mani di Morbiducci, che seguì pedissequamente le direttive lasciate da Baroni sia per la fase del completamento sia della fusione, con l'unica modifica nell'abbigliamento del duca che indossa un cappotto militare invece che la mantellina prevista da Baroni. Per far posto al monumento al duca venne spostato quello del *Cavaliere d'Italia*. Il promotore del grande monumento fu il Ministero della Guerra, che versò tre milioni di lire a fronte delle spese per le mostre dei bozzetti e per i premi. Nel suo esito finale il monumento appare come una piattaforma di 34 metri sul quale corre un piedistallo che colloca al centro la statua del duca e a ciascuna delle estremità, attorno a due tozzi pilastri, pone quattro soldati scrupolosamente descritti nella loro tenuta militare.

Il *Duca d'Aosta* chiude un percorso che si era aperto con l'*Alfieri*, un cammino tracciato attraverso i monumenti italiani e soprattutto i loro bozzetti che, a seconda delle circostanze, assumono un valore differente: il gesso, nei casi più lineari, è l'antecedente al monumento, il modello presentato ai concorsi o al committente per dare un'idea quanto più veritiera dell'esito finale. Quando il monumento non rispetcia a pieno il suo progetto, quest'ultimo resta come l'idea iniziale, come l'intenzione originaria dell'artista prima di scendere a compromessi con il committente, la commissione, i costi, la collocazione del monumento: ne è un esempio l'*Alfieri* di Canova, rifiutato in prima battuta dalla contessa d'Albany e poi rivisto in diverse proposte successive. Al contempo il bozzetto è la testimonianza di un processo creativo; in molti casi permette di ricostruire i grandi concorsi monu-

mentali, occasione di dibattito sulla scultura in particolare e sull'arte in generale, e di fare il punto sul gusto di un'epoca: nell'analisi di una storia del gusto della scultura italiana, comprendere le ragioni della vittoria di un gesso equiva- le ad analizzare i motivi delle esclusioni di un concorso. Il bozzetto, quando di piccole dimen- sioni, favorisce la circolazione dei modelli e di-

viene testimonianza preziosa quando, per inci- denti bellici o politici, il monumento a cui si ri- ferisce viene distrutto.

Ma soprattutto un bozzetto è un'opera d'arte, un manufatto realizzato tenendo presente i due caratteri imprescindibili di *téchne* e valore este- tico, a cui si aggiunge il contenuto celebrativo, ragione stessa della sua realizzazione.

¹ Per un approfondimento sul *Modellino dell'Italia Piangente per il Monumento a Vittorio Alfieri* (1804, gesso) si veda E. Bassi (a cura di), *La Gipsoteca di Possagno. Sculture e dipinti di Antonio Canova*, Venezia 1957, p. 155; G. Pavanello, *L'opera completa del Canova*, Milano 1976, p. 115, n. 190; G. Pavanello, *Antonio Canova* ("I Grandi Scultori, n. 6), Roma 2005, p. 170; *Antonio Canova. Museum and Gipsoteca. Possagno*, Possagno 2009, p. 69, n. 147.

² Lettera riportata in Pavanello, *Antonio Canova* cit., p. 168.

³ Sul bozzetto conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma (1806, gesso, inv. 2977) rinvio alla scheda di M. Lanfranconi, in *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni. Il XIX secolo*, a cura di E. di Majo, M. Lanfranconi, Milano 2006, p. 99 (con bibliografia precedente).

⁴ Su questo secondo bozzetto, conservato sempre alla Gipsoteca Antonio Canova di Possagno (Treviso), rimando a Bassi (a cura di), *La Gipsoteca di Possagno* cit., p. 155; C. Domenici, P. Luciani, R. Turchi (a cura di), *Il Poeta e il Tempo. La Biblioteca Laurenziana per Vittorio Alfieri*, Firenze 2003, p. 351; *Antonio Canova. Museum and Gipsoteca* cit., p. 69, n. 149.

⁵ A. Campani, *Il dì dei morti in santa Croce*, in "Natura ed arte", VII, fasc. X, ottobre 1897, pp. 774-779.

⁶ Sul concetto di Neoclassicismo, come espressione di un linguaggio artistico sovranazionale, rimando al recente *L'Antiquité révéée. Innovations et résistances au*

XVIIIe siècle, a cura di G. Faroult, C. Leribault e G. Scherf, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 2 dicembre 2010 -14 febbraio 2011), Paris 2001.

⁷ [«Finché esisterà Canova si potrà comprare l'immortalità»]. La citazione è riportata in Pavanello, *Antonio Canova* cit., p. 171.

⁸ Cfr. *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni* cit., p. 244, n. 8.26.

⁹ F. Dall'Ongaro, *L'arte italiana a Parigi nell'esposizione universale del 1867: ricordi*, Firenze 1869, p. 74.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ Cfr. A. Riccoboni, *Roma nell'arte. La scultura nell'ero moderno dal Quattrocento a oggi*, Roma 1942, p. 411; E. Lavagnino, *L'arte moderna dai neoclassici ai contemporanei*, Torino 1956, p. 646; *Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Le collezioni* cit., p. 244.

¹² Si veda a tale proposito B. Cinelli, *Firenze 1861: anomalie di una esposizione*, in "Ricerche di storia dell'arte", 18, 1982, pp. 21-36.

¹³ Ivi, p. 22.

¹⁴ Lo schiavo ribelle che spezza le catene e per due anni avrà la meglio sulle truppe del Senato romano diviene il simbolo dell'eroe che lotta per la ideale della libertà nonostante l'esiguità dei mezzi: nel 1851, viste anche le vicende biografiche di Vincenzo Vela, l'opera venne letta in chiave risorgimentale. Sullo *Spartaco* di Vela rimando alla scheda attualmente più aggiornata stesa da A. Villari, in *1861. I pittori del Risorgimento*, a cura di F. Mazzocca, C. Sisi, catalogo della mostra (Ro-

ma, Scuderie del Quirinale, 6 ottobre 2010 - 16 gennaio 2011), Milano 2010, pp. 74-75, n. I.3.

¹⁵ Sul monumento all'*Alfiere dell'esercito sardo* di Vincenzo Vela rimando a *Fantasmidi bronzo: guida ai monumenti di Torino, 1808-1937*, con introduzione di I. Cremona, M. Roschi, schede di B. Cinelli, M.M. Lamberti, Torino 1978, pp. 66-68.

¹⁶ Cfr. "Giornale delle arti e delle industrie", 13 aprile 1859; edito anche in Cinelli, *Un monumento ottocentesco e il suo pubblico* cit., p. 182 nota 13.

¹⁷ Cfr. *Corrispondenze artistiche. Torino, 5 giugno*, in "Rivista di Firenze e Bullettino delle arti e del disegno", I, 1, 1857, p. 390.

¹⁸ Angelo Brunetti (Roma, 1880 - Porto Tolle [Rovigo], 1849), detto Ciceruacchio a causa della sua mole, fu un protagonista delle vicende risorgimentali romane. Socievole e grande affabulatore, nonostante sapesse esprimersi solo in romanesco, prese parte attiva alla creazione della Repubblica Romana sino al luglio del 1849, quando seguì Garibaldi in fuga verso Venezia: Ciceruacchio, i due figli e un manipolo di fedelissimi furono intercettati dai soldati austriaci nei pressi di Comacchio e giustiziati il 10 agosto dello stesso anno.

¹⁹ L'effettivo monumento a Ciceruacchio verrà inaugurato nel 1907, sul Lungotevere Arnaldo Da Brescia, seguendo un bozzetto modellato da Ettore Ximenes nel 1880.

²⁰ Sul monumento ai fratelli *Cairolì* a Roma rimando a L. Berggren, L. Sjöstedt, *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Roma 1996, pp. 67-79.

²¹ *Schizzi d'artista*, in "L'Illustrazione Italiana", VII, 34, 22 agosto 1880, p. 114.

²² C. Boito, *Gite di un artista*, Milano 1880 [rist. Roma 1990, p. 372].

²³ Ivi, p. 371.

²⁴ Cfr. Berggren, Sjöstedt, *L'ombra dei grandi* cit., pp. 198-199.

²⁵ G. Mongeri, *L'esposizione di Belle Arti a Brera. 1867*, Milano 1867, p. 2.

²⁶ *Ibidem*. Quanto all'influenza e alla diffusione della pittura di Delaroché in ambito europeo rimando alla scheda di L. Whiteley, in *Painting history. Delaroché and Lady Jane Grey*, a cura di S. Bann, L. Whiteley, catalogo della mostra (Londra, National Gallery, 24 febbraio - 23 maggio 2010), London 2010, p. 122, n. 59.

²⁷ Le spoglia di Daniele Manin (1804-1857) riposava- no in Francia, accanto a quelle del pittore fiammingo Ary Scheffer, fraterno amico. Dopo il 1949, infatti, Manin fu costretto a vivere a Parigi in esilio, dove perse prima la moglie, stroncata dal colera, e poi l'amata figliuola Emilia, afflitta da epilessia. L'epopea veneziana post 1848 è bene riassunta nel saggio di L. Alban, in *Venezia italiana mette in campo l'epopea del 1848-1849*, in *Venezia Quarantotto. Episodi, luoghi e protagonisti di una rivoluzione 1848-49*, a cura di G. Roma-

nelli, M. Gottardi, F. Lugato, C. Tonini, catalogo della mostra (Venezia, Museo Correr, 14 novembre 1998 - 7 marzo 1999), Milano 1998, pp. 76-83. Un bozzetto di proprietà della Fondazione Musei Civici Veneziani (Cl XXVI 182) è stato recentemente esposto in occasione della mostra *Venezia che spera. L'Unione all'Italia (1859-1866)* [catalogo a cura di C. Crisafulli, F. Lugato, C. Tonini, Venezia 2011, p. 129].

²⁸ *Il corteo sul Canal Grande*, in "Gazzetta privilegiata di Venezia", 23 marzo 1868, s.p.

²⁹ Sul monumento a *Daniele Manin* rimando alle schede in *Venezia Quarantotto* cit., p. 196, nn. 7-8.

³⁰ Cfr. Archivio Storico Comunale di Venezia, Municipio di Venezia, fasc. *Monumento a Daniele Manin*, 1875-1879.

³¹ C. Boito, *Scultura e pittura d'oggi: ricerche*, Torino 1877, p. 79.

³² Cfr. L. Chirtani, *Luigi Borro*, in "L'Illustrazione Italiana", XIII, 9, 1 marzo 1886, p. 179.

³³ Dei tre bozzetti esposti (gessi) uno solo è pubblicato in catalogo (Cl XXXVI 182); cfr. *Venezia che spera* cit., p. 129.

³⁴ *Gipsoteca. Ottanta gessi originali dall'Otto al Novecento*, a cura di S. Grandesso, catalogo della mostra (Roma, Galleria Carlo Virgilio, 3 marzo - 30 aprile 2004), Roma 2004, n. 18.

³⁵ Cfr. *Fantasmidi bronzo* cit., pp. 76-79.

³⁶ Cfr. La scheda dedicata al monumento alle *Cinque Giornate*, in *Memorie nel bronzo e nel marmo. Monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*, a cura di M. Petrantoni, Milano 1997, pp. 229-230.

³⁷ Cfr. F. Gualdoni, *Viggiù il Museo Butti*, Viggiù-Sesto San Giovanni 1982, n. 10.

³⁸ Cfr. *Inaugurazione del monumento a Nicolò Tommaseo*, in "Gazzetta di Venezia", 75, 20 marzo 1882, p. 2; *Inaugurazione del monumento a Nicolò Tommaseo*, in "Gazzetta di Venezia", 77, 22 marzo 1882, p. 2; *Un monumento a Niccolò Tommaseo*, in "L'Illustrazione Italiana", IX, 16, 16 aprile 1882, p. 282; *Monumento a Tommaseo*, in "L'Illustrazione Italiana", IX, 17, 23 aprile 1882, copertina e p. 294. I monumenti veneziani dell'Ottocento sono stati oggetto di un articolo di G. Nonveiller, *Aspetti della scultura a Venezia dal 1860 al 1960*, in *Modernità allo specchio. Arte a Venezia (1860-1960)*, Venezia 1995, pp. 149-155) e nello specifico al *Tommaseo* è stata dedicata una scheda scientifica in occasione della mostra *Venezia Quarantotto* del 1998-1999 al Museo Correr.

³⁹ *Settignano e il monumento a Niccolò Tommaseo*, in "L'Illustrazione italiana", V, 23, 9 giugno 1878, p. 411.

⁴⁰ *Ibidem*. Svelata il 2 giugno del 1878, in occasione delle celebrazioni nazionali per lo Statuto, la stampa scrive che il monumento «rappresenta il Tommaseo nella posizione che gli era più comune e naturale; fermato su due piedi, colla testa bassa, il braccio destro piegato verso il petto, ed il sinistro penzolone lungo il fianco. Il Costoli non ha cercato né espedienti di ma-

niera, né aggiunte convenzionali per abbellire la sua statua ed ha fatto una fedele riproduzione dal vero, risolvendo persino il profilo».

⁴¹ *Un monumento a Niccolò Tommaseo*, in "L'Illustrazione Italiana", IX, 16, 16 aprile 1882, p. 282.

⁴² L. Chirtani, *L'Esposizione di Brera*, in "L'Illustrazione Italiana", VI, 37, 14 settembre 1879, p. 186.

⁴³ M. Cace, *Un oltraggio alla civiltà. Il Monumento a Niccolò Tommaseo distrutto a Sebenico*, Roma 1952, p. 2.

⁴⁴ *Ibidem*.

⁴⁵ Cfr. *Il Monumento a Niccolò Tommaseo in Sebenico*, in "L'Illustrazione Italiana", XXI, 13, 1 aprile 1894, copertina.

⁴⁶ Cace, *Un oltraggio alla civiltà* cit., p. 2.

⁴⁷ Ivi, p. 3.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ V. Miagostovich, *Per il monumento a Niccolò Tommaseo in Sebenico*, Trieste 1888, p. 22.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² Ivi, p. 31: «La buona riuscita d'una statua dipende dalla scelta dell'artista. Consigliamo dunque rivolgersi ad uno di quelli che l'opinione generale indica come migliori: a Milano, il Barzaghi e il Vela, a Firenze il Duprè e l'Albano. Scelto lo scultore, lascerebbe al genio suo libero il concetto».

⁵³ L. Rocca, *Guida-Ricordo della IV Esposizione Nazionale di Belle Arti nel 1880*, Torino 1880, pp. 41-42.

⁵⁴ N. Tarchiani, *La scultura italiana dell'Ottocento*, Firenze 1936, p. 29.

⁵⁵ Il monumento tradotto nel marmo venne inaugurato nella sede della Borsa Mercati di Genova nel 1863, ma andò poi distrutto nel 1942.

⁵⁶ Le critiche colpiscono in maniera particolare il grande e rigido paludamento del *Cavour*. Con la distanza degli anni Nello Tarchiani individua il problema principale del monumento, ovvero il tentativo di Duprè di mescolare in maniera "scombinata" diversi generi: l'accademismo, i riferimenti al passato, il naturalismo. Cfr. Tarchiani, *La scultura italiana dell'Ottocento* cit., p. 30; *Fantasma di bronzo* cit., pp. 102-104.

⁵⁷ Boito, *Scultura e pittura* cit., p. 37.

⁵⁸ Ivi, p. 62.

⁵⁹ Sull'impegno di Camillo Boito quale critico d'arte rimando agli studi di F. Bernabei, in particolare: *Boito critico dell'arte veneta*, in *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia Unita*, a cura di G. Zucconi, F. Castellani, catalogo della mostra (Padova, 2000), Venezia 2000, pp. 146-153, e *Boito critico d'arte*, in *Camillo Boito. Un protagonista dell'ottocento italiano*, a cura di G. Zucconi, T. Serena, Venezia 2002, pp. 47-58 (con ampia bibliografia precedente).

⁶⁰ *Il Concorso per il Monumento nazionale a Giuseppe Garibaldi sul Gianicolo in Roma*, in "Gazzetta Ufficiale", 267, 14 novembre 1883.

⁶¹ Il numero totale salì poi a trentasette per due ritardi; cfr. Berggren, Sjöstedt, *L'ombra dei grandi* cit., p. 89.

⁶² C. Boito, *Relazione al governo del Re*, in *Monumento nazionale a Giuseppe Garibaldi sul Gianicolo in Roma*, Roma 1885, p. 20. La stessa relazione venne anche pubblicata nella "Gazzetta Ufficiale", n. 316 del 24 dicembre 1884.

⁶³ Ciccio e Cola, *XX settembre. Il monumento a Garibaldi*, in "L'Illustrazione Italiana", XXII, 38, 22 settembre 1895, p. 178.

⁶⁴ *Il Monumento a Vittorio Emanuele in Milano*, in "L'Illustrazione Italiana", VII, 2, 11 gennaio 1880, copertina e p. 18.

⁶⁵ Si vedano a proposito *Monumento a Giuseppe Garibaldi, concorso Milano*, in *Davide Calandra. L'opera, la gipsoteca*, a cura di R. Belmonto, M.M. Lamberti, Savigliano 2004, p. 317, nn. IV.1-IV.2.

⁶⁶ Cfr. Berggren, Sjöstedt, *L'ombra dei grandi* cit., p. 101 nota 79.

⁶⁷ *Monumento nazionale al maggiore Toselli da innalzarsi a Peveragno*, in "L'Illustrazione Italiana", XXIII, 45, 8 novembre 1896.

⁶⁸ Pietro Bordini, oltre a un busto nella natia Bovolone (Varese) che anticipa persino il monumento a Iseo, nel 1887 svela sia il *Garibaldi* di Mantova sia il monumento equestre voluto da Verona.

⁶⁹ *Il primo monumento a Garibaldi*, in "L'Illustrazione Italiana", X, 48, 2 dicembre 1883, p. 364: «Iseo volle essere la prima a innalzare un vero monumento all'eroe popolare. È opera d'un giovane scultore veronese, Bordini, 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».

⁷⁰ Le fasi concorsuali sono riassunte in un articolo dedicato all'inaugurazione del monumento: *Il progetto per il Monumento a Garibaldi in Torino*, in "L'Illustrazione Italiana", XI, 12, 23 marzo 1884, p. 189.

⁷¹ Sulla figura dell'*Italia* – bozzetto restaurato in occasione di questa mostra – si veda: Anonimo, *Monumento a Giuseppe Garibaldi in Torino 1883*, Torino 1883, p. 20 e Anonimo, *Il progetto di monumento a Garibaldi in Torino*, in "L'Illustrazione Italiana", XI, 12, 23 marzo 1884, p. 189.

⁷² Non è questa la sede per approfondire l'importanza che l'America, quella del Sud in particolare, ha avuto sulla carriera degli scultori italiani.

⁷³ Il bozzetto, conservato presso il Museo Correr di Venezia, è stato recentemente esposto in occasione della mostra *Venezia che spera* (cit., p. 130).

⁷⁴ Sul monumento friulano e il suo bozzetto si veda la scheda di M. Gardonio, in *Tra Venezia e Vienna. Le Arti a Udine nell'Ottocento*, a cura di G. Bergamini catalogo della mostra (Udine, Chiesa di San Francesco, 19 novembre 2004 - 30 aprile 2005), Cinisello Balsamo 2004, e V. Gransinigh, *Dalla periferia al centro e ritorno: la scultura in Friuli nell'Ottocento*, in *Arte in Friuli. Dall'Ottocento al Novecento*, a cura di P. Pastres, Udine 2010, pp. 119-131.

⁷⁵ *Il monumento a Garibaldi a Milano*, in "L'Illustrazione Italiana", XV, 43, 14 ottobre 1888, p. 338.

⁷⁶ Ivi, pp. 338-339.

⁷⁷ Ivi, p. 339: «In un atteggiamento di calma risolutezza che corrisponde perfettamente alle condizioni morali nelle quali l'eroe popolare si trova davanti al nemico».

⁷⁸ Sia il monumento sia il suo bozzetto sono stati oggetto di un quaderno monografico: *Vincenzo Vela. Il monumento a Giuseppe Garibaldi*, a cura di G.A. Mina Zeni, Ligorretto 1997, n. 2.

⁷⁹ *Il monumento di Garibaldi a Como*, in "L'Illustrazione Italiana", XVI, 24, 16 giugno 1889, p. 380.

⁸⁰ Per entrambi i bozzetti rimando alle schede di N. Stringa, in *Arturo Martini opere nel Museo di Treviso*, Treviso 1993, pp. 80-81, nn. 18-19.

⁸¹ Cfr. *Giuseppe Garibaldi e i Mille. Dalla realtà al mito*, a cura di A. Scotti, M. Di Giovanni, catalogo della mostra (Livorno, Granai di Villa Mimbelli, 10 ottobre - 12 dicembre 2010), Livorno 2010, p. 60, n. B42.

⁸² *Il monumento a Vittorio Emanuele a Torino*, in "L'Illustrazione Italiana", XIII, 16, 18 aprile 1886, p. 359.

⁸³ Cfr. *Il concorso per il Vittorio Emanuele a Torino*, in "L'Illustrazione Italiana", VI, 21, 26 aprile 1879, p. 286.

⁸⁴ *Il monumento a Vittorio Emanuele a Torino*, in "L'Illustrazione Italiana", XIII, 16, 18 aprile 1886, p. 359. L'articolo si sofferma sui numeri del monumento: 400 metri cubi di granito, una statua colossale di 12 metri d'altezza per un totale di 35 metri di altezza.

⁸⁵ Sul monumento milanese rimando alla scheda stesa da L. Rossi, in *Memorie nel bronzo e nel marmo* cit., pp. 233-234.

⁸⁶ *Il Monumento a Vittorio Emanuele in Milano*, in "L'Illustrazione Italiana", VII, 2, 11 gennaio 1880, p. 18.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Archivio di Stato di Verona, fondo Ottavi vari, n. 426. *Bando per l'erezione di un Monumento a Vittorio Emanuele II*.

⁸⁹ Lettera di C. Boito, in "L'Adige", 28 aprile 1879, p. 1: «Conoscevo già la questione. Vi avevo posto mente in Verona tempo addietro; e nonostante, per assicurarmi ancora più del mio stesso giudizio, volli fermarmi il dì 9 alcune ore costà, e girando per ogni verso nella piazza V. E., cercai di figurarmi cogli occhi della fantasia, il monumento collocato ne' diversi luoghi. Sempre più mi sono convinto che la Commissione dice benissimo [...]. Ma forse la Commissione non insiste abbastanza in un punto. Il giardinetto non sarebbe nulla senza quegli alberelli e quegli arbusti, che ora si vedono, e che anzi dovranno, io credo, moltiplicarsi, poiché la grande estensione della piazza fa parere, massime ne' di caldi, e quando brilla il sole, lo *Square* troppo piccolo e il verde troppo scarso. Ma col monumento nel mezzo bisognerebbe rinunciare a tutto, salvo ai fiori bassi e all'erba. Dirò che neanche le aiuole, venendo per un gran tratto dinanzi alla Statua, sarebbero senza dan-

no. Invece di restare libero un mezzo cerchio, che lasciasse ammirare in tutti i punti di vista dai fianchi alla facciate l'opera d'arte, lo spazio sarebbe rotto da ostacoli spezzato da vie torte e scompartimenti chiusi; per modo che potrebbe darsi di dover rinunciare, in grazia dei tappeti verdi, alle più belle visuali della Statua. Ne si può pretendere che lo scultore acconci l'atteggiamento e le linee del cavallo e del cavaliere in guisa da presentare il loro più artistico aspetto in que' punti, che sono concessi dal disegno del giardinetto».

⁹⁰ Archivio di Stato di Verona, fondo Ottavi vari, n. 510. *Convenzione pel monumento da erigersi a Novara a Vittorio Emanuele II Re d'Italia*.

⁹¹ Quello di Verona è infatti il secondo di tre monumenti a *Vittorio Emanuele II* realizzati da Borghi: quello di Novara del 1881, quello veronese del 1883 e infine quello di Savona nel 1887. È curioso però notare come in quest'ultimo lo scultore modificò profondamente la posizione del monarca rispetto ai primi due: qui infatti il re alza il copricapo in segno di saluto mentre trattiene con le briglie il cavallo.

⁹² Archivio di Stato di Verona, fondo Ottavi vari, n. 535. *Contratto stipulato dalla Commissione per l'erezione del Monumento a Vittorio Emanuele II e A. Borghi*, 6 giugno 1880.

⁹³ *Bozzetti pel monumento a Vittorio Emanuele*, in "Il Veneto cattolico", XIV, 57, 16 marzo 1880, p. 3: «Ci pare però che l'ammiratore debba premettere al suo giudizio la considerazione del luogo in cui il Monumento deve erigersi, poiché alcuni bozzetti che sarebbero veramente degni del più schietto encomio, malamente si confanno colla ristrettezza della Piazza dei Leoncini».

⁹⁴ *Monumento a Vittorio Emanuele*, in "Il Veneto cattolico", XIV, 56, 9 marzo 1880, p. 3.

⁹⁵ *Ibidem*.

⁹⁶ *Ibidem*.

⁹⁷ *Ibidem*. «Ci avvenne però di osservare, sempre parlando generalmente, che dove l'autore mostra molta perizia nell'arte scultoria, si pecca contro le buone regole dell'architettura, evidentemente, perché si accinsero a quell'impresa, ed architetti e scultori, i primi non troppo versati nella plastica, i secondi un po' sprovvisti di cognizioni architettoniche».

⁹⁸ *Monumento al Re Vittorio Emanuele* [lettera di J. Lockhart da Firenze, 13 marzo 1880], in "Gazzetta di Venezia", 76, 19 marzo 1880, p. 2.

⁹⁹ Sull'opera di Ferrari rimando alla pubblicazione compendiale più recente, *Ettore Ferrari un artista tra Mazzini e Garibaldi*, a cura di E. Passalupi Ferrari, M. Pizzo, catalogo della mostra (Roma, Museo Centrale del Risorgimento, 7 febbraio - 4 marzo 2007), Roma 2006, n. 6. Nello specifico, sul monumento veneziano la scheda più aggiornata è la n. 13 (*Monumento a Vittorio Emanuele II*), in *Venezia Quarantotto* cit., pp. 199-201.

¹⁰⁰ Boito, *Scultura e pittura* cit., p. 11.

¹⁰¹ *Ibidem*.

¹⁰² Ringrazio Maria Elisabetta Gerhardinger, curatore del Museo Civico di Treviso, per avermi indicato il motto segnato sul foglio di uno degli studi d'ambientazione del monumento, conservato presso la Civica Biblioteca di Treviso.

¹⁰³ Treviso, Biblioteca Comunale, Archivio Storico, *Album Luigi Borro*, n. D1.

¹⁰⁴ A. Caccianiga, *Statue e quadri di Venezia (Fuori Esposizione)*, in "L'Illustrazione Italiana", XIV, 28, 3 luglio 1887, p. 11.

¹⁰⁵ *Notizie spicciole*, in *Venezia a Vittorio Emanuele II. Ricordo*, Venezia 1887, p. 16: «L'escavo delle fondazioni (metri 13 × 9) arriva a 2 metri sotto il suolo. Furono battuti 600 pali di rovere, di varie misure: da 3 a 5 metri lunghi. Sui pali vennero posati zatteroni. Lastre di pietra d'Istria; poi la muratura fino al piano terra. Il tutto compiuto dal 15 gennaio al 15 marzo 1887, lavorandovi 60 operai. Peso totale della massa marmorea e bronzea circa 350 tonnellate».

¹⁰⁶ Boito, *Scultura e pittura* cit., p. 135.

¹⁰⁷ Cfr. *Venezia Quarantotto* cit., pp. 199-202, e *Venezia che spera* cit., p. 83.

¹⁰⁸ *Il monumento a Vittorio Emanuele a Napoli*, in "L'Illustrazione Italiana", XXIV, 22, 30 maggio 1897, p. 400.

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Il Vittoriano. Materiali per una mostra*, catalogo della mostra (Roma, 1986), Roma 1986, vol. I, pp. 13-31.

¹¹¹ *Gli Eccetera della Settimana*, in "L'Illustrazione Italiana", XXIV, 27, 4 luglio 1880, p. 462, «In Italia, [...] a decretare i monumenti e a sceglierne il posto si fa prestissimo; ma quando si tratta di raggranellare le somme necessarie per pagare le spese e ricompensare gli artisti, mancano spesso 19 soldi a fare una lira [...]. A proposito di monumenti, con tutti quelli destinati al gran re, a che punto si è? Dopo due anni, cinque mesi e venti giorni dacchè Vittorio Emanuele è spento, solo Monza e Molfetta han detto e fatto il monumento, grazie ai solleciti scalpelli di Crippa e Oldofredi. A Milano era qui in settimana Ercole Rosa a segnare l'istrumento, ma per vedere il monumento ci vorrà un paio d'anni; un'altro paio ce ne vorrà anche per Venezia, per Genova, per Napoli... Bologna disputa sul genere, – a cavallo o a piedi? – e Firenze disputa sul genere, sulla specie e sul luogo. Catania ha consacrato un nuovo ospedale col nome del re liberatore; Ascoli Piceno gli ha già innalzata una statua. Ma, a Roma, a Roma che si fa? Ma il monumento grande, il monumento nazionale? Qui c'entra il governo e la Camera. Per conseguenza, niente di fatto. Non si sa ancora se sarà un monumento o una colonna o una statua o un arco di trionfo».

¹¹² Cfr. *Il Vittoriano. Materiali per una mostra* cit., vol. I (1986) e vol. II (1988).

¹¹³ Le diverse fasi e ipotesi per il monumento equestre sono riassunte da N. Cardano, *Il cavallo sull'altare*, ivi, vol. I, pp. 13-93; e più recentemente anche in Bergren, Sjöstedt, *L'ombra dei grandi* cit., pp. 49-65.

¹¹⁴ *Schizzi d'artista*, in "L'Illustrazione Italiana", VII, 34, 22 agosto 1880, p. 114.

¹¹⁵ Una scheda aggiornata sul monumento è pubblicata in *Il Mito di Garibaldi. Da Lega a Guttuso*, a cura di F. Mazzocca, A. Villari, catalogo della mostra (Genova, Palazzo Ducale, 17 novembre 2007 - 24 marzo 2008), Firenze 2007, p. 152.

¹¹⁶ *Il monumento a Mazzini a Carrara*, in "L'Illustrazione Italiana", XIX, 40, 2 ottobre 1892, p. 231.

¹¹⁷ Cfr. *Ferrari un artista tra Mazzini e Garibaldi* cit., pp. 70-73.

¹¹⁸ Esiste in realtà anche un pastello (*Studio del monumento nazionale a Giuseppe Mazzini in Roma*, 1902-1903, Roma, collezione privata, edito ivi, n. 63) che mostra come per un momento Ferrari abbia anche ipotizzato un *Mazzini* bronzeo inserito nel basamento, lasciando il "podio" a una sensuale figura di *Vittoria* molto vicina a modelli di gusto francese.

¹¹⁹ L'ammirazione di Ferrari per la scultura francese è fatto noto; addirittura nel 1880, Giulio Monteverde lo accusò di plagio nei confronti dello *Spartaco* di Louis Ernst Barrias. Cfr. Ciccio e Cola, *Monteverde e Ferrari*, in "L'Illustrazione italiana", VII, 2 luglio 1880, p. 3.

¹²⁰ Sulla fortuna di Rodin in italiana rimando al saggio di F. Fergonzi, *Seduzioni michelangelolesche sui contemporanei di Rodin*, in ACME - Annali della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano, L, fasc. I, gennaio-aprile 1997, pp. 259-267.

¹²¹ *Il monumento a G. Mazzini inaugurato il 15 corrente*, in "L'Illustrazione Italiana", XXX, 12, 22 marzo 1903, p. 218.

¹²² *Ibidem*.

¹²³ Sulla vicenda delle Cinque Giornate di Milano e sulla sua rappresentazione nelle diverse arti rimando a *Cronaca di una rivoluzione. Immagini e luoghi delle Cinque Giornate di Milano*, a cura di P. Peluffo, M. Cannela, P. Zatti, catalogo della mostra (Milano, Museo del Risorgimento, 20 marzo - 22 maggio 2011), Cinisello Balsamo 2011.

¹²⁴ *Monumento alle Cinque Giornate di Milano*, in "L'Illustrazione Italiana", VI, 13, 30 marzo 1879, p. 346: «Il Comune di Milano invita gli artisti al concorso per il progetto di un monumento architettonico da costruirsi in commemorazione delle gloriose Cinque Giornate di Milano del marzo 1848. Il monumento avrà forma di arco trionfale, di propileo o di altro consimile edificio, e sarà informato ad una grandiosa semplicità di masse e ad una nobile sobrietà di ornamenti. È lasciata libera la scelta dello stile, e la maniera di esprimere la destinazione morale del monumento. L'edificio sorgerà sul prolungamento dell'asse del Corso di Porta Vittoria. La somma totale destinata al monumento non potrà superare il mezzo milione di lire. Le ricompense consistiranno: in un premio di ottomila lire al progetto degno di venire eseguito; in un premio di quattromila e in un altro di duemila lire ai due progetti che in ordine di merito vengono subito dopo il prescelto. Il termine ultimo

per la presentazione delle opere di concorso scade alle ore 4 pom. del 31 dicembre 1879. Al giudizio precederà la pubblica mostra dei progetti. Il Giuri sarà formato da undici membri eletti a parte del Consiglio comunale e parte della R. Accademia di Belle Arti di Milano». E anche, *Il concorso per il monumento delle cinque giornate*, in "L'Illustrazione Italiana", VII, 3, 18 gennaio 1880, p. 75: «Il monumento avrà forma di arco trionfale, di propileo o di altro consimile edificio e sarà informato ad una grandiosa semplicità di masse, ad una nobile sobrietà di ornamenti. È lasciata libera la scelta dello stile, la maniera di esprimere la destinazione morale del monumento. La somma totale destinata al monumento non potrà superare il mezzo milione di lire».

¹²⁵ L'evento è recentemente stato rievocato e studiato in occasione della citata mostra *Cronaca di una rivoluzione. Immagini e luoghi delle Cinque Giornate di Milano*.

¹²⁶ Cfr. la scheda di L. Rossi, *Monumento a Le Cinque Giornate*, in *Memorie nel bronzo e nel marmo* cit., pp. 231-232.

¹²⁷ *La Campana a martello* che dà inizio alla lotta, il *Dolore* che piange la strage che si è perpetrata, l'*Incitamento* che ha le fattezze di una robusta popolana che esorta alla lotta e, infine, la *Vittoria* e la *Fama* avvolte da un drappo.

¹²⁸ Sulle opere di soggetto civile di Tenerani rimando al saggio di S. Grandesso, *Il ritratto e la scultura monumentale di ispirazione civile*, in Id., *Pietro Tenerani (1789-1869)*, Cinisello Balsamo 2003, pp. 187-229. Il modello, a grandezza naturale, venne richiesto dal duca Mario Massimo di Rignano nel 1854 in memoria del giurista e statista carrarese assassinato nel 1849. Rossi fu ambasciatore di Francia a Roma e godette della fiducia di Pio IX che, in virtù delle sue idee moderate e liberal-conservatrici, gli affidò la guida del governo dal settembre del 1848.

¹²⁹ O. Raggi, *Della vita e delle opere di Pietro Tenerani, del suo tempo e della sua scuola nella scultura*, Firenze 1880, p. 300.

¹³⁰ Ivi, pp. 299-300.

¹³¹ P. Tenerani, *Pellegrino Rossi*, 1854-1869, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

¹³² Per ogni approfondimento rimando alla scheda, in *Dal Medioevo a Canova. Sculture dei Musei Civici di Padova dal Trecento all'Ottocento*, a cura di D. Banzato, F. Pellegrini, M. De Vincenzi, catalogo della mostra (Padova, Musei Civici agli Eremitani, 20 febbraio - 16 luglio 2000), Venezia 2000, n. 224.

¹³³ Il bozzetto originale di Zocchi è conservato presso il Museo Storico di Trento.

¹³⁴ Il gruppo si sviluppa su tre ordini: in cima il ritratto a figura intera del sommo poeta, nel girone sottostante i dannati, vestiti di stracci, scarni e disperati. Tra le figure meglio riuscite è certamente quella del guardiano che riprende la posa de *Le Penseur* di Rodin.

¹³⁵ *Per l'Anniversario decennale della morte di Manzoni*, in "L'Illustrazione Italiana", X, 20, 20 maggio 1883, copertina.

¹³⁶ *Memorie nel bronzo e nel marmo* cit., p. 241.

¹³⁷ Cfr. Gualdoni, *Viggiù il Museo Butti*, n. 38.

¹³⁸ *Il monumento a Giuseppe Verdi*, in "L'Illustrazione Italiana", LX, 40, 5 ottobre 1913, p. 357.

¹³⁹ *Ibidem*.

¹⁴⁰ Le figure allegoriche dei pannelli bronzei del basamento rappresentano, sulla fronte la *Melodia* – giovane donna che avanza in un campo di fiori – la *Pace* della vita pastorale – un uomo e una donna si tengono per mano su uno sfondo alpestre – il *Poema* dell'amor patrio – in commosso raccoglimento sulle schiere di superstiti sul campo di battaglia – e infine sul retro la *Tragedia* dell'odio e del dolore – figura che incarna il male stesso.

¹⁴¹ Nel 1922 Torino decide di innalzare un monumento dedicato a tutti i Cavalieri d'Italia e ne affida l'incarico a Pietro Canonica, che proprio sulla figura del cavallo dava ottime garanzie di riuscita e che, per altro, nel 1922 si era definitivamente trasferito a Roma perché chiamato a ricoprire la cattedra di scultura presso l'Accademia di Belle Arti.

Il quadrivio patriottico: la città monumentale

Renzo Villa

Orgoglioso centro di comando della monarchia d'*ancien régime*, piazza Castello di Torino concentra in un quadrato di poco più di duecento metri di lato una vertiginosa proiezione di duemila anni di storia: dalla romana porta Pretoria al castello degli Acaja in cui fu prigioniero il marchese Tommaso di Saluzzo, tardo autore del fascinoso romanzo cortese dedicato a uno *Chevalier errant*, dalle prospettive secentesche di Ascanio Vittozzi all'illusionistica cupola di San Lorenzo di Guarino Guarini, ben nascosta da una facciata civile, fino alla loggia da cui Carlo Alberto proclamò la concessione dello Statuto e la guerra all'Austria. Mentre due cancellate, quella di Pelagio Palagi al Palazzo Reale e quella di Umberto Mastroianni al Teatro Regio, segnano l'una (1840) un punto d'arrivo del più aulico neoclassicismo, l'altra (*Odissea musicale*, 1994) un punto d'arrivo nell'alfabeto astrattista che tanto è stato declinato nella Torino novecentesca di Carlo Mollino e Spazzapan e Garelli. Anche tre monumenti la segnano, potremmo anzi dire la abitano ormai stabilmente: l'*Alfiere dell'esercito sardo* di Vincenzo Vela, il *Cavaliere d'Italia* di Pietro Canonica, l'*Emanuele Filiberto di Savoia-Aosta, comandante della III armata* di Eugenio Baroni. Mentre uno dei più vivaci episodi dello stile floreale, oggetto di violente polemiche clericali, il *Galileo Ferraris* di Luigi Contratti, fu spostato nel 1923 proprio per far posto al *Cavaliere*, e sopire fastidiose polemiche. Si tratta nell'insieme di opere esemplari di un'epoca e di una concezione del monumento commemorativo, eccezionalmente riunite nella mostra padovana nel loro "stato d'arte" originario, quello di bozzetti. Ma questi tre monumenti non costituiscono un *unicum* o un'eccezione: si inseriscono in uno dei tessuti urbani più marcato da progetti e realizzazioni che, a partire dal Risorgimento, vollero promuovere ed esaltare elementi dell'identità patria. Ogni città italiana è segnata da monumenti scultorei: in gruppi o

statue isolate, ornati di lapidi e bassorilievi, semplici mezzibusti e cippi commemorativi; ma in nessuna città la scultura monumentale e celebrativa legata alla storia patria ha un ruolo determinante come nel caso di Torino. La capitale dello Stato sabauda, e per pochi anni prima capitale del Regno d'Italia, ha, per ovvie ragioni storiche, riconosciuto nel Risorgimento la propria identità monumentale, e ne ha coltivato idealità e propositi, sovente puntigliosamente e gelosamente sottolineati¹.

All'origine esiste un progetto di identificazione del monumento scultoreo non soltanto come ornamento prestigioso, in linea con un classicismo aulico, ma come programma insieme di educazione collettiva e glorificazione della storia patria. Un impegno patriottico e romantico che subito rientra nel complesso intervento che il re Carlo Alberto prospetta alla città, investendo con lungimiranza in imprese pubbliche tutte finalizzate alla rinascita delle arti e della cultura: la Pinacoteca e l'Accademia di Belle Arti, la Biblioteca Reale e l'Armeria saranno alcune delle sue più importanti realizzazioni istituzionali. A esse affianca "il" progetto di statuaria monumentale per eccellenza: un capolavoro assoluto dell'allora trentatreenne Carlo Marocchetti, un bronzo fuso a Parigi ed esposto con successo nel cortile del Louvre, e poi portato a Torino ed eretto nel 1838 al centro della sua piazza più significativa. Un monumento che ancora affascina per quel gesto imperioso e regale del rinfoderare la spada sul precario equilibrio del destriero – tanto focoso quanto improbabile: con tratti del normanno, dell'arabo e dell'inglese, in un molto personale evolucionismo – da parte di Emanuele Filiberto di Savoia, al termine della decisiva battaglia di San Quintino, opportunamente esaltata nei bei bassorilievi sul basamento. Realizzato per volere e costante attenzione del re, che accoglieva e superava discussioni e ipotesi progettuali diverse, posto al centro della



1. Carlo Marocchetti, *Monumento equestre a Emanuele Filiberto*, particolare, 1838. Torino, piazza San Carlo

piazza San Carlo, conferendole così un centro prospettico che accentua la decorosità teatrale, otterrà subito la totale adesione, anche affettiva, dei torinesi per quello che diverrà il loro simbolo, il loro amato *Caval' d' brons*. Segnato dall'assoluto equilibrio fra la tradizione classica, da Donatello in poi, e i fulgori barocchi, già così trattenuti nell'argilla dei sobri mattoni con cui si veste la città, rispecchia in tutto il gusto subalpino, diremmo la stessa mentalità: una nobile e composta naturalezza, che agisce senza strafare, né soffermarsi troppo sul dovere compiuto. Questa idealità esemplare, sovente sofferta e poco capita, prepara in tutto, anche nei monumenti, gli sviluppi politici successivi. Mentre il punto d'arrivo del gusto personale di Carlo Alberto, quello stile *troubadour* ampiamente riconosci-

bile a Pollenzo e nei diversi interventi richiesti dal sovrano a Racconigi, trova il suo migliore risultato nel gruppo bronzeo dedicato ad *Amedeo VI di Savoia*, nella torinese piazza Palazzo di Città. Esecutore questa volta il suo fidato progettista, decoratore d'interni e direttore dell'Accademia: Pelagio Palagi² che già aveva disegnato la cancellata di Palazzo Reale con il classicheggiante gruppo equestre dei *Dioscuri* nel 1840. Palagi realizza nel 1847 una fusione partendo da una statua di Bogliani del 1842, ma il regale committente non fa in tempo a vederla sistemata, poiché sarà inaugurata dal figlio soltanto nel 1853. Un viluppo eroico condensa spirito di crociata – veramente il "Conte Verde" si batté in Oriente contro i Turchi a favore del debolissimo cugino imperatore Giovanni V Paleologo, riuscendo a ri-

conquistare, ma per breve tempo, Gallipoli – nostalgia per un Medioevo di maniera, tutto tornei e cavalleria, e nuovi progetti di eroismo dietro l'usbergo dello scudo sabauda³.

Carlo Alberto avrebbe voluto sviluppare questo recupero e illustrazione della storia patria con altri eroi, anche popolari, a cominciare da Pietro Micca, il minatore che durante l'assedio del 1706 diede fuoco alle polveri impedendo un'incursione francese, così morendo nel cunicolo crollato. Il sovrano aveva dato indicazioni a Giuseppe Bogliani per un busto di bronzo per l'«esempio alla milizia piemontese» collocato nel 1836 nel cortile dell'Arsenale: vent'anni dopo il Consiglio comunale di Torino approva l'istituzione di una Società che apra una sottoscrizione pubblica per tradurre un bozzetto del giovane Giuseppe Casano, allievo di Vela all'Accademia. Vittorio Emanuele II segue e appoggia l'iniziativa, offrendo il bronzo per una fusione nell'Arsenale. Il monumento, posto di fronte al Mastio della Cittadella, in una zona in piena espansione edilizia, sarà inaugurato soltanto il 4 giugno del 1864, l'anno amaro della Convenzione di settembre. Il suo non è più il gesto eroico del sacrificio, nello stretto cunicolo, ma quello sprezzante dell'artigliere, ritto e plastico nel dar fuoco alle polveri, immortalato in tante tele risorgimentali.

Esemplare nella sua precisa volontà politica era stato, negli anni eroici della sfida all'Austria, il progetto per una statua che ricordasse l'intervento dell'esercito sardo, guidato da Carlo Alberto, in Lombardia nel 1848. La storia dell'intera commissione lo dimostra: in data 15 gennaio 1857 il Consiglio comunale di Torino delibera di accogliere un'«offerta di molti cittadini milanesi di un monumento all'Esercito Sardo»; si tratta ovviamente di offerta anonima, peraltro subito sostenuta da politici piemontesi a cominciare da Massimo D'Azeglio, e soprattutto da un esule prestigioso e combattivo, eroe dell'insurrezione milanese, Carlo Clerici, e dal suo amico scultore ticinese Vincenzo Vela, professore a Torino, a sua volta patriota combattente nelle Cinque Giornate. Le discussioni principali riguardano la localizzazione del monumento: si sceglierà quella più provocatoria, e cioè in faccia a palazzo Madama, sede del Senato⁴. E qui il monumento in marmo, semplice e realista, con l'alfiere che, spada alla mano, impugna il tricolore, è

inaugurato il 10 aprile 1859 nel pieno della serie di «provocazioni» con cui il governo sabauda vuole farsi dichiarare guerra dall'Austria, per poter far scattare l'alleanza difensiva con la Francia. Ma il basamento del monumento resta coperto: solo la statua, muta, è esposta al pubblico festeggiante, e le voci sulla probabile iscrizione si rincorrono. Sarà l'8 giugno del medesimo anno, quando ormai Milano è stata liberata, il giorno della seconda, definitiva, inaugurazione, con lo scoprimento della semplice lapide «I milanesi all'esercito sardo 15 gennaio 1857», occultata perché avrebbe potuto far scattare, appena due mesi prima, le pesanti ritorsioni austriache sulla città lombarda. Va da sé che si rinnova l'entusiasmo della folla cittadina, eccitata e orgogliosa. Il monumento – e il bozzetto ben lo mostra – apre una serie di riflessioni su una statuaria monumentale segnata da un compiuto realismo, che trae da una sobria osservazione i motivi per una nuova ma trattenuta e composta grandezza. La scelta del soldato con il lungo pastrano, fiero e marmoreo ma anche assolutamente stabile e severo, corrisponde bene a questa poetica. Solo la bandiera è sviluppata in un movimento avvolgente e dinamico.

Il successo di Vela a Torino sarà determinante nel decennio unitario. Suo infatti il *Daniele Manin*, il *Cesare Balbo* e altri ancora, prima dell'addio alla città in seguito all'amarezza e alle polemiche seguite al concorso per il monumento a Cavour, affidato a Duprè. Vela ha iniziato con una statua di carattere quasi domestico, un buon esempio del nuovo indirizzo del tutto volutamente borghese. Appena era giunta notizia della morte, nel 1853, subito era sorto un «Comitato per l'erezione di un monumento a Cesare Balbo» presieduto da Cesare Alfieri di Sostegno, che avvia una sottoscrizione pubblica. Raccolte diecimila lire l'opera fu assegnata a Vela e poi inaugurata nel 1856, dunque soltanto a tre anni dalla morte dell'effigiato: un'immediatezza e rapidità e certezza di memoria a cui dovremo abituarci, al contrario di quanto avverrà nel Novecento. Balbo è ritratto seduto, penseroso, con in mano un paio di occhiali e il suo libro *Le speranze d'Italia* sulle ginocchia. Un esempio di privata riflessione che poi avrà seguito, esaltando la dimensione dello studio e della progettazione su quella dell'azione e dell'oratoria. Anche per Da-



2. Pelagio Palagi, *Amedeo VI di Savoia detto il Conte Verde*, 1853. Torino, piazza Palazzo di Città

niele Manin un Comitato si formò subito dopo la sua morte, nel 1857, e la raccolta pubblica fruttò una cifra significativa, atta alla realizzazione di un importante monumento. Ma in questo caso Vela non se la sentì di ritrarre un personaggio che non aveva conosciuto e di cui gli erano state date poche e vaghe immagini fotografiche. Preferì allora una scelta aulica, ma risolta su un piano assolutamente personale: progetta un'allegoria dell'Italia, con un'immagine femminile giovane e dolce, dai lunghi capelli sciolti inanellati, che alza con la destra una palma del martirio e con la sinistra sostiene un grande medaglione ovale, uno scudo, su cui in bassorilievo è effigiato Manin. Si tratta di una sintesi fra motivi squisitamente cristiani ed eroici classicheggianti, in un tentativo di trovare una soluzione nuova, che però non avrà seguito, seppure di giovani Italie più o meno denudate e con la capigliatura sciolta se ne troveranno altre. L'inaugurazione del monumento, pochi giorni dopo la proclamazione del Regno d'Italia, vide, il 22

marzo 1861, un corteo ufficiale con delegazione del Parlamento, Camillo Cavour, sindaco e numerosi reduci della Repubblica di Venezia. La glorificazione degli eroi del 1848 era in realtà già iniziata, con il *Guglielmo Pepe* di Stefano Butti, scultore che aveva ornato diverse residenze carloalbertine e che probabilmente realizza qui il suo capolavoro, con una statua insieme di grande ed eroica sobrietà classica e molteplici riferimenti allegorici, mossi e aulici, seppure non sempre riusciti. Una statua che conobbe traversie molteplici, trasferimenti e vari restauri, e anche diverse polemiche. Il monumento era stato fortemente voluto dalla vedova Mary Ann (Marianna) Coventry, e inaugurato nel 1858 con un nobile e appassionato discorso di Terenzio Mamiani⁵. Il generale napoletano, morto a Torino nel 1855, era figura già leggendaria, avendo partecipato da protagonista a tre rivoluzioni: quella napoletana del 1799, quella del 1821 e infine il 1848, traversando il Po (l'onda è riproposta qui in marmo) con i soldati che gli erano rimasti fe-

deli, marciando poi in difesa della Repubblica di Venezia, l'ultima che cadrà nel 1849.

Pressoché contemporaneo è il monumento a Eusebio Bava, voluto soprattutto dagli ambienti militari dopo la morte del generale, nel 1854. Bava era stato comandante del primo corpo d'armata dell'esercito sardo in Lombardia, vincitore a Goito e ministro della Guerra dal settembre 1849. Il monumento che lo rappresenta in divisa, la mano sull'impugnatura della spada, con un ampio mantello sulle spalle, sarà inaugurato nel 1856. Anche di un altro protagonista delle battaglie politiche risorgimentali si decise la "monumentalizzazione" immediatamente dopo la scomparsa: Vincenzo Gioberti, per il quale il sindaco di Torino propone il 30 ottobre 1852 sia la traslazione e sepoltura in patria, sia l'erezione di un monumento con sottoscrizione pubblica. Questa raggiungerà quattro anni dopo una cifra ragguardevole (29.000 lire) tale da poter erigere un monumento di cui fu incaricato nel 1857 Giuseppe Albertoni, molto apprezzato per le sculture funebri commissionate dai Savoia e per una statuaria sacra che ancora orna diverse chiese torinesi. Il primo presidente del consiglio di Carlo Alberto è ritratto in piedi in una posizione consueta, la mano destra infilata fra i bottoni del corpetto, la mano sinistra su un libro. Posto esattamente, nel 1859, di fronte all'ingresso di palazzo Carignano, potrà due anni dopo, e per sempre, fissare dall'altra parte dell'edificio, attraverso i due portali, il suo re che parte per la prima guerra d'indipendenza nella più complessa realizzazione di Carlo Marocchetti.

Questa vicenda del monumento a Carlo Alberto è particolarmente lunga e sostanzialmente poco felice. Benché fin dal 1847 si fosse ventilata la possibilità di erigere una degna memoria marmorea, è poi dalla morte del «re magnanimo» che una commissione lavora alacremente, discutendo soprattutto sulla localizzazione di un'opera significativa e centrale. Subito generosamente finanziata (300.000 lire), la commissione passa direttamente al servizio del Governo e del Ministero dei Lavori pubblici, ottenendo nel 1856 il voto parlamentare finale per la convenzione con Carlo Marocchetti. Questi aveva presentato un progetto che piacque e che realizzò in cinque anni. Il re è rappresentato con la spada sguainata, sul piedestallo sono poste le statue allegoriche

della Libertà, dell'Eguaglianza civile, dello Statuto e del Martirio. Quattro bassorilievi rappresentano le battaglie di Goito e di Santa Lucia, l'abdicazione e la morte in esilio a Oporto⁶. In effetti l'opera complessiva appare piuttosto stanca sia nei bassorilievi e statue allegoriche, sia nella rappresentazione equestre, priva di vitalità ed energia. È sicuramente danneggiata dalla posizione, troppo vicina all'alta facciata posteriore di palazzo Carignano: il re immiserito sembra voler andare in battaglia contro la propria casa, più che contro un avversario. Ma poi si riscatta, con i quattro soldati posti sul primo basamento, altrettanti esempi di un "iperrealismo" statuario che osserva con minuzia ogni dettaglio, modellando il bronzo con una nettezza di cronaca e contemporaneamente classicità di postura. I quattro soldati sono: un artigliere con il suo *keppi*, un bersagliere ben riconoscibile per il cappello piumato e la robusta ginocchiera, un granatiere con l'alto colbacco e un lanciere con elmo e gagliardetto, appiedato. Si tratta di quattro corpi fra i più caratteristici e professionali dell'esercito sardo. L'eroe è qui il soldato individuale e collettivo, il montanaro e il contadino, il popolano orgoglioso del suo arruolamento, l'alto possidente che ha accettato il servizio del re.

In effetti su di loro si fonda l'impulso impresso all'esercito da Carlo Alberto, coadiuvato dal segretario di Guerra e Marina Pes di Villamarina, fra il 1832 e il 1847: un apparato militare burocraticamente efficiente, seguito nei minimi dettagli, anche se non sempre efficace sul campo, per limiti di addestramento e comando. Il sovrano regola dal 1837 il sistema della leva: indicando il numero dei soldati richiesti, i consigli di leva estraevano a sorte i "prececati" per ogni mandamento; scartati i non idonei al servizio, una seconda sessione completava, se necessario, il contingente. Un rilievo particolare – soprattutto per il transito di questo privilegio dal Regno di Sardegna al Regno d'Italia – aveva il «sistema della surrogazione», con cui si prevedeva la possibilità per il coscritto di essere sostituito, con regolare e ufficiale contratto: 1200 lire per il totale della ferma, oltre l'importo del vestiario. Un sistema in uso fino al 1870, quando si affermerà il modello della «nazione in armi», la soluzione germanica riconosciuta come strategicamente vincente. Nell'esercito sardo i militari erano ripartiti per

altezza: da 1,54 a 1,62 inviati in fanteria e nei reparti di zappatori: da 1,63 a 1,66 i coscritti diventavano bersaglieri, da 1,67 a 1,72 erano destinati all'artiglieria e in parte alla cavalleria. Chi era più alto di 1 metro e 73 accedeva alle armi più prestigiose: cavalleria, granatieri, guardie e il reggimento Piemonte Reale. La ferma era conseguente: 1 anno per la fanteria; per i bersaglieri, 2 anni; per l'artiglieria e la cavalleria, 3 anni. La cura con cui Marocchetti ha immortalato divise e armi corrisponde esattamente alla precisione con cui i regolamenti militari specificavano l'abbigliamento: come lo zaino esattamente descritto, e puntualmente rappresentato dallo scultore, in un *Regolamento* datato 22 novembre 1859, «dopo accurati studi di speciali commissioni»: in pelle di vitello conciata con allume, largo 40 cm, alto 32,5, profondo 10,5, foderato in tela cruda, con cinghie in pelle, fibbie interne in ferro e in ottone all'esterno⁷.

Certo sembra aver ragione Vittorio Turetti che già nel 1880 scriveva:

I suoi monumenti, rappresentino il glorioso campione di S. Quintino o il brillante cav. Massimo, Carlo Alberto o Ferdinando di Savoia, il genio del traforo o il minatore di Adorno, Lamarmora o il Conte Verde, son fusi negli arsenali od almeno con il bronzo dei vecchi cannoni, onde anche la materia corrisponda all'intenzione dell'arte. Poche sono le statue che non abbiano a fianco una spada, come son poche le persone che non l'abbian portata⁸.

La statuaria monumentale, per committenza, materia, abbigliamento e gestualità, è principalmente, ma non soltanto, militare.

Ne danno ulteriore conferma due monumenti del primo decennio postunitario: al fondatore del corpo dei bersaglieri, Alessandro Ferrero della Marmora, che li guida nella campagna del 1848 prima, poi in quella di Crimea con il grado di colonnello, è dedicato un altro monumento. Opera di Giuseppe Cassano, finanziato con diverse sottoscrizioni anche dell'esercito in favore del comitato promotore, presenta l'alto ufficiale in posizione d'attacco – critiche furono rivolte per un supposto "antinaturalismo" del corpo inclinato, invece esempio lodevole di attenzione alla postura spontanea di piegarsi di fronte al fuo-



3. Giuseppe Cassano, *Monumento a Pietro Micca*, 1864. Torino, corso Galileo Ferraris

co nemico – in veste e armi da campagna. Inaugurato senza cerimonie nel bel mezzo delle polemiche suscitate dalla sconfitta di Garibaldi a Mentana, nel 1867, l'esaltazione del gesto militare sarà poi raddoppiata nel monumento a Ferdinando di Savoia, duca di Genova, una delle statue equestri più dinamiche di tutta la statuaria moderna e nello stesso tempo fra quelle con la storia più lunga e complessa. Fortemente voluta da Vittorio Emanuele II, dopo la morte dell'amato fratello appena trentatreenne (nel 1855), la statua è commissionata nel 1862 a un artista molto apprezzato in casa Savoia: Alfonso Balzico, che si mette subito all'opera per quello che sarà il suo capolavoro. Il re ha chiesto di rappresentare Ferdinando nel corso dello scontro alla Bicocca, durante la sfortunata battaglia di Novara, dove il duca si era comportato con valore, come d'altra parte il padre e il fratello. Balzico lo vuole mostrare mentre il suo cavallo, ferito al petto, stramazza al suolo. Ferdinando di Savoia per non sbilanciarsi si staffa, appoggia il piede destro a terra puntando lo stivale, tiene le briglie con la si-



4. Giovanni Duprè, *Monumento a Camillo Benso conte di Cavour*, 1872. Torino, piazza Carliana

nistra e continua, brandendo la spada, a incitare i suoi uomini all'attacco. Scena nobile e mobilissima, quanto mai dinamica, ma anche problematica dal punto di vista scultoreo. Infatti, dopo aver provato e riprovato il bozzetto, Balzico lavora due anni per affrontare i problemi statici e le questioni di fusione: per un altro anno un formatore ricopia il gruppo in scagliola, che poi è inviato a Firenze per la fusione. Questa si rivelerà ancora densa di difficoltà, concludendosi soltanto nel 1870. Dopo di che lo scultore lavora ai bassorilievi, fusi anni dopo. Ma la vicenda sembrerà quasi irrisolvibile quando, terminati i disegni e il progetto del basamento, si dovrà trasportare la scultura, del peso di dieci tonnellate, da Firenze a Torino: non è possibile usare un carro ferroviario perché l'ingombro complessivo rende rischiosissimo o impossibile il passaggio attraverso le gallerie. Si fa una prova con una struttura in legno del medesimo ingombro e gli esiti sono disastrosi: alla fine dopo estenuanti trattative si useranno locomotive stradali a vapore del genio militare,

atte al trasporto di cannoni. Il convoglio peserà così più di centosessanta tonnellate e impiegherà diverse settimane di viaggio, con tutte le fermate per adeguamento di ponti e abbattimento di alberi⁹. Ovvio che il 10 giugno 1877, all'inaugurazione, fosse presente tutta la città¹⁰. L'ammirazione per l'opera di incredibile realismo plastico e naturalistico, e per le difficoltà superate, sarà per fortuna unanime.

S'era ormai, però, in un'altra epoca. Un quarto di secolo separava da ben altro monumento, il primo promosso da pubblica sottoscrizione, un monolite dichiaratamente laico, l'obelisco per ricordare nella materia le leggi Siccardi – e si aggiunse l'articolo dello Statuto albertino «la legge è uguale per tutti», tanto per non essere fraintesi – ovvero quell'orgogliosa affermazione dell'autonomia dello Stato, che per spezzare le resistenze dei conservatori clericali non aveva esitato a esiliare e imprigionare addirittura l'arcivescovo di Torino. Quell'obelisco ora in piazza Savoia sarà monumento imperituro al laicismo, contenendo anche nella sua base un tesoretto murato: oltre alle Leggi, la polvere da sparo e alcune monete d'oro per ricordare gli obblighi dello Stato; il riso, il frumento, il vino e «quattro pezzi di pane grissino» per eternare la laboriosa identità di una terra e di una cultura. Ora è invece il tempo della pacificazione: se non con la Chiesa, offensissima per la perdita del dominio temporale, e dei cattolici «né eletti né elettori», almeno fra le due anime di sempre, ora in veste di liberali moderati e di democratici, se non più repubblicani. Dal 1871 si propongono perciò primi omaggi alla sinistra storica, con il busto ad Alessandro Borella (1871), l'anticlericale fondatore nel 1848 della «Gazzetta del Popolo». Anche gli altri due cofondatori Giovanni Battista Bottero (statua di Odoardo Tabacchi, inaugurata nel 1899) e Felice Govean (busto di Francesco Sassi, inaugurato nel 1906) saranno a loro volta ricordati. Affianca Borella, l'*Angelo Brofferio* (1871) di Gabriele Ambrosio. Il quale Brofferio era grande oratore, avversario di Cavour, radicale, laico, romantico e ovviamente anche lui anticlericale per nascita e vocazione. Due anni dopo Odoardo Tabacchi realizza il suo *Giovanni Battista Cassinis* (1873), già presidente della Camera, morto suicida fors'anche per le conseguenze in città della sciagurata – per i torinesi – convenzione con Napoleone III, che aveva causa-

to lo spostamento della capitale a Firenze. In tutte queste occasioni, vale la pena di sottolinearlo, si tratta di sottoscrizioni pubbliche, che muovono una partecipazione accentuatamente popolare, anche con piccole offerte, per eternare la memoria di personaggi morti da pochi anni o pochi mesi. Almeno in fatto di scelte monumentali, la Torino liberale era sicuramente più democratica di quella che sarà la Torino repubblicana.

Mentre a pochi anni di distanza sono eretti due omaggi statuari a personaggi delle scienze esatte e applicate, Luigi Lagrange e Pietro Paleocapa, contemporanea è l'erezione di statue a due protagonisti politici del Risorgimento, Massimo D'Azeglio e Camillo Benso di Cavour. Il giorno medesimo della scomparsa di D'Azeglio, 15 gennaio 1866, il Consiglio comunale delibera una sottoscrizione pubblica per un monumento. Vittorio Emanuele integrerà la somma non significativa, incaricando Alfonso Balzico dell'opera, poi inaugurata il 9 novembre 1873, proprio davanti alla stazione di Porta Nuova. Il personaggio è rappresentato in forma tradizionale, retto sul piedestallo a colonna, con una leggera ironia in volto, mentre la sua poliedrica e multiforme personalità è accuratamente annotata nelle quattro allegorie: la Pittura, con tavolozza, pennelli, cartella ma anche ombrellino da sole per ricordare il giovane Massimo che dipinge e disegna *en plein air* nella campagna romana; poi la Letteratura: si leggono tre titoli: «Ettore Fieramosca», «Niccolò de' Lapi», «Ricordi»; la Diplomazia: gli «Scritti politici» e una carta geografica; infine l'Arte militare, con spada e cappello da generale, ricordandosi anche il suo ferimento nella battaglia di Vicenza.

Appunto nei medesimi giorni di un piovoso novembre, l'8, si inaugura il monumento all'altro statista che a D'Azeglio succedette: Camillo Cavour, con un'opera di Giovanni Duprè. Diciamo subito: il monumento inaugurato in pompa magna non piacque né allora né poi. Troppo allegorico, troppo alto e lontano l'effigiato, e poi decisamente troppo aulica l'immagine di Cavour, così distante dalla sua astuta sagacia diplomatica. Quel suo essere paludato in una tunica classica, mentre riceve una corona da una bella figliola già discinta, e decisamente procace, riconoscibile come «Italia turrata» solo per l'appunto dal copricapo e non dall'ambigua espressione

né dal fianco prosperoso e ignudo, suscitavano proteste e ironie scritte e non. Al piedestallo: il Diritto, Venezia, l'Indipendenza con il Genio delle province liberate e il Genio dell'Unità; il Dovere, Roma, la Politica, il Genio della Rivoluzione e un'ulteriore serie di complicate allegorie che avrebbero dovuto indicare i diversi ministeri presieduti da Cavour. E ancora bassorilievi, festoni, stemmi: una sorta di gigantesco carro allegorico, di cero pasquale; comunque assai costoso e di lunghissima – otto anni! – realizzazione. L'inizio dell'età umbertina segna un'autentica svolta per i monumenti torinesi, che sembrano cogliere al volo il mutamento culturale della città. Ecco come Nicomede Bianchi illustra al lettore, con prosa dei tempi, un monumento appena inaugurato – il 26 ottobre 1879 – che celebrando il primo traforo alpino non glorificava soltanto gli uomini, gli ingegneri che l'avevano progettato, ma la Scienza stessa:

Qui il Genio della scienza, librandosi nello spazio coll'ali del trionfo, scrive sul soggiogato granito del Fréjus in caratteri d'oro i nomi dei tre ingegneri Sommeiller, Grattoni, e Grandis. In quella metallica forma egli rappresenta l'invitta costanza, illuminata dal poderoso raggio del pensiero che divinò le nascoste viscere delle Alpi. Nelle convulse attitudini dei Titani, immagini della forza bruta soggiogata, sono espresse le aspre lotte combattute e vinte: in quei massi squassati fin dalle ime viscere del monte gigante, sta il simulacro di un campo debellato: ed il giogo alpestre dalle aperte arterie emette rivi abbondanti d'acqua che a fughe di zampilli scendono a trovar posa nel sottoposto bacino¹¹.

L'intero progetto era stato molto torinese: Marcello Panissera di Veglio, presidente dell'Accademia Albertina, l'aveva ideato, Luigi Belli, professore, aveva creato il bozzetto e seguito il modellato dei Titani realizzati con pietra di Viggiù da allievi dell'istituzione torinese, mentre il bronzo di Odoardo Tabacchi era stato fuso all'Arsenale¹². Il monumento al traforo del Fréjus è unico nel panorama nazionale, e degno della città della scienza positiva perché carico e caricabile di plurimi significati: scienziata e massone, mitografico e laico, esemplare metafora in pietra e bronzo di un'idea di Scienza. Una Scienza che s'è



5. Alfonso Balzico, *Ferdinando di Savoia duca di Genova*, 1877. Torino, piazza Solferino

fatta tecnica poiché matematici e ingegneri hanno potuto vedere realizzati i loro calcoli e prospetti essenzialmente grazie alle perforatrici ad aria compresse, progettate *ad hoc*. Ma la tecnica s'è realizzata nel lavoro e non meraviglia che il monumento sia stato sottoscritto dalle Associazioni operaie che vollero commemorare anche e soprattutto la propria fatica e i propri caduti, interpretando così, popolarmente, quei sette grandi corpi di marmo che si aggrappano ai massi prima della rovina mortale. Si tratta invece, nel colto immaginario del comitato di borghesi subito affiancati allo spirito operaio, delle forze della Natura che cedono alla luce del Genio. Ovvero dei Titani in una mitografia del tutto interessante: poiché nati da Terra e da Urano, uniti dall'odio per gli dèi olimpici, questi giganti incarnano una violenza smisurata, che la Ragione sola potrà dominare. E chi rappresenta il dominio sugli elementi è Lucifero, il carducciano alfiere del macchinismo, il portatore della luce come testimonia la stella in fronte voluta da Tabacchi. Che s'era formato a Milano, aveva frequentato il Caffè Michelangelo a Firenze, era stato attivo nella Fabbrica del Duomo e ora teneva la cattedra già di Vincenzo Vela all'Accademia. Nel suo *Genio*, che meriterebbe maggiore apprezzamento per raro equilibrio di misura formale e rapidità volumetrica, c'è una leggerezza e leggerezza – risolvendosi con abilità i problemi di saldatura delle singole fusioni – che si

ritroveranno in molte sue figure femminili, di più banale e facile verismo, portatrici di un lungo successo fino ai primi del Novecento. Ma c'è soprattutto la tradizione e l'esperienza della statuaria che stava infittendo d'ali d'ogni sorta tombe e cenotafi nei cimiteri monumentali. Ed è con esse che si trasvola da un modello di statuaria di borghese realismo a un universo simbolico che vuole rappresentare la nuova temperie culturale.

Che quell'ideazione sia stata subito assolutamente esemplare lo testimonia l'avvertimento che Luigi Manzotti indirizza al lettore ad apertura del libretto dell'*Azione coreografica, storica, allegorica, fantastica in sei parti e undici quadri*, insomma del balletto proposto in prima alla Scala l'11 gennaio 1881:

Vidi il monumento innalzato a Torino in gloria del portentoso traforo del Cenisio ed immaginai la presente composizione coreografica. È la titanica lotta sostenuta dal Progresso contro il Regresso ch'io presento a questo intelligente pubblico: è la grandezza della Civiltà che vince, abbatte, distrugge, per il bene dei popoli, l'antico potere dell'Oscurantismo che li teneva nelle tenebre del servaggio e dell'ignominia. Partendo dall'epoca dell'Inquisizione di Spagna arrivo al traforo del Cenisio, mostrando le scoperte portentose, le opere gigantesche del nostro secolo. Ecco il mio EXCELSIOR che sottopongo al giudizio di questo colto pubblico.



6. Achille Beltrame, *Monumento equestre ad Amedeo di Savoia* (da "La Domenica del Corriere", 1902)

Il pubblico molto gradì e fu generoso di plausi: subito cento repliche, e poi Vienna, Londra e decine di città, e fama e riprese per il più megalomane e celebre e fastoso balletto ottocentesco, ispirato direttamente al monumento torinese. Ancora Tabacchi, docente all'Accademia, lascerà a Torino un bel monumento, seppure di iconografia ovviamente più tradizionale, quello a Giuseppe Garibaldi. Alla morte dell'eroe, nel 1882, "La Gazzetta del Popolo" apre una pubblica sottoscrizione. L'anno dopo la Municipalità bandisce il concorso. Il popolare eroe è ritratto ritto su un piedestallo di rocce – Caprera o Quarto – la spada rinfoderata appoggiata sul ginocchio destro, il viso attento e meditativo. Poncho, papalina, fazzoletto, che sappiamo rosso. La donna alla base rappresenta l'Italia, il maschio leone l'energia popolare. Davanti alla statua la via denominata ai Mille, al cui numero civico 31 Garibaldi aveva soggiornato organizzando i Cacciatori delle Alpi. Inaugurata il 6 novembre 1887, la statua dell'eroe amato e popolare ritroverà tutto il suo significato più di mezzo secolo dopo. Presenziando orgogliosa, memore e ono-



7. Davide Calandra, *Monumento equestre ad Amedeo di Savoia*, 1902. Torino, parco del Valentino

rata, alla sfilata – il 6 maggio del 1945 – delle formazioni partigiane, ancora armate, che avevano liberato Torino. Comandate da Pompeo Colajanni, "Barbato", il garibaldino già ufficiale del Nizza Cavalleria – e dunque sintesi di un'intera storia fra primo e secondo Risorgimento – passano le formazioni che avevano combattuto in Langa e Monferrato, sulle montagne del cuneese e del torinese. Autonomi, socialisti, garibaldini, azionisti passano senza più simboli e bandiere di parte, solo il tricolore, ancora una volta sulla linea di Teano.

L'unico monumento equestre a un militare e politico, non appartenente dunque alla dinastia regale, fu dedicato ad Alfonso Ferrero della Marmora, con un'elegante ed efficace opera di Stanislao Grimaldi, dalla lunga gestazione. Se al solito già alla morte del tenente generale, comandante dell'esercito, ministro della Guerra e primo ministro, avvenuta nel gennaio 1878, il Municipio lanciava una sottoscrizione nazionale per un monumento pubblico, ben dodici anni erano necessari alla raccolta di fondi che comunque doveva essere integrata da un consi-

stente lascito di familiari. Fusa all'Arsenale di Torino a cura del Ministero, inaugurata il 25 ottobre 1891, con addobbi festivi, l'opera è sobria: il generale è in posizione di osservazione, sciabola sguainata e poggiata sulla destra, pronta al comando; l'elegante cavallo sembra anch'esso pronto alla battaglia e osserva intento il campo di fronte a sé.

Un marinaio e un bersagliere, e fra loro una grandiosa figura femminile, una Minerva con elmo e corazza, allegoria della «vittoria Piemontese»: sono questi gli elementi alla base dell'obelisco che ricorda la spedizione di Crimea, opera di Luigi Belli, inaugurata il 29 maggio del 1892, dopo la solita lunga gestazione, questa volta di sette anni, malgrado l'impegno del comitato presieduto dal generale Raffaele Cadorna. È ormai una memoria lontana, di quasi quattro decenni, ma stabilmente sistemata nel libro d'oro della diplomazia patria. È però un monumento, per allegorie e costumi, già fuori tempo: altre esigenze di osservazione della realtà urgono. Inaugurato nel 1894, nel decimo anniversario della morte, il monumento a *Quintino Sella* non propone il severo ministro delle finanze, né il fondatore del Club Alpino Italiano, né il presidente dell'Accademia dei Lincei, ma lo studioso di cristallografia. È il ritratto di un uomo in abiti cittadini che scruta attentamente il minerale che ha appena frantumato, e infatti la mano destra stringe ancora il martelletto da geologo: è un ritratto di scienziato «sul campo», di studioso concentratissimo, non distratto dall'originaria collocazione nel cortile della Scuola di applicazione degli Ingegneri di cui era stato fra i fondatori, memore dell'esperienza di studio a Parigi. La statua in bronzo, opera di Cesare Reduzzi, allora trentasettenne e poi destinato a realizzare gruppi colossali, è un ritratto misurato nella direzione delle novità veriste, a cominciare dalla posa, dagli oggetti e da molti particolari dell'abito.

E a suo modo legato a un realismo pur aulico è il colossale ritratto in piedi di Vittorio Emanuele II, opera di Pietro Costa inaugurata nel 1899. Era stata offerta a Torino da Umberto I come una sorta di riparazione alla mancata sepoltura in Superga, allegando la ragguardevole cifra di un milione di lire. La commissione incaricata del progetto approvò a grande maggioranza quello presentato da Costa, atto all'ampio qua-

drivio fra corso Vittorio Emanuele II e corso Siccardi. Il fatto è che fra questa approvazione e l'inaugurazione passeranno vent'anni: di polemiche, ritardi e rinvii in tribunale, essenzialmente per aver attribuito al medesimo artista tutta la complessa costruzione, con numerosissimi elementi decorativi in bronzo, e granito. L'altezza della statua, quasi otto metri, e del basamento, più di dieci, davano subito l'idea dei complessi problemi di fusione, trasporto e messa in opera di quella che diventerà una statua simbolo di un'epoca. Il «re galantuomo» diventa uno «stilita» borghese, un padre della patria su tappeto bronzeo, un dominatore sulla città che stava moltiplicando i suoi regolari quadrati residenziali arricchendo proprietari e finanzieri.

Pochi anni dopo è il trionfo dello stile floreale, con uno dei suoi maggiori rappresentanti. Nell'*Amedeo di Savoia duca d'Aosta*, Davide Calandra raffigura il principe ventenne alla battaglia di Custoza, in classico ma ben movimentato atteggiamento combattivo, con cavallo assolutamente dinamico ritto sulle zampe posteriori. Posto su un basamento contornato da una fascia in bronzo ove sono rappresentati in altorilievo i personaggi più celebri della dinastia di Savoia, con squarci del paesaggio piemontese, il monumento inaugurato nel 1902 è collocato in un'area espositiva, al termine del parco del Valentino, di fronte alla «città della scienza» ovvero ai palazzi universitari delle facoltà scientifiche. È monumento contemporaneo a quello eretto sulla collina in memoria di Umberto I: ove una grande aquila ad ali spiegate è mortalmente trafitta, mentre un «fiero Allobrogo», una sorta di gallo-piemontese con elmo alato e lunghe trecce, rappresenta la tradizione militare sabauda, così insistentemente ricordata.

E tuttavia il più bell'esempio di stile floreale non è dedicato a un militare, ma a uno scienziato: il monumento a *Galileo Ferraris* del 1903, capolavoro di Luigi Contratti, in pieno stile bistolfiano. Un delizioso episodio stilistico che susciterà polemiche per l'ardito modellato. Avvertendo, nell'epigrafe posteriore, che «La scienza ha / ideali più alti di / quello dell'utile / materiale diretto», Ferraris se ne sta bronzeo e del tutto sereno, le mani dietro la schiena, a osservare i traffici della città elettrica, senz'essere minimamente turbato dall'affascinante fanciulla in marmo bianco di



8. Cesare Reduzzi, *Monumento a Quintino Sella*, 1894. Torino, parco del Valentino



9. Luigi Contratti, *Monumento a Galileo Ferraris*, 1903. Torino, corso Galileo Ferraris

Carrara che si leva ai suoi piedi, emergente al fianco di un misterioso volto femminile, fissato nel bassorilievo che sembra essere appena portato alla luce, affiorante dalla Terra: volto enorme e immobile, con un'espressione indecifrabile. Da questa Natura imperscrutabile si stacca leziosa nei movimenti e assolutamente sbarazzina nella veloce acconciatura dello chignon una Scienza Elettrotecnica quanto mai aggraziata e snella¹³. Che cosa stia per fare la ragazza dalla vita sottile e dal seno conturbante non è decifrabile, ma i passanti torinesi per non sbagliarsi protestarono a lungo, apponendo e depositando petizioni affinché il prefetto facesse rimuovere l'opera invereconda dalla centralissima piazza Castello, sede originale¹⁴. Da cui fu infine, nel 1928, trasferita in un'aiuola nel quartiere già borghese della Crocetta dove fra ville ed edifici liberty l'avvenente statua è stata oggetto di varie intemperanze e incidenti che purtroppo l'hanno molto rovinata.

Riprende la dimensione del simbolismo, ma in

versione grandiosa con l'impietrirsi di una metafora, il monumento a un altro scienziato torinese, Ascanio Sobrero. L'idea è l'aggregazione di massi, un richiamo alle vicine Alpi: ma i macigni si aprono e spezzano per la scoperta del medico e chimico ritratto nell'alta erma. Il Genio è un robusto nudo in bronzo, una rilettura dei «prigionieri» michelangeloeschi con intelligenza floreale, che rappresenta la nitroglicerina, la forza dinamica che spezza la pietra: è dunque dedicata alla potenza del composto l'opera di Giorgio Ceragioli e Cesare Biscarra inaugurata nel 1914, in occasione del centenario della nascita dello scienziato locale di fama internazionale, volendo riaffermare una priorità italiana: in effetti più che il preparato instabile scoperto da Sobrero sembra esaltarsi la sua applicazione nella dinamite. È noto che Alfred Nobel riconobbe sempre i suoi debiti nei confronti della scoperta del chimico torinese sottolineando come quella sua invenzione brevettata fosse soltanto una tecnica di stabilizzazione della nitroglicerina, ed è altret-



10. Pietro Canonica,
*Monumento ai cavalieri
d'Italia*, 1923.
Torino, piazza Castello

11. Eugenio Baroni,
*Monumento a Emanuele
Filiberto duca d'Aosta*, 1937.
Torino, piazza Castello



tanto noto che Sobrero non apprezzasse affatto che la sua scoperta, di cui peraltro aveva intuito subito gli effetti curativi, fosse diventata un esplosivo di interesse anche militare, destinato a compiere le sue opere più tragiche proprio da quell'anno.

Alla vigilia del conflitto più inatteso, soltanto nel 1911 in occasione del cinquantenario dell'Unità, e quasi al quarantesimo della morte, un comitato infine promosse un monumento a Giuseppe Mazzini, che l'anziano Luigi Belli volle donare, chiedendo il puro rimborso delle spese. L'inaugurazione nel luglio del 1917, terza estate di guerra, non fu certamente festosa, e il volto pensoso di Mazzini, nel ricordo della sua Repubblica, suscitava più sentimenti antibellicisti e rivoluzionari che patria riconoscenza.

Ma dopo la guerra, che fu chiamata subito «grande», e considerata l'«ultima», riprendono le commissioni dei militari, a cominciare dal 1922 con un comitato per le onoranze ai cavalieri d'Italia, creato a Roma. È il comitato stesso a proporre Torino e piazza Castello come sede, proprio per la presenza dell'*Alfiere dell'esercito sardo*, di un ultimo monumento equestre, che sarà appunto dedicato ai cavalieri d'Italia, opera

nel 1923 di Pietro Canonica. Inaugurato nel maggio sul retro di palazzo Madama con cerimonie solenni, spostato nel 1937 per far posto a un altro gigantesco ricordo della grande guerra, questo è il primo – ma non unico, seguiranno per esempio carabinieri e artiglieri – monumento al soldato partecipe di una collettività, anonimo nella schiera dei compagni. Anzi, il movimento della testa dell'uomo e del cavallo, il comune levare del capo e l'attesa vigile sembrano fondere in un intento solidale l'animale e l'uomo, che peraltro, con il suo moschetto 91 a tracolla, sembra già cosciente della fine della sua epopea.

Un medesimo dibattito – sul primato del collettivo o del singolo, della guerra come impresa nazionale o atto eroico – è sotteso all'ultimo grande monumento che occupa piazza Castello. È quello ad *Emanuele Filiberto duca d'Aosta* nelle vesti di comandante della III armata, distinto ma anche necessariamente attorniato dai suoi soldati. Il progetto del monumento, oggetto di tensioni e polemiche continue almeno per un trentennio, fu realizzato da Eugenio Baroni, scomparso nel 1935, e dunque realizzato da Publio Morbiducci in termini di sostanziale fedel-

tà, tranne per il pesante cappotto militare del duca che ne accentua l'imponenza e nello stesso tempo ne slancia la figura rispetto alla corta mantellina pensata da Baroni, che aveva fatto la guerra e ne aveva esperienza profonda e diretta. Anzi, quella radicale svolta, conclusa a trent'anni, non soltanto agirà su tutta la sua opera futura, ma in fondo imprime un'autenticità a quei corpi e visi e divise e scarponi e mani e armi che non piacquero a nessun novecentista, ma che percepiamo con maggiore autenticità oggi. L'ampia piattaforma e la pedana a gradini si eleva sul basamento per nove statue e costruisce una sorta di trincea, percepibile paradossalmente dal retro, che è visibile soltanto dal fossato del castello, ovvero di palazzo Madama. Centrale e sopraelevata appare la figura del duca. Ai suoi fianchi quattro soldati in due gruppi intorno a un parallelepipedo: un fante e un alpino guardano il duca in attesa di ordini; un fante e un bersagliere verso l'interno si tolgono l'uno la maschera antigas, l'altro attende in riposo. Due fanti all'esterno sono pronti all'azione, due vedette sul retro vigilano. Due portabandiera con gli stemmi dei Savoia e della città chiudono il fronte. Fu ancora l'esercito all'origine di questo

monumento: che poi si caricò di significati politici e ideologici, vuoi per le strette simpatie del duca verso il fascismo, vuoi per il clima di generale mobilitazione, di gerarchia e disciplina verso cui si piegava il regime, negli anni dell'Etiopia, dell'intervento armato contro la Repubblica in Spagna, della stretta alleanza con Hitler. E dunque il rapporto fra il comandante e i suoi soldati è evidentissimo e dominante. Il primo bando di concorso è del giugno del 1932 ed è subissato di polemiche: per il passatismo o invece per l'astrattezza intellettuale, critica in particolare rivolta ad Arturo Martini, già vincitore della Quadriennale e senza dubbio il più importante scultore italiano vivente. Al secondo concorso del 1933 si ripresenta Martini, sconfitto da un Baroni ovviamente assai più vicino alla sensibilità estetica degli alti gradi militari e al sentimento ideologico del regime. Per cui non poteva, di fatto, esserci gara: la polemica riguardava piuttosto la ventilata – atroce se realizzata! – risistemazione di piazza Vittorio Veneto. La tripartizione del monumento, così che potesse essere percorso dai pedoni, era chiara nel bando e si adeguavano i monumenti e bozzetti sia di Martini sia di Baroni, che però era assai più



12. Inaugurazione del Monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta, 1937. Torino, piazza Castello

contenuto ed equilibrato. Per fortuna nel 1936 si sceglieva la soluzione di un monumento pedestre e si optava per piazza Castello, spostando il monumento al cavaliere. Ciò di fatto impediva la visione bifrontale, mentre il fondo di mattoni scuri dell'edificio medievale finiva per limitare la visione, ma con il tempo il grigio del monumento riusciva sobrio e terragno sulla facciata severa¹⁵.

Si concludeva così, di fatto, la monumentalizzazione del centro urbano di Torino, aperta da Carlo Alberto di Savoia Carignano e concluso da Emanuele Filiberto d'Aosta. Una monumentalizzazione in cui la parte borghese e quella militare si sono confrontate, superandosi e affiancandosi negli anni. È significativo che la Torino repubblicana e operaia abbia costruito altrove altri monumenti, consegnandoci così un tutto straordinariamente compatto e leggibile in termini di coerenti manufatti, storici e artistici. Affidato alla storia, alla sensibilità estetica e al rispetto conservativo delle amministrazioni e alla pietà memoriale del sentimento di patria.

¹ Per un maggiore approfondimento di queste tematiche: U. Levra, *Fare gli italiani. Memoria e celebrazione del Risorgimento*, Torino 1992; I. Porciani, *Stato e Nazione: l'immagine debole dell'Italia*, in *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, I. La nascita dello Stato nazionale, a cura di S. Soldani,

G. Turi, Bologna 1993, pp. 385-428; M. Isnenghi, *L'Italia in piazza. I luoghi della vita pubblica dal 1848 ai nostri giorni*, Milano 1994; C. Lanfranco, *L'uso politico dei monumenti. Il caso torinese fra 1849 e 1915*, in "Il Risorgimento. Rivista di Storia del Risorgimento e di Storia Contemporanea", 2, 1996, pp. 207-

273; L. Gregotti, *Il contributo delle immagini risorgimentali alla formazione di uno spirito nazionale*, Trento 2009. Per un approccio anche anedddotico ai monumenti torinesi: *Fantasma di bronzo. Guida ai monumenti di Torino, 1808-1937*, Torino 1978; *Cittadini di pietra. La storia di Torino riletta nei suoi monumenti*, Torino 1992; P. Condulmer, *Che cosa dicono i monumenti di Torino*, Torino 1971. La Città di Torino ha realizzato un ottimo database sui monumenti, il "Progetto arte pubblica e monumenti" consultabile (con l'acronimo "PAPuM") sul sito del Comune di Torino.

² Pelagio Palagi: *artista e collezionista*, catalogo della mostra (Bologna, Museo civico, aprile-giugno 1976), Bologna 1976.

³ G. Arnaud, *Sul monumento eretto alla memoria di Amedeo VI di Savoia detto il Conte Verde nella piazza del Palazzo municipale della città di Torino, solennemente inaugurato il 7 maggio 1853: cenno storico descrittivo: preceduto da notizia biografica di esso conte*, Torino 1853.

⁴ R. Manzoni, *Vincenzo Vela: l'uomo, le patrie, l'artista*, Lugano 1995 (ripr. facs. dell'ed. Milano 1906); D. Massola, *Vincenzo Vela*, Lugano 1983. Nell'Archivio Storico della Città di Torino si trovano tra l'altro i numerosi atti municipali relativi a questo monumento: dalla Deliberazione Consiglio Comunale 15/1/1857 (*Offerta di molti cittadini milanesi di un monumento all'Esercito Sardo*) alla Relazione 10/3/1859 (*Relazione della Commissione incaricata di proporre la scelta di un sito su cui debba essere eretto*). Mentre negli Affari Gabinetto del Sindaco, cart. 4/LIII, fasc. 2, in data 28/12/1858, Carlo Clerici e Vincenzo Vela al sindaco (*Proposta di collocamento del monumento in piazza Castello di fronte al Palazzo Madama*).

⁵ A. Scordo, *Guglielmo Pepe e Torino*, Torino 1991 (ed. fuori commercio realizzata in occasione del restauro del monumento a Guglielmo Pepe a Torino, settembre 1991).

⁶ Commissione per il monumento nazionale al re Carlo Alberto, *Sul monumento nazionale al re Carlo Alberto, sui lavori e sulle intenzioni della Commissione promotrice della sottoscrizione pubblica per lo stesso monumento: cenni editi a cura della Commissione*, Torino 1851. B. Ricasoli, *Discorso pronunciato da S.E. il Barone Bettino Ricasoli Presidente del Consiglio e Ministro degli affari esteri per l'inaugurazione del monumento a S.M. il Re Carlo Alberto il Magnanimo: 21 luglio 1861*, Torino 1861.

⁷ Fonte, naturalmente, è il "Giornale militare" edito prima dalla Regia segreteria di guerra e marina, poi dal Ministero di guerra e marina, infine dal Ministero della guerra fra il 1831 e il 1861.

⁸ V. Turletti, *Torino militare*, in *Torino*, Torino 1880, p. 765.

⁹ Sempre nell'Archivio Storico della Città di Torino, in cart. 72/4 il 26/1/1877: «Prof. Balzico al Sindaco: Co-

munica che il monumento è concluso e chiede che sia inviato con lui a Firenze una persona competente per il trasporto. 1/2/1877 Il Sindaco al Direttore dell'Amministrazione della Casa di Sua Maestà: Informa che la persona prescelta per il viaggio a Firenze è Carlo Velasco. 5/2/1877 Il Sindaco al Comandante Territoriale d'Artiglieria: Richiesta di carro e locomotiva stradale per il trasporto del monumento da Firenze a Torino. 6/2/1877 La Città di Torino all'Ufficio d'Arte: Calcolo della spesa occorrente al trasporto e posa della statua equestre; 7/2/1877 La Città di Torino: Deliberazione Giunta Municipale: Trasporto del monumento al Duca di Genova. 13/2/1877 Il Ministero della Guerra alla Direzione Generale Artiglieria e Genio e al Sindaco: Acconsente al trasporto della statua a cura della Brigata Ferrovieri».

¹⁰ Per l'inaugurazione del monumento alla memoria di S.A.R. Ferdinando di Savoia Duca di Genova il 10 di giugno 1877... discorso del senatore Federigo Sclopis, Torino 1877.

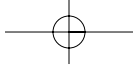
¹¹ N. Bianchi, *Rimembranze, monumenti, iscrizioni*, in *Torino cit.*, p. 168.

¹² R. Antonetto, *Frejus. Memorie di un monumento*, Torino 2001.

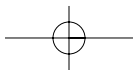
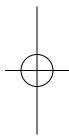
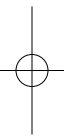
¹³ Presentata ai contemporanei così: «E nel piedestallo, pur serbando l'organismo e la linea, ha ideato una nuda fanciulla sovra un'immane sfinge alata a significare la verità scientifica che scruta nel mistero della natura e ne ascolta l'arcana voce», in *In onore di Galileo Ferraris, inaugurandosi il monumento in Torino, 17 maggio 1903*, Torino 1903, p. 162. Nel verbale di consegna del monumento si dice semplicemente che sul «basamento si appoggia una statua rappresentante la scienza»: Archivio Storico della Città di Torino, AGS, cart. 243, fasc. 24, doc. 25, p. 3 del dattiloscritto.

¹⁴ Veramente lo scontro con la più retriva e bacchettona cittadinanza fu immediato: in Archivio Storico della Città di Torino, AGS, cart. 243, fasc. 24, doc. 29, troviamo una petizione mossa dal «profondo e ben grave disgusto» provato dal Collegio dei Parrochi «non men che alla religiosa civile e colta cittadinanza torinese»; secondo loro al turista sembrerà «di trovarsi in una delle Capue o delle Sibari antiche» e gli potranno essere offerte «cartoline e scatole pornografiche» aumentando la «pubblica offesa al pudore» dovuta alla «procace nudità esposta in un tale monumento». Per cui la Lega per la moralità pubblica consegnerà un ben rilegato volume di 353 schede con – si direbbe – almeno seimila firme, affinché le autorità decidano «una conveniente riparazione». Il sindaco laico rispose seccamente, cosa che non farà il prefetto fascista un quarto di secolo dopo.

¹⁵ Ricostruiscono con precisione tutta la vicenda F. Fergonzi, M.T. Roberto, in *La scultura monumentale negli anni del fascismo: Arturo Martini e il monumento al duca d'Aosta*, a cura di P. Fossati, Torino 1992.



Catalogo

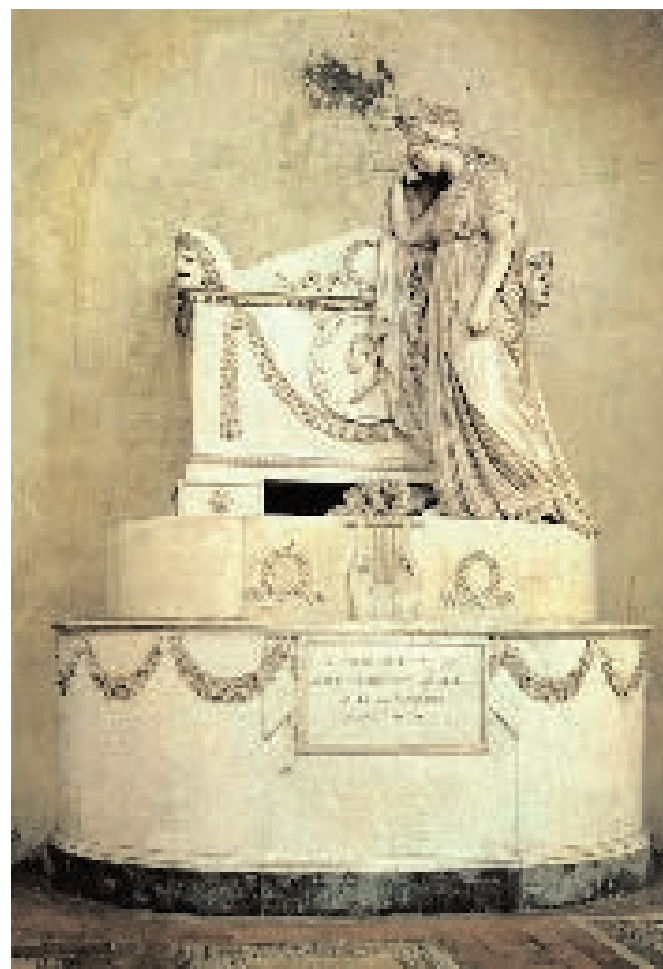


Antonio Canova

(Possagno, 1 novembre 1757 - Venezia, 13 ottobre 1822)

Monumento a Vittorio Alfieri

Firenze, Santa Croce



1. Bozzetto per il monumento a Vittorio Alfieri, 1806

gesso, 45 cm (altezza). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 2977



Antonio Canova

(Possagno, 1 novembre 1757 - Venezia, 13 ottobre 1822)

2. *Bozzetto per l'Italia piangente per il monumento a Vittorio Alfieri*, 1805
gesso, 69 × 40 × 28 cm. Possagno (Treviso), Museo e Gipsoteca Antonio Canova, inv. 147



Antonio Canova

(Possagno, 1 novembre 1757 - Venezia, 13 ottobre 1822)

3. *Bozzetto per l'Italia piangente per il monumento a Vittorio Alfieri*, 1805
gesso, 116 × 112 × 70 cm. Possagno (Treviso), Museo e Gipsoteca Antonio Canova, inv. 149



Pietro Tenerani

(Carrara, 1789 - Roma, 1869)

Monumento a Pellegrino Rossi
Carrara, piazza Gramsci



4. *Bozzetto per il monumento a Pellegrino Rossi*, 1852
gesso, 53 × 24 × 38 cm. Roma, Museo di Roma, inv. MR. 43319



Alfonso Balzico

(Cava de' Tirreni, 18 ottobre 1825 - Roma, 3 febbraio 1901)

Monumento a Massimo D'Azeglio
Torino, parco del Valentino



5. *Bozzetto per il monumento a Massimo D'Azeglio*, circa 1855
gesso, 59 × 28 × 22 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 13698



Vincenzo Vela

(Ligornetto, 3 maggio 1820 - Mendrisio, 3 ottobre 1891)

Monumento all'alfiere dell'esercito sardo
Torino, piazza Castello



6. *Bozzetto per il monumento all'alfiere dell'esercito sardo*, circa 1857
terracotta, 38,5 × 27 × 14,3 cm. Ligornetto, Museo Vincenzo Vela (proprietà della Confederazione Svizzera)



Vincenzo Vela

(Ligornetto, 3 maggio 1820 - Mendrisio, 3 ottobre 1891)

7. *Gesso finale per il monumento a Camillo Benso conte di Cavour* [Genova], 1861
gesso, 183 × 166,3 × 104,5 cm. Ligornetto, Museo Vincenzo Vela (proprietà della Confederazione Svizzera)

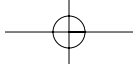


Vincenzo Vela

(Ligornetto, 3 maggio 1820 - Mendrisio, 3 ottobre 1891)

8. *Bozzetto per il monumento a Camillo Benso conte di Cavour* [Genova], 1861
terracotta, 31,2 × 21 × 16,8 cm. Ligornetto, Museo Vincenzo Vela (proprietà della Confederazione Svizzera)





Odoardo Tabacchi

(Valganna, 19 dicembre 1836 - Milano, 23 marzo 1905)

9. *Ugo Foscolo dopo il Trattato di Campoformio*, 1866

gesso, 130 × 92 × 75 cm. Gorla Maggiore (Varese), Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi

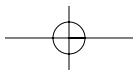


Odoardo Tabacchi

(Valganna, 19 dicembre 1836 - Milano, 23 marzo 1905)

10. *Eleonora Fonseca Pimentel*, 1867

gesso, 100 × 45 × 35 cm. Gorla Maggiore (Varese), Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi



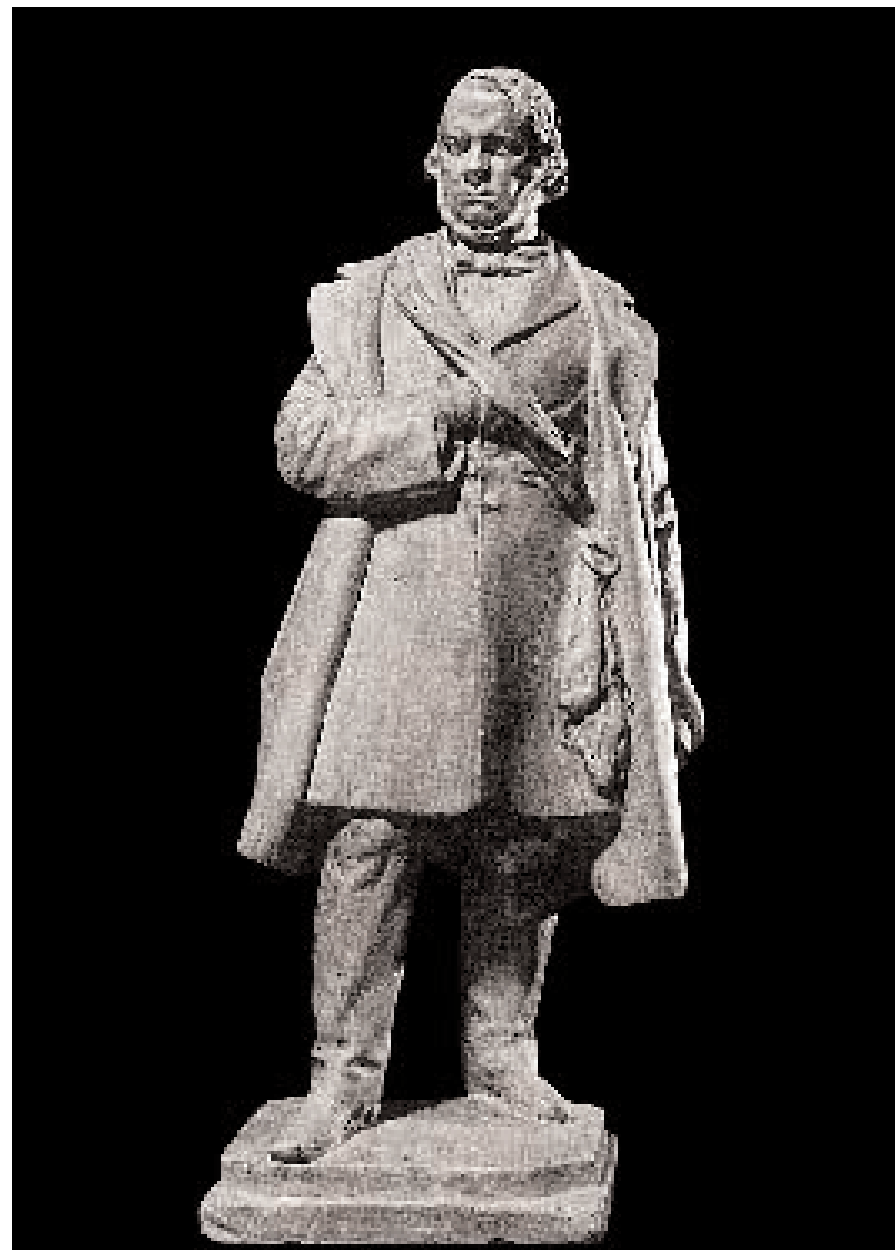
Luigi Borro

(Ceneda, 29 luglio 1826 - Venezia, 6 gennaio 1880)

Monumento a Daniele Manin
Venezia, Campo Manin



11. *Bozzetto per il monumento a Daniele Manin, 1869*
gesso, 40,8 cm (altezza). Roma, collezione privata



Ercole Rosa

(San Severino Marche, 1846 - Roma, 1893)

Monumento ai fratelli Cairoli
Roma, Pincio



12. *Bozzetto per il monumento ai fratelli Cairoli, 1867-1872*
gesso, 22 cm (altezza). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 902



Luigi Ceccon
(Padova, 1833-1919)

Monumento a Francesco Petrarca
Padova, piazza Petrarca



13. *Bozzetto per il monumento a Francesco Petrarca*, circa 1874
gesso, 79,3 × 24,6 × 19,5 cm. Padova, Musei Civici, Museo d'Arte Medioevale e Moderna, inv. 430



Alfonso Balzico

(Cava de' Tirreni, 18 ottobre 1825 - Roma, 3 febbraio 1901)

Monumento a Vittorio Emanuele II a cavallo
Napoli, piazza Municipio



14. *Bozzetto per il monumento a Vittorio Emanuele II a cavallo*, 1878-1879
gesso, 53 × 50 × 23 cm. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 13703



Giovanni Spertini

(Pavia, 1821 - Milano, 1895)

15. *Gesso per il concorso per il monumento a Giuseppe Mazzini, 1879*
gesso, 63 × 23 × 22 cm. Milano, Civiche Raccolte d'Arte - Galleria d'Arte Moderna, inv. GAM 5955



Giulio Monteverde

(Bistagno, 8 ottobre 1837 - Roma, 3 ottobre 1917)

16. *Bozzetto per il monumento a Urbano Rattazzi [Alessandria], 1882*
terracotta, 30 cm (altezza). Roma, collezione privata



Luigi Borro

(Ceneda, 29 luglio 1826 - Venezia, 6 gennaio 1880)

Monumento a Vittorio Emanuele II
Venezia, Riva degli Schiavoni



17. Bozzetto per il monumento a Vittorio Emanuele II, 1880
gesso con armatura in metallo e inserti di tela, 90 × 80 × 40 cm. Treviso, Musei Civici, inv. AMS 198

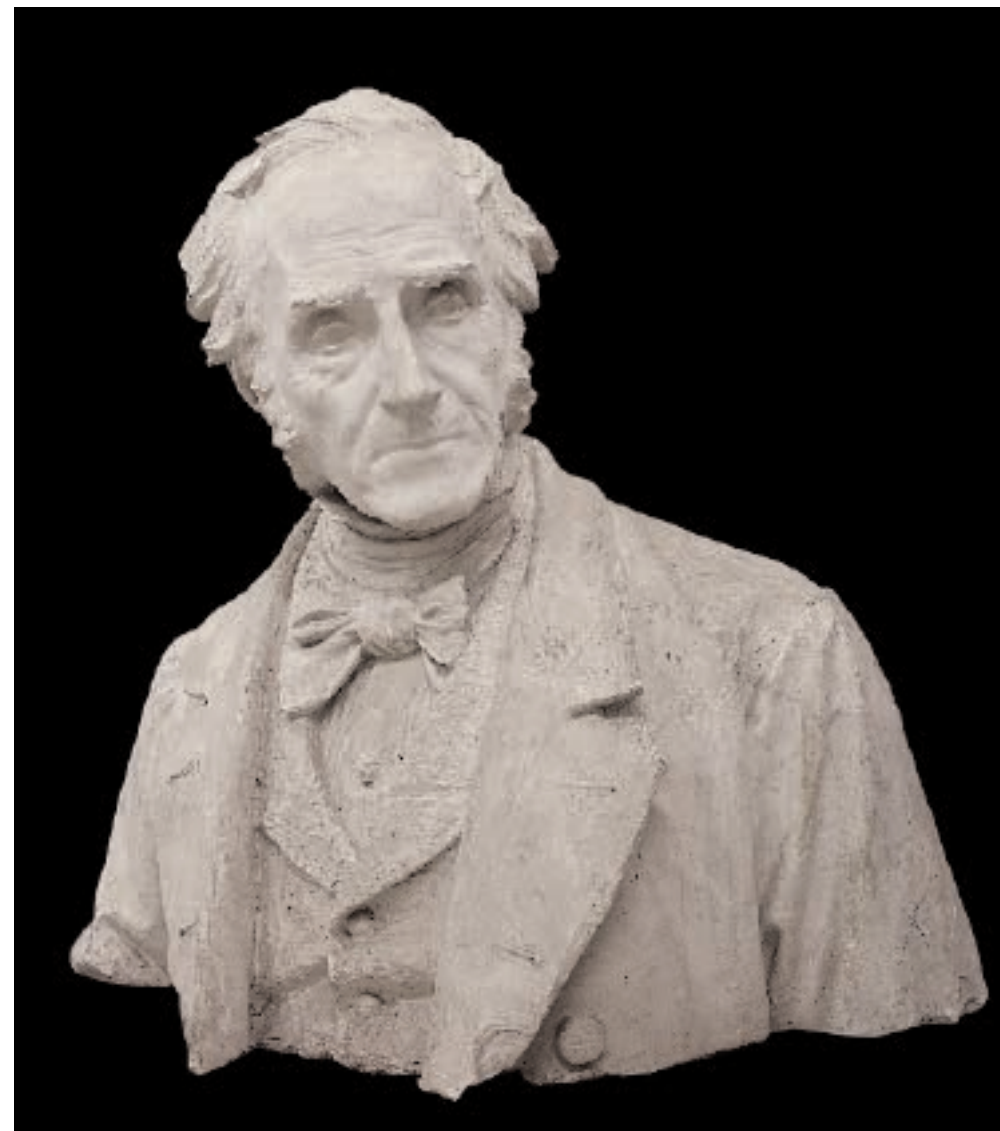


Francesco Barzaghi
(Milano, 1839-1892)

Monumento ad Alessandro Manzoni
Milano, piazza San Fedele



18. *Bozzetto per il monumento ad Alessandro Manzoni, 1883*
gesso, 110 × 121 × 76 cm. Milano, Civiche Raccolte d'Arte - Galleria d'Arte Moderna



Odoardo Tabacchi

(Valganna, 19 dicembre 1836 - Milano, 23 marzo 1905)

Monumento equestre a Vittorio Emanuele II
Roma, piazza Venezia



19. *Bozzetto per il monumento equestre a Vittorio Emanuele II, 1884*
gesso, 108 × 87 × 50 cm. Gorla Maggiore (Varese), Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi



Odoardo Tabacchi

(Valganna, 19 dicembre 1836 - Milano, 23 marzo 1905)

20. *Bozzetto per il basamento del monumento equestre a Vittorio Emanuele II*, 1884
gesso, 30 × 70 × 53 cm. Gorla Maggiore (Varese), Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi



Leonardo Bistolfi

(Casale Monferrato, 15 marzo 1859 - La Loggia, 3 settembre 1933)

21. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Giuseppe Garibaldi* [Milano], 1887-1888
fusione in bronzo, 113,5 × 95,5 × 11,9 cm. Milano, Civiche Raccolte d'Arte - Galleria d'Arte Moderna

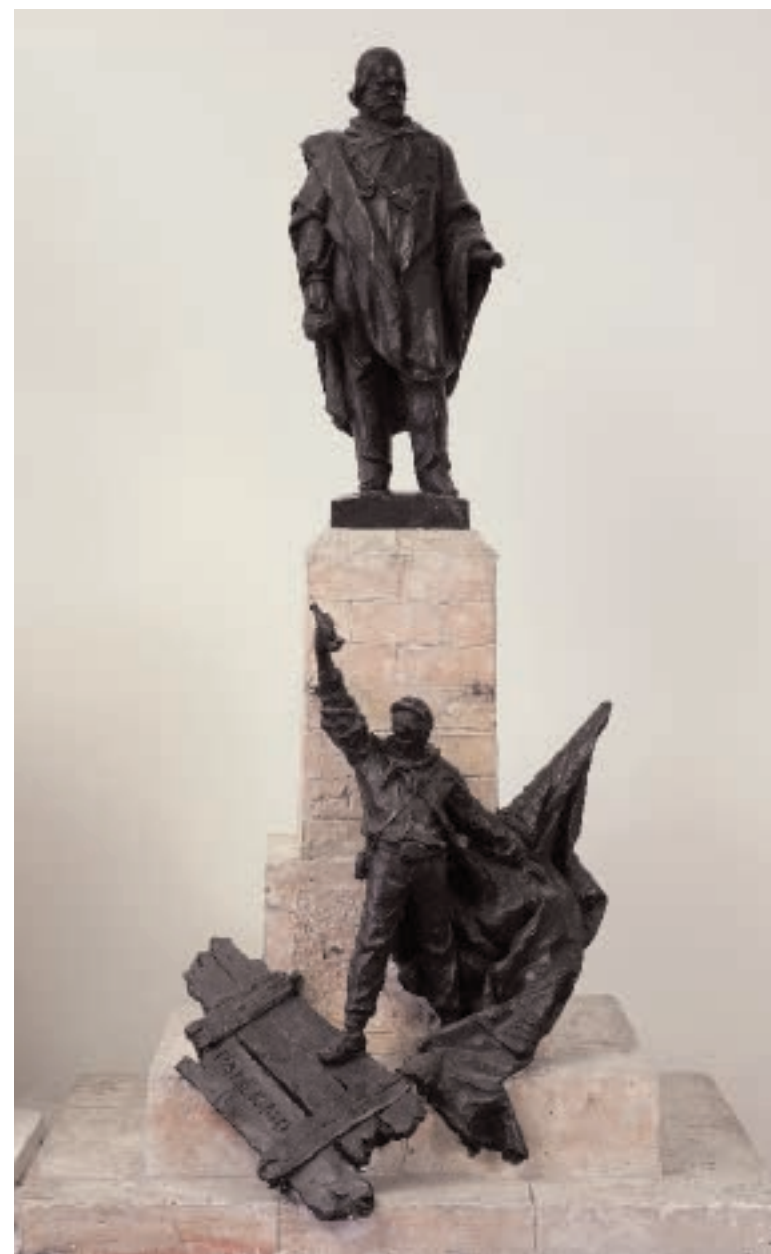


Guglielmo Michieli
(1855-1944)

Monumento a Giuseppe Garibaldi
Udine, piazza Garibaldi



22. Bozzetto per il monumento a Giuseppe Garibaldi, 1882-1886
gesso, 110 x 64 x 64 cm. Udine, Civici Musei, Collezioni del Museo del Risorgimento e della Resistenza, inv. 55104/R



Antonio Tortona

Monumento a Vittorio Emanuele II
Aosta, Giardini pubblici



23. *Bozzetto per il monumento a Vittorio Emanuele II (re cacciatore)*, 1886
bronzo e pietra, 47 × 21 × 18 cm. Novara, Galleria d'Arte Moderna Paolo e Adele Giannoni, inv. 638



Odoardo Tabacchi

(Valganna, 19 dicembre 1836 - Milano, 23 marzo 1905)

Monumento a Giuseppe Garibaldi
Torino, corso Cairoli



24. *Bozzetto per il monumento a Giuseppe Garibaldi, 1887*
gesso, 125 × 64 × 50 cm. Gorla Maggiore (Varese), Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi



Enrico Butti

(Viggiù, 3 aprile 1847 - 31 gennaio 1932)

25. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Giuseppe Garibaldi a cavallo* [Milano], 1887-1888
gesso, 133 × 98 × 55 cm. Viggiù (Varese), Museo Civico Enrico Butti



Ettore Ferrari

(Roma, 25 marzo 1845 - 19 agosto 1929)

26. *Bozzetto per la base del monumento a Giuseppe Garibaldi con Vittoria Alata*, circa 1883
gesso, 85,5 cm (altezza). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 8405



Vincenzo Vela

(Ligornetto, 3 maggio 1820 - Mendrisio, 3 ottobre 1891)

Monumento a Giuseppe Garibaldi
Como, piazza Vittoria



27. Bozzetto per il monumento a Giuseppe Garibaldi, 1889
gesso, 62,5 × 32 × 21,8 cm. Ligornetto, Museo Vincenzo Vela (proprietà della Confederazione Svizzera)



Enrico Butti

(Viggiù, 3 aprile 1847 - 31 gennaio 1932)

Monumento a Giuseppe Sirtori
Milano, Giardini pubblici



28. *Bozzetto per il monumento a Giuseppe Sirtori, 1891-1892*
gesso, 47 × 18 × 18 cm. Viggiù (Varese), Museo Civico Enrico Butti



Odoardo Tabacchi

(Valganna, 19 dicembre 1836 - Milano, 23 marzo 1905)

29. *Bozzetto per il monumento a Niccolò Tommaseo*, 1892

gesso, 57 × 40 × 48 cm. Gorla Maggiore (Varese), Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi



Ettore Ximenes

(Palermo, 11 aprile 1855 - Roma, 20 dicembre 1926)

30. *Mano del monumento a Niccolò Tommaseo*, 1896

bronzo, 36 × 18 × 16 cm. Venezia, Scuola Dalmata dei Santi Giorgio e Trifone



Pietro Canonica

(Moncalieri, 1 marzo 1869 - Roma, 8 giugno 1959)

Monumento a Giuseppe Manno

Alghero, Giardini pubblici di via Vittorio Emanuele



31. Bozzetto per il monumento a Giuseppe Manno, 1892

gesso, 40 × 21 × 24 cm. Roma, Museo Pietro Canonica in Villa Borghese, inv. C. 357



Giuseppe Grandi

(Ganna, 1843 - 30 novembre 1894)

Monumento alle Cinque Giornate di Milano
Milano, piazza Cinque Giornate



32. *Bozzetto per il monumento alle Cinque Giornate di Milano, 1881-1894*
gesso, 130 × 90 × 90 cm. Milano, Civiche Raccolte d'Arte - Galleria d'Arte Moderna, inv. GAM 1237



Giuseppe Grandi

(Ganna, 1843 - 30 novembre 1894)

33. *Bozzetto per il monumento alle Cinque Giornate di Milano (aquila e scudo)*, 1881-1894
gesso, 173 × 136 × 80 cm. Milano, Civiche Raccolte d'Arte - Galleria d'Arte Moderna, inv. GAM 1239



Giuseppe Grandi

(Ganna, 1843 - 30 novembre 1894)

34. *Bozzetto per il monumento alle Cinque Giornate di Milano (incitamento alle barricate)*, 1881-1894
gesso, 200 × 120 × 90 cm. Milano, Civiche Raccolte d'Arte - Galleria d'Arte Moderna, inv. GAM 1241



Giuseppe Grandi

(Ganna, 1843 - 30 novembre 1894)

35. *Bozzetto per il monumento alle Cinque Giornate di Milano (la Vittoria)*, 1881-1894
gesso, 140 × 120 × 60 cm. Milano, Civiche Raccolte d'Arte - Galleria d'Arte Moderna



Giuseppe Grandi

(Ganna, 1843 - 30 novembre 1894)

36. *Bozzetto per il monumento alle Cinque Giornate di Milano (il dolore per i caduti)*, 1881-1894
gesso, 120 × 85 × 90 cm. Milano, Civiche Raccolte d'Arte - Galleria d'Arte Moderna, inv. GAM 800



Paolo Troubetzkoy

(Intra di Verbania, 15 febbraio 1866 - Pallanza, 12 febbraio 1938)

*37. Bozzetto per il monumento a Manfredo Fanti [Carpi], 1894
gesso, 72 × 53 × 24 cm. Carpi (Modena), Musei di Palazzo dei Pio, inv. B 38*



Davide Calandra

(Torino, 21 ottobre 1856 - 8 settembre 1915)

*38. Bozzetto per il concorso per il monumento a Manfredo Fanti [Carpi], 1895
gesso, 87 × 77 × 30 cm. Savigliano (Cuneo), Museo Civico Antonino Olmo e Gipsoteca Davide Calandra, inv. 438*



Ettore Ximenes

(Palermo, 11 aprile 1855 - Roma, 20 dicembre 1926)

39. *Bozzetto per il monumento a Pietro Toselli* [Peveragno], 1896
bronzo, 80 × 60 cm. Roma, Museo Storico della Fanteria



Odoardo Tabacchi

(Valganna, 19 dicembre 1836 - Milano, 23 marzo 1905)

40. *Bozzetto per il monumento a Giuseppe Garibaldi*, 1898
gesso, 83 × 70 × 46 cm. Gorla Maggiore (Varese), Fondazione Torre Colombera - Gipsoteca Odoardo Tabacchi



Felice Bialetti

(Mede Lomellina, 1869-1906)

Monumento a Felice Cavallotti
Milano, via Marina



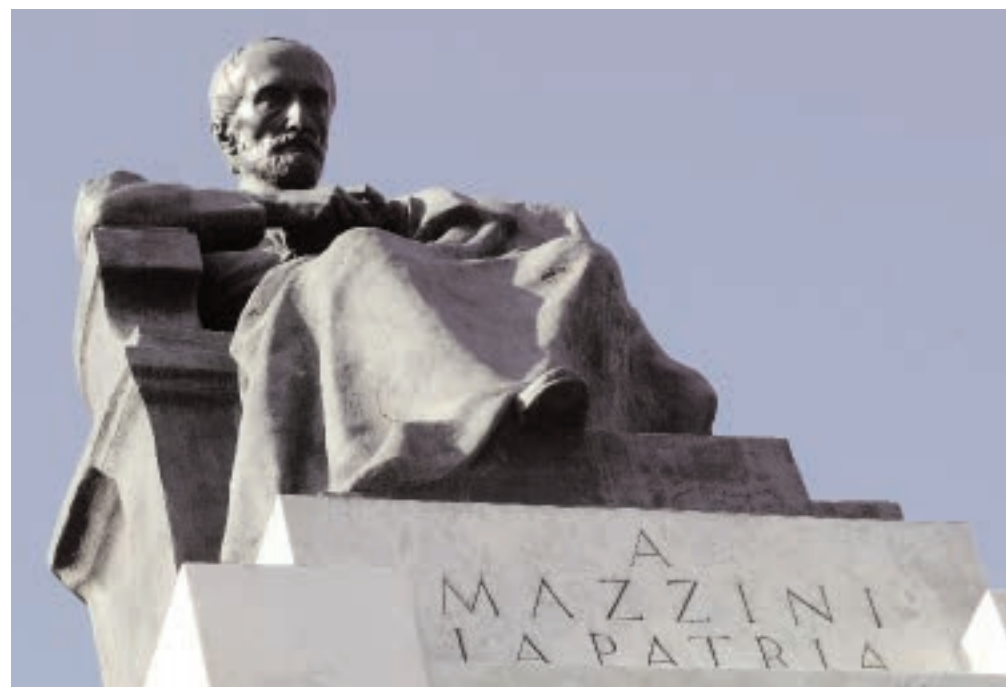
41. *Bozzetto per il monumento a Felice Cavallotti*, 1900
bronzo, 66 × 54,5 × 79 cm. Milano, Civiche Raccolte d'Arte - Galleria d'Arte Moderna



Ettore Ferrari

(Roma, 25 marzo 1845 - 19 agosto 1929)

Monumento a Giuseppe Mazzini
Roma, piazzale dell'Aventino



42. *Bozzetto per il monumento a Giuseppe Mazzini*, circa 1902
terracotta, 28 × 16,5 × 18,5 cm. Roma, Collezione Francesco Leone



Enrico Butti

(Viggiù, 3 aprile 1847 - 31 gennaio 1932)

Monumento a Giuseppe Verdi
Milano, piazza Buonarroti



43. Bozzetto per il monumento a Giuseppe Verdi, 1910-1913
gesso, 111 × 49 × 49 cm. Viggiù (Varese), Museo Civico Enrico Butti



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

44. *Bozzetto per il monumento a Giuseppe Garibaldi, 1911*
gesso, 194 × 91 × 81 cm. Treviso, Musei Civici, inv. AMS 2



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

45. *Bozzetto per il monumento a Giuseppe Garibaldi, 1911*
terra cruda, 21,5 × 9 × 8 cm. Treviso, Musei Civici, inv. AMS 18



Pietro Canonica

(Moncalieri, 1 marzo 1869 - Roma, 8 giugno 1959)

Monumento ai cavalieri d'Italia
Torino, piazza Castello



46. Bozzetto per il monumento ai cavalieri d'Italia, 1922-1923

gesso patinato a bronzo, 62 × 61 × 15 cm. Roma, Museo Pietro Canonica in Villa Borghese, inv. 531



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

47. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (gruppo di soldati)*, 1934, bronzo, 67 × 42 × 42 cm. Verbania Pallanza, Museo del Paesaggio - Palazzo Viani Dugnani, inv. OA/412



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

48. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (l'incontro di san Marco e san Giusto)*, 1934, bronzo, 60 × 40 cm. Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. FD/224



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

49. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (la Forza e gli Eroi)*, 1934, bronzo, 70,5 × 47,5 cm. Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. FD/225



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

50. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (la Fede)*, 1934, bronzo, 36,5 × 37 cm. Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. FD/226



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

51. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (rifornimenti)*, 1934
bassorilievo in bronzo, 49,5 × 39 × 7 cm. Venezia, Collezione Cassa di Risparmio di Venezia, inv. 31982



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

52. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (riposo in trincea)*, 1934
bassorilievo in bronzo, 49,5 × 39 × 7 cm. Venezia, Collezione Cassa di Risparmio di Venezia, inv. 31986



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

53. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (la messa al campo)*, 1934, bassorilievo in bronzo, 49,5 × 39 × 7 cm. Venezia, Collezione Cassa di Risparmio di Venezia, inv. 31979



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

54. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (l'assalto)*, 1934, bassorilievo in bronzo, 49,5 × 39 × 7 cm. Venezia, Collezione Cassa di Risparmio di Venezia, inv. 31987



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

55. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (gas asfissianti)*, 1934
bassorilievo in bronzo, 49,5 × 39 × 7 cm. Venezia, Collezione Cassa di Risparmio di Venezia, inv. 31983



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

56. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (reticolati)*, 1934
bassorilievo in bronzo, 49,5 × 39 × 7 cm. Venezia, Collezione Cassa di Risparmio di Venezia, inv. 31980



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

57. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (il Piave)*, 1934
bassorilievo in bronzo, 49,5 × 39 × 7 cm. Venezia, Collezione Cassa di Risparmio di Venezia, inv. 31985



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

58. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (crocossine)*, 1934
bassorilievo in bronzo, 49,5 × 39 × 7 cm. Venezia, Collezione Cassa di Risparmio di Venezia, inv. 31981



Arturo Martini

(Treviso, 11 agosto 1889 - Milano, 22 marzo 1947)

59. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (gruppo equestre), circa 1930. Milano, già Collezione Rotti*



Publio Morbiducci

(Roma, 28 agosto 1889 - Roma, 31 marzo 1963)

60. *Bozzetto per il concorso per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino (gruppo equestre), 1933 gesso, 74,5 cm (altezza). Roma, Galleria Carlo Virgilio & C.*



Eugenio Baroni

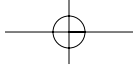
(Taranto, 27 marzo 1880 - Genova, 25 giugno 1935)

Monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta
Torino, piazza Castello



61. *Bozzetto per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (Emanuele Filiberto)*, 1935-1937
bronzo, 87,5 × 32,6 × 29,6 cm. Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris - Galleria Civica d'Arte
Moderna e Contemporanea, inv. S/419 I

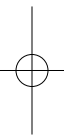




Eugenio Baroni

(Taranto, 27 marzo 1880 - Genova, 25 giugno 1935)

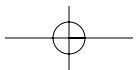
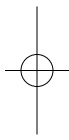
62. *Bozzetto per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (fante)*, 1935-1937
bronzo, 67,5 × 27,4 × 22,8 cm. Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. S/419 D

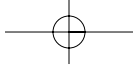


Eugenio Baroni

(Taranto, 27 marzo 1880 - Genova, 25 giugno 1935)

63. *Bozzetto per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (bersagliere)*, 1935-1937
bronzo patinato, 68,2 × 35,5 × 22 cm. Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. S/419 C

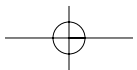




Eugenio Baroni

(Taranto, 27 marzo 1880 - Genova, 25 giugno 1935)

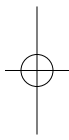
64. *Bozzetto per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (vedetta veterana)*, 1935-1937
bronzo patinato, 71,4 × 26,6 × 20,9 cm. Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. S/419 E

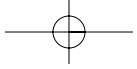


Eugenio Baroni

(Taranto, 27 marzo 1880 - Genova, 25 giugno 1935)

65. *Bozzetto per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (fante cittadino)*, 1935-1937
bronzo patinato, 67,5 × 25,4 × 24 cm. Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris - Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. S/419 A





Eugenio Baroni

(Taranto, 27 marzo 1880 - Genova, 25 giugno 1935)

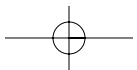
66. *Bozzetto per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (alpino)*, 1935-1937
bronzo, 68,6 × 25,6 × 21,2 cm. Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris - Galleria Civica
d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. S/419 H

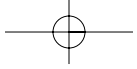


Eugenio Baroni

(Taranto, 27 marzo 1880 - Genova, 25 giugno 1935)

67. *Bozzetto per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (fante contadino)*, 1935-1937
bronzo, 69 × 25,2 × 21 cm. Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris - Galleria Civica d'Arte
Moderna e Contemporanea, inv. S/419 G





Eugenio Baroni

(Taranto, 27 marzo 1880 - Genova, 25 giugno 1935)

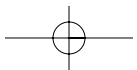
68. *Bozzetto per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (vedetta giovane)*, 1935-1937
bronzo, 71 × 26,2 × 21 cm. Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris - Galleria Civica
d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. S/419 F



Eugenio Baroni

(Taranto, 27 marzo 1880 - Genova, 25 giugno 1935)

69. *Bozzetto per il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (fante)*, 1935-1937
bronzo patinato, 67,3 × 26 × 21,5 cm. Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris - Galleria Civica
d'Arte Moderna e Contemporanea, inv. S/419 B



Pietro Canonica

(Moncalieri, 1 marzo 1869 - Roma, 8 giugno 1959)

70. *Bozzetto per il monumento a Vittorio Emanuele II* [Roma], 1952
 gesso, 63 × 32 × 5 cm. Roma, Museo Pietro Canonica in Villa Borghese, inv. C. 517

**Elenco dei bozzetti restaurati**

In occasione della mostra Scolpire gli eroi. La scultura al servizio della memoria, l'Unità Tecnica di Missione per le celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia ha patrocinato il restauro dei seguenti bozzetti:

Torino, Fondazione Guido ed Ettore De Fornaris -
 Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea
 Eugenio Baroni, *Bozzetto per il monumento a Emanuele
 Filiberto duca d'Aosta (fante cittadino)*, 1935-1937
 bronzo patinato, 67,5 × 25,4 × 24 cm

Eugenio Baroni, *Bozzetto per il monumento
 a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (fante)*, 1935-1937

bronzo patinato, 67,3 × 26 × 21,5 cm

Eugenio Baroni, *Bozzetto per il monumento
 a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (bersagliere)*, 1935-1937

bronzo patinato, 68,2 × 35,5 × 22 cm

Eugenio Baroni, *Bozzetto per il monumento
 a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (fante)*, 1935-1937

bronzo, 67,5 × 27,4 × 22,8 cm

Eugenio Baroni, *Bozzetto per il monumento a Emanuele
 Filiberto duca d'Aosta (vedetta veterana)*, 1935-1937

bronzo patinato, 71,4 × 26,6 × 20,9 cm

Eugenio Baroni, *Bozzetto per il monumento a Emanuele
 Filiberto duca d'Aosta (vedetta giovane)*, 1935-1937

bronzo, 71 × 26,2 × 21 cm

Eugenio Baroni, *Bozzetto per il monumento a Emanuele
 Filiberto duca d'Aosta (fante contadino)*, 1935-1937

bronzo, 69 × 25,2 × 21 cm

Eugenio Baroni, *Bozzetto per il monumento
 a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (alpino)*, 1935-1937

bronzo, 68,6 × 25,6 × 21,2 cm

Eugenio Baroni, *Bozzetto per il monumento
 a Emanuele Filiberto duca d'Aosta (Emanuele Filiberto)*,
 1935-1937, bronzo, 87,5 × 32,6 × 29,6 cm

Arturo Martini, *Bozzetto per il concorso per il monumento
 a Emanuele Filiberto duca d'Aosta a Torino
 (l'incontro di san Marco e san Giusto)*, 1934

bronzo, 60 × 40 cm

Arturo Martini, *Bozzetto per il concorso per
 il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta
 a Torino (la Forza e gli Eroi)*, 1934

bronzo, 70,5 × 47,5 cm

Arturo Martini, *Bozzetto per il concorso per
 il monumento a Emanuele Filiberto duca d'Aosta
 a Torino (la Fede)*, 1934

bronzo, 36,5 × 37 cm

Gorla Maggiore (Varese), Fondazione Torre Colombera
 - Gipsoteca Odoardo Tabacchi

Odoardo Tabacchi, *Bozzetto per il monumento
 a Giuseppe Garibaldi (l'Italia)*, 1887

gesso, 108 × 58 × 45 cm

Viggiù (Varese), Museo Civico Enrico Butti

Enrico Butti, *Bozzetto per il concorso per il monumento
 a Giuseppe Garibaldi a cavallo*, 1887-1888

gesso, 133 × 98 × 55 cm

Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna

Alfonso Balzico, *Bozzetto per il monumento
 a Massimo D'Azeglio*, circa 1855

gesso, 59 × 28 × 22 cm

Alfonso Balzico, *Bozzetto per il monumento
 a Vittorio Emanuele II a cavallo*, 1878-1879

gesso, 53 × 50 × 23 cm

Roma, Museo Storico della Fanteria

Ettore Ximenes, *Bozzetto per il monumento
 a Pietro Toselli*, 1896

bronzo, 80 × 60 cm

Referenze fotografiche

© 2011, De Agostini Picture Library/Scala, Firenze, p. 84

© 2011, AGF/Scala, Firenze, p. 124



Silvana Editoriale S.p.A.

via Margherita De Vizzi, 86
20092 Cinisello Balsamo, Milano
tel. 02 61 83 63 37
fax 02 61 72 464
www.silvanaeditoriale.it

Le riproduzioni, la stampa e la rilegatura
sono state eseguite presso lo stabilimento
Arti Grafiche Amilcare Pizzi S.p.A.
Cinisello Balsamo, Milano

Finito di stampare
nel mese di aprile 2011