

## Plastica muratoria: episodi monumentali massonici nell'Italia liberale

di Renzo Villa

### Monumental Freemasonry episodes in liberal Italy

*In the Kingdom of Italy from the Unification to the Great War, monumental statuary represented one of the most interesting episodes, from both artistic and political point of view. Commissioned by spontaneous committees, associations and local authorities, the statues honoured and illustrated characters and episodes from recent history, and proposed historical figures as representatives of national identity. Many statues were explicitly desired, defended and supported by Freemasonry, in open dispute with the Catholic Church. The essay proposes some exemplary cases.*

**Keywords:** Freemasonry, Monumental Statuary, Garibaldi, Risorgimento, Public Art

**Parole chiave:** Massoneria, Statuaria monumentale, Garibaldi, Risorgimento, Arte pubblica

A centodieci anni dal giorno della sua inaugurazione (9 ottobre 1910) Frosinone poté ammirare il restauro del *Monumento agli Eroi del Risorgimento Italiano*, il gruppo statuario realizzato da Ernesto Biondi, anche sacrario laico accogliendo i resti di Nicola Ricciotti<sup>1</sup>. Completato dall'asta triface, perduta dopo un bombardamento nel 1943, il monumento costituisce il testo forse più rappresentativo di una ispirazione massonica ben rilevabile in molta statuaria commemorativa dell'Italia liberale: qui segnalata con targa apposita, testimoniando il contributo del Grande Oriente d'Italia – Palazzo Giustiniani.

Programmaticamente alzato in piazza della Libertà, i lati principali del monumento non corrispondono al progetto originario dello scultore: lui aveva pensato Nicola Ricciotti in catene rivolto al palazzo della Prefettura, in monito alla tirannide, mentre Antonio della Pagliara – il riformatore strozzato e poi bruciato a Roma trent'anni prima del rogo di Giordano Bruno – più noto con il nome latinizzato di Aonio Paleario, avrebbe dovuto fissare con muto rimprovero la chiesa di S. Benedetto, poche decine di metri più in basso. Per evitare ulteriori aspre polemiche, la posizione fu invertita: la vittima dell'intolleranza ora guarda l'edificio civile, e il martire del risorgimento espone il petto a chi sale dalla città bassa. Federato nel pantheon risorgimentale, ricordato nel nome del quartogenito di Garibaldi, devotamente evocato da Bixio nel settembre del 1860 davanti alle camicie rosse schierate a Cosenza: «soldati della rivoluzione italiana, soldati della rivoluzione europea, noi che non ci inchiniamo che davanti a Dio e a Garibaldi, noi ci inchiniamo dinnanzi

<sup>1</sup> D. Ricciotti, *Nicola Ricciotti e il Risorgimento nazionale: il caso Frosinone*, Comune di Frosinone, Frosinone 2004; id., *Ernesto Biondi nel 150° anniversario della nascita: il monumento a Nicola Ricciotti e ai martiri e patrioti della regione*, in «Teretum», n. unico, 2004, pp. 93-99.

alle ossa di Nicola Ricciotti, dei fratelli Bandiera e di tutti i fucilati loro compagni che sono i nostri santi»<sup>2</sup>.

Nella versione di Biondi il patriota attende senza retorica la scarica mortale della fucileria borbonica, sul petto la camicia aperta lascia scorgere le catene che trattengono l'intero gruppo, dieci figure su cui domina, alta su pilastro in granito rosso di Verona, la Libertà: berretto frigio, nel pugno l'asta con lampada triface, ai piedi uno scudo smussato negli scontri infausti su cui si legge «Popolo». Biondi in una lettera a Fortuna del settembre 1910 spiegava:

In alto la statua simbolica della libertà, il desiderio ardente d'ogni coscienza nuova, la libertà che purtroppo rimane ancor larva, rimane inganno ancora, poiché lavoro ed inganno è la libertà che ci danno gli attuali reggitori di popoli. [...] Ora intorno al simulacro della Dea, io ho posto gli eroi, i pensatori, i martiri di nostra regione che operarono, soffersero e morirono per la libertà. In alto le tre fiamme di luce bianca, simbolo di pace vera, di libertà vera, di giustizia vera; in basso del monumento l'ara votiva, che la coscienza nuova dei conterranei ha posto a glorificazione dei martiri nostri<sup>3</sup>.

Quelle figure erano state chieste dal comitato promotore su suggerimento di Cesare Bragaglia: eroi frusinati dalla Repubblica romana del 1798-99, come Luigi Angeloni – le cui ceneri sono state portate nel 2012 da Londra, per attiva volontà di Domenico Ricciotti, discendente di Nicola – a quella Romana del 1849:

Pietro Sterbini mostra, esibendo la Costituzione della Repubblica romana del '49, che il sacrificio di Ricciotti non è avvenuto invano, il fratello Giacomo Ricciotti con le catene, morto nelle carceri pontificie, il tamburino sedicenne Domenico Subiaco, falciato nell'assalto a Villa Corsini, l'anziano patriota Nicola Marra, rappresentato nudo perché morto in povertà, potendo contare solo su un troppo misero sussidio governativo. Le figure si stringono a difesa del vessillo della libertà e della democrazia, il cappello frigio sostenuto dal popolano Francesco Petraia, caduto sul Gianicolo. [...] una lotta di popolo in concorso per la causa nazionale, all'insegna dell'idea mazziniana di libertà e giustizia<sup>4</sup>.

Mentre alle spalle della lontana vittima dell'Inquisizione, due uomini si scambiano il bacio di fraternità massonica. Il monumento richiesto, dopo molti tentativi, nel 1906<sup>5</sup> per impulso di Emilio Diamanti, fu subito assecondato da vasto sostegno popolare; all'inaugurazione, in assenza di autorità per l'evidenza del significato

<sup>2</sup> A. Fortuna, *Nella inaugurazione del monumento a Nicola Ricciotti, martiri e patrioti della Regione*, in «Nuova Gazzetta Latina», 9 ottobre 1910, p. 14.

<sup>3</sup> Ivi, p. 1.

<sup>4</sup> *Ernesto Bondi. La scultura viva*, a c. di T. Sacchi Lodispoto, S. Spinazzè, Archivio dell'Ottocento Romano, Roma 2006, p. 72.

<sup>5</sup> Proposta del 20 dicembre 1905, proclamazione il 3 gennaio 1906: Archivio Storico Comunale di Frosinone, Consiglio Comunale, 1905-6, 3 gennaio 1906, n. 31.

repubblicano e anticlericale dell'iniziativa, parteciparono con Ricciotti Garibaldi folte rappresentanze delle logge massoniche laziali.

Quel capolavoro di Biondi, forse non sufficientemente apprezzato, anticipa per trattamento della materia e tipologia della gestualità molta scultura voluta per commemorare la grande guerra. La sintassi articola una narrazione di storia e di forme, intersecate l'una nell'altra con efficacia drammatica grazie ad un modellato sciolto, a tratti schematico, ma plastico e vibrante. Risultato finale di un percorso professionale nell'artigianato scultoreo<sup>6</sup> fino all'affermazione poco più che trentenne a Roma con i Saturnali del 1888-89 (oggi alla Galleria d'arte moderna), variazione scandalosa, ma fortunata e polemica, su un tema – la “degenerazione”, tanto contemporaneo quanto allarmato e scienziato – espresso nelle figure ebbre e barcollanti, impressionanti per autenticità e sfida nel disordine compositivo. La ricerca della verità espressiva, aggiornata sulla lezione di Rodin, rappresentando miseria e umiliazione, povertà e squallore, mostra una foga partecipe riconosciuta nella sua onestà dai contemporanei, ma rapidamente dimenticata dai posteri. È un episodio massonico non raro nelle cronache della scultura commemorativa italiana: ricordando anzitutto come la libera muratoria

fu di fatto assente dalla scena italiana dal 1820 al 1859: bandita da tutti gli stati preunitari dopo il congresso di Vienna perché identificata come l'ispiratrice delle forze giacobine e rivoluzionarie, duramente avversata dalla chiesa cattolica con reiterate scomuniche emesse da tutti i pontefici a cominciare da Clemente XII nel 1738, perseguitata dalle polizie, essa ricomparve nella penisola soltanto verso la fine del 1859, quando a Torino un gruppo di liberali di fede cavouriana fondò il Grande oriente italiano, più avanti divenuto Grande oriente d'Italia (Goi). Costoro intesero creare una struttura associativa con finalità essenzialmente politiche, che si riassumevano nella volontà di sostenere il costituendo stato unitario sotto la guida piemontese e di favorire l'affermazione di un liberalismo laico moderatamente progressista<sup>7</sup>.

L'associazionismo massonico seppe trovare una propria visibilità nell'esaltazione del risorgimento, affermando i propri principi anche in schietta polemica e alimentando un culto dei patri eroi con forti risonanze popolari. Nella storia della massoneria italiana – rivisitata in questi ultimi anni da tanti ottimi studi, dall'attività scientifica e organizzativa di molti a cominciare da Gianmario Cazzaniga e Fulvio Conti – il sostegno o l'iniziativa della produzione monumentale è forse meno studiata; qui mi limito a pochi cenni, individuando alcune occasioni pubbliche non secondarie.

Enrico Biondi volle tornare su figure a lui prossime anche nell'ultima prova pubblica, il monumento al primogenito di Anita e Giuseppe Garibaldi, Domenico Menotti, esponente quanto mai rappresentativo della loggia Propaganda Massonica

<sup>6</sup> O. Roux, *Illustri Italiani Contemporanei. Memorie giovanili autobiografiche*, v. 2, *Artisti*, Bemporad, Firenze 1890, pp. 223-239.

<sup>7</sup> F. Conti, *Il Garibaldi dei massoni. La libera muratoria e il mito dell'eroe (1860-1926)*, in «Contemporanea», n. 3, 2008, p. 361.

del Grande Oriente d'Italia (Goi) e deputato nei collegi di Velletri e Roma dal 1876 al 1900. Monumento voluto dall'amministrazione comunale di Ariccia presieduta dal sindaco Ubaldo Mancini, figlio dell'eroe garibaldino Adolfo e principale animatore del comitato Pro Menotti Garibaldi, cui giunsero i fondi della sottoscrizione popolare avviata dopo la delibera del consiglio comunale del 10 ottobre 1903, approvando la collocazione nel piazzale antistante il ponte monumentale.

Biondi non propose il combattente di tutte le battaglie paterne, né il parlamentare, ma lo volle nell'«eroica veste di pioniere della redenzione dell'Agro Pontino»<sup>8</sup> a torso nudo, accanto ad un aratro, vanga alla mano; traduzione classicista dell'attività di colui che aveva contribuito alla bonifica dell'Agro nella vasta tenuta di Carano: «mi sono studiato di dare all'opera un carattere essenzialmente latino, larga e semplice come forma estetica; [...]. Intorno intorno alla base, in tre parti si svolge, scolpita nel granito, come un'egloga virgiliana, tutta una visione d'abbondanza, di felicità: grano, uva; il desiderio, l'aspirazione, il vaticinio di Menotti Garibaldi. All'orizzonte i profili solenni della Campagna di Roma che ricordano a noi, tardi nepoti, la gloria e il lavoro degli antichi popoli laziali»<sup>9</sup>. Tradizione classica, fiducia nella scultura, linguaggio eroico e popolare: anche qui Biondi anticipa molte delle soluzioni espressive che troveremo nei monumenti ai Caduti, ma esaltando i pilastri repubblicani della libertà e del lavoro.

Queste composizioni mostrano un tratto comune alla statuaria commemorativa dell'età liberale ovvero l'essere stata, dichiaratamente e sovente provocatoriamente, un'affermazione di laicismo; promossa essenzialmente da comitati animati da notabili, politici, società di reduci, associazioni operaie, giornali ed enti locali, orientata a fini di memoria civile, sottrasse volutamente la scultura commemorativa ai luoghi e alle committenze del clero, liberandola dai vincoli cimiteriali, esponendola in uno spazio comunitario divenuto palcoscenico civile. Impresa educativa laica, sovente repubblicana e massonica, anche apertamente anticlericale, di cui il Novecento ha perso il calco, e di cui non ha apprezzato la lezione.

Quanto poi la monumentalità pubblica abbia saputo rapidamente cogliere il profondo mutamento culturale sotteso alla stessa ideazione dell'opera – che è pur sempre un “testo” di singolare complessità unendo progetti e orientamenti di committenza e di pubblico, di originalità autoriale e leggibilità iconografica, di stili architettonici e ornamento urbanistico – lo mostrano due realizzazioni a distanza di una sola generazione, ma in presenza di una violenta accelerazione storica. Il monumento a *Cristoforo Colombo*, voluto da Carlo Alberto in occasione dell'ottavo Congresso degli scienziati italiani del 1846, inaugurato nel 1862 per lunga e angustiata impresa – la dedica è già un programma: «Divinato un mondo lo avvinsse di perenni benefizi all'antico» –<sup>10</sup> coinvolgendo ben otto scultori, riuscì alla fine un tipico esempio di opera orientata all'esposizione quasi didattica dei valori civili

<sup>8</sup> F. Petrucci, *Il restauro del Giardino Comunale 'Menotti Garibaldi'*, in «Bollettino Ufficiale del Comune di Ariccia», n. 29, 1998, p. 809.

<sup>9</sup> R. Liberati, *Lo scultore Ernesto Biondi e il monumento a Menotti Garibaldi*, in «Castelli Romani», 1967, pp. 56-57.

<sup>10</sup> G. Botto, *Del monumento da erigersi a Cristoforo Colombo. Pensieri*, tip. Ponthenier, Genova 1845.

considerati universali: il progresso, la tecnica, il commercio, e pur sempre una fede in quanto portatrice di civiltà.

Nel disegno complessivo di Michele Canzio, l'architetto e scenografo autore della sistemazione del parco della villa Durazzo-Pallavicini di Pegli in un percorso di forte allegorismo ed evidente ispirazione massonica, quattro statue sul piedestallo rappresentano le virtù borghesi, ovvero la *Scienza Nautica* (di Giuseppe Gaggini) che regge il mondo in una mano con perizia e sapienza, la *Fortezza* (di Emilio Santarelli), la *Pietà religiosa* (del ligure Santo Varni, successore di Gaggini all'Accademia ligustica di belle arti) con Sacre scritture e turibolo, lo sguardo all'infinito, e la *Prudenza* (di Aristodemo Costoli) che impugna il serpente<sup>11</sup>; proponendo l'iconografia di un sistema ideologico della borghesia imprenditoriale e commerciale che si declinerà nel vicino cimitero di Staglieno.

Quel sistema sarà totalmente trasformato dopo neppure un ventennio: all'esordio dell'età umbertina, nel 1879, con il monumento in celebrazione del primo traforo alpino ove si glorifica il lavoro di progettisti e operai e la scienza in quanto somma espressione di ragione e progresso come annuncia Nicomede Bianchi: «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 brutta soggiogata, sono espresse le aspre lotte combattute e vinte»<sup>12</sup>.

Le cronache dell'inaugurazione registrano il grido orgoglioso della folla: «Vocere è potere!», titolo del fortunatissimo libro di Michele Lessona, autentico vademecum del progressismo popolare ed espressione, per la moltitudine di borghesi e operai ancora gli uni a fianco degli altri, del comune progetto di un'evoluzione cui tutti debbono conformarsi. Progetto tradotto in un'artificiata guglia piramidale, svettante nella piazza costruita su rigorosi parametri, geodetici e mentali. Un monumento strettamente torinese: Marcello Panissera di Veglio, presidente dell'Accademia albertina l'aveva ideato, il docente Luigi Belli aveva creato il bozzetto e seguito il modellato dei Titani realizzati con pietra di Viggiù da allievi dell'istituzione, il Lucifero in bronzo di Odoardo Tabacchi era stato fuso all'Arsenale di Torino<sup>13</sup>.

Il monumento *al Traforo del Fréjus*, unico nel panorama nazionale e degno della città della scienza positiva, è carico e caricabile di plurimi significati, scienziata e massone, mitografico e laico, metafora in pietra e bronzo di un'idea di scienza che s'è fatta tecnica realizzata nel lavoro, esaltata dalle associazioni operaie che vollero commemorare anche e soprattutto la propria fatica; non i propri caduti che pure ci furono e che l'immaginazione popolare volle riconoscere in quei sette grandi corpi

<sup>11</sup> F. Alizeri, *Guida illustrativa del cittadino e del forastiero per la città di Genova e le sue adiacenze*, Sambolino, Genova 1876, pp. 448-451. Sul monumento diversi studi di Franco Sborgi, anche in *La scultura a Genova e in Liguria dal Seicento al primo Novecento*, Cassa di Risparmio di Genova e Imperia, Genova 1988, pp. 344-347.

<sup>12</sup> N. Bianchi, *Torino. Rimembranze – Monumenti – Iscrizioni*, tip. Roux e Favale, Torino 1880, p. 168.

<sup>13</sup> Cfr. R. Antonetto, *Fréjus. Memorie di un monumento*, Allemandi, Torino 2001.

di candida pietra che si aggrappano ai massi prima della rovina mortale. Si tratta invece, nel colto immaginario del comitato di borghesi che subito affianca le società operaie, delle forze della Natura che cedono alla luce del Genio; i Titani nati da Terra e da Urano, uniti dall'odio per gli dei olimpici, incarnano la violenza brutta che soltanto la Ragione potrà dominare.

La potestà sugli elementi è rappresentata da Lucifero, il carducciano alfiere del macchinismo, la «Forza vindice della ragione», il portatore della luce, svettante e androgino, la stella in fronte. Una delle migliori realizzazioni di Tabacchi, un Genio di raro equilibrio per misura formale e rapidità volumetrica, leggiadro e leggero. Il tutto troverà diffusione ed esaltazione nei teatri europei con l'*Azione coreografica, storica, allegorica, fantastica in sei parti e undici quadri*, ovvero il balletto proposto in prima alla Scala l'11 gennaio 1881, che Luigi Manzotti presenta così:

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.

E davvero il pubblico gradì il più megalomane e celebre e fastoso balletto ottocentesco, diventato proverbiale, direttamente ispirato al monumento torinese, espressione di civiltà laica guidata da classi dirigenti che si vollero alfiere di un avanzamento irresistibile. Massone l'autore della musica, Romualdo Marengo, e del tutto intriso di simbologia massonica l'apparato coreografico. Grazie alla diffusione iconografica, prima con incisioni e poi con la stessa fotografia e le cartoline colorate, le statue muovono e interpretano una miriade di storie virtuali, compongono e variano un immaginario paleoturistico, di fatto si moltiplicano giungendo ad un pubblico assai più ampio degli immediati, sovente disattenti, fruitori<sup>14</sup>. L'«interrogarsi su forme, pratiche e ragioni del successo della mediatizzazione della monumentalistica in epoca liberale, che costituisce una pagina fondamentale quanto inesplorata della comunicazione politica di massa»<sup>15</sup>, mostra l'intreccio dei

<sup>14</sup> Sul tema C. Brice, *Le monument, un grand livre de pierre? À l'aube de la communication de masse: la communication politique en Italie à la fin du XIXe siècle*, in *Culture de masse et culture médiatique*, dir. J.-F. Sirinelli, J.-Y. Mollier, F. Valloton, PUF, Paris 2006, pp. 125-143; ead., *La monumentalità pubblica. Quale ricezione per il discorso politico nazionale nell'Italia di fine Ottocento?*, in *Parole in azione. Strategie comunicative e ricezione del discorso politico in Europa fra Otto e Novecento*, a c. di G.L. Finelli, F. Fruci, Le Monnier, Firenze 2012, pp. 112-123; ead., *Perché studiare (ancora) la monumentalità pubblica?*, in *La memoria in piazza. Monumenti risorgimentali nelle città lombarde tra identità locale e nazionale*, a c. di M. Tesoro, Effigie, Milano 2012, pp. 11-24.

<sup>15</sup> G.L. Fruci, *Monumenti (ri)mediati. Comunicazione pubblica e identità civiche nella Livorno post-unitaria, in Luoghi e simboli della memoria. Le piazze della Toscana nell'Italia unita*, a c. di P.L. Ballini, R.P. Coppini, Centro Studi Sidney Sonnino/ Consiglio Regionale della Toscana, Firenze 2015, p. 74.



discorsi che rimettono anche in discussione le semplificazioni sul “fare gli italiani” come progetto delle classi dirigenti, o la volontà di una pedagogia nazionale: si trattò piuttosto di iniziative con origini diverse, fra notabilato e associazionismo, con una presenza frequente, anche se non sempre palese, della massoneria.

Quando invece si predispose un progetto pedagogico le conclusioni furono claudicanti: esemplare la delibera del Governo provvisorio voluta da Ricasoli nel 1859: «Considerando che in Toscana le Arti belle furono sempre parte nobilissima della civiltà, e che il Governo Nazionale ha il dovere di proteggerle in quel solo modo che è degno di loro, chiamandole ad eternare i grandi fatti e i grandi uomini. Decreta» di alloggiare a scultori toscani o italiani ma domiciliati a Firenze le statue di Vittorio Emanuele II e di Napoleone III, nonché: «La statua di Francesco Burlamacchi primo martire dell’Unità Italiana, da erigersi in Lucca. La statua di Sallustio Bandini fondatore delle dottrine sulla libertà economica, da erigersi in Siena. La statua di Leonardo Fibonacci instauratore degli studi algebrici in Europa, da erigersi in Pisa»<sup>16</sup>.

Di questo progetto il risultato più importante sarà il *Burlamacchi*, gonfaloniere della repubblica nel 1533, così presentato nella dedica sul piedistallo: «Francesco Burlamacchi, patrizio e mercante lucchese, che il generoso pensiero di vendicare in libero stato e ordinare a reggimento comune Toscana Umbria Romagna principiò a costruire la nazione glorificò col martirio il XIV di febbraio MDXLVIII la Toscana libera decretava al XIII di settembre MDCCCLIX primo dell’italiano Risorgimento». Un precursore dunque, peraltro con evidente forzatura storica. Realizzata da Ulisse Cambi, la statua fin dall’inaugurazione il 14 settembre 1863, alle nove del mattino, in polemica coincidenza con le celebrazioni liturgiche della festa di Santa Croce, fu subito esposta come vessillo anticlericale; in un opuscolo anonimo si affermava: «fortemente lo crucciava il vedere molte città delle Romagne e dell’Umbria condannate a servire umilmente all’ambizione dei papi»<sup>17</sup>, e in breve il cospiratore lucchese che dava le spalle marmoree all’edificio ecclesiastico divenne idolo massonico, con apposita dedizione della locale loggia del Goi.

Un’altra, e ultima – era ormai settantacinquenne – prova celebrativa del fiorentino Cambi, nella sua linea di fedeltà al classicismo, fu la statua di *Eleonora d’Arborea* nella piazza principale di Oristano, progettata con l’amico architetto Mariano Falcini, inaugurata con la maggiore pompa e solennità possibile il 22 maggio 1881. «Il tentativo di promuovere Eleonora d’Arborea a componente illustre del pantheon nazionale si consuma nell’arco di un trentennio. Esso ha inizio alla metà degli anni Quaranta dell’Ottocento, in un clima caratterizzato, da una parte, dal bisogno dell’Italia durante le lotte per l’unificazione di costruire l’orizzonte di riferimento del culto della patria e, dall’altra, dall’entusiasmo sardo per il “fortuito” ritrovamento

<sup>16</sup> Il Decreto del Governo della Toscana del 23 settembre 1859 con il bando del concorso che apparve su «Il Monitore Toscano» il 24 settembre 1859 è pubblicato in C. Bon, *Il Concorso Ricasoli nel 1859: le opere di pittura*, in «Ricerche di Storia dell’arte», n. 23, 1985, p. 25.

<sup>17</sup> Su di lui anche: A.G. Avarello, *Francesco Burlamacchi. L’avversione ad ogni forma di tirannia*, Pontecorboli, Firenze 2020.

delle cosiddette carte d'Arborea»<sup>18</sup>, peraltro dichiarate false dall'Accademia delle scienze di Berlino nel 1870.

Proporre Eleonora per la sua politica antiaragonese era utile per lo stesso mondo sabauda, come ben illustra l'entusiasmo di Carlo Baudi di Vesme per le carte d'Arborea, ma poi l'iniziativa monumentale era stata voluta e caldeggiata da Pietro Francesco Lachenal, fondatore della prima loggia massonica di Cagliari. Promotore di una fama "nazionale" per la sarda Eleonora organizzò diversi comitati, sempre con evidente presenza massonica, mentre polemizzava violentemente dalle pagine dell'«Osservatore» – definito dai clericali «il giornale della Lega ateistica» – chiedendo i conti delle spese sostenute per la festa della Madonna di Bonaria. Rispondendo alla gara, con commissione sottoscritta da signore del notabilato oristanese entusiaste per il rarissimo riconoscimento del ruolo politico femminile, Cambi se la cavò rielaborando una statua *all'Italia*, di cui riprende modello e iconografia. Giunta in casse recapitate gratuitamente dalla Compagnia Rubattino e dalla Compagnia reale delle ferrovie sarde, *Eleonora* fu scoperta con gran partecipazione di pubblico, e feste che dettero vita ad una intera tradizione di folclore isolano.

Frattanto si moltiplicano le commemorazioni di personaggi notoriamente membri delle logge massoniche, come Angelo Brofferio, grande oratore, avvocato, giornalista morto nel 1866; radicale, laico, romantico e anticlericale per nascita e vocazione. Il suo monumento a Torino (Gabriele Ambrosio, 1871)<sup>19</sup> lo presenta in redingote mentre scosta l'ampio e pesante mantello, mostrando una pila di libri; la sinistra è al petto, quasi iniziasse una di quelle perorazioni che l'avevano reso celebre in città. Paladino del matrimonio civile, avversario della pena di morte, amatissimo in Piemonte per le poesie in lingua locale, lo si volle ricordare subito con apposito comitato composto dal sindaco, dal direttore della «Gazzetta» e da Pasquale Stanislao Mancini, fra i primi. Raccolte non senza fatica 8000 lire fu dato l'incarico ad un allievo di Vincenzo Vela: all'inaugurazione il 28 maggio 1871 nei giardini della Cittadella, la partecipazione popolare e lo sventolio di bandiere ne attestarono ruolo e ricordo.

Sempre più si glorificano personaggi in cui si possa riconoscere l'orgoglio cittadino: Lodi dedica nel 1881 una statua a *Paolo Gorini* otto anni dopo la sua scomparsa in grave povertà, eretta presso il suo particolare luogo di lavoro, ovvero l'obitorio. È una figura cadaverica, in marmo, curva e protesa in avanti, le braccia conserte, in lunga palandrana: l'opera di Primo Giudici<sup>20</sup> interpreta esattamente quel "Gurini" sempre e comunque associato alla morte, che vive ancora in motti lodigiani. Alla base di pietra sono esposti i suoi meriti: grande preparatore anatomico, inventore di tecniche di pietrificazione, chiamato a fermare la putrescenza del cadavere di

<sup>18</sup> N. Bazzano, *Eleonora d'Arborea mancata madre della patria*, in *Un archivio digitale per la Sardegna del Risorgimento. Istituzioni, politica, società*, a c. di F. Atzeni, Grafiche del Parteolla, Dolianova 2015, p. 205, ove la studiosa ricostruisce clima e ragioni del monumento. Cfr anche: G. Murtas, *Eleonora d'Arborea ed i cento anni del suo monumento*, S'Alvure, Oristano 1997.

<sup>19</sup> Cfr. 28 maggio 1871 *Della solenne inaugurazione del monumento eretto in Torino ad Angelo Brofferio*, U.t.E., Torino 1871.

<sup>20</sup> Su di lui, come su altri artisti di Viggiù: A. Piatti, *Viggiù terra d'artisti*, Alfieri, Milano, 1942. Un busto di Gorini, in gesso, fu esposto all'esposizione nazionale di Brera del 1881.



Mazzini<sup>21</sup> e poi a conservare quello di Giuseppe Rovani, che attraverserà Milano in corale processione.

Imbalsamatore che sfida la consunzione mortale mantenendo i tratti del volto e l'apparato muscolare semirigido, creatore dei primi efficienti forni crematori nel Cimitero maggiore di Milano, positivista, massone, ben conosciuto dagli adepti di un trattamento meno degradante del cadavere<sup>22</sup>, lo è anche dalle patrie lettere almeno per la sua fittissima presenza nelle *Note azzurre* di Carlo Alberto Pisani Dossi, il cui "progetto di epitaffio" non venne accolto, come al solito, ma vale la pena ricordarlo (è la nota 4849): «A Paolo Gorini / che, alla Natura obbedendo, la dominò / e, della vita sorpreso il segreto, / non potendo la morte, debellò la putredine / gli ammiratori del suo intelletto sovrano / gli innamorati del suo ineffabile cuore / Memori, alteri».

Mentre si progettano altre occasioni commemorative in cui compaiono le forme architettoniche che per tutti rinviano alla massoneria, come l'obelisco piramidale che Giovanni Filippo Battista Basile disegna per Gibilrossa (1882) nel ricordo del luogo ove si concentrarono più di quattromila siciliani al comando di Giuseppe La Masa attendendo Garibaldi per la conquista di Palermo, scoppiano violente polemiche. Esempio quelle fra i democratici e i cattolici, a Prato, in occasione del monumento a *Giuseppe Mazzoni*, marmo che lo illustra in posa oratoria, opera di Alessandro Lazzarini. Triumviro della repubblica toscana del 1849, al suo rientro dall'esilio Mazzoni era stato protagonista della costituzione delle fratellanze artigiane in Toscana, poi parlamentare e Gran maestro della massoneria.

Un comitato operaio alla sua morte, nel 1880, lanciò una sottoscrizione per onorare la memoria; il Comune approvò a maggioranza, concedendo un modesto contributo ma accettando, dopo lunghe discussioni, di collocarlo in piazza del Duomo. Opposto ad una figura in cui si riconosceva l'imprenditorialità cattolica: *Francesco di Marco Datini* (Antonio Garella, 1896), marmo che mostra il filantropo nell'atto di porgere il proprio testamento ai poveri, con il lascito all'Ospedale del ceppo. Il *Mazzoni* sarà inaugurato il 9 maggio 1897, con sfilata di associazioni e la presenza del Gran maestro Ernesto Nathan; per ripicca le autorità ecclesiastiche vollero chiuse le porte del Duomo. Ma la battaglia a Prato non era terminata, e riprese con un'altra figura di imprenditore filantropo, assai apprezzato dai clericali: è il monumento a *Gaetano Magnolfi* di Oreste Chilleri, collocato nel 1908 in piazza Duomo – poi trasferito nei pressi dell'ex orfanotrofio da lui fondato – ritratto in tenuta da legnaiolo, per aver procurato la carpenteria necessaria alla costruzione della strada ferrata di Pistoia. Una tenuta corrispondente alla recente canonizzazione del lavoro manuale, rinvio all'iconografia del padre putativo del Nazareno, che la cattolicità andava riscoprendo e imponendo nell'età del forte sviluppo del movimento socialista.

<sup>21</sup> Il riferimento d'obbligo è alle brillanti pagine di S. Luzzato, *La mummia della Repubblica. Storia di Mazzini imbalsamato*, Einaudi, Torino 2011.

<sup>22</sup> Cfr. F. Conti, A.M. Isastia, F. Tarozzi, *La morte laica. I. Storia della cremazione in Italia (1880-1920)*, Scriptorium, Torino 1998; *Storia di uno scienziato. La Collezione anatomica "Paolo Gorini"*, a c. di A. Carli, Bolis, Azzano San Paolo 2005; A. Forti Messina, *Malachia De Cristoforis. Un medico democratico nell'Italia liberale*, FrancoAngeli, Milano 2003.

La vivace contrapposizione fra democratici, liberali e cattolici si ripeterà in diverse occasioni e città, a cominciare dall'area apuana con forte ascendenza repubblicana e anarchica, per cui fra Massa e Carrara saranno ben sette i monumenti a Mazzini nell'iconografia democratico-repubblicana che lo propone aggrottato con le sole armi della carta e della penna, come nel caso del *Mazzini* di Carrara, opera di Alessandro Biggi del 1892, occasione di feroci scontri all'interno del movimento progressista<sup>23</sup>.

In una regione di aspri contrasti, forte fu anche la battaglia per l'incinerazione, esemplare dell'igienismo nell'età positiva e scienziata e fortemente voluta dal medico, livornese di nascita, Gaetano Pini, Maestro venerabile della loggia milanese La Ragione, sostenitore del primo crematorio italiano al Cimitero monumentale di Milano realizzato con le risorse offerte nel 1874-76 da Alberto Keller, un imprenditore della seta, di religione evangelica. In Toscana si volle individuare il primo rituale moderno nell'incinerazione di Percy Bysshe Shelley, e per rendergli omaggio a Viareggio si promosse un comitato di cui faceva parte il meglio del radicalismo politico italiano: Felice Cavallotti, Edmondo De Amicis, Menotti Garibaldi, Giovanni Bovio, Mario Rapisardi, Michele Coppino, Enrico Ferri. Il luogo scelto era a breve distanza dalla spiaggia su cui era stato raccolto il 18 luglio 1822 il corpo del poeta inglese, annegato dieci giorni prima nell'affondamento dell'*Ariel*, lo schooner su cui aveva iniziato una traversata da Livorno.

Dapprima interrato, il corpo era stato poi esumato e arso su un rogo, presenti la moglie Mary, Byron e diversi nobili inglesi; una cremazione che sembrava recuperare antichi riti pagani ma in realtà corrispondeva alle disposizioni sanitarie dell'età napoleonica. Il ricordo fu sostenuto da promotori locali fra cui l'associazione dei Capitani marittimi e il circolo del Go<sup>24</sup>, il busto monumentale fu affidato ad Urbano Lucchesi che l'offrì gratuitamente. L'inaugurazione dovette essere rinviata più volte: infine la domenica 30 settembre 1894 sfilò il corteo inaugurale con le delegazioni del Circolo anticlericale, della loggia massonica di Viareggio, società varie e studenti dell'Università di Pisa e del liceo di Lucca.

Pochi giorni dopo acidamente «La Domenica Fiorentina» del 7 ottobre 1894 commentava: «Segnaliamo il monumento consacrato sulla Piazza Paolina di Viareggio al poeta inglese Shelley. In Italia ci saranno ben cinquanta persone che ne hanno letti i versi; tra le quali se ne contano almeno venti che li hanno intesi tutti; e cinque o sei che se ne sono proclamati entusiasti. E quei cinque o sei si son fatti promotori del monumento». Mentre l'effetto del ricordo muoveva, nel centenario della morte di Shelley, queste parole nell'anarco-socialista versiliese Lorenzo Viani: «Quando il bronzo che ricorda il poeta, bronzo durevole soltanto nella materia, fu inaugurato in tutte le chiese di Viareggio si bofonchiarono preghiere fino a vespro perché l'effigie di un dannato da Dio veniva alzata alla gloria del sole».

<sup>23</sup> Cfr. M. Finelli, L. Secchiari, *La memoria di marmo. L'iconografia mazziniana nelle province di Massa Carrara e La Spezia*, Pazzini, Villa Verucchio 2007.

<sup>24</sup> Sulle origini del movimento cremazionista a Livorno: C. Sonetti, *Una morte irriverente. La Società di Creazione e l'anticlericalismo a Livorno*, il Mulino, Bologna 2007.

Molti e diversi i personaggi storici recuperati in funzione laica e anticlericale, a cominciare ovviamente dalla figura posta al centro di feroci polemiche, il *Giordano Bruno* (1889) di Ettore Ferrari, inaugurato il 9 giugno 1889 in Campo dei Fiori, oggetto di un mirabile studio da parte di Massimo Bucchiantini. Si tratta notoriamente del maggior scontro politico per causa monumentale, con caduta della municipalità e violento contrasto fra Vaticano e governo italiano. Già fortemente richiesta da studenti di tendenze liberali e radicali nel 1876, sostenuti da Bertrando Spaventa e da Antonio Labriola, poi ostacolata dalla giunta comunale di Roma sotto la guida dei clerical-moderati, l'ideazione del monumento affidata ad Ettore Ferrari fu assai problematica<sup>25</sup>.

Lo scultore elaborò diversi bozzetti fino all'approvazione finale nel 1885 da parte del comitato sostenuto da prestigiose personalità internazionali, da Victor Hugo a Ibsen a Herbert Spencer, Haeckel, Ardigò e Lombroso fra i positivisti. Mantenendosi il contrasto con il consiglio comunale contro cui si mossero diverse manifestazioni, Crispi lo risolse ottenendo la destituzione del sindaco Leopoldo Torlonia: con le elezioni del giugno 1888, ove la polemica sul monumento era centrale, si elesse una maggioranza liberale e il monumento poté essere inaugurato il 9 giugno 1889. Il papa Leone XIII annunciò di trascorrere la giornata in digiuno e preghiera, dopo aver minacciato di rifugiarsi in Austria: in risposta ebbe la garanzia crispina che non sarebbe più tornato. Tutto il quadro polemico sarà riaperto con i Patti lateranensi e la successiva richiesta di rimozione, aggiungendo anche la pretesa di erigere al suo posto una cappella di espiazione al cuore santissimo di Gesù. Neppure Mussolini poté accettare il ricatto, garantendo però che non si sarebbero più tenute manifestazioni commemorative.

La statua, gli otto medaglioni e le quattro formelle erano state fuse da Crescenzi a Roma; basamento formato da un parallelepipedo in granito rosa di Baveno; viso rivolto al Vaticano, in atteggiamento austero e severo e per ciò stesso amaramente accusatorio. Il cappuccio è calato sul viso, le mani sono incrociate su un grande libro, come se fosse impossibile aprirlo. Polemici gli otto medaglioni disposti a due a due su ogni lato del basamento, presentando gli intellettuali che sfidarono il potere ecclesiastico: Paolo Sarpi e Tommaso Campanella; Pietro Ramo e Giulio Cesare Vanini che reca un piccolissimo medaglione di Martin Lutero, unica immagine dell'agostiniano ribelle nella capitale cattolica; Aonio Paleario e Michele Serveto, bruciato dai calvinisti a Ginevra; John Wyclif e Jan Hus. Le formelle contengono la semplice dedica dettata da Giovanni Bovio «A Bruno / il secolo da lui divinato / qui / dove il rogo arse»; tre bassorilievi raffigurano *Le lezioni di Bruno ad Oxford*, *La sentenza del Santo Uffizio* e *Il rogo*.

Altre e dure le battaglie politiche in una Roma nel costante alternarsi delle forze moderate, liberali o democratiche in consiglio comunale, nei difficili rapporti con il

<sup>25</sup> Il lavoro di Massimo Bucchiantini, *Campo dei Fiori. Storia di un monumento maledetto*, Einaudi, Torino 2015, non è soltanto una perfetta, documentatissima e accattivante ricostruzione dell'intera vicenda nei suoi aspetti, politici sociali ed artistici, ma è anche un autentico modello di studio di un monumento, nelle sue complesse e variate stratificazioni di significati, interessi, volontà personali.

Vaticano e la presidenza del Consiglio, fino al caso del monumento a *Giuseppe Mazzini*. Disposto per volontà di Crispi nel 1890, ordinato al Gran maestro Ferrari nel 1902, terminato nel 1922 per le parti scultoree, mai realizzato negli anni del fascio clericale, vedrà la luce soltanto nel 1949, e non sarà unanimemente approvato. Il modello esposto a Milano già nel 1906 mostrava due altorilievi alla base: *La rivoluzione trionfante* e *Il dispotismo smascherato*: un intero programma politico, con tanto di cavallo che schiaccia la tiara pontificia e altra panoplia, ovviamente poi occultata<sup>26</sup>.

Le vicende dei monumenti che esaltano la fine del potere temporale sono altre occasioni polemiche. Le operazioni militari del regno sardo nell'Umbria e nelle Marche avevano liberato Perugia, città che nel 1859 aveva subito il saccheggio dei mercenari pontifici, dopo il loro ingresso da Porta S. Pietro, disperatamente difesa da diverse centinaia di giovani borghigiani e uomini della gendarmeria. Alle violenze, ferimenti e uccisioni, Pio IX aveva risposto trattarsi di menzogne della solita canaglia, mentre il vescovo Pecci, futuro Leone XVI, difeso dalle baionette, guidava la processione per gli uffici funebri dei pochi morti papalini.

Fino alla liberazione il 14 settembre 1860 l'Università rimase chiusa e la città presidiata. A ricordo degli eventi c'era soltanto un monumento nel cimitero, inaugurato il 20 giugno 1875, un'edicola di Ettore Salvatori con *Perugia che consegna la memoria dei fatti luttuosi e gloriosi al Genio della Storia, che li scolpisce nel marmo*<sup>27</sup>, poi nel 1909 si provvederà al ricordo con un monumento all'ingresso della città, voluto da un comitato in larga parte formato da massoni, presieduto dall'architetto Guglielmo Calderini, che scelse il progetto di Giuseppe Frenguelli, anch'egli massone e professore della locale Accademia delle belle arti. Il monumento *ai caduti del 20 giugno 1859* presenta su una base di roccia locale una fusione in bronzo, su cui s'innalza una colonna in marmo di diciotto metri reggente un'ara fumante su capitello corinzio. Ai piedi due scene: nella parte anteriore popolani combattenti, l'uno punta un fucile e l'altro barcolla ferito, sullo sfondo Porta San Pietro. Nella parte posteriore un grifo, simbolo di Perugia, avvinghia con la zampa sinistra l'idra, il serpente dalle sette teste che ancora resiste, mentre la destra calpesta la tiara papale, il simbolo del potere temporale. Nel 1929, dopo il Concordato, per avviare a quello "sconcio massonico" si sostituì la tiara con una pietra e l'idra con uno scudo e l'iscrizione «Perusia». In occasione del restauro si è riaperto lo scontro ideologico.

Un altro monumento *all'11 settembre 1860* è a Città di Castello (Elmo Palazzi, 1914), fuso a Pistoia da Lippi<sup>28</sup> è allegoria energica e trasparente rappresentando la Forza ai cui piedi sono i simboli papali. L'autore, fedele discepolo di Ferrari per arte e fede repubblicana e massonica, aveva realizzato l'*Allegoria della Vittoria* sul Ponte Vittorio Emanuele e l'*Allegoria dell'Umbria* sul coronamento del Vittoriano. Al Vittoriano collabora tra gli altri quell'Eugenio Maccagnani, originario di Lecce

<sup>26</sup> Sulla vicenda: L. Lotti, *Il monumento a Mazzini. Un pomeriggio sull'Aventino*, in «Alma Roma», n. 17, 1976, pp. 3-4.

<sup>27</sup> S. Petrillo, *La rappresentazione del XX giugno 1859. Spunti per un Museo del Risorgimento*, in *Il XX giugno 1859. Dall'insurrezione alla repressione*, a c. di G.B. Furiozzi, Serra, Pisa-Roma 2011.

<sup>28</sup> *Il Restauro Del Monumento All'11 Settembre 1860*, a c. di E. Palazzi, L. Chieli, S. Lanuti, Circolo culturale Luigi Angelini, Città Di Castello 2004.

con cui mantiene rapporti anche dopo il trasferimento ventenne a Roma, che ottiene dal notabilato pugliese la commessa per l'imponente statua marmorea (1894) del mazziniano e massone *Giuseppe Libertini*, il patriota salentino eletto al parlamento unitario nel 1861, subito dimessosi dopo la Convenzione di settembre affermando: «Monarchico colla Monarchia che muovesse al Campidoglio, sì. Monarchico colla Monarchia che penitente si prostra al Vaticano, no». Nella statua non troviamo traccia del suo energico ribellismo, rientrato nella confusa memoria civile del paese, come nel caso di un altro mazziniano la cui esistenza fu segnata da incontri e avventure, traversie e passioni: *Luigi Pianciani* la cui statua a Spoleto è opera di Attilio e Romolo Trotti.

Riformista e confidente nella volontà riformatrice di Pio IX, fu nominato gonfaloniere di Spoleto, poi nel 1848 corse con i volontari alla lotta antiaustriaca; deputato costituente alla repubblica romana nel 1849, il conte Pianciani è condannato all'esilio, si rifugia in Francia, di qui arriva a Londra, conosce Karl Marx e diventa amico di Victor Hugo, poi litiga energicamente con Mazzini. Nel 1855 fonda sull'isola di Jersey un settimanale indipendente di sinistra, «L'homme. Journal de la démocratie universelle», di ben scarsa fortuna; è obbligato a trasferirsi a Guernsey, chiude il giornale, si reca variamente complottando in Belgio, Germania e Svizzera, ormai immiserito. Torna a Spoleto nel 1861, diventerà colonnello di Garibaldi, poi sindaco di Roma capitale, vicepresidente della Camera italiana. Importante esponente della massoneria, il suo monumento fu inaugurato il 30 aprile 1906: a destra l'estrema sintesi di una vita: «1810 nacque ricco di censo, 1890 morì povero, e in impressionante cadenza: cospiratore, soldato, esule, storico, oratore, magistrato, statista, la vita consacrò alla patria». A sinistra le battaglie cui partecipò: *Marghera, Roma, Golfo Aranci, Bezzeca, Mentana*. Una vita memorabile.

Camillo Boito affermava che un monumento doveva esprimere le emozioni, i sentimenti, i pensieri: «come la sinfonia di un'opera musicale, la quale accoglie in sé l'essenza della intiera composizione, ricordando i motivi principali, concentrando le passioni, i concetti, i colori dell'ampio quadro drammatico in una breve unità potente. Il monumento è una specie di sintesi storica, una filosofia della storia incarnata nelle rappresentazioni reali e simboliche»<sup>29</sup>. L'affermazione ben si adatta alla principale monumentalità dell'Italia liberale: quella dedicata a Giuseppe Garibaldi.

«Signori! Il 20 settembre 1870 non potrebbe essere da noi meglio solennizzato che con la inaugurazione del monumento in Roma all'amico fedele e devoto di Vittorio Emanuele, a Garibaldi». Le prime parole del discorso pronunciato da Francesco Crispi, inaugurandosi il monumento sul Gianicolo e ancor più istituendosi la festività del XX settembre, sono esemplari<sup>30</sup> per il tratto di penna su tutte le pagine

<sup>29</sup> C. Boito, *Il monumento nazionale a Vittorio Emanuele*, in «Nuova Antologia», v. 64, 1882, p. 641. Sul ruolo e l'importanza di Boito: *Camillo Boito. Un'architettura per l'Italia unita*, a c. di G. Zucconi, F. Castellani, Marsilio, Venezia 2000; G. Zucconi, T. Serena, *Camillo Boito. Un protagonista dell'ottocento italiano*, Istituto veneto di scienze, lettere e arti, Venezia 2002.

<sup>30</sup> Cfr. G.C.F. Villa, *I mille eroi*, in *Garibaldi un eroe nel bronzo e nel marmo*, a c. di C. Beltrami, G.C.F. Villa, A. Villari, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2012, pp. 17-51.

di vicende per nulla lineari, di eventi storici contraddittori e conflittuali, e di tante battaglie politiche di Giuseppe Garibaldi. E sono anche poche e frettolose le frasi rivolte al festeggiato Eroe dei due mondi, giacché dopo quell'incipit, il discorso di Crispi pubblicato su «La Riforma» il 22 settembre 1895 è attento a chiarire il senso della data ornando di pennellate anticlericali l'istituzione della nuova festività civile, nella lode all'unilaterale moderatismo della legge delle Guarentigie<sup>31</sup>.

L'inserimento della ricorrenza di Porta Pia nel calendario delle festività nazionali parve, agli occhi di molti, un cedimento del governo crispino alle pressioni del Grande oriente d'Italia. E in effetti la massoneria molto si era spesa negli anni precedenti perché il 20 settembre divenisse la data sacra della nazione, simbolo ad un tempo del completamento del processo di unificazione e di quel tramonto del potere temporale, che nella prospettiva dei liberi muratori doveva dischiudere le porte alla modernità, al progresso, e sancire l'avvento, dopo quella dei cesari e dei papi, di una terza Roma laica e liberale. Da quel momento la festa del 20 settembre assunse un ruolo centrale nelle liturgie patriottiche massoniche e la statua di Garibaldi al Gianicolo divenne la meta di cerimonie commemorative che, dopo la forzata interruzione del periodo fascista, ripresero nel secondo dopoguerra e si sono protratte fino ai giorni nostri<sup>32</sup>.

L'autore del monumento, Emilio Pasquale Gallori, vincitore del concorso ben undici anni prima, massone, amico di molti garibaldini, già membro della giuria che a Siena aveva premiato il bozzetto di Romanelli nel 1892, di suo aveva scelto per l'Eroe una espressione di muto rimprovero, assorta ma in fondo già stanca, il viso rivolto per ammonizione e memoria al Vaticano, ma lo sguardo a Villa Glori. È ormai il monumento nazionale – anche per la grandiosità: venticinque metri d'altezza complessiva – e perciò sostanzialmente orientato sul clima politico del suo tempo, fin dai gruppi allegorici del basamento, con l'*America* esaltata attraverso l'*Industria* e il *Commercio*, mentre all'*Europa* spettano la *Storia* e il *Genio*<sup>33</sup>.

Fra i due continenti e i due mondi è l'Eroe, subito identificabile per volto e abbigliamento: il berretto magiaro e il poncho sudamericano, la sua *mise* fin dalle guerre di Montevideo. Considerato dai presenti all'inaugurazione meditabondo sulle sorti patrie, determinato al completamento di “una più grande Italia” è l'eroe pronto ad essere cantato dai nuovi alfieri del nazionalismo, che guardano a Trento e l'avvertono: «Non piangere. Aspetta nei monti: / poi che non indarno / nel libero azzurro / sul Gianicolo, alto a cavallo, / sta Colui che udisti a Tiarno / per te su la via sfolgorata /

<sup>31</sup> Cfr. I. Porciani, *Stato, statue, simboli: i monumenti nazionali a Garibaldi e a Minghetti del 1895*, in «Storia, Amministrazione, Costituzione», n. 1, 1993, pp. 211-242. Anche: J.P. Viallet, *Pour l'histoire d'une célébration anticléricale: le 20 septembre dans l'Italie libérale*, «Mélanges de l'École française de Rome», n. 1, 1997, pp. 124 e ss., e G. Verucci, *Il XX settembre*, in *I luoghi della memoria. Personaggi e date dell'Italia unita*, a c. di M. Isnenghi, Laterza, Bari 1998, pp. 87-100.

<sup>32</sup> F. Conti, *Il Garibaldi dei massoni. La libera muratoria e il mito dell'eroe (1860-1926)*, in «Contemporanea», n. 3, 2008, pp. 359-395.

<sup>33</sup> Sul monumento: C. Beltrami, *Il monumento a Giuseppe Garibaldi a Roma*, in *Garibaldi. Un eroe nel bronzo e nel marmo*, cit. pp. 91-103.



tonare col bronzo. Ma sogna»: è D'Annunzio ovviamente, avvisando di una prossima liberazione, con un quindicennio d'anticipo, la città irredenta nei versi dell'ode *Alla memoria di Narciso e Pilade Bronzetti*.

All'indomani della definitiva dipartita a Caprera, il parlamento italiano con votazione quasi unanime aveva deliberato quel monumento nazionale, e il consiglio comunale di Roma aveva aperto una sottoscrizione stanziando la somma di lire 80.000 per l'iniziativa da collocarsi su quel Gianicolo dove si era ferocemente e sanguinosamente combattuto per la difesa di Roma. Lunga la storia del lavoro della commissione, l'esposizione di trentasette bozzetti, il suggerimento finale a Gallori di rendere più animate le figure sul piedestallo. Lo scultore vi lavorò fino a quasi tutto il 1885, presentando il 5 novembre un nuovo modello arricchito da due gruppi bronzei, effettivamente quanto mai plastici: in fronte i bersaglieri di Luciano Manara all'assalto per *la difesa di Roma* e nel retro i *combattenti di Calatafimi*, mantenendo i gruppi allegorici dell'Europa sul lato sud e dell'America su quello nord.

Se il Garibaldi di Gallori è tutt'altro rispetto a quello più rivoluzionario e dichiaratamente politico proposto da Ferrari, il vincitore utilizza l'occasione della rimodellazione di due dei gruppi allegorici del basamento per costruire non soltanto grandi e concitati racconti di evidenza plastica, ma proponendo di fatto un'espressione convulsa e partecipata, autenticamente popolare, dell'intera vicenda garibaldina, in un dialogo conflittuale con le più pacate figure allegoriche. Posta la prima pietra con partecipazione della coppia reale (19 marzo 1895) si fissò l'inaugurazione della scultura monumentale appunto il 20 settembre, venticinquesimo della liberazione di Roma. Presenziarono, dicono le cronache, in sessantamila.

Il Gianicolo diventa il sacrario del risorgimento romano, celebrando un'intera generazione di democratici ventenni, da Goffredo Mameli a Luciano Manara: dal 1885 lungo i viali alberati s'erano collocati i primi *busti dei patrioti che s'illustrarono per la difesa e la liberazione di Roma*: Manara, Bixio e Natale del Grande; in occasione dell'inaugurazione del monumento a Garibaldi furono scoperte le erme dedicate a Giovanni Nicotera, Giacinto Bruzzesi, Alessandro Calandrelli e Filippo Cerroti; seguiranno molti altri finché nel cinquantenario dell'Unità si colloca il busto di Colomba Antonietti, combattente a Venezia e a Roma: «Pugnò come uomo, anzi come eroe, ed eroica come Anita» le parole di Garibaldi per la giovane uccisa a 23 anni presso le mura di San Pancrazio, unico busto femminile del Gianicolo «segno di giusto orgoglio e di nobile emulazione alle donne italiane». Nel complesso un esempio unico e di grande impatto «poiché basa il suo effetto sulla serialità delle erme»<sup>34</sup>.

Quarant'anni dopo, raggiungerà quel marito immobile a cavallo una incredibile *Anita* tesa di pulsione eroica, uscita da una pagina salgariana o da un'avventurosa *graphic novel*, opera quanto mai giovanilistica dell'ultrasettantenne Mario

<sup>34</sup> B. Tobia, *Monumenti ai caduti. Dall'Italia liberale all'Italia fascista*, in *La morte per la patria. La celebrazione dei caduti dal Risorgimento alla Repubblica*, a c. di O. Janz, L. Klinkhammer, Donzelli, Roma 2008, p. 49.

Rutelli, giunta al termine di una travagliatissima odissea<sup>35</sup>. L'immagine rievoca, nello slancio indomito del cavallo colto in un balzo quasi furioso, la perigliosa fuga dell'eroina appassionata con il piccolo Menotti stretto al seno, in camicia da notte, impetuosa, il revolver in pugno, da una San Simon occupata dal nemico. Icona ricavata direttamente da una molto illustrata e romanzata *legenda* di Anita, opera di Giuseppe Bandi, volontario garibaldino, uno dei Mille, poi editore e romanziere e giornalista e polemista conservatore, assassinato da due anarchici, e anche grande ispiratore di Luciano Bianciardi.

L'opera rimane oggi un'insigne testimonianza del linguaggio plastico della severa tradizione della scultura risorgimentale anche ad anni avanzati del secolo. Esso era ancora efficace per la sua funzione monumentale grazie al legame con il naturalismo neobarocco, espresso dai contrasti di masse e chiaroscurali, e alla sintesi plastica, che ometteva i dettagli dipanandosi per volumi e larghe superfici solo mosse cromaticamente dai più scabri panneggi, sull'esempio del modello evidentemente normativo del monumento alle Cinque Giornate di Milano di Giuseppe Grandi. Questo linguaggio aveva caratterizzato e dominato parte della grande scultura monumentale italiana di fortuna mondiale, paragonabile negli esiti a quello di Ettore Ferrari o Ernesto Biondi, e trovato nello stesso Rutelli un valido interprete in grado di vivificarlo ancora a queste date avanzate attraverso il movimento e l'ardita composizione del gruppo equestre, consapevole testimonianza forse del passaggio delle avanguardie novecentesche<sup>36</sup>.

Il Gianicolo ovviamente non è il solo luogo della memoria garibaldina. A Modena il monumento nazionale a *Nicola Fabrizi*, bronzo di Francesco Fasce del 1896 scelto tra gli oltre sessanta presentati da più di trenta scultori al concorso pubblico del 1893, indetto per onorare il compagno d'arme che lo seguì anche nella terza guerra d'indipendenza.

A Salerno si offre un monumento a *Carlo Pisacane*, marmo di Gennaro Cali posto nel 1864 lungo la strada Marina, di fronte la Porta Nova, poi spostato e dal 1883 collocato nella Villa Comunale. A Genova il monumento a *Nino Bixio* di Enrico Pazzi, accolto da liguri mugugni per scarsa somiglianza e complessiva modestia rispetto al sanguigno garibaldino, per fortuna della cittadinanza fu sgretolato da bombe alleate e al suo posto ne sarà eretto un altro più apprezzato, opera di Guido Galletti.

Nel *Monumento a Ciceruacchio* di Ettore Ximenes, del 1907, lo scultore mette in scena un impavido Angelo Brunetti, il trasteverino fucilato dagli austriaci insieme con i suoi figli la notte tra il 10 e l'11 agosto 1849, durante la lunga e affannatissima marcia di Garibaldi in direzione di Venezia dopo la caduta della repubblica

<sup>35</sup> Ricostruzione puntuale in: A.M. Cerioni, A. Cremona, *L'epopea del ricordo: storia e restauri delle memorie e dei monumenti pubblici della Passeggiata del Gianicolo*, in *Il Gianicolo. Il colle "aureo" della cultura internazionale della sacralità e della memoria*, a c. di C. Benocci, M. Fagiolo, Artemide, Roma 2016.

<sup>36</sup> S. Grandesso, *Il monumento ad Anita Garibaldi a Roma*, in *Garibaldi. Un eroe nel bronzo e nel marmo*, cit., p. 185, cui si aggiungono, nel saggio (pp. 170-191), puntuali osservazioni sulle scelte politiche sottese.

romana. Subito dopo la presa di Porta Pia (20 settembre 1870) s'era proposto un monumento celebrativo, mentre i resti dei martiri di Ca' Tiepolo erano tornati a Roma, con tributo di popolo, nell'ottobre 1879 e deposti nell'ossario provvisorio sul Gianicolo. Il monumento riproposto nel 1891 dalla Società dei carrettieri e dal Circolo Angelo Brunetti, ebbe l'adesione successiva di una cinquantina di associazioni liberali e operaie; ne sortì un comitato popolare cui partecipò Ettore Ferrari, deputato della sinistra repubblicana per tre legislature (1882-1892) e consigliere comunale (dal 1877 ai primi del Novecento), sempre attivissimo nella politica celebrativa post unitaria.

Il comitato popolare, di cui era presidente Salvatore Barzilai e di cui faceva parte Luigi Cesana, direttore de «Il Messaggero», promosse la sottoscrizione per «glorificare l'anima popolare, espressa dall'eroismo di Ciceruacchio, il quale, dopo aver diffuso le idee liberali in mezzo al popolo romano, cadde vittima della doppietta politica di Pio IX». Inaugurazione solenne, con grande partecipazione ed entusiasmo popolare, sul lungotevere Arnaldo da Brescia il pomeriggio del 3 novembre 1907, quarantesimo anniversario della battaglia di Mentana, alla vigilia delle elezioni che proclameranno sindaco di Roma il mazziniano anticlericale Ernesto Nathan. Il monumento, spostato per ragioni di viabilità nel 1959, in occasione delle celebrazioni per il centocinquantenario dell'Unità d'Italia è stato opportunamente trasferito nel parco del Gianicolo, unendo il capopopolo di Campo Marzio agli altri combattenti.

Espressione del gusto per un realismo eroico, scenografico e antiaccademico, è il *Monumento ad Enrico e Giovanni Cairoli* inaugurato sul Pincio il 27 maggio 1883; l'opera sarà occasione di larga notorietà dell'autore e apprezzamento critico<sup>37</sup> sviluppando un originale di molti anni prima generato da un'idea emozionale schizzata sul muro di una stanza nelle settimane successive allo scontro di Villa Glori, nel 1867. Ercole Rosa, poco più che ventenne, esprimeva in un linguaggio verista alcuni cardini romantici, creando un'«assoluta novità nel paesaggio della produzione plastica romana»<sup>38</sup>. Con l'amico Ferrari, che lo considerava «il più completo scultore dei nostri giorni»<sup>39</sup>, era stato anche commissario nei concorsi di Venezia per Vittorio Emanuele e per Dante a Trento.

Il gesso che esaltava l'empito generoso e la dignità eroica dei fratelli pavesi Enrico e Giovanni Cairoli, di 27 e 28 anni, era stato esposto con lode a Roma e a Napoli: il consiglio comunale di Roma decide dunque all'unanimità, il 25 giugno 1878, di acquistarlo e gettarlo in bronzo per renderlo monumento pubblico. Il metallo manterrà il movimento plastico e l'abilità nel costruire il momento emotivo di questo vero e proprio *tableau vivant*, ove Giovanni in un concitato gesto estremo tenta di difendere il fratello Enrico comandante del drappello, mortalmente ferito dai soldati francesi e pontifici. Intanto la bandiera, spiegazzata e franta, è caduta sul basamento.

<sup>37</sup> Cfr: L. Berggren, L. Sjöstedt, *L'ombra dei grandi. Monumenti e politica monumentale a Roma (1870-1895)*, Artemide, Roma 1996, pp.67-79.

<sup>38</sup> M. De Micheli, *La scultura dell'Ottocento*, Utet, Torino 1992, p. 228.

<sup>39</sup> Archivio centrale dello Stato (Acs), Fondo Ettore Ferrari, b. 1, Ferrari, 1896a.

La modernità di alcune soluzioni, in primo luogo il revolver nella mano, in atto di difesa dalle baionette degli assalitori, e la descrizione rigorosa di vesti tanto umili quanto vere, senza alcuna idealizzazione, apparve subito programmatica ed entusiasmante. Unire rappresentazione ed emozione, idealità e autenticità di cronaca è impresa non da poco, qui riuscita, offrendo uno dei capolavori della scultura ottocentesca e non solo italiana. Ulteriormente si volle caricarla di una posizione volutamente provocatoria collocandola sullo spiazzo panoramico del parco del Pincio di Villa Borghese, ben visibile da San Pietro, mentre la pistola appariva rivolta verso palazzo Medici, sede dell'Accademia di Francia: fu nel 1883 il primo eretto in Roma ad eventi e personaggi della recente battaglia risorgimentale<sup>40</sup>.

Ercole Rosa, apprezzatissimo, poté ritrarre al vivo l'Eroe<sup>41</sup>: «Garibaldi poi volle fare un'eccezione per lo scultore dei Fratelli Cairoli, accordandogli il singolare favore di ritrarlo dal vero [...] in poche sedute e con molto brio e facilità, ha ritratto le sembianze del vecchio guerriero italiano. Lo ha riprodotto nell'ormai storico costume. Ha saputo molto bene colpire l'espressione di quella severa e caratteristica fisionomia e specialmente quella singolare costruzione dell'osso frontale che denota tanta risoluzione e tanta energia»<sup>42</sup>. La notazione ricorda una frenologia che s'era esercitata con Biagio Miraglia sulla testa del Generale, ma il risultato è «un riuscito amalgama di verismo descrittivo e di allegorismo barocco, dove sono messe a frutto le conoscenze storiche e le possibilità tecniche insite nella preparazione "professionale" (se non vogliamo dire accademica) di un artista tra i maggiori rappresentanti dell'eclettismo a Roma»<sup>43</sup>.

Quando poi Garibaldi morì, tre anni dopo, Ettore Ximenes scrisse quanto si fosse stupito di fronte a quel corpo magro e minuscolo, a quel volto scavato su cui dominava assoluta la fronte, ai radi capelli e alla barba consumati dal vento: «Non si cancella da gli occhi della memoria il senso d'impicciolimento che mi produsse quella vista». Del vecchio dalle mani scheletriche e deformate darà esempio di realismo dolente Luigi Bistolfi, nel 1883, a Caprera con un busto voluto dalla famiglia<sup>44</sup>. Nella maggior parte dei monumenti l'ispirazione è però data dall'icona trasmessa da incisioni, cromolitografie e multipli vari esaltando un'avvenenza fisica riconosciuta da John Gibson come "statua vivente", prototipo della bellezza virile: così è a Lecco, la figura in marmo di Francesco Confalonieri (1884).

In altri casi l'iconografia trarrà impostazione e costruzione plastica direttamente dalle fotografie, come nel caso degli altorilievi del basamento del monumento di Napoli (1904, l'anno della prima legge speciale per Napoli) di Cesare Zocchi, che seguono fin nei dettagli le fotografie di Grillet, già di per sé cariche di epica, con

<sup>40</sup> B.E. Maineri, *Il monumento ai Fratelli Cairoli e il sacro drappello di Villa Glori*, Stab. tip. Civelli, Roma 1883.

<sup>41</sup> 1875c. gesso, Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, inv. 891.

<sup>42</sup> B. Odescalchi, *Ricordi artistici*, Capaccini, Roma 1875, p. 50. Cfr. F. Saporì, *Ercole Rosa*, Celanza, Torino 1919; e sulle opere S. Gusimo, A. Gramiccia, *Ercole Rosa*, Galleria Nazionale, Roma 1981.

<sup>43</sup> *Garibaldi. Arte e storia*, a c. di S. Pinto, A.M. Arpino, Centro Di, Firenze 1982, p. 205 (catalogo della mostra tenutasi a Roma, Museo del Palazzo Venezia e Museo Centrale del Risorgimento, 23 giugno-31 dicembre 1982).

<sup>44</sup> Cfr. L. Vitali, *Lettere inedite dei Macchiaioli*, Einaudi, Torino 1956, p. 146, n. 163, e L. Vitali, *Il Risorgimento nella fotografia*, Einaudi, Torino 1979, p. 297, n. 210.

l'ingresso del generale in Napoli sulla cavalla Marsala, attorniato dalle camicie rosse e dai volontari popolari che si fanno, e gli fanno, largo fra la folla densissima<sup>45</sup>. Fissato l'eroismo, il monumento trae forza dai due gruppi scultorei, fortemente aggettanti, con cui Cesare Zocchi si fa interprete dei miti dell'epopea risorgimentale<sup>46</sup>.

Zocchi l'aveva già omaggiato a Perugia con ampia partecipazione popolare e soddisfazione per il risultato, nella bella piazza del Sopramuro il 20 settembre 1887 da parte della Società operaia di Perugia che aveva organizzato un comitato civico di associazioni partecipi dell'omaggio «al genio della libertà e della fratellanza del popolo». Anche Firenze, ove subito il consiglio comunale aveva sollecitato la formazione di un comitato cui seguì il bando di concorso (1886), scelse Cesare Zocchi, suscitando polemiche «per quella statica figura in piedi, non priva di retorica nella mano che poggia sull'impugnatura della sciabola», come denunciò Mazzanti, e per il dubbio che la scelta fosse stata pilotata, vista la presenza nella commissione del cugino Emilio. Collocato alle Cascine, all'inaugurazione si accompagnarono tre giorni di festeggiamenti, dall'8 al 10 giugno 1890, con discorso di Cavallotti e poema di Giulio Stefani<sup>47</sup>.

Di ben altra verità, costruita a memoria con sobrio realismo, è la statua bronzea inaugurata il 2 giugno 1889 a Como, opera di un Vincenzo Vela anziano ma non domo, anzi: il gesso del monumento a Ligornetto mostra una tensione e verità di tratti assolutamente esemplare dell'impulsività che lo scultore trasmette alla bellissima testa. L'approvazione del pubblico fu immediata: due giorni dopo su «Il Dove» di Locarno si scrive che quello di Vela «non è il Garibaldi degli ultimi anni, reso un po' tozzo dall'età e dalle fatiche durate, quale è di solito e convenzionalmente ritratto da pittori e scultori; ma qual era e ama raffigurarselo la fantasia popolare, allorquando bello, biondo come il Nazareno, sfolgorava al sole delle battaglie»<sup>48</sup>.

Espressione popolare: gli omaggi a Garibaldi furono in gran parte voluti dalle municipalità su sollecitazione delle più diverse società – di reduci, di patrioti, operaie, di associazioni politiche o comitati spontanei – con i donativi anche minuti documentati nelle lunghe liste di sottoscrizione. Le statue, busti, erme, lapidi, bassorilievi, obelischii che celebrarono Garibaldi sono oggi ancora ben più dei 1500 schedati, presenti in tutte le regioni, ma più al nord che al sud, espressione di iniziative sempre di connotazione locale, a parte il monumento nazionale del Gianicolo, testimoni dell'affetto popolare che rendeva Garibaldi del tutto diverso dagli altri padri della patria.

<sup>45</sup> Cfr. *Una sommaria sguardata ai bozzetti pel concorso bandito pel monumento a Garibaldi in Napoli*, s.l., 1900; O. Dilaghi, *Per la solenne inaugurazione del monumento a Giuseppe Garibaldi in Napoli*, Tipografia Ciardelli, Firenze 1904.

<sup>46</sup> *Simboli e miti nazionali tra '800 e '900. Atti del Convegno di studi internazionale. Trento, 18-19 aprile 1997*, a c. di M. Garbari, B. Passamani, Società di studi trentini di scienze storiche, Trento 1997, p. 119.

<sup>47</sup> F. Cavallotti, *Per la inaugurazione del monumento a Giuseppe Garibaldi in Firenze, 8-10 giugno 1890. Discorso proferito in Palazzo Vecchio nella Sala dei Cinquecento*, Stabilimento G. Civelli, Firenze 1890; A. Bombina Godino, *Il monumento a Giuseppe Garibaldi (1882-1890) nel lungarno Vespucci: note d'archivio*, in «Bollettino della Società di studi fiorentini», n. 7-8, 2000-2001, pp. 159-161; C. Paolini, *Monumenti celebrativi nella Firenze postunitaria*, Polistampa, Firenze 2015, pp. 71-74.

<sup>48</sup> Cfr. G.A.M. Zeni, *Vincenzo Vela. Il monumento a Giuseppe Garibaldi*, Casa d'artisti. Quaderni del Museo Vela, Ufficio federale della cultura, Ligornetto 1997.



Pur frequentemente accidentati da diatribe politiche e artistiche, e sovente molto più costosi di quanto non si fosse preventivato, quei concorsi rappresentano il più impressionante fenomeno di mobilitazione di artisti prima della Grande guerra, mostrando anche le divergenze, le attese, le promesse e le svolte di un acceso dibattito artistico, che doveva confrontarsi con critiche, umori popolari, mutamenti del gusto, alchimie accademiche, differenze e diverbi fra i maestri più prestigiosi, alternativamente presenti nelle commissioni, da Leonardo Bistolfi a Ettore Ferrari, da Giulio Monteverde a Davide Calandra a Domenico Trentacoste<sup>49</sup>.

Tutti questi aspetti sono evidenti nel caso del monumento equestre di Milano di Ettore Ximenes (1895), polemicamente accolto poiché presenta un uomo fermo e severo, quasi osservatore da distanza di eventi che non gli appartengono più; mosso però nelle due figure femminili, una *Rivoluzione* e una *Libertà*: la prima si appoggia ad un leone impugnando una fiaccola e una spada, la seconda ripone il gladio, affiancata da una feroce pantera. Le donne sono sempre in allegoria, con precisa identità italica. Anche qui la vicenda concorsuale è accidentata, primo concorso nullo, il secondo concorso indicò Ambrogio Borghi, cui restò solo il tempo di spirare, senza poter avviare il lavoro.

Così fu indetto il terzo concorso: quattro le commissioni in successione, l'ultima bloccata fra Luca Beltrami che sosteneva Bistolfi e Camillo Boito per Ximenes; alla fine il verdetto (26 novembre 1888) si orientava su Ximenes, anziché sull'innovativo bozzetto di Leonardo Bistolfi con Garibaldi a braccia conserte, su un cavallo dal collo piegato mentre dai blocchi di granito del basamento uscivano gruppi di figure: «Si scopron le tombe, si levano i morti / i martiri nostri son tutti risorti!». La vittoria di Ximenes non placò le ire. «Gran catafalco funerario» fu una fra le definizioni più gentili, per un monumento che non è né meglio né peggio di tanti altri. Certo su quell'altezza (basamento in granito di dodici metri) il cavallo fa maggior figura di colui che lo monta, sufficientemente neutro.

Poi Bistolfi si rifarà, con gli interessi, due volte. La prima a Sanremo: all'inaugurazione nell'aprile 1908 intervenne in rappresentanza della massoneria l'avvocato repubblicano Giuseppe Macaggi, poi deputato di Genova. La seconda a Savona, realizzando una delle più alte soluzioni plastiche dell'intero novecento italiano. Bistolfi fu attivo in altri incarichi monumentali: dall'*Urbano Rattazzi* a Casale Monferrato al monumento a Toscolano Maderno detto *Bella Italia* del 1909, in memoria dello statista e presidente del Consiglio Giuseppe Zanardelli. Il volto della donna, simbolo della patria, era rivolto ad est verso Trieste e Bistolfi stesso l'esprime come «Il desiderio di una riva lontana»; una *Patria* significativamente diversa da quella maestosa e dolente, semplice ma sostanzialmente innovativa, seduta a braccia aperte, protettiva eppure arcaica e lontana, che Bistolfi aveva proposto per il bicentenario di una battaglia durante l'assedio di Torino, su commissioni neoliberali – e massoniche, con Tommaso Villa<sup>50</sup> in testa – posta di fronte alla chiesa di Madonna

<sup>49</sup> S. Berresford, *Italian memorial sculpture, 1820-1940. A legacy of love*, Frances Lincoln, London 2004, p. 56.

<sup>50</sup> Cfr. su figura e imprese S. Montaldo, *Patria e affari. Tommaso Villa e la costruzione del consenso tra unità e grande guerra*, Carocci, Roma 1899.



di Campagna nella periferia di Torino. Di questo raro esempio di rinnovamento di un'icona tradizionale ci resta soltanto la testa, fortunatamente ritrovata nel 2003: il bombardamento del 1942 distrusse totalmente la chiesa, uccidendo una sessantina di persone in cerca di rifugio, e l'antistante grande statua<sup>51</sup>.

Altro Garibaldi immediatamente sentito come eroe patrio, ed espressione della libera muratoria, è a Siena: immortalata il "passaggio della Lizza", opera di Raffaello Romanelli (1896). Cerimonia festosa, autorità, società di mutuo soccorso, logge massoniche, ma non le contrade perché l'arcivescovo di Siena le aveva esortate a non partecipare all'iniziativa. A Venezia su alto basamento l'Eroe è a grandezza naturale mentre più in basso Augusto Benvenuti colloca un *Garibaldino* a sentinella, il fucile ad armacollo, e più giù ancora un leone accucciato, allegoria del popolo italiano liberato.

Formidabile il corteo che si snodò per l'inaugurazione, il 24 luglio 1887. Da Palazzo ducale si mossero reduci e soldati, dame di carità e federazioni del lavoro, massoni e associazioni con labari, bande, insegne e bandiere. I figli del popolo veneziano del 1849, della città martire bombardata e assediata («Il morbo infuria / il pan ti manca / sul ponte sventola / bandiera bianca!» è Fusinato) ricorda e commemora i propri padri e le proprie madri, in una grande dimostrazione di dignità repubblicana. Quello veneziano è parente prossimo del monumento che volle Piacenza, inaugurandolo il 2 giugno 1889: Enrico Astorri fissa il generale su una rupe alta e rocciosa, cogliendolo nel tormento dell'«obbedisco!» all'ordine di Lamarmora di ritirarsi dal trentino. Sulla roccia un impetuoso *Garibaldino* incita ancora i compagni, voglioso di pugna. Bello e curato il verismo espressivo, ancor più evidente nell'imponente bozzetto in stucco, cartapesta e bronzo, oggi al Museo del risorgimento.

A Brescia (statua equestre di Eugenio Maccagnani, inaugurata l'8 settembre 1889 alla presenza di Giuseppe Cesare Abba e con enorme concorso di pubblico) lo sguardo dell'Eroe è nella direzione dell'*Arnaldo da Brescia* dalla parte opposta della città personificata dal leone ruggente, scenograficamente poggiato al basamento di marmo su disegno di Antonio Tagliaferri; il condottiero è abbigliato nella divisa da generale dell'esercito sardo<sup>52</sup>.

Un episodio indicativo del sempre accesisissimo clima anticlericale è legato all'erezione del *Garibaldi* di Ambrogio Borghi a Padova. Su pressione del comitato garibaldino presieduto da Carlo Tivaroni, la municipalità laicista ne decretò l'erezione al centro di una piazza facendo sloggiare la settecentesca statua della Madonna dei Noli attribuita a Francesco Bonazza, confinata nella chiesa di S. Andrea tra viva-

<sup>51</sup> Cfr. W. Canavesio, *La Patria di Madonna di Campagna nella vicenda artistica di Leonardo Bistolfi*, in «Quaderni del CDS», n. 2, 2006, pp. 5-64.

<sup>52</sup> Cfr. M. Lamberti, *Esempi di iconografia garibaldina*, in *Garibaldi e la leggenda garibaldina. Manifestazioni per un centenario. Brescia, 8 febbraio-2 giugno 1982. Atti del Convegno*, a c. di G. Armani, L. Novati, Vannini, Brescia 1983, pp. 133-165, e L. Novati, C. Simoni, *Cronaca cittadina e ricorrenza di un mito*, in *Garibaldi e la leggenda garibaldina*, cit., pp. 201-263; C. Minelli, *Il monumento a Garibaldi di Porta Milano*, in «Civiltà bresciana», n. 2, 2003, pp. 45-52.

cissime polemiche e presagi di sventura, confermati dalla repentina morte del tagliapietra Alvise Barbato che ne aveva effettuato il trasporto. Inaugurato il 3 giugno 1886, nel ventesimo del suo primo soggiorno padovano, il *Garibaldi* resistette fino al 1954 quando, con la scusa del centenario della proclamazione del dogma dell'immacolata concezione, la Madonna dei Noli fu ricollocata al centro della piazza, al vertice di una ricostruita colonna romana, mentre *Garibaldi* trasferito in incrocio più appartato: uno dei tanti episodi, tutti politici, di spostamenti dei monumenti.

Fra gli scultori più attenti alle motivazioni politiche, Ettore Ferrari è sicuramente colui che più ha effigiato Garibaldi con una ventina fra busti e monumenti<sup>53</sup>: repubblicano, ferocemente anticlericale, Gran maestro della massoneria, guida del Grande Oriente d'Italia dal 1904 al 1917<sup>54</sup>, Ferrari seppe straordinariamente variare un Eroe di volta in volta condottiero e combattente, politico e profeta<sup>55</sup>. Polemico e spavaldo, mano sul fianco e postura d'attesa e di sfida, nel noto monumento pisano inaugurato il 26 giugno 1892 è anche narrato nei notevoli bassorilievi sul basamento, la *Partenza dei volontari*, *Garibaldi ferito all'Aspromonte*, *Arrivo a Pisa di Garibaldi ferito*<sup>56</sup>. Ferrari immagina invece un condottiero che si inerpica con il suo cavallo verso alture scoscese, nel monumento di Rovigo<sup>57</sup> con un *Garibaldi* inedito, puntato sulle staffe realizzate nella forma della corona regia; massone e repubblicano il suo Eroe è un rivoluzionario avvolto nell'ampio mantello, gli stivali flosci del gaucho. Il cappello a larga tesa alla calabrese, inseparabile nell'iconografia latino-americana e suo autentico copricapo durante la repubblica romana gli ombreggia il volto, misterioso e inquietante, con un piglio perentorio che non lascia indifferenti sulla chiarezza del messaggio politico.

Inaugurato il 15 novembre 1896 è opera significativa anche per l'attento studio della muscolatura del cavallo, risolta con fedeltà efficace di modellato. A Savignano sul Rubicone, qualche anno dopo, Ferrari trasforma totalmente *Garibaldi* (busto del 1907, vicino ad una chiesa) in un Cristo ammonitore, un profeta, un Nazareno pronto al sacrificio. Se la statua che lo scultore darà alla città di Catania (1912) è priva,

<sup>53</sup> L'inventario completo in E. Passalupi Ferrari, *Giuseppe Garibaldi: l'uomo, l'eroe, il mito nelle sculture di Ettore Ferrari e nella collezione del Museo Garibaldino di Roma*, Ellemme, Roma 1992; *Ettore Ferrari: un artista tra Mazzini e Garibaldi. Catalogo della mostra. Roma, Museo Centrale del Risorgimento (7 febbraio-4 marzo 2007)*, a c. di E. Passalupi Ferrari, M. Pizzo, Istituto per la storia del Risorgimento italiano, Roma 2006.

<sup>54</sup> Sul suo ruolo politico nella Massoneria: F. Conti, *Massoneria e sfera pubblica nell'Italia liberale, 1859-1914*, in *Storia d'Italia*, v. 21, *La Massoneria*, a c. di G. M. Cazzaniga, Torino, Einaudi 2006, pp. 579-610.

<sup>55</sup> Sulla fortuna di Garibaldi presso la massoneria, e segnatamente su Garibaldi massone: F. Conti, *Il Garibaldi dei massoni. La libera muratoria e il mito dell'eroe (1860-1926)*, in «Contemporanea», n. 3, 2008, pp. 359-395. Più in generale: L. Riall, *Garibaldi. L'invenzione di un eroe*, Laterza, Roma-Bari 2007; M. Isnenghi, *Garibaldi fu ferito. Storia e mito di un rivoluzionario disciplinato*, Donzelli, Roma 2007; *Garibaldi. Le immagini del mito nella collezione Tronca. Catalogo generale*, a c. di F.P. Tronca, Grafo, Brescia, 2007; *Giuseppe Garibaldi tra storia e mito*, a c. di C. Ceccuti, M. Degl'Innocenti, Lacaia, Manduria-Bari-Roma 2007.

<sup>56</sup> Sull'importanza di tali immagini e sulle vicende dell'arrivo a Pisa di Garibaldi ferito, ma più in generale sulla memoria di Aspromonte e Mentana: F. Conti, *Aspromonte e Mentana. Memorie divise nell'Italia liberale*, in *Da Custozza a Mentana. Ricasoli e Rattazzi alla sfida del completamento unitario 1866-1867. Atti del convegno di studi Firenze, 10-11 novembre 2016*, a c. di G. Manica, Polistampa, Firenze 2017, pp. 341-371.

<sup>57</sup> Cfr. M.T. Pasqualini Canato, *Il Monumento a Giuseppe Garibaldi-Rovigo 1882-1896*, Minelliana, Rovigo 1996.

oltre che di ispirazione, anche del benché minimo movimento, quella di Macerata è nuovamente rievocatrice di un “bravo”, con il cappello piumato in una mano, e l’altra posata sull’elsa della spada, il volto atteggiato a spavaldo spadaccino<sup>58</sup>. Ma è

stante e immobile, tranquillo e imperturbabile, anche se il suo sguardo, rivolto verso l’orizzonte, denuncia una certa tensione, e il piede sinistro, al di fuori del piedistallo, sembra pronto a marciare in caso di pericolo. La soluzione proposta dal repubblicano Ferrari, che ricalca forse l’idea del David repubblicano di Michelangelo in piazza della Signoria, manifesta l’immagine garibaldina promossa dallo Stato liberale: non il generale ribelle che incita all’insurrezione e al cambiamento, ma il padre della patria e il garante dello status quo, che vigila sulle istituzioni<sup>59</sup>.

Nel 1904 Ferrari prende la guida del Goi accentuandone la politicizzazione e connotazione democratica, tessendo legami con tutti i partiti della sinistra, dai socialisti ai radicali, promuovendo quei blocchi popolari, le alleanze fra repubblicani, radicali e socialisti che giunsero a governare per alcuni anni le maggiori città italiane. Tratteggia un disegno politico garantito da alcuni principi: difesa della scuola laica, gestione pubblica degli istituti di beneficenza e di assistenza, riformismo e scelte igieniste a cominciare dalla cremazione: riferimenti anche per la monumentalità commemorativa tesa alla costruzione e promozione di esemplari icone nazionali. La catastrofica svolta della Grande guerra ne segnerà la fine.

<sup>58</sup> G. Capriotti, *Fedeli alla nuova capitale. Ettore Ferrari e il Comitato provinciale pel Monumento a Giuseppe Garibaldi di Macerata*, in *Con gli occhi di Gramsci. Letture del Risorgimento*, a c. di F. Rocchetti, Carocci, Roma 2011, pp. 91-111.

<sup>59</sup> G. Capriotti, *Fedeli alla nuova capitale*, cit., p. 105.